

l. letteratura italiana
libro aperto

Avvertenza

La presente opera fa parte del progetto *Libro Aperto*, il primo manuale scolastico di letteratura italiana realizzato e distribuito su Internet, in corso di pubblicazione sul sito <http://www.scuolaonline.wide.it>.

L'opera, oltre a un profilo storico-letterario sulla letteratura religiosa contiene:

☞ 8 testi che vanno dal *Cantico di Frate Sole* di San Francesco d'Assisi alle *Laude* di Jacopone da Todi. Nell'antologia è compreso anche il *Dies irae*.

☞ le analisi dei suddetti testi;

Nelle note e nelle analisi sono presenti rimandi ad altre parti di *Libro Aperto*.

I richiami che suggeriscono la semplice consultazione del testo letterario sono contrassegnati da un simbolo come [☞☞A1].

I richiami che suggeriscono, oltre alla consultazione del testo, anche quella delle note e delle analisi sono contrassegnati da un simbolo come [☞☞A1].

Alcune parti del testo sono in colore verde. L'uso del colore non ha funzione decorativa, ma è stato studiato per migliorare la leggibilità del testo. In caso di stampa in bianco e nero o di distribuzione in fotocopia, tali parti risulteranno stampate in grigio e saranno quindi distinguibili da quelle stampate in nero.

Per le note a piè di pagina si sono adottati i seguenti criteri:

- la parafrasi del testo è *in corsivo*;
- eventuali parole difficili sono trascritte, immediatamente dopo la loro spiegazione, in **grassetto sottolineato**.
- le altre parti della nota (commenti, approfondimenti ecc.) sono in tondo.

I margini delle pagine pari sono diversi da quelli delle pagine dispari; ciò rende possibile la stampa fronte-retro (nonché la rilegatura) dei fascicoli.

Poiché il cantiere di Scuola OnLine è sempre aperto, saranno pubblicati frequenti aggiornamenti dell'opera. Per esserne informati, vi consigliamo di iscrivervi alla newsletter di Scuola OnLine spedendo un messaggio all'indirizzo info.scuolaonline@wide.it.

Chi volesse partecipare attivamente alla discussione su ScuolaOnLine può iscriversi alla mailing-list inviando un messaggio di posta elettronica a listascuolaonline-subscribe@yahoogroups.com.

Il lavoro fin qui svolto, ovviamente, presenta notevoli margini di miglioramento. Saremmo grati ai colleghi se volessero esaminare con attenzione critica queste pagine e farci pervenire le loro osservazioni o le loro offerte di collaborazione.



1. Premessa storica

Opere devote
con valore
letterario

Con la definizione di *letteratura religiosa* si indicano alcune opere, concepite con finalità strettamente legate alla liturgia cristiana, che rivestono interesse per la storia letteraria. L'esempio più noto è il *Cantico di Frate Sole* di San Francesco d'Assisi, una preghiera che è tradizionalmente considerata come il primo testo della letteratura italiana in volgare. Di questi testi la storia letteraria si occupa in considerazione del loro valore estetico (non li considera cioè solo come opere devote o come documenti storici). I generi da prendere in considerazione sono molteplici: inni, prediche, *exempla* (ossia narrazioni contenenti un insegnamento morale), laude, vite di santi, lettere, cronache.

È ovvio che, in termini generali, non c'è praticamente aspetto della letteratura medievale che possa essere studiato senza far riferimento alla dimensione della fede; dunque, quando parliamo di *letteratura religiosa*, usiamo l'aggettivo in senso un po' più stretto, limitando il campo di indagine a opere che, come si è detto, nascono con finalità diverse da quella puramente letteraria. In questo senso alla letteratura religiosa possono farsi risalire, oltre ai testi che esamineremo diffusamente nel corso di questo capitolo, anche alcune opere didattiche scritte durante il XIII secolo in Italia settentrionale (Veneto e Lombardia). Va poi considerato il fatto che il filone religioso si spinge ben oltre i confini cronologici del secolo XIII. Riteniamo però opportuno, in questa sede, focalizzare l'attenzione su un nucleo ben definito, sia cronologicamente che geograficamente, della *letteratura religiosa*. Circoscriveremo dunque, nell'ambito della *storia letteraria del '200*, un insieme di *testi poetici* scritti in *Italia centrale*, e in particolare in Umbria: nella regione cioè da cui, nei primi decenni del XIII secolo, si era irradiata la predicazione di Francesco.

L'esigenza di una
riforma morale
della chiesa

Per intendere la novità e l'importanza del francescanesimo è utile guardare retrospettivamente alla storia dei movimenti che, a partire almeno dal X secolo, si pongono come obiettivo la riforma morale della chiesa, il recupero del significato più genuino del messaggio cristiano, la pratica della povertà e della carità. È infatti costante fin dall'Alto Medioevo, da parte di settori significativi della cristianità, la critica nei confronti di una chiesa trasformata sempre più in struttura di potere, la cui ricchezza, la cui spregiudicatezza politica, i cui scandalosi modi di vita (tra cui spicca la pratica della simonia, cioè la compravendita di cariche religiose) appaiono in stridente contrasto con i dettami evangelici.

Nel corso del XII secolo, ossia pochi decenni prima della predicazione francescana, nascono alcuni movimenti che, partendo da un'esigenza di rinnovamento morale, finiscono per porsi ai margini della chiesa, attirandosi condanne e azioni repressive a volte violente.

Gioacchino
da Fiore

In Italia meridionale la predicazione del monaco calabrese Gioacchino da Fiore (1130-1202) contrapponeva alla degradazione del suo tempo l'imminente arrivo di una *età dello Spirito Santo*¹, che avrebbe condotto la cristianità alla pienezza dei suoi valori originari instaurando nel mondo la perfetta carità. Nonostante la radicalità delle sue posizioni, Gioacchino non arrivò alla disobbedienza nei confronti delle gerarchie ecclesiastiche e sottoscrisse una dichiarazione in cui affermò di professare la stessa fede della chiesa romana. Fu per questo che, benché la sua dottrina fosse giudicata eretica, le comunità da lui fondate furono tollerate e vennero considerate pienamente ortodosse.

L'eresia catara

Ben diverso fu il caso dell'eresia catara, diffusa in una vasta area settentrionale che andava dalla Fiandra a parte dell'Italia. I Catari, la cui dottrina si basava su una contrapposizione manichea tra Bene e Male, tra spirito e materia, e sul disprezzo per tutti i beni terreni,

¹ Secondo Gioacchino la storia del mondo si divideva in tre età: l'età del Padre, che andava dalla creazione alla nascita di Gesù; l'età del Figlio; l'età dello Spirito, che sarebbe dovuta iniziare nel 1260.

negli ultimi decenni del XII secolo si organizzarono in vere e proprie chiese alternative a quella cattolica (che essi consideravano *ecclesia diaboli*, creazione del demonio), designando loro vescovi e organizzandosi in forme che la gerarchia romana non poteva accettare. In questo caso la reazione fu durissima: papa Innocenzo III (1198-1216) non si limitò infatti a condannare l'eresia, ma organizzò una vera e propria, sanguinosissima crociata², che devastò il Sud della Francia compromettendone per decenni lo sviluppo.

Gli ordini mendicanti: i domenicani

Condanne e repressione non furono però le uniche risposte della gerarchia cattolica alle istanze di rinnovamento che percorrevano la cristianità. Innocenzo III comprese anche la necessità di intercettare le spinte di riforma che si registravano tra i fedeli, dando ascolto ai nuovi movimenti e approvandone le regole in cambio del rispetto e dell'obbedienza all'organizzazione ecclesiastica. Durante il suo papato presero quindi corpo due ordini religiosi mendicanti (che traevano cioè il loro sostentamento solo dalle offerte dei fedeli, senza sfruttare proprietà fondiaria o esercitare diritti feudali), destinati a incidere profondamente sulla storia della chiesa. Il primo di essi, l'ordine domenicano (fondato nel 1217 dallo spagnolo Domenico di Guzman), praticò la povertà e al tempo stesso si impegnò per riaffermare i dogmi cattolici contro le eresie.

I francescani

Più complessa la storia dell'ordine francescano. La predicazione di Francesco aveva una forte carica antiborghese ed era destinata a creare scandalo in quanti cercavano una comoda conciliazione tra fede cristiana, da una parte, e ricchezza e potere dall'altra. Il gesto di Francesco, che dinanzi al vescovo di Assisi ed al padre si spogliò delle proprie vesti per "sposare" simbolicamente la povertà, fu un avvenimento che colpì profondamente la fantasia dei contemporanei. Ma Francesco da un lato, papa Innocenzo III (e poi il suo successore Onorio III) dall'altro, agirono in modo che il movimento non assumesse mai caratteristiche del tutto eversive. Quando papa Onorio diede la sua approvazione alla regola francescana, la spinta di rinnovamento morale del "Santo poverello" fu inglobata nell'organizzazione ecclesiastica e la sua carica di rinnovamento riuscì a dare una speranza ai settori della cristianità più sensibili alla radicalità del messaggio evangelico.

Conventuali e spirituali

L'equilibrio tra la forza dirompente della predicazione francescana e l'obbedienza alle non sempre degne gerarchie romane era tuttavia per sua natura instabile; e tale si rivelò anche alla morte di Francesco (1226). Nell'ordine si verificò una spaccatura. Da una parte, gli *zelanti* o *spirituali* sostenevano la povertà assoluta; ancora sensibili al fascino profetico di Gioacchino da Fiore, essi continuarono spesso a muoversi ai confini dell'eresia. Dalla parte opposta, i *conventuali* interpretavano la regola in modo più morbido, collaborando con le gerarchie romane fino al punto di accettare perfino incarichi all'interno della Santa Inquisizione.

I movimenti penitenziali

Di grande importanza per la storia della letteratura religiosa sono alcuni movimenti devozionali che si affermarono soprattutto in Umbria negli anni successivi alla morte di Francesco, ponendo l'accento soprattutto sulla penitenza e sulla mortificazione della carne. Nel 1233 gli ordini mendicanti organizzarono una grande manifestazione di culto popolare (che prese il nome di *Alleluja*, dal grido che incitava alla lode di Dio). Nel 1260 — l'anno che Gioacchino aveva indicato come data d'inizio dell'età dello Spirito — un seguace del frate calabrese, Raniero Fasani, iniziò a Perugia una predicazione che esortava il popolo alla penitenza e alla mortificazione³. Ne nacquero le processioni dei Flagellanti o Disciplinati, che percorrevano le vie cittadine frustandosi e gridando le lodi del Signore. Di questi fenomeni parleremo più diffusamente nei paragrafi successivi, esaminando le origini di un nuovo genere di poesia, la *lauda*.

² Si tratta della famosa crociata contro gli Albigesi, chiamati così dalla città di Albi, nella Francia meridionale, nella quale particolarmente forte e organizzata era la presenza delle chiese catare.

³ Può essere utile ricordare che le prime manifestazioni della disciplina corporale, e cioè della pubblica flagellazione per penitenza, si ebbero nell'ambiente francescano, verso il 1230, per esortazione di Sant'Antonio da Padova.

**Da Celestino V
a Bonifacio VIII**

Fondamentali infine, e non solo in relazione alla letteratura religiosa, sono gli eventi che, negli ultimi anni del Duecento, segnano la crisi del papato. Nel 1294 un pio eremita, Celestino V, venne eletto papa suscitando grandi speranze di rinnovamento. Il suo pontificato fu però brevissimo perché Celestino abdicò pochi mesi dopo⁴, spinto a questo anche dai maliziosi consigli del cardinale Benedetto Caetani. Fu proprio quest'ultimo ad assumere dopo di lui il potere con il nome di Bonifacio VIII. Ottenuto il soglio pontificio, il nuovo papa partì in guerra contro la potente famiglia romana dei Colonna, che si era opposta alla sua elezione, assediando e prendendo la fortezza di Palestrina (alla cui difesa partecipò, tra gli altri, Jacopone da Todì). Con Bonifacio trionfò la dottrina teocratica (secondo la quale il potere politico deve essere sottomesso a quello ecclesiastico) e la chiesa celebrò la sua grandezza con il primo Giubileo (1300). Ma il fallimento di Celestino aveva segnato il crollo della credibilità del papato agli occhi di quanti avevano sperato in un vero rinnovamento della chiesa.

**La crisi del
papato**

Bonifacio VIII mise coerentemente in pratica i suoi principi teocratici, ingerendosi pesantemente nelle lotte tra le fazioni comunali (e contribuendo, tra l'altro, all'esilio di Dante da Firenze). Il potere di Bonifacio tramontò quando il re di Francia, Filippo il Bello, decise di far pagare le tasse al clero francese. Ne nacque un conflitto aspro, in cui il papa ricorse inutilmente alla scomunica mentre intorno a Filippo il Bello si schierava tutta la società francese; nel 1303 il vecchio Bonifacio fu catturato ad Anagni, nei pressi di Roma, e tenuto per tre giorni prigioniero per ordine del re di Francia. Bonifacio, liberato da un tumulto popolare, morì poco tempo dopo l'affronto (passato alla storia come lo *schiaffo di Anagni*).

**Conseguenze
della crisi**

Le opere che esaminiamo analiticamente in questo capitolo vengono prodotte tra il secondo decennio del '200 e i primi anni del '300. Accenniamo qui di seguito, sommariamente, agli ulteriori sviluppi della crisi del papato, sui quali torneremo più diffusamente nei capitoli successivi.

Due anni dopo la morte di Bonifacio, nel 1305, fu eletto papa il francese Clemente V, che trasferì la sede pontificia ad Avignone, in Provenza, dove essa rimase fino al 1377: iniziò così il periodo della *cattività avignonese*, durante il quale si succedettero in 72 anni sette papi francesi, spesso subordinati ai re di Francia. Anche quando, nell'ultimo quarto del secolo, la sede papale venne nuovamente trasferita a Roma, il clero italiano e quello francese continuarono a combattersi, contrapponendo a lungo papi e antipapi che si scomunicavano a vicenda. Questa fase di contrasti, nota come *scisma d'Occidente*, si protrasse fino al 1417. La cattività avignonese e lo scisma d'Occidente segnarono un forte ridimensionamento del potere temporale della chiesa e un'ulteriore caduta della sua autorità morale.

2. Il *Cantico di Frate Sole*

**Il primo testo
letterario
in volgare**

Origine liturgica ha il più famoso testo della poesia religiosa, considerato anche tradizionalmente la prima opera in volgare della letteratura italiana: il *Cantico di frate Sole* di san Francesco d'Assisi [C1], composto intorno al 1225⁵. Si tratta di una preghiera destinata ad essere recitata e trasmessa in forma orale, con un accompagnamento musicale (ora perduto) composto dallo stesso Santo. Il testo è scritto in volgare umbro "illustre", depurato cioè dagli aspetti più nettamente locali, con diverse reminiscenze latine. La scelta del volgare, coerente con i principi del francescanesimo, serviva a raggiungere gli strati più bassi della popolazione che non intendevano il latino, lingua ufficiale della liturgia. Il testo mostra diverse tracce della sua destinazione liturgica, come la frequente ripetizione della formula

⁴ È probabilmente a questo episodio che allude Dante quando dice di avere incontrato tra gli ignavi «l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inferno*, III, 59/60).

⁵ Per un approfondimento sulla questione della datazione dell'opera, assai discussa, rimandiamo all'analisi del testo.

«Laudato si'» (che rimanda all'uso della litania⁶) o l'imperativo finale rivolto al popolo dei fedeli («Laudate et benedicite mi' Signore et rengratiate»).

La rivalutazione del creato

La preghiera di Francesco è del resto costruita su un preciso modello biblico, il *Salmo 148* (segno, questo, della natura colta del componimento). Il *Cantico* contiene però un'idea di fondo del tutto nuova: Francesco loda il Signore non direttamente (poiché nessun uomo è degno di parlare direttamente di Dio) ma *attraverso la lode delle creature*⁷: il creato, in tal modo, viene riscattato dalla tradizionale svalutazione di cui lo faceva oggetto parte della teologia cattolica, o dalla totale condanna di cui lo faceva oggetto l'eresia catara.

Alle visioni dualistiche che disprezzano tutta la realtà come regno del male, Francesco contrappone un'immagine dell'universo come totalità perfetta e meravigliosa, investita dal soffio di Dio, nella quale ogni creatura è degna di amore perché è bella in sé e perché porta in sé l'impronta divina del creatore. Il divino non appartiene dunque a una dimensione irrimediabilmente estranea al mondo reale, ma si cala in ogni aspetto della natura.

Il dualismo morale

Questa visione gioiosa e fidente può coinvolgere anche l'uomo. Tuttavia, per quest'ultimo, la lode non è scontata in partenza. Certo, l'uomo è al centro dell'universo; e tutte le creature, oltre che belle in sé e portatrici dell'impronta divina, sono anche utili a lui. Eppure l'uomo, e solo l'uomo, rimane sospeso tra bene e male, salvezza e peccato. A lui spetta il privilegio, ma anche la responsabilità, della scelta tra l'imitazione di Cristo e la dannazione dell'anima. Alla visione totalmente ottimistica del creato si affianca dunque, nell'antropologia francescana, un rigoroso dualismo morale; l'uomo può essere lodato, ma solo a condizione che egli accetti di perdonare, che sopporti la sofferenza, che fugga il peccato.

3. La lauda

Origini del genere: l'anno dell'Alleluja (1233)

La lauda ha antiche origini liturgiche (il suo nome viene dai salmi che venivano cantati durante l'ufficio canonico del Mattutino, chiamati appunto *laudes*), di cui non è facile ripercorrere le tappe. Nel XIII secolo essa però si trasforma in una autonoma forma poetica. Questo processo ha origine intorno al 1233: in quest'anno gli ordini mendicanti organizzano la grande manifestazione di culto popolare nota come *Alleluja*. In tale ambito vengono eseguite composizioni religiose strutturate in forma responsoriale, cioè costruite sull'alternanza tra un solista che recita brevi orazioni e un coro che le intercala ripetendo «alleluja». Di questa prima fase della lauda sappiamo ben poco, perché al tempo questo genere era ancora affidato a una tradizione orale.

I Flagellanti (1260)

Notizie più precise abbiamo sugli sviluppi del genere a partire dal 1260, anno in cui si diffonde la predicazione di Raniero Fasani. Durante le processioni dei Flagellanti la mortificazione corporale viene accompagnata da canti di lode rivolti a Dio e alla Madonna. I Flagellanti alternano tradizionali canti in latino con nuove composizioni in volgare. Queste ultime si diffondono soprattutto in Umbria, ma anche nelle Marche e in Toscana. Alla tradizione orale se ne accosta adesso una scritta: gli ordini religiosi realizzano i *Laudari*, sorta di quaderni in cui si scrivono i componimenti destinati all'esecuzione liturgica; tra di essi particolare importanza assume il *Laudario di Cortona*. Le laude in volgare tramandateci per iscritto mantengono l'originaria struttura responsoriale; ma, più che all'antico modello liturgico, assomigliano ormai a una forma poetica profana, la ballata (detta anche «canzone a ballo»). Tale forma — che era musicata e destinata ad accompagnare una danza — era costruita sull'alternanza tra un ritornello (detto *ripresa*) e strofe con versi di varia lunghezza. La ballata era molto utilizzata in Toscana a metà del Duecento.

⁶ La litania è l'invocazione rituale che, durante la messa, il celebrante rivolge a Dio, alla Madonna o ai santi, recitando brevi frasi, a ciascuna delle quali i fedeli rispondono coralmente con una formula (ad es. «prega per noi»).

⁷ È questa a nostro avviso la lettura più convincente del *Cantico*. Si rimanda tuttavia all'analisi del testo [🔍📖C1] per un approfondimento e per la discussione di altre tesi interpretative.

<p>La lauda assisiata</p>	<p>In questa fase la lauda si articola in diverse forme, che riflettono le diverse situazioni sociali dei comuni in cui la poesia viene prodotta. Nei centri che nella seconda metà del Duecento attraversano una profonda crisi politica (quelli a oriente del Tevere, tra cui Assisi, in cui l'aristocrazia rimane arroccata nella difesa dei propri privilegi) la lauda esprime spesso un esasperato spirito penitenziale, con una forte insistenza sul tema del dolore e della sofferenza fisica. La lauda assisiata, quindi, tende al <i>rifiuto della realtà</i> e propone al credente l'evasione verso una dimensione mistica. Dal punto di vista formale essa conserva la sua struttura di dialogo tra un coro (cui si affida la ripresa) e un solista che recita le strofe; questo sottogenere di lauda viene spesso designato come <i>lauda lirica</i>.</p>
<p>La lauda perugina</p>	<p>In un centro di solida cultura borghese e caratterizzato da un certo equilibrio sociale come Perugia, la lauda tende invece a svilupparsi in forma teatrale: alla struttura solista-coro se ne sostituisce una più complessa. Il modello della ballata viene soppiantato da quello del "contrasto" o "tenzone" (un dialogo, spesso in forma di disputa, tra due personaggi o figure allegoriche). La ripresa scompare e le strofe vengono recitate dai personaggi, che in origine sono due ma in seguito si moltiplicano (si parla perciò di <i>lauda drammatica</i>). Grazie a questo genere poetico diviene possibile illustrare il Vangelo in forme commoventi, comprensibili al popolo, usando il volgare ed umanizzando personaggi sacri e temi religiosi. La lauda perugina appare dunque come uno strumento di celebrazione <i>collettiva</i> di un rito⁸ che tende ad <i>avvicinare la dimensione religiosa alla realtà terrena</i>.</p>
<p>4. Jacopone da Todi</p>	
<p>Un laudario personale</p>	<p>Entrambi questi sottogeneri della lauda (anche se con netta prevalenza del modello assisiata) si incontrano nell'opera del maggiore autore di poesia religiosa dopo san Francesco: il frate spirituale Jacopone da Todi. Con lui però la lauda si svincola dalla destinazione liturgica e accoglie, accanto a tematiche connesse con la preghiera, anche motivi politici e di polemica culturale. Il suo è del resto un «laudario personale» (<i>De Bartholomaeis</i>), ossia non è più risultato della celebrazione liturgica collettiva di un ordine religioso o di un convento, bensì di una scrittura poetica individuale.</p>
<p>Ascetismo e dualismo</p>	<p>La visione di Jacopone si riallaccia in modo assai radicale al dualismo tipico della tradizione ascetica, assai diffuso ormai anche nei settori più radicali del francescanesimo (gli spirituali): il mondo è male, anzi male irredimibile. Da questo assunto Jacopone parte per sottoporre la cultura contemporanea a una critica spietata. Se il mondo è male non ha senso invocare da Dio la salute fisica: Jacopone, al contrario — ricollegandosi a quel rifiuto del corpo che caratterizzava la spiritualità dei Flagellanti — chiede per sé le più ripugnanti malattie. Il dualismo tra bene e male, nella visione "doloristica" di Jacopone, giunge a conseguenze di disperata radicalità: al termine della vita di sofferenza che egli chiede a Dio, il frate non vede infatti alcuna possibilità di salvezza, ma l'eterna dannazione con cui dovrà espiare il peccato dell'uomo verso Cristo. Il tema del disprezzo per il mondo è espresso da</p>

⁸ La lauda drammatica, col tempo, finirà per svincolarsi dal suo legame con le processioni dei Flagellanti fino a dar vita, nei secoli successivi, a una vera e propria forma teatrale, la *sacra rappresentazione*. «Dapprima non viene a cadere la finalità iniziale della lauda: recitare e cantare durante le cerimonie disciplinari. Ma poi queste cerimonie non sono più strettamente necessarie, e ogni riunione dei fedeli è sufficiente per richiedere il canto delle laude: oppure, in un secondo tempo, l'adunanza è indetta propriamente per recitare e ascoltare la lauda. Dunque da un rito si passa ad uno spettacolo, e per questo si renderà a poco a poco necessaria una preparazione specifica: una messa in scena elementare che si va poi raffinando e complicando (i personaggi fissi, il palcoscenico diviso in scomparti sì da consentire la successione delle scene, ecc.). È questa la lunga storia della lauda, dalle primitive giaculatorie alle laude liriche, liturgiche e rituali, dalla lauda drammatica alla sacra rappresentazione. Ma questa storia si svolge lungo l'arco di tre secoli, e l'evoluzione verso il dialogo dei personaggi e verso lo spettacolo non riguarda soltanto la letteratura di questo secolo, ma quella del Trecento e Quattrocento» (Giorgio Petrocchi, "La letteratura religiosa", in *Storia della letteratura italiana*, dir. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. I, *Il Duecento*, pp. 656/657).

Jacopone attraverso immagini corpose e di crudo realismo [🔗📄C3] che hanno meritato alla sua poesia la definizione di “espressionista”.

Le laude di argomento politico

Lo stesso radicale dualismo segna le laude di ispirazione politica. Non sorprende certo la veemenza con cui il frate si scaglia contro un pontefice come Bonifacio VIII [🔗📄C6]. Più significativa (perché testimonia come, nel mondo poetico di Jacopone, non esista alcuna possibilità di redimere l'uomo dal peccato) è la lauda *Que farai, Pier da Morrone?* [🔗📄C5], rivolta a Celestino V e scritta all'inizio del suo pontificato. Jacopone trae con estrema coerenza le conseguenze della sua tragica visione del mondo, descrivendo il tentativo di Celestino come sconfitto in partenza e rivolgendosi al nuovo papa, più che un'esortazione, una sorta di minacciosa sfida⁹.

Il rapporto con la cultura laica

Si è detto sopra del capovolgimento, presente nelle laude jaconiche, di alcuni presupposti della cultura laica, tra cui il desiderio della salute fisica. Ma neanche la salute mentale, la cultura, il «senno» celebrato dalla tradizione universitaria, possono considerarsi un bene: l'unica forma di senno e di «cortesia» (altra parola chiave della cultura laica medievale) è anzi per Jacopone la pazzia¹⁰, l'invasamento del mistico innamorato di Dio, che per la società diventa però un emarginato, un reietto [🔗📄C7]. Questo rifiuto della cultura ufficiale non vuol dire però affatto che Jacopone sia un poeta rozzo e incolto; egli infatti conosce e manipola con abilità temi e forme della cultura laica: da un lato li sottopone a una critica spietata; dall'altro (e in questo consiste la sua ambiguità e parte del suo fascino) se ne vale e li rielabora rendendoli funzionali alla sua visione.

Il rapporto con la tradizione cortese

L'estasi mistica, per esempio, costituisce un tema centrale nelle laude di Jacopone. Il poeta la presenta come un'esperienza ineffabile, che la parola umana non può descrivere se non in modo informe e inadeguato. Ma poi, nel parlare di quest'esperienza, Jacopone usa termini come «amore», o «core 'nnamorato» [🔗📄C4] e ricorre abbondantemente al lessico, alle immagini e alle situazioni tipiche della contemporanea poesia amorosa provenzale e siciliana. Ciò dimostra che esiste, perfino in uno scrittore così polemicamente schierato sul versante ascetico, una profonda contaminazione tra sfera del sacro e sfera del profano. Si tratta di un dato che occorrerà tener presente anche quando ci occuperemo della poesia d'amore profana.

Donna de Paradiso

Agli antipodi delle laude doloristiche sembra collocarsi l'umanissima *Donna de Paradiso* [🔗📄C8], in cui il mistero religioso viene trascritto in forme quotidiane — secondo il modello teatrale della lauda perugina — e la Passione di Cristo diviene in realtà Passione di Maria. Al centro della lauda è qui la madre straziata, personaggio profondamente umano, donna sostanzialmente ignara delle implicazioni teologiche del destino del figlio. Ma l'avvicinamento di Maria alla dimensione umana non conduce affatto a un superamento dell'irriducibile dualismo tra terra e cielo: la Madonna, qui rappresentata con i suoi terreni sentimenti di madre, è un personaggio disperatamente solitario, che cerca inutilmente un dialogo con gli altri, che vive quasi sulla propria carne la sofferenza fisica di Cristo. Lo straziante lamento che chiude la lauda costituisce una conferma della sostanziale incomunicabilità tra il piano umano e il piano divino.

⁹ È il caso di notare che, pochi mesi dopo la composizione di questa lauda, Jacopone prese parte al conflitto politico successivo alla rinuncia di Celestino, sottoscrivendo il manifesto di Lunghezza che chiedeva la destituzione di Bonifacio e attirandosi addirittura la scomunica del papa. Non deve però sorprendere che ad un atteggiamento così fortemente schierato sul piano biografico corrisponda, nell'opera letteraria, una visione che non lascia trasparire alcuna fiducia nel tentativo di Celestino. Non è detto, come la storia letteraria insegna, che la biografia di un autore e la sua opera siano sempre meccanicamente sovrapponibili.

¹⁰ Il capovolgimento del rapporto tra saggezza e pazzia ha il suo modello in san Paolo: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è debole per confondere i forti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Corinzi, 1, 25-27); «la saggezza di questo mondo è pazzia di fronte a Cristo» (1 Corinzi, 3, 19).

5. Altre opere di letteratura religiosa

Biografie e aneddoti su Francesco

La figura di San Francesco ispirò dapprima una tradizione biografica (iniziata in latino dal suo seguace, Tommaso da Celano, che è forse anche l'autore del *Dies irae* [C2]) e poi una letteratura aneddótica anonima, che fu raccolta negli *Acti beati Francisci et sociorum eius* (*Atti del beato Francesco e dei suoi compagni*), tradotti nel Trecento in volgare con il titolo di *Fioretti*. È qui che troviamo gli episodi, tuttora alla base dell'immagine popolare del Santo, della predica di Francesco agli uccelli o del lupo di Gubbio. In ambito domenicano si può invece ricordare la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (1228 ca-1298), una raccolta di vite dei santi scritta in latino, in cui assumono grande rilievo gli aspetti favolosi e miracolosi del racconto.

Letteratura didattica in volgare

Almeno un cenno merita la letteratura didattica in volgare fiorita nel Duecento in Italia settentrionale. Si tratta di testi scritti con il fine di istruire il popolo, ignorante del latino, nei precetti della religione (ma spesso anche della vita sociale). Al francescano Giacomino da Verona si deve un poemetto in doppi settenari sui regni dell'oltretomba, diviso in due parti: *De Ierusalem caelesti* e *De Babilonia civitate infernali* (rispettivamente il paradiso e l'inferno); il milanese Bonvesin de la Riva¹¹ descrive, nel *Libro delle tre scritture*, l'inferno, il paradiso e la Passione di Cristo. Si potrà notare che in queste opere non si parla del purgatorio, poiché la dottrina relativa a questo regno intermedio non è ancora stata compiutamente elaborata dalla chiesa.

Sviluppi nel Trecento e nel Quattrocento

Il filone della letteratura religiosa è comunque destinato a rimanere vivo anche nei secoli successivi. Possiamo ricordare lo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti (1302 ca-1357), raccolta di prediche, massime morali, *exempla*, che esprimono una visione cupa e ossessiva del peccato; le *Lettere* e il *Dialogo della divina provvidenza* di Santa Caterina da Siena (1347-1380), il cui misticismo non si esprime in un rifiuto della realtà e del corpo, ma sotto l'aspetto di un amore «rivolto non solo a Dio, ma al mondo tutto» (Getto); e, in epoca ancor successiva, le prediche di San Bernardino da Siena (1380-1444), vivaci testimonianze di una predicazione francescana popolareggiante (ma tutt'altro che incolta) ancora viva in un ambiente culturale ormai conquistato dall'Umanesimo.

¹¹ Bonvesin è noto anche come autore di componimenti che esprimono la concreta visione della realtà della borghesia milanese, tra cui ricordiamo *De magnalibus urbis Mediolani*, ossia *Le meraviglie della città di Milano*.

San Francesco d'Assisi

Francesco, figlio di Pietro Bernardone, nacque ad Assisi nel 1181 o 1182. Il padre era un ricco mercante di tessuti; la madre era di origine francese (da qui il nome con cui fu conosciuto; il suo nome di battesimo era invece Giovanni). Trascorse la sua giovinezza nello sfarzo e nel lusso, coltivando intanto, secondo l'uso della borghesia del tempo, studi di latino e francese. Intraprese la carriera militare: nel 1202 partecipò alla battaglia di Collestrada, che opponeva Assisi a Perugia, ma fu fatto prigioniero e liberato solo un anno dopo; nel 1204, nel tentativo di raggiungere Gualtieri di Brenne, combattente in Puglia per conto di papa Innocenzo III, si ammalò a Spoleto e fu costretto ad abbandonare l'impresa.

Le più accreditate biografie indicano questo come il periodo in cui Francesco cadde in una profonda crisi mistica. Nel 1206 si ritirò in un eremo e si dedicò alla cura dei lebbrosi. Un gesto eclatante, nel 1207, sancì la rottura con l'ambiente familiare e la classe borghese da cui proveniva: davanti al vescovo di Assisi Francesco si spogliò degli abiti che indossava e restituì tutte le sue proprietà al padre per andare «nudo incontro al Signore»². Ai compagni che lo seguirono Francesco dettò una *Regola*, basata sul disprezzo delle ricchezze, l'amore per la natura e la fedeltà al Vangelo. L'Ordine religioso così fondato (detto dei Frati Minori) ebbe una prima approvazione verbale nel 1210 da papa Innocenzo III; le predicazioni iniziarono l'anno successivo. Nel 1219 Francesco si recò in Egitto e in Terrasanta, dove tentò invano di convertire pacificamente il sultano. Il gesto (contemporaneo alla quinta crociata) sembra rivelare un «atteggiamento polemico nei confronti delle crociate, delle quali non gli era sfuggita la prevalente logica mercantile» (Luperini).

La contestazione di Francesco non si tradusse mai, però, in una rottura con la Chiesa. Il Santo anzi tenne conto delle indicazioni delle autorità ecclesiastiche e, dopo il suo ritorno in Italia, lavorò a una nuova versione della *Regola*, che fu approvata nel 1223 con una bolla di papa Onorio III. L'esempio di Francesco fu seguito da numerosi adepti: Chiara nel 1212 fondò un Secondo Ordine, quello femminile delle Clarisse; ai laici fu poi aperto il Terzo Ordine.

Gli anni successivi all'approvazione della *Regola* furono segnati da una grave sofferenza fisica: Francesco, provato da varie malattie e dai rigori della vita ascetica, arrivò quasi a perdere la vista. Nel frattempo iniziarono i contrasti all'interno dell'Ordine. Le biografie attestano che nel 1224, presso l'eremo della Verna, il frate ricevette le stimmate; nel 1225 visitò Chiara presso San Damiano; presumibilmente in questo periodo compose il *Cantico di frate Sole*. Nel 1226 dettò il proprio *Testamentum* in latino, in cui esortava ad una vita disciplinata e di povertà. Il 3 ottobre dello stesso anno morì; la canonizzazione avvenne nel 1228.

Del Santo ci rimangono alcune *Laude* e la *Regola* dell'Ordine, insieme ad alcune preghiere poetiche, lettere, ammonizioni e benedizioni rivolte ai confratelli. Tutti questi testi sono scritti in latino.

In volgare è invece il *Cantico di Frate Sole*, il primo testo della nostra tradizione che possa essere considerato non un semplice documento linguistico³, bensì una vera opera letteraria. Una tradizione vuole che il *Cantico* sia stato composto nel 1224, dopo una notte di sofferenza fisica al termine della quale il Santo avrebbe avuto una visione — la cosiddetta *certificatio* — in cui Dio gli annunciava la salvezza. Altre fonti propendono per una composizione in tre momenti distinti: la prima parte del cantico, che evocerebbe

La prassi di Francesco sembra traducibile nell'enunciato seguente: che, se la parola divina può fare a meno di fregi, la parola umana di lode al Signore non può arrischiare i suoi passi se non si arricchisce di tutti i possibili adornamenti, anzi del loro cumulo. (Gianfranco Contini, "Un'ipotesi sulle *Laudes creaturarum*"¹)

¹ In *Rendiconti della Classe di scienze morali, storiche e filologiche* dell'Accademia Nazionale dei Lincei, ser. VIII, vol. XVIII, fasc. 3-4.

² L'espressione è tratta dalla *Legenda secunda* di Tommaso da Celano, biografo del Santo.

³ Esistono diversi testi in volgare di argomento religioso precedenti al *Cantico*: tali documenti sono stati rinvenuti nella zona umbro-marchigiana, nel Lazio e in Campania. È databile al 1037-1080 un testo, ritrovato a Norcia presso il monastero di S. Eustizio, che può essere considerato una formula di confessione che il fedele doveva pronunciare o leggere.

nostalgicamente la bellezza del paesaggio umbro, risalirebbe alla malattia agli occhi del Santo; i versi 23 e segg., che vertono sul tema del perdono, sarebbero stati composti in occasione di una lite tra il podestà ed il vescovo di Assisi, che Francesco cercò di conciliare; i versi che si riferiscono alla morte sarebbero invece stati composti in una fase aggravata della sua malattia, durante il soggiorno sul monte Verna. Qualunque di queste ipotesi si voglia accogliere, è certo comunque che il testo di Francesco risulta tutt'altro che improvvisato e frammentario, come meglio potremo vedere in sede di analisi.

Cantico di Frate Sole



Altissimu¹, onnipotente, bon Signore,
Tue so'² le laude³, la gloria e l'honore et onne⁴ benedictione.

Ad Te solo, Altissimo, se konfano⁵,
et nullu homo ène dignu te mentovare⁶.

Laudato sie, mi' Signore, cum⁷ tucte le Tue creature, 5
spetialmente messor⁸ lo frate⁹ Sole,
lo qual è iorno¹⁰, et allumini noi per lui¹¹.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore¹²:
de Te, Altissimo, porta significatione¹³.

Laudato si', mi Signore, per¹⁴ sora¹⁵ Luna e le stelle: 10
in celu¹⁶ l'ài formate¹⁷ clarite¹⁸ et pretiose et belle¹⁹.

Laudato si', mi' Signore, per frate Vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo²⁰,
per lo quale a le Tue creature dà sustentamento²¹.

mo: «allumini noi per lui»), *secundum se* (cioè per le sue qualità intrinseche: «è bellu e radiante cum grande splendore») e *secundum Deum* (per il suo riferimento simbolico a Dio: «de Te, Altissimo, porta significatione»).

¹⁴ **per**: la preposizione, che da qui in poi compare costantemente in dipendenza del verbo «laudare», potrebbe essere interpretata in diversi modi, che vanno analizzati non per puro gusto filologico, ma per attribuirle un significato coerente con la visione francescana: 1) complemento di causa: si loda il Signore per aver creato la luna e le stelle; 2) complemento d'agente, modellato sul francese *par*: si invitano le creature a cantare le lodi del Signore come nel *Salmo 148*, che costituisce il modello scritturale del *Cantico*; 3) complemento di mezzo: Dio viene lodato *attraverso* le creature. Quest'ultima interpretazione, avanzata da Pagliaro, ci sembra preferibile, in quanto meglio riflette il gioioso rapporto con il creato che è tipico della spiritualità francescana: il santo rivolge la sua lode direttamente alle creature ma, così facendo, loda indirettamente il Creatore.

¹⁵ **sora**: sorella.

¹⁶ **celu**: cielo.

¹⁷ **formate**: create.

¹⁸ **clarite**: luminose. Può essere latinismo (da *clarus*) o francesismo (da *clair*).

¹⁹ **belle**: con gli aggettivi «clarite» e «belle» le creature vengono lodate *secundum se*. Con l'aggettivo «pretiose» esse vengono lodate *secundum hominem*.

²⁰ **et per aere... tempo**: per l'aria, per il cielo nuvoloso (**nubilo**) e per il cielo sereno e per ogni tipo di tempo. «Nubilo» e «sereno» sono sostantivi.

²¹ **per lo quale... sustentamento**: *attraverso il quale* (il «tempo», cioè l'alternarsi delle stagioni e delle condizioni atmosferiche) *dai nutrimento* (**sustentamento**) *alle Tue creature*. Si tratta di una lode *secundum hominem*.

¹ **Altissimu**: il vocabolo termina in *-u*, come molti altri sostantivi e aggettivi; si tratta di una caratteristica del volgare umbro.

² **Tue so'**: *sono tue, ti appartengono*.

³ **laude**: *le lodi*. Il termine «laude», nella liturgia cattolica, indica propriamente i salmi che si recitano al mattino.

⁴ **onne**: *ogni*.

⁵ **se konfano**: *si confanno, si convengono*.

⁶ **et... mentovare**: e nessun (**nullu**) uomo (**homo**) è (**ène**, da «è»+*ne*, epitesi caratteristica del volgare umbro) *degnu di nominarti* (**te mentovare**). Il verso presenta varie forme assai vicine al latino («nullus», «homo», «dignus»). Ciò si spiega con i richiami alle Scritture: i Dieci comandamenti («Non nominare il nome di Dio invano») e il liturgico «non sum dignus». Il fatto che Dio rappresenti un mistero ineffabile induce Francesco, nei versi successivi, a lodarlo solo indiretta-

mente attraverso la lode delle creature.

⁷ **cum**: *con* (latinismo); ma potrebbe anche significare *come*.

⁸ **messor**: *messere* (forma dialettale umbra); equivale al latino *dominus*. Si potrebbe rendere con *signore*, ma Francesco riserva quest'ultimo appellativo a Dio.

⁹ **frate**: *fratello*.

¹⁰ **lo qual è iorno**: *il quale è la luce del giorno*.

¹¹ **et allumini... lui**: *e ci illumini per mezzo suo*.

¹² **e radiante...splendore**: *e i suoi raggi sono molto splendenti*.

¹³ **de te... significatione**: *simboleggia te, o Altissimo*. La luce del sole viene generalmente considerata, nel Medioevo, simbolo di Dio. La lode del Sole, come ha osservato Spitzer, ha un triplice aspetto. Il Sole viene lodato *secundum hominem* (cioè in relazione alla sua utilità per l'uo-

22 **utile et humile:** le due parole presentano assonanza; identica è anche l'ultima consonante (*l*). Con l'aggettivo «utile» l'acqua viene lodata *secundum hominem*; con «humile» *secundum se*. L'uso di questi aggettivi indica una particolare ricercatezza formale ed ha anche una forte espressività: «utile» deriva etimologicamente dal verbo latino *utor*, “usare”. L'aggettivo quindi sottolinea la funzione dei doni divini, tra cui l'acqua, rispetto ai bisogni umani.

23 **pretiosa et casta:** *preziosa e pura*. Questa qualità dell'acqua va intesa anche in senso religioso (si pensi alla funzione purificatrice che essa assume nel battesimo). Anche qui si hanno la lode *secundum hominem* («pretiosa», cioè utile all'uomo) e la lode *secundum se* («casta»).

24 **enallumini la nocte:** *illumini* (dal francese *enluminer*) *la notte*. Questo verso fa riferimento alla lode *secundum hominem*.

25 **robustoso:** *robusto, vigoroso*. Il suffisso *-oso* conferisce espressività all'aggettivo.

26 **forte:** gli aggettivi di questo verso fanno tutti riferimento alla lode *secundum se*.

27 **matre:** secondo la *Genesi*, dalla Terra l'uomo è stato creato, per mezzo della Terra è nutrito. La Terra quindi, oltre che «sora», è anche «madre».

28 **ne... governa:** *ci nutre e ci mantiene*. Lode *secundum hominem*.

29 **et produce... herba:** lode *secundum se*.

30 **per lo Tuo amore:** *in nome del Tuo amore*. Con l'introduzione dell'uomo cambia il tono del *Cantico* e si modifica anche la struttura della lode: non c'è più, come per le altre creature, una lode incondizionata e articolata (*secundum se, secundum hominem, secundum Deum*); la lode dell'uomo è possibile solo qualora egli perdoni per amor di Dio e sappia sopportare malattie e tribolazione.

31 **sostengo infirmitate et tribulatione:** *sopportano* (**sostengo**, forma verbale umbra di terza persona plurale) *malattia e*

Laudato si', mi Signore, per sor' Aqua,
la quale è multo utile et humile²² et pretiosa et casta²³. 15

Laudato si', mi Signore, per frate Focu,
per lo quale ennallumini la nocte²⁴:
ed ello è bello et iocundo et robustoso²⁵ et forte²⁶.

Laudato si', mi Signore, per sora nostra matre²⁷ Terra, 20
la quale ne sustenta et governa²⁸,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba²⁹.

Laudato si', mi Signore, per quelli che perdonano per lo Tuo amore³⁰
et sostengo infirmitate et tribulatione³¹.

Beati quelli ke 'l sosterranno in pace³², 25
ka³³ da Te, Altissimo, sirano³⁴ incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a' quelli ke morrano³⁵ ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà³⁶ ne le Tue sanctissime voluntati³⁷, 30
ka la morte secunda no 'l farrà male³⁸.

Laudate³⁹ et benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli⁴⁰ cum grande humilitate⁴¹.

sofferenza. I sostantivi «infirmitate et tribulatione» sono al singolare per sineddoche, ma hanno significato plurale: *malattie e sofferenze*.

32 **'l sosterranno in pace:** *sosterranno* ciò (**'l**, pronomi neutro riferito a «infirmitate et tribulatione») *serenamente* (**in pace**).

33 **ka:** *perché*.

34 **sirano:** *saranno*.

35 **morranò:** *moriranno*.

36 **trovarà:** *troverà*; il soggetto è «sora nostra Morte corporale».

37 **ne le tue sanctissime voluntati:** *mentre stanno rispettando la tua santissima volontà*.

38 **ka... male:** *perché* (**ka**) *la dannazione*

eterna (**morte secunda**) *non nuocerà loro* (**'l**); in altre parole, *perché non saranno dannati*. L'espressione «mors secunda» è nell'*Apocalisse* (XXI, 8) e indica la morte dell'anima, successiva a quella del corpo.

39 **Laudate:** il verbo è stavolta in forma attiva e all'imperativo. Gli ultimi due versi sono rivolti alla comunità dei fedeli.

40 **serviateli:** *servitelo*. È un congiuntivo esortativo, rivolto ai fedeli, modellato sul latino (il verbo *servio* regge il dativo); ha la stessa funzione degli imperativi «laudate», «benedicete» e «rengratiate».

41 **humilitate:** *umiltà*. Indica la disposizione ad accettare tutte le circostanze della vita, comprese quelle negative, ed è uno dei fondamenti della spiritualità francescana.

Analisi del testo



Livello metrico

Il *Cantico* è scritto in una prosa ritmica divisa in versetti di diversa misura, che ricalcano il modello dei *Salmi*. Il testo era fornito di accompagnamento musi-

cale, composto dallo stesso Francesco, oggi perduto. I versetti sono raggruppati in piccoli blocchi facilmente riconoscibili, differenziati dal punto di vista tematico. L'omogeneità di tali blocchi è garantita da ben calco-

lati artificiali formali: siamo di fronte ad un'opera colta e raffinata, non ingenua come si pensava in epoca romantica.

Alla fine dei versi è sistematico – con pochissime eccezioni – il ricorrere dell'assonanza: «Sole» : «splendore» : «significatione» (vv. 6-8-9); «Vento» : «tempo» : «sustentamento» (vv. 12-13-14, ma i vv. 12 e 14 sono tra loro in rima); «acqua» : «casta» (vv. 15-16); «nocte» : «forte» (vv. 18-19); «Terra» : «governa» : «herba» (vv. 20-21-22); «corporale» : «skappare» : «male» (vv. 27-28-31; i vv. 27 e 31 rima-no tra loro). In qualche caso al posto dell'assonanza compare la rima («stelle» : «belle», vv. 10-11; «rengratiate» : «humilitate», vv. 32-33). Assonanze e rime, in definitiva, costituiscono l'intelaiatura ritmica del testo, sottolineandone la scansione in blocchi. Fondamentale per tale scansione è poi il ricorrere, all'inizio di ciascuno dei suddetti blocchi ritmico-tematici, della formula «Laudato si', mi' Signore», che rimanda all'uso liturgico della litania¹.

Ulteriori effetti ritmici dovuti alle figure di suono possono essere infine rintracciati all'interno dei versi: si pensi a «Signore» : «honore» (vv. 1-2), che è una sorta di rima al mezzo, o (sempre all'interno del verso) all'assonanza, arricchita dall'identità dell'ultima consonante, tra «utile» e «humile» (v. 16).

L'artificio retorico per noi meno visibile, ma che più dimostra l'attenzione di Francesco ai valori formali, è la presenza del *cursus*, ossia del gioco degli accenti che, secondo le *artes dictandi*, doveva essere utilizzato nella parte conclusiva del periodo (*clausola*) dagli scrittori di prosa per avvicinare quest'ultima alla poesia².

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Sul piano fonetico il testo presenta alcune forme tipiche del volgare umbro: la *-u* finale alternata alla *-o*; le forme «iorno» e «messer»; le forme verbali «konfano», «sirano», «sostengo»; l'epitesi nella terza persona singolare del verbo "essere" («ène»); la congiunzione «ka». Non è presente invece l'assimilazione progressiva del gruppo *-nd* che diviene *-nn*, fenomeno anch'esso tipico del volgare umbro e molto frequente in Jacopone: troviamo quindi i più regolari «grande», «iocundo», «secunda», segni evidenti della ricerca di una lingua letteraria, di un volgare non popolare ma illustre.

Si è osservato che Francesco tiene presente la tradizione dei *Salmi* e più in generale la *Bibbia*, dal

momento che nel testo sono rintracciabili alcuni richiami che apparivano immediatamente riconoscibili ai fedeli dell'epoca. La presenza di questi modelli spiega la semplicità sintattica del testo: la struttura è lineare, con prevalenza della paratassi e un'ipotassi che non si spinge oltre il primo grado di subordinazione.

Consistente è la presenza di proposizioni relative; più rare le causali. Sempre al modello biblico si deve la presenza di numerosi latinismi. Innovativo è invece l'uso degli aggettivi, accumulati in gruppi (da due a quattro elementi), sovente collegati mediante il polisindeto. Del tutto sganciato dai modelli è poi l'uso delle apposizioni metaforiche «frate» e «sora», riferite alle creature, che conferiscono al *Cantico* un tono «gioioso e rasserenato» (Luperini).

Livello tematico

Il riferimento ai modelli biblici, che si sono più volte richiamati, è essenziale anche ai fini di una interpretazione complessiva del componimento. Francesco ha presente soprattutto il *Salmo 148*, ma le differenze rispetto al modello sono estremamente significative.

Il modello scritturale

Alleluia.

*Lodate il Signore dai cieli,
lodatelo nell'alto dei cieli.
Lodatelo, voi tutti, suoi angeli,
lodatelo, voi tutte, sue schiere.*

*Lodatelo, sole e luna,
lodatelo, voi tutte, fulgide stelle.
Lodatelo, cieli dei cieli,
voi acque al di sopra dei cieli.*

*Lodino tutti il nome del Signore,
perché egli disse e furono creati.
Li ha stabiliti per sempre,
ha posto una legge che non passa.*

*Lodate il Signore dalla terra,
mostri marini e voi tutti abissi,
fuoco e grandine, neve e nebbia,
vento di bufera che obbedisce alla sua parola,*

*monti e voi tutte, colline,
alberi da frutto e tutti voi, cedri,*

¹ La litania è l'invocazione rituale che, durante la celebrazione della messa, il sacerdote rivolge a Dio, alla Madonna o ai santi. Il celebrante recita brevi frasi, a ciascuna delle quali i fedeli rispondono coralmente con una formula (ad es. «prega per noi»).

² Nella metrica classica la clausola era la chiusura ritmica di una frase o di un suo membro; le *clausulae* erano formate dalla combinazione dei piedi tradizionali (spondeo, trocheo, dattilo ecc.). «Nella tarda latinità, perduto il senso quantitativo delle sillabe, dalla clausola si passò al *cursus*, cioè alla collocazione ritmica delle due ultime parole di una frase. Si distinguono quattro tipi di *cursus* medievale: a) il *cursus planus*: esempi di Dante: *cogitatione metiri; siámo suggétti*; b) il *cursus velox*: esempi di Dante: *consilia respondemus; desideran(o) di sapére*; c) il *cursus tardus*: esempi di Dante: *prodésse tentábimus; pártè dell'ánima*; d) il *cursus trispondaicus*; es.: *ésse videátur* (peone + trocheo)» (Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978). Per fare alcuni esempi, nel testo di Francesco le clausole «grànde splendóre» di v. 8 e «lun(a) e le stelle» di v. 10 sono modellate sul *cursus planus*; le clausole «onne benedictione» di v. 2 e «Altissimo, se konfàno» di v. 3 sono modellate sul *cursus velox*; sul *cursus trispondaicus* è invece modellata la clausola «Signór(e) et rengratiáte» di v. 32.

voi fiere e tutte le bestie,
rettili e uccelli alati.

I re della terra e i popoli tutti,
i governanti e i giudici della terra,
i giovani e le fanciulle,
i vecchi insieme ai bambini

Iodino il nome del Signore:
perché solo il suo nome è sublime,
la sua gloria risplende sulla terra e nei cieli.
Egli ha sollevato la potenza del suo popolo.

È canto di lode per tutti i suoi fedeli,
per i figli di Israele, popolo che egli ama.³

Il significato della preposizione «per»

È evidente che nel *Salmo* le creature vengono invitate a lodare il Signore. Qualcuno ha sostenuto che la situazione del *Cantico* di Francesco fosse analoga e ha voluto leggere la preposizione «per», che ricorre regolarmente dopo la formula «Laudato si', mi' Signore», come introduttiva di un complemento d'agente. Ma appaiono più convincenti le interpretazioni secondo cui Dio è lodato *per* le creature (causa) o, forse meglio, *attraverso* le creature. Se si considera la preposizione «per» reggente di un complemento di mezzo, appare evidente che per Francesco la bellezza delle creature terrene è la dimostrazione della bontà divina, al punto che lodando le creature si loda indirettamente il Creatore. Non si tratta insomma solo di un dettaglio filologico: questa interpretazione della preposizione sottende quello stesso gioioso rapporto con il creato, tipicamente francescano (improntato all'umiltà, alla semplicità e alla povertà evangelica) che si esprime anche attraverso il ricorrere delle apposizioni «frate» e «sora» riferite alle creature. La questione è rilevante anche perché il Santo, considerando le creature come mezzo per lodare il Creatore, si pone in contrasto con le posizioni eretiche dei Catari, secondo i quali nelle bellezze del mondo si contemplavano le opere di Satana.

L'elenco delle creature: dagli esempi alle categorie

Una seconda differenza rispetto al modello biblico riguarda il "catalogo" delle creature evocate. Mentre nel *Salmo* le creature invitate a lodare il Signore sono tendenzialmente di numero infinito e vanno dalle schiere angeliche agli abissi marini passando per le stelle, i monti, gli alberi e ogni specie animale, nel *Cantico* francescano, come osserva Spitzer⁴, «appaio-

no soltanto i fattori fondamentali, *ontologici*, della vita umana». Le componenti del creato, così minuziosamente catalogate nel *Salmo 148*, si riducono insomma al giorno (sole), alla notte (luna e stelle) e ai quattro elementi costitutivi del Mondo secondo la fisica classica medievale: l'aria (il vento e i fenomeni atmosferici dei vv. 12-14), l'acqua, il fuoco, la terra. Agli esempi del *Salmo*, di numero aperto e ripetibili all'infinito⁵, Francesco sostituisce un numero chiuso di categorie, nelle quali è però possibile sintetizzare la totalità del creato. D'altra parte il Santo si sofferma su elementi con chiaro valore simbolico, legati alla tradizione delle Sacre Scritture: il fuoco ad esempio richiama la Pentecoste; la notte illuminata dal fuoco potrebbe indicare allegoricamente la vita dell'uomo, illuminata dalla Rivelazione divina (Getto). Rimane chiaro comunque il significato di fondo di questa lode delle creature, che si contrappone alle visioni pessimisticamente incentrate sul *contemptus mundi*: il *Cantico* ci dice che il mondo non è affatto da disprezzare, anzi esso è tanto buono che, lodandolo, si loda Dio stesso.

L'antropocentrismo di Francesco

Del tutto nuova, nel *Cantico* di Francesco, è la posizione dell'uomo. A prima vista, almeno fino a v. 23, non c'è traccia di lui nei versi di lode; la parola «homo» compare solo in un enunciato negativo (v. 4), prima che inizi la litania delle «laudi». Ma nonostante le apparenze l'uomo è sempre presente. In primo luogo, egli è l'intuibile complemento d'agente del passivo «laudato si'». In secondo luogo, il riferimento all'uomo è costante – anche se implicito – nella lode delle creature, tanto che Spitzer definisce «antropocentrico» il quadro del creato che emerge dal *Cantico*.

Per comprendere questa centralità occorre analizzare più a fondo la lode delle creature. Quando Francesco invita a lodare il Signore *per* o *attraverso* le sue creature, questa lode assume un triplice aspetto. Lo si può vedere benissimo da «frate Sole» che (come ha rilevato Spitzer, riprendendo e ampliando le osservazioni di Casella⁶) viene considerato:

- nella sua utilità per l'uomo (lode *secundum hominem*): «lo quale è iorno et allumini noi per lui»;
- nelle sue qualità intrinseche (lode *secundum se*): «et ellu è bellu e radiante cum grande splendore»;
- nel suo riferirsi simbolicamente a Dio (lode *secundum Deum*): «de te, Altissimo, porta significatione».

Come abbiamo rilevato nelle note, ogni creatura evocata è sempre lodata *secundum hominem* e quasi

³ *La sacra Bibbia*, Cei, Roma, 1974. Un altro modello è costituito da *Daniele*, III, 52-90; qui si racconta di tre giovani che, circondati dalle fiamme di una fornace, cantano le lodi di Dio e invitano le creature a unirsi alla lode. Il canto prolungato li protegge miracolosamente dalle fiamme; i tre giovani variano e ampliano il tema del *Salmo 148*, fino a ottenere il riconoscimento del miracolo e la liberazione dal fuoco.

⁴ Leo Spitzer, "Nuove considerazioni sul *Cantico di Frate Sole*" in *Convivium*, 1955, n. 3.

⁵ È proprio ciò che accade in da *Daniele*, III, 52-90.

⁶ Mario Casella, "Il *Cantico delle Creature*, testo critico e fondamenti di pensiero", in *Studi medievali*, nuova serie, XVI (1943-50), pp. 102-34.

sempre *secundum se*. La lode *secundum Deum* è raramente esplicita; essa però è sempre implicitamente richiamata dalla formula «Laudato sì, mi' Signore».

Proprio la costante ed esplicita presenza della lode *secundum hominem* dimostra la centralità che, nel creato, viene assegnata all'uomo. Netta appare la differenza rispetto al *Salmo 148*, nel quale gli uomini sono creature tra le creature, accomunate alle altre dall'invito a lodare Dio. Peraltro nel testo biblico un ruolo del tutto particolare veniva assegnato ai «figli di Israele, popolo che egli ama»; un «israelicentrismo» (Spitzer) che ovviamente scompare nel *Cantico* francescano.

Il pessimismo etico

L'uomo compare esplicitamente a partire da v. 23. È qui evidente lo stacco rispetto ai versi precedenti, sereni e pacati; esso si fa ancor più evidente con il richiamo all'ineluttabilità della morte di v. 27. Alcuni commentatori, rifacendosi a una antica tradizione, hanno attribuito questo stacco a ragioni biografiche, ipotizzando che il *Cantico* sia stato composto in due o più momenti distinti⁷. Il cambiamento è comunque indiscutibile: scompare la tripla articolazione della lode; quest'ultima non è più incondizionata (Dio può essere lodato attraverso l'uomo solo a condizione che questi perdoni e sostenga «infirmirate et tribulatione»); alla fonte del *Salmo 148* se ne affiancano altre, tutte neotestamentarie: dal famoso *Discorso della Montagna* (Matteo, V, 3-11) deriva l'espressione «beati quelli...», mentre la formula «guai a quelli» richiama Matteo, XXIII; l'espressione «morte secunda» viene dall'*Apocalisse* di Giovanni (XXI, 8).

L'uomo che perdona il prossimo e sopporta le sofferenze è, in effetti, un *alter Christus*, un Cristo in Terra; è chiaro dunque come, lodando lui, si lodi anche il Padre. Ma d'altra parte, sottolinea Spitzer, la precisazione «per quelli ke perdonano per lo Tuo Amore» suggerisce l'idea «che il Signore non può essere lodato per quelli che non perdonano». Alla «metafisica ottimistica» della prima parte del *Cantico* subentra dunque un drammatico «dualismo morale»: l'uomo, dotato di libero arbitrio, è sospeso tra la salvezza e il peccato; è l'unica creatura macchiata dal peccato originale; l'unica a rischiare, se peccatore, una «morte secunda» dopo la morte corporale. L'uomo dunque non potrà essere lodato incondizionatamente *secundum se*: nel suo caso la lode è problematica perché è necessario che egli si guadagni la salvezza; il *Cantico* di lode si trasforma in sostanza in una predica, in cui il santo minaccia pene eterne a chi morrà «ne le peccata mortali». Si tratta di una concezione fondamentale nella visione francescana:

l'uomo è nel cosmo creatura privilegiata, ma proprio per questo ha anche una maggiore responsabilità morale.

In realtà non ci sembra che la differenza tra la prima e la seconda parte del *Cantico* abbia bisogno di essere spiegata con fattori estrinseci; è anche possibile che il *Cantico* sia stato rielaborato una o più volte, ma ciò non comporta affatto una sua incompiutezza o imperfezione. Una notazione di carattere stilistico può confermare quest'assunto⁸. Si può osservare che, quando il *Cantico* fa riferimento a Dio, al sole o al firmamento, gli aggettivi che li qualificano (vv. 1, 8, 11) o i verbi ad essi riferiti (v. 32) sono disposti in gruppi di tre (e si tratta di un numero dal trasparente simbolismo); quando si parla dei quattro elementi, sostantivi e aggettivi che ad essi si riferiscono sono disposti appunto a gruppi di quattro (v. 13, 16, 19; un ritmo quaternario è anche individuabile nel «diversi fructi con coloriti flori» di v. 22); quando, infine, si fa riferimento all'uomo, si passa a un ritmo binario («infirmirate et tribulatione» di v. 24; l'opposizione tra «beati quelli» e «guai a quelli» dei vv. 29-30) che coincide perfettamente, sul piano stilistico, con il «dualismo morale» che caratterizza l'antropologia francescana. In definitiva le differenze di carattere formale che si individuano all'interno del testo non fanno che rispecchiare, in forma artisticamente compiuta, la differenza ontologica tra Dio, le creature e l'uomo.

Il congedo

Gli ultimi due versi evidenziano il carattere liturgico e lo scopo sociale del *Cantico*, il quale non può essere letto come una semplice lirica soggettiva. Questi due versi infatti, secondo una struttura quasi circolare, si riagganciano direttamente all'*incipit* del componimento, pur riferendosi idealmente ai fedeli e non a Dio. Si fa diretto richiamo alla lode ed alla benedizione, ma soprattutto all'umiltà. Insomma, lodare Dio umilmente significa riconoscere nelle creature la grandezza del Creatore; ringraziarlo significa invece accettare con gioia e serenità la condizione di sofferenza tipica dell'uomo in terra, che così assurge al ruolo di *novello Cristo*. Pertanto la contemplazione estasiata delle bellezze dell'Universo non deve essere demonizzata, come sostenevano i Catari, e neanche sottovalutata, come voleva la tradizione teologica cattolica romana.

Nel rapporto amoroso dell'uomo con l'universo si afferma dunque l'ideale evangelico di fratellanza di Francesco. Per questo il *Cantico* può essere considerato «strumento di propaganda religiosa con destinazione di massa» (Pasedo).

⁷ Secondo una tradizione antica, ma non provata, i versi 23 e segg., che vertono sul tema del perdono, sarebbero stati composti in occasione di una lite tra il podestà ed il vescovo di Assisi, che il Santo cercò di conciliare. La prima parte del cantico, che evocherebbe nostalgicamente la bellezza del paesaggio umbro, risalirebbe invece alla malattia agli occhi di Francesco. I versi che si riferiscono alla morte sarebbero invece stati composti in una fase aggravata della sua malattia, durante il soggiorno sul monte Verna.

⁸ Cfr. Giovanni Pozzi, «Il Cantico di Frate Sole di San Francesco» in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.

Tommaso da Celano?

Il *Dies irae* (Giorno d'ira) è una sequenza liturgica in latino, ossia un testo in versi ritmati che veniva accompagnato dalla musica ed intonato nell'ufficio dei Defunti. È tradizionale la sua attribuzione a Tommaso da Celano (1190 ca-1260 ca), un dotto frate abruzzese che, su commissione di papa Gregorio IX e dell'Ordine francescano (cui Tommaso era stato ammesso nel 1213), fu autore di due biografie in latino di San Francesco (la *Legenda prima* e la *Legenda secunda*). Dalla sua opera, in particolare dalla seconda biografia — in cui si insiste con forza sull'ideale della povertà — si può arguire la vicinanza dell'autore agli Spirituali, la più rigorosa delle correnti in cui si divise l'Ordine. A Tommaso è attribuito anche un *Tractatus de miraculis* al quale si ispirerà la tradizione narrativa dei *Fioretti*, i racconti legati ai miracoli di Francesco. L'attribuzione del *Dies irae* è comunque incerta: è possibile che Tommaso si sia limitato a correggere una precedente redazione dell'inno, che potrebbe risalire al XII secolo.

Dies irae



Dies irae, dies illa:
solvēt saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla¹.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus, 5
cuncta stricte discussurus²!

Tuba, mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum³.

Mors stupebit et natura, 10
cum resurget creatura,
iudicanti responsura⁴.

Liber scriptus proferetur,

venturus) il giudice, / per esaminare (**discussurus**) tutte le cose (**cuncta**) severamente (**stricte**)! Rendiamo con *dovrà essere* e *dovrà venire* i costrutti perifrastici latini «est futurus» ed «est venturus»; si tratta di “perifrastiche attive”, ossia di proposizioni che impiegano il participio futuro associato con il verbo *esse*; con tale costrutto la lingua latina rende l'idea di un'azione imminente o necessaria. È participio futuro anche «discussurus», che abbiamo tradotto con una proposizione finale.

³ **Tuba... thronum**: La tromba (**tuba**), spargendo un mirabile suono / attraverso (**per**) i sepolcri delle nazioni (**regio-num**), / raccoglierà (**coget**: ma il verbo latino *cogo* suggerisce l'idea della costrizione, della necessità) tutti davanti al trono.

⁴ **Mors... responsura**: Si stupirà la morte e la natura / quando risorgerà la creatura / per rispondere (**responsura**) a Colui che giudica (**iudicanti**). Lo stupore della morte e della natura, che in questa immagine apocalittica sono personificate, è determinato dalla resurrezione della carne, ossia dal fatto — umanamente non spiegabile — che i morti usciranno dai sepolcri riprendendo i loro corpi. Ancora una volta la densità semantica del testo si incentra intorno ai participi: il participio futuro «responsura» — che dà l'idea di un'azione necessaria e quasi imminente imposta all'uomo — e il participio presente «iudicanti» (che può essere reso in italiano solo con una peri-

¹ **Dies irae... Sibylla**: *Giorno d'ira, quel giorno: / dissolverà (solvēt) il mondo (saeculum) in cenere (favilla) / come attesta David con la Sibilla*. La visione terribile del giorno del Giudizio viene annunciata dalla voce biblica di David, ma anche dalla voce pagana della Sibilla (profetessa del mondo greco-romano che si riteneva ispirata da Apollo). È tipico della mentalità medievale considerare la cultura pagana come anticipatrice inconsapevole della vera religione (è la cosiddetta *interpretazione figurale* dell'antichità su cui vertono gli studi di Auerbach). I *Libri sibillini*, che custodivano le profezie

di molte Sibille, erano guardati con riverenza dai Padri della Chiesa.

Il v. 2 sembra presentare una sillaba in più rispetto alla misura dell'ottonario. Ma nella lettura vanno elisi i suoni *-um* della parola «saeculum» (così come avviene, quando la parola successiva inizia per vocale, nella metrica classica latina). In altre edizioni dell'inno è invece presente la forma sincopata «saeculum» (in tal caso, ovviamente, non è necessaria l'elisione).

² **Quantus... discussurus**: *Quanto grande (quantus) dovrà essere (est futurus) il tremore, / quando dovrà venire (est*

frasi), che designa Dio senza nominarlo.
⁵ **Liber... iudicetur:** *Sarà portato (proferetur) il libro scritto / in cui è contenuto (continetur) tutto ciò (totum) / in seguito a cui (unde) il mondo possa esser giudicato (iudicetur).* All'indicativo futuro semplice «proferetur» seguono l'indicativo presente «continetur» (il libro è infatti già scritto, esiste fin da adesso) e il congiuntivo «iudicetur», che ha valore consecutivo (il giudizio di Dio sarà conseguenza inevitabile di ciò che è scritto nel libro).

⁶ **Iudex... remanebit:** *Quando dunque (ergo) il giudice sarà seduto / tutto ciò che (quidquid) è nascosto (latet) apparirà, / nulla (nil, forma diffusa nel medioevo per nihil) resterà impunito (inultum).* La drammaticità della visione apocalittica è sottolineata dal ritmo martellante dei tre indicativi futuri in rima tra loro.

⁷ **Quid... securus:** *Cosa potrò dire (sum... dicturus) allora, io misero? / Quale avvocato (quem patronus) potrò invocare (il participio futuro rogaturus dipende, come il precedente «dicturus», dal verbo «sum») / quando a malapena (vix) il giusto sarebbe (il congiuntivo presente sit suggerisce l'idea di un evento possibile, ma tutt'altro che certo) sicuro? La perifrastica attiva («sum dicturus», «sum rogaturus») insiste ancora sull'idea dell'imminenza del giudizio. Il peccatore, che sa di doversi disculpare, si interroga con angoscia perché consapevole della propria indegnità. In questi versi — tra i più pessimistici della sequenza — la natura umana ci appare immeritevole di salvezza.*

⁸ **Rex... pietatis:** *O Re di tremenda maestà / che salvi per tua grazia (gratis) coloro che sono da salvare (salvandos) / salva me, o fonte di pietà!* La centralità del tema della salvezza è sottolineata dal ricorrere, nell'arco di due versi, di tre diverse forme del verbo salvare (si tratta di un poliptoto). L'avverbio «gratis» sottolinea la sproporzione tra i meriti dell'uomo, di per sé insufficienti, e la Grazia divina che può, per un imperscrutabile disegno, concedere la salvezza. Il gerundivo «salvandos» (che appartiene alla forma passiva del verbo e che abbiamo reso come *coloro che sono da salvare*) suggerisce un'idea simile a quella che, nella forma attiva, si esprime con il participio futuro: l'idea cioè che perfino la salvezza sia un evento necessario, predestinato,

in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur⁵. 15

Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit⁶.

Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus⁷? 20

Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis⁸!

Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die⁹. 25

Quaerens me sedisti lassus,
redimisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus¹⁰. 30

Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis

rispetto al quale poco o nulla valgono i meriti dell'uomo. Il tema della Grazia, che ha suscitato nella teologia cristiana un complesso dibattito sui rapporti tra predestinazione e libero arbitrio, ha un precedente importantissimo nella riflessione di Sant'Agostino.

Questa strofa fa da cerniera tra la prima parte del componimento (vv. 1-21), occupata dalla visione del terribile giudizio di Dio (qui ancora indicato come «Rex tremendae maiestatis», secondo una concezione desunta dal Vecchio Testamento), e la seconda parte (vv. 25-57), che coincide con la preghiera vera e propria. Il passaggio dalla visione alla preghiera è testimoniato dalla comparsa di un verbo all'imperativo presente («salva») e dal riferimento, anch'esso nuovo, alla misericordia di Dio (qualificato per la prima volta con un attributo, «fons pietatis», che apre al peccatore la possibilità di sperare nella salvezza).

⁹ **Recordare... die:** *Ricorda (recordare, imperativo), o Gesù pietoso (Iesu pie: in questa strofa il Dio veterotestamentario è sostituito per la prima volta dal Figlio) / che io sono la causa del tuo cammino (tuae viae si riferisce al per-*

corso terreno di Cristo dall'Incarnazione alla Passione), / non mandarmi in perdizione (ne me perdas, congiuntivo esortativo) in quel giorno. La prima persona singolare con cui l'orante si rivolge a Dio indica, qui e nei versi successivi, l'intera umanità.

¹⁰ **Quaerens... cassus:** *Cercando me sedesti stanco (lassus), / mi salvasti sopportando (passus) la croce: / tanto dolore (labor) non sia vano (cassus).* Il primo verso fa probabilmente riferimento a un episodio evangelico (Giovanni, IV, 6), in cui si narra che Cristo sedette al pozzo di Giacobbe, dove chiese da bere a una donna samaritana. Occorre ricordare che, sul piano del pregiudizio razziale, Giudei e Samaritani erano separati dalla massima distanza; era perciò sorprendente il semplice fatto che Gesù rivolgesse la parola a quella donna. L'implicito richiamo a quest'episodio rafforza l'idea portante della seconda parte della sequenza: la speranza cioè che, a dispetto dell'evidente indegnità del peccatore, l'amore gratuito di Cristo possa accoglierne le preghiere e redimerlo. Se così non fosse, del resto, sarebbe stata inutile la stessa Passione.

ante diem rationis¹¹.

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus: 35
supplicanti parce, Deus¹².

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti¹³.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne, 40
ne perenni cremer igne¹⁴.

Inter oves locum praesta
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra¹⁵. 45

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis¹⁶.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis: 50
gere cura mei finis¹⁷.

Lacrymosa dies illa
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus¹⁸:

huic ergo parce, Deus. 55
Pie Iesu Domine,
dona eos requie¹⁹.

(**parce**) chi ti supplica (**supplicanti** è participio presente), o Dio.

¹³ **Qui... dedisti:** Tu, che assolvesti Maria <Maddalena> / ed esaudisti il ladrone, / desti anche a me la speranza. Il riferimento ai due noti peccatori perdonati di cui parlano i Vangeli autorizza la speranza di salvezza per l'uomo che, con i soli propri meriti, non potrebbe mai raggiungerla.

¹⁴ **Preces... benigne:** Le mie preghiere non sono degne / ma tu, buono, fa' in modo (**fac**), benignamente, / che io non sia bruciato (**cremer**) nel fuoco (**igne**) perenne.

¹⁵ **Inter... dextra:** Dammi (**praesta**) un luogo tra gli agnelli / e dividimi (**me sequestra**) dai capri / collocandomi (**statuens**) dalla parte destra. La distinzione tra gli agnelli (destinati alla salvezza e collocati alla destra del Padre) e i capri (destinati alla dannazione e collocati alla sinistra) è in Matteo, XXV, 33. La strofa presenta assonanza in luogo della rima.

¹⁶ **Confutatis... benedictis:** Confusi i malvagi (**maledictis**), / assegnatili (**addictis**) alle fiamme acri / chiama me con i benedetti.

¹⁷ **Oro... finis:** <Ti> prego, suplice e genuflesso / col cuore contrito come cenere: / prendi cura della mia fine.

¹⁸ **Lacrymosa... reus:** Lacrimoso giorno, quello / in cui risorgerà dalla cenere (**favilla**) / l'uomo colpevole che deve essere giudicato (**iudicandus**, altro gerundivo che suggerisce l'idea di un evento necessario e inevitabile). Si rompe, a partire dal v. 54, lo schema metrico delle strofe a rima fissa. Questo verso rima infatti con il primo della strofa seguente, mentre i due versi finali non rispettano né la rima né la misura dell'ottonario.

¹⁹ **huic... requie:** perciò (**ergo**), o Dio, abbi pietà di lui (**huic**, riferito all'«homo reus» del v. 54). / O pietoso Gesù Signore / dona a loro la pace. Gli ultimi versi recano traccia evidente della destinazione liturgica della sequenza, che veniva intonata nell'ufficio dei Defunti.

¹¹ **Iuste... rationis:** O giusto giudice di punizione (**ultionis**), / fai dono del perdono (**remissionis**) / prima del giorno della resa dei conti (**rationis**). Si ripresenta in questa strofa l'alternanza tra gli attributi terribili di Dio, desunti dall'Antico Testamento e tipici

della prima parte della sequenza («iudex ultionis») e quelli «paterni», desunti dal Nuovo, che dominano nella seconda.

¹² **Ingemisco... Deus:** Gemo come un reo, / il mio volto si arrossa (**rubet**) per la colpa (**culpa** è ablativo di causa): / risparmia

Analisi del testo



Livello metrico

Proponiamo il *Dies irae* direttamente nell'originale latino (peraltro facilmente comprensibile) per l'impossibilità di rendere accettabilmente in traduzione il ritmo del verso e la pregnanza di alcune espressioni.

Il metro utilizzato, basato su versi isosillabici scanditi da accenti fissi, è lontanissimo da quelli classici. Il testo è

diviso in strofe di tre ottonari, che hanno tutte, ad eccezione dell'ultima, le medesime caratteristiche: in ogni strofa i versi presentano la stessa rima (raramente sostituita dall'assonanza); gli accenti cadono sempre sulle sillabe dispari, conferendo al componimento un andamento incalzante; ritmo e sintassi coincidono perfettamente (ogni strofa è occupata da un solo periodo).

L'uso della rima e del verso ottonario denotano una sensibilità metrica del tutto moderna (la metrica classica latina si basava infatti sulla quantità delle sillabe anziché sull'accento, e non faceva ricorso alla rima). Il succedersi senza posa di rime e accenti sottolinea con forza la drammaticità del tema trattato: l'attesa del giorno del giudizio, del terribile momento in cui Dio dividerà i buoni dai malvagi.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Sul piano sintattico è piuttosto ridotto il ricorso alla subordinazione, che si limita quasi esclusivamente a semplici proposizioni relative e temporali e a qualche subordinata implicita espressa con il participio futuro. La sensazione che il Giudizio universale sia un evento inevitabile, e anzi quasi prossimo, viene rafforzata dall'uso di alcune forme verbali; la più importante di queste forme è il participio futuro, usato sia autonomamente che nella "perifrastica attiva" (in unione cioè con il verbo *esse*, come ai vv. 4 e 5), con cui la lingua latina suggerisce l'imminenza di un'azione o la sua inevitabilità («est futurus» ed «est venturus» sono espressioni semanticamente assai più dense dei corrispondenti futuri semplici «erit» e «veniet»). Ai costrutti con il participio futuro fa da *pendant* l'uso del gerundivo, modo verbale che indica in forma passiva la stessa idea di necessità (l'espressione «iudicandus homo reus» di v. 54 potrebbe essere resa ad esempio con *l'uomo colpevole che deve essere giudicato*). Il latino di questo testo è nel complesso molto semplice e caratterizzato da una scelta lessicale essenziale.

Livello tematico

L'osservazione dei tempi verbali ci permette di dividere il testo in due blocchi principali, che sono nettamente distinti anche dal punto di vista tematico, più un terzo di minore lunghezza.

Nel primo blocco (vv. 1-21) prevale il tempo futuro (numerosi, oltre ai costrutti di cui si è sopra detto, sono i verbi all'indicativo futuro). Il tema centrale è la visione apocalittica del Giudizio universale, che pone l'uomo con tutta la sua miseria di fronte alla maestà di un Dio descritto con accenti veterotestamentari. L'angoscia della visione è resa anche dalla presenza di proposizioni esclamative (vv. 4-6) o interrogative (vv. 19-21).

Nel secondo blocco (vv. 25-51) prevale l'imperativo, che è per eccellenza il modo verbale della preghiera. Allo sgomento dinanzi alla potenza divina subentra la speranza nell'infinita misericordia del Creatore. In questo secondo blocco compaiono temi desunti dal Nuovo Testamento. I vv. 22-24 fanno da cerniera tra il primo e il secondo blocco: dapprima viene riaffermata la consapevolezza della terribile potenza di Dio («Rex tremendae maiestatis»); ma poi, tramite l'abbandono al mistero della grazia («qui salvandos salvas gratis») si apre la strada alla speranza e quindi alla preghiera vera e propria («salva me, fons pietatis»). Non viene certo meno il senso dell'inadeguatezza dell'uomo (che anzi è nuovamente sottolineata con forza al v. 40); ma il pessimismo sulla sua natura è rischiarato dal sacrificio di Cristo, che ha patito sulla croce proprio per salvare l'umanità dal peccato (vv. 25-30).

Il terzo blocco, il più breve, occupa i vv. 52-57. Esso ripresenta sinteticamente l'alternanza tra il motivo del timore (espresso con l'indicativo futuro e il gerundivo, vv. 52-54) e quello della preghiera e della speranza (espresso con l'imperativo, vv. 55-57). Gli ultimi tre versi, che si discostano metricamente dal resto del componimento, testimoniano della natura liturgica di questo testo (che veniva intonato nell'ufficio dei Defunti).

Il *Dies irae* ha una straordinaria importanza religiosa e culturale (il fatto che sia inserito nella messa da Requiem lo rende ad esempio un testo importantissimo anche per la storia della musica). Incerte ne sono l'attribuzione e la datazione. La sua forte drammaticità sembra a prima vista lontana dai rasserrenanti accenti francescani. Si potrebbe osservare che neanche nel *Cantico di frate Sole* l'ottimismo verso le creature può essere esteso senza riserve all'uomo; ma è anche vero che in Francesco la possibilità che l'uomo si salvi sembra collegarsi anche alla sua opera, alla sua capacità di conformarsi al volere divino («beati quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati, / ka la morte secunda no 'l farrà male», vv. 30-31 [🔗👁️C1]); invece in questo testo, da molti attribuito a Tommaso da Celano, la salvezza appare legata soltanto all'imperscrutabile disegno divino («qui salvandos salvas gratis», v. 23), mentre l'indegnità dell'uomo viene più volte sottolineata con accenti assai più cupi di quelli usati dal Santo.

Jacopone da Todi

Su Jacopone, il maggiore autore di laude della nostra tradizione letteraria, possediamo notizie biografiche non sempre distinguibili dalle leggende di cui la sua figura è circondata. Nacque tra il 1230 ed il 1236 a Todi, cittadina dell'Umbria, dalla famiglia dei Benedetti (il suo nome di battesimo era Jacopo). Studiò diritto, probabilmente a Bologna, e divenne notaio. Condusse vita mondana fino al 1268, quando un tragico episodio cambiò la sua esistenza: durante una festa da ballo la moglie, Vanna dei conti di Coldimezzo, morì per il crollo di un pavimento. Jacopone scoprì che sotto la veste la donna indossava il cilicio, uno strumento di penitenza che doveva servirle a espiare i peccati cui il marito la induceva. Sconvolto dall'accaduto, Jacopone si convertì, abbandonò la professione e i suoi beni e cominciò a condurre un'esistenza di vagabondaggio e peni-

tenza. Nel 1278 entrò come laico nell'Ordine francescano, schierandosi con la corrente più intransigente, quella degli spirituali. Quando nel 1297, dopo la rinuncia da parte di Celestino V¹, salì al soglio pontificio Bonifacio VIII, Jacopone fu tra i firmatari del manifesto di Lunghezza, con il quale si chiedeva la destituzione del pontefice. Bonifacio VIII reagì scomunicandolo.

Insieme alla famiglia Colonna, che aveva avversato l'elezione di Bonifacio, Jacopone partecipò alla difesa della fortezza di Palestrina, cui il papa aveva posto l'assedio. Caduta Palestrina, il frate venne chiuso in prigione (1298). Dal carcere Jacopone continuò a scrivere difendendo le proprie idee; ma dovette umiliarsi, inutilmente, per chiedere a Bonifacio che gli fosse tolta la scomunica. Solo nel 1303, dopo la nomina a pontefice di Benedetto XI, Jacopone poté uscire dal carcere ed essere riammesso ai sacramenti. Si ritirò in convento a Collazone, vicino a Perugia, dove morì, probabilmente nella notte di Natale del 1306.

Il corpus delle opere di Jacopone consta di 93 *Laude*, una raccolta di *Detti* (osservazioni morali finalizzate alla meditazione ascetica, la cui attribuzione è però discussa), lo *Stabat Mater* (una sequenza² liturgica in lode della Madonna). Di dubbia attribuzione è un trattato in latino. Il Laudario di Jacopone è un caso anomalo rispetto alla tradizione: non presenta, infatti, laude per le festività liturgiche né preghiere scritte a scopi didascalici. All'interno del corpus si possono distinguere due principali filoni tematici: quello di ispirazione mistica e quello di ispirazione polemica, nel quale dominano le invettive contro la Chiesa corrotta, le eresie e l'attaccamento ai beni materiali.

A lungo la poesia di Jacopone è stata considerata come la rozza espressione di una religiosità quasi primitiva. In realtà il suo linguaggio, che sulla base del volgare umbro innesta latinismi, richiami provenzali e siciliani, citazioni dalle Scritture, dimostra una notevole preparazione culturale. La lettura dei suoi testi andrà condotta facendo riferimento alla cultura religiosa del tempo, ma senza mai dimenticare la cultura laica, in particolare quella insegnata nelle Università e quella veicolata dalla lirica amorosa, cui Jacopone si rifà di continuo proprio nel momento in cui ad essa si contrappone.

¹ Nel breve periodo del suo pontificato Celestino aveva concesso a Jacopone l'approvazione di un nuovo Ordine, i "Poveri eremiti di Celestino". L'Ordine fu sciolto da Bonifacio VIII.

² La sequenza è un testo liturgico in versi ritmati che un tempo veniva cantato durante la messa in occasione di particolari ricorrenze. Un esempio famoso di sequenza è il *Dies irae* [🔗 📖 C2].

L'elemento religioso, appassionato, legato all'Umbria, travolgeva gli ostacoli di tradizioni linguistiche e di modelli artistici convenzionali, e insieme redimeva il volgare, lo innalzava a dignità di strumento espressivo di alto livello... Se si cerca di individuare un principio di tradizione, bisogna guardare piuttosto a Jacopone da Todi, la cui sintassi sincopata corrisponde a un'energia mistica interiore.

Giacomo Devoto, *Il linguaggio d'Italia: spunti di lingue estrasiciliane*

O Signor, per cortesia

O Signor, per cortesia¹,
manname la malsania²!

A mme la freve quartana,

¹ **O Signor, per cortesia:** l'invocazione iniziale allude nel suo primo verso, attraverso il termine «cortesia», al sistema di valori dominante nella letteratura provenzale, quello dell'"amor cortese"; all'interno di tale sistema (come rileve-

rà poi Dante in *De vulgari eloquentia*, II, 2), accanto all'amore e alla virtù, assume notevole rilevanza anche la salute fisica (presupposto indispensabile per la prodezza nelle armi). Ma la «cortesia» chiesta a Dio da Jacopone è

di natura ben diversa: egli invoca su di sé ogni sorta di malattia, operando un radicale capovolgimento di prospettiva rispetto alla tradizione letteraria occitanica.

² **malsania:** *malattia*. Molti commentatori intendono *lebbra* (considerata all'epoca la malattia per antonomasia). Tuttavia ci sembra più opportuno attribuire al termine il suo significato generico, lasciando alle singole strofe, di volta in volta, la specificazione delle varie malattie.



³ **A mme... ydropesia:** *A me <vengano> la febbre quartana (febbre che si manifesta ogni quattro giorni), la febbre continua e la terzana (che si manifesta ogni tre giorni), la febbre che viene due volte al giorno e l'idropisia che gonfia il corpo: sembra che sia questo il significato dell'aggettivo «granne», che viene trasferito metonimicamente dall'effetto (l'aspetto del corpo malato, che trattiene i liquidi sierosi dilatando l'addome) alla causa (l'idropisia).*

⁴ **mal de dente... squinanzia:** *A me venga<no> mal di denti, mal di testa e mal di ventre, dolori pungenti (**dolor' pognenti**) allo stomaco e in gola (**in canna**) l'angina (**squinanzia**). Il verbo «venga», al singolare, si riferisce a una pluralità di soggetti (questa figura retorica si chiama sillessi). Si noti come al linguaggio tecnico della medicina se ne alterni uno popolare (come testimonia, tra l'altro, la non dotta metafora «in canna»).*

⁵ **Mal dell'occhi... fernosia:** *<A me vengano> male agli occhi e dolore al fianco, e un ascesso (**postema**) dal lato sinistro (**manco**); ai polmoni (**enn alto**, cioè nella parte del corpo che si trova sopra i fianchi) mi venga (**ionga**) la tubercolosi (**tiseco**) e, in ogni tempo, il delirio (**fernosia**).*

⁶ **Aia... parlasia:** *Possa io avere (**aia**, dal latino *habeam*) il fegato infiammato (**rescaldato**), la milza grossa e il ventre gonfio (**enfiato**), e i polmoni (**llo polmone**, al singolare, è sineddoche) siano piagati (**'mplagato**) con gran tosse e paralisi (**parlasia**).*

⁷ **fistelle... ne sia:** *A me vengano le fistole (**fistelle**) con migliaia di bubboni (**carvuncilli**), e i cancri (**granci**) siano tali (**quelli**) che ne sia tutto pieno.*

⁸ **podraga... mme sse dia:** *Che mi venga la gotta (**podraga**, ossia *podagra*), il dolore ai testicoli (**cógli**) mi tormenti (**agrava**) allo stesso modo (**sì**), la dissenteria (**bisenteria**) sia un tormento (metaforicamente **plaga**, *piaga*) e che mi si diano le emorroidi (**morroite**). La strofa enumera malattie particolarmente sgradevoli e vergognose: la degradazione che il poeta invoca su di sé si spinge infatti fin quasi all'imbestiamento, come dimostra la successiva strofa.*

⁹ **mal de l'asmo... grancia:** *Che mi venga il male dell'asma, le si aggiun-*

la contina e la terzana,
la doppla cotidiana
co la granne ydropesia³. 5

A mme venga mal de dente,
mal de capo e mal de ventre;
a lo stomaco dolor' pognenti
e 'n canna la squinanzia⁴. 10

Mal dell'occhi e doglia de fianco
e la postema al canto manco;
tiseco me ionga enn alto
e d'onne tempo fernosia⁵.

Aia 'l fecato rescaldato,
la melza grossa e 'l ventr'enflato
e llo polmone sia 'mplagato
cun gran tòssa e parlasia⁶. 15

A mme venga le fistelle
con migliaia de carvuncilli,
e li granci se sian quelli
che tutto replen ne sia⁷. 20

A mme venga la podraga
(mal de cóglia sì me agrava),
la bisinteria sia plaga
e le morroite a mme sse dia⁸. 25

A mme venga 'l mal de l'asmo,
iongasecce quel del pasmo;
como a can me venga el rasmo,
entro 'n vocca la grancia⁹. 30

A mme lo morbo caduco
de cadere enn acqua e 'n foco
e ià mai non trovi loco,
che eo afflito non ce sia¹⁰.

A mme venga cechetate,
mutezza e sordetate,
la miseria e povertate 35

ga (**iongasecce**) quello dello spasmo (contrazione involontaria dei muscoli; secondo alcuni, *angina pectoris*, ossia spasmo dell'aorta); mi venga la rabbia (**rasmo**) come a un cane e un'ulcera (**grancia**) in bocca.

¹⁰ **morbo caduco... non ce sia:** *A me <venga> l'epilessia (**morbo caduco**:*

“mal caduco” è appunto il nome popolare della malattia), *in modo che io cada in acqua e nel fuoco* (gli attacchi di epilessia provocano convulsioni accompagnate da perdita di coscienza; da qui il rischio di annegare o di cadere nel fuoco), *e possa io non trovare mai un luogo in cui non ne sia afflito.*

e d'onne tempo entrapparia¹¹.

Tanto sia 'l fetor fetente
che non sia null'om vivente, 40
che non fuga da me dolente,
posto en tanta enfermaria¹².

En terrebele fossato,
che Riguerci è nomenato, 45
loco sia abandonato
da onne bona compagnia¹³.

Gelo, grando e tempestate,
fulgure, troni e oscuritate; 50
e non sia nulla aversitate,
che me non aia en sua bailia¹⁴.

Le demonia infernali
sì mme sian dati a menestrali,
che m'essercino en li mali,
ch'e' ho guadagnati a mea follia¹⁵.

Enfin del mondo a la finita 55
sì mme duri questa vita
e poi, a la scivirita,
dura morte me sse dia¹⁶.

Allegom'en sseppultura
un ventr'i lupo en voratura 60
e l'arlique en cacatura
en espineta e rogaria¹⁷.

Li miracul' po' la morte,
chi cce vene aia le scorte 65
e le deversazioni forte
con terrebel fantasia¹⁸.

Onn'om che m'ode mentovare
sì sse deia stupefare
e co la croce sé segnare,
che reo escuntro no i sia en via¹⁹. 70

Signor meo, non n'è vendetta

¹¹ **cechetate... entrapparia:** A me vengano cecità, mutismo e sordità, la miseria e la povertà e in ogni tempo il rattrappimento delle membra (**entrapparia**).

¹² **Tanto sia... enfermaria:** Sia tanto forte il fetore («feter fetente») è figura

etimologica) che non ci sia alcun uomo vivente che non fugga da me sofferente (**dolente**), posto in simile stato di infermità (**enfermaria**). Da qui in poi, ultimato l'elenco dei mali che invoca su di sé, il poeta passa a descrivere la condizione di abiezione e abbandono che

chiede a Dio per il resto della sua vita.

¹³ **En terrebele... compagnia:** Nel terribile fossato che è chiamato Riguerci, lì (**loco**, avverbio di luogo pleonastico) io sia abbandonato da ogni buona compagnia. Riguerci era una località non lontana da Todi.

¹⁴ **Gelo... bailia:** <Mi affliggano> gelo, grandine e tempesta, folgore, tuoni e oscurità, e non ci sia alcun avverso fenomeno atmosferico (**aversitate**) che non mi abbia in suo potere (**bailia**, balia).

¹⁵ **Le demonia... follia:** I diavoli dell'inferno mi siano dati come servitori (**menestrali**), in modo che (**sì... che**) mi tormentino (**essercino**) con quei mali che ho meritato nel mio peccato (**follia**).

¹⁶ **Enfin... me sse dia:** Fino alla fine del mondo duri per me (il pronome **mme** va inteso come dativo di svantaggio) questa vita e poi, al momento della dipartita (**scivirita**) mi si sia una morte violenta (**dura**).

¹⁷ **Allegom'... rogaria:** Scelgo per me (**Allegom'**) come sepoltura il ventre del lupo che mi divorerà, e le mie reliquie (**arlique**) < siano disperse > sotto forma di sterco (**cacatura**) tra spini (**espineta**) e rovi (**rogaria**). Stridente il contrasto tra l'immagine plebea e il termine «arlique», qui usato in senso antifrastico. Si capovolge l'immagine tradizionale della macerazione ascetica e della santità: le sofferenze della vita non vengono sopportate in vista di una ricompensa nell'altro mondo, ma sono destinate a continuare anche dopo la morte; i resti del corpo di fra' Jacopone non verranno venerati come quelli dei santi, ma saranno dispersi nel più vile dei modi.

¹⁸ **Li miracul... fantasia:** I miei miracoli dopo la morte < siano che > chi verrà in questo luogo (**cce**: si intende il luogo in cui si troveranno le «arlique») abbia con sé schiere di spiriti malvagi (**scorte**) e abbia enormi tormenti (**deversazioni forte**) con terribili visioni (**fantasia**).

¹⁹ **Onn'om... en via:** Chiunque (**Onn'om**, ossia ogni uomo) mi senta nominare (**mentovare**) si debba (**sse deia**) spaventare (**stupefare**) e debba farsi il segno della croce in modo (**sì**) che non gli capiti durante il suo cammino (**per via**) qualche cattivo incontro (**reo escuntro**). Il poeta invoca su di sé, dunque, una fama sinistra che lo renda invisibile agli uomini anche dopo la morte.

20 **Signor meo... villania:** *O mio Signore, non è per me adeguata espiazione (vendetta) tutta la sofferenza di cui ho parlato, poiché (ché) tu mi creasti per tuo amore (en tua diletta) e io ti ho ucciso a tradimento (a villania).* Il pronome «io» non fa riferimento a una colpa individuale, ma concentra sul soggetto tutti i peccati dell'umanità (in

tutta la pena ch'e' aio ditta,
ché me creasti en tua diletta
et eo t'ho morto a villania²⁰.

particolare il tradimento di Giuda e l'uccisione di Cristo); rispetto a tali peccati neanche i mali invocati su di sé, in vita e in morte, rappresentano un castigo sufficiente per l'offesa recata a Dio.

Analisi del testo



Livello metrico

Il componimento consta di 74 versi di diversa lunghezza, con prevalenza di ottonari (51); frequenti anche i novenari (22); solo il verso 9 è decasillabo¹. La lauda jacobonica si rifà a una tradizione metrica illustre, quella della ballata; è costituita da una ripresa di 2 versi a rima baciata e da strofe di 4 versi, dei quali i primi 3 sono legati tra loro da assonanza (o, più raramente, da rima). L'ultimo verso di ogni strofa rima con la ripresa.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Il testo di Jacopone, pur rivelando nettamente a livello morfologico la propria origine umbra, per esempio nell'assimilazione consonantica progressiva del gruppo *nd*, che diviene *nn* («manname», v. 2; «granne», v. 6; ecc.), dimostra in più punti la sicura conoscenza della tradizione poetica dotta italiana (si pensi alla presenza di rime siciliane come «vendetta»: «ditta» dei vv. 71-72, un fenomeno che ha origine nella trascrizione toscana della poesia della corte federiciana²). Quanto alla scelta lessicale, si uniscono una terminologia tecnica desunta dalla medicina e voci popolari, spesso plebee, che prevalgono nella seconda parte del componimento. Notevole il trattamento dei termini che fanno riferimento alla devozione religiosa («arlique», v. 61, «miracul», v. 63), qui usati antifrastricamente (come meglio vedremo a conclusione dell'analisi tematica).

Metrica e sintassi si sovrappongono perfettamente: in genere, ogni strofa comprende un periodo (più raramente due periodi separati da punto e virgola). La sintassi è paratattica (come si addice a un testo costruito sull'enumerazione dei sostantivi che designano i malanni). Poche le subordinate, per lo più consecutive.

Livello tematico

Il componimento può dividersi in tre sequenze; nella prima (vv. 3-38) si svolge il tema dei mali fisici che il poeta invoca su di sé; nella seconda (vv. 39-58)

Jacopone prega Dio affinché gli conceda di essere abbandonato fino alla morte; nella terza (vv. 59-74) il tema trattato è l'abiezione *post mortem*; la conclusione (ultima strofa) spiega le ragioni per cui l'uomo ha meritato per sé tanta sofferenza.

Il testo sembra costruito sulla frustrazione delle attese del lettore. Ciò si nota fin dalla ripresa, che fa rimare l'inatteso «malsania» con un termine come «cortesia», con trasparente riferimento al sistema di valori dominante nella tradizione letteraria provenzale: un sistema di valori (come si è detto nelle note) nel quale assume un ruolo rilevante la salute fisica.

I mali fisici e la degradazione progressiva del corpo umano (vv. 3-38)

L'elencazione dei malanni non sarebbe in sé sconcerante all'interno di una tradizione ascetica (lo stesso san Francesco, alla cui regola Jacopone in un primo momento aderì, pone l'accento sulla sopportazione di «infirmirate et tribulatione» [☞ ☞ C1]). Ma del tutto nuovo, e lontano dalla spiritualità francescana, è il significato che qui assume la malattia. È anzitutto da rilevare come l'elenco dei mali sia disposto secondo un ordine non casuale. Si va da malattie gravi ma comuni (febbri, idropisia, dolori localizzati in varie parti del corpo, vv. 3-12), a mali che colpiscono gli organi interni (vv. 13-18), a malattie ripugnanti che deformano l'aspetto fisico (e che culminano nella terribile immagine di un corpo «tutto replen» di «granci», vv. 19-22), a malattie vergognose o che riguardano le parti basse del corpo (vv. 23-26), fino a mali propri più degli animali che dell'uomo, come il «rasmo» (rabbia, vv. 27-30). Pur tenendo presente che l'ordine dell'elencazione obbedisce talora a ragioni metriche (è per motivi di rima, ad esempio, che accanto al «rasmo», compaiono mali certamente non bestiali come l'«asmo»), ci sembra che l'elenco contenuto in questa prima parte della lauda sia ordinato secondo un *climax*: le malattie invocate da Jacopone degradano progressivamente il corpo umano fin quasi all'imbestiamento.

¹ Il computo si basa sull'edizione delle *Laude* a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974. La tradizione manoscritta ci ha però consegnato diverse versioni dei testi di Jacopone, sensibilmente diverse sul piano linguistico.

² Per fare un esempio, se in un testo siciliano abbiamo in rima le parole «vidiri»: «muriri», nella sua trascrizione toscana le parole-rima saranno «vedere»: «morire»: avremo quindi una rima tra due parole che presentano diverse vocali toniche; tale rima è detta rima siciliana. Lo stesso avviene in una rima come «amuri»: «duri», toscannizzata in «amore»: «dure».

Non deve sorprendere il fatto che, nella strofa immediatamente successiva a quella in cui culmina il *climax*, compaiano mali assai meno ignobili come l'epilessia, la cecità, il mutismo, la sordità; infatti questi ultimi mali, elencati nei vv. 31-38, pur non apparendo particolarmente degradanti dal punto di vista fisico, isolano tutti il malato dalla comunità, chiudendone (attraverso la perdita di coscienza o di vista, udito e parole) i canali di comunicazione con l'esterno, sicché il movimento centripeto del rattrappimento («entraparia») che chiude la serie appare quasi come la somatizzazione della esclusione del soggetto rispetto al mondo esterno. A unificare questa prima sequenza, oltre agli aspetti tematici che si sono rilevati, è l'insistenza anafora che scandisce 7 delle 9 strofe che la costituiscono («A mme»).

L'abbandono e la morte (vv. 39-58)

I mali elencati nei vv. 31-38 e culminanti nel rattrappimento fanno da cerniera tra la prima e la seconda sequenza, segnata da un mutamento del punto di vista (che diviene esterno rispetto al soggetto). Ne è una evidente spia stilistica la sostituzione dell'anaforico *incipit* di strofa «A mme» con elementi oggettivi come il fetore (v. 39), il fossato (v. 43), le intemperie (v. 47), i diavoli (v. 51). La sequenza si chiude con l'auspicio di una vita tormentata dai mali che duri fino alla fine del mondo (v. 55) e di una dura morte che concluda l'esistenza.

L'abiezione post mortem (vv. 59-74)

È a questo punto che si registra la più sorprendente novità del testo jacobonico. Dopo la morte, infatti, non c'è un premio o un riscatto (come è lecito aspettarsi dopo una vita di ascesi e di sacrificio, e come poteva essere logico attendersi nella prospettiva francescana, in cui la serena sopportazione di «infirmirate et tribulatione» garantiva la possibilità di essere «inco-

ronati» dall'Altissimo). L'attesa del lettore viene invece nuovamente frustrata, attraverso un procedimento simile a quello già osservato a proposito della parola «cortesia». Infatti i termini dell'agiografia cristiana («arlique», «miracul'») sono qui sottoposti a trattamento antifrastico, poiché le reliquie sono in realtà miseri resti destinati ad essere dispersi sotto forma di sterco di lupo, e i miracoli si concretano in una serie di apparizioni inquietanti e jettatorie (sicché lo stesso segno della croce – vv. 69-70 – sembra acquistare valore apotropaico piuttosto che devozionale). Non esiste dunque possibilità di catarsi per il peccato dell'uomo (l'ultima strofa dimostra come Jacopone non voglia punirsi per una colpa individuale, ma per le colpe dell'umanità). Per questo l'intero componimento si presenta costruito in forma di *climax*: dalla sofferenza fisica, sempre più degradante, all'abbandono, fino all'abiezione *post mortem*.

I capovolgimenti del sistema dei valori tradizionali che abbiamo riscontrato nel testo di Jacopone (e che hanno il loro correlativo stilistico nell'uso antifrastico di parole come «cortesia», «arlique», «miracul'»), la mescolanza tra l'infimo e il sublime (essenziale, in tal senso, è l'ultima strofa) consentono di accostare la poesia di Jacopone a quella che Michail Bachtin definisce «letteratura carnevalesca»; a quel filone letterario, cioè, che ci presenta una sorta di «mondo all'incontrario» e che sembra percorrere, in parallelo alle forme consacrate dalla tradizione, tutta la storia della nostra letteratura. Parlare di «letteratura carnevalesca» non equivale affatto, però, a parlare di letteratura incolta: il capovolgimento della tradizione illustre è possibile proprio in quanto si abbia, con questa tradizione, una consapevole dimestichezza. Il discorso sulla «letteratura carnevalesca» ha implicazioni profonde sulla nostra storia letteraria e andrà ripreso, sempre in ambito duecentesco, trattando della poesia comico-realistica³.

³ Si è anche soliti usare per Jacopone la definizione di «espressionista», adattando alla poesia del Duecento un termine che propriamente si riferisce a correnti letterarie novecentesche. Si designa, in senso lato, come «espressionistica» una forma di rappresentazione artistica lontana dall'equilibrio, incline alla «deformazione» (in tal senso, sono espressionistiche le rappresentazioni del corpo di questa lauda), o all'exasperazione dei contrasti (si possono a tal proposito ripetere le osservazioni appena svolte sul «carnevalesco»); ma anche la compresenza stridente di termini appartenenti a registri differenti e lontani, come voci lessicali tecniche e dotte (es. «ydropsia») e parole del gergo basso (es. «còglia») rende il linguaggio artistico «espressionistico».

O iubelo del core

O iubelo del core,
che fai cantar d'amore!

Quando iubel se scalda,
sì fa l'omo cantare²;

¹ **O iubelo... amore:** *O giubilo (iubelo) che induce chi la prova a manifestare il sentimento attraverso il canto. Il termine «iubelo» indica una esaltazione mistica*

che induce chi la prova a manifestare il sentimento attraverso il canto. Il termine «amore» fa qui riferimento alla sfera reli-

giosa, ma richiama anche, come si vedrà nell'analisi, immagini e temi connessi con l'esperienza profana dell'innamoramento.

² **Quando iubel se scalda... dolzore:** *Quando il giubilo si scalda, allora (sì) esso induce a cantare (l'omo equivale al francese on, con cui si costruiscono impersonalmente i verbi). Il verbo «scalda» (v. 3) introduce una serie di metafore, presenti nelle due successive strofe, che accostano il giubilo al fuoco e al calore.*



³ **e la lingua... dolzore:** *e la lingua balbetta (barbaglia) e non sa cosa dire (che parlare): non si può celarlo all'interno* (il soggetto di **non pò celare** è sempre «l'omo»: si tratta ancora di una costruzione impersonale), *tanto è grande la dolcezza (dolzore)*. La condizione dell'uomo che vive l'esperienza mistica appare contraddittoria: la sua lingua balbetta, egli non ha parole adeguate per esprimere ciò che sente, ma al tempo stesso non può esimersi dall'esprimerlo. Il tema dell'impossibilità di parlare di Dio (e della contemporanea impossibilità di tacerne) era già nelle *Confessiones* di Agostino: «Ma cosa dico, mio Dio, vita mia, mia santa delizia? Cosa si può dire parlando di te? Eppure guai a quelli che non parlano di te, perché parlano e sono muti» [C ¶A1].

⁴ **Quando iubel è acceso... allore:** *Quando il giubilo è acceso, allora induce a gridare (clamare è un latinismo); il cuore è incendiato* (il participio **appreso** indica il propagarsi del fuoco e, metaforicamente, del sentimento; lo stesso verbo è utilizzato da Guinizzelli [C ¶E1] *d'amore <tanto> che non lo può sopportare (comportare); <il giubilo> fa sì che si gridi con strepito (stridenno) e allora non si sente vergogna (non virgogna allore)*). La strofa è costruita in modo parallelo rispetto alla precedente.

⁵ **Quando iubel ha preso... calore:** *Quando il giubilo ha occupato interamente (preso) il cuore innamorato, la gente lo deride (l'ha 'n deriso) pensando al suo modo di esprimersi (el suo parlato), dal momento che <il cuore>* (il sostantivo, a cui va riferito il gerundio **parlanno**, è sottinteso) *parla senza ritegno (esmesurato, aggettivo con valore avverbiale) di ciò di cui sente il calore* (cioè dell'amore divino). L'amore divino infiamma cioè il cuore, inducendolo a esprimere la gioia in un modo che all'esterno appare privo di senso.

⁶ **O iubel, dolce gaudio... clamore:** *O giubilo, dolce gioia (gaudio è un latinismo) che entri nella mente, il cuore diventerebbe (deventa è un indicativo che designa, in*

e la lingua barbaglia
e non sa che parlare:
dentro non pò celare,
tant'è granne 'l dolzore³.

Quando iubel è acceso,
sì fa l'omo clamare;
lo cor d'amor è appreso,
che nol pò comportare:
stridenno el fa gridare,
e non virgogna allore⁴.

Quando iubelo ha preso
lo core innamorato,
la gente l'ha 'n deriso,
pensanno el suo parlato,
parlanno esmesurato
de che sente calore⁵.

O iubel, dolce gaudio
ched entri ne la mente,
lo cor diventa savio,
celar suo conveniente;
non pò esser soffrente
che non faccia clamore⁶.

Chi non ha costumanza
te reputa 'mpazzito,
vedenno esvalianza
com'om ch'è desvanito;
dentr'ha lo cor ferito,
non se sente da fore⁷.

questo caso, una ipotesi irreali) *saggio <se sapesse> nascondere il suo stato (suo convenente indica ciò che avviene all'interno del cuore); <il cuore> non può sopportare (esser soffrente, costruito perifrastico esemplato sui provenzali e i siciliani) <tale giubilo> in modo da non urlare (che non faccia clamore; il sostantivo richiama il «clamare» di v. 10).*

⁷ **Chi non ha... de fore:** *Chi non ha esperienza (costumanza) ti reputa impazzito, vedendo un comportamento insensato (esvalianza) simile a quello di un uomo che sia divenuto folle (desvanito); <l'uomo in preda al giubilo> ha il cuore ferito internamente e non si rende conto (non se sente) del mondo esterno (da fore).*

Analisi del testo



Livello metrico

La lauda è costruita metricamente come una ballata, con ripresa di 2 versi settenari a rima baciata e strofe di 6 versi, anch'essi settenari. Il ritmo concitato del settenario, verso breve e imparisillabo, esprime sul piano metrico i motivi del «giubilo» e del canto enunciati già dalla ripresa. Lo schema delle rime è xx;

ababbx: l'ultimo verso di ogni strofa rima dunque con la ripresa. Talora la rima è sostituita dall'assonanza.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Particolarmente significativa risulta, sul piano lessicale, la presenza di termini che, più che a un'esperienza mistica, fanno pensare all'amore profano (il caso più

evidente è il participio con valore aggettivale «ennamorado» di v. 16) o che comunque si ricollegano alla tradizione della lirica amorosa: i sostantivi astratti formati con suffissi in *-ore* («dolzore», v. 8), e in *-anza* («costumanza», v. 27; «esvalianza», v. 29), o la perifrasi «esser soffrente» (v. 25) sono tutti elementi tipici del linguaggio provenzale, trasportati nella nostra tradizione dai Siciliani. Emerge dunque, già a livello lessicale, una «contaminazione» tra sfera dell'amore sacro e sfera dell'amor profano che appare come uno dei tratti più caratteristici del componimento.

Sul piano retorico appare rilevante l'uso dell'anafora («Quanno iubel»), che scandisce gli *incipit* delle prime tre strofe. Prima e seconda strofa, in particolare, presentano una costruzione perfettamente simmetrica: in entrambe, i primi due versi riguardano l'accendersi della passione, paragonata implicitamente al fuoco («Quanno iubel se scalda», v. 3; «Quanno iubel è acceso», v. 9) e la sua conseguente manifestazione immediata («sì fa l'omo cantare», v. 3; «sì fa l'omo clamare», v. 10); la coppia di versi successiva si sofferma sull'impossibilità per l'uomo di esprimere compiutamente o controllare razionalmente la passione («e la lengua barbaglia / e non sa che parlare», vv. 5-6; «lo cor d'amor è appreso / che non po' comportare», vv. 11-12); gli ultimi due versi di ogni strofa descrivono invece la necessità di manifestare all'esterno il giubilo («dentro non po' celare / tant'è granne 'l dolzore», vv. 7-8; «stridenno el fa gridare, / e non virgogna allore», vv. 13-14). La terza strofa mantiene lo stesso *incipit* ma modifica la disposizione dei temi: all'esperienza interiore («Quanno iubelo ha preso / lo core innamorato») succede la visione dall'esterno dell'uomo in preda all'accensione mistica, deriso dagli altri per il suo «esmesurato» parlare di quell'amore che l'infiama; quindi si torna al tema della necessità, per il cuore, di esprimere ciò di cui «sente calore» (v. 20).

Livello tematico

Tema della lauda è l'esperienza mistica che consente all'uomo di «innamorarsi» di Dio¹, obbligandolo a manifestare la sua gioia in forme che non sono razionalmente controllabili. L'uomo che abbia provato tale esperienza si trova in una situazione contraddittoria (già descritta da Agostino [☞ 📖A1]), i cui termini sono indicati nella prima strofa: da un lato egli non trova parole adeguate per descrivere un'esperienza per definizione ineffabile («la lengua barbaglia / e non sa che parlare»,

vv. 4-5); dall'altro non può tacere il sentimento che gli occupa il cuore («dentro non po' celare / tant'è granne 'l dolzore»). Il risultato sarà un'espressione che si configura come canto (v. 5) o come grido (v. 10), e che all'esterno apparirà scomposta e sarà oggetto di incomprendimento e di derisione.

Pur avendo ad oggetto un'esperienza eminentemente religiosa, la lirica di Jacopone fa uso abbondante di termini, immagini e situazioni che rimandano alla contemporanea poesia profana d'amore. Si è già visto come, a livello lessicale, siano presenti termini desunti dalla tradizione provenzale e siciliana. Tale presenza non è causale, ma è indice di una profonda «contaminazione» tra due sfere che sembrerebbero a prima vista lontanissime. Infatti:

a) il paragone tra l'«amore» e il fuoco, che Jacopone applica alla sfera religiosa (il giubilo prima si scalda, v. 3, e poi si infiamma, v. 9) è largamente presente, in relazione all'amor profano, nella poesia siciliana. Il tema «foco d'amore» è centrale anche nella canzone-manifesto del *dolce stil novo* (*Al cor gentil reppaira sempre amore* di Guido Guinizzelli [☞ 📖E1]), in cui si fa uso dello stesso verbo «apprende» utilizzato da Jacopone al v. 11.

b) il tema dell'ineffabilità dell'esperienza mistica trova il suo corrispettivo nel tema dell'ineffabilità dell'esperienza amorosa, presente in Dante, ma anche in poeti lontani dall'ortodossia religiosa come Guido Cavalcanti [☞ 📖E7];

c) l'immagine del cuore ferito (v. 31) è un comunissimo *topos* della lirica amorosa;

d) la precisazione che l'esperienza mistica non può essere intesa da «chi non ha costumanza» (v. 27) è analoga alla distinzione, anch'essa presente nella lirica d'amore profano, tra la cerchia di eletti in grado di intendere, per esperienza, un sentimento elevato come l'amore e il volgo «villano» ed escluso da esso. Già Brunetto Latini, del resto, ammoniva «che la forza d'amare / non sa chi no •lla prova»².

e) l'opposizione tra l'uomo saggio, capace di celare il suo sentimento, e l'uomo impazzito d'amore, che si esprime in modo «esmesurato», trova precedenti tra i Siciliani, in particolare in Guido delle Colonne³.

Mentre «è ormai assodata l'influenza sulla poesia di Jacopone della lirica dei trovatori e dei poeti della scuola siciliana»⁴, più difficile appare documentare rapporti di derivazione diretta con i testi dello *stil novo* (oltretutto per la maggior parte dei testi del

¹ Si è discusso sui rapporti tra Jacopone e la mistica medievale. Secondo Giorgio Petrocchi Jacopone «conosceva la mistica dei Vittorini e successiva, ma soprattutto quella di san Bonaventura e di Ubertino; ma, come aveva rilevato il Gentile e confermato il Russo, i tempi e i modi della contemplazione medievale erano divenuti in Jacopone spontanea ed estemporanea espressione di stati d'animo, sia pur concentrata nell'assidua ricerca di Dio». Jacopone dunque «non fu mistico, ma ebbe tutto l'ardore e lo slancio della mistica» (Giorgio Petrocchi, «La letteratura religiosa», in Emilio Cecchi-Natalino Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1965, vol. I, pp. 668-670).

² Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, vv. 2374-75.

³ Si veda in particolare *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 48-55: «Forza di senno è quella che soverchia / ardir di core, asconde ed incoverchia. / Ben è gran senno, chi lo pote fare, / saver celare — ed essere signore / de lo suo core quand'este 'n errore. / Amor fa disviare li più saggi, / e chi più ama men'ài in sé misura, / più folle è quello che più s'innamora».

⁴ Paolo Canettieri, «Laude di Jacopone da Todi» in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1992.

'200 non è possibile una datazione precisa⁵). Tuttavia i dati che abbiamo rilevato confermano la presenza, in testi poetici tra loro contemporanei, di immagini e motivi che si possono applicare indifferentemente all'amore sacro e amor profano; la distinzione tra queste due sfere, come ha rilevato Aurelio Roncaglia, «riguarda l'oggetto, non l'intrinseca natura della forza spirituale che ad esso si volge»⁶. Questo dato andrà

tenuto presente nel trattare alcuni temi centrali nella poesia italiana del '200 e del '300: il conflitto tra amore e religione, di derivazione provenzale, presente nei Siciliani e ancora irrisolto in Guinizzelli [↻ ↻D3, ↻ ↻E1]; il superamento di tale conflitto nella *Vita nuova* e poi nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri; il suo ripresentarsi, in forme rinnovate, nel *Canzoniere* di Francesco Petrarca.

⁵ La produzione di Jacopone può essere collocata tra il 1268 (data della conversione) e il 1306 (data della sua morte); l'attività del "padre" dello *stil novo*, Guido Guinizzelli, è in gran parte precedente (Guinizzelli muore nel 1276). Più difficile definire i rapporti temporali tra l'opera di Jacopone e quella di Cavalcanti, più giovane di lui (nacque intorno al 1260), ma morto alcuni anni prima (1300). Guido delle Colonne muore dopo il 1287, Brunetto Latini intorno al 1294.

⁶ Aurelio Roncaglia, "Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo", in AA.VV., *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977)*, Roma, 1978.

Que farai, Pier da Morrone?



¹ **Que farai, Pier da Morrone?**: l'interrogativa diretta alla seconda persona con cui si apre il componimento introduce un discorso orientato sul destinatario. Si tratta di Pietro Angelari da Morrone, divenuto papa nel 1294 con il nome di Celestino V; dopo pochi mesi rinunciò alla carica che fu assunta da Bonifacio VIII, il quale, durante il breve pontificato di Celestino, aveva esercitato pressioni per indurlo alla rinuncia. L'episodio suscitò grande scalpore tra i fedeli e ramarico in quanti avevano sperato in una riforma spirituale della Chiesa; si organizzarono imponenti processioni popolari per indurre il frate a tornare sui propri passi. Anche Jacopone, schierato con i frati spirituali, aveva nutrito grandi speranze nei confronti di Celestino; il poeta fu tra i firmatari di un manifesto, stilato dagli Spirituali — che godevano dell'appoggio della famiglia Colonna —, in cui si chiedeva la deposizione di Bonifacio VIII. Nel 1298 tutti i firmatari del proclama, tra cui anche Jacopone, vennero scomunicati da Bonifacio e condannati al carcere a vita.

² **Èi... paragone**: Sei giunto al momento della prova (con **paragone** si intende la pietra di paragone con cui si saggiava l'oro; da qui il significato metaforico del termine).

³ **Vederimo... contemplato**: Vedremo il tuo operato (**lavorato**) che hai contemplato nella cella <del convento>, cioè vedremo come metterai in pratica ciò che in convento ti è stato ispirato dalla vita contemplativa. Altri editori al v. 4 leggono «ché»; in questo caso si potrebbe

Que farai, Pier da Morrone¹?
Èi venuto al paragone².

Vederimo èl lavorato
che en cell'ài contemplato³.
S'el mondo de te è 'ngannato,
séquita maledezzone⁴.

5

La tua fama alta è salita,
en molte parte n'è gita⁵;
se te sozz'a la finita
a bon' sirai confusione⁶.

10

Como segno a ssaietta,
tutto lo monno a te affitta⁷;
se non ten' belancia ritta,
a dDeo ne va appellazione⁸.

Se si auro, ferro o rame,

15

parafrasare: *vedremo il tuo operato dopo che in convento hai condotto vita contemplativa.*

⁴ **S'è... maledezzone**: Se il mondo è stato da te ingannato, ne seguirà una maledizione.

⁵ **La... gita**: La tua fama è salita molto in alto ed è giunta in molti luoghi.

⁶ **se... confusione**: se ti sporchi (**te sozz'**) alla fine, per i buoni diventerai causa di confusione.

⁷ **Como... affitta**: tutto il mondo pone la sua mira (questo, come spiega Contini, il

significato di **affitta**) verso di te, come a un bersaglio per la freccia (**a saietta**). La preposizione «a» del v. 11 assume significato diverso da quella del v. 12. Nel primo caso introduce un complemento di fine; nel secondo indica un complemento di moto a luogo.

⁸ **se... appellazione**: se non tieni la bilancia (**bilancia**) in equilibrio (**ritta**), sarai chiamato in giudizio da Dio (**a dDeo ne va appellazione**). Alla precedente similitudine subentra una metafora tratta dal linguaggio giudiziario (tipica di Jacopone è la frequente variazione dei

provàrite enn esto esame⁹;
quigno ài filo, lana o stame,
mustràrite enn est'azzone¹⁰.

Questa corte è una focina,
ch'el bon auro se cci afina¹¹; 20
s'ello tene altra ramina,
torna en cennere e 'n carbone¹².

Se ll'ofizio te deletta,
nulla malsania è plu enfetta¹³;
e ben è vita emmaladetta 25
perdir Deo per tal boccone¹⁴.

Grann'eo <n'>abi en te cordoglio
co' t'escio de bocca: «Voglio»,
ché t'ài posto iogo en collo,
che tt'è tua dannazione¹⁵. 30

Quanno l'omo virtuoso
è posto en loco tempestoso,
sempre 'l trovi vigoroso
a portar ritto el confalone¹⁶.

Grann'è la tua degnetate, 35
non n'è menor la tempestate;
grann'è la varietate,
che trovarì en tua masone¹⁷.

[Se no n'ài amor paterno,
'l mondo non girà obedenno¹⁸;
c'amor bastardo non n'è denno 40

secondo un'accezione attestata in altri componimenti. Diversamente, considerando «ramina» come la scaglia che si stacca nella lavorazione del rame, la spiegazione (a nostro parere preferibile) potrebbe essere: *se l'oro (ello, soggetto) contiene altro materiale impuro, esso si trasforma in cenere e carbone*. Insomma, se i buoni intenti del papa non fossero destinati verso un giusto fine, o se fossero corrotti dalle persone che lo circondano, questi si trasformerebbero inevitabilmente in cattive azioni.

¹³ **Se... enfetta:** *se ambisci alla carica papale (ofizio) <per gli onori>, non esiste lebbra (malsania: qui sembra pertinente l'osservazione di Contini, secondo cui il termine lebbra va preferito al più generico malattia, in quanto la lebbra era il male più diffuso dell'epoca) più infetta (enfetta: participio derivato dal latino inficere, avvelenare: portatrice di veleno).*

¹⁴ **e ben... boccone:** *ed è una vita veramente maledetta <quella che porta a> perdere Dio a causa di tale cibo. Il desiderio di ricchezza è metaforicamente un appetito dell'anima, che distoglie l'uomo dalla giusta meta, cioè da Dio e dai beni spirituali.*

¹⁵ **Grann'eo... dannazione:** *Provai un grande dolore (cordoglio) nei tuoi confronti, quando dalla bocca ti uscì <la parola> "Voglio", poiché ti sei posto un giogo sul collo che è la tua dannazione.*

¹⁶ **Quanno... confalone:** *Quando l'uomo di valore viene posto in un luogo colpito dalla tempesta, lo trovi sempre forte e virtuoso nel sorreggere il gonfalone (confalone, dal francone gundfano, è la bandiera di guerra, il vessillo o lo stendardo delle comunità religiose o civili; il termine è tipico della civiltà comunale).*

¹⁷ **Grann'è... masone:** *Grande è (grann'è) la tua dignità, non minore è la tempesta; grande è la varietà di persone che troverai nella tua casa (masone, dal francese maison; in questo caso la casa di Celestino è il palazzo apostolico). Il termine «varietate» indica la molteplicità delle persone presenti nella sede papale, ma può alludere anche alla mutevolezza o alla doppiezza dei chierici di corte, mossi da egoismo e gelosie.*

¹⁸ **Se... obedenno:** *Se non dimostri di provare un amore paterno <per il mondo>, il mondo non ti obbedirà. L'aggettivo «paterno» è in antitesi con l'aggettivo «bastardo» (v. 41), che denota un «amore» improprio.*

registri linguistici). Il significato di *accusare, chiamare a dar conto, rivolgersi ad un magistrato* per il verbo *appellare* era comune nella lingua latina.

⁹ **Se... esame:** *Se sei fatto di oro, ferro o rame, lo proverai (provàrite; la forma enclitica del pronome personale -te è un tratto umbro, come nel successivo «mustràrite») in quest'esame.* Siamo di fronte a una serie di metafore — introdotta già dal termine «paragone» del v. 2 — che utilizzano il lessico tecnico della metallurgia. Dei tre metalli qui elencati il più prezioso è l'oro, il meno prezioso il ferro, mentre il rame ha una posizione intermedia. I termini sono quindi disposti in modo da evitare il *climax*.

¹⁰ **quigno... azzone:** *mostrerai (mustràrite) con questa azione che (quigno)*

<stoffa> hai, se filo, lana grezza o lana da tessere (stame). Come nella precedente serie dei metalli il primo termine indica il materiale più finemente lavorato, il secondo il più grezzo. Lo «stame» rappresenta invece una fase intermedia della lavorazione.

¹¹ **Questa... afina:** *questa corte <papale> è una fucina nella quale (ch'el) l'oro pregiato (bon auro, ma l'aggettivo «bon» ha anche una connotazione etica) viene raffinato.*

¹² **s'ello... carbone:** *se un diverso recipiente di rame (altra ramina) contiene (tene) esso (ello, cioè l'oro, complemento oggetto), si trasforma (torna) in cenere e carbone.* Questa l'interpretazione più comune, che si ottiene intendendo il termine «ramina» come *recipiente di rame,*

¹⁹ **c'amor... prelazione:** perché (**c'**) un amore illegittimo (**bastardo** indica il figlio nato fuori dal matrimonio) non è degno di avere tale preferenza (**prelazione**, sostantivo derivato dal participio passato del verbo latino *praeferre*, preferire).

²⁰ **Amor... fermamento:** L'amore illegittimo viene pagato al di sotto del firmamento. Si può intendere nel senso che un amore non sano, come quello per il denaro, viene ricompensato nell'Inferno, non nel cielo; ovvero (meglio), che l'amore per i beni materiali è già stato ricompensato nella vita terrena e pertanto non gode di alcun diritto o ricompensa in una vita dell'aldilà. L'accostamento al «pagamento» allude anche alla natura venale dell'amore qualificato come illegittimo.

²¹ **cà... sbandesone:** perché il falso fine (**entennamento**) è stato cacciato (**à fatto sbandesone**) dal cielo (**de sopra**). Allude alla cacciata degli angeli ribelli.

²² **L'Ordine... entenzione:** L'Ordine dei cardinali è decaduto (**posto s'è en basso stato**) perché ciascun <cardinale> ha intenzione di arricchire i suoi parenti! La forma esclamativa sottolinea l'indignazione per lo stato di corruzione in cui versa la Chiesa.

²³ **Guardate... affamate:** Proteggiti da coloro che sono titolari di prebende (**prebendate**: allude ai cardinali), perché li troverai sempre affamati. La prebenda

d'aver tal prelazione¹⁹.

Amor bastardo à 'l pagamento
de sotto del fermamento²⁰;
cà 'l so falso entennamento 45
de sopra à fatto sbandesone²¹.

L'Ordine cardenalato
posto s'è en basso stato,
ciascheun so parentato
d'ariccar à entenzione²²! 50

Guàrdate da prebendate,
che sempre i trovarà' affamate²³;
e tant'è sua seccetate
che non se 'n va per potasone²⁴!

Guàrdate da baratteri, 55
ch'el ner per bianco 'l fo vedere²⁵;
se non te 'n sai bene scrimire,
cantarai mala canzone²⁶].

è la rendita stabile di un beneficio ecclesiastico, ma indica in genere il guadagno o il lucro dettato da bramosia.

²⁴ **e... potasone:** e tanto grande è la loro sete (**seccetate**), che non viene eliminata attraverso il bere (**per potasone**). Il termine «potasone», come il suo etimo latino *potatio*, indica la bevuta, ma anche

l'orgia e la gozzoviglia.

²⁵ **Guardate... vedere:** Guardati dai barattieri che fanno vedere il nero per il bianco.

²⁶ **Se... canzone:** Se non ti saprai ben distinguere da essi (**non te 'n sai bene scrimire**), finirai male (**canterai mala canzone**).

Analisi del testo



Livello metrico

Lauda strutturata come una ballata di ottonari, secondo lo schema xx; aaax; bbbx, ecc. L'ultimo verso di ogni strofa ripete sempre la rima **-one** della ripresa. I versi 25, 32, 34, 41, 54 sono ipermetri, ma presentano anacrusi o si regolarizzano per episinalefe.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Numerosi termini concreti caratterizzano questa lauda di Jacopone. Lo stesso termine «paragone» della ripresa, evidenziato dalla rima baciata con «Morrone», rimanda semanticamente alla prova di qualità dell'oro; al lessico tecnico della metallurgia (ma anche a quello della tessitura) rinviano anche le metafore dei vv. 15-22. Altrove si fa uso del linguaggio giuridico (v. 14) o di termini tipici della civiltà comunale (v. 34).

Le frequenti anafore (dominano quella del «se» e del «che») e le allitterazioni denotano un linguaggio

tutt'altro che rozzo, arricchito da latinismi (ad esempio «prelazione» di v. 42) e da parole di origine francese («masone», v. 43), che si alternano a forme tipiche del volgare umbro.

La costruzione del discorso è orientata sul destinatario; il componimento si apre con una interrogativa diretta (v. 1), che ha funzione di ripresa, cui seguono una serie di proposizioni principali o coordinate per asindeto, che prevalgono su ogni tipo di subordinata. Questa struttura del periodo dà al ritmo un andamento incalzante, che sottolinea l'incertezza sull'operato di Celestino V. Tale ritmo è sottolineato anche dal gioco dei tempi verbali: l'interrogativa diretta del primo verso utilizza l'indicativo futuro, che si alterna con il passato prossimo («farai», «ei venuto»); la stessa alternanza dei tempi verbali prosegue per tutti i periodi successivi. Al termine del componimento, dal v. 46 al v. 54, la costruzione drammatica della poesia culmina in due proposizioni esclamative.

Livello tematico

Questa lauda • stata composta nel 1294, all'indomani dell'elezione al soglio pontificio di papa Celestino V. Si tratta di un componimento di accusa nei confronti della Chiesa corrotta: la poesia religiosa diviene poesia politica e assume i toni dell'invettiva. Il discorso, aspro e polemico, finisce paradossalmente per investire lo stesso Celestino, ossia il personaggio in cui erano riposte le speranze dei riformatori. In verità la posizione espressa dallo Jacopone poeta diverge, almeno in parte, da quella assunta, sul piano storico, dallo stesso frate. Jacopone nutrì infatti qualche speranza in Celestino V (cosa che gli costò in seguito la persecuzione di Bonifacio VIII); ma nella sua poesia, segnata da un dualismo irriducibile tra Bene e Male, non sembra ammessa la possibilità che una concreta riforma della chiesa possa cambiare, neanche in parte, la situazione storica. *L'incipit* di molte strofe si incentra sul motivo del paragone: la successione dei tempi verbali all'indicativo futuro riprende, sottolinea e sviluppa questo motivo (C'vederimoÈ, v. 3; C'prov'riteÈ, v. 16; C'mustr'riteÈ, v. 18). Sembra per implicita la certezza che tale prova sia destinata al fallimento.

Il Male ed il nemico sono ovunque, e non mancano nella Curia presso la quale Celestino dovrà operare. Celestino • paragonato ad una bilancia, simbolo dell'equilibrio e della giustizia; se fallirà, dovrà subire un processo ultraterreno. La geografia di Jacopone non ammette regni intermedi; se l'anima • viziosa, ad attenderla sarà l'inferno.

Celestino, • vero, • uomo virtuoso, e l'uomo virtuoso potrebbe riuscire a resistere alle tempeste, mantenendo ben saldo il gonfalone. Ma l'anima • contenuta nel corpo e quest'ultimo • corruttibile: quindi il nuovo pontefice sarà esposto a tentazione, rischio tanto più concreto in quanto • circondato da una corte infida e viziosa.

Dunque l'esortazione a far bene assume costantemente un tono di sfida fortemente vessatorio: Jacopone osserva l'operato di Celestino da una posizione esterna alla realtà storica, dall'alto del suo implacabile moralismo, e lo critica *ante eventum*. Il suo • un *cave* imperioso, ma la sfida • già persa in partenza. La lauda di Jacopone non esprime, neppure in campo politico, una visione meno disperata di quella che emerge da un testo come *O Signor, per cortesia* [q N C3].

O papa Bonifazio

C6

O papa Bonifazio, pensome che iocondo	molt'ài iocato al mondo; non te 'n porrai partire ¹ !	
Lo mondo non n'è usato ched a la scivirita Non farà lege nova che non te dia presente,	lassar li sui serventi, se 'n partano gaudenti ² . de farnete essente, che dona al suo servire ³ .	5
Bene lo mme pensai d'esto malvascio ioco, ma poi che tu salisti non s'aconfà a lo stato	che fussi satollato ch'al mondo ài conversato ⁴ ; enn ofizio papato, essere en tal disire ⁵ !	10
Vizio enveterato	convertes'en natura;	

espressioni tra gnomiche (cioè sentenziose, moraleggianti) e proverbiali di cui è intessuta la lauda.

³ **Non farà... servire:** <Il mondo> non farà la nuova legge di fartene esente <da una triste dipartita>, in modo da non darti (**che non te dia**) il dono (**presente**) che elargisce a chi lo serve (il termine «presente» indica ironicamente la «ricompensa» destinata a chi ha dedicato la sua vita al «mondo»).

⁴ **Bene... conversato:** Ero ben convinto che fossi sazio (**satollato**) di questo gioco malvagio (i piaceri terreni) nel quale hai trascorso il tempo (**conversato**) quando eri ancora nel mondo (cioè quando non eri ancora divenuto papa).

⁵ **ma poi... disire:** ma dopo che sei salito al soglio pontificio (**ofizio papato**, lett. ufficio del pontificato; nell'espressione, come ancora in «miracol Deo» al v. 42, si nota l'uso del caso obliquo derivato dall'antico accusativo latino; questa forma, prima della sostituzione della declinazione latina con la sintassi romanza, svolse anche la funzione di genitivo) non si addice (**s'aconfà**, da con+ fare riflessivo, essere adeguato) al tuo stato provare ancora tali desideri mondani.

¹ **O papa... partire:** O papa Bonifacio, ti sei divertito (**ài iocato**) molto quando eri sulla terra (il termine **mondo** va inteso generalmente nell'accezione peccaminosa che assume nei capitoli dei preliminari della Pasqua e dell'ultima cena del Vangelo di San Giovanni, molto caro a Jacopone; vedi per tutti XVII, 14: «Ego dedi eis sermonem tuum, et mundus odio eos habuit, quia non sunt de mundo, sicut ego non sum de mundo» [«Io ho dato loro la tua parola e il mondo li ha odiati per-

ché essi non sono del mondo, come io non sono del mondo»]); credo che non potrai morire (**partire**) in modo altrettanto divertente.

² **Lo mondo... gaudenti:** Il mondo non ha l'abitudine (**non n'è usato**) di lasciare che i suoi servitori, al momento della partenza (**a la scivirita** o «sceverata», da «sceverare», *separare, distinguere*, derivato a sua volta dal latino parlato **exepere*, composto da *ex-* e *separare*), lo abbandonino allegri. È la prima delle

⁶ **Vizio... cura:** *Un vizio incallito (enverato, dal latino *in-*, rafforzativo, + *veterare*, con significato di *invecchiare*, derivato dall'aggettivo *vetus*, ossia *vecchio*) si converte in attitudine naturale; hai avuto gran cura di ammassare beni terreni. È una seconda espressione proverbiale (cfr. nota 2).*

⁷ **or non... rapire:** *ora alla tua avidità senza limiti (fame dura) non basta più ciò che puoi avere osservando le leggi (el licito), ti sei (t'ei) messo a rubare (a rrobatura), a rapinare (rapire) come un brigante (asscaran, dal provenzale *escaran*).*

⁸ **Pare... casata:** *Sembra tu ti sia gettato la vergogna dietro le spalle (dereto) e abbia disposto l'anima e il corpo ad elevare lo stato della tua famiglia (llevar to casata).*

⁹ **omo... fallire:** *quando si costruisce un grande edificio sulla sabbia instabile (en rena mobile), la costruzione va subito e infallibilmente in rovina (è 'n ruinata); lett.: un uomo che costruisce un grande edificio sulla sabbia instabile, subito <l'edificio> va in rovina e <un tale destino> non gli può venir meno. Il periodo, come si vede, contiene un forte anacoluto, che avvicina alla forma popolare del proverbio — cfr. ancora note 2 e 6 — una citazione da *Matteo*, VII, 26-27: «Et omnis, qui audit verba mea haec et non facit ea, similis erit viro stulto, qui aedificavit domum suam supra arenam. Et descendit pluvia, et venerunt flumina, et flaverunt venti et irruerunt in domum illam, et cecidit, et fuit ruina eius magna» [«Chiunque ascolta queste mie parole e non le mette in pratica, è simile a un uomo stolto che ha costruito la sua casa sulla sabbia. Cadde la pioggia, strariparono i fiumi, soffiarono i venti e si abbatterono su quella casa, ed essa cadde, e la rovina fu grande»].*

¹⁰ **Como... ioco:** *Come la salamandra vive sempre nel fuoco, così sembra che lo scandalo sia per te un divertimento e un gioco. La similitudine attinge alla cultura dei bestiari medievali, ma (riassumiamo e in parte citiamo, da qui alla fine, la nota a p. 104 de *Il Fisiologo*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1993⁴) i miti sulla salamandra hanno origini molto più lontane. Erano già citati da Aristotele e «appartenevano al simbolismo dei quattro elementi», come mostra il testo del *Corpus Hermeticum*: «Fra gli esseri viventi, o figlio, gli uni hanno affinità con il fuoco, altri con l'acqua, altri con l'aria, altri con la terra. [...] e vi sono*

de congregar le cose
or non ce basta el licito
messo t'èi a 'rrobatura,

Pare che la vergogna
l'alma e lo corpo ài posto
omo ch'en rena mobele
subito è 'n ruinata,

Como la salamandra
cusì par che llo scandalo
dell'aneme redente
Là 've t'accunci 'l loco,

Se alcuno ovescovello
mìttili lo fragello
poi 'l mandi al cammorlengo,
e tanto porrà dare

Quando nella contrata
'n estante mitti screzio
all'un getti el braccio en collo,

granne n' à' auta cura⁶;
a la tua fame dura,
como asscaran rapire⁷.

dereto agi iettata, 15
a llevar to casata⁸;
fa grann'edificata,
e no li pò fallire⁹.

sempre vive nel foco,
te sia solazzo e ioco¹⁰; 20
par che ne curi poco!
saperàilo al partire¹¹.

pò covelle pagare,
che lo vòl' degradare¹²;
che se deia acordare; 25
che 'l lassarai redire¹³.

t'aiace alcun castello,
enfra frat'e fratello¹⁴;
all'altro mustri el coltello;

persino alcuni animali che prediligono il fuoco, come le salamandre, che giungono al punto di nidificare nel fuoco». Anche la magia include le salamandre tra gli «spiriti degli elementi», che «sono di quattro categorie: salamandre o spiriti del fuoco, silfi o spiriti dell'aria, ondine o spiriti dell'acqua, gnomi o spiriti della terra» (R. Guéron, *L'erreur spirite*, Paris, 1952, p. 98). Il riferimento alla salamandra non esaurisce il suo significato all'interno della similitudine: nell'ultimo verso della quartina (vedi nota successiva) Jacopone allude alle fiamme dell'inferno come dimora ultima di Bonifacio.

¹¹ **dell'aneme... partire:** *delle anime dei cristiani (redente, salvate da Gesù) sembra che te ne curi poco! In quale luogo (Là 've, là dove; Jacopone allude, in maniera minacciosamente trasparente, all'inferno) ti prepari la dimora (t'accunci 'l loco) lo saprai al momento della partenza (cioè della morte). Nelle due frasi «spezzate» si anticipano rispettivamente il complemento di argomento («dell'aneme redente») e la proposizione interrogativa indiretta («Là 've t'accunci 'l loco»), secondo la sintassi del discorso parlato. Anche in tal modo, nel suo furore polemico, Jacopone enfatizza il significato dei termini anticipati e insieme accorcia violentemente le distanze tra*

sé, fraticello spirituale, e il papa.

¹² **Se alcuno... degradare:** *Se qualche disgraziato vescovo (ovescovello) può pagare qualcosa (covelle, dal latino *quod velles*) gli dai il tormento (mìttili lo fragello) <dicendo> che lo vuoi (vòl' per *voli*, con apocope) abbassare di grado. Data la vicenda cui si fa riferimento (vedi nota successiva), l'alterazione in *-ello* del sostantivo «ovescovo» appare fortemente sarcastica.*

¹³ **poi... redire:** *poi lo ('l per *el*, con aferesi) mandi dal camorlengo (il tesoriere degli antichi comuni) in modo che ci si accordi; e pagherà (porrà dare) tanto che tu lo lascerai tornare (redire), cioè gli restituirai la sua carica ecclesiastica. Si fa riferimento alla vicenda dell'arcivescovo di Siviglia, che Bonifacio destituì nel novembre 1295, reintegrandolo nelle sue funzioni dopo pochi giorni; Jacopone muove in sostanza al papa un'accusa di estorsione: il pontefice si è fatto pagare per mantenere il vescovo nel suo grado.*

¹⁴ **Quando... fratello:** *Quando nella contrada ti piace (t'aiace; con lo stesso significato il verbo «adiacere» si trova anche in Buccio di Ranallo) un castello, subito ('n estante) semini discordia (mitti screzio) tra i fratelli <che lo possiedono>.*

se no n'assente al tuo appello, menaccili de firire¹⁵. 30

Pènsite per astuzia lo mondo dominare;
ciò ch'ordene l'un anno, l'altro el vidi guastare¹⁶.
El mondo non n'è cavallo che sse lass'enfrenare,
che 'l pòzzi cavalcare secondo tuo volere¹⁷!

Quando la prima messa da te fo celebrata, 35
venne una tenebria per tutta la contrata¹⁸;
en santo non remase luminera apicciata,
tal tempesta levata là 've tu stavi a ddire¹⁹.

Quando fo celebrata la 'ncoronazione,
non fo celato al mondo quello che c'escuntròne²⁰: 40
quaranta omen' fòr morti all'oscir de la masone!
Miracol Deo mustròne, quanto li eri 'n piacere²¹.

Reputavi te essere lo plu sufficiente
de sedere en papato sopra onn'omo vivente²²;
clamavi santo Petro che fusse respondente 45
s'isso sapìa niente rispetto al tuo sapere²³.

Punisti la tua sedia da parte d'aquilone,
<es>cuntra Deo altissimo fo la tua entenzione²⁴.
Per sùbita ruina èi preso en tua masone
e null'o<m> se trovòne a poterte guarire²⁵. 50

Lucifero novello a ssedere en papato,

¹⁵ **all'un... firire:** ti accordi con uno di essi (**all'un getti el braccio en collo**), minacci l'altro (**all'altro mustri el coltello**); se <quest'ultimo> non acconsente alla tua richiesta (**appello**) minacci di colpirlo (**firire**).

¹⁶ **Pènsite... guastare:** Credi di poter dominare il mondo con l'astuzia; <invece> ciò che ordisci (**ordine**) un anno, il successivo lo vedi andare in rovina.

¹⁷ **El mondo... volere:** Il mondo non è un cavallo che si lasci mettere il freno (**enfrenare**), che tu possa (**'l pòzzi**; «'l», per «el», è pleonastico) cavalcare secondo il tuo desiderio. Compare per la quarta volta un'espressione proverbiale (cfr. note 2, 6 e 9).

¹⁸ **Quando... contrata:** Quando fu (**fo**) celebrata da te la prima messa, scese l'oscurità (**tenebria**) su tutta la contrada. Il riferimento è all'episodio, di cui si ha notizia, di un violento temporale, avvenuto a Orvieto nell'estate del 1291,

e che viene interpretato come segno di riprovazione divina.

¹⁹ **en santo... a ddire:** in chiesa (**en santo**) non rimase lume acceso (**luminera apicciata**), tale <fu> la tempesta che si levò là dove tu stavi celebrando il rito (**stavi a ddire**).

²⁰ **Quando ... c'escuntròne:** Quando fu (**fo**) celebrata la tua incoronazione <sul trono papale>, non fu nascosto al mondo ciò che successe (**c'escuntrone**, con epitesi di -ne, come «ène», «stane», «perchéne», «mandòne» ecc.; il fenomeno, molto frequente in Jacopone, in questo caso ha una giustificazione rimica: «'ncoronazione»: «c'escuntrone»: «masone»). La litote «non fo celato» serve a rimarcare per contrasto la relazione con la strofa precedente: all'oscurità della «tenebria per tutta la contrata» che con la tempesta, nel solco della tradizione biblica, è già segno di una terribile teofania, corrisponde l'evidenza patente della catastrofe miracolosa.

²¹ **quaranta... piacere:** quaranta uomini morirono uscendo di casa (**masone** è un francesismo)! Tale miracolo di Dio (per l'espressione vedi nota 5) ci dimostrò (**mustròne**) quanto gli eri gradito (**'n piacere**). Le cronache medievali riportano l'incidente: circa cinquanta persone caddero dalla scala del Laterano, spinte dalla folla che si accalcava per assistere all'incoronazione papale. Jacopone trasfigura tendenziosamente in miracolo l'accaduto.

²² **Reputavi... vivente:** Credevi di essere (**te essere** è un accusativo con l'infinito in cui il verbo mostra un metaplasmo di coniugazione per analogia con i verbi in -are) il più adatto (**sufficiente**) di tutti gli uomini viventi ad occupare il soglio pontificio.

²³ **clamavi... sapere:** chiedevi a san Pietro di rispondere se egli (**isso**) non sapesse (**sapìa**) niente rispetto alla tua sapienza.

²⁴ **Punisti... entenzione:** Ponesti il tuo trono (**sedia** è una metonimia che indica il potere pontificio) dalla parte dell'Aquilone (il vento del Nord), la tua intenzione fu contro (**<es>cuntra**) Dio altissimo. L'allusione è alla «canzone contro il re di Babilonia», in *Isaia*, XIV. Il brano, assai noto nel Medioevo, offre interessanti riscontri tematici e stilistici con la lauda. Qui in particolare sono implicati i versetti 13-15: «Eppure tu pensavi: «Salirò in cielo / sulle stelle di Dio / innalzerò il trono, / dimorerò sul monte dell'assemblea, / nelle parti più remote del settentrione. / Salirò sulle regioni superiori alle nubi, / mi farò uguale all'Altissimo». / E invece sei stato precipitato negli inferi, / nelle profondità dell'abisso!». A Bonifacio sono rivolte le parole sarcastiche che il profeta indirizza contro il despota morto: come Venere, la stella del mattino, che, bassa sull'orizzonte, voleva salire allo zenit, anch'egli è invece sprofondato nell'abisso. Sulla scorta dell'interpretazione patristica del passo, per Jacopone — come poi per Dante — immediata è l'identificazione della stella Venere (*Lucifer*) con il demonio (v. 51).

²⁵ **Per subita... guarire:** Con una disfatta improvvisa (**sùbita ruina**) fosti catturato (**èi preso**) nella tua stessa casa e non si trovò nessuno (**null'om**) che potesse salvarti (**guarire**). Ci si riferisce qui al celebre episodio dell'oltraggio di Anagni.

li pelegri tutti malediceno tu' oro	scandalizzati fòro, e te e to cavalieri ³⁷ .	
Pensavi per augurio Anno dìne né ora Vedem per lo peccato la morte appropinquare	la vita perlongare! omo non sperare ³⁸ ! la vita stermenare, quand'om pensa gaudere ³⁹ .	75
Non trovo chi recordi ch'en tanta vanagloria Par ch'el temor de Deo segno è d'om desperato	papa nullo passato, se sia sì delettato ⁴⁰ . dereto agi gettato: o de falso sentire ⁴¹ .	80

to a danzare e a cantare in coro dentro San Pietro e il Sancta Sanctorum (la parte più riposta del tempio ebraico, riservata solo al sommo sacerdote; per i cristiani il tabernacolo; qui vale per metonimia l'interno della basilica).

³⁷ **li... cavalieri:** tutti i pellegrini furo-

no scandalizzati e maledissero te, le tue ricchezze e i tuoi cavalieri. L'episodio deve riferirsi alla settimana di Pasqua del 1300, quando per l'anno santo proclamato da Bonifacio VIII Roma divenne meta di pellegrinaggio religioso.

³⁸ **Pensavi... sperare:** Credevi di poter

prolungare la vita attraverso la magia (**per augurio:** tra le accuse dei detrattori di Bonifacio c'era anche quella di dedicarsi alle pratiche magiche)! Uomo, non sperare <di aggiungere alla vita> né un anno, né un giorno (**dìne**, con l'epitesi di cui alla nota 20, qui dovuta a ragioni metriche) né un'ora.

³⁹ **Vedem... gaudere:** Vediamo che, a causa del peccato, la vita si abbrevia (**la vita stermenare**, accusativo con l'infinito; il verbo si oppone specularmente a «perlongare» del v. 75) la morte si avvicina, quando l'uomo pensa a godere.

⁴⁰ **Non... delettato:** Non trovo chi ricordi alcun papa precedente che si sia tanto compiaciuto di una così grande vanagloria.

⁴¹ **Par... sentire:** Sembra che tu abbia gettato dietro le spalle (**dereto**) il timor di Dio: è segno di mancanza di speranza <nella salvezza> o di false convinzioni (cioè di pensieri ereticali).

Analisi del testo



Livello metrico

La lauda è costruita metricamente come una ballata, ma ha la struttura dell'epistola in versi. Il distico della ripresa e le 20 quartine sono composti di settenari doppi (come le altre due epistole a Bonifacio VIII), secondo lo schema xy; aaay. Nella ripresa il secondo settenario del primo verso rima con il primo del secondo verso («mondo» : «iocondo»). Nelle strofe la rima a torna nel primo settenario del quarto verso («essente» : «presente»; «papato» : «stato», ecc.). Le rime ai vv. 4-5, 55-56 e tra i vv. 34, 42, 46, 78 e la ripresa sono rime siciliane; si trovano consonanze o quasi-rime ai vv. 67-68 e tra i vv. 66, 74 (in rima tra loro) e la ripresa.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Rispetto ai testi già letti è possibile riscontrare alcune novità. Caratterizzano questa lauda la presenza di periodi brevi e immediatamente comunicativi nonché il procedere del discorso poetico per distici. Le quartine sono quasi sempre divise in due parti, distinte da segni di punteggiatura: alla prima corrisponde l'esplicazione, l'asseverazione o la smentita della seconda.

Le strofe sono collegate a gruppi per affinità tematica o, come di consueto, tramite le figure della ripetizione e dell'annominazione: si possono notare quindi le riprese di parole chiave, come «mondo» o «lingua»; serie sinonimiche all'inizio del verso («Pensite» - «Reputavi» - «Pensavi») che possono anche comprendere richiami all'interno della strofa («pensavi» - «penso»); ritorni anaforici («Quando», «Punisti»), che possono estendersi a comprendere un emistichio («mandasti tua famiglia»)

o l'intero doppio settenario, con variazioni («Quando la prima messa da te fo celebrata» - «Quando fo celebrata la 'ncoronazione»). Il recupero, anche a grande distanza, di radici («scandalo» - «scandalizzati», «congregar» - «congregata») o voci equipollenti («to casata» - «tua famiglia») ha funzione di richiamo tematico tra le quartine. I parallelismi possono estendersi anche alle figure della sintassi, come la coppia di esclamative «O pessima avarizia...» - «O lingua macellara...».

Caratteristico della lauda è il fatto che essa ospita al suo interno due generi distinti: l'epistola (da cui il vocativo iniziale «O papa Bonifazio», l'uso della seconda persona e la citazione di fatti condivisi dall'interlocutore) e la satira, connaturata alla natura dissacrante dell'ispirazione profetica di questa e di altre composizioni di Jacopone contro gli uomini «d'altura», vale a dire i potenti.

Sul piano retorico, quindi, sono frequenti le figure del sarcasmo, come l'antifrasi («Miracol Deo mustrone quanto li eri 'n piacere»); l'eufemismo («pensome che iocondo non te ne porrai partire»), la litote («Non farà legge nova... che non te dia presente»; «non fo celato al mondo»), ecc. Il sarcasmo coinvolge anche le già citate figure dell'annominazione, come nella figura etimologica «iocato» - «iocondo» della ripresa. Anche la similitudine viene accesa dal furore polemico nell'immagine della «salamandra» che «sempre vive nel foco» per denunciare il piacere dello scandalo in Bonifacio. Allo stesso modo risultano violente le metafore alimentari che esprimono la corruzione e l'avidità del papa: «satolato», «fame dura», «sete endopplicata», «bever tanta

pecunia», «no n'essere saziata».

Il sarcasmo può divenire anche fonico, attraverso l'allitterazione spinta fino alla paronomasia: «se alcuno ovescovello pò covelle pagare, / mitti li lo fragello che lo vol degradare», o «mitti screzio enfra frate e fratello / all'un getti el braccio en collo, all'altro mustri el coltello» o ancora in «che fusse respondente / s'isso sapia neiente rispetto al tuo sapere». Dove il tono diviene più francamente irato compare l'apostrofe, al suo interno l'antonomasia: «Lucifero novello»; gli effetti più drammatici si hanno in questo caso attraverso violenti scorci per sineddoche, come in «O lengua macellara». Sempre a fini drammatici le due teofanie negative relative alla messa e all'insediamento papale sono poste in *climax*.

In un testo di grande impegno retorico, Jacopone fa uso di proverbi, d'immagini e citazioni bibliche, sonda il repertorio dei bestiari medievali, cita vicende storiche e biografiche che generalizza o trasfigura in episodi miracolosi e profetici. Sul piano lessicale ciò implica l'apporto di voci provenienti da universi culturali assai vari, ma il registro è reso uniforme dall'energia polemica della satira, per cui termini come «asscaran» e «macellara» — a capo ripetutamente di una catena lessicale che pertiene alla rapina (con «rrobatura», «rapire», «arrobata») e alla violenza verbale (con «coltello», «firire» «crudel firire») — spiccano semmai per la loro particolare violenza. Al lessico proverbiale appartengono le voci del senso comune come «mondo», «vizio», «natura», «cavallo», «enfrenare», che, per la loro medietà, si mescolano da un lato con quelle tratte dalle citazioni bibliche (come «rena mobebe» ed «edificata»), dall'altro si sovrappongono a quelle del lessico della vita civile e laica, a metà tra comunale e cavalleresco, della serie «lege nova», «casata», «cammorlengo», «contrata», «castello», «emperator», «rege», «andare al salto», «famiglia», «danza», «canto», «coro», «lance gieno rompenno», «cavalieri». Sono anche questi i termini che descrivono il «solazzo» e il «ioco», che, da parte loro, rimandano al lessico della poesia d'amore. Col lessico civile si incrocia quello dell'universo ecclesiastico e della fede: «papato», «aneme redente», «ovescovello», «messa», «'ncoronazione», «miracol», «Deo», «santo Petro», «blasfemia», «peccato», «settemana santa», «Santa Santoro», «pelegrini». Spicca in questo contesto il termine «salamandra» come voce di bestiario.

Livello tematico

Il testo di Jacopone è la terza di tre epistole in versi indirizzate a Bonifacio VIII dai sotterranei del convento todino di San Fortunato, nel quale il frate era stato fatto incarcerare dal papa. Nel 1297 Jacopone aveva firmato il cosiddetto «manifesto di Lunghezza», ispirato dalla famiglia Colonna, in cui si dichiarava illegittima l'elezione del papa Caetani, fautore di una politica teocratica alla quale, come francescano spirituale, il poeta era profondamente avverso: ciò gli era costato, oltre al carcere, la scomunica.

Le due precedenti poesie avevano il tono della supplica: Jacopone accettava di subire la prigione e ogni altro tormento, ma implorava il papa di revocare la condanna

religiosa che lo allontanava dalla comunità dei fedeli e dai sacramenti. Questo testo, invece, critica in tono violento la condotta papale ed è, almeno in parte, successivo agli altri, perché tratta in modo sarcastico della caduta di Bonifacio, che quindi deve considerarsi già avvenuta.

Nel 1303, dunque, il superbo e mondano pontefice viene a sua volta arrestato e umiliato ad Anagni da uomini di Filippo il Bello, re di Francia, anch'esso suo irriducibile avversario. Jacopone può ben vedere in ciò un rivolgimento di fronti che costituisce la conferma storica della visione moralistica del mondo derivata dalla Bibbia e dai padri, manifestata in altri suoi testi poetici di carattere più generalmente didascalico: chi gode della vita sarà confuso dal trionfo della morte. Ma la disfatta di Bonifacio è poi l'avverarsi della profezia contenuta nella ripresa e nella prima parte di questa stessa composizione: dopo una vita gaudente e corrotta è giunto per il pontefice, dal mondo stesso dove aveva «iocato», un doloroso *redde rationem*.

Proprio l'incongruenza tra l'affermazione profetica di una sanzione futura («pensome che iocondo non te'n porrai partire!») e la constatazione satirica dell'avvenuto contrappasso («Deo si t'à somerso en tanta confusione») compresenti nel testo, fa supporre che l'epistola — come alcuni studiosi effettivamente sostengono — sia stata composta almeno in due tempi e che un secondo gruppo di versi sia stato aggiunto ad un brano preesistente, o in fase di formazione, in cui Jacopone si scaglia contro un Bonifacio ancora potente. Le strofe aggiunte sarebbero proprio quelle che alludono all'arresto di Anagni, e che contengono voci verbali all'imperfetto e al passato remoto: le 11-12, le 14-16, la 19, che si differenziano rispetto a quelle in cui sono presenti il presente, il passato prossimo, il futuro: le 1-8, la 13, la 20. Più incerta, all'interno dell'ipotesi, è l'attribuzione al primo o al secondo gruppo delle strofe 9-10 e 17-18, che costituiscono gli episodi biografico-mitici della composizione; ma, proprio perché amplificano in senso narrativo l'invettiva poetica di Jacopone con la rievocazione della nefanda carriera ecclesiastica di Bonifacio e possono far corpo in maniera coerente con le strofe seguenti, si può pensare siano state anch'esse aggiunte in seguito.

Di fatto, a partire dalla strofa 12, dove si tratta dell'oltraggio di Anagni, puntuali riprese strutturali, retoriche e lessicali mostrano quasi un meccanismo di duplicazione del testo per cui, pur progredendo nella requisitoria, Jacopone torna in molti casi ad imputare a Bonifacio le stesse colpe già denunciate in precedenza, ma alla luce della nuova situazione e proprio ad inveramento della propria profezia.

Sembrano emergere, infine, due punti di vista. Nella prima parte del testo la profezia rimanda ad un contrappasso ancora legato in parte alla previsione di una caduta del potente secondo una dinamica immanente al mondo, collegata cioè all'instabilità degli eventi terreni e vista nella prospettiva laica della morte come unico comun denominatore delle differenti sorti individuali. In questa prospettiva Jacopone enuncia una serie di sentenze proverbiali quali «El mondo non n'è cavallo che

sse lass'enfrenare», oppure «Lo mondo non n'è usato lassar li sui serventi, / ched a la scivirita se 'n partano gaudenti». Nella seconda parte del testo, invece, tale concezione cede il passo ad una visione profetica per cui la sanzione delle colpe proviene da Dio: «Deo sì t'ha sommerso en tanta confusione», «penso ch'en molto afranto Deo <'n> te deia ponire», «vedem per lo peccato la vita stermentare». A determinare questo aggiornamento può aver anche giocato l'evocazione di un testo biblico: il *marshal* contro il re di Babilonia, che occupa il capitolo 14 del libro di Isaia, vale a dire la satira contro un tiranno abbattuto, un verso della quale viene citato nella lauda, e che può essere valsa come riferimento dopo la caduta di Bonifacio. Alla base del testo biblico c'è il *cambiamento di situazione*, che «risulta l'antitesi più frequente nella letteratura profetica»¹ e che vale come schema generale, generatore di tutte le contemplazioni della morte medievali. Il testo e l'evento vengono a colpire la coscienza di Jacopone in relazione ad un nodo cruciale della sua riflessione poetica e intellettuale: il peccato di superbia collegato all'«altura», vale a dire ad un'elevata posizione sociale, politica, economica, peccato stigmatizzato in particolare in due importanti laude: *La superbia dell'altura* e *Quando t'alegri homo de altura*, due classiche contemplazioni della morte, stilemi e figure delle quali ritornano in questo testo.

Al di là delle ipotesi, comunque, cerchiamo di definire ciò che attualmente il testo riporta.

Al centro della requisitoria di Jacopone è il tema della mondanità, che compare nel ritornello; il testo è un susseguirsi di accuse, via via sempre più gravi, a Benedetto Caetani, che infine verrà accusato di eresia. La seconda strofa riprende sarcasticamente il motivo della ripresa e la profezia di sventura, che sembra ancora lungi dall'avverarsi. Alle strofe 3, 4, 5, dopo una ulteriore condanna del comportamento di Bonifacio, ancor più biasimevole dopo l'elezione al pontificato, lo si accusa di avidità e di latrocinio rapinoso, di nepotismo, di inverecondia, di scandalo verso i fedeli e abbandono della cura delle anime, con la prefigurazione di una condanna oltremondana all'inferno («Là 've t'accunci 'l loco saperàilo al partire»).

Le strofe 6 e 7 introducono l'amplificazione delle accuse di rapacità attraverso la presentazione di episodi che paiono rappresentare una realtà in atto: l'oppressione del clero, con l'aggravante dell'intimidazione per abuso di potere (strofa 6); quella dei laici, attraverso la semina di discordia e la minaccia violenta. L'ottava strofa condanna l'astuzia come strumento di dominio del mondo non solo malvagio, ma anche inefficace. La presunzione di chi crede di poterlo governare a suo volere, e vede regolarmente sconvolti i suoi piani, viene irrisa dal punto di vista della morale laica, tanto che Jacopone si affida al detto proverbiale, come ha già fatto alle strofe 1, 3 e 4: «El mondo non è cavallo che sse lass'enfrenare».

Il dittico costituito dalle strofe 9 e 10 comporta un

mutamento di strategia retorica; non tratta di colpe e giudizi, ma di eventi, e trasfigura episodi storici in *exempla* terrificanti ad edificazione dei lettori: la prima messa, l'incoronazione di Bonifacio, vengono accompagnati da fatti miracolosi che mostrano la riprovazione divina, come l'oscuramento del cielo, la tempesta e la morte di quaranta uomini che assistono all'insediamento papale. La «tenebria» ha una connotazione evangelica precisa e rimanda all'oscuramento del cielo per la morte di Cristo; la «tempesta» è metafora assai comune nella Bibbia per designare la presenza della potenza di Dio. L'incidente del Laterano viene montato in *climax* con il precedente, in modo da essere interpretato come segno estremo di punizione del popolo romano, che ha permesso il progredire di Bonifacio nella carriera ecclesiastica dal sacerdozio al papato.

La dimensione narrativa degli episodi, che segna anche lo scarto dall'uso del presente, del passato prossimo e del futuro a quello del passato remoto e dell'imperfetto, introduce il clima della nuova visione profetica, che si accompagna all'imputazione di nuove e sempre più gravi colpe, ormai all'indomani dell'arresto di Anagni. Compagno, cioè, il peccato di superbia e di bestemmia, di magia e di eresia. Nell'undicesima strofa la superbia si definisce intanto come peccato intellettuale, attraverso l'immagine iperbolica di Bonifacio che interroga con tracotanza San Pietro sugli articoli di fede; nella strofa seguente, ancora con effetto di *climax*, il papa viene ad assumere la superbia di Lucifero, volendo addirittura sostituirsi a Dio. Ma a questo punto, più o meno al centro della composizione, compaiono la caduta e il contrappasso: «per sùbita ruina èi preso en tua masone». Il motivo della casa e della «ruina» riprende quello della profezia della strofa 4 (anche formalmente, per cui a «subito è 'n ruinata» corrisponde «Per sùbita ruina»).

Le tre strofe che seguono (di cui la 13, per la presenza della parola «mondo», che ritorna nella 1, nella 2 e nella 8 insieme all'uso del presente e del passato prossimo, potrebbe appartenere ad una prima stesura) trattano in blocco il peccato di «blasfemia», cioè di bestemmia verso Dio e i religiosi e di oltraggio contro le massime autorità laiche, attraverso la «lingua». Il peccato della lingua, che «ferisce» come il «coltello» della strofa 7, viene posto in particolare rilievo attraverso una triplice ripetizione del termine accanto a quello di «blasfemia». La particolare violenza con cui Jacopone attacca Bonifacio ha in questo caso una specifica valenza politica: l'ordine religioso cui fa riferimento è quello dei francescani spirituali, l'imperatore e il re oltraggiati potrebbero essere Alberto d'Asburgo e Filippo il Bello. Benedetto Caetani diviene dunque un «Lucifero novello», che però la mano di Dio ha confuso, facendone oggetto di scherno e maledizione universale.

La sedicesima strofa riprende il tema dell'avidità della terza, a cui si collega attraverso riprese lessicali e retoriche («congregar» - «congregata», «'rrobbatu-

¹ Luis Alonso Schökel, *Manuale di poetica ebraica*, Brescia, Queriniana, 1989 (ed. originale, Madrid, 1987), p.113.

ra» - «arrobbata», le metafore prima della fame e poi della sete a significare la brama smisurata). Nel secondo distico, però, compare di nuovo la correzione della caduta: tutti gli averi di Bonifacio gli sono stati sottratti dai suoi avversari dopo l'arresto.

Segue una nuova coppia di strofe narrative (la 17 e la 18), che a sua volta riprende i motivi del nepotismo, della corruzione familiare e dello scandalo verso i fedeli, già presenti alle strofe 4 e 5. A «casata» corrisponde «famiglia», a «scandalo» «scandalizzati» a «sollazzo e ioco» l'immagine delle danze e dei cori blasfemi. Tra le altre riprese, l'iterazione fonica del termine «santo» amplifica il senso della trasgressione: «settimana santa» - «Santo Petro» - «Santa Santoro». In questo caso, rispetto agli episodi della nona e della decima strofa, le immagini, pur scorciate con violenza, restano aderenti alla cronaca delle gozzoviglie della famiglia Caetani e del suo seguito per Roma e a San Pietro duran-

te la settimana santa del 1300, anno giubilare.

La strofa 19, che per le sue caratteristiche formali riprende la settimana (a partire dall'equivalenza del primo verso: «Pènsite per astuzia lo mondo dominare» - «Pensavi per augurio la vita perlongare!») introduce l'ultima terna degli addebiti al papa con l'accusa di magia, che circolò a Roma tra i detrattori di Bonifacio, e aggiunge una connotazione sinistramente sulfurea al personaggio poetico creato da Jacopone. Il secondo distico prepara il ritorno circolare al tema moralistico del *contemptus mundi* iniziale con una sentenza gnomica che reca in clausola il verbo «gaudere», ricollegandosi al «gaudenti» della prima strofa. Ma a ben vedere il ritorno al tema della «vanagloria» e della mancanza di timor di Dio della strofa 20 segna il culmine della violenza profetica: Bonifacio è accusato di essere «desperato», cioè di aver perso la fede, o eretico (a ciò corrisponde il «falso sentire»).

Senno me pare e cortisia



¹ **Senno... Messia:** *Ritengo assennato e "cortese" impazzire per il bel Messia.* Il sostantivo «corstisia» allude, come già in *O Signor, per cortesia* [C] [C3], al sistema di valori dell'"amor cortese" provenzale; vi sono inquadrati amore, virtù, salute fisica, in una cornice di decoro e liberalità. «Senno» (dal francese antico *sen*, dal francone *sin*) vale *ragione*. Le prime attestazioni del termine in Italia risalgono al XIII secolo. L'aggettivo «bel» proietta l'immagine di Cristo in una dimensione estetico-passionale caratteristica dell'entusiasmo mistico di Jacopone.

² **Ello... empazzire:** *Considero <sia> (Ello me sa; «ello» per egli, è pleonastico, come in molti testi antichi e fino all'Ottocento) una così grande sapienza quella di chi (a cchi è una forma risultante dal dativo di possesso latino, come nella forma meridionale "a cchi sei figlio?") vuole impazzire per Dio.*

³ **en Parisi... filosofa:** *che a Parigi non si è mai vista una dottrina filosofica tanto profonda.* Il «sì», *così*, al v. 3 indica la presenza logica di una consecutiva al v. 5, ma Jacopone omette la particella correlativa «che» e giustappone per paratassi le due affermazioni.

⁴ **Chi... va empazzato:** *Chi diviene pazzo per (pro) Cristo, cioè avendo fatto esperienza del suo amore.*

⁵ **ma el è... teologia:** *ma egli è maestro addottorato (magistro conventato) in*

Senno me pare e cortisia¹
empazzir per lo bel Messia.

Ello me sa sì gran sapere
a cchi per Deo vòle empazzire²,
en Parisi non se vide
cusì granne filosofa³. 5

Chi pro Cristo va empazzato⁴,
pare afflitto et tribulato,
ma el è magistro conventato
en natura e 'n teologia⁵. 10

Chi pro Cristo ne va⁶ pazzo,
a la gente sì par matto⁷;
chi non à provato el fatto,
par che sia for de la via⁸.

natura e teologia. I due termini «natura» e «teologia» rimandano in forma polemica alle discipline fondamentali delle università medievali. Jacopone attacca in particolare la logica scolastica ed evoca come unica forma di sapienza il mistero della natura umana («natura») e divina («teologia») di Cristo. L'imitazione di Cristo, nella forma autolesionistica e provocatoria dell'umiliazione ricercata, costituisce teoria e prassi della «pazzia» mistica dell'autore.

⁶ **ne va:** *diviene, come «va» al v. 7.*

⁷ **a la gente... matto:** *alla gente comune appare così (sì) folle; «matto» si oppone a «pazzo» in quanto designa la follia in senso corrente.*

⁸ **chi non ha... de la via:** *chi non ha fatto esperienza (provato el fatto) <dell'amore di Cristo> mostra di essere (par che sia) fuori della retta via.* L'interpretazione è confortata da quanto si dice poi ai vv. 17-18: il primo riprende, variandolo, il v. 13, il secondo sviluppa l'affermazione del v. 14. La stessa affermazione compare in *O iubelo del core*, vv. 27-28: «Chi non ha

Chi vòle entrare en questa scola, 15
trovarà dottrina nova⁹;
tal pazzia, chi non la prova,
ià non sa que ben se scia¹⁰.

Chi vòle entrare en questa danza¹¹,
trova amor d'esmesuranza¹²; 20
cento dì de perdunanza
a chi li dice vellania¹³.

Chi girà¹⁴ cercando onore,
no n'è¹⁵ degno del Suo amore,
ca¹⁶ Iesù 'nfra dui latruni 25
en mezzo la croce staia¹⁷.

Chi va cercando la vergogna,
bene me par che cetto iogna¹⁸;
ià non vada plu¹⁹ a Bologna
per 'mparare altra mastria²⁰. 30

costumanza / te reputa 'mpazzito» [C4], ma qui i versi sembrano recuperare il testo del Vangelo di Giovanni (XIV, 6): «Ego sum via et veritas et vita; nemo venit ad Patrem nisi per me» [«Io sono la via, la verità e la vita, Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me»].

⁹ **Chi vòle... nova:** Chi vuole entrare in questa scuola (quella appunto della «pazzia») troverà una nuova dottrina. È detto con irrisione rispetto ai precetti delle scuole teologiche, controllate dalla gerarchia ecclesiastica. Ma il riferimento alla «dottrina nova» riprende anche un passo del Vangelo di Giovanni (XIII, 34), poco precedente a quello citato sopra: «Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem; sicut dilexi vos, ut et vos diliga-

tis invicem» [«Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi gli uni gli altri»].

¹⁰ **ià... se scia:** non sa ancora (ià non, dal latino iam non) quale bene sia. Il «se» è pleonastico.

¹¹ **danza:** l'equiparazione dell'esperienza mistica della «pazzia» ad una «danza» (contrapposta alla scuola), con tutto ciò che di gioioso e corporale comporta, è l'invenzione poetica più convincente del testo. Tanto più che il termine riprende letteralmente quello provenzale, *dansa*, che designa la ballata, e quindi la lauda, con un effetto di forte suggestione. Proprio attraverso la danza, nel XVI secolo, giungevano all'estasi mistica i

dervisci musulmani (dal turco *dervis*, dal persiano *dervis*, «mendicante») di Konja, in Turchia.

¹² **d'esmesuranza:** a dismisura, senza limiti. Vedi in *O iubelo del core* [C4], al v. 19, «parlano esmesurato», che definisce l'esito stilistico dell'«esmesuranza».

¹³ **cento dì... vellania:** cento giorni d'indulgenza a chi lo insulta. Il paradossico, con un forte scarto rispetto al senso comune, vuole negare insieme la logica laica («cortese»), e quella ecclesiastica, seguendo la «dottrina» della «pazzia»: alla dichiarazione d'accoglienza amorosa segue l'istigazione all'umiliazione del nuovo adepto. Ma la dottrina di Jacopone è perfettamente coerente: come sotto si vedrà, all'amore di Cristo, e quindi alla teologia dell'imitazione di Cristo, corrisponde la ricerca dell'umiliazione, secondo la modalità autolesionistica di cui alla nota 5. La citazione dell'indulgenza può anche avere una connotazione ironica, considerato che il suo uso temporale fu sempre al centro delle critiche volte alle gerarchie ecclesiastiche dai movimenti riformatori. «Vellania» si contrappone a «cortisia» della ripresa.

¹⁴ **girà:** andrà.

¹⁵ **no n'è:** non è.

¹⁶ **ca:** perché (dal latino quia > qua in latino volgare, I sec. d. C.).

¹⁷ **staia:** stava.

¹⁸ **cetto iogna:** giunga presto (**cetto**; non è una voce specificamente umbra, ma di una vasta zona dell'Italia mediana).

¹⁹ **plu:** più (dal latino plus).

²⁰ **per 'mparare altra mastria:** per imparare un'altra dottrina.

Analisi del testo

Livello metrico

La lauda è formata da un distico di ripresa e da sette stanze di quattro versi, secondo lo schema xx, aaax, bbbx, ecc. Le rime delle strofe possono essere sostituite da assonanze e consonanze (come nella prima: sapere : empazire : vide; più irregolare la terna della sesta strofa: onore : amore : latruni, anche se nell'edizione Bonaccorsi, del 1490, è presente la variante latrone, con l'esito in -e dei plurali maschili di terza declinazione, molto attestato in Jacopone). La rima dell'ultimo verso riprende sempre regolarmente in -ia quelle del ritornello.

La struttura metrica del testo, incalzante e percussiva,

è caratterizzata dalla variazione nella monotonia (una caratteristica riscontrabile anche ad altri livelli di analisi). Sul piano ritmico si possono individuare due modelli dominanti: quello dell'ottonario trocaico, con accenti di 1^a, 3^a, (5^a), 7^a, del tipo «Chi pro Cristo ne va pazzo»; e quello, più mosso, del novenario giambico con accenti di 4^a, 6^a, 8^a, come per «Chi vòle entrare en questa danza», assimilabile ritmicamente al primo verso della ripresa. I due schemi si alternano più o meno regolarmente nel testo; sono presenti versi con anacrusi e altri che, pur se ipermetri, possono essere regolarizzati per episinalefe. Spicca però l'equivalenza dei novenari iniziali della quar-

ta, della quinta e della settima quartina, che nel ritmo esprimono lo slancio vitale della «pazzia» come movimento di «danza» e lo collegano, all'opposto, al motivo della «vergogna». Così Jacopone nega la fissità sclerotica della logica della «scola», l'ortodossia astratta della teologia scolastica, e la lauda acquista la connotazione specifica di "ballata".

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La poesia mostra una grande coesione strutturale, ottenuta, oltre che sul piano metrico, ai vari livelli dello stile. La presenza del «Chi» anaforico fa da cerniera a tutte le strofe a partire dalla seconda (ma è presente anche nella prima, al secondo verso, preceduto dalla preposizione).

È possibile poi riconoscere un ordinamento a coppie. Il ritornello fa corpo con la prima quartina attraverso riprese e variazioni: a «Senno *me* pare» corrisponde «Ello *me* sa», nella stessa posizione; a «empazzir» corrisponde l'identico «empazzire», dislocato alla fine del verso 4.

Ancor più evidenti sono le coppie individuate nei distici iniziali delle quartine seguenti dalle anfore «Chi pro Cristo», «Chi vole entrare», «Chi girà», «Chi va cercando», con le relative variazioni. Secondo questa divisione, la sutura tra il blocco delle strofe 2-6 e la prima è ottenuta con una puntuale ripresa tematica, che funge perfettamente da ritorno circolare al punto di partenza: la menzione della città universitaria di Bologna, al penultimo verso, fa infatti da *pendant* a quella di «Parisi», al v. 5, e il termine conclusivo «mastria» (che stride in paronomasia con il «Messia», del ritornello) è sinonimo di «filosofia», al v. 6.

All'interno del gruppo delle quartine 2-6 le prime quattro esprimono giudizi a due a due concordi e nei distici iniziali propongono variazioni di espressioni e significati identici; le ultime due, invece, sono poste in opposizione di senso l'una all'altra.

Un ordine di rapporti ulteriore, simmetrico rispetto al primo, è dato dall'accoppiamento secondo una relazione tematica dei secondi distici delle quartine: la cultura scolastica collega la prima e la seconda strofa, con la menzione della filosofia di Parigi e del dottorato in natura e teologia; nella terza e nella quarta il tema comune è il traviamiento di chi non sa per esperienza cosa sia la «pazzia»; nella quinta e nella sesta è l'idea dell'umiliazione e dell'oltraggio, legata prima all'indulgenza verso la «vellania», poi all'immagine di Cristo tra i ladroni. La settima strofa si raccorda a queste due ultime con la ripresa del motivo della vergogna, stavolta nel distico iniziale.

Lo spoglio lessicale mostra, in modo concorde al piano metrico e strutturale, una notevole ridondanza. Due serie portanti di termini, di significato equivalente o addirittura identico, si oppongono polemicamente l'una all'altra: le parole della "ragione" contro quelle della "follia": «senno», «sapere», «filosofia», «dottrina», «mastria» *versus* «empazzir», «empazzire», «empazzato», «pazzo», «matto», «pazzia». In un campo semantico comune alla prima serie rientrano voci tecniche dell'ambito universi-

tario: «maestro conventato», «natura e teologia» e anche i nomi delle città che ospitavano le cattedre dei grandi filosofi scolastici: «Parisi» e «Bologna». La stessa polemica, modulata sul versante laico, oppone alla «pazzia», già nella ripresa, la «cortisia», e rivaluta in forma paradossale la «vellania», motivo di «perdonanza», vale a dire indulgenza ecclesiastica (non senza feroce ironia verso chi tra i prelati ne fa mercato). Nello stesso senso all'«onore» vengono contrapposti l'«amore» e la «vergogna», i due attributi che Jacopone riscontra nello scandalo della crocifissione di Cristo.

Sul piano linguistico meritano menzione «esmesuranza» e «perdonanza» – termini conati col suffisso *-anza*, di derivazione provenzale-siciliana – come esempi di quella «grande libertà nella coniazione suffissale di sostantivi» che, come è stato osservato, è una delle caratteristiche del «todino illustre» di Jacopone¹. Vanno notati ancora il francesismo «Parisi», per Parigi, i latinismi «magistro» «que», «pro», «plu», e infine forme del todino come «scia», «staia», e altri fenomeni fonetici e morfologici di cui abbiamo dato qualche ragguaglio in nota.

Sul piano sintattico domina la chiarezza della paratassi, con un unico iperbato, poco marcato, nella ripresa; il discorso, come si è notato, procede per distici, spesso isolati dal punto e virgola, e le frasi si dispongono regolarmente entro i confini del verso. Jacopone ottiene così una giustapposizione di affermazioni gnomiche, cantilenata negli ottonari e fortemente memorabile. Per giungere all'effetto sopprime anche la correlazione dei nessi subordinanti, come nel caso dei vv. 3 e 5 (vedi nota 2): il «sì» al v. 3 indica l'introduzione logica di una consecutiva, che poi, però, non è segnalata dal «che». L'unico nesso causale presente nella poesia è il «ché» al v. 25. In questo modo anche la sintassi mostra di volersi tenere lontana dagli inganni formali della logica e procede per affermazioni di verità non dimostrate: 1) perché non sono dimostrabili se non per esperienza, secondo la visione mistica; 2) perché vogliono avere l'assolutezza dei precetti pedagogici. Non a caso tra le voci verbali domina l'indicativo presente, il modo dell'affermazione didattica prescrittiva.

Le figure retoriche presenti sono, ancora coerentemente, quelle della ripetizione, come «sì gran sapere» - «cusi granne filosofia»; oltre alle anfore sopracitate, spiccano le figure etimologiche: «sa» - «sapere», «maestro» - «mastria», «pazzo» - «pazzia» - «empazzir», il poliptoto collegato «empazzire» - «empazzato»; le allitterazioni: «me *sa* *sì* gran *sa*perere»; «cento *dì* *de* per*du*nanza a chi li *dice*»; le dittologie: «natura e teologia», «afflitto e tribulato» (quest'ultima sinonimica); i sinonimi: «pazzo» - «matto».

Livello tematico

L'analisi formale mostra la natura del testo, che svolge efficacemente una funzione polemica e didattica. Il tema centrale è la «pazzia», vale a dire la scelta dell'imitazione di Cristo, intesa, nel modo più radicale, come ribaltamento del sistema dei valori correnti. Chi ha veramente

¹ Le citazioni sono tratte da Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983⁶ p. 146.

raggiunto la sapienza cristiana, vale a dire ha scelto la via dell'amore di Cristo — che comporta vivere, anzi, ricercare la via della sua Passione — è considerato pazzo dal mondo; viceversa, chi dalla gente è considerato savio e benpensante è invece follemente sviato dalla via della salvezza cristiana. Jacopone non conosce alcun termine di mediazione tra le due posizioni. L'aspetto masochistico di tale atteggiamento è comune a *O Segnor per cortesia* [C3], dove non a caso ritorna il termine «cortesia», anche in quel testo ribaltato paradossalmente di significato. Tale estremismo corrisponde ad un altro nucleo concettuale e stilistico della poesia del frate todino, espresso qui dal termine «esmesuranza», vale a dire mancanza di limite, misura. Ciò diviene un precetto pratico, oltre che stilistico: la mancanza di misura porta ad agire al di là di ogni limite della cortesia, cioè della convenienza personale e delle convenzioni sociali: sia che Jacopone si scagli violentemente contro personaggi assai più potenti di lui, sfidandone la vendetta (è il caso di Bonifacio VIII, che lo fa imprigionare); sia che esponga se stesso al pubblico ludibrio, sfidando il sentimento del proprio e del comune senso del pudore per ansia di umiliazione e di martirio; sia che tale atteggiamento implichi un «parlare esmesurato», come Jacopone afferma in *O*

jubelo del core [C4], fornendo una chiave di lettura stilistica dei suoi testi. In quella lauda, come in questa, la misura è costituita solo dall'amore di Cristo, che è sentito come smisurato, infinito. Tanto il poeta mistico se ne innamora che non riesce a trattenere l'entusiasmo; ne deriva una poetica del grido e insieme del *pastiche*: nell'espressione di Jacopone possono fondersi voci del linguaggio sublime e di quello basso, termini tecnici, letterari, volgari, sacri e profani, ridotti tutti al comune denominatore di un'espressione che è insieme lode e invettiva, polemica e gnomo. Qui l'«esmesuranza» si specifica come critica della razionalità logica della scolastica, della filosofia universitaria medievale. Come in *O Segnor per cortesia* veniva evocata la corporalità nella sua forma più cruda, anche qui alla razionalità astratta della teologia viene contrapposto il linguaggio del corpo. Solo che in questo caso assume la forma del movimento, della «danza». Non si tratta dunque di analizzare e di comprendere, ma di entrare nella danza, fare quindi esperienza concreta dell'amore di Cristo. Anche in ciò il linguaggio della mistica si avvicina a quello della poesia erotica coeva: anche Dante, Cavalcanti e i «fedeli d'amore» rivendicano infatti un pubblico che conosca l'esperienza amorosa per «prova».

Donna de Paradiso



[Nunzio]¹

«Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato².

Accurre, donna e vide
che la gente l'allide; 5
credo che lo s'occide,
tanto l'ò flagellato³».

[Maria]

«Como essere porria,
che non fece follia,
Cristo, la spene mia, 10
om l'avesse pigliato⁴?».

cause dei fatti narrati (ad es. il tradimento di Giuda) quanto delle loro implicazioni teologiche (cfr. nota 2).

² **Donna... beato:** Signora (**donna** ha qui il significato del latino *domina*) del Cielo, tuo figlio, Gesù Cristo beato, è stato arrestato (**preso**). Il Nunzio, come nota Auerbach, si rivolge alla Madonna con un appellativo anacronistico (davanti alla croce Maria è solo una madre disperata; solo in Paradiso diverrà propriamente «Signora»). Ma era tipico della religiosità popolare sovrapporre gli attributi del dogma cristiano con gli aspetti semplicemente umani della Passione (che in questa lauda sono prevalenti). La rima di *i* con *e* («Paradiso» : «preso») è normale in Jacopone.

³ **Accurre... flagellato:** Accorri, donna, e guarda (**vide**) che la gente lo percuote (**allide** è un latinismo); credo che lo vogliano uccidere (**lo s'occide**), dal momento che l'hanno (**l'ò**, forma umbra) così tanto flagellato.

⁴ **Com'essere... pigliato:** Come potrebbe (**porria**) essere che sia stato arrestato (**om l'avesse pigliato**; «om», dal latino *homo*, introduce la costruzione impersonale del verbo, in analogia con il france-

¹ Per agevolare la lettura di questa *lauda drammatica* abbiamo premesso alle strofe l'indicazione dei personaggi che pronunciano le diverse battute: il Nunzio, Maria, il Popolo, Cristo. Il Nunzio svolge la funzione di cronista della Passione, narra tutti gli eventi che non possono essere rappresentati in forma drammatica (cioè attraverso le parole dei protagonisti): la cattura di Cristo, il precedente tra-

dimento di Giuda, la consegna di Gesù a Pilato, la crocifissione. I suoi interventi termineranno al v. 75; da quel momento l'interlocutore di Maria diventerà Cristo stesso. Qualcuno ipotizza che il Nunzio possa essere identificato con l'apostolo Giovanni. Va in ogni caso notato che, fin dalla prima strofa, il Nunzio appare come un narratore onnisciente, sempre consapevole (a differenza di Maria) tanto delle

se on) Cristo, la mia speranza (**spene**), che non commise mai alcuna colpa (**fol-lia**)? Il discorso di Maria sull'innocenza del proprio figlio e lo stupore per il suo arresto sono tutti interni alla logica umana e non mostrano alcuna consapevolezza della missione salvifica di Cristo.

⁵ **Madonna... mercato:** *O Madonna, egli è <stato> tradito (**traduto**), Giuda così lo ha (**si ll'ha**) venduto; ne ha ricavato (**n'à àuto**) trenta denari, ne ha fatto un grande affare (**mercato**). Il tono usato dal Nunzio, narratore onnisciente della Passione, è qui amaramente sarcastico: il «gran mercato» di Giuda è infatti espressione antifrastica (Cristo in realtà è stato tradito per una misera somma). Il participio passato «traduto» richiama il latino *tradere*, cioè *consegnare*, con riferimento alle parole di Giuda in *Matteo XXVI, 15*: «Quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam?» [«Quanto mi volete dare perché io ve lo consegna?»].*

⁶ **Soccurri... annunziato:** *Soccorrimi, Maddalena, un'immensa sventura (metaforicamente **piena**, cioè una sciagura cui non ci si può opporre) mi è giunta (**ionta**) addosso: Cristo, <mio> figlio, viene portato via (**se mena**) com'era <stato> profetizzato (**com'è annunziato**). Maria, riferendosi alle profezie, sembra qui mostrare — in contrasto con quanto avveniva in precedenza — una certa consapevolezza teologica del destino del figlio. Sua (muta) interlocutrice è Maria Maddalena, la donna destinata a vedere per prima Cristo dopo la Resurrezione.*

⁷ **Soccorre... Pilato:** *Soccorri, o Signora, aiuta<lo>, perché (**cà**) a tuo figlio si sputa e la gente lo porta via (**lo muta**); lo hanno (**òlo**) consegnato a Pilato (il procuratore romano della Giudea che decise la crocifissione di Cristo). Per il verbo «muta» abbiamo seguito l'indicazione di Contini: *lo trasferisce dal sinedrio al tribunale di Pilato*; ma si potrebbe intendere, secondo le indicazioni di Ageno, *lo muta d'abito*; oppure, secondo Pasquini, *lo scambiano con Barabba*. Tutte e tre le parafrasi proposte hanno riscontro nei Vangeli (cfr. *Matteo, XXVII, 2, 28 e 21*).*

⁸ **O Pilato... accusato:** *O Pilato, non fare tormentare mio (**meo**) figlio, perché io ti posso (**te pòzzo**) dimostrare (**mustrare**) come è stato accusato a torto. Di nuovo, il discorso di Maria e la sua protesta d'innocenza sono tutti interni alla logica puramente umana della madre.*

[Nunzio]

«Madonna, ello è traduto,
Iuda s'è ll'è venduto;
trenta denar' n'è auto,
fatto n'è gran mercato⁵».

15

[Maria]

«Soccurri, Madalena,
ionta m'è adosso piena!
Cristo figlio se mena,
come è annunziato⁶».

[Nunzio]

«Soccorre, donna, adiuta,
cà 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
òlo dato a Pilato⁷».

20

[Maria]

«O Pilato, non fare
el figlio meo tormentare,
ch'eo te pòzzo mustrare
come a ttorto è accusato⁸».

25

[Popolo]

«Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato⁹».

30

[Maria]

«Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!
Forza mo vo mutate
de que avete pensato¹⁰».

35

[Popolo]

«Traiàn for li latruni,
che sian soi compagnuni;
de spine s'encoroni,

⁹ **Crucifige... senato:** *Crocifiggilo, crocifiggilo (**crucifige**, imperativo latino)! Chi (**omo che**) si proclama re (**se fa rege**), secondo la nostra legge contraddice al potere romano (**senato**, metonimia). Fonte di questi versi è Giovanni, XIX, 15 («Ille autem clamabant: tolle, tolle, crucifige eum» [«Ma quelli gridarono: “Via, via, crocifiggilo!”»]) e XIX, 12 («Omnis enim qui se*

regem facit, contradicit Caesari» [«Chiunque infatti si fa re si mette contro Cesare»]).

¹⁰ **Prego... pensato:** *Vi prego di capirmi (**che mm'entennate**), pensate al (**nel**) mio dolore: forse (**forsa**, dal latino *forsan*) voi ora (**mo**, avverbio di tempo tipico dei dialetti centro-meridionali) cambierete <opinione> riguardo a ciò che (**de che**) avete pensato.*

ché rege ss'è clamato!¹¹».

[**Maria**]

«O figlio, figlio, figlio, 40
figlio, amoroso giglio!
Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustiato¹²?

Figlio occhi iocundi, 45
figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' sì lattato¹³?».

[**Nunzio**]

«Madonna, ecco la croce, 50
che la gente l'aduce,
ove la vera luce
déi essere levato¹⁴».

[**Maria**]

«O croce, e que farai? 55
El figlio meo torrai?
E que ci aponerai,
che no n'è en sé peccato¹⁵?».

[**Nunzio**]

«Soccurri, plena de doglia, 60
cà 'l tuo figliol se spoglia;
la gente par che voglia
che sia martirizzato¹⁶».

[**Maria**]

«Se i tollit'el vestire, 60
lassatelme vedere,
com'en crudel firire
tutto l'ò ensanguenato¹⁷».

[**Nunzio**]

«Donna, la man li è presa, 65
ennella croc'è stesa;
con un bollon l'ò fesa,
tanto lo 'n cci ò ficcato¹⁸».

L'altra mano se prende, 70
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,

(**clamato**, dal latino *clamare*) re. Il riferimento è ancora una volta ai Vangeli (cfr. *Matteo*, XXVII, 38).

¹² **O figlio... angustiato**: *O figlio, figlio, figlio, figlio, amoroso giglio! Figlio, chi conforta il (dà consiglio al) mio cuore tormentato?* La ripetizione della parola «figlio» (che nella lauda ricorre per ben quaranta volte) genera un *pathos* immediato e di facile percezione per un pubblico popolare, in accordo con la tendenza all'umanizzazione del sacro che caratterizza questa lauda. Il giglio è simbolo di purezza.

¹³ **Figlio... lattato**: *O figlio dagli occhi giocondi, o figlio, come mai (co') non rispondi? O figlio, perché ti nascondi al petto dal quale sei stato allattato (o' si' lattato; il petto indica, per sineddoche, la madre)?* Sul piano stilistico, si noti l'accostamento diretto (v. 44) tra il sostantivo «figlio» e l'apposizione «occhi iocundi», che ha funzione di complemento di qualità (*figlio dagli occhi giocondi*); tale semplificazione sintattica è funzionale alla destinazione popolare del testo: come nota Contini, la poesia di Jacopone presenta di solito «coordinazione e impressione anziché subordinazione e prospettiva».

¹⁴ **Madonna... levato**: *Madonna, ecco la croce che la gente porta (l'aduce: il pronome personale «l'» è pleonastico), sulla quale <Cristo>, la vera luce, deve (dèi) essere innalzato (levato, concordato al maschile con il sottinteso «Cristo»).*

¹⁵ **O croce... peccato**: *O croce, e cosa farai? Prenderai (torrai) mio figlio? E di cosa accuserai (que ci aponerai) <colui> che non ha (non n'è) in sé <alcun> peccato?*

¹⁶ **Soccurri... martirizzato**: *Soccorri<lo>, <o>, piena di dolore, perché (cà) tuo figlio viene spogliato; pare che la gente voglia che sia martirizzato.* L'invocazione alla Madonna «plena de doglia» rimanda all'Ave Maria («gratia plena»).

¹⁷ **Se i... ensanguenato**: *Se gli (i) toglie le vesti (el vestire) lasciatemelo (lassatelme) vedere, come nel ferirlo crudelmente l'hanno tutto insanguinato!* Gli infiniti «vestire» e «firire» sono sostantivati.

¹⁸ **Donna... ficcato**: *Donna, gli viene presa la mano, e nella (ennella) croce viene stesa; con un chiodo (bollon) l'hanno spaccata (fesa), tanto ce l'hanno ficcato.*

¹¹ **Traiàn... chiamato**: *Tiriamo fuori <dal carcere> i ladroni, che siano i suoi (soi) compagni (compagnuni; il sostanti-*

vo indica, in senso spregiativo, i compagni di brigata): venga incoronato (s'en-coroni) di spine, perché si è proclamato

19 **L'altra... moltiplicato:** *Si prende l'altra mano, la si stende nella croce, e diviene più vivo (s'accende) il dolore, che è ulteriormente accresciuto (ch'è più moltiplicato).*

20 **Donna... sdenodato:** *Donna, si prendono i piedi (li pè) e li si inchiodano (clavèllanse, verbo derivato dal sostantivo latino *clavus*, "chiodo") al legno (lenno); aprendo ogni giuntura, lo hanno tutto slogato (sdenodato). Questa strofa e le due precedenti contengono il racconto in presa diretta della crocifissione (notevole l'indugio sui particolari anatomici e il rallentamento del ritmo narrativo prodotto dal succedersi — quasi cinematografico — dei primi piani su ciascuna delle mani e poi sui piedi di Cristo). Da questo momento il Nunzio scompare ed entra in scena Gesù.*

21 **Et eo... dilicato:** *E io comincio il lamento funebre (corrotto); <o> figlio, mia consolazione (deporto, provenzalismo da *deport*), figlio, chi ti ha ucciso (t'ha morto), figlio mio squisitamente bello (delicato: l'aggettivo assume secondo Contini questo significato, richiamando il latino *deliciae*)? Il «corrotto», lamento funebre (dal latino *corruptus* o *animus corruptus*) era un rito pubblico largamente praticato. Qualcuno ha ipotizzato una interpolazione del verso 76, in cui Maria (in effetti con scarsa verosimiglianza psicologica) annunzia, con una sorta di fredda didascalia, che sta per iniziare il suo disperato lamento. L'ipotesi potrebbe essere rafforzata da una osservazione di carattere metrico: è questa, infatti, l'unica strofa di tutta la lauda in cui alla rima si sostituisce l'assonanza («corrotto» : «deporto»).*

22 **Meglio... desciliato:** *Avrebbero (averieno) fatto meglio a strapparmi il cuore, che sulla croce è trascinato e ci sta (stace) straziato (desciliato).*

23 **O mamma... afferato:** *O mamma, dove (o') sei venuta? Mi procuri (da') una ferita mortale, poiché il tuo pianto, che vedo (ch'el veio) così angosciato (afferato), mi uccide (stuta: il verbo *stutare*, affine al francese *tuer*, è ancora usato in Italia meridionale col significato di *spegnere*). Significativo l'uso della parola «mamma» da parte di Cristo; l'etimologia del termine indica infatti il petto, la mammella: si tratta quindi originariamente di una sineddoche, del tutto affine a quella con cui Maria aveva designato se stessa al v. 47, definendosi dinanzi al figlio come «petto o' si latta-*

*ch'è plu moltiplicato*¹⁹.

Donna, li pè se prènno
e clavèllanse al lenno;
onne iontur'aprenno,
tutto l'ò sdenodato²⁰».

75

[Maria]

«Et eo comenzo el corrotto;
figlio, lo meo deporto,
figlio, chi me tt' à morto,
figlio meo dilicato²¹?

Meglio aviriano fatto
ch'el cor m'avesser tratto,
ch'ennella croce è tratto,
stace desciliato²²!».

80

[Cristo]

«O mamma, o' n'èi venuta?
Mortal me dà' feruta,
cà 'l tuo plagner me stuta,
ché 'l veio s' àfferato²³».

85

[Maria]

«Figlio, ch'eo m' aio anvito,
figlio, pat'e mmarito!
Figlio, chi tt' à firitto?
Figlio, chi tt' à spogliato²⁴?».

90

[Cristo]

«Mamma, perché te lagni?
Voglio che tu remagni,
che serve mei compagni,
ch'èl mondo aio aquistato²⁵».

95

to».

24 **Figlio... spogliato:** *Figlio, <piango> perché io ne ho motivo (ch'eo m'aio anvito), <o> figlio, padre (pat') e marito! Figlio, chi ti ha ferito? Figlio, chi ti ha spogliato? La triplice apposizione «figlio, pat'e mmarito», oltre a rappresentare l'intensità del legame umano tra madre e figlio, si spiega con riferimento alla Trinità: Cristo è visto come Padre (cioè Dio), come Figlio e come Spirito Santo; la parola «marito» appartiene infatti al campo semantico dell'amore, e perciò si collega allo Spirito, che è esso stesso amore (del resto, è proprio per virtù dello*

Spirito Santo che Maria ha concepito Gesù). Siamo di fronte alla contaminazione tra lessico dell'amor sacro e lessico dell'amor profano, già altre volte riscontrata nell'opera di Jacopone. Tale triplice apposizione ricorre nei testi latini che trattano della Passione di Maria (come il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius* dello Pseudo Bernardo: «tu mihi pater... tu mihi sponsus, tu mihi filius»).

25 **Mamma... aquistato:** *Mamma, perché ti lamenti? Voglio che tu rimanga (remagni) e che assista i miei compagni, che ho (aio) acquistato nel mondo, cioè*

[Maria]

«Figlio, questo non dire!
Voglio teco morire,
non me voglio partire
fin che mo 'n m'esc' el fiato²⁶.

C'una aiàn sepultura, 100
figlio de mamma scura²⁷,
trovarse en afrantura
mat'e figlio affocato²⁸!».

[Cristo]

«Mamma col core afflito, 105
entro 'n le man' te metto
de Ioanni, meo eletto;
sia to figlio appellato²⁹.

Ioanni, èsto mea mate:
tollila en caritate, 110
àginne pietate,
cà 'l core s' à furato³⁰».

[Maria]

«Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attossecato³¹! 115

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, e a ccui m'apiglio?
Figlio, pur m'ài lassato³²!

Figlio bianco e biondo, 120
figlio volto iocondo,
figlio, perché t' à el mondo,
figlio, cusì sprezzato³³?

Figlio dolc'e placente, 125
figlio de la dolente,
figlio àte la gente
malamente trattato³⁴.

Ioanni, figlio novello,
morto s'è 'l tuo fratello. 130
Ora sento 'l coltello
che fo profitizzato³⁵.

avrò più el respiro (**fin che mo 'n m'esc' el fiato**).

²⁷ **C'una... scura:** *Che <noi due> abbiamo un'unica sepoltura (c'una aiàn sepultura): il congiuntivo «aiàn» ha valore desiderativo, <o> figlio di mamma infelice (scura).*

²⁸ **trovarse... affocato:** la proposizione infinitiva retta da «trovarse» si può, secondo Contini, parafrasare così: *che madre e figlio soffocato (affocato; ma può anche significare ucciso con violenza) siano (trovarse) nel fondo della prostrazione (afrantura)!*

²⁹ **Mamma... appellato:** *O mamma col cuore afflito, ti metto nelle mani di Giovanni, mio prediletto; sia chiamato tuo figlio. Queste parole, come quelle della strofa successiva, ricalcano direttamente il Vangelo (Giovanni, XIX, 26-27).*

³⁰ **Ioanni... furato:** *Giovanni, ecco mia madre (èsto mea mate): prendila nel tuo amore (tollile en caritate), abbine (àggine) pietà, perché ha il cuore così trafitto (furato).*

³¹ **Figlio... attossecato:** *Figlio, l'anima ti è uscita, o figlio della smarrita (il participio indica la condizione di Maria che ha perso ogni ragione per vivere), figlio della disperata (sparita: significa distrutta, annichilita dal dolore), figlio avvelenato (attossecato)! Il participio «attossecato» è usato in modo metaforico: Cristo infatti ha bevuto il calice con cui si addossa le colpe del mondo (cfr. Giovanni, XVIII, 11). Ma potrebbe esserci anche un riferimento a Matteo, XXVII, 48, dove si racconta del centurione che inumidisce le labbra di Cristo in croce con una spugna imbevuta di aceto.*

³² **Figlio... lassato:** *Figlio bianco e rosso, figlio senza simili (senza somiglio), figlio, a chi mi rivolgo (m'apiglio)? Figlio, mi hai veramente abbandonata (pur m'ài lassato)! La dittologia «bianco e vermiglio» è frequente in Jacopone per designare la bellezza del volto; un precedente lo si ritrova nel Cantico dei Cantici, V, 10 («il mio diletto è bianco e rosso»); l'aggettivo «vermiglio» è però di derivazione provenzale.*

³³ **Figlio... sprezzato:** *Figlio bianco e biondo, figlio dal volto che dà gioia (giocondo); figlio, perché il mondo ti ha così disprezzato?*

³⁴ **Figlio... trattato:** *Figlio dolce e piacente, figlio dell'addolorata (dolente), figlio, la gente ti ha (àte) trattato malamente.*

³⁵ **Ioanni... profitizzato:** *Giovanni, nuovo figlio, è morto tuo fratello ('l tuo fratello:*

gli apostoli.

²⁶ **Figlio... fiato:** *Figlio, non dire questo!*

Voglio morire con te (teco), non mi voglio allontanare (partire) fino a quando non

l'articolo determinativo «l» davanti al possessivo, con alcuni nomi di parentela, è un uso antico ancor oggi presente nel dialetto toscano). *Ora sento la ferita (1 coltello: metonimia) che fu profetizzata*. Nei Vangeli, Simeone predice a Maria il destino di Gesù e il suo dolore di madre: «tuam ipsius animam pertransiet gladius» [«E anche a te una spada trafiggerà l'anima»] (*Luca*, II, 35).

³⁶ **Che... impiccato:** *Che muoiano (moga) il figlio e la madre afferrati da un'«unica» morte; che madre e figlio appeso (impicca-*

Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate,
trovarse abbraccate
mat'e figlio impiccato^{36!}».

135

to) si trovino abbracciati (abbraccate: la finale «e» per «i» è un tipico tratto umbro, come nel precedente «afferrate»). La stessa invocazione è presente nei testi latini che trattano della sofferenza di Maria (ad es.

Pseudo Bernardo: «mors... trucida matrem et cum filio periri simul»; anche l'uso del participio «impiccato» potrebbe derivare dallo Pseudo Bernardo: «suspendite matrem cum suo pignore»).

Analisi del testo



Livello metrico

Lauda drammatica, strutturata secondo le forme della ballata sacra, composta da quartine di versi settenari riamati. Lo schema è xxy per la ripresa, aaay per la strofa: l'ultimo verso è a rima costante (-ato). È presente anacrusi ai vv. 25, 28, 56, 69, 76 e 128. Escludendo la prima terzina, che funge da ripresa e da prologo, le strofe sono esattamente 33, come gli anni di Cristo.

Ai vv. 81-82 è presente una rima equivoca («tratto» : «tratto»); frequenti sono le rime siciliane. In un solo caso (vv. 76-77) si ritrova un'assonanza in luogo della rima («corrotto» : «deporto»); anche per questo non appare del tutto infondato il sospetto di una interpolazione del v. 76, peraltro non facilmente conciliabile con lo stato d'animo del personaggio di Maria.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La lauda presenta l'alternanza di due fondamentali registri linguistici. Il primo di essi è il *sermo cotidianus*, che caratterizza l'umanità di Maria e di Cristo (si pensi a forme verbali come «stuta», v. 86, o «lagni», v. 92). Significativi, in particolare, i sostantivi che connotano il rapporto madre-figlio: oltre alla disperata ripetizione del vocativo «figlio» da parte di Maria, spicca il «mamma» con cui ripetutamente Cristo si rivolge alla Madonna (vv. 84, 92, 104), variante intima e affettuosa del più solenne «mate» (presente a v. 108, quando Cristo detta a Giovanni una sorta di testamento spirituale), ma soprattutto parola etimologicamente connessa con l'area semantica dell'allattamento, e quindi con la fisicità del rapporto madre-figlio; quella stessa fisicità cui si riferisce anche Maria quando, rivolta al figlio, si definisce per sineddoche come il «petto o' si latato» (v. 47).

A questa prima serie se ne affianca una seconda di derivazione colta, che presenta forme latine ed evidenti richiami evangelici. È il lessico con cui si esprime il Popolo chiamato in causa da Pilato: si vedano l'imperativo «crucifige»

di v. 28, o le forme «rege» e «lege» (anch'esse morfologicamente vicine al latino) dei vv. 29-30. Anche nelle parole del Nunzio si riscontrano latinismi come «allide» (v. 5), cui vanno accostate forme apparentemente non dotte, ma che svelano pienamente il proprio significato solo dal confronto con la fonte evangelica latina (come il «traduto» di v. 12). Va però notato che, nei versi recitati dal Popolo e dal Nunzio, è abbondantemente presente anche il lessico realistico di impronta popolare (si pensi allo «sputa» di v. 21 o alla rima «latruni» : «cumpagnuni» dei vv. 36-37).

Echi provenzali sono riscontrabili nel linguaggio di Maria (si pensi al sostantivo «deporto» del v. 77 o all'aggettivo «vermiglio» del v. 116), il cui sentimento di amore materno si esprime del resto in forme umanissime, che sconfinano lessicalmente nell'area dell'amor profano (cfr. v. 89).

Merita attenzione infine la descrizione della crocifissione, condotta con una cura del particolare anatomico di tipo espressionistico (vv. 64-75). A un risultato espressionistico conduce anche l'uso di aggettivi o participi passati, come il popolare «abbraccate» (v. 134) e i non comuni «desciliato» (v. 83), «afferato» (v. 87), «affocato» (v. 103), «attossecato» (v. 115).

La sintassi è semplice: domina la coordinazione, talora per asindeto; particolare importanza assumono gli infiniti esclamativi (vv. 102, 134). Decisivo, nel creare il *pathos* della lauda, è l'uso di anafore e iterazioni.

Livello tematico

La dimensione teatrale del testo e la "Passione della Vergine"

La lauda racconta gli ultimi, drammatici momenti della vita di Cristo e si caratterizza per il fatto che l'attenzione, anziché sulla sofferenza di Gesù, è focalizzata su quella della Madonna. Attingendo ai Vangeli, ad alcuni testi latini che avevano già messo in primo piano la sofferenza della Vergine¹, a rappresentazioni sacre diffuse nel XII secolo in Italia settentrionale e centrale², Jacopone mette in scena

¹ Il tema della protesta della Madonna per l'uccisione del proprio figlio era diffuso già nel XII sec., in particolare nell'Italia settentrionale, ed era oggetto di rappresentazioni delle comunità catare o patare, successivamente riprese da monaci contestatori. Jacopone si inserisce in questo filone, ma si distanzia da quella tradizione che vede la Madonna protagonista di una tragica protesta nei confronti dell'arcangelo Gabriele, col quale intesse un aperto "contrasto".

² Si ricordano in particolare una *Lamentatio* abruzzese ed un *Pianto delle Marie* marchigiano.

una sorta di *Passione della Vergine*. L'impostazione teatrale di questo testo – con tutta evidenza differente da quelli fin qui antologizzati – si inserisce nella tradizione della lauda perugina, che si orientava, piuttosto che verso l'ascetismo o il misticismo, nella direzione di una divulgazione del Vangelo e di una umanizzazione dei temi religiosi. La lauda perugina era affidata alla recitazione di alcuni solisti e di un coro, e costituisce un passo importante verso quello spettacolo che nel Quattrocento avrebbe preso il nome di "sacra rappresentazione". Le caratteristiche tematiche della lauda perugina contribuiscono a spiegare uno dei dati più significativi di questa lauda: il fatto cioè che la *Passione della Vergine* risulti, in gran parte, una *Passione* profondamente umana; che Maria appaia, più che come «donna de Paradiso», anzitutto come una madre disperata; che si mostri spesso ignara delle implicazioni teologiche della sofferenza del figlio³.

L'incomunicabilità tra Maria ed i vari interlocutori (vv. 4-83).

Le prime venti strofe che seguono alla ripresa (e cioè i vv. 4-83) hanno funzione prettamente diegetica. La narrazione è affidata in gran parte al Nunzio, che esorta Maria a correre ai piedi della croce e interviene successivamente (vv. 64-75) a descrivere i particolari della crocifissione in maniera fortemente realistica.

A fronte di questo racconto stanno le invocazioni della Madonna, che – inutilmente – cerca di chiamare in causa vari interlocutori. Dapprima viene invocato l'aiuto della Maddalena (vv. 16-19), che però tace; all'invocazione rivolta a Pilato (vv. 24-27) risponde implicitamente, in modo ostile, la folla, il cui *crucifige* sancisce la scelta in favore di Barabba. Nessun effetto ottiene neanche l'invocazione al Popolo (vv. 32-35). Allora Maria invoca ripetutamente il figlio, con significativi riferimenti alla fisicità del legame (v. 47, vv. 60-63). Infine, in mancanza di una risposta, Maria chiama come sua interlocutrice la croce, ribadendo la propria umanissima ma inascoltata protesta sull'innocenza di Gesù (v. 55). Si è detto prima che la *Passione di Cristo* diviene qui *Passione della Vergine*; ma si potrebbe osservare che, prima ancora che alla *Passione*, il personaggio di Maria rimanda al dogma dell'Incarnazione: la Madonna è madre, e in nome di questo legame invoca su di sé tutte le sofferenze del figlio (significativo in tal senso il lamento dei vv. 76-83).

La crocifissione viene descritta in tre strofe (vv. 64-75), collocate esattamente al centro del componimento: la lauda potrebbe pertanto essere suddivisa in un primo blocco di quindici strofe (che contengono il dialogo, o meglio il mancato dialogo tra Maria e gli altri personaggi) e in altre quindici strofe che contengono il lamento funebre (che comincia con i già citati vv. 76-83 e riprende da v. 112 alla fine) inframmezzato dall'unico vero dialogo del componimento: quello tra la madre e il figlio⁴.

Il dialogo tra la Madre ed il Figlio (vv. 84-111).

A tale dialogo sono dedicate sette strofe. Si tratta, anche stavolta, di un dialogo segnato da una forte incomunicabilità. La voce di Cristo che scende dall'alto della croce appartiene a una dimensione soprannaturale, molto diversa da quella di Maria. Dapprima egli rimprovera affettuosamente la madre per essersi recata in quel luogo; poi le ricorda il suo dovere di rimanere a fianco degli apostoli; infine, di fronte al disperato «voglio teco morire» del v. 97, la affida all'apostolo Giovanni. Non è certo casuale che Cristo pronunci esattamente tre battute, come non era casuale il fatto che il racconto della crocifissione fosse anch'esso contenuto in tre strofe (vv. 64-75): si tratta di riferimenti impliciti alla Trinità e quindi alla natura divina di Gesù. Maria invece rimane umanissima perfino quando chiama in causa il mistero della Trinità: la triplice invocazione del v. 89 («figlio, pat'e mmarito»), trasferisce infatti lo Spirito Santo in una dimensione quotidiana e familiare (tanto che il verso può tranquillamente interpretarsi come l'affermazione che, per una madre, il proprio figlio è tutto).

Il piano soprannaturale su cui si muove Cristo e quello umano di Maria si intersecano tuttavia nell'uso di una parola, il vocativo «mamma», ripetuto per tre volte da Cristo; una parola che rimanda etimologicamente, come si è notato nel commento, a quella stessa fisicità dell'allattamento già richiamata da Maria al v. 47.

Il corruptus (vv. 112-135).

Il lamento funebre, interrotto al v. 83, ricomincia nell'ultima parte della lauda e si protrae fino alla fine. La scena drammatica cede il posto all'elegia, con un crescendo patetico affidato in gran parte all'iterazione del vocativo «figlio». Abbiamo già detto che la *Passione* rappresentata nella lauda, più ancora che quella di Cristo, sembra essere quella della Vergine. È vero che in questi ultimi versi la figura di Maria attinge a momenti di parziale consapevolezza delle implicazioni teologiche del destino del Figlio (vv. 130-131, ma lo stesso era già accaduto al v. 19); più significativa ci sembra però l'invocazione dei versi che chiudono la lauda (vv. 132-135): Maria infatti torna a invocare la propria morte insieme a quella di Cristo, rifacendosi al tema già svolto ai vv. 100-104. Il parallelismo tra le due quartine è tutt'altro che casuale, ed è confermato da precisi richiami di ordine formale (si pensi al ritorno dell'infinito con funzione esclamativa «trovarse», vv. 102 e 134; o all'uso di participi o aggettivi con forte connotazione espressionistica, come «affocato» di v. 103, «abbraccate» e «impiccato» dei vv. 134-135). In sostanza Maria non esce dalla propria dimensione semplicemente umana; e il lamento con cui si chiude la lauda costituisce una conferma della sostanziale incomunicabilità tra il piano umano e il piano divino.

³ Si ricordi però che, come si è osservato nelle note, il personaggio di Maria non appare in tal senso interamente coerente.

⁴ Cfr. F. Mancini, "Tradizione ed innovazione in *Donna de Paradiso*", in *Atti del Convegno storico jacobonico*, a cura di E. Menestò, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp.155-176.

**PAGINE DI INFORMAZIONI LEGALI
INDICE DELLE SEZIONI**

La presente pagina e le 3 successive devono essere obbligatoriamente inserite in ogni riproduzione, con qualsiasi mezzo ottenuta, di "Letteratura Italiana – Libro Aperto / La letteratura religiosa" e in ogni lavoro derivato da quest'opera.

INFORMAZIONI SULLA LICENZA DEI LAVORI DERIVATI¹

Questo lavoro è rilasciato sotto i termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike. Per consultare una copia di questa licenza, visitate il sito <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/> o scrivete a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

Il presente lavoro [***TITOLO DEL LAVORO DERIVATO***], realizzato da [***NOME DEL O DEGLI AUTORI DEL LAVORO DERIVATO***] è derivato da “Letteratura Italiana-Libro Aperto / La letteratura religiosa”, opera pubblicata sul sito Internet <http://www.scuolaonline.wide.it>.

Il lavoro derivato [***TITOLO DEL LAVORO DERIVATO***] è rilasciato con licenza Creative Commons Attribution-Share Alike, così come l’opera “Letteratura Italiana-Libro Aperto / La letteratura religiosa” da cui esso è derivato.

È consentito riprodurre e distribuire liberamente il presente testo [***TITOLO DEL LAVORO DERIVATO***], senza apportarvi modifiche, nonché modificarlo traendo da esso ulteriori lavori derivati, che dovranno essere obbligatoriamente distribuiti con la stessa licenza Creative Commons Attribution-Share Alike. Gli autori di “Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa” hanno sempre il diritto di opporsi a distorsioni, mutilazioni, modifiche del testo che risultino pregiudizievoli per il loro onore o la loro reputazione. Il logo Scuola OnLine, pubblicato sul sito <http://www.scuolaonline.wide.it>, è protetto dalle leggi sul diritto d’autore e dalla legislazione sul marchio e non può essere utilizzato da soggetti diversi dalla persona titolare del sito <http://www.scuolaonline.wide.it>. È altresì vietato l’utilizzo del progetto grafico realizzato da Scuola OnLine per i suoi file in formato pdf.

N.B.: [*TITOLO DEL LAVORO DERIVATO***] È UN LAVORO DERIVATO NON APPROVATO DA SCUOLA ONLINE**

L’approvazione di Scuola OnLine garantisce:

- che il lavoro derivato è stato redatto nel rispetto dei criteri ispiratori del progetto Scuola OnLine;
- che il lavoro derivato è stato pubblicato su Internet, ed è liberamente e gratuitamente scaricabile;
- che il lavoro derivato è stato sottoposto al più ampio controllo al fine di garantirne la massima affidabilità scientifica.

Il presente lavoro, e tutti i lavori da esso ulteriormente derivati, dovranno riportare nella prima pagina la specificazione «lavoro derivato da “Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa”» e contenere la pagina intitolata “Informazioni sulla licenza dei lavori derivati” (sulla quale andranno specificati, negli appositi spazi, un titolo originale e il nome degli autori del lavoro derivato) nonché la pagina intitolata “Informazioni sulla licenza dell’opera originale”, oltre all’“Indice delle sezioni dell’opera originale e delle modifiche apportate”, completato con tutte le informazioni richieste sulle sezioni su cui sono state apportate modifiche e sugli autori delle modifiche stesse. La mancata osservanza di quanto sopra comporta immediatamente e di pieno diritto la risoluzione del contratto di licenza ed espone gli autori dei lavori derivati ad azioni legali da parte di Scuola OnLine.

¹ Se si realizza un lavoro derivato, questa pagina deve essere completata, a cura dell’autore del lavoro derivato, con tutte le informazioni richieste, da inserire negli spazi racchiusi tra parentesi quadre ed evidenziati da asterischi. La presente nota andrà eliminata a cura dell’autore del lavoro derivato.

INFORMAZIONI SULLA LICENZA DELL'OPERA ORIGINALE

Il testo dell'opera **“Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa”** è rilasciato sotto i termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike. Per consultare una copia di questa licenza, visitate il sito <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/> o scrivete a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

L'opera **“Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa”** è pubblicata sul sito Internet <http://www.scuolaonline.wide.it>.

È consentito riprodurre e distribuire liberamente il presente testo, senza apportarvi modifiche, nonché modificarlo traendo da esso lavori derivati, che dovranno essere obbligatoriamente distribuiti con la stessa licenza Creative Commons Attribution-Share Alike. Gli autori di **“Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa”** hanno sempre il diritto di opporsi a distorsioni, mutilazioni, modifiche del testo che risultino pregiudizievoli per il loro onore o la loro reputazione.

Il logo Scuola OnLine, pubblicato sul sito <http://www.scuolaonline.wide.it>, è protetto dalle leggi sul diritto d'autore e dalla legislazione sul marchio e non può essere utilizzato da soggetti diversi dalla persona titolare del sito <http://www.scuolaonline.wide.it>. È altresì vietato l'utilizzo del progetto grafico realizzato da Scuola OnLine per i suoi file in formato pdf.

Tutte le versioni derivate dalla presente opera dovranno riportare nella prima pagina la specificazione «lavoro derivato da **“Letteratura Italiana-Libro aperto / La letteratura religiosa”**» e contenere la pagina intitolata “Informazioni sulla licenza dei lavori derivati”, sulla quale andranno specificate, negli appositi spazi, titolo ed autori del lavoro derivato, nonché la pagina intitolata “Informazioni sulla licenza dell'opera originale”, oltre all'“Indice delle sezioni dell'opera originale e delle modifiche apportate”, completato con tutte le informazioni richieste sulle sezioni su cui sono state apportate modifiche e sugli autori delle modifiche stesse. La mancata osservanza di quanto sopra comporta immediatamente e di pieno diritto la risoluzione del contratto di licenza ed espone gli autori dei lavori derivati ad azioni legali da parte di Scuola OnLine.

INDICE DELLE SEZIONI DELL'OPERA ORIGINALE E DELLE MODIFICHE APPORTATE

SIGLA ¹	TITOLO SEZIONE	AUTORE ²	MODIFICATO DA
—	La letteratura religiosa ³	Gianfranco Faillaci	—
—	San Francesco d'Assisi ⁴	Bianca Tonetto	—
C1	<i>Cantico di Frate Sole</i>	Gianfranco Faillaci	—
—	Tommaso da Celano ⁵	Gianfranco Faillaci	—
C2	<i>Dies irae</i>	Gianfranco Faillaci	—
—	Jacopone da Todi ⁶	Bianca Tonetto	—
C3	<i>O Signor, per cortesia</i>	Gianfranco Faillaci	—
C4	<i>O iubelo del core</i>	Gianfranco Faillaci	—
C5	<i>Que farai, Pier da Morrone?</i>	Bianca Tonetto	—
C6	<i>O Papa Bonifazio, molt'ai iocato al mondo</i>	Carlo Boumis	—
C7	<i>Senno me pare e cortisia</i>	Carlo Boumis	—
C8	<i>Donna de Paradiso</i>	Gianfranco Faillaci	—

Il presente indice deve obbligatoriamente essere pubblicato su tutti i lavori derivati. È obbligo degli autori delle modifiche indicare con esattezza quali sezioni sono state modificate, scrivendo il nome dell'autore delle modifiche nella colonna «Modificato da». Non è consentito modificare altri elementi della tabella all'infuori di questa colonna, né le altre indicazioni e note contenute in questa pagina. Qualora la modifica consistesse nella eliminazione di uno o più brani antologici, nella colonna «Modificato da» andrà inserita la dicitura «Eliminato».

¹ Le sigle, costituite da una lettera e da un numero, identificano univocamente i testi antologici, comprensivi delle note, delle relative analisi del testo e di ogni elemento accessorio.

² In questa colonna sono inseriti i nomi degli autori di capitoli, schede, annotazioni e analisi dei testi pubblicati nell'opera originale.

³ Il titolo «La letteratura religiosa» identifica l'intera trattazione storico-letteraria, articolata in 5 paragrafi, ciascuno dei quali diviso in più sottoparagrafi, comprese le note e ogni elemento accessorio.

⁴ Il titolo «San Francesco d'Assisi» identifica la scheda bio-bibliografica premessa ai testi antologici, comprese le note e ogni elemento accessorio.

⁵ Il titolo «Tommaso da Celano?» identifica la scheda bio-bibliografica premessa ai testi antologici, comprese le note e ogni elemento accessorio.

⁶ Il titolo «Jacopone da Todi» identifica la scheda bio-bibliografica premessa ai testi antologici, comprese le note e ogni elemento accessorio.