

FORTE IDENTIFICAZIONE
SI 4

**San Francesco
 in meditazione
 di Caravaggio**

La rappresentazione caravaggesca è rappresentazione decisamente sulla interiorità del personaggio, concepita in termini di fragori di macerazione e di introversione. Vi è forte contrasto con la tradizione iconografica francescana, orientata verso una definizione serena e trionfante del santo. Lo sfondo naturale appena accennato mostra una natura maridita, in accordo anche per la insistenza su un unico colore) con la conizione della figura umana. Caravaggio rovescia la tradizione per la più problematica della "agiografia francescana, accantonando di altra parte il senso di gioiosa armonia tra uomo e natura che caratterizza la predicazione di Francesco e aprendo alla tradizione turbata della Controriforma.

Ministero Beni Culturali, Roma (1971) ca. 1600, olio su tela, 130x100, figura 10.
 Foto: IREI, Roma e colori.



plivisti, religiosi, morali e perfino politici, della personalità e della azione del santo. Né sarà privo di significato l'aver scelto Francesco come patrono d'Italia. Anche in un'arte, recente rispetto a questa lunga storia, come quella cinematografica, il santo di Assisi non ha mancato di crearsi la sua tradizione, anzi le sue tradizioni. E volendo ricordare due esempi fortunati e contrapposti basterà citare *Fratello Sole, Sorella Luna* (1973) di Franco Zeffirelli (di taglio devoto ed edificante) e *Francesco* (1989) di Liliana Cavani (storia brutale di un'inquietudine torbida di carattere modernamente esistenziale e "maledetto").

Il Centro oggi

Chi legge e rilegge oggi il *Cantico* e le altre opere legate all'autentica esperienza di Francesco sente che questa disputa non può affatto considerarsi conclusa, cioè che il nostro debito verso la "verità" storica del cosiddetto "poverello di Assisi" è ancora aperto. E sente forse che "poverello di Assisi" o san Francesco o Francesco sono e non sono la stessa cosa.

**L'estremismo ideologico ed espressivo
 di Jacopone da Todi**

Jacopone e il suo tempo:
 una tensione respingente

Jacopone da Todi è forse il più originale poeta del Duecento, una delle personalità più inquietanti della nostra civiltà letteraria. Jacopone è il frutto esasperato di tensioni, e contemporaneamente è il più fermo oppositore del proprio tempo.

II. La letteratura religiosa, la poesia narrativa e didattica e la poesia lirica e drammatica

po, al quale rinfaccia vizi e debolezze, congiungendo la prospettiva di una religiosità ascetica e assoluta alla tensione critica nei confronti della realtà materiale (la fisica e corporale), sociale e politica. L'originalità e la forza di Jacopone stanno proprio nella competizione di religiosità e di impegno mondano, di misticismo e di concretezza.

Pur inserendosi nel solco della tradizione francescana, Jacopone non vive più il rapporto fiducioso e ottimistico con la natura che caratterizza Francesco d'Assisi. Egli non oppone all'ideologia della ricchezza e del potere i valori elementari della natura; la sua lotta è invece tragica e sfiduciata. Francesco aveva delineato un'alternativa comprendente il creato e l'uomo giusto nuovamente in rapporto con Dio, e aveva costruito su questa semplice ipotesi la propria audace e serena novità culturale. L'equilibrio di Francesco risulta impossibile per Jacopone, il quale riprende del modello piuttosto gli aspetti polemici e le punte violente, costruendo un sistema fatto di eccessi, di disarmonie, di negazioni, di contrasti, di paradossi; senza che si giunga mai a scoprire, come in Francesco, un orizzonte rasserenante e positivo. L'uomo di Jacopone è interamente calato nella materia della società e della storia, mentre la natura si ritira sullo sfondo o invita a un rapporto di tensioni tragiche. In questo fatto va individuato, oltre che il segno di una diversa personalità rispetto a Francesco, il cambiamento profondo che separa dal punto di vista storico le due esperienze. Mentre infatti Francesco contesta una struttura ecclesiastica costretta a misurarsi con il grande movimento di riforma che la investe tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, Jacopone si scontra con una Chiesa saldamente riorganizzata nel controllo dell'ortodossia e nel potere temporale, la Chiesa che vede fallire l'ipotesi pauperistica di Celestino V e ripresentarsi il modello teocratico con Bonifacio VIII; nella quale gli stessi ordini mendicanti (domenicani e francescani) si sono in larga misura integrati e nella quale viene a poco a poco definitivamente soffocata la tradizione degli spirituali, fedeli alla Regola di Francesco. Anche per questa ragione, Jacopone piega la forma oramai tradizionale della *"ludaia"* a un impiego in larga misura rinnovato (collegandosi all'ambiente guitoniano, di contestazione in campo civile); nelle laudi jacoponiche si esprimono un tormento esistenziale e una battaglia politico-culturale che cedono di molto le tematiche, pure ancora presenti, delle "lodi" religiose. Il laudario di Jacopone è in tal modo profondamente segnato da una individualità connotata in senso tanto psicologico quanto ideologico.

Già la vita di Jacopone, quale è ricostruibile soprattutto attraverso la sua stessa opera, appare segnata da una contrapposizione violenta e radicale ruotante attorno alla conversione, avvenuta nel 1268. Fino a quel momento Jacopone, nato a Todi (in Umbria) forse nel 1236 (o poco prima) dalla nobile famiglia dei Benedetti, era vissuto esercitando la professione di procuratore legale ben addentro a quella fervida vita mondana che con la conversione doveva definitivamente respingere.

La morte improvvisa e tragica della moglie e il ritrovamento di un cilicio (uno strumento di penitenza corporale) sulle carni di lei lo avrebbero spinto alla conversione, appunto nel 1268. La seconda parte della vita di Jacopone è segnata dal rifiuto di tutti i valori mondani (compresa la cultura). Dopo dieci anni di vagabondaggi in abito di mendicante e di penitenza, egli riuscì a farsi accogliere nell'ordine francescano come frate laico (1278), avvicinandosi al gruppo più intrasigente della rigorosa fazione degli spirituali. Dopo aver invitato Celestino V, durante il suo breve pontificato (1294), ad affrontare coraggiosamente la riforma della Chiesa, si trovò, in seguito all'abdicazione di questi, schierato contro il successore Bonifacio VIII, che rappresentava le istanze più contrarie al potere ecclesiastico. Si unì ai cardinali Colonna e

Un francescano senza ottimismo

La distanza storica da Francesco

Un uso personale e combinatorio della lauda

Una vita spezzata dalla conversione (1268)

La vigilia, agli spirituali e lo scontro con la Chiesa di Bonifacio VIII

Il carcere

firmò (1297) il manifesto che dichiarava nulla l'elezione di Bonifacio. Fu travolto dalla reazione papale subendo la scomunica e — caduta con l'assedio Palestrina (1298), la roccaforte dei Colonna — l'arresto. Dal carcere, Jacopone inviò fiere epistole a Bonifacio, predicendogli la dannazione eterna e supplicandolo, al tempo stesso, di liberarlo dalla scomunica. Ma riottenne la libertà e la revoca della scomunica solo alla fine del 1303 per l'indulgenza di Benedetto XI, successore di Bonifacio, morto in quell'anno. Morì la notte di Natale del 1306 a Colazzone, non lontano dalla nativa Todi.

Lo *Stabat mater*

A testimonianza della ricca cultura del poeta stanno alcune opere latine, non tutte di sicura attribuzione, fra le quali spicca la celebre *sequenza dello *Stabat mater*. Ma la parte decisiva della produzione jacoonica è da cercarsi nelle laudi. I temi sono spesso quelli della tradizione francescana: l'umiltà dell'uomo e delle cose finite rispetto alla grandezza di Dio, i momenti centrali della fede cristiana (con predilezione per l'incarnazione e la passione). Il trattamento però riservato da Jacopone a queste tematiche tradizionali è profondamente originale: domina un senso di rabbiosa irrequietezza nei confronti della condizione umana, costantemente aggredita nella sua colpevole superbia; mentre l'altezza di Dio provoca un sentimento di indegnità e la vertigine della distanza. Rispetto al valore assoluto della divinità ogni altra cosa perde significato, riducendosi a nulla; ma d'altra parte la stessa divinità si manifesta piuttosto come spasmodico bisogno del soggetto che come punto di riferimento sicuro e definibile. In tal modo anche la divinità si esprime come un vuoto e un'assenza. L'uomo resta schiacciato tra due diverse forme di *nichilismo: quello relativo della Terra (che è nulla rispetto alla divinità) e quello assoluto di Dio (che è infinita e irrecuperabile distanza dalla limitatezza umana). L'«alta nichilidade» (il profondo nulla) della divinità è un eccesso di luce che coincide con la tenebra, un eccesso di parole che coincide con il silenzio, un eccesso di certezze che coincide con l'ignoto, ecc. La tradizione mistica medievale, espressa soprattutto nella letteratura mediolatina di orientamento agostiniano, è rivissuta da Jacopone con energia e finalità rinnovate. L'affermazione del nulla si abbatte tanto sulla persona del poeta quanto sulle degradate forme della società a lui contemporanea. E anche in questo senso le tematiche jacooniche si rivelano profondamente rinnovate rispetto alle laudi delle confraternite laiche.

L'abisso tragico tra Dio e l'uomo

Un misticismo impegnato nella storia

Contro l'io

► P II

L'io è aggredito nel corpo: Jacopone invoca malattie e sofferenze, rovesciando le consuete richieste devote di protezione dai mali. Ed è aggredito anche nelle sue pretese intellettuali: la polemica antintellettuale di Francesco viene continuata, e violente e sarcastiche sono le requisitorie contro l'intellettualismo diffusosi anche nell'ordine francescano. Non risulta risparmiato neppure il possibile orgoglio derivabile dalle pratiche ascetiche e di automortificazione, segno anch'esso di bassezza e malvagità: il desiderio stesso di santità è colpa che offende Dio.

La tensione comunicativa

La dimensione della socialità è respinta come dimensione mondana e peccaminosa; e però al tempo stesso la incalzante oratoria jacoonica implica un ascoltatore da catturare e convincere, benché sia esclusa ogni forma di colloquio, e perciò di problematicità, a tutto vantaggio di una perorazione senza scampo: o aderirvi o respingerla.

La forza espressiva della lingua

In effetti il momento risolutivo e centrale dell'esperienza jacoonica è la tensione espressiva. La scelta "politica" del dialetto umbro popolare, compiuta in chiave antintellettualistica, non esclude il ricorso a termini e forme dalla più varia provenienza: il latino ecclesiastico, il gergo giuridico, il codice della lirica d'amore. Il linguaggio forza senza tregua i limiti del dicibile aspirando a manifestare la intensa interiorità del poeta e a definire l'altezza di Dio. È questa la base di

un ulteriore violento contrasto tra voler dire e limiti del linguaggio, secondo la consueta tradizione dei mistici. A differenza da loro, Jacopone non si acqueta mai nell'accettazione dei confini della esprimibilità umana e torna insistentemente a forzarli. Di qui nasce l'arditezza del dettato jacobonico, esasperato nel lessico e nello stile. Accanto alla persino brutale espressività realistica si colloca il riferimento alla tradizione scritturale e ascetica sempre ben presente, e così si riproduce nella lingua la compresenza che si è già notata, a livello tematico, tra impegno sociale e distacco mistico.

Lo stile

Per lo più il risultato stilisticamente risentito è ottenuto attraverso l'impiego di mezzi semplici, sia sul piano lessicale, dove domina l'uso consapevolmente umile del dialetto umbro meno raffinato, sia su quello retorico, dato l'impiego frequente di figure di ripetizione e di contrapposizione. Ma non mancano soluzioni elaborate, soprattutto sotto il profilo sintattico, attraverso l'immissione di modi latini nel dominante tessuto dialettale, così che si realizzano «due violenze linguistiche opposte, quella del calco latino e quella della rozzezza vernacolare» (Contini). La sintassi si mostra spezzata, con frequenti *asindeti, *ellissi, cambiamenti di soggetti. Il prevalente periodare *parattatico (con largo impiego di forme *nominali) trova le sue logiche applicazioni nella struttura a catalogo (che procede, cioè, per elencazioni) e, sotto il profilo costruttivo, nei procedimenti per contrasto, con frequenti personalizzazioni: diavolo e anima, vivo e morto, angeli e diavoli, ecc. La tendenza alla drammatizzazione sfocia in alcuni casi in veri e propri dialoghi; e spetta probabilmente a Jacopone il passaggio dalla lauda lirica alla *lauda drammatica* (o dialogata). Tra i suoi testi più celebrati e riusciti (il *Pianto della Madonna*: «*Donna de Paradiso*») vi è appunto un intreccio di voci: e in questa oggettivazione «teatrale» Jacopone sa trovare accenti teneri e dolenti, segno di una eccezionale possibilità di incontro — nella Passione di Cristo — tra condizione umana e altezza divina.

La sintassi

► P II

La lauda drammatica

Anche la metrica risponde ai diversi intenti espressivi piuttosto che a vincolanti leggi interne, «volta per volta modulata su registri ironico-giullareschi, didattico-polemici» (Mancini). Vi è cioè una sostanziale imprevedibilità del ritmo e della struttura strofica, adattati ora alle formule degli *inni liturgici ora ai modi della lirica profana soprattutto di carattere popolare. I metri prediletti risultano l'*ottonario, legato alla tradizione della predica popolare, e il *settenario semplice o doppio, con valore desublimante e a volte comico. Lo schema delle rime di *ballata (si ricordi che la lauda è, metricamente, una ballata) adottato da Jacopone favorisce per la *rima conclusiva di *strofa, legata alla *ripresa, l'*uscita in *-ato*, di carattere umile e dimesso, che compare in ben venticinque laudi (mentre l'uscita raffinata in *-anza* cara ai provenzali si incontra in una sola lauda).

La metrica

Destinate a una cerchia certamente assai ristretta di fruitori, le laudi jacoboniche circolano in specifici ambienti francescani, senza però determinare una tradizione; così che l'esperienza di Jacopone resta sostanzialmente solitaria e isolata, priva di continuatori. La poesia, già all'inizio del Trecento, tende a coincidere con il genere della lirica d'amore, mettendo ai margini le altre forme poetiche.

Una circolazione assai limitata

Cronologia della vita e delle opere di Jacopone da Todi

1236 Probabile data di nascita, a Todi (in Umbria), di Jacopo de' Benedetti, detto dai concittadini Jacopone.

1268 Fa di professione il notaio. In seguito alla morte della moglie Vanna, sposata da un anno, e alla scoperta di un cilicio sul corpo di lei, Jacopone vive una profonda crisi spirituale che lo induce alla conversione.

1278 Entra nell'ordine francescano come frate minore, appoggiando subito gli "spirituali".

►P II «O iubelo de core»

[9]

È rappresentata in questa lauda la pienezza dell'esperienza mistica, che comunica la sensazione di essere in diretto contatto con Dio. Qui il rapporto con il divino è vissuto come evento gioioso che provoca manifestazioni inconsuete di allegria (secondo una tipologia già presente in Francesco). Gli altri le giudicano secondo un metro ignaro della causa che le determina, ritenendole perciò segni di follia.

I sintomi della gioia mistica, cioè del giubilo, sono ricalcati su quelli della passione amorosa, con l'aggiunta di un sentimento di dismisura e di contrasto che deriva dalla tradizione dei mistici. Lo stesso precedente di Francesco si era caratterizzato per la utilizzazione di modelli dell'amor cortese in ambito religioso. L'accento batte qui in particolare sul bisogno di manifestare attraverso la parola (fino al canto e al grido) l'emozione interna, confermando l'importanza del nesso tra accensione mistica e linguaggio.

METRICA ballata sacra strutturata in sestine di settenari rimati (o assonanzati) secondo lo schema ababbx introdotti dalla ripresa (un distico con rime xx). Il ritmo incalzante del settenario esprime la pienezza della gioia e ne rappresenta anche, in certo qual modo, l'aspetto eccessivo e "comico".

da Jacopone da Todi, *Laude*, cit.

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

Quanno iubel se scalda,
sì fa l'omo cantare;
5 e la lengua barbaglia,
non sa que se parlare;
drento no 'l pò celare
(tant'è granne!) el dolzore.

Quanno iubel c'è aceso,
10 sì fa l'omo clamare;
lo cor d'amor è apreso,
che no 'l pò comportare;
stridenno el fa gridare
e non virgogna allore.

15 Quanno iubelo à preso
lo core innamorato,
la gente l'à 'n deriso,

entare = allentare).
rafore tattili del calote,
te, quelle visive del-
cecità, quelle uditi-
e della mutezza (con
anche all'olfatto nel
15), la conclusione si
una complessa me-
iva: l'esperienza del-
appresentata come il
olice nell'atto, ma ter-
nseguenze qualora si
uesto caso il sogget-
ome un tino che non
ne contenere la po-
ne ha introiettato e che
ente ne venga travol-
gini del bere, del mo-
to, del cerchio di tino,
ecc. sono tutte ener-
ollegate. Non è per al-
questa metafora cor-
evoca il vino dell'eur-
presentazione del san-
e perciò della Passione
e oggetto del dialogo.

1-2 O giubilo (**iubelo**) del cuore che fai cantare per (**d'** = di) amore! La frase esclamativa introduce il tema della laude. **lube-**lo è la pienezza della gioia mistica, qui rappresentata; la parola che si ripete in tutte le strofe a eccezione dell'ultima, che ha valore di più distaccata sentenza conclusiva.

3-8 Quando il giubilo si infiamma (**se scalda**), fa cantare veramente (**si** = così) chi lo prova (**l'omo** = l'uomo; impers.); e la

lingua balbetta (**barbaglia**), non sa che (**que**) dire (**se parlare**; pseudorifi.); non può (**no 'l pò**; 'l = il, pron. pleon.) nascondere (**celare**) dentro (**drento**; con *metatesi) la dolcezza (**el dolzore**; **el** = il) (tanto è grande!). Alla necessità di esprimersi si accompagna la percezione dei limiti del linguaggio: Jacopone passa dall'uno all'altro polo del paradosso (il giubilo impone un'espressione, vv. 3-4; esprimersi non è possibile, vv. 5-6; esprimersi è necessario,

vv. 7-8). Ma l'impatto non provoca in questo caso sentimenti di smarrita impotenza.

9-14 Quando il giubilo è (c'è = vi è) acceso, fa veramente (**si**) gridare (**clamare**) chi lo prova (**l'omo**); il cuore è infiammato (**apreso**), in modo che non lo (**'l** = il) [il giubilo] può contenere (**comportare**); lo può contenere lo (**el** = il) fa gridare e allora non (**si**) vergogna. Si noti l'*anacoluto ai vv. 13 sg., tipica espressione, nello stile jacobonico, del senso di dismisura.

Stridenno: il gerundio è riferibile sia al soggetto dell'esperienza di giubilo (**l'omo**) — e vale in questo caso un arricchimento sinonimico di **gridare** —, sia, meglio, al giubilo stesso inteso metaforicamente come fiamma — e vale in questo caso un'insistenza sulla forza interna della passione mistica.

15-20 Quando il giubilo ha conquistato (**à preso**) il cuore innamorato [che lui fa innamorare di sé], la gente lo [il cuore] ha (**l'à**) in derisione (**'n deriso**) [lo deride].

20 pensanno el so parlato,
parlanno esmesurato
de que sente calore.

O iubel, dolce gaudio,
ch'è drento ne la mente!
Lo cor diventa savio,
celar so convenient;
non pò esser soffrente
che non faccia clamore.

25 Chi non à custumanza
te reputa empazianto,
vedemmo esvalianza
com'om ch'è desvanito.
30 Drent' à lo cor fritto,
non se sente de fore.

21-26 O giubilo, dolce piacere (gaudio) che sei (ch'è, è = è) dentro la mente! Il cuore sarebbe (deventa) saggio (savio) a nascondere (celar) la propria so (sua) condonazione (conveniente), (ma) invece non può (pò) sopportare (esser soffrente) di non emettere grida (che non faccia clamore). «La proposizione principale (vv. 23-24) ha un valore generale, sottratto al contesto (poiché descrive uno stato opposto

la normalità da quella mistica del giubilo, così da determinarsi un'ipotesi incommutabile, gli uomini normali credono folle la felice esistenza del giubilo, e chi è prestato questa non vede più il contesto delle proprie manifestazioni eccessive, cioè non giudica più secondo i parametri della normalità ed è perciò tra l'altro incapace di vedersi dall'esterno di condotte e impressione degli osservatori staccati.

ESERCIZI

- 1 Le manifestazioni della gioia mistica ricalcano quelle della passione amorosa, con una intensità che è difficile trovare persino nella lirica d'amore. Individua i termini e le metafore che la caratterizzano (nota, per es., l'insistenza sull'area semantica amore-tuoco).
- 2 Il sentimento di desmisura, tipico dell'esperienza mistica (cfr. «Figlio la voce») di che cosa deriva? Come si collega al motivo della follia?
- 3 Elemento chiave della lauda è la contraddizione tra la spinta al canto e l'impedimento di questo tipo di esperienza interiore. Come risolve il poeta il problema della comunicazione con il lettore? (cfr. § 8)

«Iesù Cristo se lamenta» [29]

Jacopone introduce a rievocare le glorie del Cristianesimo e ad accusare la loro azione presente della Chiesa lo stesso Cristo, immaginandone un accoglimento diretto. È uno dei numerosi testi jacoponici dedicati a colpire e combattere la degradazione della Cristianità, prolungando nelle sue forme più polemiche e intransigenti lo spirito francescano di riforma morale. L'efficacia di questa lauda

dovuta in particolare al contrasto tra i trionfi secolari della fede cristiana e la sua grave crisi nel presente, che rischia di rendere inutile il meraviglioso passato. Il fatto poi che a parlare sia Cristo stesso aggiunge drammaticità al giudizio, pronunciato con l'animo di uno che si senta tradito.

METRICA: ballata sacra di tipo zagliesco con quartine di settenari doppi con rime AAAX e ripresa con rime YX (la ripresa ha due ottonari in apertura e in chiusura); l'ultimo verso di ogni strofa e della ripresa ha il primo emistichio in rima con i versi o il verso precedente.

Iesù Cristo se lamenta de la Ecclesia romana,
che l'è engrata e villana de l'amor che li à portato.

5 «Da po' ch'eo prisi carne de la umana natura,
sustenni passione con una morte dura;
desponsai la Ecclesia fidelissima e pura,
pusi en lei mea cura d'uno amore apiccato.

10 Li me' pover' discipuli per lo mondo manmai,
de lo Spirito santo lor corato enflammai,
la fede mea santissima per lor si semenai,
multi signi mustrai per l'unverso stato.

Vedenno el mondo ceco tanti signi mustrare,
a omni ydotti tanto saper parlare,
for prisi ad amiranza, creder e batizzare,
issi quel' signi fare, donne sirà ammirato.

15 Levòse l'Ydolatria co' l'io pessemmo errore,
pusese emm arte maica li signi del Signore,
enccèò li populi, rigi e emperadiuri
(occisero a ddoluri onne messo manato).

20 Tant'era lo fervore de la primera fede,
milli lassava rede; mill'assava rede;
stancavano uno, de fame tanta cede;
martirizzata fede vicque per adurato.

da Jacques Du Toit, *Landè*, cit.

12 Gesù Cristo si lamenta della Chiesa di Roma (de la Ecclesia romana - cfr. lat. "ecclesia") che è con lui l'è = gli è) crudelmente ingrata e villana, e gli ha l'è dedicato (portato), da po' che io (da po' ch'eo) prisi la carne de la natura umana (i diven- tando, con riferimento all'incarico), soffri (sustenni = sosten- na) la passione con una morte (sa) la Chiesa, sposai (despon- sa) a lei (a) fidelissima e pura (fidelissima e pura) e l'io meo (io meo) curai (pusi en lei = pusi in lei) di un amore infamato (ap- piccato = acceso). Inizia qui il di- scorso di Cristo, che si stende fi- no alla conclusione della lauda. La sua sintesi è potente attraverso i mo- menti decisivi: l'In- carnazione e la Passione. Secondo

un'allegoria tipica, la fondazione della Chiesa è presentata come uno spopolamento tra questa e Cristo, ritratto nelle sue cure come un bo- casso amante. È un'allegoria che si ritrova tra l'altro in Dante (Par. XI, 32 sg.), non insensibile, più in ge- nerale, alla rappresentazione jaco- ponica della purezza originaria e della successiva depravazione del- la Chiesa.

7-10 Mandò (manai) i miei (li me') poveri discepoli; gli Apostoli (in giro) per il mondo (l'è = predica- re) il Vangelo, infammi (enflam- mai) il loro cuore (lor corato) (per- tinaci) (diffusi) ben bene (si = così), rafforzò, attraverso (per) loro la mia fede santissima, mostrai molti mi- racoli (signi = segni) in tutto l'im- verso (per l'unverso stato: oniv- erso = un universo, agg.).

11-14 Gli uomini del mondo, al- ti, il nome collettivo è trattato

nei primi secoli da parte del pote- re romano, entro una civiltà di- sposata ad accogliere il cristianesi- mo solo in forme di superstizione e di magia, e incapace di assimila- re l'autentico messaggio. Ydolatria (= idolatria): dal gr. εἰδωλία (= venerazione degli idoli, cioè del- le immagini concrete della divinità), da ἰδω = dare, vedere, guardare, dominante, dato che messo, dal lat. "mitto" (= mando, invio, significa appunto "colui che è mandato").

19-22 Era così grande (tant'cos) il fervore (l'entusiasmo) del- la fede primitiva (primera), (che) ve- nendo ucciso (occidendo) uno (questi) associava mille eredi (rede) (nuovi convertiti, i carnefici si staccavano di ferma l. di cristiani così grande tanta) strage (cede, dal lat. "caedēs"), la fede (costab- nal marzianata vince) (vicque) con la perseveranza (per adurato = per il durare).

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

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

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

«Cruciffige, cruciffige!
Omo che se fa rege,

30 secondo la nostra lege
contradice al senato».

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

35 «Traian for li larumi,
che sian soi compagnumi;
de spine s'encoroni,
ché rege ss'è clamato!».

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

«Donna de Paradiso...»

[70]

È la lauda più celebre di Iacopone, l'unica sua interamente dialogata e da considerarsi tra i più antichi esempi, e forse l'iniziatrice, della lauda drammatica. Parlano un fedele (forse san Giovanni), che descrive i vari momenti della Passione di Cristo, Maria, la folla e Gesù stesso. Al centro dell'attenzione stanno l'umana sofferenza della Madonna e la sua intesa materna e carnale con il figlio crocefisso. L'esperienza della morte di Cristo non è glorificata astrattamente, ma rappresentata come estrema condizione del dolore umano: la radicalità di Iacopone qui non determina un'esaltazione della natura divina del morente ma amplia al massimo lo spettro della umanità sua e dei suoi rapporti. La madre Maria è lo specchio terreno e il fulcro di questo legame dei due misteri della Passione e dell'Incarnazione: con perfetta consapevolezza teologica e dottrinale, e non certo per rozza intuizione di sentimenti come è stato spesso ritenuto, Iacopone fonde nella figura della Madonna i due termini coinvolti nel grande mito cristiano. Ella è il doppio terreno di Cristo (cfr. vv. 132-135), con la sua purezza perfetta, e perciò degna di un rapporto di fusione con Dio, e con la sua sofferenza innocente; ed è un modello di umanità redenta, segnata dalla svolta definitiva della Passione e affidata alla continuità della lezione evangelica (cfr. vv. 104-111 e 128 sg.).

METRICA. Lauda drammatica con struttura di ballata sacra. Quartine di settenari con rime aaxx e terzina di ripresa con rime yyy.

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

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

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

«Madonna, ello è traduto,
luda si l'ha venduto;
trenta denar n'è auto,
fatto n'è gran mercato».

13 «Oli donna di de Paradiso
li la Madonna, tuo figlio Gesù Cristo
sto beato (i sento) è stato castro
ogni probabilità Giovanni evangelista,
invogliandosi a Maria.
47 «Accorni accurre
loli donna, e vedi lude
imperi i che
la gente lo percuote l'allide
stanno da allidere l'i credo che lo
no l'ò flagellato».

8-11 «Come potrebbe porria
bano con l'avesse impier i castro
turato pigliato Cristo, la mia spe-
dia, ne ha in di auto (auto) tren-
ta denari, ne ha la) fatto un gran
guadagno (mercato) (i lo ha ad-
to per pochi soldi; con anticipo
Paolo di nuovo Giovanni, non del Ver-
fedelmente la narrazione è signifi-
cato. Traduto: può anche signifi-
care "consegnato", dal lat. "tradit-
re"; il senso non cambia.

236

sta spiegazione il parallelismo con
i vv. 130 sg. e con il testo evan-
gelico lo sp. «Cristo è portato in
come sta scritto di lui». Mt 26, 24).

20-23 «Soccorri lo, lo donna,
autulo, perché ca) tuo figlio è
fatto oggetto di spuri (se spuria) e
la gente lo porta via lo mutalo. Po-
hanno (lo) consegnato (dato) (Pa-
lato». Parla ancora Giovanni (11)

muta: tre spiegazioni possibili. 1) Lo portano da un luogo a un altro, cioè da Galilea (ma s'intendevano intendiali), per essere al (nel) mio (meo) dolo. Forse voi ora (mo) i: ascoltarmi cambiate (mutate) (i: ascoltare) rispetto a ciò che (de- te) (parlare) pensate». Maria celica posso (te) bizzo) dimostare (mu-

32-35 «V' pregio di ascolarmi
prego che m'entennate = mi
intendiate), per essere al (nel) mio
meo) dolo. Forse voi ora (mo) i: ascoltarmi cambiate (mutate) (i: ascoltare) rispetto a ciò che (de- te) (parlare) pensate». Maria celica posso (te) bizzo) dimostare (mu-

36-39 «Liberiamo (traian for
= tiramo fuori (dai carceri) / (li-
droni (li) larumi, che sian) suoi
(soli) compagni (compagnumi).
spr., quasi 'degni compagni (de) spr-
incoronato (s'encoroni) (de) spr-
ne, dato che (che) s'è ferocia della
(clamato) / (ra) / a, e anzi introduce
folla non si pascioli del racconto
altri due parolieri della crocifissione: i
evangelisti, e la corona di spine
die (ra) / a. Mt 27, 29 e 38).

40-47 «O figlio, figlio, figlio, fi-
glio, figlio amoroso! Figlio, chi con-
glio, chi dà consiglio al (mio) me'
se meo) cuore tormentato (angu-
stato)? Figlio dagli occhi che danno
237

di persuadere la folla circa l'immo-
centza del figlio.

36-39 «Liberiamo (traian for
= tiramo fuori (dai carceri) / (li-
droni (li) larumi, che sian) suoi
(soli) compagni (compagnumi).
spr., quasi 'degni compagni (de) spr-
incoronato (s'encoroni) (de) spr-
ne, dato che (che) s'è ferocia della
(clamato) / (ra) / a, e anzi introduce
folla non si pascioli del racconto
altri due parolieri della crocifissione: i
evangelisti, e la corona di spine
die (ra) / a. Mt 27, 29 e 38).

40-47 «O figlio, figlio, figlio, fi-
glio, figlio amoroso! Figlio, chi con-
glio, chi dà consiglio al (mio) me'
se meo) cuore tormentato (angu-
stato)? Figlio dagli occhi che danno

stare = mostrarsi, come è accu-
sato a torto».

28-31 «Cruciffigio, cruciffigi-
lo cruciffige, impier i) / (lo) / (lo)
Chi (omo) che, impier i) / (lo) / (lo)
na (se) fa' re (rege), secondo la
nostra legge va contro (a) Roma),
ce) / (senato); la legge (della) im-
plicita ribellione di Iacopone, an-
come del Vangelo (cfr. p. es. Gv.
che qui, fedelmente (cfr. p. es. Gv.
19, 12 e 15).

32-35 «V' pregio di ascolarmi
prego che m'entennate = mi
intendiate), per essere al (nel) mio
meo) dolo. Forse voi ora (mo) i: ascoltarmi cambiate (mutate) (i: ascoltare) rispetto a ciò che (de- te) (parlare) pensate». Maria celica posso (te) bizzo) dimostare (mu-

36-39 «Liberiamo (traian for
= tiramo fuori (dai carceri) / (li-
droni (li) larumi, che sian) suoi
(soli) compagni (compagnumi).
spr., quasi 'degni compagni (de) spr-
incoronato (s'encoroni) (de) spr-
ne, dato che (che) s'è ferocia della
(clamato) / (ra) / a, e anzi introduce
folla non si pascioli del racconto
altri due parolieri della crocifissione: i
evangelisti, e la corona di spine
die (ra) / a. Mt 27, 29 e 38).

40-47 «O figlio, figlio, figlio, fi-
glio, figlio amoroso! Figlio, chi con-
glio, chi dà consiglio al (mio) me'
se meo) cuore tormentato (angu-
stato)? Figlio dagli occhi che danno

1,301029

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

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

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

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

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

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

125 Figlio dolc'e placente,
figlio de la dolente,
figlio àte la gente
mala mente trattato.

«Che abbiamo (c'... aiàn: < >) un'unica (una) sepoltura, [o] figlio di mamma infelice (scura), trovandosi (trovarse) nella [stessa] sofferenza (afrantura) madre e (mat'e) figlio ucciso (affocato); forse 'soffocato'!».

104-111 «[O] mamma col cuore afflitto, ti metto nelle (entro 'n le; 'n = in) mani di Giovanni, il mio prediletto (meo eletto); [voglio che] sia chiamato (appellato) tuo (to) figlio. Giovanni, ecco (èsto) mia madre: prendila (tollila) con amore (en caritate = carità), abbine (àginne) pietà, dato che (cà) ha (à) il cuore così (si) trafitto (furato = forato)». Anche queste parole ultime di Cri-

sto ricalcano fedelmente il racconto evangelico: «Gesù vide sua madre e accanto a lei il discepolo preferito. Allora disse a sua madre: "Donna, ecco tuo figlio". Poi disse al discepolo: "Ecco tua madre". Da quel momento il discepolo la prese in casa sua». (Gv 19, 26-27). Si noti ai vv. 104-106 la rima tra -itto, -étto e persino -étto (detta guittoniana).

112-115 «[O] figlio, l'anima (l'alma) è uscita da te (t'è 'scita), figlio della smarrita, figlio della disperata (sparita), figlio avvelenato (attossecato) [ucciso]! Il lamento della Madonna si stende per gli ultimi ventiquattro versi della lauda, ruotando sulla ripetizione ostinata del vocabolo «figlio» (per cui cfr. la nota

116-119 Figlio bianco e rosso (vermiglio), figlio senza pari (simiglio = somiglianza), figlio, e [ora] a chi (a ccui) mi appoggio (m'apiglio)? Figlio, mi hai (m'ài) veramente (pur) abbandonata (lassato)! Bianco e vermiglio: per il pallore della morte e il sangue uscito dalle ferite. O forse con ripresa del Cantico dei cantici (5, 10): «Il mio amato è bianco e rosso» (e cfr. i vv. 120 e 124).

120-123 Figlio bianco e biondo, figlio dal volto che dà gioia (iocondo = giocondo), figlio, perché il [tuo] mondo ti ha (t'à), [o] figlio, così disprezzato (sprezzato)?

124-127 Figlio dolce e bello (placente), figlio della acidolozata (placente), figlio la gente ti ha (ate)

Ioanni, figlio novello,
morto s'è 'l tuo fratello.

130 Ora sento 'l coltello
che fo profitizzato.

Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate,

trovarse abbraccate
135 mat'e figlio impiccato!».

128-131 *Giovanni, nuovo (novello) figlio, tuo fratello è (s'è = si è; con il rifl. "morirsi") morto. Ora sento la ferita ('l coltello; "metonimia; 'l = il) che fu (fo) profetizzata. 'l tuo fratello: l'art. davanti a pron. con nomi di parentela, secondo*

l'uso ant. ancor vivo p. es. in Toscana. **Ora sento...profetizzato:** con riferimento alla profezia di Simone che, visto Gesù bambino, aveva detto: «Quanto a te, Maria, il dolore ti colpirà come colpisce una spada» (Lc 2, 35).

132-135 *Che muoiano (che moga) figlio e madre afferrati da un'unica (d'una) morte, trovandosi (trovarse; l'inf. vale un gerundio, come al v. 102) abbracciati (abbraccate) la madre e (mat'e) il figlio appeso (impiccato) (= crocifisso)!».*

GUIDA ALLA LETTURA

La Madonna come "doppio" di Cristo ■ La dialogizzazione integrale di questa lauda impone di affidare per intero alle battute dei personaggi la funzione di descrivere gli avvenimenti. Jacopone prepone a ciò, in particolare, la voce del nunzio (probabilmente san Giovanni). Ma questi non si limita a descrivere i fatti: rivolgendosi a Maria, li inserisce già nella ulteriore prospettiva drammatica aperta dalle reazioni di questa. In tal modo si sviluppano due piani narrativi: il racconto della Passione di Cristo e la rappresentazione del dolore della Madonna. Un tratto decisivo dell'originalità di questo testo consiste proprio nell'aver assegnato al dolore della Madonna una importanza così grande, mettendolo in primo piano; mentre in qualche modo restano sullo sfondo le vicende dolorose di Cristo. Questa valorizzazione di Maria in collegamento con il tema della Passione non è in se stesso nuova: se ne trovano anzi esempi fin dal secolo XI, e Bernardo da Chiaravalle (1091-1153) costituisce un precedente anche qualitativamente molto cospicuo. Ma nuova è la scelta di rappresentare in Maria la Passione di Cristo facendo della Madonna un doppio di Cristo. In questa soluzione si rivela la consapevolezza dottrinale che sta all'origine di «*Donna de Paradiso*»: solamente attraversando la condizione umana fino al limite estremo della sofferenza e della morte, Cristo può compiere la redenzione dal peccato originale; e perciò la Passione deve essere sperimentata entro la dimensione umana e terrena determinata dall'Incarnazione. Ponendo Maria al centro dell'attenzione, Jacopone esalta la natura incarnata di Cristo; e puntando tutto sul dolore umano della Madonna, fa della Passione un momento interamente vissuto da Cristo-uomo, cioè un momento dell'Incarnazione. Anche l'insistenza ossessiva sul termine-chiave «figlio» va letta in questo senso, come un richiamo alla persona incarnata della Trinità (Cristo).

Il Vangelo e il modello francescano ■ A testimonianza del carattere colto e consapevole del componimento sta anche la utilizzazione costante ma originale del modello evangelico, ricalcato non senza alcune libertà, per esempio nella disposizione temporale degli avvenimenti. I riferimenti al Vangelo affiorano a tratti in modo assai netto, probabilmente con la funzione di creare un canale immediato di rapporto con gli utenti, favorito dalla facile riconoscibilità. E benché non sia facile valutare l'ampiezza e la tipologia sociale della destinazione, l'intento jacobonico appare nel complesso direttamente rivolto a contestare l'impegno teocratico della Chiesa di Roma, fosse già papa o meno Bonifacio VIII, l'espressione più agguerrita e conservatrice di quel progetto. Il richiamo alla centralità dell'Incarnazione rilancia il programma francescano di aderenza al momento terreno e tangibile della cristianità; benché poi Jacopone riviva il modello di Francesco nella sua variante tragica,

sostituendo il tema della Passione a quello del Presepe (cfr. § 6): che è anche un modo per rispondere a una evidente sconfitta storica.

Un racconto a più voci ■ Tornando alla originale narratività della lauda, bisogna aggiungere che la funzione descrittiva (la *diegesi) non è affidata solamente al nunzio Giovanni, ma anche agli interventi di Maria (cfr. soprattutto i vv. 18 sg., 44-47, 62 sg., 112) e di Cristo stesso (dal quale per esempio apprendiamo della presenza di Giovanni: v. 108); così che ne resta esclusa solo la voce della folla, degna di chiedere, e di proporre, indegna di raccontare.

Il simbolismo strutturale ■ La valorizzazione della figura di Maria è espressa anche attraverso lo spazio assegnato al suo lamento funebre, che occupa ben sessanta versi (vv. 76-135). Ma l'analisi della struttura della lauda mette d'altra parte in evidenza una attenzione al valore simbolico dei numeri, che sottolinea la centralità teologica della figura di Cristo, testimoniando ancora una volta la natura colta e calcolata del componimento: la lauda è formata, tolta la ripresa, da trentatré strofe (il numero degli anni di Cristo al momento della morte), mentre il racconto della Passione vera e propria ne occupa tre (con ulteriore richiamo al dogma trinitario), poste esattamente al centro della lauda (vv. 64-75), con allusione alla centralità della Passione nella storia umana.

Lessico e sintassi ■ L'intreccio di intenzioni colte e di finalità sociali si riverbera sulla originale mescolanza, al livello lessicale e sintattico, di elementi dotti e di elementi popolari. I latinismi sono impiegati per lo più in sede di ripresa o quasi-citazione delle Sacre Scritture (cfr. *allide* 5, *crucifige* 28, *rege* 29, *fesa* 66, ecc.); laddove le esplosioni del dolore di Maria e le sofferenti risposte di Cristo si caratterizzano per il prevalente registro quotidiano e dimesso (*lonta m'è addosso piena* 17, *forza mo vo mutate* 34, *ensanguenato* 63, *mamma* 84, 92 e 104, *stuta* 86, *legni* 92, *coitello* 130, ecc.); e cfr. anche **IL 2** a p. 244). Interessante anche la utilizzazione, frequente nelle laudi jacononiche, di termini del vocabolario cortese (come *deporto* 77). La sintassi è soprattutto al servizio dell'immediatezza, dell'impressione, dell'emozionalità; di qui il prevalere della coordinazione sulla subordinazione (con frequenti *asindeti - vv. 12-15, 32 sg., 82 sg., 93 sg., 109 sg. - e uso dell'apposizione in luogo del complemento - vv. 44 e 121).

ESERCIZI

- 1** La novità strutturale di questa lauda sta nella sua teatralizzazione. Prova a fare uno schema della sceneggiatura delle battute, evidenziando: 1) il ruolo centrale di Maria; 2) il crescendo drammatico della rappresentazione nel passaggio dalla I parte (alternanza di voci) alla II parte (dialogo Maria-Cristo, e poi monologo lirico). Che cosa manca tuttavia per una pur elementare messa in scena, a cui bisogna supplire con l'immaginazione?
- 2** Quale altro tema, oltre al dolore di Maria, è messo in forte risalto al centro della composizione (vv. 37-75) e segna il presupposto del lamento vero e proprio?
- 3** Su che cosa si concentra il dolore di Maria? (nota l'importanza che assume lo strazio fisico del figlio, le ferite alla carne, il sangue). Sottolinea inoltre, nel lessico e nella struttura del monologo, le espressioni che denunciano il motivo chiave del lamento, il desiderio della madre di condividere la sorte del figlio. Questa situazione può suggerire un confronto con un'aspirazione simile in Jacopone?

SCHEDE E INFORMAZIONI

SI 5

Il tema della Passione

Il tema della Passione trova ampia diffusione, nel corso del Duecento e del Trecento, in ambito colto e popolare; né resta un tema medievale, giacché è desti-

nato a protrarsi fino a tutto il XVII secolo. Risale alla tradizione francescana l'impulso a rappresentare l'aspetto umano e la sofferenza nel corpo di Cristo, valoriz-

Deposizione di Cristo, Pietro Lorenzetti, Assisi, Chiesa inferiore (vedi Tavole a colori, figura 11).



zando il ruolo della Madonna come *Mater dolorosa* (madre addolorata).

Questa tematica ispira varie manifestazioni della vita religiosa e culturale: le esperienze mistiche, a partire da san Francesco, basate sulla imitazione della vita di Cristo, i movimenti ascetici penitenziali, come i flagellanti, le laudi e le *sacre rappresentazioni. Essa influenza profondamente l'immaginario artistico, trasformando l'iconografia della crocifissione nelle arti figurative.

Fino al X secolo la croce non rappresenta un supplizio, ma ha altri significati simbolici: segno cosmico, incrocio di spazio e tempo, allude simbolicamente all'intera creazione. Il corpo di Cristo non vi appare sofferente, ma sereno nella sua immobile frontalità, talora incoronato e trionfante. Dopo il Mille, con la diffusione dell'arte gotica, in Italia soprattutto con Cimabue e Giotto (XIII sec.) il corpo di Cristo acquista volume e movimento e sulla croce compare un uomo, una vittima. La passione di Cristo da astratto dolore simbolico diventa dramma umano che investe i personaggi che vi assistono e dà un ruolo fondamentale alle figure femminili, Maria e Maddalena.

Non è un caso che nella basilica di san Francesco in Assisi questo tema sia ampiamente raffigurato. Cimabue è l'artista contemporaneo considerato più vicino a Jacopone e la sua *Crocifissione* (1277-1280) — purtroppo oggi in pessimo stato — ricorda il poeta umbro per l'espressività carica di energia e di passione che caratterizza la scena.

Sempre nella basilica di san Francesco la *Deposizione* di Pietro Lorenzetti (1320-1322) offre l'esempio estremo di questo cambiamento della sensibilità. La Passione diventa qui una tragedia collettiva. La diagonale spezzata del corpo di Cristo attraversa la scena, collegando i due gruppi contrapposti di personaggi. La tensione drammatica dei corpi è acuita dal contrasto delle direttive spaziali: l'esatta e nuda geometria della croce esalta le diagonali delle figure e degli oggetti. Dallo sfondo livido emergono masse corporee inarcate e bloccate dal dolore — in primo piano, obliquo, il corpo accasciato della Maddalena. La figura di Cristo domina la scena in un clima di intenso pathos.

Una versione diversa della Passione è stata portata in scena da Dario Fo in *Mistero Buffo* (*Commedie*, Einaudi, Torino 1977). Frutto di un lavoro di ricerca sulla tradizione popolare medievale, il testo contamina il tema evangelico con gli umori e le reazioni della povera gente e diventa pretesto di identificazione collettiva con sentimenti umani universali (amore materno e filiale, solidarietà, crudeltà, odio del mondo). Il motivo nuovo portato alla luce è il risentimento della Madonna contro l'angelo Gabriele e l'inganno dell'Annunciazione, protesta che rovescia il dramma religioso in dramma interamente umano con effetti comici e dissacratori.

(Cfr. C. Antoni, *Versioni della Passione*, E.T.S., Pisa 1990).

ITINERARIO LINGUISTICO
IL 2

Mamma

Nella lauda «*Donna de Paradiso*» di Jacopone da Todì, Cristo si rivolge alla Madonna chiamandola *mamma* le tre volte che si rivolge a lei direttamente (cfr. vv. 84, 92 e 104) e *mate* (*madre*) quando parla di lei a Giovanni (v. 108). Anche noi compiamo oggi questa distinzione linguistica usando *mamma* o *madre* a seconda che si parli con lei o di lei (per esempio: «Mamma, ho sete!» oppure «mia madre si chiama Maria»). Infatti la voce *mamma* esprime confidenza e affetto ed è l'espressione familiare che corrisponde a *papà* o *babbo* rispetto a *padre*.

I due termini hanno una etimologia diversa. *Madre* deriva dal lat. "mater, matris" ed è la forma "colta" da cui derivano voci come *materno*, *matriarcale*, *maternità*, ecc.; *mamma* deriva invece dal lat. "mamma, mammae" che significa 'petto' (cfr. forme derivate quali *mammella*, *mammografia*, ecc.), ma anche 'mamma' nel linguaggio infantile: infatti il termine *mamma*, per la semplicità della sua articolazione fonologica, è in genere la prima parola che il bambino pronuncia.

Il significato primo del lat. "mamma" mette in luce un aspetto primario del rapporto tra la madre e il figlio: l'allattamento. Il seno materno rappresenta infatti per il bambino la madre e il petto diventa per *sineddoche la mamma. Ciò è verificabile anche nella lauda «*Donna de Paradiso*», quando la Madonna, rivolgendosi al figlio, dice «Figlio [...] perché t'ascundi / al petto o' si' lattato?», definendo se stessa per *sineddoche*.

Attestata, prima di Jacopone, nel *Ritmo di S. Alessio* («lu patre co la mamma

/ lauda Deu»), la voce *mamma* è oggetto di critica da parte di Dante, che nel suo trattato teorico sul volgare, il *De vulgari eloquentia*, la giudica indegna del volgare illustre in quanto compresa tra le parole *puerilia* (infantili):

Nam si vulgare illustre consideres [...] sola vocabula nobilissima in cribro tuo residere curabis. In quorum numero [...] puerilia propter sui simplicitatem, ut *mamma* et *babbo*, *mate* e *pate* [...] ullo modo poteris conlocare (infatti se tu miri al volgare illustre [...] farai restare nel tuo vaglio i soli vocaboli più nobili. E nel numero di questi in nessun modo potrai porre [...] i puerili per la loro semplicità, come *mamma* e *babbo*, *mate* e *pate*).

Ciò non impedisce poi a Dante di utilizzare il termine *mamma* nella *Commedia* in vari luoghi e con sfumature diverse di significato.

Nell'*Inferno* (XXXII, 9) esso sta a indicare, con *babbo*, proprio il linguaggio infantile («ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo»); nel *Purgatorio*, *mamma* è sia la forma infantile di madre («volsimi alla sinistra col rispitto / col quale il fantolin corre alla mamma»; XXX, 44) sia l'origine, il principio ispiratore («dell'Eneida dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando»; XXI, 97). C'è poi anche l'uso, in ambito dottrinario, del *Paradiso*, in cui, come segno della «domesticità» (Bosco) della terza *cantica*, compare la voce *mamme* nel significato familiare («forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari»; XIV, 64).

► P II «O Signor, per cortesia»

[81]

Rovesciando le consuete preghiere rivolte a Dio per essere preservati dai mali, Jacopone chiede che gli venga scaricato addosso un cumulo interminabile e raccapricciante di malattie e di sciagure, passando in rassegna la patologia medica del tempo. Chiede anche che la deformità fisica provochi orrore negli altri uomini, così da essere schivato, emarginato, temuto, maledetto. E tutto ciò non è comunque sufficiente a espiare la colpa di essere parte della stessa umanità che ha crocifisso Cristo.

È questa una delle laudi più violente e sconvolgenti, segnate da un impeto che ribalta i luoghi comuni con furore frenetico. In una società...