

ACCADEMIA DEI FILOMARTANI

COMUNE DI STRONCONE

IACOPONE POETA

a cura di
Franco Suitner



ESTRATTO

BULZONI EDITORE

di Jacopone da Todi, un'opera di grande valore letterario e artistico, che ha permesso di conoscere meglio l'ambiente culturale e sociale in cui si è formato. L'opera è divisa in due parti: la prima, che costituisce il nucleo centrale, è formata da 100 sonetti, mentre la seconda, che è più recente, è formata da 100 canzoni. La prima parte è divisa in quattro gruppi: i sonetti dedicati a Dio, i sonetti dedicati alla Madonna, i sonetti dedicati ai santi e i sonetti dedicati ai peccatori. La seconda parte è divisa in due gruppi: le canzoni dedicate a Dio e le canzoni dedicate alla Madonna.

Il tema della cultura visuale di Jacopone da Todi investe aspetti per così dire "genetici" della sua scrittura, ed è stato evidenziato più volte dalla critica (dal saggio di Getto sul cosiddetto "realismo di Jacopone" ai contributi di Salmi e Scarpellini); di solito nei termini del reperimento di mutue interazioni (che pure indubitabilmente esistono) tra l'opera iacoponica e le arti figurative contemporanee in Umbria e Toscana (con il ricorrente parallelo Jacopone-Cimabue): la pittura su tavola (le grandi Croci e le Madonne) e a fresco (Jacopo Torriti, Pietro Cavallini, Cimabue), il mosaico (dal battistero di Firenze al Cavallini), la scultura (le croci lignee, la scultura marmorea della scuola pisana è di Arnolfo di Cambio). Certo, potrebbe sembrare paradossale questa fortissima presenza della visualità nella poesia di un autore che, per altri aspetti della sua opera, influenzata dalla teologia mistica e dallo Pseudo-Dionigi, sembra assumere una posizione nettamente negativa nei confronti della vita terrena e della sensorialità (e si ricordi anche l'ostilità manifestata dagli Spirituali alle arti figurative, e all'esecuzione dei cicli figurativi nella basilica di San Francesco ad Assisi); ma convivono questo e altri segni di contraddizione in Jacopone, a cui si potrebbe ben attribuire, oltre che il titolo di poeta dell'*esmesuranza*, anche quello di *Poet der irdischen Welt*, come ebbe a definire Dante Eric Auerbach, che in *Mimesis* assegna a Jacopone una posizione di rilievo appena prima di Dante.

A un livello più sottile, Gianfranco Contini ha dovuto ricorrere a un lessico quasi di critica d'arte per definire i caratteri peculiari della lingua e della sintassi di Jacopone, rivelatrici di un'attitudine mentale tesa, più che al ragionamento deduttivo, alla descrizione e all'enumerazione di elementi come se fossero "visti" più che "pensati": «Il primitivismo nominale di Jacopone – scrive Contini – consiste essenzialmente in impressionismo», evidenziando

Il tema della cultura visuale di Jacopone da Todi investe aspetti per così dire "genetici" della sua scrittura, ed è stato evidenziato più volte dalla critica (dal saggio di Getto sul cosiddetto "realismo di Jacopone" ai contributi di Salmi e Scarpellini); di solito nei termini del reperimento di mutue interazioni (che pure indubitabilmente esistono) tra l'opera iacoponica e le arti figurative contemporanee in Umbria e Toscana (con il ricorrente parallelo Jacopone-Cimabue): la pittura su tavola (le grandi Croci e le Madonne) e a fresco (Jacopo Torriti, Pietro Cavallini, Cimabue), il mosaico (dal battistero di Firenze al Cavallini), la scultura (le croci lignee, la scultura marmorea della scuola pisana è di Arnolfo di Cambio). Certo, potrebbe sembrare paradossale questa fortissima presenza della visualità nella poesia di un autore che, per altri aspetti della sua opera, influenzata dalla teologia mistica e dallo Pseudo-Dionigi, sembra assumere una posizione nettamente negativa nei confronti della vita terrena e della sensorialità (e si ricordi anche l'ostilità manifestata dagli Spirituali alle arti figurative, e all'esecuzione dei cicli figurativi nella basilica di San Francesco ad Assisi); ma convivono questo e altri segni di contraddizione in Jacopone, a cui si potrebbe ben attribuire, oltre che il titolo di poeta dell'*esmesuranza*, anche quello di *Poet der irdischen Welt*, come ebbe a definire Dante Eric Auerbach, che in *Mimesis* assegna a Jacopone una posizione di rilievo appena prima di Dante.

A un livello più sottile, Gianfranco Contini ha dovuto ricorrere a un lessico quasi di critica d'arte per definire i caratteri peculiari della lingua e della sintassi di Jacopone, rivelatrici di un'attitudine mentale tesa, più che al ragionamento deduttivo, alla descrizione e all'enumerazione di elementi come se fossero "visti" più che "pensati": «Il primitivismo nominale di Jacopone – scrive Contini – consiste essenzialmente in impressionismo», evidenziando

fenomeni come la costruzione nominale, la proposizione senza copula, gli scambi di funzione (gerundio-infinito), il dominio della paratassi, fino a *Donna de Paradiso*, dove la sintassi presenta «coordinazione e impressione anziché subordinazione e prospettiva».

Un ulteriore aspetto della cultura visuale di Iacopone (evidenziato da Novati, Gottardi, Blake, Maritati, e ora da Boccignone, che rileva la fortuna degli schemi iacoponici in eccezionali lettori antichi come Petrarca) è stato toccato recentemente da studiosi come Claudio Ciociola e Lina Bolzoni, attenti alle modalità di formazione e comunicazione del “visibile parlare” nella cultura letteraria, filosofica e religiosa tra la fine del Medioevo e l’Età Moderna. Come è noto, alcune laude dottrinali lasciano supporre schemi visivi di tipo mnemotecnico, che appaiono ricostruiti nelle illustrazioni nell’edizione Tresatti del 1617. Si tratta di schemi frequenti nella cultura medievale, utilizzati soprattutto in ambito filosofico e religioso, con la finalità di rendere “evidenti”, “visibili”, quasi concreti, elementi di carattere teorico e astratto, altrimenti di difficile comprensione e memorizzazione. La mappa concettuale visiva permette inoltre di istituire dei collegamenti non necessariamente logici o legati a principi di causalità, ma determinati dalla contiguità spaziale nella figura di riferimento. La figura, a sua volta, innesca una serie metaforica in cui ogni dettaglio dell’insieme è caricato di un preciso significato morale.

Tra queste immagini, la più ricorrente in Iacopone è certo quella dell’albero, consacrata da un’ampia tradizione medievale, e specificamente francescana, dal *Lignum vite* bonaventuriano all’*Arbor vite crucifixus* di Ubertino da Casale. Nella lauda 77, *Omo che pò la sua lengua domare*, grande lauda dottrinale che si presenta come una sorta di trattato sull’uomo, l’albero è l’uomo, che, creato a immagine e somiglianza di Dio, partecipa dell’ordine divino quando raggiunge la perfezione: «Aiome veduto en me’ pensato / che ll’om perfetto a l’arbor se figura» (77, 41-42).

L’albero è piantato nella fossa dell’umiltà, e le sue radici sono i dodici articoli della fede, il tronco è la speranza, la cima la carità. La purificazione avviene per nove rami, suddivisi in gruppi di tre, che corrispondono ai tre stadi del processo (il buon inizio, la perseveranza e il compimento), e la struttura novenaria corrisponde a sua volta alle nove gerarchie angeliche. A sua volta lo schema mnemotecnico visivo è rafforzato da giochi di parole e paronomasie finalizzate a facilitare l’associazione dei concetti. Inoltre, ai vv. 167-76, nel passaggio fra secondo e terzo gruppo di rami (il momento delicato della perseveranza nel cammino di perfezione), Iacopone inserisce una breve visualizzazione della battaglia dei vizi e della virtù, tema di ricchissima tradizione figurativa nel Medioevo.

Nella lauda successiva 78, *Un arbore è da Deo plantato*, l'albero è quello del Divino Amore, al quale si accede per un ramoscello piegato a terra (l'umiltà), attraversando vari stadi di purificazione e contemplazione che corrispondono alla salita di ramo in ramo, fino all'abbraccio finale con lo sposo (78, 119-26). Elemento originale introdotto da Iacopone è qui l'embrione di drammatizzazione dell'ascesa: la lauda mette in scena infatti un dialogo tra un uomo ai piedi dell'albero, e uno che vi è già salito, e che lo guida nella salita descrivendone i passi.

Nella lauda 84, *Fede, spen e caritate* gli alberi sono addirittura tre, corrispondenti alle tre virtù teologali, ai tre stadi di elevazione, e ai tre cieli (stellato, cristallino ed empireo):

Fede, spen e caritate
li tre cel' vòl figurare,
li tre cel' (e l'arbur' pare)
si t'ensegno de trovare [...]
O tu, om, che stai en terra
(e si creato a vita eterna),
vide ll'arbor che t'ensegna [...] (84, 1-4, 9-11).

Ritorna ai vv. 207-22 il tema della battaglia tra i vizi e le virtù, con la descrizione di un cavaliere armato dello scudo della carità che diffonde la sua luce, e della lancia fatta di tenebra cioè di odio verso se stessi. Alla fine della salita, però, chi raggiunge la visione divina, e l'«esmesuranza», non ha più bisogno di queste figure, né di alcuna altra figura visiva o di riferimenti al mondo sensoriale:

Chi li iogne, ben è pieno
de lo Spirito devino;
fatto è uno serafino,
esguarda ne la Ternetate.
E tutti li stati à lassati,
e li tre arburi à spezzati,
e li tre celi à fracassati
e vive ne la Deietate (84, 273-80).

Infine, la figura della scala della virtù (accennata anche nella lauda 4c) ispira la struttura della lauda 4a *Volendo encomenzare*:

Volendo encomenzare
a lauda del Signore,

una scala segnare, ornata de vertute [...]

Prima di iniziare l'ascesa della scala, l'anima si deve abbassare (simbolo di timore e umiltà), poi montare dieci gradini (le virtù e i doni dello Spirito, descritti con precisi dettagli iconografici e uso insistito dei *verba videndi*); le sette fiamme sono ancora i doni dello Spirito, mentre ai vv. 31-36 compare la figura della torre della sapienza. Per questa lauda, il motivo della scala, di derivazione biblica (la visione di Giacobbe, Gn 28, 10), risentiva della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco, che influenzava la letteratura religiosa fino alla fine del Trecento, al *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina (1391).

Ora, le illustrazioni presenti nell'edizione Tresatti non erano arbitrarie ricostruzioni dell'editore secentesco, ma risalivano ad archetipi figurativi che, come ha dimostrato Claudio Ciociola, esistevano realmente nella prima tradizione manoscritta di quelle laude, e di cui sopravvivono alcuni esempi. Il più antico sembra, nel codice Ambr. D 46 sup. (codice palinsesto, databile al terzo quarto del Duecento, recante il testo latino dei *Miracula Beatae Virginis*), nell'unica pagina non erasa, f. 121r, l'*arbor amoris* da cui deriva la lauda *Un arbore è da Deo plantato*, corredato da didascalie in volgare. Il testo della lauda, invece, fu eraso. Le stesse didascalie e la stessa immagine, ma con innovazioni iconografiche banalizzanti, integrano il testo della lauda in altri laudari iacoponici successivi, mentre una sottofamiglia degli antichi laudari umbri presenta le sole didascalie, destrutturate come lauda a parte. La fonte iacoponica è stata individuata da Ciociola nell'*Arbor amoris*, testo pseudobonaventuriano (a sua volta derivato dal *Lignum vitae* di Bonaventura), corredato puntualmente nei manoscritti dal disegno di un albero.

Di più, Lina Bolzoni, ne *La rete delle immagini*, ha evidenziato i rapporti degli schemi visivi di Iacopone con la tradizione medievale delle mappe della memoria, dalla *Summa vitiorum et virtutum* di Guglielmo Peraldo (nella rappresentazione della lotta del cavaliere contro i vizi), alle figurazioni del codice Laurenziano 30, 24 (la Torre della sapienza, l'albero della virtù, l'albero dei vizi, il *lignum vite*), e a quelle di Gioacchino da Fiore.

Le laude sinora esaminate possono agevolmente denunciare l'interazione di Iacopone con le abituali forme della comunicazione visiva e mnemotecnica della cultura medievale, ma non bisogna dimenticare che le forme simboliche dominanti (in primo luogo quella dell'albero della vita) fanno parte di una diffusa cultura figurativa alla quale Iacopone non può essere stato estraneo, sia nel primo periodo di peregrinazioni ascetiche e di avvicinamento all'ordine francescano, tra Umbria e Italia centrale, sia soprattutto negli anni della maturità, che dovettero portarlo a vedere le splendide realizzazioni arti-

stiche della Roma di Niccolò IV (1288-1292, il papa francescano predecessore di Celestino, fra Girolamo Masci d'Ascoli) e dei Colonna, promotori degli affreschi e dei mosaici di Torriti e Cavallini.

E proprio a Roma ritroviamo, di Torriti, le due più significative rappresentazioni dell'*arbor vite*, nei catini absidali di San Giovanni in Laterano (la croce sorgente di vita, in quella che è quasi un'apoteosi dell'ordine francescano nella sede centrale del papato, tra i Santi Francesco e Antonio, e, inginocchiato, Niccolò IV), e di Santa Maria Maggiore (l'*arbor vite* nel disegno spiraliforme dei tralci di vite che avvolgono il doppio trono di Cristo e di Maria Regina) [ill. 1-2].

Un'altra "lauda da vedere" rinvia a una tradizione iconografica squisitamente francescana, e avvicinabile da Iacopone direttamente ad Assisi: la lauda 65, *Omo chi vòl parlare*, che mette in scena la figura del letto, dopo un'interessante dichiarazione di poetica che comporta la scelta della *brevitas*, legata all'immediatezza della comunicazione visiva. La parola cerca l'espressione più diretta e veloce per correre accanto alle immagini descritte da Iacopone: un fenomeno interessante, questo dell'*abbreviatio*, che sembra parallelo alla tecnica di "scorciamento" narrativo necessario alla visualizzazione del racconto da parte dei pittori contemporanei, e in fondo anche alle origini della narrativa in volgare del Duecento. L'esigenza e l'urgenza della comunicazione, fondata sul *dilectus* che tiene alta la soglia dell'attenzione del lettore-spettatore-ascoltatore, fonda così la forza sintetica dell'immagine:

Omo chi vòl parlare,
emprima dé' pensare
se quello che vòl dire
è utele a odire;
ché la longa materia
sòl gener fastidia.
El longo abriviare
sòle l'om delectare.
Abrevio mea ditta,
longezza en breve scripta;
chi cce vorrà pensare,
ben ce porrà notare.
Comenzo el meo dittato
de l'omo ch'è ordenato,
là 've Deo se reposa,
èll'alma ch'è sua sposa.
La mente sì è 'l letto
co l'ordenato affetto;

el letto à quattro pedi,
come en figura el vidi (65, 1-20).

Il letto (la mente dell'uomo) poggia su quattro piedi (le virtù cardinali), e le sue parti rinviano a realtà morali: la lettiera che lo sostiene è la fede, il saccone di paglia la coscienza della miseria della condizione umana, il «matarazzo» l'unione con Cristo, il capezzale il ricordo della morte di Cristo in croce, le lenzuola la contemplazione, la coperta la speranza. Ai vv. 65-73 il letto diventa il luogo dell'unione erotica tra l'anima e Dio, descritta con la forte metafora fisica dell'atto d'amore che impregna la mente, concepisce e fa nascere il suo rapimento mistico. Il rinvio all'esperienza erotica comporta naturalmente il richiamo del versetto del *Cantico dei Cantici* 1, 15 «lectulus noster floridus»: ma è stato notato che l'influenza più forte, in Iacopone, potrebbe venire proprio dalla tradizione francescana, che definiva la croce "letto" di Francesco, come si legge nella *Vitis mystica* attribuita a Bonaventura, e nel *Memoriale* di Angela da Foligno. Tradizione che Iacopone poteva a sua volta vedere rappresentata in uno dei monumenti figurativi più significativi del Duecento, la tavola del Maestro di San Francesco in Santa Maria degli Angeli, che rappresenta Francesco che mostra la croce col libro aperto che recita «Hic michi viventi lectus fuit et morienti» [ill. 3].

E ancora "Francesco povero", effigiato da Margarito d'Arezzo e dalla sua scuola, e infine Cimabue, torna agli occhi di Iacopone, nella lauda 40, con la precisa scansione degli episodi della sua *legenda* (dal primo sogno del palazzo degli scudi alle stimmate sulla Verna), come potevano essere viste nelle grandi tavole polisceniche del Duecento [ill. 4-9]. L'urgenza del messaggio francescano, legato alla veloce descrizione di scene come se fossero "viste" su un dipinto, è marcata anche in questa lauda dall'esplicito richiamo iniziale alla retorica della *brevitas*:

O Francesco povero,
patriarca novello,
porti novo vessillo
de la croce signato.
De croce trovàn septe
figure demustrate;
como trovamo scripte,
per ordene, contate.
(‘Aiole abbreviate,
per poterle contare;
enresce l’ascoltare
de lo longo trattato!) (40, 1-12).

Come ha ben evidenziato Suitner, la lauda iacoponica è da considerare anche nella sua specificità di strumento di comunicazione, di forma espressiva anche multimediale, fortemente legata ai modi della cultura popolare. Scorrono così le immagini indimenticabili legate alla realtà quotidiana: i giochi dei fanciulli, la bellezza delle donne e dei loro peccaminosi costumi di vita (lauda 45), ma anche gli aspetti più crudi della corruzione del corpo (lauda 26) e della visionarietà apocalittica e gioachimitica: il Giudizio Universale della lauda 6, nella ieraticità cosmica che si avverte negli affreschi di Torriti ad Assisi, e di Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere; e la descrizione dell'Inferno nella lauda IX del Laudario Urbinate, che, a giudizio di Rosanna Bettarini, «è quanto di più eletto abbia prodotto la fantasia medievale prima di Dante» [ill. 10-13]:

De li serpenti tuct'è morcecato,
e-dde sproççi de ferro è-ssì adornato
c'ò pertusato el dosso e lo costato;
intra 'n un flume scuro e de solfato,
ov'è la rota ke-nno sta 'n estato:
quando lo peccatore c'è mandato,
a-ssé lo pillà.

Con graffii de ferro lo dissilla,
gèttalo 'n alto, tucto lo scarmilla,
ka-nnon ce reconosce mamma filla [...]

E li demuni grandi e-ppicolini
accurro co li graffii e-cco l'uncini [...] (Laud. urb. IX, 134-43, 162-63).

La figuratività investe ancora più intensamente le forme tese alla drammatizzazione, nella liturgia e nella sacra rappresentazione. Innumerevoli, in questo senso, sono i nuclei drammatici presenti nel laudario iacoponico. Si tratta di realtà morali personificate (sul modello della battaglia dei vizi e delle virtù, della *Psychomachia* di Prudenzio, ma anche della letteratura erotico-cortese e del *Roman de la rose*), come nelle laude 1, 3, 8, 21: il contrasto di anima e corpo nella lauda 7; e quello tra i cinque sensi nella lauda 19. E si noti, nelle laude 1 e 3, la scenografia del tribunale, e la struttura da dibattimento giudiziario, che doveva essere familiare all'ex-procuratore Iacobo de Benedictis.

Possono essere le *dramatis personae* ad assumere caratteri quasi realistici, come nei contrasti tra frati (laude 2 e 24); e soprattutto i personaggi della storia della Passione, al vertice di *Donna de Paradiso*, in quello che Auerbach ha definito un «serrato susseguirsi di scene e persone», denso di anacronismi narrativi (Maria si rivolge a Pilato, nello stesso quadro appare la croce, entra-

no in scena Maddalena e Giovanni ecc.), in cui si può cogliere l'abitudine, propria della tecnica artistica medievale, di "scorciare" la narrazione lunga in pochi episodi essenziali, talvolta compresenti all'interno dello stesso "quadro". È evidente che la forza espressiva del testo iacoponico non deriva solo da una lettura originale del racconto evangelico, e della liturgia della Passione, ma anche dalla tradizione figurativa delle grandi Croci del XII-XIII secolo: non solo nella disposizione simmetrica di figure oranti e ploranti, alle estremità delle braccia o ai lati della Croce (dal crocifisso di Spoleto, di Alberto "Sotio", del 1187, a quelli del duomo di Todi del 1255-1265, del Berlinghieri, del Maestro di san Francesco e di Giunta Pisano, fino ai capolavori di Cimabue ad Arezzo e a Santa Croce) [ill. 14-21], ma nel "racconto" completo della storia per mezzo di "quadri" sequenziali collocati ai lati del Crocifisso (dall'archetipo di Guglielmo da Sarzana del 1138 alle croci di Coppo di Marcovaldo a Pistoia e San Gimignano) [ill. 22-24].

Infatti, per capire l'archetipo figurativo di Iacopone, bisognerebbe forse guardare, più che alle croci lignee (che comunque possono aver ispirato la monumentalità della concezione delle figure, e la loro posizione nello spazio), a quelle dipinte. Il passaggio attraverso i differenti segmenti narrativi della Passione avviene attraverso il punto di vista della Vergine, una focalizzazione interna che finisce col coincidere con la stessa visione dello spettatore (lettore o ascoltatore della lauda). La voce del narratore-interlocutore della Vergine funge da diaframma tra spettatore e scena, su cui si innesta anche la presenza del coro, che assume una forte funzione contrastiva nei confronti delle voci della Vergine e del Narratore, una massa fisica che compare drammaticamente solo nella grande crocifissione di Cimabue ad Assisi, e poi nell'attenta narritività di Duccio [ill. 25-26].

Ma è soprattutto nel gruppo dei *planctus* del Laudario Urbinate (testimone autorevole, peraltro, di *Donna de Paradiso*), ascrivibili a Iacopone, che si rintraccia, in un contesto drammatico, la più forte descrittività della scena della Passione, e in particolare del corpo di Cristo, come se fosse un momento della contemplazione di un Crocifisso (ligneo o pittorico). Se *Laud. Urb. III, Planga la terra, planga lo mare*, mette in scena il pianto delle creature e del cosmo per la morte del creatore (una sorta di francescane *laudes creaturarum* modulate sul registro del *planctus naturae*), gli altri *planctus* rappresentano sempre il dialogo della Vergine con un interlocutore, che può essere la sorella (*Laud. Urb. I*), le sorelle, e poi, muto, lo stesso Cristo morto (*Laud. Urb. II*), e infine un narratore che le racconta passione e morte del figlio (*Laud. Urb. III*). Come nell'esordio di *Donna de Paradiso*, in questi testi la Vergine non assiste inizialmente alle scene della Passione, ma ne è fatta partecipe tramite il racconto dell'interlocutore. In *Urb. II, Sorelle, prègovo per*

mi'amore, la contemplazione del Cristo morto comporta una minuziosa descrizione (come nella letteratura medica antica e medievale) *a capite ad pedes*: vv. 13-16 «Ed io me vollo qui remanere / e-nne la croce *mente tenere*, / e lo mio fillo vollo *vedere*, / po altramente nol posso avere»; v. 56 «Fillo, eo te vollo tanto guardare»; vv. 65-66 «De spine è-ffacta pro te corona / destratiando la tua persona»; v. 69 «La bella vocca ke predecava»; vv. 73-75 «Le sante mano blancke e gentili / morved'e belle, lung'e e suttili, / so' pertusate per li fideli»; vv. 77-78 «Ne lo to lato fact'è fontana, / acqua ne surge ke-ll'alme sana»; vv. 81-83 «Per dare a-nnui ammaestramento / ià-nno portavano calçamento / li pei k'anno tanto tormento»; vv. 85-87 «Factè uno *speclo* de lo mio core / e-cç'è *depeno* lo to dolore / e dentro porto flamma et ardore».

Lo stesso procedimento appare in *Laud. Urb. IV, Sorella tu ke piagni*, ma per così dire “raddoppiato”: in un primo tempo la Vergine cerca disperatamente il figlio (come la Sposa del *Cantico* 5, 8-17), e ne descrive la straordinaria bellezza corporea (vv. 63-84), in un secondo tempo la “sorella” opera un rovesciamento crudele della prima descrizione, opponendole la descrizione del corpo straziato sulla croce (vv. 115-62):

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| Li so capilli fôro | come argento de cola; |
| come lo bactus'oro; | e braça, spalle et anche, |
| la fronte latiosa | sì belle non vidi anke; |
| candida plu ke cosa, | mano lunghe e-ssuttili, |
| e le soi belle cilla | gamme e-ppedi gentili. |
| detracte a-mmeravilla; | La carne pareva a-mmeve |
| e-ll'ocli tanto belli | una massa de neve; |
| no li veio a kivelli; | E la bocca era smorta, |
| e lo naso tillato | ké li fo spungna porta |
| bellissimo ordenato. | cun mirra, aceto e-ffele, |
| Bocca vermilla, e-ddenti | e-ssovr'onne belleça |
| plu-cke perne lucenti; | era l'avenanteça. |
| e lo mento e la gula | (<i>Laud. Urb. IV, 63-84</i>) |

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| Li capilli inaurati | vedemo stare clusi, |
| erano insanguenati | molto serrati e stricti, |
| e-pparevano lana | per gran dolore afflicti. |
| vermilla tenca in grana. | Lo fetor de lo sputo |
| La fronte avea colore | lo naso avea vençuto, |
| como de livedore; | sì ke-nno reflatava, |
| le çilla eran cadute, | tant'angustia li dava. |
| de lo lor modo essute. | quant'un aco pungnesse. |
| E-ll'ocli latiusi | Le mano delicate |

erano pertusate:
fortissimo crudele.
Lo mento e la gol'era
come palida cera.
Erano quelle braccia,
siccome la legaça,
attorte e denervate,
e l'ossa deslocate:
e le carne e le vene
nere como catene.
La blanka cera, allisa,
ke-ffo de tale guisa
bactuta e flagellata:
non ç-nn'era campata

ke-bbon colore avesse
non poteano parere
molto belle a vedere;
e da la parte ricta
li fo la lança ficta,
la quale gio a lo core
e-ssangue n'escio fore.
Li pedi foro prisi,
e 'nvèr la terra stisi
e-cconficti a lo legno;
e pper plu gran desdegno,
drappo vile né-ccaro
nullo no li lassaro.
(Laud.Urb. IV, 115-62)

I *planctus* dell'Urbinata, ancora più che *Donna de Paradiso*, pongono dunque in opera tecniche di descrizione che sono affini a quelle della contemplazione religiosa, della meditazione sulla Passione e sul Cristo morto. È evidente che Iacopone sembra fare riferimento a un oggetto reale di devozione, a una croce da "vedere" simultaneamente con gli occhi del corpo e dell'anima, e su cui realizzare il transfert delle sofferenze e delle gioie fisiche e spirituali, come si dice nella lauda 2, vv. 15, 23-24, 27-30:

Frate, eo sî trovo la croce florita [...]

Eo era ceco, et or veio luce
questo m'avenne per sguardo de croce [...]

E me la luce sî mm'à cecato,
tanto lustrore da lei me fo dato
che me fa gire co' abaccinnato,
c'à li bell'occhi e non pòte amirare.

Non è un caso che in questa lauda la visione della croce sia associata all'idea della visione della vera luce, e della guarigione dalla cecità in cui è avvolta, paradossalmente, la visione unicamente terrena. Gli occhi del corpo sono sicuramente insufficienti, come si ricorda nella lauda dei cinque sensi (19, 13-20):

Lo Viso dice: «Non currate,
ch'eo ho vénta la sentenza;
le forme e li culur' ch'e' viddi,
clusi l'occhi e fui 'n perdenza;

or vedite l'armagnenza
co' fo breve abbreviata!

La sentenza ad me è data,
non me par de dubitare»

ma possono guidare alla vera luce, se indirizzati nella contemplazione di Cristo, anche della sua umanità, della sua vita e della sua sofferenza, che diventano uno specchio verace in cui si rivela ancora di più la deformità e la miseria dell'uomo (51, 1-2):

O vita de Iesù Cristo, specchio de veretate!
O mea deformetate en quella luce vedere!

Oltre i confini del tempo e dello spazio, non ci sarà, per l'anima rapita alla visione mistica, altro che un non-vedere (21, 23-26):

«O alma nobelissima, dinne que cose vide».

«Veio un tal non-veio, c'onne cosa me ride
(la lengua m'è mozzata e lo pensier m'abscede),
miraculosa sède, veio, enel suo adornato».

A conclusione del suo *itinerarium*, per Iacopone, poeta anche di "figure" e di "visioni", non resterà che dichiarare, come Dante alla fine della *Commedia*, l'abbandono ultimo della possibilità umana di «figurare» l'«enfigurabel luce» (92, 17-20):

Enfigurabel luce,
chi te pò figurare,
che volisti abitare
'n obscura tenebria?

BIBLIOGRAFIA

I testi iacoponici s'intendono citati da Iacopone da Todi, *Laude*, a c. di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974; e, per il *Laudario Urbinate*, da R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969. Cfr. anche *Le poesie spirituali del Beato Iacopone da Todi [...] con le scolie e le annotazioni di fra Francesco Tresatti da Lugnano*, Venezia, Niccolò Misserini, 1617; Iacopone da Todi, *Laudi trattato e detti*, a c. di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953; *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento*, a c. di P. Canettieri, Milano, BUR, 2001.

Studi e contributi rilevanti per il tema affrontato in queste pagine: A. Gottardi, *L'albero spirituale in Iacopone da Todi*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XX, 1915, pp. 1-28; G. Getto, *Il realismo di Iacopone*, in «Lettere italiane», VIII, 1956, pp. 223-69; *Iacopone e il suo tempo* (13-15 ottobre 1957), Todi, Accademia Tudertina, 1959 (cfr. in particolare il saggio di M. Salmi, *Cimabue e Iacopone*, pp. 55-72); G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 61-66; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 186-88; F. Ageno, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 8, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 267-76; E. Menestò, *Le laude drammatiche di Iacopone da Todi: fonti e struttura*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del V convegno di studio (Viterbo 22-25 maggio 1980), Viterbo, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1981, pp. 105-40; P. Scarpellini, *Figuratività di Iacopone*, in *Atti del Convegno storico iacoponico in occasione del 750° anniversario della morte di Iacopone da Todi* (Todi 29-20 novembre 1980), a c. di E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1981 (ristampa Spoleto, CISAM, 1992), pp. 65-92; M. Pericoli, *Iacopone e un'antica statua della Madonna di Todi*, Todi, 1982; A.A. Blake, *A Mystical Tree of Iacopone da Todi*, in «Spunti e ricerche», 1, 1985, pp. 81-98; C. Ciociola, «Visibile parlare»: agenda, in «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77; Id., «Visibile parlare»: agenda, Cassino, Università degli Studi, 1992; G. Pozzi, *Sul laudario di Iacopone*, in «Cenobio», 2, 1992, pp. 115-32; Id., *Iacopone poeta?*, in *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 73-92; P. Canettieri, in *Letteratura Italiana Einaudi, Le opere*, I, Torino, Einaudi, 1992; *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino – Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a c. di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997; F. Suitner, *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del Medioevo*, Roma, Donzelli, 1999; M. Boccignone, *Un albero piantato nel cuore (Iacopone e Petrarca)*, in «Lettere italiane», LII, 2000, pp. 225-64; *Iacopone da Todi. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale* (Todi 8-11 ottobre 2000), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

Per i riferimenti alle arti figurative: P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1960; E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano, Banca Naz. del Lavoro, 1960; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, Editori Riuniti, 1962; *Roma nel Duecento. L'arte della città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, coordinamento di A. M. Romanini, Torino, SEAT, 1991; A. Tartuferi, *Giunta Pisano*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1991; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993; L. Bellosi, *Cimabue*, Milano, F. Motta, 1998; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano, Silvana, 2000; *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a c. di G. Saporì e B. Toscano, Perugia, Electa, 2004.



1. Roma, San Giovanni in Laterano, abside. Iacopo Torriti, Trionfo del *lignum vite*.



2. Roma, Santa Maria Maggiore, abside. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine*.



3. Assisi, Santa Maria degli Angeli. Maestro di San Francesco, san Francesco. *Manuscript illumination*



4. Arezzo, San Francesco. Margarito, san Francesco.



5. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco. Giunta Pisano, san Francesco.



6. Musei Vaticani. Anonimo Pisano, san Francesco.



7. Pescia, San Francesco. Bonaventura Berlinghieri, san Francesco.



8. Pistoia, Museo Civico. Anonimo, san Francesco.



9. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Giunta Pisano, san Francesco.



10. Assisi, Basilica di San Francesco. Jacopo Torriti, La creazione.



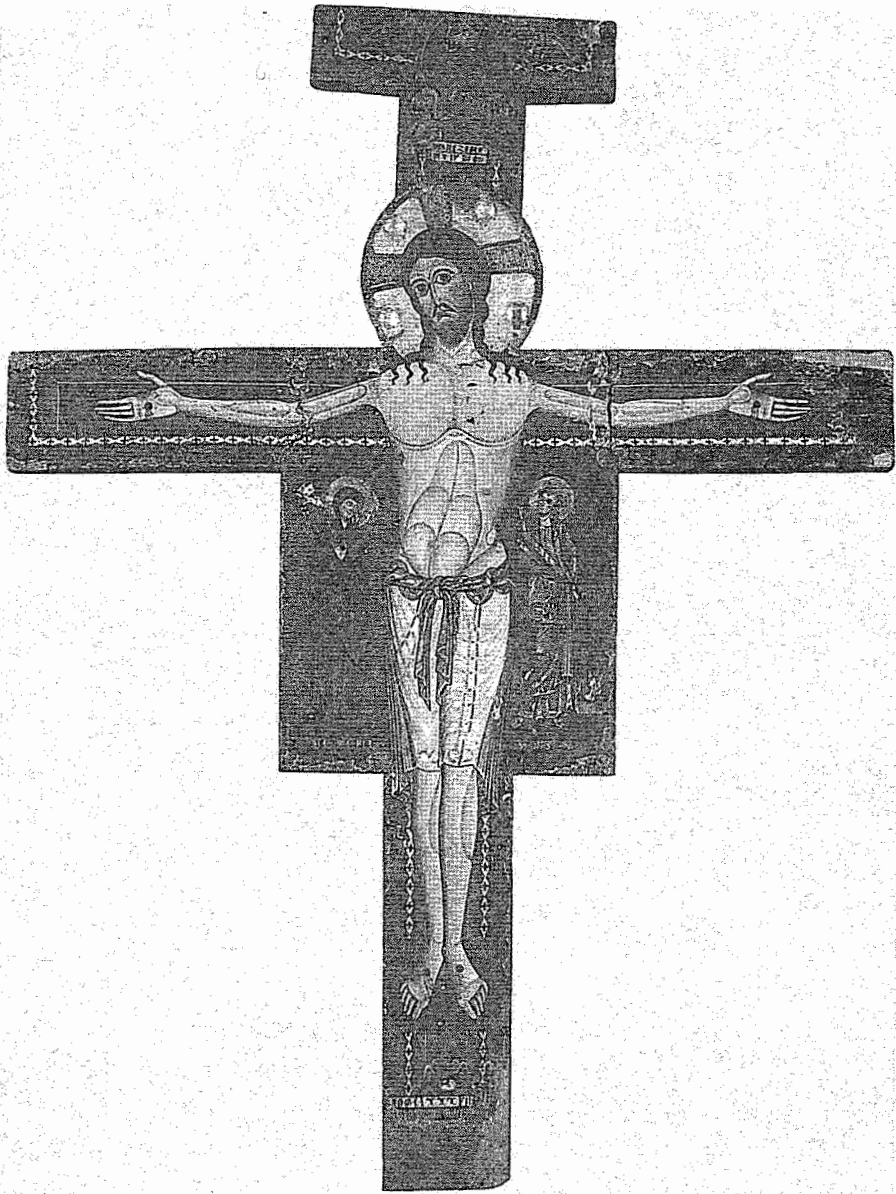
11. Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Pietro Cavallini, Giudizio Universale.



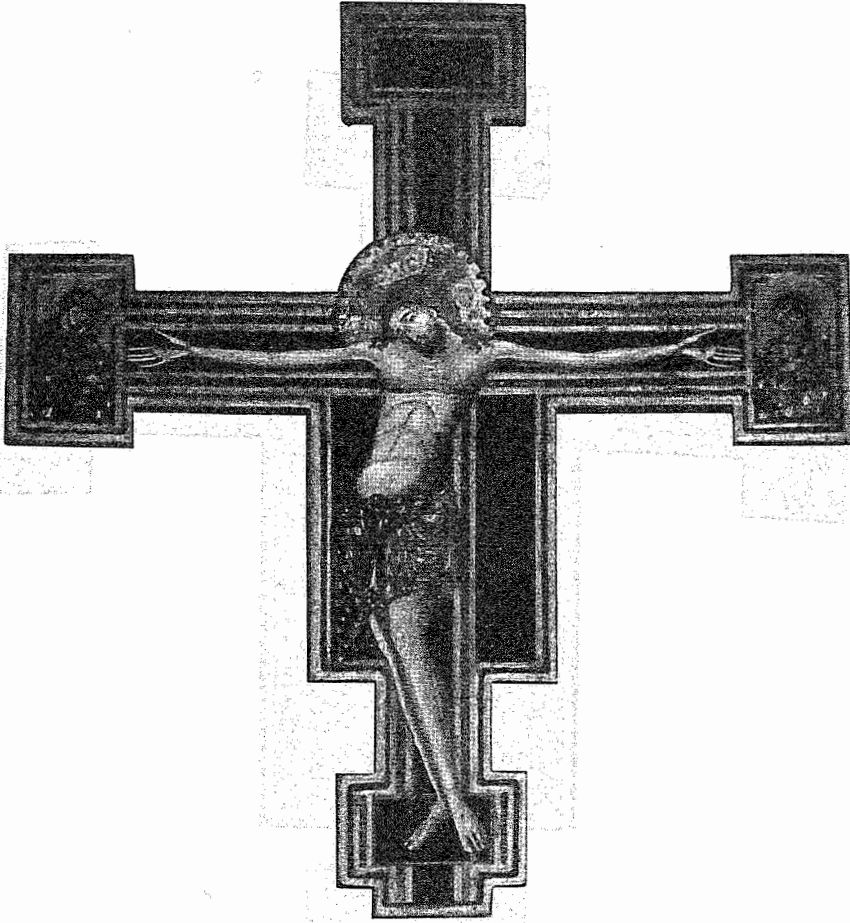
12. Firenze, Battistero di San Giovanni. Inferno (attr. a Coppo di Marcovaldo).



13. Assisi, Basilica di San Francesco. Cimabue, Angeli del Giudizio.

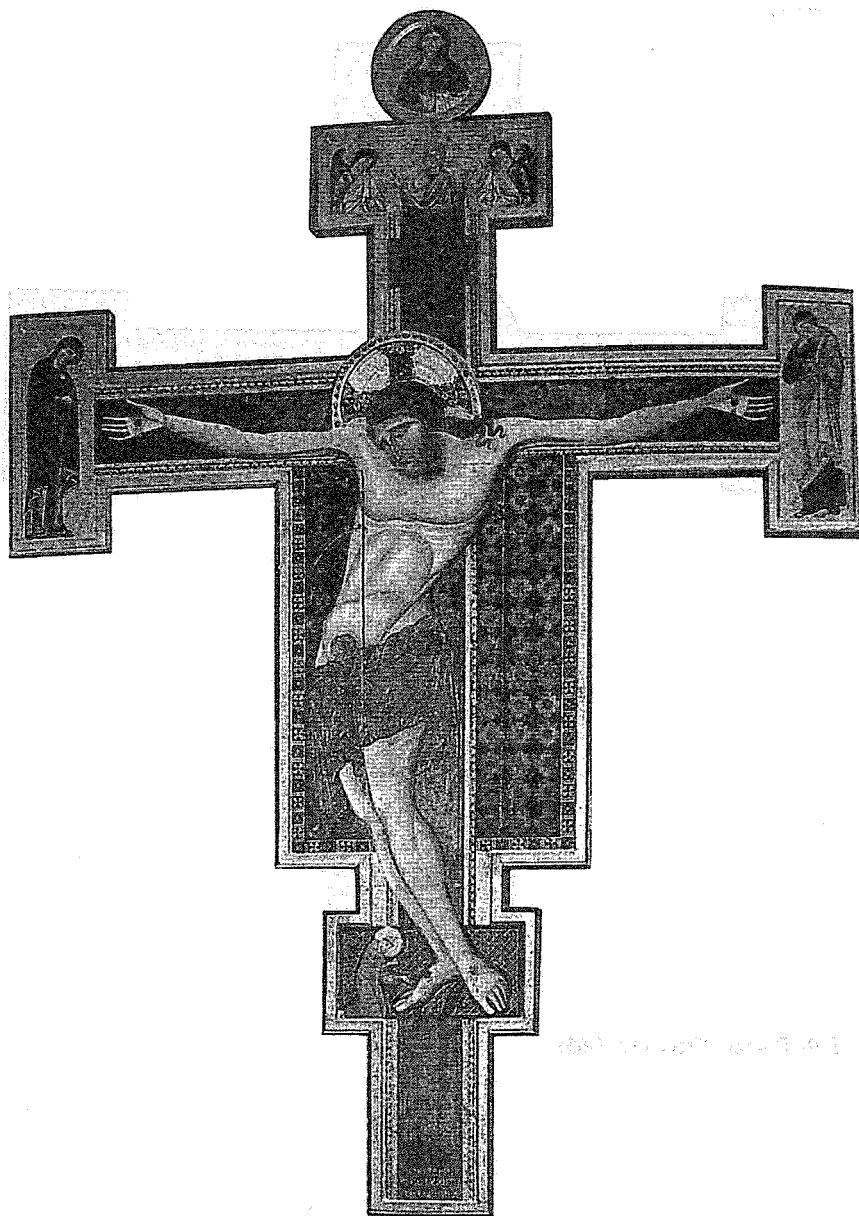


14. Spoleto, Duomo. Alberto "Sotio", Croce (1187).

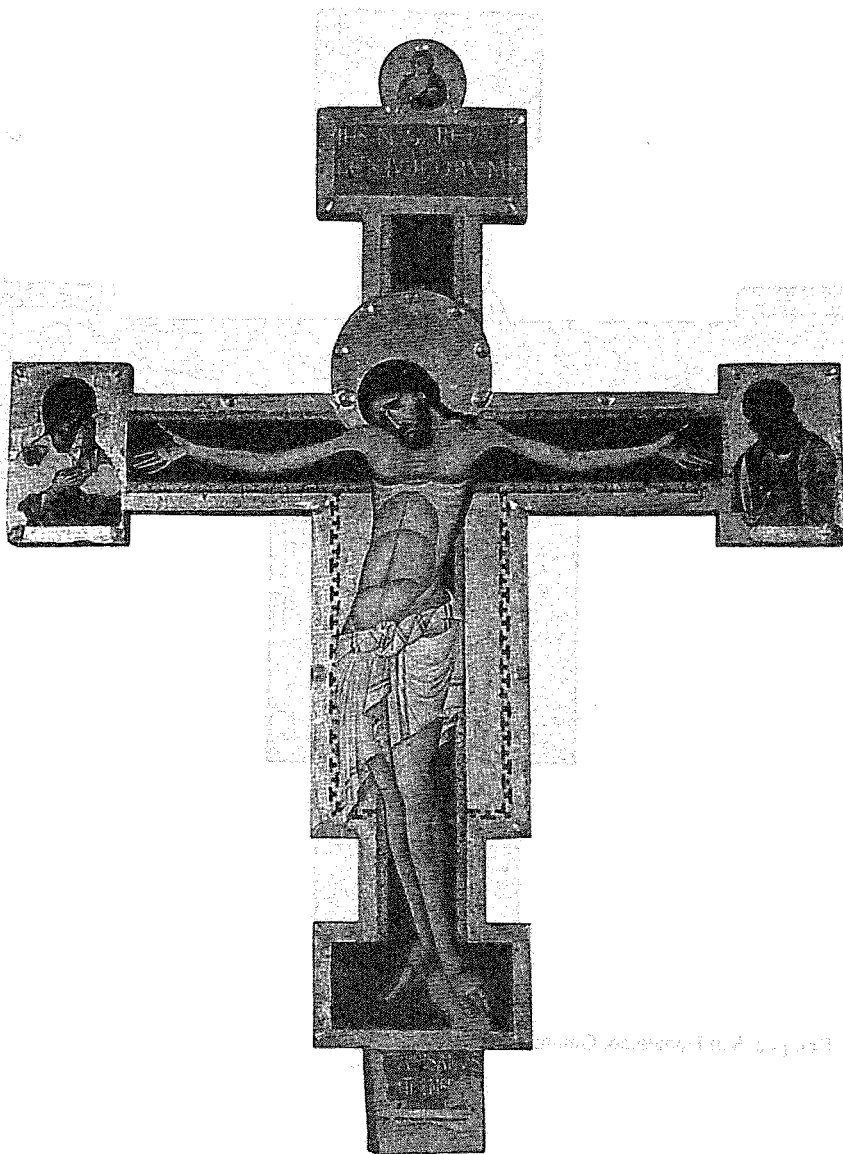


15. Todi, Duomo. Croce (1255-65).

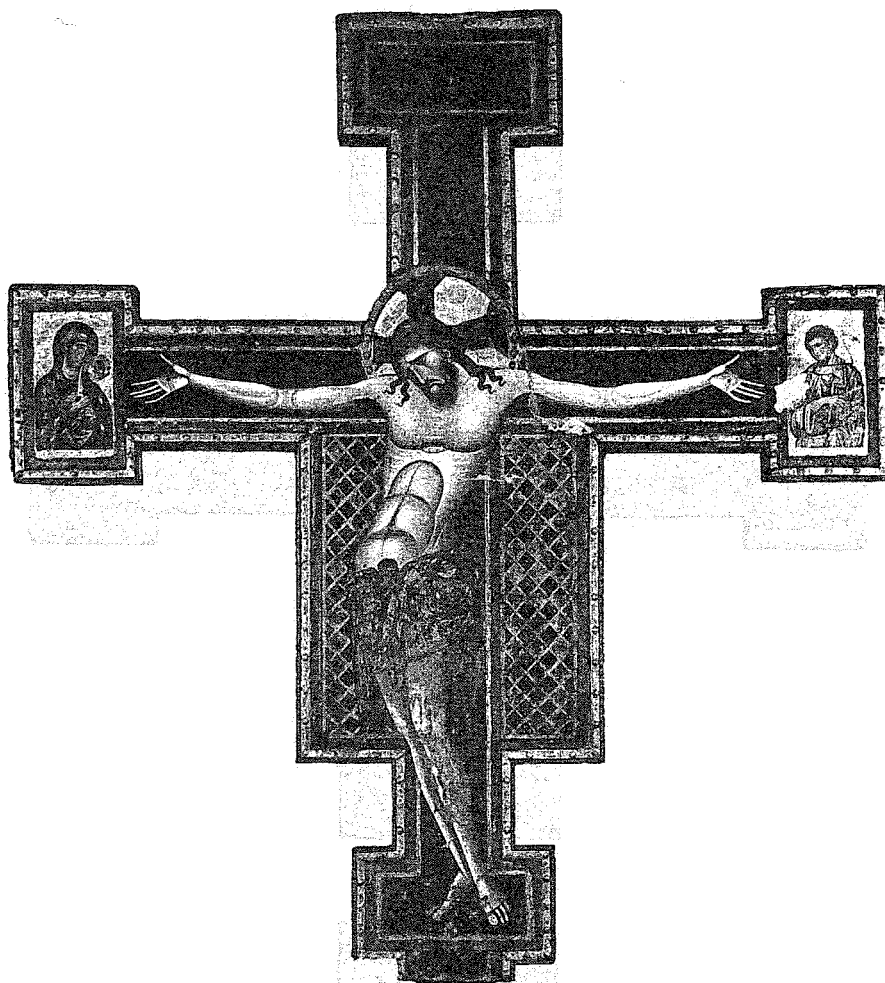
... (11-100) ...



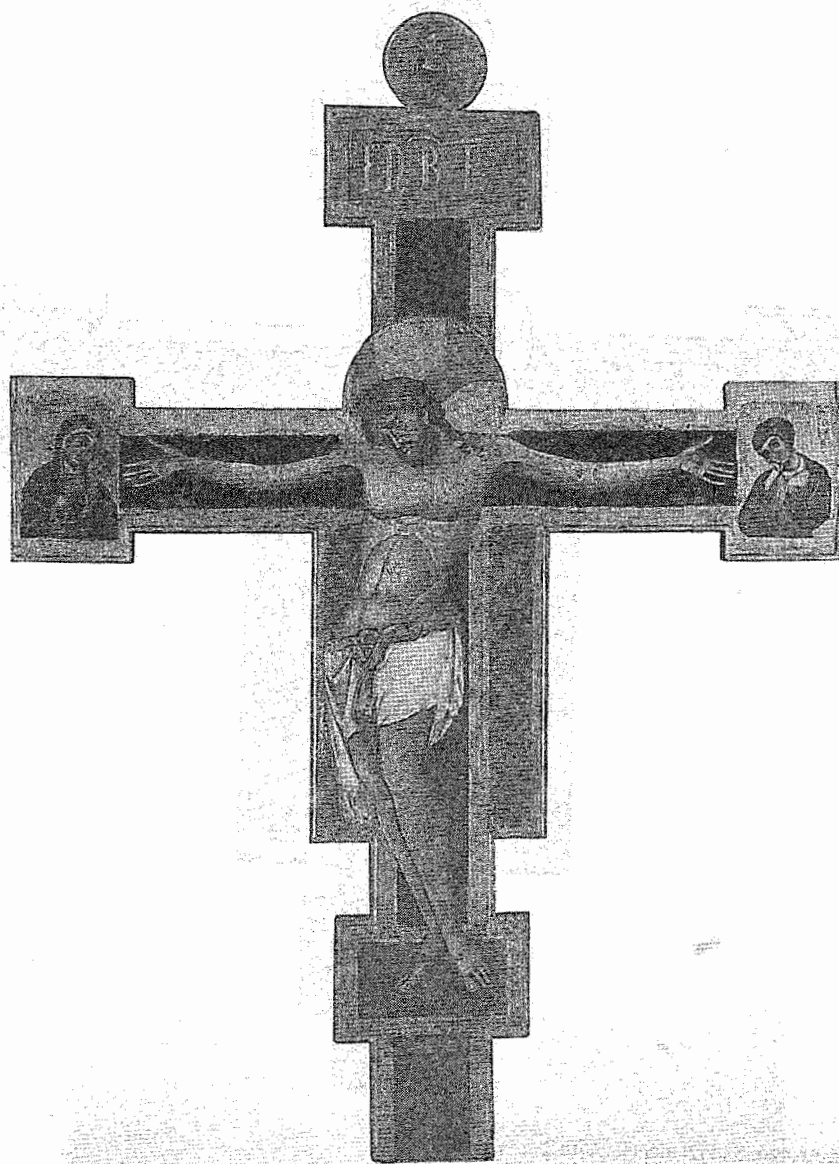
16. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Maestro di San Francesco, Croce (1272).



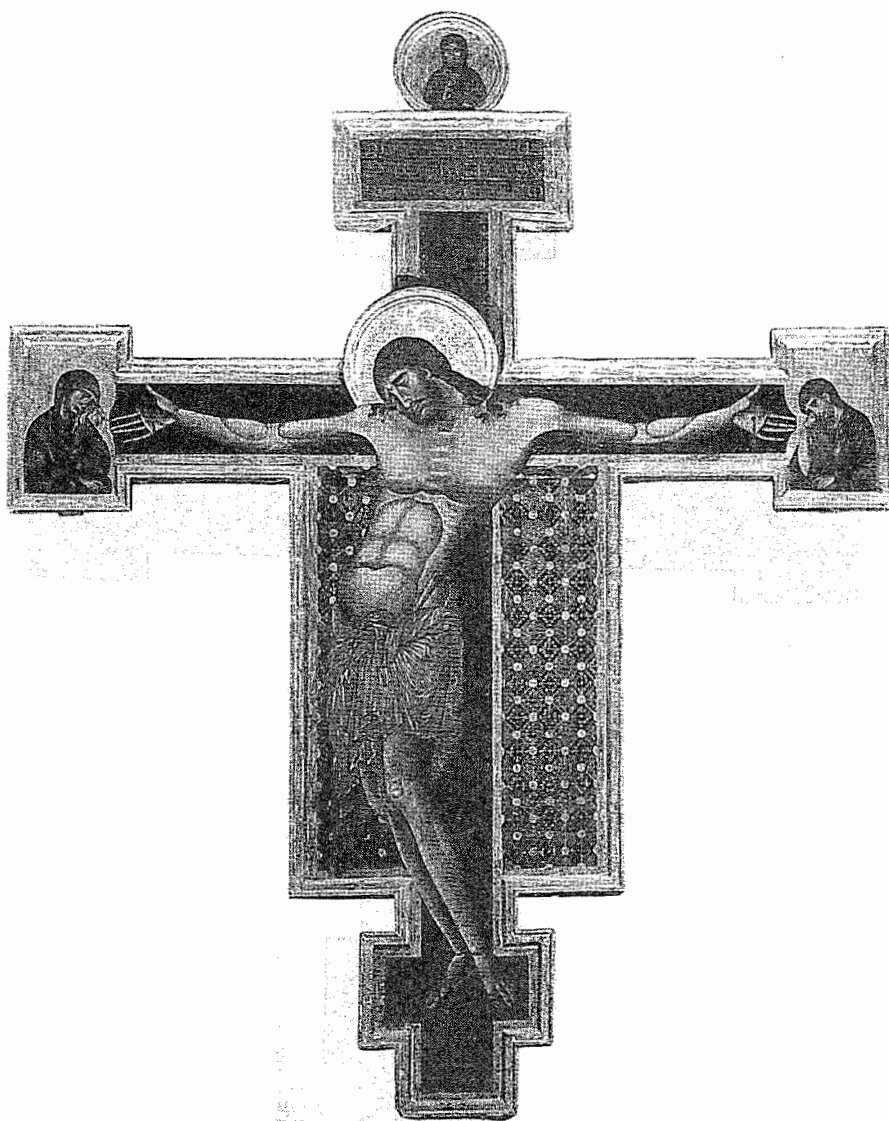
17. Assisi, Santa Maria degli Angeli. Giunta Pisano, Croce.



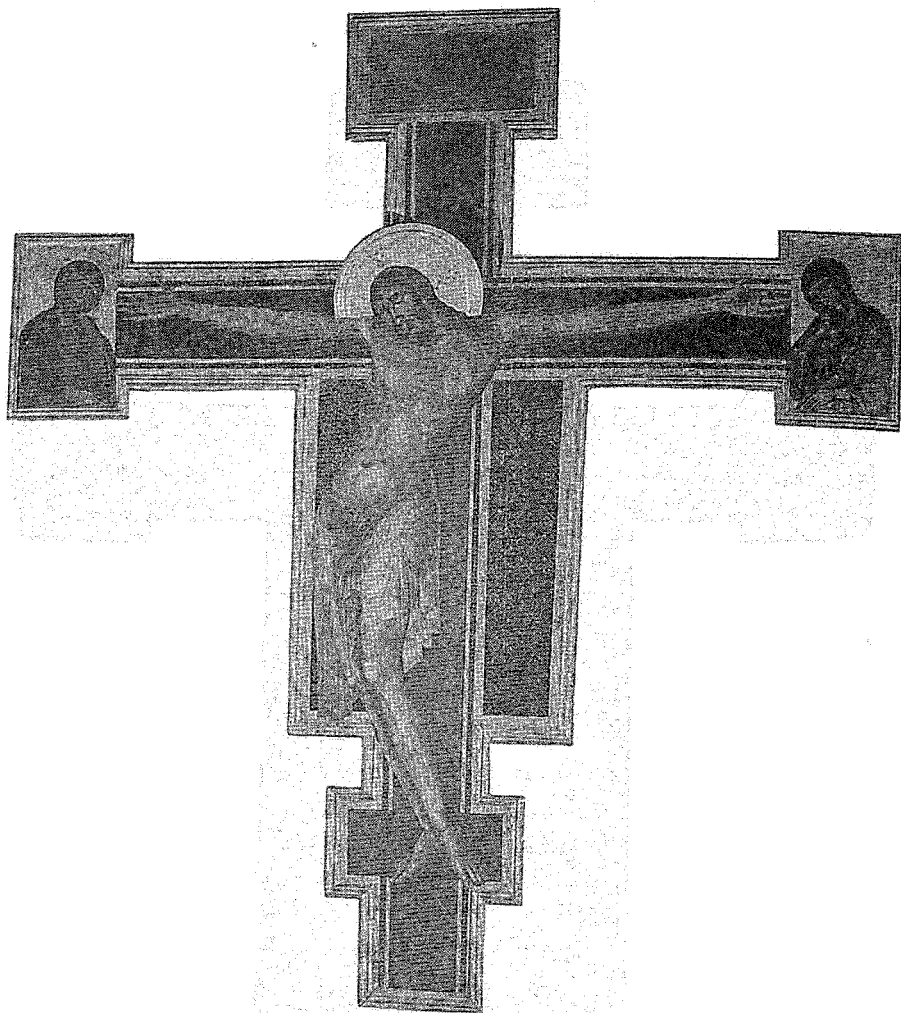
18. Bologna, San Domenico. Giunta Pisano, Croce.



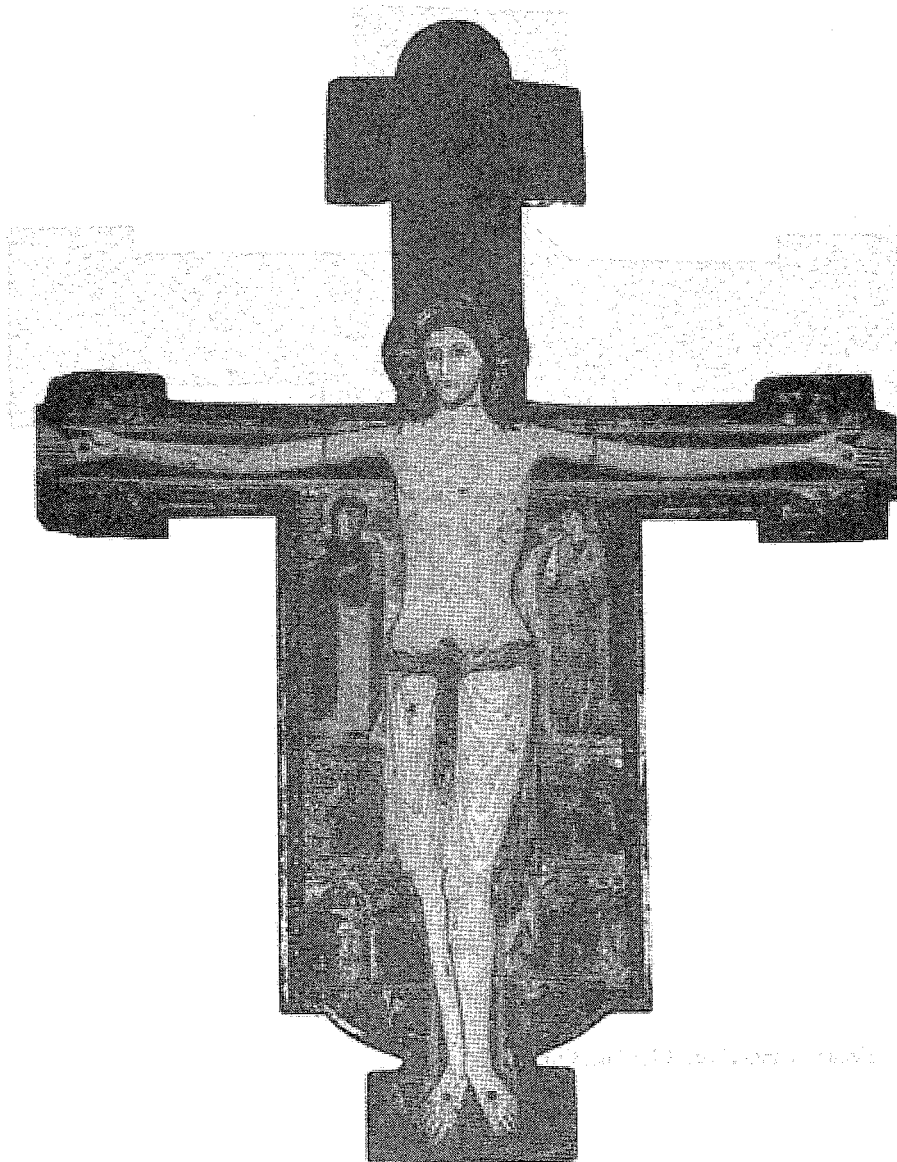
19. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Giunta Pisano, Croce.



20. Arezzo, San Domenico. Cimabue, Croce.



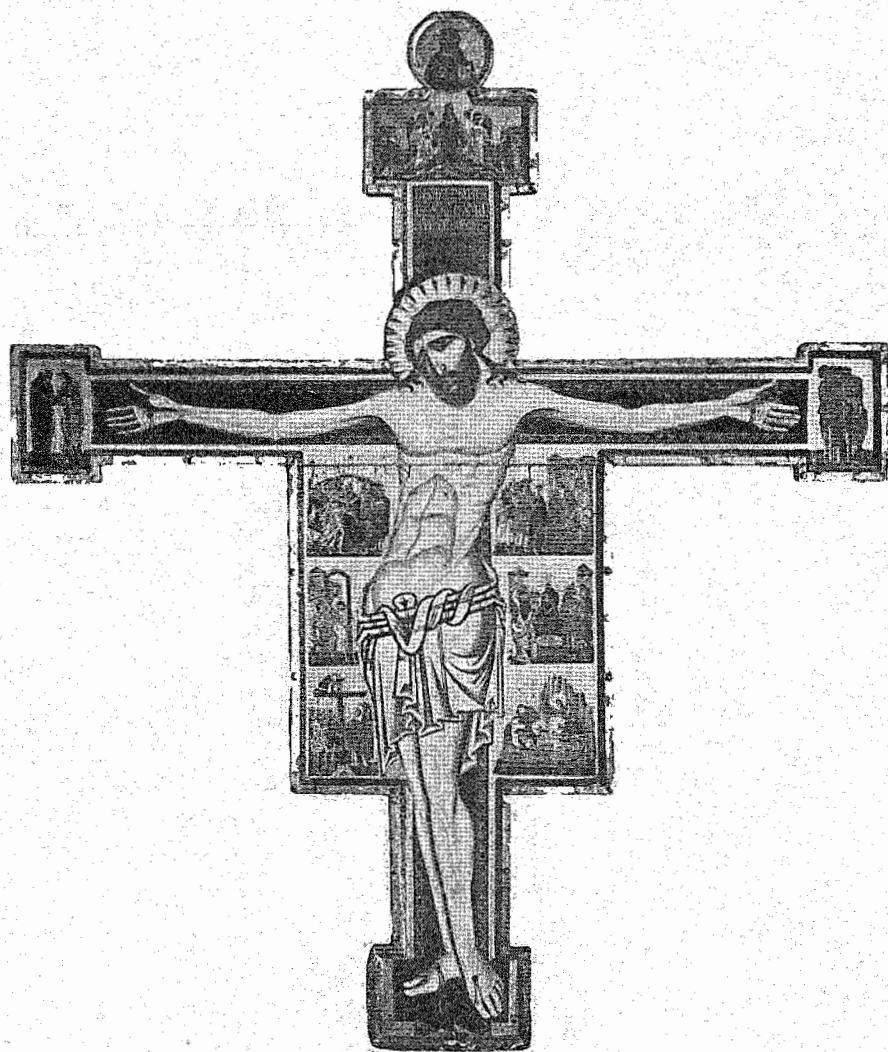
21. Firenze, Santa Croce. Cimabue, Croce.



22. Sarzana, Cattedrale. Maestro Guglielmo, Croce (1138).



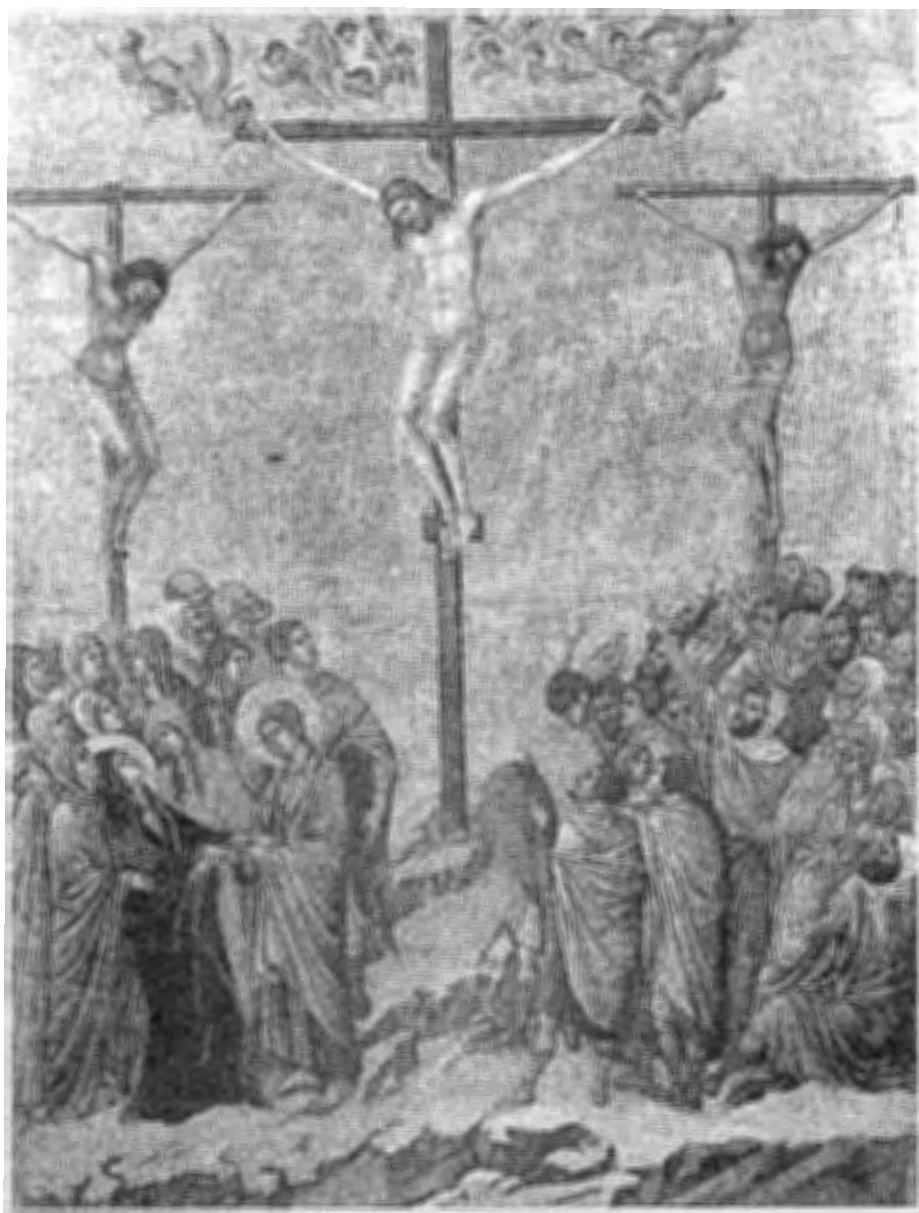
23. Pistoia, Duomo. Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, Croce (1274-76).



24. San Gimignano, Museo Civico. Coppo di Marcovaldo, Croce.



25. Assisi, Basilica di San Francesco. Cimabue, Crocifissione.



26. Siena, Duomo. Duccio da Boninsegna, Maestà, Crocifissione.