



## La poesia dell'estasi

Paolo Canettieri\*

\* Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali  
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma – Italia  
(paolo.canettieri@gmail.com)

### 1.

Un'impostazione essenzialmente razionalistica delle storie letterarie ha fatto sì che le confessioni estatiche e, più in generale, la poesia che canta l'unione con la divinità fossero relegate in una nicchia di reazione ai limiti dell'esoterismo, insieme, del resto, ad una moltitudine di altre espressioni della spiritualità. Tuttavia, si potrebbero addurre numerose prove per dimostrare che già nell'Europa del XIII secolo l'estasi divenne fatto coscientemente dicibile in poesia e che, poiché si trattò di alta poesia, sarebbe erroneo non includere tali prove nel quadro più vasto di un canone europeo: qui concentreremo dunque l'attenzione su quelle forme del lirismo medievale, attraverso le quali alcuni autori, uomini e soprattutto donne, hanno tentato di rendere dicibile l'esperienza mistica.

Alcuni indiscussi protagonisti di questa fenomenologia sono Hadewijch nelle Fiandre, Mechtilde von Magdeburg in Germania (per non parlare dell'esperienza di Meister Eckart), San Francesco e Iacopone in Italia, Marguerite Porete nello Hainaut di lingua francese, Raimon Llull in Catalogna. La poesia dell'estasi, in Europa, ha sue evidenti peculiarità e suoi momenti d'intersezione con altre forme della letteratura e del discorso. La grande poesia mistica europea non si esprime nella lingua della comunicazione fra i dotti, il latino, ma trova le sue forme d'espressione più straordinarie negli eloqui materni dei singoli poeti: il nederlandese di Hadewijch, il tedesco di Mechtilde von Magdeburg, l'umbro di San Francesco e Iacopone, il francese di Marguerite Porete, il catalano del grande teologo di Mallorca, ecc.

Le ragioni per cui i grandi mistici europei hanno adottato come lingua d'espressione i volgari non curiali e per cui, nei casi che ci interessano, hanno scritto in versi e utilizzato forme specializzate del canto d'amore profano, sono state argomento di numerose e accese discussioni: connesse l'una con l'altra, esse sono peraltro legate alla questione, non solo nominalistica, dell'appellativo di "giullare di Dio", che la critica ottocentesca ha attribuito in origine a Iacopone da Todi e che è stata estesa, magari in altra forma, anche ad altre voci del misticismo europeo di quest'epoca.

Se gli studi mettono sempre più in luce che i poeti mistici sono stati spesso fedeli esecutori del dettato delle istituzioni ecclesiastiche, monastiche, nonché talora dotti teologi, non c'è dubbio che, per lo stesso principio, le loro più evidenti specificità, quelle per cui a noi interessano come autori di una "letteratura europea", non potranno non essere ricondotte al progetto, che fu anche di San Francesco, ma che dovette preesistergli, di fare dei movimenti e degli ordini mendicanti gli equivalenti religiosi degli *joculatores* e dei trovatori profani.

Da questo punto di vista, è certo che «l'aspetto comunicativo di massa implicito nella scelta del volgare»<sup>1</sup> fu centrale per la scelta non solo della lingua, ma anche della forma del discorso.

Sull'adozione di strutture organizzate metricamente, che rinvia inequivocabilmente alla specificità del dire "poetico", non si trova accordo pieno da parte dei critici: le ipotesi emesse possono distinguersi fra quelle che definiremmo "estrinseche", che vedono nella strutturazione metrica una risposta in ambito religioso all'operazione concorrente svolta dai poeti profani, e quelle "intrinseche", per cui l'organizzazione formale del discorso avrebbe la funzione di facilitare la *ruminatio* e, dunque, la memorizzazione dei temi dominanti<sup>2</sup>.

La riflessione, a nostro avviso, può ancora essere orientata secondo due direttrici metodologiche: quella antropologico-cognitiva, che ricercherà nella mistica universale i momenti di affinità con l'operazione dei mistici occidentali, e una storico-culturale, secondo una chiave interpretativa comparatistica: in tal senso, antropologia, psicologia cognitiva e comparatistica europea possono trovare un proficuo punto di connessione per spiegare questioni che non avrebbe senso affrontare in maniera esclusivamente descrittiva o tassonomica.

## 2.

Per ciò che riguarda la prima direttrice, va detto che da sempre e ovunque quello che viene definito (anche da un punto di vista neurologico) il "lato divino" della nostra mente non disdegna di esprimersi in poesia: in alcuni casi di possessione spontanea le espressioni demoniche sono in versi e così anche i *Veda* indiani, le *Gatha* della letteratura avestica, alcune profezie della Bibbia che riferiscono le parole di Dio, gli oracoli greci in esametri<sup>3</sup>; fra gli antichi popoli arabi il «poeta» ha ricevuto il sapere dagli spiriti e il suo modo di esprimersi in versi è la prova dell'origine divina delle sue parole. L'associazione fra espressioni strutturate in modo ritmico o ripetitivo e il sapere soprannaturale costituisce, insomma, più la norma che l'eccezione.

Anche la rima e l'allitterazione furono sempre il dominio linguistico degli dèi e dei loro profeti<sup>4</sup>. La tendenza al ritmo e alla rima del parlare divinamente ispirato e della confessione estatica in particolare, è interpretabile sia nel senso di una mimesi culturale, innervata peraltro in quegli archetipi, sia in senso più specificamente mentale, secondo processi analoghi a quelli che strutturano le voci udite e riferite da soggetti con particolari patologie psichiatriche: è evidente che alcuni movimenti sociali e culturali possono trovare espressione per il tramite di menti del tutto particolari, predisposte sia logicamente, sia psicologicamente alla trasmissione di alcuni saperi di natura esoterica<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nicolò Pasero, *Laudes creaturarum. Il Cantico di Francesco D'Assisi*, Parma, Guanda, 1992, p. 20.

<sup>2</sup> Per le ipotesi intrinseche cfr. soprattutto Aurelio Roncaglia, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagajalesca*, in *Il movimento dei disciplinati, Convegno internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960)*, Perugia, 1962, pp. 460-465, rist. in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 309-317. Per quelle intrinseche Giovanni Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.

<sup>3</sup> Tacito, *Annali*, II, 54 riferisce meravigliato di una visita all'oracolo di Apollo a Claro e descrive il sacerdote in *trance* che, dopo aver ascoltato le domande dei supplici «beve un sorso d'acqua da una fonte misteriosa e, sebbene sia per lo più ignorante di lettere e di poesia, emette responsi stilati in versi».

<sup>4</sup> Cfr. Alfred Guillaume, *Prophecy and Divination Among the Hebrews and Other Semites*, London, Hodder and Stoughton, 1938, pp. 244-245.

<sup>5</sup> Cfr. Sergio Piro, *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967, Paolo Canettieri, *Iacopone da Todi e la poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001 e il recente Michael R. Timble, *The Soul in the Brain. The Cerebral Basis of Language, Art, and Belief*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007.

Risultano così accomunati universali come il furore profetico, il raptus rituale e l'ispirazione poetica: la follia dell'*éntheos* (l'indiato) e quella del poeta sembrano nascere dal medesimo stelo ed essere entrambe sottomesse al potere oracolare d'Apollo e a quello orgiastico, coreutico e drammatico di Dioniso<sup>6</sup>.

Da sempre, sotto ogni latitudine e presso tutte le culture, l'iterazione (metrica, retorica, concettuale) può costituire uno degli elementi atti a scatenare l'estasi e, di contro, l'esperienza estatica può condurre a strutturare il discorso in maniera metricamente organizzata.

Per illustrare questo secondo momento, prendiamo l'esempio dell'*Oratio ante Crucifixum* di San Francesco:

Altissimo glorioso Dio,  
illumina le tenebre de lo core mio  
et da me fede drecta,  
sperança certa e caritate perfecta,  
senno e cognoscemento,  
Signore, che faça lo tuo santo e verace commandamento.

Da varie fonti sappiamo che San Francesco recitò questa preghiera nel 1206, dopo aver udito per tre volte nella chiesa di San Damiano la voce del Crocifisso che lo invocava: «Francesco, va e ripara la mia casa»<sup>7</sup>. L'*Oratio ante Crucifixum*, dunque, uno dei primissimi testi della letteratura italiana, è accomunata al *Cantico di frate sole* e all'*Audite poverelle*, oltre che dal ricorso esplicito alla lingua volgare, dalla forma metrica ispirata al modello salmistico (lontana, certo, dall'isometria dei testi volgari, ma assimilabile al fenomeno dell'anisosillabismo di alcuni testi romanzi di matrice giullaresca) e dall'utilizzo della rima<sup>8</sup>.

Questo dato è fondamentale poiché riguarda il problema della poeticità della preghiera e della lode, tocca la questione della loro valenza estetica, inerisce alla duplice domanda su come si parla a Dio e come si parla di Dio: sembra evidente che per San Francesco taluni artifici retorici, quando non ridondanti e stranianti rispetto al linguaggio naturale, erano ammessi nel discorso. È anzi da ritenere che l'utilizzo della rima e del *cursus*, nell'*Oratio* come nel *Cantico* e nell'*Audite poverelle*, sia una delle manifestazioni retoriche del modo in cui San Francesco intendeva rivolgersi a Dio, da un lato, e ai suoi fedeli dall'altro.

---

<sup>6</sup> Cfr. Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, Cambridge University Press, 1951, trad. it. Firenze, Sansoni, 1959, pp. 75-117.

<sup>7</sup> Cfr. Concetto Del Popolo, *Per l'Oratio ante Crucifixum di san Francesco*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 55 (1997), pp. 5-22, p. 20. La preghiera, tradotta in latino, era preceduta e seguita da un racconto in prosa che ne spiegava la formazione. La versione più esauriente è quella del ms. OB: "Qualiter beatus Franciscus oravit in italico, traslato in latinum, in ecclesia sancti Damiani ante maginem Jesu in cruce, de qua ad ipsum vox fuit dilapsa dicens: Francisce, vade et repara, ut habetur in eius legenda nova. Cum beatus Franciscus in sui ordinis principio spiritu sancto ductus ecclesiam sancti Damiani reinalem semel intrasset orare, lacrimose intendens in dominicam crucem, sic dicebat ... Et hoc licet tunc diceret in italico postmodum a suis sociis interrogatus quid tunc orando dixerit, scientes ab eo quod orasset, transtulerunt in latinum, pro maiori fructu, ut intelligatur per orbem".

<sup>8</sup> Cfr. Paolo Canettieri, *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, dir. Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno, 1999, pp. 504-506 e 523-529.

Anche la predica pura e semplice contemplava l'utilizzo di espedienti legati alla scrittura poetica: di grande interesse è la testimonianza presente nelle *Considerazioni delle Stimmate*, secondo la quale San Francesco

... in fervore di spirito montò in su un muricciolo e cominciò a predicare proponendo per tema della sua predica questa parola in volgare: «Tanto è quel bene che io aspetto, che ogni pena m'è diletto». E sopra questo tema, per dittamento dello Spirito Santo, predicò sì devotamente e sì profondamente ... che ogni gente stava con gli occhi e con la mente sospesa inverso di lui, come se parlasse uno Agnolo di Dio.

Il distico proposto da San Francesco come tema della predica è composto di due ottonari a rima baciata e risente, probabilmente, dell'influsso della poesia galloromanza, ben nota al santo. La predica è "dittata" dallo Spirito Santo, quindi è "ispirata": si pensi al notissimo passo della *Commedia* in cui Dante dice di essere il notaio di Amore che gli "spira" e "ditta dentro" (*Purg.* XXIV). Inoltre, non è irrilevante che la coppia delle parole in rima, utilizzata da San Francesco, *aspetto* e *diletto* si ritrovi in un testo profano composto proprio dall'imperatore Federico II, *Della mia dissianza*, in contesto che evoca, per contrasto e opposizione, il tema proposto da San Francesco al suo uditorio:

A tuttora rimembrando  
delo dolze diletto  
ched io aspetto,  
son ne alegro e gaudente» (vv. 10-12).

Sulla scia del santo d'Assisi, la beata Angela da Foligno, avuta la certezza di Dio, prova ininterrottamente la «gioia della sua umanità» ed è presa dal desiderio di lodarlo e ritmando e rimando le parole:

Et habeo desiderium cantandi et laudandi, et dico ita: «Laudo te Deum dilectum, in tua cruce habeo factum meum lectum; pro capitali vel pro plumatio inveni paupertatem; aliam partem lecti ad pausandum inveni dolorem cum despectu»<sup>9</sup>.

La traduzione latina non cela la serie di rime *diletto : letto : dispetto* che dovevano essere presenti nell'originale volgare di questa «lauda», e come non cela una strutturazione metrica non dissimile da quella incontrata nelle preghiere e negli altri testi poetici di san Francesco<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ed. in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova, Narietti, 1988, p. 178. A riscontro si veda anche la lauda cortonese 44, vv. 7-10 (*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, 2 voll., I, p. 301): «O Giovanni, amor dilecto, / Cristo a te se fece lecto / quando li dormisti 'n sul pecto / nella cena dell'amore».

<sup>10</sup> Per la possibile «prosecuzione» della «lauda» di Angela da Foligno, cfr. *Scrittrici mistiche*, cit., p. 179: «Sed ego quasi cantabam et dicebam Filio sanctae Mariae ita dicens: "Illud quod sentio non possum dicere, ab illo quod video nollem de cetera discedere; ideo meum vivere est mori, et ergo trahe me ad te". Sed ista dicendo, quando recordabar illum de quo dicebam, statim non poteram plus loqui sed detruncabatur lingua» (trad. Pozzi - Leonardi: «Quel che sento non so dire. / Da quel che vedo non voglio partire: / per questo il mio vivere è morire. / Dunque, attirami a te»).

In altri casi, anche se gli aspetti strutturali del discorso non sono resi espliciti dalle dichiarazioni del mistico, la forza d'attrazione della rima sul fluire del linguaggio si manifesta con grande intensità. Ad esempio nella confessione estatica di Francesca Romana (1384-1440), *l'incipit* di una lauda di Iacopone da Todi, *Amor de caritate*, è ripreso all'inizio di una serie di locuzioni metricamente organizzate, con martellanti ricorrenze di misure sillabiche, di rime e assonanze, a sottolineare la straziante paura di Francesca di perdere l'Amato<sup>11</sup>:

O dolce amor de caritate,  
pregote che me te lassi tenere, se te piace  
che da ti non me deggia mai partire.  
Lo dolce amore che me se è dato,  
madonna, puoi che me l'hai prestato,  
non me lo tollere questa fiata puoi che l'agio desiderato;  
puoi che ce so' venuta e che me te si' dato,  
non me voglio più partire.  
O dolce amore smesurato  
che te si' umiliato  
ed a questa misera te si dato.  
O dolce matre non me lo retollere,  
lo voglio tenere che me confuorti  
e che la mea mente allustri.  
Puoi che m'hai reconsoleta  
ed ame allustrata,  
no lo retollere se te piace.  
O dolce amore de grande confuorto  
che resusciti chi è muorto.  
O dolce amor de veritate  
che dai lume alli accecati,  
illuminame se te piace.  
Pregote madonna mea  
che non me tuolli la vita mea,  
'nansi voglio morire che te lo dea,  
prima morire voglio io  
che renda lo sposo mio.  
[...]  
O dolce matre, agio grande paura  
che non me retuolli si' grande altura.  
Tu si' matre e si' benigna,  
non me retollere la carità superna,  
lo quale me se è umiliato,  
nelle braccia me se è dato,  
tu che si' carità superna  
che me n'ha' fatta degna.  
O confuorto che me fai, che impaurita me fai stare,  
non me te retollere, amore celestiale,  
da onne parte te voglio menare.  
O dolce amore famme morire,  
che non me deggia mai partire.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. al riguardo Paolo Canettieri, *Amor de caritate*, in Franco Suitner (a cura di), *Iacopone poeta*, Atti del Convegno di studi (Stroncone – Todi, 10-11 settembre 2005), Roma, Bulzoni, 2007, pp. 93-112.

<sup>12</sup> Francesca Romana, *Tractati*, 8 dic. 1431, ed. in *Scrittrici mistiche*, cit., p. 225; ho aggiunto l'andata a capo a segnalare omofonie o altre strutture ritmiche iterative.

L'utilizzo di strutture ritmiche e rimiche rappresenta uno degli espedienti retorici più utilizzati nel discorso mistico: alla base c'è probabilmente una propensione psichica, analoga a quella di alcune patologie mentali, che porta il soggetto a trovare consolazione nelle forme iterative del linguaggio.

Una recente ricerca ha mostrato, in effetti, che la recitazione ripetuta così dell'Ave Maria in latino nel rosario come del più noto e diffuso dei mantra buddhisti, *Om mani padme hum* (significa, approssimativamente, "Salve o Gioiello nel fiore di Loto" ed è formato da quattro sillabe-germe che indicano i sentieri dell'universalità, dell'unificazione, della visione creativa e dell'integrazione), aumenta e sincronizza i ritmi cardiovascolari, apportando evidenti benefici alla salute<sup>13</sup>: i mantra si sarebbero sviluppati come un semplice stratagemma per rallentare la respirazione, migliorare la concentrazione e indurre la calma. In epoche in cui non esistevano altri mezzi di misurazione, una sequenza ritmica era il modo più facile e preciso per mantenere il tempo. Secondo gli studiosi ad unire queste due pratiche, geograficamente e culturalmente, distanti esisterebbe un'evidenza storica: il rosario fu introdotto in Europa dai crociati, che lo presero dagli Arabi, i quali – a loro volta – lo copiarono dai monaci Tibetani e dai maestri yoga Indiani.

Alcuni elementi fisiologici ed antropologici, unitamente alla propensione di alcune menti fanno sì che venga stabilita una consuetudine: il discorso divino, cioè il discorso di Dio e il discorso a Dio, può e in alcuni casi deve essere proferito in versi ritmici o in rima.

San Francesco e il movimento francescano raccolgono e fanno propria questa consuetudine, vivificandola con nuovi apporti culturali, trasponendola nella lingua materna del popolo e innestandola nella tradizione salmistica cristiana. Soprattutto a partire dall'esperienza francescana, ma anche in maniera del tutto indipendente, per poligenesi indotta da contesti socio-culturali analoghi e da medesime esigenze, la poesia mistica in lingua volgare dilaga in Europa ed assume una dimensione autonoma.

### 3.

L'arricchimento poetico del discorso, dunque, è certamente uno degli universali del discorso mistico ed è peculiare anche della preghiera e della predica di San Francesco e dei francescani. La tradizione italiana delle laude si distacca dal tipo metrico di matrice salmistica attestato in San Francesco e si riconnette invece a forme che sembrerebbero proprie di altre tradizioni: la stragrande maggioranza delle laude italiane è strutturata sul tipo della ballata. Su forme non dissimili, talora con perfetto strofismo al modo della canzone d'amore, compongono anche Hadewijch, Mechtilde von Magdeburg, Marguerite Porete, Raimon Llull ecc. In area centro-europea, peraltro, si trovano, accomunate sotto l'etichetta di «danze sacre», anche il *Dreifältigkeitlied*, la *Cantilena della nudità interiore* dello Pseudo-Tauler, il canto della «taverna mistica» attribuito ad Anna di Colonia e molti altri componimenti in cui l'osmosi stilistica fra danza sacra e danza profana è evidente. Allo stesso modo è facile, in molti testi italiani, individuare precisi riscontri che infrangono il confine quanto mai labile fra i due domini<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Luciano Bernardi, Peter Sleight, Gabriele Bandinelli, Simone Cencetti, Lamberto Fattorini, Johanna Wdowczyk-Szulc, Alfonso Lagi, *Effect of rosary prayer and yoga mantras on autonomic cardiovascular rhythms: comparative study*, in «BMJ» 323 (22-29 December 2001), pp. 1446-1449.

<sup>14</sup> Si ricordi, ad esempio, l'invito alla danza che fa Guittone d'Arezzo nella ballata religiosa *Vegna, - vegna - chi vole giocundare*, che trova echi puntuali sia in una danza-ballata contenuta in un Memoriale bolognese del 1297, sia nella famosa «danza mantovana»: cfr. Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 780 e p. 787.

Ormai si è concordi nel ritenere che l'uso di tipi metrico-musicali di natura coreutica si debba all'intenzione degli autori mistici di entrare in concorrenza con la poesia profana, riprendendone le forme più in uso<sup>15</sup>. Tuttavia, anche in questo caso, la questione va fatta rientrare in una problematica molto vasta, quella della danza sacrale, che implica, oltre ai fermenti religiosi di tutta Europa e di parte dei paesi di religione musulmana, un modo unitivo pressoché universale, la cui espressione più evidente ed estrema è quella delle cosiddette «ghost-dance religions», dove la danza può costituire essa stessa la religione: danzare equivale a credere, perché mediante la danza si ottiene la visione e con essa il diritto alla felicità.

La danza era intimamente connessa con gli antichi misteri, tanto che la tradizione narrava che le danze misteriche erano state istituite da Orfeo e da Museo. Luciano di Samosata (*De saltatione*, 14-22) ci dice non solo che non si trova un mistero antico che manchi di danza, ma che tutte le cerimonie dionisiache altro non erano se non danza. Attraverso la danza si attuava il mistero, cioè si attuava la comunione con la divinità.

Danze sacre si trovano anche nel cristianesimo primitivo. Negli *Atti di Giovanni* (94-96) si narra come Cristo, prima di essere consegnato agli Ebrei, riuni i suoi discepoli e danzò con loro:

Comandatoci dunque di formare come un giro, ci prese per mano l'un l'altro, si mise in mezzo e diceva: «rispondetemi l'amen». Cominciò dunque a cantar l'inno e a dire: Gloria a te, o Padre. E noi girando in cerchio gli rispondevamo l'amen...La grazia danza: voglio suonare il flauto: danzate tutti. Amen. Voglio piangere, percuotetevi tutti. Amen. Una ogdoade salmeggia con noi. Amen. Il dodicesimo numero danza nell'alto. Amen. E ad esso del mondo è concesso danzare. Amen. Chi non danza ignora quello che avviene. Amen.

Il passo mostra bene il carattere estatico della danza: chi non danza non conosce quello che avviene mediante la comunione con Cristo. Infatti questo dice dopo aver cantato la preghiera:

Ascoltandomi, nella danza vedi te stesso in me mentre parlo, e vedendo quel che faccio, taci i miei misteri. Chi danza comprende quello che faccio, che tua è questa sofferenza dell'uomo che sto per soffrire.

Forse a simili danze cristiane primitive allude Clemente Alessandrino (*Protreptico*, XII 120, 1) in un passo dove oppone le gioie della fede cristiana alle orge dionisiache:

Il monte è questo a Dio diletto: non già offerto come il Citerone alle tragedie, ma consacrato ai drammi delle verità; monte sobrio, casto per sante foreste; baccheggiano in esso non le menadi sorelle di Semele la fulminata, iniziata nell'impuro sbranamento dell'ostia, ma le figlie di Dio, le agnelle, le belle, celebranti le sante orge del Verbo, un coro virtuoso destando. Il coro sono i giusti, il canto è l'inno del re del mondo. Salmeggiano le vergini, cantan gloria gli angeli, i profeti vaticinano, corre l'armonia della musica, a corsa guidano il

---

<sup>15</sup> Per la priorità dell'adozione in Italia di forme proprie della danza in ambito religioso la critica è incerta fra lo stesso Iacopone, il laudese Garzo e Frate Guittone d'Arezzo, cioè tutti gli autori a noi noti che entro il XIII secolo hanno composto laude di tipo canonico: cfr. Angelo Monteverdi, *Iacopone poeta*, in *Iacopone e il suo tempo. Atti del convegno dell'Accademia Tudertina (13-15 ottobre 1957)*, Todi, 1959, pp. 39-53; Roncaglia, *Nella preistoria cit.*, p. 310.

tirso: i chiamati si affrettano, bramando di ricevere il Padre<sup>16</sup>.

In ambiente lontano geograficamente e storicamente troviamo il caso, del tutto assimilabile, dei sufi, i quali provocavano il rapimento estatico per mezzo di balli e canti, nei quali asceti ed erotismo si fondevano in un tutt'uno: la danza sacra, il canto e in alcuni casi la fustigazione, provocavano una sorta d'invasamento, d'entusiasmo esaltato che, anche in questo caso, poteva degenerare in sfrenata lussuria<sup>17</sup>.

Testimonianze di danze sacre di natura rituale troviamo anche presso alcune sette dell'Umbria del XIII secolo: Angela da Foligno, più o meno negli stessi anni in cui scriveva Iacopone, metteva in guardia gli amici Spirituali contro gli adepti della setta del Libero Spirito che col pretesto che erano liberi dalla legge e dai precetti divini, nonché da ogni desiderio, e che nulla desideravano, né potevano desiderare in alcun modo e tempo, si abbandonavano a una vita disordinata, danzando danze rituali, mangiando e bevendo esageratamente e compiendo atti illeciti. Gli adepti di questa setta, alla quale forse si avvicinò persino Iacopone nel periodo in cui fu bizzoco, erano dunque usi alla pratica della danza rituale, così come dediti alla danza erano i beghini e i begardi dell'Europa centrale.

La danza rituale è prodromo del dramma soggettivo che induce la comunione: con la danza s'imita il dio per diventare tutt'uno con lui e acquisire quello stato di coscienza umano e divino che trova espressione in ogni forma di misticismo, in ogni tempo e in ogni luogo, attraverso una formula pressoché costante<sup>18</sup>.

Diventare dio, essere una cosa sola con lui: questo è lo scopo di ogni mistero. Ma il mistico talora necessita di realismo, non sa immaginare il puro atto spirituale, ha bisogno di una cerimonia che produca esattamente ciò che rappresenta; sorge da ciò la mimica sacramentale che mira a raggiungere l'essenza divina agendo come il dio: esprimendo col gesto ciò che si desidera, se ne agevola il raggiungimento. Anche gli aspetti dell'utilizzo del teatro o della teatralizzazione del discorso, ben noti agli studiosi della letteratura religiosa, hanno quindi originariamente una funzione ben precisa: attraverso l'imitazione, la mimesi si attivano i luoghi cerebrali (i neuroscienziati parlano oggi di neuroni-specchio) deputati a quel sentimento tutto umano che è la com-passione, il vivere la passione dell'altro, l'immedesimarsi nel suo

---

<sup>16</sup> Cfr. Gillis Petersson Wetter, *La danse rituelle dans l'église ancienne*, in «Revue d'histoire et de littérature religieuses», 1921, pp. 254-275, in part. p. 263.

<sup>17</sup> Cfr. Romana Guarnieri, *Il movimento del Libero Spirito dalle origini al secolo XVI*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 4 (1965), pp. 351-708, pp. 367-372. Sul sufismo in relazione alla cultura mistica occidentale, cfr. Miguel Asín Palacios, *Escatología musulmana en "la Divina Comedia"*, Madrid, 1924, trad. it. *Dante e l'Islam*, intr. di Carlo Ossola, vol. 2, Parma, Pratiche, 1993; Id. *La espiritualidad de Algazel*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1934 (t. I, pp. 502-504 sul ratto provocato dalla danza); cfr. inoltre Id., *El Islam cristianizado. Estudio de "sufismo" a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid, Plutarco, 1931 (in part. pp. 185-188); Alexander J. Denomy, *An Inquiry into the origins of courtly Love*, in «Mediaeval Studies», 6 (1944), pp. 228-60 (in part. § 6, *Arabic mysticism: Sufism*).

<sup>18</sup> Una preghiera magica a Ermete dice: «Io sono tu e tu sei io il tuo nome è il mio perché io sono l'immagine tua». Un detto di Gesù nella *Pistis Sophia*: «Tutti coloro che riceveranno il mistero dell'ineffabile saranno re con me nel mio regno e io sono loro e loro sono io». Caterina da Genova: «Il mio io è Dio, e io non conosco altro io fuor che questo mio Dio». Else von Neustedt: «Dio è in me e io in lui. Egli è mio e io sono sua». Bayazid: «Fino a quando durerà tra me e te l'io e il tu? Leva via tra noi il mio Io affinché io entri in te tutto». Il mistico indiano Nimbāditya: «Tu sei io, sublime iddio; io sono tu, sublime iddio». Il sufi Gialal al-Din Rumi: «Io non sono me tu non sei tu, nè tu sei me. Io sono contemporaneamente me e te, tu sei contemporaneamente te e me». Mechtilde von Magdeburg: «io sono in te e tu sei in me».



dolore, per cercare innanzitutto la comunione con l'altro: vivere l'esperienza del dolore altrui vuol dire accedere all'estasi attraverso quella che è a tutti gli effetti una pratica ascetica.

Il mistico assiste ad un continuo processo di personalizzazione che altera e deforma le sensazioni e le percezioni al punto che il fantastico diventa reale, il soggetto s'identifica con l'oggetto, l'io col non io, il visibile con l'invisibile, il presente al passato. Si ha, insomma, solo il realismo assoluto, nel quale non ci sono più idee, ma cose. I mistici considerano l'estasi, il sonno, la visione, cioè dei fatti puramente soggettivi, come fatti obbiettivi e materiali, cioè come mutamento reale di stato e di qualità. Essi possono credere che durante l'estasi l'anima esca realmente dal corpo, che la catarsi che si opera mediante l'estasi sia un mutamento reale, cioè passaggio da uno stato all'altro. Il mistico non sa distinguere il reale dal fantastico, le visioni dalle cose, il sogno dalla realtà. Il mondo dei sogni, delle allucinazioni, delle visioni è reale come il mondo terreno. Il processo unitivo agisce su spiriti talora schiavi del realismo, capaci di trasformare il mito in storia e di realizzare il passato nel presente. Così, il mistico cristiano finisce per rivivere estaticamente la vita stessa di Cristo; ripete i gesti e i fatti del dio, così come essi sono narrati nella tradizione mitica dei Vangeli, concentra tutta la sua vita interiore nella sola idea della morte e della resurrezione di Cristo e induce in se stesso una violenta suggestione monoideistica attraverso annunci divinatori, canti, simboli: non lui, ma Cristo vive e soffre.

Non è un caso, dunque, che persino San Francesco faccia ricorso al ballo e introduca nelle prediche evidenti elementi di natura teatrale e non è un caso che perfino un mistico dotto come Iacopone da Todi accolga entrambi gli elementi nella strutturazione del suo discorso poetico: se è vero che le cosiddette rime siculo-umbre, composte a Todi o in zona todina con tematiche e stile simili a molti testi profani della poesia siciliana e siculo-toscana sono candidate autorevoli per individuare le ragioni delle sue scelte metriche, è però indiscutibile che queste poesie presentano artifici molto più complessi di quelli utilizzati nel laudario<sup>19</sup>.

E' altresì indubbio che la forma più utilizzata dai poeti religiosi europei, ed anche da Iacopone, è quella, semplicissima, detta "zagialesca" (*aaax*), che viene attinta alla fonte inesauribile della poesia liturgica, in particolare la sequenza e alcune forme innologiche: molto verosimilmente tale schema fungeva da modello archetipico, anche a prescindere dalla derivazione diretta, se è vero che alcuni modelli sono stati riconosciuti all'interno del repertorio devozionale volgare<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Lo schema dell'unica ballata sicuramente umbra edita dal Baldelli, 7 abba, abba; (a)c(c)ddx, risulta chiaramente distante dalle forme in uso nel laudario, all'interno del quale non è dato incontrare né piedi con schema /abba/, né rima irrelata /cddx/ (caratteristica che invece si riscontra nella poesia aulica, ad esempio in Bonaggiunta), mentre le strofe sono generalmente composte su un massimo di tre rime, tranne nei rari casi in cui i piedi seguono lo schema /abcb/. Sono notissimi, invece, i casi *planctus* antichi, i cui metri vengono riutilizzati e incapsulati, per testi tematicamente affini, dentro strutture con forma di ballata. In particolare, è stata ampiamente dimostrata l'evoluzione della quartina di doppi quinari, che dalla composizione monorimica (*aaaa*) della *Passione cassinese* del XII secolo passa alla strutturazione di tipo zagialesco (*aaax*), con la sostituzione all'ultimo verso di una rima di volta fissa in tutte le strofe (magari con la conservazione dell'antica rima alla fine del primo quinario dell'ultimo verso) e con l'aggiunta della ripresa.

<sup>20</sup> Cfr. Ignazio Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1983<sup>2</sup>, pp. 286-93 e Id., *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. da Alberto Asor Rosa, I, *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 27-77, in part. pp. 55-6. Aurelio Roncaglia, *Da Avicebron a Iacopone*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del V Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo 22-25 Maggio 1980)*, Viterbo, 1981, pp. 81-103, che rinvia all'opera di Giovanni Ippoliti, *Dalle sequenze alle laudi: ragioni di storia e di metrica*, Osimo, Tipografia di Campocavallo, 1914, dove sono ampiamente studiati i rapporti tra forme liturgiche e laude, la loro

D'altro canto, non cessa di meravigliare il fatto che nel laudario di Iacopone da Todi manchi qualsiasi richiamo al genere della ballata<sup>21</sup> e che nessuna delle sue laude è mai detta «danza», termine invece spesso usato nel senso di 'ballo' con intenzione ironica o metaforica. Ciò non significa che Iacopone non conoscesse i generi profani a lui coevi: è vero anzi che egli utilizza in senso tecnico la voce *descordo* e allude chiaramente alla pratica di danza dei discordi italiani, ma l'acquisizione di un termine così connotato ha una evidente funzione ironica, in riferimento al sussultare del corpo dilaniato dai colpi della disciplina<sup>22</sup>:

Sozzo, malvascio corpo, lussurioso e 'ngordo,  
ad onne mea salute sempre te trovo sordo;  
sostene lo fragello d'esto nodoso cordo,  
emprend'esto descordo, cà 'n t'è ci òpo a danzare!<sup>23</sup>.

Danza e flagellazione, riti usuali di molte religioni misteriche, si ritrovano a contatto con medesime funzioni ascetiche. Un discorso analogo si può fare a proposito del verbo *estampiare*, che indica normalmente la pratica comune di danzare l'*estampida*, componimento per danza d'origine francese, e che viene utilizzato da Iacopone per ironizzare sulla sua condizione di prigioniero nella più nota delle sue laude<sup>24</sup>:

Mentr'e' magno, ad ura ad ura,  
sostener granne fredura,  
lèvome a l'ambiadura,  
estampiendo el meo bancone.

L'esplicita antinomia tra la forma da ballo gioiosa e le più varie manifestazioni esteriori della sofferenza ascetica, siano esse i sussulti corporali sotto i colpi della frusta, o il battere i piedi per il gelo della prigione, costituisce un dato necessario per comprendere le ragioni dell'adozione della forma ballata. Mentre nelle laude di confraternita non è infrequente che la danza

---

giustapposizione nei manoscritti e in alcune diciture («hos hymnos, vel sequentias, vulgaresque laudes»), come anche le frequenti citazioni di sequenze all'interno delle laude. Anche sul versante più strettamente musicale, d'altronde, non si possono escludere prestiti dalla musica liturgica o paraliturgica: cfr. Agostino Ziino, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, IV, Modena, Mucchi, 1989, p. 1481. In ambito liturgico, del resto, è stata rinvenuta persino quella che, desumendo il termine dalla ballata vera e propria, è definita "ripresa", che potrebbe avere il suo precedente più diretto nelle strofette non iterate che precedevano talvolta le sequenze: cfr. Baldelli, *Medioevo* cit., pp. 545-63; Id., *La letteratura* cit., p. 53.

<sup>21</sup> A meno che non si voglia considerare quello presente in una lauda probabilmente apocrifia, cfr. Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974, lauda A5, v. 58 «sempr'en nostra ballata / la todina cittate / agi co 'l clerecato», dove nel lemma "ballata" ritengo sia da vedere piuttosto una forma betacistica per "vallata".

<sup>22</sup> Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

<sup>23</sup> Lauda 7, vv. 11-14. Si consideri del resto che il più noto dei discordi italiani, quello di Giacomo da Lentini, fu contraffatto dall'autore di una lauda, *O virgo Maria*, presente nel laudario di Pisa (1306-1311): cfr. Erik Staaff, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliotheque de l'Arsenal de Paris*, Uppsala – Leipzig, 1931, pp. 244 – 52; Joachim Schulze, *Discordo- und Kanzonenkontrafacturen in einer Pisaner Laudensammlung*, in «Cultura Neolatina», LXII (2002), pp. 57-75.

<sup>24</sup> Lauda 53, v. 56.

scaturisca dalla gioia indotta dalla lode e dalla recitazione o canto della poesia laudativa, in Iacopone la danza è quella, soggettiva ed interiorizzata, del flagellato o del prigioniero: in essa è posto in primo piano il ritmo verbale, scandito in sottofondo dai colpi dello scudiscio o dal tintinnare del ferro che incatena i piedi dell'asceta: la poesia di Iacopone non prescinde dalle esperienze volgari coeve, ma le trasforma e priva dell'allegria, della musica, del ballo. D'altronde, se si pensa al fatto che, secondo le antiche biografie, una festa da ballo conclusa tragicamente con la morte della moglie sarebbe all'origine della straordinaria esperienza religiosa e poetica di Iacopone, anche indipendentemente dalla veridicità dell'episodio (cui peraltro nulla osta), si possono intuire le ragioni profonde per le quali il ballo profano sia stato in tal modo contraffatto<sup>25</sup>: si tratta di un saltazione metaforica, una *saluta* che si attua senza salti, attraverso la gradualità dell'esperienza mistica (cf. lauda 47); si tratta di una salita che vuole rappresentare la salute, un'ascesa realizzata tramite un'ascesi. La danza per Cristo è interiore, non esteriore, il ballo profano è morte, la danza sacra, quella interna al cuore, è vita:

Chi vòle entrare en questa danza  
trova amor d'esmesuranza;  
cento dì de perdunanza  
a chi li dice vellania. (lauda 87 vv. 19-22)

Lo stesso discorso vale per la dimensione teatrale, così importante per Iacopone: anche qui gli attori sono ipostasi di una dimensione che è tutta interiore, o che comunque invoca fortemente un'interiorizzazione.

Per l'adozione della forma della ballata si può quindi dire che abbiamo a che fare con una tradizione largamente diffusa, forse pressoché universale: raccolta da San Francesco e fatta propria dai predicatori francescani (e non solo), essa viene abilmente rifunzionalizzata da Iacopone da Todi, con le laude del quale si assiste al più paradossale dei divorzi fra poesia e musica: la musica è sottratta al genere più musicale fra quelli in voga, la ballata, appunto, che viene così sterilizzata ed "immobilizzata", e che viene così a vivere nella sola lettura, o nel recitato, o nell'interiorità della ruminazione. Le ragioni per cui essa è comunque utilizzata dal frate todino stanno *proprio* nelle esplicite dichiarazioni poetologiche di Iacopone; l'intento è quello sarcastico, si tratta in fondo di privazione, tecnicamente di una spoliazione: la ballata di Iacopone, poiché priva di musica, è *nuda*, come *nude* sono le ballate stilnovistiche prive di musica (famoso le due di Dante Alighieri, cui ne va aggiunta almeno un'altra di Gianni Alfani)<sup>26</sup>.

Quelle che Iacopone compone sono ballate nude, perché votate alla francescana povertà. Iacopone ha quindi proceduto, francescanamente, ad una spoliazione. Si tratta, naturalmente di un livello *simbolico* della forma metrica, analogo del resto a quello individuabile in molti altri casi: la discordia in amore resa con le forme del discordo o la casualità deterministica d'Amore resa con la forma del dado dal trovatore Arnaut Daniel.

---

<sup>25</sup> Cfr. ad esempio la *Vita del beato Iacopone da Todi* in Enrico Menestò, *Le prose latine attribuite a Iacopone da Todi*, Bologna, Patron, 1979, p. 5: «Staendo quelli en festa et en balli con molta allegrezza subito enprovisò cascò quello balcone dove se faciva quillo ballo e quando meglio ballavano cade quello balcone».

<sup>26</sup> Cfr. Dante Alighieri, *Rime*: «Lo qual ti guido esta pulcella nuda, / che ven di dietro a me sì vergognosa / ch'a torto gir non osa, / perch'ella non ha veste in che si chiusa». Dello stesso Dante si legga la ballata *Per una ghirlandetta* e di Gianni Alfani *Guato per una donna*.

Si tratta, probabilmente, di un'operazione di natura polemica, tutta interna all'ordine francescano: Iacopone risponde con un laudario privo della musica, con tematiche del tutto originali e probabilmente destinato ad un pubblico eterogeneo all'operazione patrocinata da Garzo con il laudario cortonese: una raccolta di testi di matrice evidentemente "cortese", destinata ad essere cantata dalla fraternità di Santa Maria delle laude presso la chiesa di San Francesco a Cortona (fondata nel 1254 da frate Elia, il compagno del fondatore dell'Ordine che fu ministro dei minori dopo la sua morte e che fu invisito agli Spirituali per la sua eccessiva presenza nel secolo). Questo laudario, al contrario di quello di Iacopone, presenta la musica in quasi tutti i testi, caratteristica questa di molte raccolte di appartenenza laudese, ma caso unico per tutta la poesia italiana del Duecento. Un intento polemico fa sì che la poesia dell'estasi divenga "moderna" ed europea.

#### 4.

Jacques de Vitry nel *Secundus Sermo ad Virgines* aveva messo in relazione bizocchi e pinzochere, religiosi irregolari dell'Italia centrale, con gli ambienti del Brabante in cui si era diffuso il fenomeno del beghinaggio<sup>27</sup>.

Nel *Lessico Etimologico Italiano* il lemma *bizzoco* è messo in relazione con una serie di voci designanti oggetti che suscitano ripugnanza e disprezzo. Si tratta del gruppo di parole che fa capo al sistema di radicali che accomuna lemmi designanti cose poco stimate, disgustose, ripugnanti, insetti, animali repellenti, persone stupide, comportamenti e condotte di vita anomali oppure, sul piano della percezione visiva, ciò che ostacola la vista, quindi un colore indeciso, non puro, il panno grigio, i colori biso e beige<sup>28</sup>. Così il bizzocco, anche nel nome, appariva agli altri intontito e stolto, bizzarro e bizzoso, vestito di panni bigi e così dovette apparire Iacopone da Todi durante il suo decennale «gir bizoccone».

D'altronde, proprio a questi ambienti caratterizzati, almeno per i detrattori, da opacità intellettuale è necessario rivolgersi se si vogliono comprendere tutte le operazioni culturali volte ad una rivalutazione del fatto poetico nell'espressione dell'esperienza unitiva.

Caratteristiche fondamentali dei testi di questi movimenti, diffusi in tutta Europa, sembrerebbero essere sia l'uso della lingua materna per la trattazione dei fenomeni estatici, sia la strutturazione metrica (spesso coreografica) del discorso, tanto che si è voluto, a nostro avviso sbagliando, porre in relazione di causalità la seconda con il primo e attribuire quindi la tendenza all'organizzazione metrica e rimica alla difficoltà costituita dall'esprimere in lingua volgare questo tipo di speculazione dall'andamento discorsivo. Si è visto come i tratti della poesia si ritrovano, in una forma embrionale, già in San Francesco e in Angela da Foligno, hanno avuto sviluppi peculiari in Mechtild von Magdeburg e in Marguerite Porete e vengono resi sistematici da Hadewijch, da Iacopone da Todi e, dopo di loro, da innumerevoli mistici nelle loro confessioni estatiche.

In particolare, la beghina Hadewijch, attiva almeno un ventennio prima di Iacopone da Todi e tuttavia poco nota ai critici della nostra poesia religiosa, compose in antico nederlandese testi strofici di argomento amoroso, attingendo a piene mani alla tradizione poetica dei trovatori, dei

---

<sup>27</sup> Romana Guarnieri, *Margherita Porete e il suo Miroire des simples ames*, in Margherita Porete, *Lo specchio cit.*, p. 17. Lo stesso San Francesco, del resto, era stato conquistato da questi ambienti: già nel 1217 egli prese la decisione di andare a fare l'apostolato nelle Fiandre, i cui abitanti "più di tutti gli altri cattolici testimoniano una grande venerazione per il Corpo di Cristo".

<sup>28</sup> Si tratta dei radicali \*bec-/beg-/-; bac-/bag-; bic-/big-, come, ad esempio nel ticinese *bezug* vale 'intontito, balordo' (come i veneti *besuco*, *bizuk* e *besucco*) e la locuzione "andà in besurgon" vuol dire 'avere giramenti di capo e cadere in deliquio'. Questi lemmi sono connessi con l'italiano *bizza* e *bizzarro*, mentre l'italiano *bizzocone* poteva anche significare, fin dal XIV secolo, anche 'goffo, stolto'.

trovieri e, ovviamente, dei Minnesänger<sup>29</sup>. Quello che rappresenta è un amore molto simile a quello che conosciamo dalle laude iaconiche:

solitario, insoddisfatto, possessivo ed esclusivo [...] Un amore trepido, ma fermissimo. Battagliero, impaziente. Fierissimo, pronto a subire ogni ingiustizia e persecuzione. Un amore ineffabile e intollerante nel rimprovero dell'Amato, gridato in mille modi diversi, nel dolore come nella gioia, sempre nel giro strettissimo, incisivo, di pochi versi di una stessa poesia: violento, audace insaziabile amore che brucia nel midollo dell'anima, lasciandola inappagata, a volte addirittura distretta nel disgusto di vivere<sup>30</sup>.

Certo, l'unione amorosa tra uomo e dio ha sempre simboleggiato l'iniziazione religiosa per eccellenza e il concetto dell'unione dell'uomo con la divinità, con poche varianti in tutte le religioni mistiche antiche, è perdurato fino allo gnosticismo cristiano e di qui è giunto ai nostri mistici: qualcosa di profondo ed essenziale parifica mistero e matrimonio, mette in rapporto l'estasi religiosa e lo stimolo sessuale: fin troppo è stato detto che il linguaggio dei mistici è tutto erotico, così come, per converso, la poesia dell'amore attinge al linguaggio della religione. Nella poesia di Hadewijch l'amore onnipotente, come in infiniti testi religiosi e profani, è cantato in forma allegorica, personificato o inserito in contesti che rinviano al mondo cortese e cavalleresco.

Non diversamente, Mechtilde von Magdeburg (nata fra il 1207 e il 1210) fu autrice di un libro, *Das fließende Licht der Gottheit*, in cui inserti poetici si alternano a passi scritti in prosa ritmica: l'esperienza mistica è espressa attraverso dialoghi, ricchi di lirismo, tra Dio-Amore e l'Anima o altre personificazioni come Fedeltà, Costanza, Pena, ecc. Si legga questo passo in cui viene messa in scena proprio una danza sacra:

Quindi si reca nella foresta delle sante compagnie, dove notte e giorno gli usignoli cantano soavemente l'armoniosa unione con Dio; ode le voci degli uccelli della santa conoscenza. Lo sposo non è ancora arrivato. Allora ella spedisce messaggeri perché vuole ballare; manda a cercare la fede d'Abramo, il desiderio dei profeti, la casta umiltà di nostra Signora santa Maria e tutte le sante virtù di Gesù Cristo, e tutta la perfezione degli eletti: ecco un bel coro nella danza. Allora lo Sposo arriva e le dice: «Fanciulla balla bene, come t'hanno insegnato i miei eletti». L'Anima: «Signore, non posso danzare / l'amore per te mi distrae, / se vuoi ch'io possa balzare / devi tu stesso cantare. / E balzerò d'amore / E dall'amore al sapere / e dal sapere all'estasi / e là, che io m'arresti»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Cfr. J. B. Poirion, *Hadewijch d'Anvers. Ecrits mystiques des Béguines*, Seuil, Paris, 1954. Hadewijch, *Mengeldichten*, a cura di Jozef van Mierlo S.J., Bruxelles-Louvain, 1912. Ead., *Strophische Gedichte*, Anversa, 1924. Una bibliografia abbastanza aggiornata è quella di Frank Willaert in Gertrud Jaron Lewis, *Bibliographie zur deutschen mittelalterlichen Frauenmystik*, Berlin, 1989 (Anhang II, pp. 351-410). Sull'arte poetica di Hadewijch e sui rapporti con la poesia cortese del tempo: Norbert De Paepe, *Hadewijch. Strophische Gedichten. Een studie van de minne in het kader der 12e en 13e-eeuwse mystiek en profane minnelijck*, Gent, Secretariaat van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taalen Letterkunde, 1967; Frank Willaert, *De poetica van Hadewijch in de "Strophische Gedichten"*, Utrecht, HES Uitgevers, 1984.

<sup>30</sup> Cfr. Romana Guarnieri, *Hadewijch. Poesie, visioni, lettere*, testo brabantino a fronte, Genova, Marietti, 2000, p. X.

<sup>31</sup> Da Georgette Epiney-Burgard - Emilie Zum Brunn, *Women Mystics in Medieval Europe*, Turnhout, Brepols, 1988, trad. it. *Le poetesse di Dio. L'esperienza mistica femminile nel Medioevo*, Milano, Mursia, 1994, p. 110. Il testo originale è in Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*, ed. Gisela Vollmann-Profe,

Molto più noto è il *Miroir des simples ames anianties et qui seulement demeurent en vouloir et desir d'amour*, scritto in francese prima del 1290 da Marguerite Porete e condannato dal Concilio di Vienne nel 1311. Marguerite fu arsa sul rogo a Parigi il 1 giugno del 1310 a causa della sua vicinanza con la setta del Libero Spirito<sup>32</sup>. Nel *Miroir* descrive minutamente il processo d'innalzamento e purificazione dell'anima attraverso tutta una serie di gradi, fino alla pace che pervade il perfetto, ponendolo in uno stato d'assoluta libertà e sollevandolo sopra ogni cosa terrena.

La poesia d'esordio che funge da prologo al trattato, è composta di versi e strofe regolari<sup>33</sup>, con uno schema metrico che trova riscontro, all'interno della tradizione lirica romanza non laudistica, quasi esclusivamente in testi antico-francesi ascrivibili ad una matrice trovierica e per molti aspetti assimilabile a quelli utilizzati da Iacopone da Todi e dai laudesi italiani<sup>34</sup>. Un discorso analogo si potrebbe fare per il testo lirico posto a conclusione del *Miroir*, esplicitamente definito *chanson* dalla Porete (cap. 122: *Ici commence l'Ame sa chanson*), palesemente strutturato in strofe zagialesche identiche a quelle che s'incontrano in gran quantità nel laudario iacoponico, o per un altro testo di natura prettamente coreografica, per il quale è stata notata la somiglianza con il tipo trovierico del *rondeau*, altro genere evidentemente destinato alla danza<sup>35</sup>.

Dagli atti del processo inquisitoriale sappiamo che il libro della Porete si era enormemente diffuso «personis simplicibus, begardis et aliis», cioè nello stesso *milieu* socio-culturale laico al quale fecero riferimento sia Hadewijch sia Iacopone subito dopo la conversione<sup>36</sup>.

Per nessuno dei tratti che abbiamo considerato, quindi, il nostro Iacopone da Todi può considerarsi un innovatore. L'utilizzo del volgare, connesso nelle rubriche d'alcuni manoscritti non antichi con l'intenzione di "consolare" i lettori e ascoltatori d'ambiente monastico, avrà avuto più probabilmente una funzione strettamente legata alla necessità di diffondere quelle dottrine, quanto più possibile, anche in ambito laico. Questo discorso vale tanto più, se si

---

Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2003 (Bibliothek deutscher Klassiker 181; Bibliothek des Mittelalters 19), cap. 43.

<sup>32</sup> Già Franco Mancini, *Un recupero iacoponico: la lauda dello «scortecato»*, in «Giornale italiano di filologia», 46 (1994), pp. 3-42, p. 16 accenna alla possibile conoscenza da parte di Iacopone del *Miroir*.

<sup>33</sup> Il testo è in Marguerite Porete, *Le mirouer des simples ames*, ed. Romana Guarnieri, Turnhout, Brepols, 1986 (Corpus Cristianorum. Continuatio Medievalis, LXIX), p. 8. Cfr. anche Peter Dronke, *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge, 1984, trad. it. *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1986, pp. 285-298; nell'appendice alle pp. 347-350 (*Momenti lirici da Le Mirouer des simplex ames*) Dronke fornisce inoltre alcuni testi lirici tratti dal trattato poretiano, rendendo più evidenti alcune divisioni in versi.

<sup>34</sup> Anzi, è da dire che nel laudario del tudertino si riscontrano numerosi componimenti con struttura rimica e sillabica notevolmente simili, persino nel ricorso a forme anisosillabiche, alternanti ottonario e novenario.

<sup>35</sup> Cfr. Dronke, *Donne e cultura* cit., p. 296 (testo a p. 349).

<sup>36</sup> Cfr. Margherita Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, trad. di Giovanna Fozzer, prefazione storica di Romana Guarnieri, commento di M. Vannini. Testo mediofrancese a fronte. Versione trecentesca italiana in appendice, Cinisello Balsamo (MI), 1994, p. 13. Nella lauda *Que farai, fra Iacovone* (ed. Mancini, n. 53, v. 130), come noto, Iacopone dichiara esplicitamente di essere stato *bezocone* per dieci anni. Secondo Franca Ageno, *Questioni di autenticità nel laudario iacoponico*, in «Convivium», n.s. VII (1952), p. 571 «Le influenze esercitate sul terzo Ordine francescano ed anche su una parte dei minori delle dottrine ereticali, che si erano propagate nei beghinaggi e fra i begardi erranti, che vivevano di mendicizia, sono innegabili. Non appare dunque inverosimile che Iacopone terziario fra il 1268 e il 1278, poi legato agli Spirituali, le avesse accolte». Cfr. anche Henri Delacroix, *Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe siècle*, Paris, 1900, pp. 54-56 e p. 89.

guarda all'uso di strutture poetiche per esprimere contenuti dottrinari e teologici e all'adozione di forme metriche di matrice popolare, come quella della lauda-ballata.

Lo strumento propagandistico forgiato da Iacopone dovette avere un immenso potere di diffusione del messaggio: veicolato dalla lingua materna, scritto in metro, ingabbiato in strutture consoni ai gusti del popolo, il messaggio era in grado di diffondersi ovunque. È quanto ricaviamo dalla più nota delle laude, *Que farai, fra Iacopone*, non ancora letta in tal senso: Iacopone giace incarcerato, nessuno può parlargli senza confessarsi subito dopo. La lauda ci rappresenta il vecchio frate, in quell'isolamento orgoglioso e tragico per cui tanto lo abbiamo amato, nell'ultimo gesto di superbia, l'unico concessogli. Chiede alla sua *carta* di farsi banditrice ("mitti banna") della sua condizione e di giungere, attraverso quali canali non è dato sapere, alla corte di Roma. Vediamo dunque Iacopone dal chiuso della prigione lanciare al di fuori il suo messaggio, veicolato, come sempre umilmente, da una ballata nuda: Iacopone è certo che quella forma, come era avvenuto mille altre volte, ha la forza di spandersi ovunque, «en tribù lengua e nazione». Il bando dice a tutto mondo che chi si trattiene alla corte di Roma, ne ha, come ricompensa, la prigione e i suoi supplizi: la poesia dell'estasi, sembra dirci Iacopone, ormai può diffondersi in tutta Europa, ma resti lontana dal centro del potere.

I movimenti dei beghini, begardi, bizzochi che esprimevano la poesia estatica in volgare erano divenuti ben presto sospetti al clero regolare sia perché esterni agli ordini monastici, sia perché in grado di svolgere, attraverso le traduzioni e la produzione poetica negli idiomi materni, un ruolo determinante in quel processo che porterà i laici alla conoscenza diretta del sapere unitivo: l'opposizione della Chiesa a questa rivoluzione culturale fu durissima, sancita, inutile ricordarlo, da interdetti, censure e condanne alla prigione e addirittura al rogo. Probabilmente, proprio perché scritti in volgare secondo modalità retoriche funzionali alla loro diffusione, alcuni di questi scritti acquistano una tale rilevanza da divenire pericolosi, tanto che si è sostenuto che i loro autori non sarebbero stati condannati se avessero espresso i medesimi concetti solamente in prosa latina. Non sarebbero stati condannati, forse, ma non avremmo avuto alcune fra le più belle e forti poesie scritte in Europa nella lingua di tutti.

## Bibliografia

- Franca Ageno, *Questioni di autenticità nel laudario iacoponico*, in «Convivium», n.s. VII (1952)
- Ignazio Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1983<sup>2</sup>, pp. 286-93
- Ignazio Baldelli, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. da Alberto Asor Rosa, I, *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 27-77
- Luciano Bernardi, Peter Sleight, Gabriele Bandinelli, Simone Cencetti, Lamberto Fattorini, Johanna Wdowczyk-Szulc, Alfonso Lagi, *Effect of rosary prayer and yoga mantras on autonomic cardiovascular rhythms: comparative study*, in «BMJ» 323 (22-29 December 2001), pp. 1446-1449
- Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1996
- Paolo Canettieri, *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, dir. Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno, 1999
- Paolo Canettieri, *Iacopone da Todi e la poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001
- Paolo Canettieri, *Amor de caritate*, in Franco Suitner (a cura di), *Iacopone poeta*, Atti del Convegno di studi (Stroncone – Todi, 10-11 settembre 2005), Roma, Bulzoni, 2007, pp. 93-112
- Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Henri Delacroix, *Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe siècle*, Paris, 1900
- Concetto Del Popolo, *Per l'Oratio ante Crucifixum di san Francesco*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 55 (1997), pp. 5-22
- Alexander J. Denomy, *An Inquiry into the origins of courtly Love*, in «Mediaeval Studies», 6 (1944), pp. 228-260
- Norbert De Paepe, *Hadewijch. Strophische Gedichten. Een studie van de minne in het kader der 12e en 13e-eeuwse mystiek en profane minnellyriek*, Gent, Secretariaat van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taalen Letterkunde, 1967
- Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, Cambridge University Press, 1951, trad. it. Firenze, Sansoni, 1959
- Peter Dronke, *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge, 1984, trad. it. *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1986
- Georgette Epiney-Burgard - Emilie Zum Brunn, *Women Mystics in Medieval Europe*, Turnhout, Brepols, 1988, trad. it. *Le poetesse di Dio. L'esperienza mistica femminile nel Medioevo*, Milano, Mursia, 1994
- Romana Guarnieri, *Il movimento del Libero Spirito dalle origini al secolo XVI*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 4 (1965), pp. 351-708
- Romana Guarnieri, *Hadewijch. Poesie, visioni, lettere*, testo brabantino a fronte, Genova, Marietti, 2000
- Alfred Guillaume, *Prophecy and Divination Among the Hebrews and Other Semites*, London, Hodder and Stoughton, 1938
- Hadewijch, *Mengeldichten*, a cura di Jozef van Mierlo S.J., Bruxelles-Louvain, 1912
- Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974



- Giovanni Ippoliti, *Dalle sequenze alle laudi: ragioni di storia e di metrica*, Osimo, Tipografia di Campocavallo, 1914
- Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, 2 voll.
- Franco Mancini, *Un recupero iacoponico: la lauda dello «scortecato»*, in «Giornale italiano di filologia», 46 (1994), pp. 3-42
- Margherita Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, trad. di Giovanna Fozzer, prefazione storica di Romana Guarnieri, commento di M. Vannini. Testo mediofrancese a fronte. Versione trecentesca italiana in appendice, Cinisello Balsamo (MI), 1994
- Marguerite Porete, *Le mirouer des simples ames*, ed. Romana Guarnieri, Turnhout, Brepols, 1986 (Corpus Cristianorum. Continuatio Medievalis, LXIX)
- Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, ed. Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2003 (Bibliothek deutscher Klassiker 181; Bibliothek des Mittelalters 19)
- Jozef van Mierlo S.J., *Strophische Gedichte*, Anversa, 1924
- Angelo Monteverdi, *Iacopone poeta*, in *Iacopone e il suo tempo. Atti del convegno dell'Accademia Tudertina (13-15 ottobre 1957)*, Todi, 1959, pp. 39-53
- Miguel Asín Palacios, *Escatología musulmana en "la Divina Comedia"*, Madrid, 1924, trad. it. *Dante e l'Islam*, intr. di Carlo Ossola, Parma, Pratiche, 1993
- Miguel Asín Palacios, *La espiritualidad de Algazel*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1934
- Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado. Estudio de "sufismo" a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid, Plutarco, 1931
- Nicolò Pasero, *Laudes creaturarum. Il Cantico di Francesco D'Assisi*, Parma, Guanda, 1992
- Gillis Petersson Wetter, *La danse rituelle dans l'église ancienne*, in «Revue d'histoire et de littérature religieuses», 1921, pp. 254-275
- Sergio Piro, *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967
- J. B. Poirion, *Hadewijch d'Anvers. Ecrits mystiques des Béguines*, Seuil, Paris, 1954
- Giovanni Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996
- Aurelio Roncaglia, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei disciplinati, Convegno internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960)*, Perugia, 1962, pp. 460-465, rist. in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 309-317
- Aurelio Roncaglia, *Da Avicebron a Iacopone*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del V Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo 22-25 Maggio 1980)*, Viterbo, 1981, pp. 81-103
- Joachim Schulze, *Discordo- und Kanzonenkontrafacturen in einer Pisaner Laudensammlung*, in «Cultura Neolatina», LXII (2002), pp. 57-75
- Scrittrici mistiche italiane*, a cura di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova, Narietti, 1988
- Erik Staaff, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliotheque de l'Arsenal de Paris*, Uppsala – Leipzig, 1931

Michael R. Timble, *The Soul in the Brain. The Cerebral Basis of Language, Art, and Belief*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007

*Vita del beato Jacopone da Todi* in Enrico Menestò, *Le prose latine attribuite a Jacopone da Todi*, Bologna, Pàtron, 1979

Frank Willaert in Gertrud Jaron Lewis, *Bibliographie zur deutschen mittelalterlichen Frauenmystik*, Berlin, 1989 (Anhang II, pp. 351-410)

Agostino Ziino, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, IV, Modena, Mucchi, 1989

Frank Willaert, *De poetica van Hadewijch in de "Strophische Gedichten"*, Utrecht, HES Uitgevers, 1984