

UOMINI E MONDI  
MEDIEVALI

Collana del Centro italiano di studi  
sul basso medioevo - Accademia Tudertina  
diretta da Massimiliano Bassetti ed Enrico Menestò



# «FUGO LA CROCE CHE ME DEVURA»

Studi critici  
sulla vita e l'opera di Iacopone da Todi

a cura di

MASSIMILIANO BASSETTI ed ENRICO MENESTÒ



FONDAZIONE  
CENTRO ITALIANO DI STUDI  
SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO  
2020

ISBN 978-88-6809-306-8

prima edizione: luglio 2020

© Copyright 2020 by «Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina», Todi and by «Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo», Spoleto

In coperta: Todi, Museo Pinacoteca Comunale, Depositi, pittore sec. XV (?)  
*Iacopone da Todi*, olio su tavola

## Sommario

- vii *Premessa* di Massimiliano Bassetti ed Enrico Menestò
- «Fugo la croce che me devura»  
Studi critici sulla vita e l'opera di Iacopone da Todi
- 3 Enrico Menestò, *La vita di Iacopone da Todi*
- 31 Enrico Menestò, *L'agiografia iacoponica*
- 59 Antonio Montefusco, *Il laudario e le sue fonti*
- 89 Matteo Leonardi, *Nec sine te nec tecum: la sofferta dialettica tra le laude iacoponiche e la tradizione lirica*
- 103 Nicolò Maldina, *Iacopone antesignano di Dante*
- 119 Elena Landoni, *Strategie linguistiche di un intellettuale sovversivo. La poesia di Iacopone da Todi dall'antiletterarietà all'ultraletterarietà*
- 141 Maurizio Dardano, *Enunciazione e testualità nelle laude di Iacopone da Todi*
- 185 Carlo Delcorno, *Echi della predicazione nei contrasti iacoponici*
- 209 Alvaro Cacciotti, *La polemica religiosa nel laudario di Iacopone da Todi*
- 235 Stefano Brufani, *Lo pastor... posto m'ha for de l'ovile. Iacopone da Todi e Bonifacio VIII*
- 255 Maria Sofia Lannutti, *Iacopone e la musica*
- 277 Francesco Santi, *Avvicinandosi a Iacopone mistico*
- 291 Giacomo Jori, *Il laudario di Iacopone tra XV e XVII secolo attraverso le edizioni. Per un corpus iacoponicum historicum*

- 313 Daniele Solvi, *La pedagogia di Iacopone: verifiche e suggestioni sulle prose latine*
- 331 Emore Paoli, *Iacopone e lo Stabat mater. A proposito di una vexata quaestio*
- 381 Mirko Santanicchia, *Le immagini antiche di Iacopone (secc. XIV-XV)*
- 403 *Indici* a cura di Gaia Sofia Saiani
- 405 Indice dei nomi
- 413 Indice degli studiosi
- 424 Indice delle fonti manoscritte

## Premessa

Iacopone da Todi (1230?-1304?) è da sempre stato un caso storico e letterario molto dibattuto. È tuttavia indubbio che, grazie ai risultati scientifici scaturiti soprattutto da convegni e incontri organizzati a partire dal secondo dopoguerra, la figura e l'opera del frate tuderte, di certo uno dei più grandi poeti della letteratura italiana e uno dei francescani più complessi e affascinanti nella storia dell'Ordine minoritico sullo scorcio del XIII secolo, hanno assunto contorni più precisi. Nella promozione (e nell'avanzamento) degli studi iacoponici un ruolo non secondario ha svolto l'Accademia Tudertina di Todi.

Del resto questa istituzione nacque sotto il segno di Iacopone, nell'intento, forse, di dar seguito a quel «Centro di studi iacoponici» che, inaugurato il 24 settembre 1942, era rimasto in vita fino al 1953. Era il 2 giugno del 1954 quando Giuseppe Rufo Ermini, rettore dell'Università di Perugia e di lì a poco ministro della Pubblica Istruzione, presentò e illustrò alle autorità e ai cittadini di Todi la prima bozza di quella che veniva chiamata «Accademia di lettere e arti "Iacopone da Todi"». Tale intitolazione, tuttavia, sarebbe rimasta solo sulla carta. L'anno dopo, il 3 aprile 1955, sempre Ermini presentava ufficialmente a Todi l'Accademia con la denominazione «Centro di studi sulla spiritualità medievale – Accademia Tudertina». E non fu certo casuale che il primo convegno storico internazionale del neonato Centro studi fosse dedicato nel 1957 proprio a Iacopone. Da allora in poi l'Accademia Tudertina ha organizzato tavole rotonde e convegni e ha pubblicato numerosi volumi sull'opera del frate-poeta. L'ultima tavola rotonda, intitolata «Per conoscere meglio Iacopone da Todi», ha avuto luogo il 5 set-

tembre 2019, nell'ambito di «Jubel Festival. Le giornate di Jacopone da Todi», organizzato dalla Stabat Mater Association. In quella occasione si è discusso sullo stato attuale di alcuni aspetti della critica iacoponica, in particolare sulla vita e sulle ricostruzioni agiografiche del poeta, sul suo essere frate Minore in polemica con papa Bonifacio VIII, sulla sua esperienza spirituale e mistica, sulle sue laude e la musica, sulla sequenza *Stabat mater* a lui attribuita. Quella tavola rotonda è stata, in qualche modo, l'anticipazione di questo libro.

Inizialmente si era pensato a un progetto editoriale un po' più ampio, che prevedeva la realizzazione di un cofanetto con due volumi: il primo costituito da un'antologia della critica iacoponica, il secondo da una raccolta di studi diretti ad approfondire la vita, la personalità, l'opera (e il suo significato) del poeta francescano. Una serie di imprevisti di varia natura hanno impedito la messa a punto del primo tomo. Anche il secondo vedrà la luce un po' ridimensionato rispetto all'idea iniziale. Gli specialisti e i lettori più avvertiti noteranno subito che questa collettiva valutazione storiografica presenta più di una lacuna. La mancata consegna di alcuni contributi (che però bisogna mettere in conto in imprese del genere) ha reso meno compiuta la generale sistemazione critica programmata. Del resto, questa sistemazione (e il volume che la accoglie) nasceva con un compito non facile: dialogare e misurarsi con una letteratura critica che sul frate e poeta tuderte ha portato in questi ultimi anni risultati apprezzabili sul piano sia qualitativo sia quantitativo. Basti qui ricordare, a puro titolo di esempio, la rinnovata edizione critica dello Iacopone latino<sup>1</sup> e un aggiornamento della tradizione manoscritta delle laude che ha spostato drasticamente in avanti il conteggio dei testimoni di quei componimenti<sup>2</sup>. Sarebbe una sorte auspicabile, per la presente raccolta di saggi inediti, quella di affiancarsi a questi due snodi della recente letteratura iacoponica e con essi costituire la massa critica necessaria a sospingere e ad accompagnare la tanto attesa nuova edizione critica del laudario. Questo traguardo, come ogni decisivo punto di arrivo negli *studia humanitatis*, costituirebbe al tempo

---

1. IACOPONE DA TODI, *Tractatus utilissimus. Verba*. Edizione critica e introduzione a cura di E. MENESTÒ, con contributi di G. CREMASCOLI e M. DONNINI, Spoleto, 2015 (Uomini e mondi medievali, 42. Testi, 2).

2. A. E. MECCA, *Tradizione manoscritta delle Laude di Iacopone da Todi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIX/2 (2016), pp. 9-103.

stesso il blocco di partenza dal quale finalmente muovere alla rilettura di Iacopone sotto una nuova e più criticamente fondata luce.

Nel momento in cui affidiamo questo volume al suo così ambizioso destino, non possiamo non riconoscere i debiti contratti nel corso della sua realizzazione e assolverli con la nostra più profonda gratitudine. Una speciale riconoscenza desideriamo dichiarare all'avv. Antonino Ruggiano, che dal maestoso palazzo duecentesco in cui esercita le funzioni di sindaco della città di Iacopone ha più degli altri sollecitato, sostenuto e seguito la genesi di quest'opera. Dalla residenza dell'autorità civile cittadina è difficile non volgere lo sguardo, al capo opposto della stessa meravigliosa piazza, a quella della massima autorità spirituale, dove il 5 luglio ha fatto ufficialmente ingresso, con gli onori dovuti e con le solennità permesse dai tempi difficili che la prima metà del 2020 ha portato, mons. Gualtiero Sigismondi nuovo vescovo della diocesi di Orvieto-Todi. Il novello successore di s. Terenziano e di s. Fortunato sarà per noi un privilegiato e sensibile interlocutore nella riscoperta e nella valorizzazione del glorioso passato cristiano e laico della città. Ci sia, infine, permesso un ringraziamento cordiale a Marcello Castrichini, che ha generosamente messo a disposizione il proprio ricchissimo archivio fotografico, facilitando così la messa a punto della documentazione iconografica.

Come la tavola rotonda dello scorso settembre, anche questo volume è dedicato alla memoria dell'avv. tuderte Domenico Mammoli, scomparso il 28 giugno del 2012. La dedica è doverosa perché l'avv. Mammoli, appassionato cultore di Iacopone, è stato un sollecito promotore di iniziative volte ad approfondirne e a diffonderne la conoscenza e lo studio.

MASSIMILIANO BASSETTI - ENRICO MENESTÒ



«FUGO LA CROCE CHE ME DEVURA»

Studi critici sulla vita e l'opera di Iacopone da Todi



MARIA SOFIA LANNUTTI

## Iacopone e la musica

### 1. *Laudario o canzoniere? Guittone d'Arezzo e Iacopone da Todi*<sup>1</sup>

Nel tentativo di delineare il rapporto di Iacopone con la musica, possibile o reale, originario o secondario, vorrei partire dal punto di vista di Franca Brambilla Ageno, che nella voce del *Dizionario biografico degli italiani*<sup>2</sup> definisce «canzoniere» il corpus lirico di Iacopone, andando oltre la fortunata definizione di «laudario personale» che si deve a Vincenzo De Bartholomeis<sup>3</sup>. La lauda come genere tematico non può certo dirsi prevalente nella produzione lirica di Iacopone, rappresenta una delle declinazioni della sua poesia, certo non quella maggioritaria<sup>4</sup>. Sono piuttosto le scelte formali e il rifiuto dei virtuosismi tecnici e dei preziosismi retorici e stilistici che stabiliscono un rapporto con il genere della lauda. Quelle scelte e quel rifiuto stabiliscono anche una distanza dall'opera dell'altro grande autore di lirica sacra entro il Duecento, Guittone d'Arezzo, una distanza che ha tutto sommato comportato nel

---

1. La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).

2. Vol. VIII, Roma, 1966, pp. 267-276.



3. V. DE BARTHOLOMEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1952<sup>2</sup>, p. 214.

4. P. CANETTIERI, *La poesia religiosa del Duecento*, Milano, 2018<sup>3</sup>, p. 21: «è indubbio che con grande difficoltà la sua poesia si può classificare come poesia di lode».

percorso critico la rimozione di un confronto che mi pare invece importante se si vuole comprendere meglio il senso, la funzione e la ricezione, anche musicale, della poesia di Iacopone. Una distanza che è stilistica e ideologica, ma che va misurata rispetto al presupposto della conversione, fondamentale e comune ai due autori quasi coetanei, che negli stessi anni vivono un'analoga e decisiva esperienza di vita.

Per Guittone la conversione implica per molti aspetti non un azzeccamento ma una traduzione al sacro del linguaggio della sua precedente produzione, per Iacopone comporta invece l'esigenza di far fronte all'urgenza e novità del proprio coinvolgimento passionale, che dà vita a una poesia estrema e fuori dal coro. In tutt'e due gli autori si rivela però centrale la commistione tra esperienza personale e sperimentalismo poetico, come anche l'intento di un'educazione religiosa, morale e politica attraverso la poesia, che pervade l'intero canzoniere post-conversione di Guittone come l'intero canzoniere di Iacopone, e che si rivolge non a una specifica categoria sociale di persone ma all'uomo non convertito o «bisognoso di conversione»<sup>5</sup>. Iacopone e Guittone condannano senza mezzi termini ogni forma di devozione non rivolta a Dio, e rimangono estranei all'ideologia che muovendo dallo Stilnovo sarà capace di conciliare l'amore profano con la *caritas*. Ma nelle due generazioni successive, pur secondo una rinnovata concezione dell'amore, Dante farà proprio quello stesso intento di esortazione alla conversione con il progetto rivoluzionario della *Commedia*, Petrarca con la ricostruzione della propria storia esemplare testimoniata dal Canzoniere.

Sul piano ideologico, i due autori interpretano il tema della conversione secondo due orientamenti che esprimono le due facce della religiosità del loro tempo. Nel 1265 Guittone entra nell'ordine dei Frati Gaudenti, sostenitori moderati dei nuovi movimenti religiosi, difensori dell'ortodossia e attivi entro il tessuto cittadino. La sua ideologia è improntata a una *medietas* teologica, che non si oppone mai radicalmente all'autorità politica e religiosa, sebbene ne sottolinei le degenerazioni e manifesti la volontà di correggerle. La conversione, che si può ritenere avvenuta nel 1268, significa invece per Iacopone adesione a un francescanesimo tutt'altro che moderato e comporta l'assunzione di una teolo-

---

5. IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, Firenze, 2010, p. 23.

gia negativa capace di conciliarsi con un impegno politico antagonista, di cui pagherà le conseguenze con la scomunica e il carcere. Guittone rivendica e dimostra il suo sapere e la sua arte (si veda solo l'incipit della canzone della conversione, *Ora parrà s'eo saverò cantare*), Iacopone si annulla nell'ascetismo e nel misticismo, la sua poesia è immune da qualsiasi ostentazione di valore.

Al comune obiettivo educativo può essere ricondotta l'analoga interpretazione del motivo di matrice evangelica dell'*abundantia cordis*, che dipende dal vangelo di Matteo (12 34 «ex abundantia enim cordis os loquitur») e nei due autori si sposa con l'idea dell'ineffabilità. In Guittone il motivo è centrale nel secondo congedo della canzone XLIX *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, ma un accenno si trova anche nella sua canzone più lunga, XXIX *O vera virtù, vero amore*, anche se in assenza dell'idea dell'ineffabilità (vv. 157-158: «Alquanto, amor, dett'ò perché / infra noi te dovem dire come dea»)<sup>6</sup>. In Iacopone si trova nel «sirventese in forma dialogica»<sup>7</sup> *Sapete vui novelle de l'Amore* (25), costituito da quartine di endecasillabi con schema A A A B. Si tratta di una coincidenza poligenetica, ma va notato che *Sapete vui novelle de l'Amore* e *O vera virtù, vero amore* hanno in comune anche il parallelo sviluppo di un altro passo del vangelo di Matteo, sulla duplice natura della *caritas* (22: 37-40 «Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et in tota anima tua, et in tota mente tua. [...] Diliges proximum tuum sicut te ipsum»)<sup>8</sup>.

*Altra fiata aggio già, donne, parlato*, vv. 157-168

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:  
non gran materia cape in picciol loco.  
Di gran cosa dir poco  
non si dice al mistero, o dice oscuro.  
E dice alcun ch'è duro  
e aspro mio trovato a saporare,  
e pote essere vero. Und'è cagione?

6. Cito dall'ed. a cura di V. BRANCATO, *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, tesi di Dottorato di ricerca internazionale in Filologia e critica, Università di Siena-Université de Paris, École Pratique des Hautes Études, Ciclo XXXI, 2019, p. 570.

7. IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. AGENO, Firenze, 1953, p. 328

8. IACOPONE DA TODI, *Laudes*, a cura di M. LEONARDI, Firenze, 2010, p. 51; BRANCATO, *Le canzoni morali* cit. (nota 6), p. 243.

Che m'abonda ragione,  
 per ch'eo gran canzon faccio e serro motti,  
 e nulla fiata totti  
 locar loco li posso; und'eo rancuro,  
 c'un picciol motto pote un gran bel fare<sup>9</sup>.

*Sapete vui novelle de l'Amore*, vv. 41-52

Parlar de tale Amor faccio follia,  
 diota me cognosco en teologia:  
 l'amor me conestregne en sua pazia  
 e fame bannire.  
 Prorompe l'abundanza en voler dire:  
 modo non ce li trovo a pprofirire;  
 la Veretà m'e'mpone lo tacere,  
 ch'e' no 'l so fare.

L'abundanza no se pò occultare,  
 loco se cce forma el iubilare,  
 prorompe en canto che è sibilare,  
 che vidde Elya<sup>10</sup>.

Iacopone come Guittone riconosce la difficoltà di esprimere con le parole la *caritas*, ma se Guittone usa il motivo dell'*abundantia cordis* per giustificare l'*abundantia* e la densità dei suoi testi senza mettere in dubbio il proprio primato di dottrina e di tecnica e anzi rivendicando la necessità di argomentare, Iacopone dichiara l'insufficienza delle sue conoscenze e l'inadeguatezza del suo linguaggio, che lo costringe a tacere o a esprimersi attraverso un canto senza parole. Guittone si cruccia dei limiti della sua arte (*ond'io rancuro*), Iacopone accetta i limiti del suo pensiero (*diota me cognosco en teologia*).

Le differenze ideologiche dei due autori si traducono in differenti scelte tecniche. L'*abundantia cordis* produce nel Guittone convertito la tendenza all'aumento dell'ampiezza e complessità delle strutture strofiche e di conseguenza del numero complessivo dei versi<sup>11</sup>. Nello stesso tempo riconosciamo in parte della sua produzione sacra l'assunzione

9. Ibidem, p. 550.

10. IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. MANCINI, Roma-Bari, 1974, pp. 67-71.

11. A. MENICETTI, *Metrica e stile in Guittone*, in ID., *Saggi metrici*, a cura di P. GRESTI e M. ZENARI, Firenze, 2006, pp. 237-250, alle pp. 238-241.

di tratti che rimandano al repertorio devozionale anonimo, la forma di ballata e l'ottonario/novenario. Penso naturalmente alle cinque vere e proprie laude, a cui si aggiunge *Ora vegna ala danza*, della quale il canzoniere Palatino conserva la ripresa e parte della prima strofe. La loro disposizione nel codice Laurenziano, canzoniere «oggettivamente d'autore»<sup>12</sup>, riflette una gerarchia teologica, e può essere messa in rapporto con i criteri di ordinamento di alcuni laudari confraternali. Le laude per Cristo e per la Vergine sono seguite da quelle per san Domenico e san Francesco, e infine da *Vegna vegna chi vole giocundare*, rivolta alle *donne sponse del Signore*<sup>13</sup>. In questi testi, la forma di ballata e l'ottonario/novenario si combinano con il registro metrico della canzone aulica (uso dell'endecasillabo, anche con rima interna, associato al settenario), producendo una variante nobile del genere della lauda, connotata come tale anche dal contenuto e dal lessico, a cominciare dalla ricorrenza di *lauda* e *laudare*, che in *Beato Francesco, in te laudare* incontriamo dodici volte, una già nell'incipit.

Nella produzione di Iacopone la forma di ballata è di certo prevalente, ma la sua interpretazione metrica coincide solo in parte con i moduli propri della lauda devozionale. Iacopone fa un ampio uso del settenario, che può essere quasi sempre interpretato come settenario doppio, secondo la scelta editoriale di Franca Ageno (Mancini tende a escludere la soluzione del settenario doppio in presenza di rima interna)<sup>14</sup>. La disposizione in settenari doppi mette in luce l'elevata frequenza di una formula strofica che possiamo considerare come un adattamento responsoriale della quartina monorima di alessandrini<sup>15</sup>, metro della poesia didattica

12. L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a cura di L. LEONARDI, Firenze, 2011, vol. IV. *Studi critici*, pp. 155-214, alle pp. 155-60; ID., *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle*, in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a cura di F. LO MONACO, L. C. ROSSI, N. SCAFFAI, Firenze, 2006, pp. 3-21, alle pp. 11-15.

13. M. S. LANNUTTI, *Ama chi t'ama. Petrarca interprete di Guittone*, in *Guittone morale. Tradizione e interpretazione*, a cura di M. GRIMALDI, N. MALDINA, M. R. TRAINA, Firenze, 2019, pp. 327-356, a p. 335.

14. M. S. LANNUTTI, *Il verso di Iacopone*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio (Todi, 3-7 dicembre 2006), a cura di E. MENESTÒ, Spoleto, 2007, pp. 113-134, alle pp. 114-115.

15. IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. MANCINI cit. (nota 10), p. 383

dell'Italia settentrionale e poi centrale e proprio di non pochi testi dello stesso Iacopone, che ne offre in diversi casi varianti in ottonari doppi, si direbbe per contaminazione con il metro tipico della lauda confraternale<sup>16</sup>. Credo si possa sostenere che il modello della poesia didattica abbia influenzato le soluzioni formali adottate da Iacopone, a maggior ragione se consideriamo i testi non responsoriali, come il già citato *Sapete vui novelle de l'Amore* (25), che conta 107 versi, o *L'omo fo creato vertiuoso* (3) in ottave a rime alternate di endecasillabi anisosillabici, che conta 448 versi, sebbene l'ampiezza possa essere un requisito anche dei testi in forma di ballata, come nel caso di *All'amor ch'è vinuto* (86) di 236 settenari doppi (o 472 settenari semplici), vera e propria lauda sulla Natività, in cui l'*abundantia cordis* consiste nelle «effusioni dell'anima innamorata»<sup>17</sup>.

## 2. Musica e poesia

Profeta e santi invitan noi, Amore,  
che 'n allegrezza Te dovemo amare,  
e cantar canti e inni in Tuo lausore  
und'onni lauda e onni gloria pare.

Questi versi sono tratti dalla danza sacra di Guittone d'Arezzo *Vegna vegna chi vole giocundare* (vv. 15-18)<sup>18</sup>. Danza sacra perché la ripresa invita in effetti a danzare nell'amore divino, vera origine di ogni gioia («Vegna vegna chi vole giocundare / e a la danza se tegna»). Non si danza senza musica, e infatti Guittone accosta l'invito alla danza all'invito a cantare la lode di Dio. Si è detto che nella maggior parte dei casi la poesia di Iacopone non è una poesia di lode. Ciò non toglie che la ripresa di *All'amor ch'è vinuto* (86) accosti il *canto* e la *laude* non diversamente dalla danza di Guittone («All'Amor, ch'è vinuto / en carne nnui sé dare, / andemo laude fare / e canto con onore»)<sup>19</sup>. I due testi, di Guittone e Iacopone, si candidano dunque a essere intonati in modo analogo alle laude confraternali.

Individuare dei punti di convergenza tra i due autori italiani di lirica

16. LANNUTTI, *Il verso di Iacopone* cit. (nota 14), p. 116.

17. IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. AGENO cit. (nota 7), p. 265.

18. GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di F. EGIDI, Bari, 1940, pp. 112-113.

19. IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. MANCINI cit. (nota 10), pp. 262-267.

sacra entro il Duecento, pur senza perdere di vista le differenze ideologiche e di registro stilistico, è utile a riscattare parzialmente la produzione di Iacopone dalla posizione marginale rispetto al complesso della lirica italiana d'autore del suo tempo in cui si colloca per molti aspetti, e induce ad affrontare in ottica più generale il problema del rapporto tra la sua poesia e la musica.

Nel *De vulgari eloquentia*, primo trattato sulla poesia lirica italiana, Dante descrive l'arte della canzone in termini musicali, precisando che i concetti relativi al rapporto tra creazione ed esecuzione riguardano ogni testo lirico, non solo la canzone in senso stretto (II viii 6: «Quapropter, tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunquemodi verba scilicet armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus»). Pur non occupandosi espressamente delle modalità esecutive, che rimangono ai margini della sua trattazione, Dante dà per scontato l'uso di intonare la poesia lirica in volgare. Secondo Dante, il tipo di partizione della melodia (*cantus divisio*) determina le proporzioni della *stantia*, sulle quali, con appropriata disposizione dei versi e delle rime (*habitus partium*), il poeta costruirà il testo poetico. Sempre secondo Dante, però, una canzone poteva anche essere recitata e non cantata: «Circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest. Uno modo, secundum quod fabricatur ab auctore suo, et sic est actio; et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidorum, dicit Arma virumque cano. Alio modo, secundum quod fabricata profertur, vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio» (II viii 4). Per di più era tale nella sua forma scritta, prescindendo dall'esecuzione: «et etiam talia verba in cartulis absque prolatores iacentia cantiones vocamus» (II viii 5). Stando all'analisi di Dante, dunque, l'intonazione melodica era un complemento del testo poetico, ed era assimilabile alla musica strumentale: «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant» (II viii 5)<sup>20</sup>.

20. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in DANTE ALIGHIERI,

È probabile che alcuni testi di Dante siano stati realmente intonati, come indica anche l'episodio di Casella nel secondo canto del *Purgatorio*. Si tratta della stanza isolata di canzone *Lo meo servente core* e delle due ballate *Deb, Violetta, che in ombra d'Amore* e *Per una ghirlandetta*. Si può infatti ritenere che *Lo meo servente core* sia la *pulcella nuda*, senza *vesta*, che Dante invia a *Lippo amico* perché *la rivesta* con la musica, almeno secondo l'interpretazione oggi prevalente<sup>21</sup>; mentre *Deb, Violetta* era accompagnata nel perduto codice Bocolini da una rubrica che recitava «Parole di Dante e suono di Scochetto»<sup>22</sup> (un Lippo e uno Scochetto sono nell'elenco di musicisti contenuto nel sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre*)<sup>23</sup>; infine, *Per una ghirlandetta* nomina nella sua ultima strofe una *vesta* preesistente, alla quale, a differenza della *vesta* di *Lo meo servente core*, è stato più pacificamente attribuito un significato musicale<sup>24</sup>.

La parola *vesta* implica l'idea di un rivestimento, di un'aggiunta al testo, che quindi preesiste alla musica e ne è indipendente. La poesia preesiste alla musica e ne è indipendente persino nella produzione del più grande musicista del Trecento e grande poeta, Guillaume de Machaut, che mette in musica solo una parte minoritaria dei suoi testi lirici<sup>25</sup>. In Italia, nello stesso periodo, il primo dei quattro madrigali che confluiscono nel Canzoniere di Petrarca, *Non al suo amante più Diana piacque* (n. 54), è intonato da Jacopo da Bologna ed entra così a far parte

---

*Opere*, Edizione diretta da M. Santagata, Volume Primo: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, 2011, pp. 1065-1547; sul rapporto tra poesia e musica, cfr. in particolare le pp. 1105-1108.

21. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in DANTE ALIGHIERI, *Opere cit.* (nota 20), pp. 3-744, a p. 133; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova – Rime*, a cura di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, Roma, 2015, pp. 293-800, a p. 690.

22. Cfr. GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, 1698, pp. 409-410, dove si attribuisce a Scochetto una ballata monostrofica, *Deb, non celate a gli occhi quel dilecto*, che di *Deb Violetta* riprende l'esortativo all'inizio della ripresa e della volta.

23. M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, in «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-66, alle pp. 159-60; C. DI FONZO, *Della musica e di Dante: parlipomeni lievi, in Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, 1998, pp. 47-61, alle pp. 51-52.

24. Sulle interpretazioni discordanti dei lemmi *vesta* e *rivestire* nel sonetto di Dante, si veda il recente contributo di T. PERSICO, *Una vesta ch'altrui fu data. Imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca, con un'introduzione su contrafacta e cantasi come*, in «Rivista di studi danteschi», XVII (2017), pp. 317-342, alle pp. 331-332.

25. Cfr. F. A. GALLO, *Storia della musica. Il Medioevo II*, Torino, 1979<sup>2</sup>, pp. 42-46.

del repertorio dell'Ars Nova italiana<sup>26</sup>. D'altra parte, il più importante dei musicisti dell'Ars Nova italiana, Francesco Landini, è sicuramente autore di alcuni dei testi poetici delle sue composizioni<sup>27</sup>, mentre dalle rubriche del canzoniere autografo si ricava che Franco Sacchetti, coetaneo di Landini, ha personalmente intonato due delle proprie ballate, *Mai non serò contento immaginando* e *Inamorato pruno*<sup>28</sup>.

La secondarietà della musica rispetto al testo poetico può dirsi del resto già caratteristica del repertorio lirico più antico. Lo dimostra in primo luogo la tradizione manoscritta delle intonazioni su cui venivano cantati i testi lirici galloromanzi delle Origini. La trascrizione delle melodie era opzionale e registrava modalità di esecuzione che potevano differenziarsi e rinnovarsi nello spazio e nel tempo. Spesso le diverse attestazioni di una stessa intonazione dimostrano consistenti varianti redazionali, e non è infrequente l'impiego di melodie totalmente diverse associate a uno stesso testo poetico, come anche l'abbinamento di una stessa melodia a testi poetici diversi anche per la struttura formale. Nel repertorio dei trovieri, il più significativo perché il più ricco di testimoni notati, nei casi di pluralità di attestazione, la diversificazione delle melodie tende ad essere coerente con la suddivisione dei testimoni in famiglie stabilita tenendo conto del testo verbale, che corrisponde in linea di massima alla dislocazione regionale dei centri di irradiazione, uno settentrionale o piccardo-artesiano (famiglia s<sup>I</sup>) e l'altro nord-orientale con apporti di area parigina (famiglie s<sup>II</sup> e s<sup>III</sup>)<sup>29</sup>.

Dai dati che ho sinteticamente esposto emerge tutta la complessità della relazione tra musica e poesia nella lirica romanza del medioevo, una relazione che può dirsi vissuta nell'autonomia delle due forme d'arte e secondo modalità determinate dalle competenze e abilità degli auto-

26. Sul madrigale e sulla sua intonazione è tornato di recente S. CAMPAGNOLO, *Petrarca non scrisse RVF LII per Jacopo da Bologna*, in "Cara scientia mia, musica". Studi per Maria Caraci Vela, a cura di D. SABAINO, A. ROMAGNOLI, P. ZAPPALÀ, R. TIBALDI, Pisa, 2018, pp. 858-880.

27. M. EPIFANI, *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi e delle musiche*, tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia, Università di Pavia, Ciclo XXVII, 2014, pp. 25-27.

28. NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera completa*, Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche, a cura di A. CALVIA, Firenze, 2017, p. xxxix.

29. M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo romanzo» XXXII (2008), pp. 3-28, rist. in M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. III, Lucca, 2013, pp. 175-200, alle pp. 185-187.

ri, dai contesti culturali, dalle funzioni, dalle circostanze di fruizione, dal tipo di registro o di linguaggio musicale adottato. Sin dall'inizio la stesura del testo poetico precede di norma la composizione della musica su cui verrà cantato, che ha valore di per sé ma ha anche la funzione di esaltare e valorizzare la parola.

### 3. *La poesia di Iacopone e la musica*

In ambito italiano, se si eccettuano i due testi lirici con musica pervenuti in regime di tradizione occasionale, la Carta ravennate e il Frammento piacentino<sup>30</sup>, solo parte del repertorio laudistico più antico ci è pervenuto con la musica. A conferma della priorità del testo poetico, la ricca tradizione manoscritta della lauda del Duecento e del Trecento comprende però pochi testimoni notati, due laudari completi, di Cortona (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, 91 = Cort) e di Santo Spirito (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18 = BR), diversi frammenti di origine toscana<sup>31</sup>, a cui si aggiungono altri due laudari toscani, il laudario d'Ognissanti, un tempo conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. Cl XXXVI 28, ex Gaddiano 44) e disperso dal 1883<sup>32</sup>, e il Laudario di Pisa (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8521), preparato per accogliere la notazione, che non fu poi eseguita<sup>33</sup>.

30. Sulla musica che accompagna la Carta ravennate e il Frammento piacentino, cfr. il vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), a cura di M. S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, 2005.

31. A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in «Studi musicali», VII (1978), pp. 39-83; ID., *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*, 4 voll., Modena, 1989, vol. IV, pp. 1465-1502; A. ZIINO - F. ZIMEI, *Nuovi frammenti di un disperso laudario fiorentino*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. DELFINO e M. T. ROSA BAREZZANI, Firenze, 1999, pp. 485-505. A. ZIINO - F. ZIMEI, *Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV (1999), pp. 3-45; C. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento di laudario musicato*, in «Medioevo Letterario d'Italia», X (2013), pp. 155-161; A. ZIINO, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, in «Studi musicali», n. s. V (2014), pp. 91-109.

32. Conosciamo la melodia di una delle 160 laude del laudario d'Ognissanti, *Alta trinità beata*, grazie alla trascrizione contenuta nella *General History of Music* di Charles Burney. Cfr. ZIINO, *Laudi e miniature* cit. (nota 31), p. 69.

33. E. STAUFF, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris. Étude linguistique*. I, *Introduction, texte, notes, glossaire*, Uppsala, 1931.

L'esistenza di laudari con notazione musicale va messa in rapporto con la pratica, perlopiù quotidiana, del canto delle laude, che rappresentava una forma di liturgia laica, alla quale potevano contribuire cantori professionisti appositamente assoldati, come si evince dai libri dei conti delle compagnie di laudesi e disciplinati<sup>34</sup>. L'esiguo numero di laudari notati ci induce d'altra parte a ritenere che la lauda devozionale non implicasse necessariamente un'esecuzione musicale. Lo conferma ad esempio l'antico Statuto dei Disciplinati di Porta Fratta di Todi, che risale all'inizio del Trecento, in cui si ripete per due volte la formula *legere o(vero) cantare*<sup>35</sup>. Visto che accanto alla consuetudine di cantare le laude esistevano altre modalità di fruizione, anche collettiva, è dunque probabile che non tutti i testi contenuti nei laudari siano stati messi in musica. La lauda era innanzitutto un genere poetico, ed è lecito supporre che una lauda venisse intonata quando entrava a far parte del rituale cantato di una confraternita.

Si può pensare che le diverse confraternite costituissero un proprio repertorio di testi da cantare. Non diversamente dal repertorio lirico galloromanzo, ognuno di questi testi poteva essere abbinato a melodie differenti in ambienti diversi, e parallelamente una stessa melodia poteva essere abbinata a più testi. Lo dimostrano l'analisi e il confronto dei due laudari completi pervenuti con la notazione, il Laudario di Cortona e il Laudario di Santo Spirito<sup>36</sup>. Hanno melodie differenti le seguenti laude:

34. F. A. D'ACCONE, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago & London, 1997, pp. 145-182; ID., *Le Compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento, III: Secondo Convegno Internazionale (17-22 luglio 1969)*, a cura di F. A. GALLO, Certaldo, 1970, pp. 253-280; A. ZIINO, *Il canto della laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in *La musica al tempo di Dante = «Musica/Realtà»*, XIX (1988), pp. 113-129; G. SCENTONI, *Il laudario iacoponico e i laudari dei disciplinati perugini e assisani*, in *Iacopone da Todi. Atti del XXXVII convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000)*, Spoleto, 2001, pp. 243-297, a p. 246.

35. Ibidem, p. 245. Cfr. inoltre, a proposito della compagnia senese di San Domenico in Camporegio, A. ZIINO, «*Lo 'nlecto divino (...) a sien'ato 'l novel Agustino*». *Il canto delle laude a Siena, 1260-1450: cosa sappiamo e cos'altro vorremmo sapere*, in *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca. Atti della giornata di studi (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 17 ottobre 2016)*, a cura di G. GIOVANI, Siena, 2018, pp. 7-48, alle pp. 9-10.

36. M. DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Kassel-Basel-London-New York-Prag, 1996.

Spirito sancto glorioso (BR 1, Cort 29),  
 Spirito sancto da servire (BR 2, Cort 30),  
 Alta trinità beata (BR 3, Cort 31),  
 Gloria in cielo e pace in terra (BR 6, Cort 19),  
 Ogn'o'm canti novel canto (BR 73, Cort 43),  
 Peccatrice nominata (BR 81, Cort 17),  
 Chi vuol lo mondo dispreçare (BR 88, Cort 35).

E si danno i seguenti casi di impiego della stessa melodia per laude diverse:

Altissima luce col grande splendore (Cort 7, BR 27) / Regina sovrana de gram pietade (Cort 10, BR 36)  
 Co la madre del beato / Pastore principe beato (BR 19 e 41)  
 Altissima stella lucente / A sancto Iacobo maggiore (BR 29 e 70)  
 Facciamo laude a tutti i santi (Cort 41, BR 87) / Exultando in Iesu Cristo (BR 39)  
 San Giovanni amoroso / Sancto Bernardo amoroso (BR 44 e 71)  
 Di tutto nostro core / Apostolo beato (BR 45 e 46)  
 Sancto Marco glorioso / Novel canto tucta gente (BR 54 e 72)  
 Sancto Agostin doctore (BR 65) / Ciascun che fede sente (Cort 38, BR 69)

Sappiamo che nella lauda 64 *O novo canto* Iacopone usa il lessico tecnico musicale per dare vita a inedite metafore di rara efficacia concettuale ed emotiva, dimostrando di possedere un'approfondita conoscenza teorica e pratica della musica, che era del resto parte integrante della liturgia e della vita religiosa. Questo non vuol dire che abbia provveduto personalmente a intonare la sua poesia, come in tempi ormai lontani ha sostenuto Fernando Liuzzi, secondo un punto di vista, oggi inaccettabile, che risente di un'ideologia romantica e nazionalista<sup>37</sup>. Più recentemente Fabrizio Mastroianni si è opportunamente domandato se la poesia di Iacopone, nonostante il suo carattere "personale", fosse comunque cantata<sup>38</sup>. La risposta, positiva, tiene conto dell'inserimento di una sessantina di laude di Iacopone in laudari appartenuti a compagnie di laudesi e disciplinati. L'argomento ha il suo peso, ma dà per scontato che tutte le laude, anche quelle raccolte in laudari privi di musica,

37. M. S. LANNUTTI, *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale cit. (nota 34), pp. 337-362.

38. F. MASTROIANNI, *Le laude di Iacopone da Todi furono cantate? Alcune tabelle per rispondere alla domanda*, in «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII/2 (2006), pp. 95-103.



La sezione dell'intonazione che corrisponde al primo verso della ripresa è stata aggiunta in occasione del restauro a cui il codice fu sottoposto tra XVI e XVII secolo per rimediare alla mutilazione subita nella parte superiore di più carte, causa della lacuna corrispondente ai vv. 11-12 del testo poetico<sup>39</sup>. Nel complesso, si individua lo schema tipico delle forme responsoriali, che si stabilizzerà nella ballata vera e propria (corrispondente alla *dansa* occitana e catalana, al *virelai* e al *villancico*). Le due mutazioni (vv. 5-6, 7-8) condividono la stessa melodia, con piccole variazioni. Il secondo verso della volta (v. 10), condivide la melodia corrispondente ai vv. 2 e 4 della ripresa, che è però più ampia. L'assetto della strofe non è quindi del tutto coincidente con la regolare forma di ballata, che prevede che la volta sia conformata secondo la struttura sillabica della ripresa.

Non mi pare sia stato finora sottolineato che il Laudario di Santo Spirito riporta un'altra melodia che possiamo mettere in rapporto con la poesia di Iacopone e anzi proprio con *O Cristo onipotente*. Si tratta della melodia della lauda *Salve virgo pretiosa*, che secondo la rubrica a f. 197v del codice Chigiano L. VII. 266, interamente copiato da Filippo Benci tra il 1448 e il 1464<sup>40</sup>, si cantava sulla melodia della lauda 87 di Iacopone, *Senno me par e cortisia*, trascritta nel codice a f. 192v: «Insu seno mi pare cortesia».

*Salve virgo pretiosa* condivide con *Senno me par e cortisia* la struttura strofica zagialesca di ottonari/novenari, la più diffusa nel repertorio laudistico devozionale. I due testi svolgono temi differenti, ma *Salve virgo pretiosa* comprende un dialogo tra i cristiani e la Vergine che può ben dirsi di gusto iacoponico. Dopo una strofe introduttiva che attribuisce il *dolçe canto* a san Bernardo, sollecitata dai suoi interlocutori, la Vergine prende la parola per descrivere al passato il dolore suo e del Figlio nel momento della crocifissione, e per questo il dialogo può essere visto in continuità con il dialogo tra Cristo e i cristiani su cui è incentrato *O Cristo onipotente*. Come nel caso di *O Cristo onipotente*, la redazione contenuta nel Laudario di Santo Spirito è abbreviata. Il nostro laudario

39. DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien* cit. (nota 36), vol. 1, p. 117; vol. 2, pp. 88-89 (edizione della melodia)

40. Cfr. da ultimo L. JENNINGS, «*Senza vestimenta*». *The Literary Tradition of Trecento Song*, Farnham-Burlington, 2014, pp. 102-107, con bibliografia.

registra solo nove delle cinquanta strofe conservate dal codice Chigi (1-2, 4-9 e 13)<sup>41</sup>:

Salve virgo pretiosa,  
madre di pietançã.

Audite genti un dolçe canto, che fece san Bernardo sancto, de la Vergine con pianto, come piangea la nostra amança.	4	I
--	---	---

«Salve virgo splendente, sovr'ogn'altro sè piacente, cun Ierusalem presente quando il tuo figliuolo ebbe pesança».	8	II
---	---	----

«Vidi il mio figlio preso et legato et duramente tormentato, et nel viso isputato dalli giuderì per iniquitança.	12	IV
---	----	----

Vidi il mio figlio in gran tremore intr'ala gente piena d'errore, e io guardando avea dolore della mia desiderança.	16	V
--	----	---

Et io, parlando a quella gente, quasi era uscita della mente, et pregando umilmente: “Del figliuol mio abiate pietança!”.	20	VI
--	----	----

Lo pregare neente valea, de l'alto figliu[o]l, vita mia,	24	VII
---	----	-----

---

41. Il testo poetico di *Salve virgo pretiosa* si trova anche nel citato Laudario di Pisa (33 strofe: cfr. STAAFF, *Le Laudario de Pise* cit. [nota 34], pp. 78-82) e nel Laudario di Santa Maria del Fiore (Firenze, Archivio di Santa Maria del Fiore, senza segnatura), che riporta solo le prime due strofe (E. CECCONI, *Laudi di una compagnia fiorentina del XIV secolo fin qui inedite*, Firenze, 1870, p. 31).

le pene sue tutto vedea,  
unde il mio core à dolorança».

«E chi era teco, virgo pietosa, (sovr'ogn'altra sé amorosa)	28	VIII
veder il tuo figlio, dolorosa, intr'ala gente [ 'n] disleança?».	veder] vedei	

«Eram meco mie sorori, altre donne p[er] amore; la Magdalena, in gran tristore, più dell'altre à dolorança».	32	IX
---	----	----

Data à la sentença Pylato ke Cristo in croce sia chiamato, quelli che no avea peccato né fact'à null'offesança.	36	XIII
--	----	------

Anche in *Salve virgo pretiosa* la sezione dell'intonazione che corrisponde al primo verso della ripresa è stata aggiunta dopo il restauro<sup>42</sup>. In questo caso la struttura sillabica del testo poetico permette una completa coincidenza melodica tra ripresa e volta, ed è probabile che anche le mutazioni avessero in origine la stessa melodia, che nell'attuale versione seriore è dissimile. Naturalmente non possiamo sapere se l'intonazione di *Salve virgo pretiosa* conservata dal Laudario di Santo Spirito corrisponde in parte o in tutto a quella a cui si riferisce il codice Chigi, ma non possiamo neppure escluderlo, non possiamo cioè escludere che il repertorio musicale delle confraternite fiorentine avesse conservato nel Quattrocento la fisionomia trecentesca.

*Salve virgo pretiosa* non è l'unica lauda che nelle raccolte quattrocentesche munite di "cantasi come" sia associata a *Senno me par e cortisia*. Blake Wilson ne elenca altre dieci, quattro di Feo Belcari (*Facciam festa e giulleria*, *Mosso di santa pazzia*, *Se tu donassi il core* e *Udite matta pazzia*), una di Leonardo Giustinian (*I' scrissi già d'amor più volte rime*) e cinque adespote (*Colla mente facciam festa*, *Gaudeam ciascun purgato*, *Alla pazzia*,

<sup>42</sup> DÜRRER, *Altitalienische Laudemelodien* cit. (nota 36), vol. 1, p. 129; vol. 2, p. 178 (edizione della melodia)

alla pazzia, O gran dottore, o lume d'ogni gente, Or quanto sente di pazzia)<sup>43</sup>. Va notato che una di esse, *Udite matta pazzia*, è associata anche alla lauda 36 di Iacopone, *O amor de povertate*<sup>44</sup>, il che potrebbe voler dire che *Senno me par e cortisia* e *O amor de povertate* erano cantate sulla stessa melodia, forse quella che correda la lauda *Salve virgo pretiosa* nel Laudario di Santo Spirito. Le rubriche dei manoscritti quattrocenteschi indicano inoltre che altre laude di Feo Belcari si cantavano sulla melodia di testi di Iacopone. Le laude *Jesù che peregrino*, *Se pensassi l'errore* e *Se tu donassi il core* si cantavano sulla melodia di *Ensegnateme Jesù Cristo*, la lauda *Poi che 'l tuo cor Maria* si cantava sulla melodia di *Povertat'ennamorata*<sup>45</sup>.

Molti dei “cantasi come” associati alle laude nel codice Chigi, come anche in altre raccolte quattrocentesche, chiamano in causa testi intonati dai compositori dell’Ars Nova di cui conserviamo la musica, conferendo credibilità ai “cantasi come” che si riferiscono invece a musica non pervenuta in forma scritta<sup>46</sup>. Nel manoscritto Riccardiano 2871, tra i “cantasi come” che rimandano alle composizioni arsnovistiche, compreso il madrigale di Petrarca musicato da Iacopo da Bologna e attestato nelle antologie dell’Ars Nova, troviamo la ballata di Dante *I mi son pargoletta*, che fu quindi intonata sebbene non se ne abbia documentazione diretta, forse in epoca successiva agli altri testi danteschi su cui mi sono soffermata<sup>47</sup>. I “cantasi come” rivelano insomma che la poesia degli autori che ebbero maggiore risonanza, oltre Petrarca, Dante e soprattutto Iacopone, fu lambita da una fortuna musicale complementare alla fortuna letteraria testimoniata dall’ampia tradizione manoscritta (nel Quattrocento la tradizione manoscritta arriva

43. B. WILSON, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The Cantasi Come Tradition (1375-1550)*, with CD-ROM, Firenze, 2009, p. 286.

44. Ibidem, p. 289.

45. Ibidem, p. 268. Sulle relazioni intertestuali tra le laude di Feo Belcari e i testi lirici di Iacopone, si veda inoltre S. CREMONINI, *Iacopone e Feo Belcari*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit. (nota 14), pp. 690-694.

46. WILSON, *Singing Poetry* cit. (nota 43), pp. 41-54; JENNINGS, *Senza vestimenta* cit. (nota 40), pp. 102-107.

47. WILSON, *Singing Poetry* cit. (nota 43), pp. 42 e 266; ID., *Dante's forge: poetic modeling and musical borrowing in late Trecento Florence*, in *Beyond 50 years of Ars Nova studies at Certaldo, 1959-2009*, a cura di M. GOZZI, A. ZIINO e F. ZIMEI, Lucca, 2014, pp. 413-445, alle pp. 416-417, 437; G. D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi (L'area toscana)*, in *Col dolce suon che da te piove* cit. (nota 31), pp. 389-428, alle pp. 398-399, ripreso in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA cit. (nota 21), p. 369.

in alcuni casi a includere Iacopone nel canone della poesia lirica, costituito soprattutto da autori di poesia profana)<sup>48</sup>. Si tratta di una fortuna musicale alla quale Guittone, i cui testi ebbero una circolazione ben più limitata nello spazio e nel tempo, rimase invece estraneo.

#### 4. *Iacopone, la musica, il teatro sacro*

La musica conservata nel Laudario di Santo Spirito prospetta un'esecuzione musicale, già nel Trecento, della poesia di Iacopone davanti a un pubblico costituito almeno dai membri delle confraternite laiche. I "cantasi come" delle raccolte quattrocentesche indicano il persistere nel secolo successivo di un'esecuzione musicale pubblica delle laude, comprese quelle di Iacopone. A f. 18r del codice Chigi L. VII. 266, in cui sono attribuite a Iacopone diciassette laude, nella prima rubrica che precede la lauda *Venne Giesù a cholui*, Filippo Benci dichiara di voler cominciare «a schrivere tutte le laude si chantarono pel chominciamento de' Bianchi». In realtà la raccolta comprende laude di varia provenienza ma che dovettero comunque appartenere ai repertori di laude da cantare delle confraternite laiche<sup>49</sup>.

L'esecuzione in pubblico della poesia di Iacopone è in realtà suggerita anche dalla pervasiva componente dialogica e drammatica. Come ha da tempo chiarito Enrico Menestò, la componente dialogica e drammatica dei testi iacoponici non ci autorizza, però, a considerare Iacopone «uomo di teatro». Iacopone non ebbe una vera e propria consapevolezza teatrale, la teatralità insita in molti dei suoi testi non può dirsi intenzionale:

Malgrado l'onnipresenza o quasi di una struttura drammatica o quanto meno dialogica nel Laudario, il francescano tuderte non si può definire uomo di teatro. [...] Che poi un gruppo, anche ben nutrito, di laude, acquisti carattere di rappresentazione sia pure sommariamente ma essenzialmente teatrale, dipende dal loro andamento deciso, drammatico, ignaro di sfumature; così che persino l'idea morale, la concezione mistica, pur assumendo talvolta l'indeterminatezza astratta

48. A. E. MECCA, *Il canone allargato: il nome "Iacopone" come indice d'autorità*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit. (nota 14), pp. 515-533, a p. 523.

49. B. TOSCANI, *L'indice dei capoversi del codice Vaticano Chigiano L.VII.266*, in «Aevum», L (1976), pp. 321-347, alle pp. 321-323.

del simbolo, vengono ad acquisire la fisionomia specifica delle *dramatis personae*. Ma questa coincidenza non è in Iacopone voluta»<sup>50</sup>.

È noto che le compagnie di Disciplinati umbri diedero vita nei primi decenni del Trecento a forme di rievocazione pubblica di momenti salienti della vita di Cristo, che comprendevano il canto delle laude (*in primis* la lavanda dei piedi il giovedì santo e la Passione il venerdì santo). È improbabile che si trattasse, almeno inizialmente, di vere e proprie rappresentazioni, ma piuttosto di rievocazioni, come osserva Franco Mancini<sup>51</sup>. Solo verso il quarto decennio del Trecento, secondo Anna Maria Terruggia, si cominciano a scrivere vere e proprie laude «con forma decisamente drammatica e teatrale»<sup>52</sup>. L'eventuale recitazione drammatica delle laude di Iacopone non può che essere quindi indipendente dalla loro primaria finalità di sollecitazione alla conversione attraverso il coinvolgimento emotivo<sup>53</sup>. Ne costituisce semmai una forma di esaltazione. Il forte impatto della poesia di Iacopone e l'assunzione di un considerevole numero di sue laude nei laudari delle compagnie di Disciplinati lascia comunque presumere che la componente dialogica e drammatica che le caratterizza abbia potuto influenzare e incoraggiare la stesura di testi drammatici e di conseguenza lo sviluppo di forme di recitazione per personaggi. Possiamo insomma, credo, parlare di una fortuna teatrale della poesia di Iacopone da mettere in rapporto con la fortuna musicale testimoniata dal Laudario di Santo Spirito e dai "cantasi come".

Una riformulazione in chiave drammatica della poesia di Iacopone si trova anche all'interno della predicazione del XV secolo, quando nella tradizione manoscritta si registra «l'esplosione letterale delle *Laude* usufruite, citate, rielaborate nelle raccolte di sermoni»<sup>54</sup>. Lo nota già

50. E. MENESTÒ, *Le Laude drammatiche di Iacopone da Todi: fonti e strutture*, in *Le laudi drammatiche ombre delle Origini*. Atti del V Convegno del Centro di Studi sul teatro medievale e rinascimentale (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Viterbo, 1981, pp. 105-140, alle pp. 112-113.

51. Citato da SCENTONI, *Il laudario iacoponico* cit. (nota 34), pp. 248-249.

52. A. M. TERRUGGIA, *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio* (Perugia 1260). Convegno internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960), Perugia, 1962, pp. 434-459, alle pp. 458-459.

53. N. SCAFFAI, *Elementi drammatici nelle Laude di Iacopone da Todi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», IV, (1999), pp. 451-471, alle pp. 457-458.

54. MECCA, *Il canone allargato* cit. (nota 48), p. 523; ID., *La tradizione manoscritta delle Laude*

Vincenzo De Bartholomaeis, che sottolinea la frequente interpolazione di *Donna de paradiso* all'interno dei sermoni di ambito francescano<sup>55</sup>. Esempi significativi si trovano anche in alcuni dei sermoni di san Bernardino da Siena, di cui è stata messa in risalto la tendenza alla teatralità<sup>56</sup>. In questi sermoni, che De Bartholomeis definisce semidrammatici, il testo delle laude di Iacopone è attribuito ai personaggi di scene drammatiche inserite per commuovere il pubblico, e comunque porta con sé la continua sollecitazione emotiva data dall'impostazione interlocutoria (si consideri solo la frequenza delle interrogazioni), se non effettivamente dialogica o drammatica, che caratterizza il linguaggio di Iacopone<sup>57</sup>.

Prima Alessandro D'Ancona, poi Vincenzo De Bartholomaeis hanno tracciato un percorso evolutivo del teatro sacro, che inizia con il dramma liturgico in latino, prosegue nei secoli XIII e XIV con la lauda drammatica in volgare di area mediana, innanzitutto iacoponica (per Gianfranco Contini *Donna de paradiso* è forse la prima lauda «che meriti la denominazione di drammatica»)<sup>58</sup>, e trova il suo punto di approdo nella sacra rappresentazione fiorentina del XV secolo<sup>59</sup>. I successivi studi individuano una diversa origine della sacra rappresentazione fiorentina, che nasce con ogni probabilità per iniziativa di alcuni letterati in funzione dei programmi di edificazione morale dei giovani messi in atto dal reggimento mediceo, e successivamente diviene una forma di teatro civile che ha lo scopo di educare l'*optimus civis* e di costruire il consenso. Contestualmente è stato rilevato il legame della sacra rappresentazione con l'*ars predicandi*, sia per ragioni strutturali, sia per il fatto che la sacra rappresentazione può essere vista come una drammatizzazione degli *exempla* utilizzati nella predicazione, ovvero come una predicazione in

---

di Iacopone da Todi, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» XIX/2 (2016), pp. 9-103, dove si elencano 52 sermonari con citazioni o estrapolazioni di testi di Iacopone.

55. DE BARTHOLOMEIS, *Le origini* cit. (nota 3), pp. 225-235

56. V. BERARDINI, *La teatralità implicita nei sermoni di Bernardino da Siena: indagine sulle proposizioni interrogative*, in «Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales» I (2011), pp. 177-202.

57. M. SORIANI INNOCENTI, *Iacopone nella predicazione francescana*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit. (nota 14), pp. 705-724, alle pp. 710-717.

58. *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, 1960, 2 voll., vol. II, p. 5.

59. S. STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XV<sup>e</sup> siècle: Une histoire sociale des formes*, Paris, 2011, pp. 27-30.

forma teatrale<sup>60</sup>. Il rapporto che per questa via, attraverso la predicazione, si stabilisce tra la lauda e la sacra rappresentazione fiorentina ci permette allora di vedere sotto un'altra luce l'inserimento tra le laude del codice Chigi L.VII. 266 delle più antiche sacre rappresentazioni fiorentine, la *Festa del vitel sagginato* di Piero di Mariano Muzi, *Abramo e Isacco* di Feo Belcari, e l'anonima *Creazione del mondo*<sup>61</sup>. Ci permette anche di valutare da un altro punto di vista il ruolo giocato nella storia del teatro sacro italiano dalle formulazioni drammatiche della lauda all'interno delle compagnie di Disciplinati e nella predicazione, alle quali si può ritenere che la poesia di Iacopone abbia dato un importante impulso.

---

60. P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, in particolare il terzo capitolo, pp. 109-219.

61. STALLINI, *Le théâtre sacré* cit. (nota 59), p. 38.

