



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

Il Cantico di frate Sole

La lode cosmica del giullare di Dio

Laureando

Davide Dalla Valle

n° matr. 2028915 / LMFIM

Relatore

Prof. Elisabetta Selmi

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

Introduzione	3
CAPITOLO 1. Del Cantico e del Giullare	17
1. Testimoni e testimonianze del Cantico	17
2. Tanti ‘San Francesco’, altrettanti ‘giullari’	45
CAPITOLO 2. Analisi del Cantico	71
1. Lode del giullare di Dio	71
2. Metrica, stile, lingua del Cantico	101
CAPITOLO 3. La musica del Cantico	121
Conclusione	127
Bibliografia	129

Introduzione

Il *Cantico di frate Sole*, oggi con pressoché unanime accordo fra i critici attribuito a San Francesco d'Assisi,¹ non cessa di affascinare e al contempo di proporre interrogativi aperti, pars pro-toto, ma certo non solo, le famose particelle preposizionali “per” e “cum” ricorrenti nei suoi versi. È, del resto, un testo che ci raggiunge dopo notevole distanza, attraversando uno spazio di ottocento anni circa dalla sua origine. Primo documento riconosciuto di poesia italiana d'autore, insieme emblema di semplicità e arcano di profondità, racchiude a più livelli di lettura complessi significati che ne permeano dal piano letterale all'anagogico² la scrittura.

Il *Cantico*, nella sua luminosa ambivalenza, è certo in analogia con il suo autore; la sua problematicità si apparenta a quella del suo creatore.

La cosiddetta “questione francescana”, sollevata con efficacia alla fine dell'Ottocento da Paul Sabatier,³ il complesso rapporto cioè tra il Francesco storico e quello agiografico, permane uno dei problemi capitali relativi alla figura del Santo e la cornice fondamentale in cui inquadrare ancora oggi ogni studio nell'ambito del francescanesimo. Dal corpus delle fonti francescane, sia dai testi autografi o di paternità attribuita al Santo, quanto dal raffronto con tutta la documentazione agiografica e biografica sullo stesso, spicca una peculiare “ossimoricità”, forza risultante dalla costante

¹ IGNAZIO BALDELLI, *Il Cantico di Francesco*, in *Non dica Ascesi, ché direbbe corto. Studi linguistici su Francesco e il francescanesimo*, a cura di Francesco Santucci e Ugo Vignuzzi, Assisi, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2021, p.1: «Ma la questione dell'autenticità del Cantico può essere lasciata in disparte». Lo stesso, *Ibidem*, cita, (p. 1-2): «Essa si può, se Dio vuole, considerare oramai come una questione risolta. Dopo la tempesta sollevata (con molto ingegno, del resto e con molta dottrina), alla fine del secolo passato dal Della Giovanna, gli argomenti via via addotti dai suoi contraddittori si sono palesati di tale validità, che più nessuno ormai teme di affermare essere il Cantico di frate Sole opera autentica di San Francesco» (A. MONTEVERDI, *Prima testimonianza di lingua e di poesia volgare in Umbria*, in *L'Umbria nella storia nella letteratura nell'arte*, Bologna, 1954, p.153).

² «Celebre per tutto il medioevo e ben presente anche a Dante, il distico mnemotecnico – dovuto ad Agostino di Dacia (m. 1282) anche se spesso attribuito a Niccolò di Lira, che l'ha soltanto popolarizzato – che a riguardo dell'ermeneutica dei testi sacri recitava: *Littera gesta docet, quid credas allegoria, / moralis quid agas, quo tendas anagogia*. Le origini di questa ermeneutica scritturistica erano più lontane; infatti, la si incontra durante la rinascita carolingia, in Rabano Mauro (Allegor. in sacram script., P. L. 112, 849 A s., “historia”, “allegoria”, “tropologia [qui aedificat moralitatem]”, “anagogia”), ma già con i Padri latini a partire dai primi del V secolo. S. Agostino distingue un quadruplice contenuto nei libri sacri (Gen. ad litt. I I: *In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur, quae facta narrentur, quae futura praenuntiantur, quae agenda praecipiantur vel admoneantur*, prefigurando così in modo sorprendente i quattro sensi medievali». Cf. allegoria in "Enciclopedia Dantesca" - Treccani - Treccani.

³ PAUL SABATIER, *Vie de Saint François d'Assise*, Paris 1893, XXXVI. Traduzioni in quasi tutte le lingue moderne.

tensione verso un'armoniosa conciliazione degli opposti. Emblematico a riguardo è il famoso racconto dell'incontro con i lebbrosi, che a Francesco avevano sempre suscitato disgusto e repulsione. L'episodio è riferito nella Prima Vita del Celano, cap. 17, nella Seconda Vita del Celano, cap. 9, e anche dalla Leggenda Maggiore di san Bonaventura da Bagnoregio, cap. 2,6; 1,5-6.

Un giorno che stava pregando fervidamente il Signore, sentì dirsi: «Francesco, se vuoi conoscere la mia volontà, devi disprezzare e odiare tutto quello che mondanamente amavi e bramavi possedere. Quando avrai cominciato a fare così, ti parrà insopportabile e amaro quanto per l'innanzi ti era attraente e dolce; e dalle cose che una volta aborrevi, attingerai dolcezza grande e immensa soavità». Felice di questa rivelazione e divenuto forte nel Signore, Francesco, mentre un giorno cavalcava nei paraggi di Assisi, incontrò sulla strada un lebbroso. Di questi infelici egli provava un invincibile ribrezzo, ma stavolta, facendo violenza al proprio istinto, smontò da cavallo e offrì al lebbroso un denaro, baciandogli la mano. E ricevendone un bacio di pace, risalì a cavallo e seguì il suo cammino. Da quel giorno cominciò a svincolarsi dal proprio egoismo, fino al punto di sapersi vincere perfettamente, con l'aiuto di Dio. Trascorsi pochi giorni, prese con sé molto denaro e si recò all'ospizio dei lebbrosi; li riunì e distribuì a ciascuno l'elemosina, baciandogli la mano. Nel ritorno, il contatto che dianzi gli riusciva repellente, quel vedere cioè e toccare dei lebbrosi, gli si trasformò veramente in dolcezza. Confidava lui stesso che guardare i lebbrosi gli era talmente increscioso, che non solo si rifiutava di vederli, ma nemmeno sopportava di avvicinarsi alle loro abitazioni. Capitanogli di transitare presso le loro dimore o di vederne qualcuno, sebbene la compassione lo stimolasse a far l'elemosina per mezzo di qualche altra persona, voltava però sempre la faccia dall'altra parte e si turava le narici. Ma per grazia di Dio diventò compagno e amico dei lebbrosi così che, come afferma nel suo Testamento, stava in mezzo a loro e li serviva umilmente.⁴

L'amaro della vita precedente diviene dolce e viceversa, in un rovesciamento ossimorico dei valori.

Forse l'episodio che più esempla la beatitudine antifrastica e paradossale vissuta da san Francesco è la nota parabola della *perfetta letizia*. Secondo il racconto, riportato nei *Fioretti*, la vera felicità per chi è alla sequela di Cristo non risiede nei doni dello Spirito, ma dimora in misura perfetta in chi è lieto nelle avversità e nelle tribolazioni, riuscendo a vincere sé stesso con dominio e per amore di Dio: la storia è una sorta di parafrasi e svolgimento delle contraddittorie beatitudini evangeliche, che assegnano il gaudio a situazioni che umanamente ben poco avrebbero di lieto. La *predica della perfetta letizia* si trova nell'ottavo capitolo dei *Fioretti*, presenti nelle fonti francescane. Francesco si rivolge al suo fedele compagno Leone:

⁴ *Leggenda dei tre Compagni*, cap. IV, 11. In FF, III edizione 2011, Padova, Editrici Francescane, pp. 800-801.

Come andando per cammino santo Francesco e frate Leone, gli spuose quelle cose che sono perfetta letizia.

Venendo una volta santo Francesco da Perugia a Santa Maria degli Agnoli con frate Leone a tempo di verno, e'l freddo grandissimo fortemente il crucciava, chiamò frate Leone il quale andava innanzi, e disse così: «Frate Leone, avvegnadioché li frati minori in ogni terra dieno grande esempio di santità e di buona edificazione; nientedimeno scrivi e nota diligente- mente che non è quivi perfetta letizia». E andando più oltre santo Francesco, il chiamò la seconda volta: «O frate Leone, benchè il frate minore allumini li ciechi e distenda gli attratti, iscacci le dimonia, renda l'udire alli sordi e l'andare alli zoppi, il parlare alli mutoli e, ch'è maggiore cosa, risusciti li morti di quattro di; iscrivi che non è in ciò perfetta letizia». E andando un poco, santo Francesco grida forte: «O frate Leone, se'l frate minore sapesse tutte le lingue e tutte le scienze e tutte le scritture, sì che sapesse profetare e rivelare, non solamente le cose future, ma eziandio li segreti delle coscienze e delli uomini; iscrivi che non è in ciò perfetta letizia». Andando un poco più oltre, santo Francesco chiamava ancora forte: «O frate Leone, pecorella di Dio, benchè il frate minore parli con lingua d'agnolo e sappia i corsi delle istelle e le virtù delle erbe, e fussiongli rivelati tutti li tesori della terra, e conoscesse le virtù degli uccelli e de' pesci e di tutti gli animali e delle pietre e delle acque; iscrivi che non è in ciò perfetta letizia». E andando ancora un pezzo, santo Francesco chiamò forte: «O frate Leone, benchè 'l frate minore sapesse sì bene predicare, che convertisse tutti gl'infedeli alla fede di Cristo; iscrivi che non è ivi perfetta letizia». E durando questo modo di parlare bene di due miglia, frate Leone con grande ammirazione il domandò e disse: «Padre, io ti priego dalla parte di Dio che tu mi dica dove è perfetta letizia». E santo Francesco sì gli rispuose: «Quando noi saremo a Santa Maria degli Agnoli, così bagnati per la piovra e agghiacciati per lo freddo e infangati di loto e afflitti di fame, e picchieremo la porta dello luogo, e'l portinaio verrà adirato e dirà: Chi siete voi? e noi diremo: Noi siamo due de' vostri frati; e colui dirà: Voi non dite vero, anzi siete due ribaldi ch'andate ingannando il mondo e rubando le limosine de' poveri; andate via; e non ci aprirà, e faracci stare di fuori alla neve e all'acqua, col freddo e colla fame infino alla notte; allora se noi tanta ingiuria e tanta crudeltà e tanti commiati sosterremo pazientemente senza turbarcene e senza mormorare di lui, e penseremo umilmente che quello portinaio veramente ci conosca, che Iddio il fa parlare contra a noi; o frate Leone, iscrivi che qui è perfetta letizia. E se anzi perseverassimo picchiando, ed egli uscirà fuori turbato, e come gaglioffi importuni ci cacerà con villanie e con gotate dicendo: Partitevi quinci, ladroncelli vilissimi, andate allo spedale, ché qui non mangerete voi, né albergherete; se noi questo sosterremo pazientemente e con allegrezza e con buono amore; o frate Leone, iscrivi che quivi è perfetta letizia. E se noi pur costretti dalla fame e dal freddo e dalla notte più picchieremo e chiameremo e pregheremo per l'amore di Dio con grande pianto che ci apra e mettaci pure dentro, e quelli più scandolezzato dirà: Costoro sono gaglioffi importuni, io li pagherò bene come son degni; e uscirà fuori con uno bastone nocchieruto, e piglieracci per lo cappuccio e gitteracci in terra e involgeracci nella neve e batteracci a nodo a nodo con quello bastone: se noi tutte queste cose sosterremo pazientemente e con allegrezza, pensando le pene di Cristo benedetto, le quali dobbiamo sostenere per suo amore; o frate Leone, iscrivi che qui e in questo è perfetta letizia. E però odi la conclusione, frate Leone. Sopra tutte le grazie e doni dello Spirito Santo, le quali Cristo concede agli amici suoi, si è di vincere se medesimo e volentieri per lo amore di Cristo sostenere pene, ingiurie e obbrobri e disagi; imperò che in tutti gli altri doni di Dio noi non ci possiamo gloriare, però che non sono nostri, ma di Dio, onde dice l'Apostolo: Che hai tu, che tu non abbi da Dio? e se tu l'hai avuto da lui, perché te ne glorii, come se tu l'avessi da te? Ma nella croce della tribolazione e dell'afflizione ci possiamo gloriare, però che dice l'Apostolo: Io non mi voglio gloriare se non nella croce del nostro Signore Gesù Cristo». A laude di Gesù Cristo e del poverello Francesco. Amen. (FF, p1146)

Il racconto è uno splendido volgarizzamento dell'episodio contenuto nel capitolo settimo degli *Actus beati Francisci et sociorum eius*, opera scritta in latino tra il 1327 e il 1337 da frate Ugolino da Monte Santa Maria (odierna Montegiorgio, provincia di Fermo), silloge di racconti sulle gesta di Francesco e di altri frati dell'ordine, in particolare dei

frati della Marca di Ancona. Il successo «editoriale» dei Fioretti ha reso più che celebre questa pagina, così come la chiosa «perfetta letizia», che assume carattere proverbiale nell'evocare situazioni spiacevoli da vivere con spirito cristiano e penitenziale.

L'insegnamento è evidente nel colorito racconto: i motivi per vivere la «perfetta» letizia non sono dare grandi esempi di santità, fare miracoli, conoscere scienze, scritture e segreti delle cose e nemmeno convertire tutti gli infedeli, ma accettare pazientemente – una volta giunti a Santa Maria degli Angeli – di non essere riconosciuti e di essere cacciati via in malo modo. «Perfetta letizia» è accettare la croce del Signore.

Si tratta di un tema senza dubbio tipicamente riferibile a Francesco d'Assisi, che nella quinta *Ammonizione* si esprime così:

Ugualmente, anche se tu fossi più bello e più ricco di tutti, e se tu operassi cose mirabili, come scacciare i demoni, tutte queste cose ti sono di ostacolo e nulla ti appartiene, e in esse non ti puoi gloriare per niente; ma in questo possiamo gloriarci, nelle nostre infermità e nel portare sulle spalle ogni giorno la santa croce del Signore nostro Gesù Cristo (FF p. 111).

Questo irremovibile anelito di conversione e conformazione al modello cristico animò tutta la vita dell'Assisiato: la *metànoia* francescana è superamento e contemporaneo mantenimento degli aspetti psichici, caratteriali e attitudinali del Santo nel suo percorso verso il divino. Il prodigo, quasi scialacquatore ragazzo di Assisi, è anche l'alfiere della carità perfetta che nulla trattiene per sé dopo la conversione; il figlio del mercante di tessuti, che nell'imbastire le stoffe più preziose inseriva pezze sdrucite per confezionarsi abiti stravaganti da sfoggiare nelle feste, diviene il mendicante con il saio di sacco e pezze grossolane; l'aspirante cavaliere innamorato dei valori cortesi, affascinato dalle canzoni di gesta carolinghe e dalle canzoni bretoni sulla tavola rotonda, è il candidato sposo e difensore di Madonna Povertà; l'eremita stigmatizzato sulla Verna è al contempo il predicatore dalla voce soave, che dal monte costantemente scende alle piazze delle città; il cantore della perfetta letizia e del gaudio, in fin di vita è l'uomo sofferente, in crisi per il tradimento dei suoi ideali, perpetrato dai confratelli che amava. Ormai morente, in una commovente testimonianza di umanità, fa scrivere a una donna devota di Roma, Jacopa dei sette Sogli, avvisandola della sua prossima dipartita e chiedendole di inviargli un panno di cilicio per avvolgere il suo corpo, cera per la

sepoltura e «di quei dolci, che eri solita darmi quando mi trovavo ammalato a Roma».⁵ Il Santo che le due maggiori tradizioni agiografiche successive definiscono *alter Christus*⁶ o Angelo del Sesto Sigillo, ebbe di sé un'opinione diametralmente opposta, concependo sé stesso e i suoi più fedeli compagni piuttosto come “giullari di Dio”: di fatto una categoria di emarginati, come i lebbrosi che tanta parte ebbero nella sua conversione, a cui da sempre la Chiesa guardava con sospetto e disprezzo. Infine, e cosa di non poco conto, l'idiota, il semplice, l'illetterato è di fatto e in definitiva il primo poeta della tradizione letteraria volgare italiana, ossimoro che apparentemente rasenta l'assurdo.

Tenendo presente l'imprescindibilità di questa ambivalenza insita nella figura di San Francesco, trasmessa e geminata attraverso il coacervo discordante di fonti biografiche e le successive vicende interne all'ordine francescano, che ne propose e scelse sempre differenti riletture – alla base del problema, storico, filologico e teologico, della *questione francescana*⁷ – viene analizzato in questa sede il testo poetico del *Cantico di frate Sole*. In un'ottica sempre il più possibile attenta al corpus delle fonti francescane, lo studio effettuato è inteso ad avvalorare in esso un rapporto particolare con la produzione giullaresca, sia a livello tematico e poetico che nel novero formale, metrico o a-metrico. Il cristocentrismo, declinato nella lode creaturale, è l'altro focus di questo lavoro cui viene data particolare attenzione. L'immaginario cosmologico di San Francesco vede nel

⁵ FRANCESCO D'ASSISI, *Lettera a Donna Jacopa*, in *Fonti Francescane*, Padova, Editrici Francescane, III edizione 2011, p. 158. Episodio narrato anche in TOMMASO DA CELANO, *Trattato dei Miracoli*, 37-39 e in *Compilazione di Assisi 8 [Leggenda Perugina]* e *Specchio di Perfezione 112*, le quali riassumono variamente il contenuto della lettera, trascritta invece per esteso negli *Actus beati Francisci*, cap. XVIII, dai quali dipende la traduzione letterale delle *Considerazioni delle sacre sante Istimate (Della quarta considerazione: Fonti francescane 1946)*. Sui «dolci» (*de illis comestibilibus*) richiesti da Francesco, la *Compilazione di Assisi* spiega «Quel dolce i romani lo chiamano «mostacciolo» (*mortariolum*: forse lezione da correggere in *mostaciolum*) e viene fatto con mandorle e zucchero o miele e altri ingredienti» (*Compilazione di Assisi 8*: FF 1548). La lettera a donna Jacopa, scritta in latino come tutti gli *Opuscola* del Santo cui appartiene, è tra l'altro l'unico luogo degli *Scritti* di Francesco in cui si auto definisce *pauperculus* (*poverello*), poi invalso nell'uso successivo per antonomasia, quando la sua predilezione andava per *parvulus*, piccolo, o *minor*, minore, lemmi maggiormente attestati, e parole chiave per il concetto e la definizione di *minorità* del suo ordine.

⁶ L'interpretazione di Francesco come *alter Christus* vede in San Bonaventura da Bagnoregio, e San Bernardino da Siena poi, due fra i più fattivi sostenitori. Il Santo come Angelo del sesto sigillo, alfiere della terza era della storia, sotto il segno dello Spirito Santo, è accostamento proveniente invece da ambiente gioachimita successivo alla vita e alla teoria di Gioacchino da Fiore. Entrambe le interpretazioni sono state molto accuratamente esaminate da P. STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *L'Angelo del Sesto Sigillo e l'«alter Christus»*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII e XIV*, Roma, Edd. Laurentianum e Antonianum, 1971. Di Padre Stanislao utile anche, per una ricognizione e riflessione sulla questione francescana: *Le origini francescane come problema storiografico*, Perugia, Pubbl. degli Istituti di Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1974.

⁷ AA.VV., *La «questione francescana» dal Sabatier ad oggi*. «Atti del I Convegno di Studi Francescani», Assisi, Ed. Porziuncola, 1974.

mondo un grande *liber naturae*, che, al pari del *liber scriptus* biblico, è ugualmente ispirato e creato dallo Spirito Santo.

Nodo problematico nel pensiero di San Francesco è la sua concezione del testo scritto e del libro, guardato con diffidenza o addirittura ripudiato in quanto simbolo di ricchezza e di potere (il libro era ancora un oggetto molto costoso nel secolo XII, appannaggio del clero e delle classi nobili); altissimo è invece il valore riservato alla parola viva, scritta e soprattutto non scritta, in quanto riflesso della Parola, il Verbo primigenio incarnato, con tutte le valenze in ambito teologico, scritturistico e poetico implicate. Il sospetto che Francesco ebbe della cultura libresca e della scienza umana lo orientò verso una decisa oralità nella sua missione di nuovo apostolo; oralità che caratterizza anche il *Cantico*, sia nel momento della sua creazione, sia nelle indicazioni circa la sua esecuzione, in un modo simile alla prassi giullaresca.

Sappiamo infatti, come vedremo in seguito, da varie testimonianze delle fonti francescane che, scritto in volgare per essere compreso da tutti, fu abbinato dall'autore anche ad una melodia di sua creazione, in modo da essere cantato da un consesso di frati dopo le pubbliche predicazioni, esattamente come nel repertorio dei giullari. Il fatto che un rappresentante così alto della Chiesa mutuasse questa forma comunicativa è di primaria importanza nella storia della cultura occidentale e tocca diversi ambiti, teologici, antropologici, letterari, di lingua, di fede, e musicali, garantendo alla monodia e alla successiva polifonia sacra e profana un nuovo spazio paraliturgico libero in cui esprimersi, (si pensi solo al successivo sviluppo della stagione della ballata e della lauda popolare, che avranno in Iacopone da Todi un eminente rappresentante).

Al primo capitolo di questo studio è affidata una preliminare ricognizione dei testimoni del *Cantico* e l'indicazione dello *stemma codicum* individuato secondo l'edizione critica di Vittore Branca⁸ e i successivi contributi di Franca Brambilla Ageno.⁹ Viene data specificazione dei codici recenziati eliminati e del testimone manoscritto considerato più attendibile (il famoso codice 338 A, presso la Biblioteca del Sacro Convento in Assisi, scelto anche in questa sede per le considerazioni opportune) fra i

⁸ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di Frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1950.

⁹ FRANCA AGENO, *Osservazioni sulla struttura e la lingua del «Cantico di Frate Sole»* in «Lettere Italiane», Vol. 11, N° 4, Firenze, Leo S. Olschki Editore, Ottobre-Dicembre 1959, pp. 397-410. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26245957>.

codici contenenti i cosiddetti *Opuscola* (gli scritti in latino del Santo, che tramandano tutti, isolato, anche il Canticò in volgare) e i codici contenenti lo *Speculum perfectionis* che, unico, ha il testo del componimento poetico intero al capitolo 120. Si dà conto del contesto storico a cui le varie fonti legate al Canticò si riferiscono, partendo dai primi scritti biografici di Tommaso da Celano, passando per l'invito di Fra Crescenzo di Jesi del 1244 a raccogliere materiale sulla vita del Santo, cui seguì la risposta della lettera di Greccio da parte dei famosi *socii speciales* di Francesco, un periodo questo in cui «nascono e si formano le compilazioni che più autorevolmente conservano il Canticò».¹⁰ La successiva “biblioclastia” delle fonti, indetta da san Bonaventura di Bagnoregio (ministro generale dei francescani dal 1258 al 1274) in occasione del Capitolo di Parigi del 1266, tese all'eliminazione di ogni narrazione della vita di San Francesco che non fosse la sua *Legenda Maior* ufficiale, ma fu seguita dalla riapertura del Capitolo di Padova nel maggio 1276, che caldeggiò una nuova raccolta di memorie sulla vita di san Francesco, alla base della rifioritura biografica sul Poverello. Nel corso del primo capitolo vengono analizzati i diversi passi fra le varie fonti biografiche che narrano i tempi, i luoghi, le occasioni e le motivazioni di composizione del *Canticò*, in modo principale la cosiddetta *certificatio* e gli episodi successivi di perdono e morte, legati a diverse fasi di stesura del componimento (indizi sulla modularità della sua struttura e la tipologia poetica cui potrebbe ascrivere il testo) e le precise indicazioni infine che il Santo rese note ai suoi fratelli circa la sua esecuzione pubblica. In questo *excursus* focalizzato sul testo sono applicate metodologie storiche, filologiche, ecdotiche e in minima parte codicologiche. Si restituisce il testo nella sua più probabile struttura strofica, sulla base dell'edizione critica di Vittore Branca, ricostruzione suffragata da alcuni elementi codicologici visibili nel ms. Assisiense 338 A. A riguardo dell'ipotesi, centrale in questo studio, di elementi di matrice giullaresca presenti nel *Canticò*, si discute nel sotto-capitolo II del primo capitolo. Sulla base dei passi nelle fonti francescane che attestano l'attitudine poetica, musicale e letteraria del Santo e la sua auto investitura a “Giullare di Dio”, viene istituito un raffronto fra la figura del giullare,¹¹ quale diverse fonti medievali ci hanno tramandato, con le sue

¹⁰ VITTORE BRANCA, op. cit., p.32.

¹¹ ELISABETTA TONELLO, *L'altra poesia. Arte giullaresca e letteratura nel basso Medioevo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni Srl, 2018: validissima monografia sulla giulleria medievale, strumento fondamentale per l'analisi

peculiarità e le sue funzioni tipiche, e la giulleria declinata da Francesco. Relativamente al tema della lode di Dio, i modelli formali e tematici sottesi al *Cantico* sono certamente i salmi e i cantici biblici, ma non solo. Per la tematica del dono e della lode del giullare, presenti nelle *Laudes Creaturarum*, possono essere accostati anche diversi testi di ambito giullaresco-trobadorico. La figura dello *joculator* è largamente diffusa in tutti i paesi romanzi del basso medioevo: questo consente anche il sussidio della letteratura comparata, per delinearne maggiormente caratteristiche e analogie. Nel terzo capitolo il testo poetico del *Cantico* è analizzato sul versante metrico, prosodico e linguistico. Viene sviluppata una riflessione sulla poetica nei suoi elementi paradigmatici e sintagmatici; si utilizzano strumenti inerenti alla storia della lingua italiana. All'intertestualità interna ed esterna, nelle sue declinazioni di metatestualità e architestualità, si fa riferimento proponendo anche un confronto tra elementi caratteristici della *Chanson de Roland* ed il *Cantico*, con le debite cautele che l'accostamento di due diversi sistemi culturali impone. Il repertorio letterario in lingua d'oïl sulla rotta di Roncisvalle, conosciuto e amato dal Santo di Assisi, era diffusissimo in tutta Europa alla data di composizione della sua lauda; fortemente legato all'esecuzione orale giullaresca, presenta alcune affinità formali con il *Cantico*.

Una rilettura del testo in esame ad un più profondo livello interpretativo è affidata al secondo capitolo. La trilogia aggettivale in accumulazione subordinata *Altissimo, onnipotente bon*, che apre il testo in invocazione, viene intesa non solo come triplice locuzione attributiva riferita al Signore, il Cristo, ma quanto, in un certo senso, come allocuzione mediante due aggettivi sostantivizzati al vocativo, (*l'Altissimo, l'Onnipotente*), e un terzo aggettivo, *Bon*, riferito a *Signore*;¹² dunque, Padre, Figlio e Spirito Santo: una persona in tre e tre distinte in una, mediante tre appellativi del divino per stabilire una comunione faticata con il Dio cristiano, istanza problematica e quasi contraddetta dall'asserzione in chiave apofatica (l'apofasia è del resto una caratteristica assai ricorrente nell'esperienza mistica) dei versi successivi – *Et nullo homo ene dignu te mentovare*. Attraverso un'analisi delle occorrenze dei termini *Altissimo* e *Onnipotente* nei testi in latino del Santo, i cosiddetti *Opuscola*, e dei significati nella maggioranza dei casi

condotta in questa sede, assieme al più datato, ma tutt'oggi imprescindibile, e qui ampiamente consultato, TITO SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia Edizioni, 1990.

¹² Intuizione proposta e molto ben argomentata fra i primi da ADOLFO OXILIA, *Il Cantico di frate Sole*, Firenze, Nardini Editore, 1984, pp. 21-23.

attribuibili ad essi da Francesco, lo studio cerca di fare luce sulla concezione di Dio del Santo. In quest'ottica, il termine *mentovare*, la ricorrenza per ben otto volte della locuzione *Mi Signore (Laudato si, mi Signore...)* e infine le famosissime particelle *cum* e *per* dischiudono la loro problematicità ad una diversa interpretazione del testo, volta a delineare i fondamenti e le caratteristiche del pensiero cristologico e cosmologico sotteso al *Cantico*.

Un pensiero profondo, di una certa corrente della teologia patristica, fin dalle origini ha guardato al *Verbo divino* e al suo incarnarsi nella storia umana non solo tramite la Parola sacra, ricercata nella Bibbia attraverso una tropologia della rivelazione illuminata dal Cristo, la *Clavis David*,¹³ ma anche mediante una particolare attenzione e sensibilità al *liber naturae*, l'universo creato in cui la Parola che è il Cristo ugualmente si incarna e incessantemente crea nel mistero dell'amore trinitario.¹⁴ Le metodologie seguite in questo ambito percorrono la disciplina patristica, biblica e teologica tramite un approccio intertestuale, teso ad accertare nel *Cantico* la presenza di qualcosa di più di tracce mnestiche di una tradizione biblico patristica precedente, in direzione di una consapevole *intentio auctoris*.

Il cristocentrismo fu caratteristico di molti pensatori, mistici e teologi medievali. Si pensi ad esempio, fra i numerosissimi, al francescano san Bonaventura da Bagnoregio, altissimo epigono e settimo successore di Francesco al governo dell'ordine; o a santa Ildegarda di Bingen, quasi antesignana dell'Assisiata nel suo ammettersi priva di (alta) istruzione e nel suo definirsi *paupercola*¹⁵ *forma*, in luogo dell'*ignorans, idiota et illetteratus* con cui Francesco si descriveva. La concezione cristologica e la suggestione

¹³ «*O Clavis David, et sceptrum domus Israël, qui aperis, et nemo claudit, claudis, et nemo aperuit: veni, et educ vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris, et umbra mortis*». Una delle sette, antichissime, (già attestate da Severino Boezio nel VI secolo dc a Roma e menzionate in diversi breviari medioevali) antifone latine maggiori del tempo di Avvento, dette antifone O, poiché tutte principiano con la locuzione invocativa O. Vengono cantate come antifone del Magnificat nei vesperi e come versetto alleluatico del Vangelo nella Messa delle ferie maggiori dell'Avvento, dal 17 al 23 dicembre. Spesso sono state musicate. I sostantivi con cui ogni antifona si apre hanno origine nella Bibbia e sono utilizzati come titoli divini del Verbo incarnato, Gesù Cristo.

¹⁴ «Tutte le cose sono state create per mezzo di lui e in vista di lui. Egli è prima di tutte le cose e tutte sussistono in lui» (Col 1, 15-17). Come si vede già l'Apostolo Paolo sottolinea la presenza operante di Cristo sia come causa della creazione ("per mezzo di lui"), sia come suo fine ("in vista di lui"). Interessante l'uso sapienziale biblico e liturgico, che Francesco aveva sicuramente ben presente ed assimilato dalla lingua latina del *per* e del *cum*. Ma anche San Giovanni evangelista, il cui testo era, fra i quattro degli evangelisti, il preferito da Francesco, principia così il suo Vangelo: «In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Omnia *per* ipsum facta sunt: et sine ipso factum est nihil, quod factum est», Giovanni, 1, 1-3.

¹⁵ Per il termine *pauperculus*, Cfr nota 4.

del *liber naturae* ricavate dalle *Laudes creaturarum* sono simili a quelle sviluppate da santa Ildegarda di Bingen e san Bonaventura da Bagnoregio.

Ildegarda, dottore della chiesa solo nel 2012, nacque da una nobile famiglia tedesca a Bermersheim vor der Höhe, a sud di Bingen, nell'Alsazia-Renana nel 1098. È il periodo che segna l'inizio delle crociate, l'epoca della lotta alle investiture, che vedrà una soluzione solo nel 1122 con il concordato di Worms, sottoscritto dall'imperatore Enrico V e da papa Callisto II. L'accordo ribadì il criterio elettivo dei vescovi da parte del clero e dal popolo cittadino, lasciando all'imperatore la facoltà di partecipare all'elezione solo nel regno di Germania e la possibilità da parte sua di investire i vescovi di incarichi di potere e beni temporali solo ad elezione avvenuta, e secondo i canoni ecclesiastici. Un'epoca di grande fermento, di genio religioso e teologico: Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo, Ugo di San Vittore ed Anselmo d'Aosta approfondiscono e sviluppano la dottrina cristiana, in una Chiesa fortemente mondanizzata. Proprio nel 1098, anno di nascita di Ildegarda, viene fondato l'ordine dei Cistercensi, nel quale venne presto a riporsi la speranza di un risanamento ecclesiale, istanza che a quell'epoca già da due secoli quasi aveva espresso, in seno all'ordine benedettino, il cosiddetto rinnovamento cluniacense, bacino di moralizzazione per la cristianità occidentale funestata da una colluvie di scandali legati a simonia e nicolaismo clericali.

Ildegarda fu Donna straordinaria: Santa della *Visione*, mistica sapienziale, poliedrico e autentico genio ispirato, ci ha lasciato opere monumentali di teologia, filosofia, musica (lei stessa compose melodie ed inni e una sorta di dramma musicale teatrale),¹⁶ botanica ed erboristica, opere intessute di una concezione cosmologica e cristologica legata alla visione mistica e all'illuminazione profetica, quali lo *Scivias* e il *Liber divinatorum operum*. Lo *Scivias* (contrazione di *Scito vias Domini*), scritta in seguito all'obbedienza ad un comando divino, tributò alla monaca il riconoscimento del suo dono profetico, ricevendone nel 1147 l'approvazione di Bernardo di Chiaravalle e del papa

¹⁶ È il dramma morale musicato, sorta di oratorio ante litteram, *Ordo Virtutum*, completato nel 1151. L'opera rappresenta la lotta dell'anima, attirata dalle virtù, contro la carne e il diavolo. Fu eseguita da Ildegarda e dalle sue monache come coro delle virtù e dell'anima (una voce femminile); il clero maschile cantava i ruoli dei patriarchi e dei profeti e vi è anche la parte di Satana, cui, però, Santa Ildegarda nega il privilegio della musica perché, secondo una rivelazione che aveva ricevuto da Dio, Lucifero perse il suo dono musicale, vera lode di Dio, cadendo dal Cielo. Così, durante tutto il combattimento che l'anima e le virtù conducono contro Satana, quest'ultimo si manifesta in stridule battute e cachinni, che gli conferiscono una nota ripugnante e odiosa, autentico riflesso del suo stato attuale.

Eugenio III. Ildegarda intrattenne una vasta corrispondenza epistolare con re, regine, e autorità ecclesiastiche, scambiando lettere (che ci sono rimaste) alla pari con importanti personalità del Medioevo quali Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), Tommaso Becket (1118-1170), Enrico II (1133-1189), Eleonora d'Aquitania (circa 1122-1204), Federico Barbarossa, imperatore del Sacro Romano Impero e re di Germania (1122-1190), e molti altri, senza temere contrasti o critiche, lottando contro l'autorità patriarcale, ecclesiastica o laica per ciò che riteneva giusto, la correzione morale della Chiesa mediante una riforma tempestiva e radicale. La Santa viaggiò spesso e in deroga alle consuetudini della regola benedettina: a Colonia, Treviri, Wurzburg, Francoforte, Rothenburg e nelle Fiandre, per tenere sermoni e conferenze a un pubblico prevalentemente maschile, nonostante il magistero paolino invitasse le donne ad astenersi dal parlare in presenza di uomini, dall'esercitare autorità sugli uomini o dall'insegnare agli uomini (I Timoteo 2:12-14, I Corinzi 11:3, I Corinzi 14:34). Il racconto teologico che le visioni di Ildegarda ci restituiscono non può essere compreso con la ragione dimostrativa scientifica e filosofica in senso "scolastico"; la ragione trascende sé stessa, per contemplarsi e contemplare le alterità in Dio. Quella di Ildegarda di Bingen è una teologia visionaria, una teologia dell'immagine. Come aveva indicato Ugo di San Vittore, la sapienza di Dio si contempla nello specchio sensibile della creazione, *l'autografo libro di Dio*. È una teologia che coinvolge tutti e cinque i sensi (anche se interni, ribadisce Ildegarda) e in cui anche la componente auditiva, fortissima, si sublima in una sinfonia celeste nella grande metafisica della creazione. L'ascolto nella visione comprende non solo la parola detta ma anche quella cantata. Il canto è una preghiera sublime per Ildegarda, che mette in musica l'ultima parte dello *Scivias* (forse per celebrare il nuovo monastero di Rupertsberg). Ogni sinfonia di musica e di strumenti terrestri diretta al cielo è tesa a reintegrare la perduta condizione edenica dell'uomo, e Ildegarda attribuisce l'invenzione della musica ai profeti, vedendo nel re David e la sua cetra un potente archetipo, condiviso anche da san Francesco.

Ultimo ad essere scritto in ordine di tempo, il *Liber divinorum operum* è l'opera più completa e complessa della badessa, che in un trionfo di sintesi raccoglie le sue concezioni teologiche, il suo sapere fisiologico, cosmologico e antropologico. Tutto si gioca sul rapporto macrocosmo-microcosmo, con una lettura esegetica in senso nuovo

delle Scritture, che vuole ricomporre l'inizio del Vangelo di Giovanni (quarta visione della prima parte) con il primo capitolo del Genesi. Spicca la presenza del sole, del fuoco, anche quello nero, in Ildegarda; e dei quattro elementi, presenti anche nel *Cantico* di San Francesco: il fuoco dello spirito, che si espande in figura di cerchio, perfettamente rotondo, per contenere i cerchi degli elementi che si compongono e si combinano all'interno di esso, aria, acqua, terra, nel grande uovo del macro e micro cosmo. Il Verbo, il Cristo del prologo di Giovanni, non si genera più nell'intelletto (come nell'esegesi agostino-eriugeniana), ma si fa carne nella natura dell'uomo-microcosmo, sintesi della creazione, della bellezza e della vitalità, in cui Dio si rivela e si manifesta; principio caratteristico anche dell'universo creaturale evocato dall'Assisiense nella sua lauda. Del resto, tutta la narrativa della visione di Ildegarda, avvenuta sotto dettatura, quel suo vedere la luce nell'ombra, è qualcosa che richiama moltissimo la visione del *Cantico* di Francesco, scaturito in un momento di dolore e oscurità anche fisica, per la cecità causata da un grave tracoma che il Santo rimediò al tempo del suo viaggio in terra musulmana nel 1219.¹⁷

La contemplazione da parte di Francesco del Serafino sulla Verna, implicato, secondo la maggior parte della biografia posteriore, nella vicenda dell'impressione delle stimmate sul Santo, permette di istituire un parallelo non solo con le visioni di Ildegarda ma anche con san Bonaventura da Bagnoregio, che ritiratosi sullo stesso monte esattamente trentatré anni dopo la dipartita del santo fondatore del suo ordine, riflettendo sul misterioso angelo celeste dalle sei ali, elabora un trattato ascetico-teologico-mistico di altissimo e profondissimo valore, qual è l'*Itinerarium mentis in Deum*.

Poiché dunque, sull'esempio del beatissimo padre Francesco, ricercavo anch'io con spirito ardente questa pace, io peccatore, che del tutto indegno sono il settimo a succedergli nel governo dell'Ordine, avvenne che trentatré anni dopo la sua morte per ispirazione divina mi ritirai sul monte della Verna, come in luogo quieto ove cercare la pace dello spirito. Stando là, mentre con la mente esaminavo alcune vie mentali per ascendere a Dio, tra le altre cose mi si presentò quel miracolo, che proprio nello stesso luogo accadde al beato Francesco, ossia la visione d'un Serafino alato in forma di Crocifisso. Soffermandomi a considerarla, subito mi avvidi che quella visione metteva dinanzi agli occhi l'estasi alla quale lo stesso Francesco era pervenuto nella contemplazione, e la via che ad essa conduce. Infatti, le sei ali del Serafino possono significare rettamente le sei elevazioni illuminanti che, come tappe o stadi preparatori, dispongono l'anima a pervenire a quella pace che essa attinge nel rapimento estatico proprio della sapienza cristiana. E la sola via che ad essa conduce è

¹⁷ «Due anni prima della sua morte, mentre si trovava presso San Damiano in una celletta fatta di stuoie, era talmente tormentato dal male d'occhi, che per oltre cinquanta giorni non poté vedere la luce del giorno e neppure quella del fuoco», *Speculum Perfectionis*, Cap.100. p. 1099 FF.

quell'ardentissimo amore per il Crocifisso che trasformò Paolo in Cristo, «dopo averlo rapito fino al terzo cielo», così da fargli esclamare: «Sono crocifisso con Cristo, non più io vivo, ma Cristo vive in me». Questo amore per il Crocifisso compenetrò a tal punto l'anima di Francesco da manifestarsi nella sua carne, allorché, per due anni, prima della sua morte, egli portò impresse nel proprio corpo le santissime stimmate della passione. Le sei ali del Serafino fanno comprendere, pertanto, le sei successive illuminazioni spirituali, che, a partire dalle creature, conducono fino a Dio, al quale nessuno giunge per la via retta se non per mezzo del Crocifisso.¹⁸

È sicuramente un'enunciazione molto chiara, presentata dal Santo già nel prologo del suo libro; e dove Bonaventura pone sei tappe del cammino, sei illuminazioni scalari dell'anima nell'elevazione verso Dio, Ildegarda ne postula cinque, come cinque sono i sensi umani. Bonaventura parlerà, riferendosi alle creature e al creato stesso, di vestigia del Cristo, prima tappa nel mondo sensibile dell'itinerario dell'anima verso Dio.

Tre diversi e al contempo affini cristocentrismi in relazione alla cosmogonia nei Santi Francesco, Ildegarda e Bonaventura. Un'ancor più stretta sensibilità e passione per la musica ed il canto accomunano Ildegarda e Francesco. Le fonti francescane raccontano che Francesco aveva composto anche una melodia per il *Cantico*, purtroppo a noi non pervenuta, dando precise istruzioni perché venisse cantato dai fratelli dopo la predicazione, con un preciso intento parenetico e comunicativo.¹⁹

Circa l'aspetto musicale del componimento, il quarto capitolo del presente lavoro sviluppa una breve riflessione sulla tipologia di musica abbinabile al testo, partendo dall'analisi dei famosi righi sospesi e non compilati del ms. 338, già da più critici interpretati come righi predisposti per una notazione musicale. La propensione alla musica di san Francesco, come del resto alla poesia, è ampiamente descritta e documentata nelle fonti, in particolare il suo rapporto positivo con la musica strumentale. All'epoca, sulla base del famoso e paradigmatico trattato, risalente ai primi anni del 500 dc, *De institutione musica* di Severino Boezio, la *musica instrumentalis* era considerata ancora subordinata ed inferiore alla musica sacra, *mundana* (quella delle sfere celesti) e a quella *humana*. La struttura a più voci creaturali che si avvicendano nella preghiera del *Cantico*, suggerisce e prefigura una sensibilità polifonica, e la polifonia, in ambito musicale, negli anni successivi alla morte di san Francesco vedrà uno sviluppo sempre più deciso.

¹⁸ SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, a cura di Letterio Mauro, Milano, Traduzione italiana e note dall'ed. Rusconi, 1996.

¹⁹ SPECULUM PERFECTIONIS, Cap. 100, 1799, p. 1100, in FF.

Il contributo della rivoluzione francescana nella concezione dell'essere umano è da ascrivere a un'antropologia cristocentrica che avvicina il Creatore alla creatura, e in particolare all'uomo tramite la "staurologia" e la sofferenza di Cristo nella comunione del sentire e patire; in questo senso anche la musica dell'uomo, polifonica e strumentale, contrariamente alle norme boeziane, può essere adatta a lodare Dio. Una rivoluzione musicale era del resto attiva, presso la scuola di Parigi a Notre Dame, già verso la fine del 1100 e per tutto il Duecento; numerosi frati dell'ordine francescano ebbero contatti con essa. Ad opera dei maestri Leonino e Perotino, esponenti della cosiddetta *Ars antiqua* polifonica, a Notre Dame di Parigi, infatti, fiorirono un repertorio e una riflessione teorica sulla polifonia, con lo sviluppo delle tecniche contrappuntistiche, il discanto, *l'organum* (*vox organalis*, *vox principalis*), il *cantus planus binatim*, il *cantus duplus*, ma anche triplo e quadruplo, con le clausole melismatiche fiorite in lunghissime sequenze di note. Nel Trecento l'*Ars nova* sarà ancora più marcatamente polifonica, dopo la rivoluzione ritmica del passaggio a tre o più voci normata da Francone di Colonia intorno al 1260, con i suoi sei modi ritmici a base ternaria, quasi frattali mensurali del suono replicanti le perfette armonie della Santa Trinità. Questo progressivo aumento del polifonico accanto al monodico accompagna e segue un cambiamento sul fronte culturale, sociologico ed antropologico; l'evoluzione della musica in direzione polifonica certamente è figlia anche di quell'attenzione verso la pluralità del creato e delle sue voci, maschili e femminili, testimoniata da san Francesco.

In conclusione: giullare e poesia, creato e Creatore, musica e polifonia. Depositario e mediatore della poesia, del creato, della musica è, per Francesco, l'uomo, che per trovare il suo vero centro deve farsi ultimo e servo alla maniera di Cristo nella fede, e, in stretta analogia, "giullare di Dio" nell'arte e nella sua esecuzione. A ottocento anni dalla sua composizione, il *Cantico di frate Sole* mantiene intatta la sua semplicità e profondità: primo testo della letteratura italiana d'autore e al contempo vertice già maturo e "per certi versi" insuperato di altissima poesia.

CAPITOLO 1. *Del Cantico e del Giullare*

1. Testimoni e testimonianze del Cantico

Le varie fonti esistenti per il testo del *Cantico di frate Sole* sono state esaminate e classificate da Vittore Branca.²⁰ Franca Ageno riassume opportunamente suddividendole in tre gruppi:

- a) quelle che trasmettono il *Cantico* insieme con gli *Opuscola* di San Francesco, e sono il famosissimo manoscritto Assisiense 338 (A), il Berlinese 765 (B), il codice 1-73 del Convento di S. Isidoro degli irlandesi di Roma (R') (che contiene solo i primi otto versetti), e il codice XI-48 della Biblioteca dei Canonici Agostiniani di St. Florian (Austria) (F1);
- b) i manoscritti della *Legenda perusina* (cod. 1046 della Comunale di Perugia = Lp) e delle compilazioni affini (*Speculum* Lemmens, Compilazione Little), che conservano la storia del *Cantico* e i versetti del perdono e della morte (X-XIII);
- c) i manoscritti dello *Speculum perfectionis* (fine del secolo XIII o più probabilmente principio del XIV), che al capitolo 120 contiene il *Cantico*, e ai capitoli 101 e 123 le lasse sul perdono e sulla morte, e i manoscritti delle compilazioni apparentate con lo *Speculum*.²¹

Come avverte opportunamente Branca,

Il primo problema che si impone a chi voglia ricostruire criticamente il testo del Cantico è quello dei rapporti tra le varie fonti che hanno conservato quell'altissima poesia. Disgraziatamente tali fonti appartengono, quasi nella totalità, a quella parte della storiografia francescana su cui non è stata fatta ancora luce completa e sicura. [...]. Benché siano stati definiti particolari assai importanti, benché non manchino vari studi preparatori, non è ancora possibile, com'è noto, ricostruire con sicurezza nelle sue interdipendenze la storia della prima storiografia attorno a S. Francesco. Né è possibile, naturalmente, risolvere qui in pieno l'annoso e tormentoso problema, poiché ci siamo proposti un compito ben più modesto e limitato: quello della ricostruzione del testo del Cantico. Tuttavia, proprio studiando questo particolare ci pare di essere giunti, col sussidio delle ricerche e degli studi di tanti benemeriti francescanisti, a qualche esito sulle relazioni fra le fonti che conservano il Cantico, almeno per quanto riguarda il nostro testo. Queste conclusioni, mentre appaiono abbastanza sicure

²⁰ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di frate Sole*, op. cit.

²¹ FRANCA AGENO, *Osservazioni sulla struttura e la lingua del «Cantico di Frate Sole»* in «Lettere italiane», Vol. 11, N° 4, Firenze, Leo S. Olschki Editore, Ottobre-Dicembre 1959, pp. 397-410. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26245957>.

e tali da permettere una ricostruzione del Cantico, potranno forse contribuire pure in qualche parte alla fase preparatoria delle indagini sulla «Questione Francescana».²²

Nella vasta selva dei testimoni del *Cantico* Branca procede ad eliminare diversi testi, alla stregua di *codices descripti* posteriori: così è dell'opera di Fra Bartolomeo da Pisa, *De conformitate Vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Jesu*, scritta fra il 1385 e il 1390, vasta compilazione in tre libri sulle 40 somiglianze mistiche fra Gesù ed il Santo, chiamate *Fructus*. Proprio nel *Fructus XXIII* l'autore raccoglie diverse preghiere in lingua latina di San Francesco, e alla fine, con il titolo latino *Laus de creaturis*, anche il testo in volgare del *Cantico* e cenni in latino sulla sua gestazione e nascita. Il *Cantico* viene qui trascritto senza divisione in versetti o strofe, implementato alla fine delle parti sul perdono e sulla morte. Evidente la dipendenza di questo «Frutto» XXIII, sia per il testo del *Cantico* sia per l'introduzione descrittiva in latino, dai capitoli 100 e 119-120 dello *Speculum Perfectionis*. Anche la *Franceschina*, testo in volgare umbro del XV secolo e posteriore al *De conformitate*, scritto da padre Giacomo Oddi di Perugia e per la prima volta edito integralmente da Padre Nicola Cavanna, Firenze, in 2 voll. nel 1931, nella discussione sulle fonti viene eliminato dal Branca, in quanto marcatamente dipendente proprio dal *De conformitate*. Non produttivo ai fini della restituzione del testo del *Cantico* anche *La leggenda dei tre compagni*, nella cui originale redazione in latino le *Laudes creaturarum* non compaiono e nemmeno nei posteriori volgarizzamenti, venendo riferite solo e per la prima volta in una versione edita dal Melchiorri, successivamente presa come base ricostruttiva dai Padri Marcellino da Civezza e Teofilo Domenichelli, che è poi il testo citato dal Sabatier come fonte attendibile e autorevole nelle sue note critiche al capitolo 120 dello *Speculum*. Il testo tramandato dal manoscritto che usò Melchiorri è ora perduto e per Branca non ha autorità. Mancante nell'originaria redazione della *Leggenda dei tre compagni (Legenda Trium Sociorum)*, è, secondo il giudizio di Branca, mero inserto operato «dal volgarizzatore e rimaneggiatore del manoscritto Melchiorri, un compilatore assai tardo, come dimostra la sua opera e la sua lingua. Egli anzi per inserire quel testo dovette rivolgersi proprio a una delle opere francescane più diffuse in quegli anni: cioè al *De conformitate*».²³ Assertione sostenuta dallo studioso con una schedatura, estratta fra

²² VITTORE BRANCA, *Il Cantico di frate Sole*, op. cit. p.19-20.

²³ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di frate Sole*, op. cit. p.22.

le più caratteristiche, di omissioni e varianti comuni ai due testi rispetto al resto della tradizione.

Derivano infine dallo *Speculum*, e sono quindi da eliminare, anche gli *Actus Beati Francisci in Valle Reatina*, dove il *Cantico* è fortemente rimaneggiato e deformato: tarda compilazione quattrocentesca, a ridosso del 1416. Un gruppo di codici, chiamati codici di Utrecht, sono compilazioni degli *Actus* con l'inserzione di due capitoli inerenti alla Lauda, sicuramente evinti dallo *Speculum Perfectionis*.

Compilazione tarda, forse della fine del Trecento, e che ebbe molto successo e diffusione è infine lo *Speculum Vitae*, che Paul Sabatier vede in tutte le sue edizioni derivato dall'*editio princeps* Venetiis, expensis domini Iordani de Dinslaken, per Simonem de Luere, 30 januari 1504. Tuttavia, la raccolta presenta solo alcuni versetti del *Cantico*, citato per i motivi di origine compositiva e per raccontare gli episodi collegati alle ultime lasse (morte e perdono) ed è di derivazione stretta ancora dallo *Speculum Perfectionis* e dagli *Actus*.

É quindi ristretto l'ambito per stabilire una lezione critica del *Cantico* alle succitate fonti a), b) e c). Ed è proprio fra queste tre famiglie di codici che sussistono le relazioni più problematiche, cuore eminente della *questione francescana*.

Come osservato dal Branca, dalla cronologia dei tre gruppi di codici non è possibile trarre indicazioni risolutive.²⁴ È cosa ragionevole e probabile che la silloge di scritti di san Francesco, i cosiddetti *Opuscola*, individuati nel tipo a), si sia formata molto presto, forse già a ridosso della dipartita del Santo. Questi testi di San Francesco sono una massa circa di trenta scritti, che la tradizione ha tramandato da un corpus originario, probabilmente per lo più idiografo e in lingua latina, eccezion fatta per due/tre autografi del Santo, sempre in lingua latina, pervenuti sino a noi: la *Chartula fr. Leoni data* e la *Epistula Leoni*. La *Chartula fr. Leoni data* è conservata nella Chiesa inferiore della Basilica di S. Francesco (Cappella delle reliquie sotto il negozio): si tratta di un codice pergamenaceo che reca sul lato carne le Lodi di Dio Altissimo, scritte dal Santo dopo l'episodio di impressione delle stimmate sulla Verna nel 1224 e sul lato pelo la

²⁴ Ivi, p.26.

Benedizione a frate Leone, scrittura che a molti ha ricordato il “quadrato magico”, perché disposta attorno al disegno del Tau che il Santo fece a mo’ di firma simbolica.

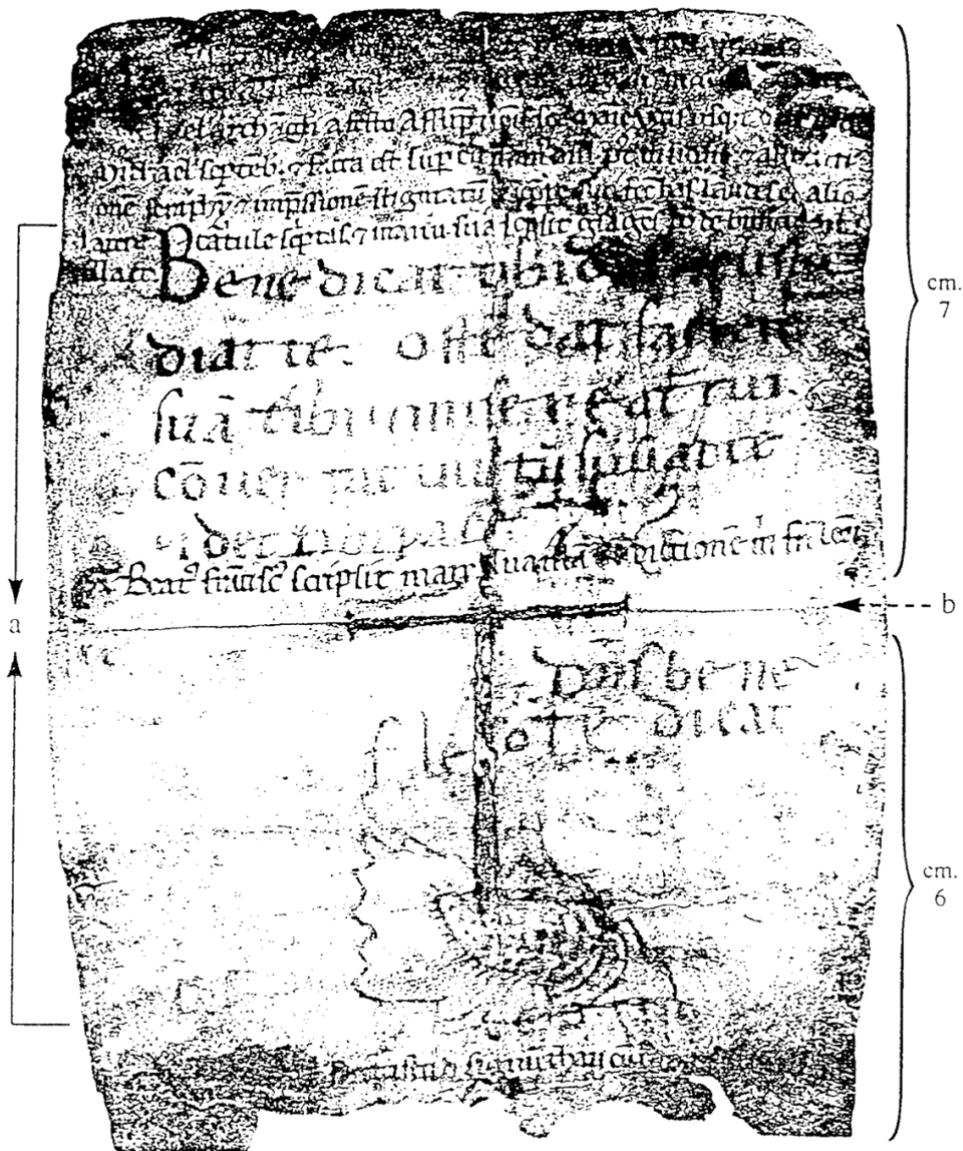


Foto 3 - La Benedizione a frate Leone

La Benedizione a frate Leone

Nel riguardo a destra del Tau è una scritta a quattro membri: in alto a sinistra d(omi)n(u)s, a destra bene, in basso a sinistra te, a destra dicat. (...) A cavallo dell'asta del Tau, infine, sono le lettere f. le/o, apposte per ultime, non solo dopo il disegno del Tau ma anche dopo le quattro parole di destra (...) Le quattro parole a destra costituiscono una scrittura circolare e pluridirezionale, che ricorda il cosiddetto quadrato magico. Sta di fatto che queste iscrizioni rendono impraticabile la lettura discorsiva, da sinistra a destra e dall'Alto in basso: così gli antichi trascrittori come il moderno editore, dando la sequenza Dominus benedicat, frater Leo, te o simili, riducono a testo ciò che testo non è.²⁵

E ancora Langelì, per una precisazione sul segno del Tau:

Sotto (la scrittura) è tracciato il segno Tau, radicato su un disegno dal profilo spezzettato. Dentro il contorno è disegnata una testa d'uomo, in posizione orizzontale: mento prominente e puntuto, capelli ben pettinati ma barba lunga e rada. Tutti questi elementi simbolici, a cominciare naturalmente dal Tau, hanno fatto molto discutere; non ho da portare alcuna considerazione nuova. (...) Il Tau è tracciato in maniera così perfettamente geometrica e centrata da far ritenere – poiché sarebbe troppo immaginare righe e squadre, in quel settembre sulla Verna – che abbia fatto da guida la piegatura in quattro del foglietto; se così fosse, la piegatura sarebbe stata effettuata tra la scrittura delle *Laudes* e la scrittura della *Benedizione*. Parrebbe che Francesco abbia per prima cosa disegnato il Tau, in tal modo predeterminando gli spazi d'inquadratura delle scritte: la distanza tra il bordo superiore e l'inizio della formula di benedizione fa intendere che lo scrivente abbia calcolato a occhio la centratura della scritta nella metà superiore.²⁶

Anche Tommaso da Celano attesta che questa Chartula è stata scritta di sua propria mano da (questo il testo: *Benedicat tibi dominus et custo / diat te. Ostendat faciem / suam tibi et misereatur tui. / convertat vultum suum ad te / et det tibi pacem*) Francesco sul monte della Verna a favore di un compagno, frate Leone, afflitto da un periodo di crisi interiore, poi subito delegatasi alla ricezione della missiva. Nella Chartula, lato Benedizione, è proprio fra Leone ad apporre una sua rubrica, in cui specifica che la ricezione dell'autografo avvenne due anni prima della morte di Francesco, durante la quaresima in onore di san Michele (settembre 1224) e aggiunge che Francesco «dopo la visione e le parole del Serafino e l'impressione delle stimmate di Cristo nel suo corpo, fece queste lodi scritte dall'altra parte della pergamena, e le scrisse di sua mano, rendendo grazie a Dio per il beneficio a lui fatto». Le Lodi dunque sono un ringraziamento a Dio e se ne deve tenere conto anche per l'interpretazione del *Cantico*, quantunque scritte in latino e diverse nel concetto e nella struttura.

²⁵ A. BARTOLI LANGELI, *Gli scritti da Francesco*, p. 132.

²⁶ A. BARTOLI LANGELI, *Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone*, p. 40

<i>Laudes Dei Altissimi</i>	<i>Lodi di Dio Altissimo</i>
Tu es sanctus Dominus Deus solus, qui facis mirabilia. Tu es fortis, tu es magnus, tu es altissimus, tu es rex omnipotens, tu pater sancte, rex caeli et terrae.	Tu sei santo, Signore solo Dio, che operi cose meravigliose. Tu sei forte, Tu sei grande, Tu sei altissimo, Tu sei re onnipotente, Tu, Padre santo, re del cielo e della terra.
Tu es trinus et unus Dominus Deus deorum; tu es bonum, omne bonum, summum bonum, Dominus Deus vivus et verus.	Tu sei trino e uno, Signore Dio degli dei, Tu sei il bene, ogni bene, il sommo bene, il Signore Dio vivo e vero.
Tu es amor, caritas; tu es sapientia, tu es humilitas, tu es patientia, tu es pulchritudo, tu es mansuetudo, tu es securitas, tu es quietas, tu es gaudium, tu es spes nostra et laetitia, tu es iustitia, tu es temperantia, tu es omnia divitia nostra ad sufficientiam.	Tu sei amore e carità, Tu sei sapienza, Tu sei umiltà, Tu sei pazienza, Tu sei bellezza, Tu sei mansuetudine, Tu sei sicurezza, Tu sei quiete, Tu sei gaudio e letizia, Tu sei nostra speranza, Tu sei giustizia, Tu sei temperanza, Tu sei tutta la nostra ricchezza a sufficienza.
Tu es pulchritudo, tu es mansuetudo; tu es protector, tu es custos et defensor noster; tu es fortitudo, tu es refrigerium.	Tu sei bellezza, Tu sei mansuetudine, Tu sei protettore, Tu sei custode e nostro difensore, Tu sei forza, Tu sei refrigerio.
Tu es spes nostra, tu es fides nostra, tu es caritas nostra, tu es tota dulcedo nostra, tu es vita aeterna nostra: Magnus et admirabilis Dominus, Deus omnipotens, misericors Salvator.	Tu sei la nostra speranza, Tu sei la nostra fede, Tu sei la nostra carità, Tu sei tutta la nostra dolcezza, Tu sei la nostra vita eterna, grande e ammirabile Signore, Dio onnipotente, misericordioso Salvatore.

Frate Leone, in una seconda rubrica sotto il testo della Benedizione, verga queste parole: «Il beato Francesco scrisse di sua mano questa benedizione a me, Frate Leone», a conferma di quanto vulgato dal Celano. La cartula della Verna è un documento importantissimo, la cui conservazione si deve a frate Leone, fedelissimo compagno, amico, zelante segretario e confessore del Santo, a tal punto legato a Francesco in sincero affetto da conservare per tutta la vita, sino all'anno della sua morte, il 1271, come un talismano o una reliquia santa nella tasca interna del suo saio il prezioso documento, il che ne fa quasi un primo casellario vivente dell'ordine. Questi scritti, ignorati per secoli dalla storiografia e intesi dalle stesse famiglie minoritiche come meri attestati di pietà ed edificazione ad aggio delle biografie sul Santo, sono in realtà di eccezionale importanza

per cogliere in profondità gli aspetti più genuini, attendibili e controversi di Francesco, un modo per risalire, dalla diffrazione biografica delle diverse fonti, causata da ben precisi accadimenti storici interni all'ordine, ad un'immagine più chiara e completa del soggetto. Il padre protestante Paul Sabatier per primo tentò la ricostruzione storica della vita del Santo ed individuò con fermezza proprio negli scritti del Santo, gli *Opuscola*, un valore imprescindibile:

Gli scritti di San Francesco sono sicuramente la miglior fonte da consultare per arrivare a conoscerlo, e non può non destare meraviglia vederli così trascurati dalla maggior parte dei suoi biografi. È vero che essi forniscono poche informazioni sulla sua vita, e non forniscono né date né fatti, ma fanno di meglio: segnano le tappe del suo pensiero e del suo percorso spirituale.²⁷

Così Sabatier; aprendo di fatto una nuova stagione di studi francescani, in cui numerosi lavori successivi hanno confermato, approfondendola, questa intuizione, specialmente a fine novecento, quando un nuovo focus sul genere letterario, la struttura, la cultura, e la valenza storica di questi scritti, hanno indirizzato la ricerca a una maggiore comprensione del fenomeno spirituale francescano, nella sua connessione con i testi sacri biblici e la patristica, sotto il segno della continuità e dell'innovazione.²⁸

È un fatto curioso che di San Domenico Guzman de Caleruega, colonna dei predicatori domenicani e uomo dotto, di somma cultura universitaria, non siano pervenuti scritti se non una lettera di tipo amministrativo²⁹ e di San Francesco, nonostante la sua professa minorità, il suo dichiararsi «*ignorans sum et idiota*»³⁰ sia pervenuto invece un corpus cospicuo di scritti, ascrivibili a circa una trentina.

Tali scritti, quindi, giocano un ruolo di primaria importanza non tanto, eccettuato forse il *Testamento*, per le questioni biografiche, quanto perché in grado di decrittare maggiormente la geografia morale, psichica, ascetica e mistica del Santo, svelandoci più intimamente il suo pensiero, il suo modo di pregare e di essere. Sono inoltre una miniera

²⁷ PAUL SABATIER, *Vie de Saint François d'Assise*. Paris 1893, XXXVI.

²⁸ Fra i molti, E. GRAU, *Die neue Bewertung der Schriften des heiliger Franziskus von Assisi seit den letzten Jahren*, in *San Francesco nella ricerca storica degli ultimi 80 anni, Todi, 1971*, 35-73; TH. MATURA, *François d'Assise, auteur spirituel*, Paris, 1996; trad. it, *Francesco, un altro volto*, Milano 1996; P. MESSA, *Le fonti patristiche negli scritti di Francesco d'Assisi*, Assisi, 1999.

²⁹ Cf. M.H. VICAIRE, *Saint Dominique chanoine d'Osma*, in «*Archivium Fratrum Praedicatorum*» 43 (1993) pp. 5-41.

³⁰ Ep. Ord 39; cf. *Testamento* 19.

preziosa dal punto di vista letterario, rivelando importanti dati circa lo stile di Francesco scrittore: il suo latino, con le ricorrenze di parole cardinali nel suo pensiero quali ‘*Pater Sancte*’,³¹ ‘*Deus meus et omnia*’, ‘*Deus, omne bonum, summum bonum*’, ‘*Spiritus Sanctus*’, e soprattutto, di estremo interesse per l’analisi del *Cantico*, ‘*Altissimus*’, ‘*Omnipotens*’, che ritornano tradotte in volgare nella poesia di lode e inserite in un preciso contesto semantico simbolico, capaci di restituire con esattezza il significato teologico invocato dai significanti. Alcuni studiosi, come Theo Zweerman, frate minore olandese, hanno evidenziato nei testi di Francesco una certa attitudine poetico-letteraria, e un uso diffuso del numero in chiave simbolica; il francescano Padre Pozzi (1923-2002) acclara nel *Cantico* con i suoi studi figure retoriche come dittologie sinonimiche, *tricolon* e *quadricolon* e uso di coordinate, enumerazioni e subordinazioni.

L’altro autografo di Francesco cui è opportuno dare menzione è la cosiddetta *Epistula Leoni*. Di datazione incerta, forse anteriore alla *carthula*, probabilmente prima dell’anno 1218, perché oltre quell’anno le fonti attestano la pressoché ininterrotta stretta vicinanza di Leone al Santo e quindi la necessità di inviare una lettera sarebbe stata poco probabile. Il testo autografo compare formato da 19 righe di una grafia ariosa ma un po’ grossolana, molto decisa nonostante una certa irregolarità data da un marcato sviluppo in ««larghezza. L’*EpLeo* è

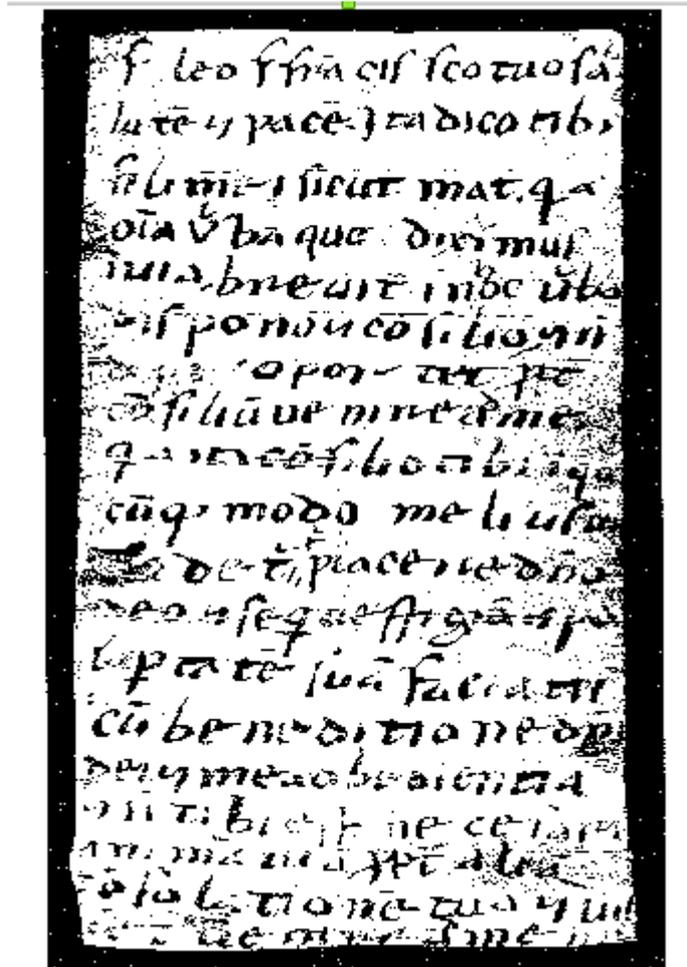
un biglietto affrettato, direi urgente: accorato nell’ansia di porgere subito aiuto, improvvisato nella foga commossa. Ci aiuta direttamente a vedere come il Santo scrivesse in quel latino semplice, impulsivo, anche scorretto, in cui l’eccitazione faceva quasi accavallare, non solo sillabe errate, ma anche abitudini istintive di esprimersi fino a contaminare latino e italiano, fino a passare senza accorgersene da una costruzione a un’altra.³²

*F leo francissco tuo sa / lutem et pacem. Ita dico tibi / fili mei sicut mater, quia / omnia verba que diximus / in via, breviter in hoc verbo / dispono et consilio, et si tibi / dopor oportet propter / consilium venire ad me. / Quia ita consilio tibi in quo / cumque modo melius vi / detur (tibi) placere domino / deo et sequi vestigia et pa / upertatem suam faciatis / cum benedictione domini / dei et mea obedientia.*³³

³¹ T. MATURA, “*Mi Pater sancte*”. Dieu comme Père dans les écrots de François, in «Laur.» 23 (1982) pp. 102-132; L. IRIARTE, *Dios el Bien, fuente de todo bien según s. Francisco*, in «Laur.» 23 (1982) pp. 77-101; O VAN ASSELDONK, *Lo Spirito del Signore e la sua santa operazione*, in «Laur.» 23 (1982) pp. 133-195.

³² A. VICINELLI, *Gli scritti di san Francesco e “I Fioretti”*, Verona 1955, p. 159s.

³³ Frate Leone, tuo fratello Francesco ti augura salute e pace. Così io dico a te, o figlio mio, come una madre, che tutte le parole che dicemmo per via, io le riassumo brevemente in questa parola e in questo consiglio; e se dopo ti occorrerà



Questi tre autografi redatti in lingua latina ci testimoniano un uso del latino biblico e liturgico continuamente perturbato dal volgare, con volgarismi quali “Francissco tuo” in luogo di “Franciscus tuus” (EpLeo1), “necessari” per “necessarium” (EpLeo16), “Pater sante” al posto di “Pater sancte” (LaudDei2); in modo speculare nel *Cantico* la lingua volgare è fortemente attratta nel campo semantico latino per diversi aspetti, ricalcando esemplarmente il movimento di quelle forze di lingua centripete e centrifughe che proprio in quegli anni contribuivano alla gestazione decisiva di una lingua letteraria italiana volgare. Il testo è, dal punto di vista linguistico, testimonianza di uno stato di lingua in senso diacronico, nella difficile trasformazione di un paradigma linguistico; e di un

tornare da me per consiglio, ecco quello che ti consiglio: In qualsiasi modo ti sembrerà meglio di piacere al Signore Dio e seguire le sue orme e la sua povertà, fallo con la benedizione del Signore Dio e con la mia obbedienza. E se, per la tua anima o per altra tua consolazione, ti è necessario venire a me, e lo vuoi, vieni, o Leone.

sistema di lingua in senso sincronico, presa a riferimento la sua finalità comunicativa e parenetica. La tradizione degli scritti di Francesco, in passato chiamati *Opuscola*,³⁴ tutto sommato attesta una sufficiente conoscenza della lingua latina da parte del santo, anche se molte differenze si possono trovare fra gli autografi, in cui il livello è decisamente più basso, e gli altri testi, molto più formalmente curati, forse originariamente scritti dal santo e corretti e normati in trascrizioni successive da altre mani di tradizione (contro il divieto del fondatore di modificare anche una sola lettera dei suoi scritti, calco del dettame evangelico),³⁵ oppure dettati a qualche scrivano che aveva il compito di perfezionarli. Studiosi come Padre Kaitan Esser o Scivoletto hanno analizzato lo stile scrittorio degli scritti latini, notando la ricorrenza frequente di avverbi in *-ter*, l'accumulo di segmenti nominali (fenomeno evidente anche nel *Cantico*), soprattutto le serie aggettivali, frasi nominali, la frequenza di frasi allocutive, il massiccio uso della copulativa *et*. Non è questo l'ambito per dimostrarlo, ma è stato detto che neanche il *cursus* mancherebbe in questi testi in latino. *Cursus* che Franca Ageno rinviene anche nel volgare del *Cantico*, potente esempio di osmosi fra due sistemi culturali. Certamente il corpus degli scritti di tipo a) non si è costituito in un'unica volta, né in un unico luogo. Vi appartengono molte collezioni che non hanno lo stesso contenuto; fra queste la collezione più antica e importante è quella del codice 338 A di Assisi, che abbiamo detto recare il *Cantico* interamente. Un manoscritto, il 338 A, dalla storia travagliata, legata alla soppressione napoleonica dei conventi: nel 1810 le biblioteche di S. Francesco in Assisi e della Porziuncola furono chiuse ed i testi trasferiti a Spoleto e Città del Castello; il 338 A confluì a Spoleto per sei anni, quando ritornò assieme agli altri testi. Di nuovo nel 1860 il *Decreto Pepoli* aveva abolito gli ordini religiosi, con una specifica in regio decreto del 1862 che assegnava ai Comuni libri ed oggetti requisiti agli enti soppressi: così nasce la Biblioteca Comunale di Assisi che incamera i testi del Sacro Convento assisano, trasferimento effettuato solo nel 1902, una volta sistemata la biblioteca del comune nel Palazzo Vallemani, dove arriva anche il ms. 338 A. Solo nel 1981, dopo strenue trattative

34 L'uso di questo termine per indicare gli scripta del Santo risale a LUCA WADDING, frate minore e storiografo dell'ordine, cui si deve l'editio princeps del 1623 ad Anversa a partire dalla quale invalse l'uso da parte di molti editori posteriori. Recentemente si tende a preferire il termine *scripta* (scritti) a *opuscola*.

35 Non permetteva che si cancellasse dai suoi scritti neppure una lettera o una sillaba, anche se superflua o errata (1 Cel 82).

Stato Chiesa, Comune e Convento, il “fondo antico” tornò alla sua sede originaria nella Basilica di Assisi, e con esso il codice contenente il *Cantico*, pur se ancora di proprietà comunale. K. Esser data il manoscritto 338 A alla seconda parte del XIII secolo, terminus ante quem il 1279. Può essere stato scritto da scrivani del Sacro Convento nel tempo del generalato di P. Alberto da Pisa o Hymo da Faversham. Gli scritti, soprattutto quelli della seconda parte del codice, assomigliano nella loro forma testuale alle testimonianze più antiche, caratterizzati da una dizione che suggerisce uno stadio remoto della storia del testo.³⁶ Mentre E. Menestò vede il codice 338 A databile non prima della fine del XIII,³⁷ L. Pellegrini ha dimostrato che la seconda parte del codice, fascicoli da II a IV, risale al tempo di fra Crescenzo da Jesi ministro, (un periodo che va dal 1244 al 1253), emissario di un invito diffuso alla raccolta di testimonianze su Francesco, rivolto soprattutto ai suoi primi compagni, “coloro che lo conobbero di persona”, che diventerà il “*nos qui fuimus cum eo*” in diverse biografie; è un momento che riguarda anche Fra Leone, che in quegli anni risiedeva ad Assisi, come è documentato. È plausibile l’ipotesi che proprio a lui, il fido scriba di Francesco, suo intimo amico, sia stato affidato l’incarico ufficiale di raccogliere gli scritti del santo.³⁸

La *Legenda Perusina* o *Compilazione di Assisi*, trasmette la storia del *Cantico*, con il primo verso e le lasse del perdono e della morte come analoghe compilazioni (*Speculum Lemmens, Ms Little*); deve essere stata redatta su materiale posteriore al 1247 ed i suoi testimoni in nostro possesso risalgono a circa il 1340. Non può, anche solo per il fatto di non tramandare il testo del *Cantico* intero, avere lo stesso valore di ms. 338 A e dello *Speculum*. Su quest’ultimo, a riguardo della data di composizione, vi furono e in parte vi sono tutt’ora accese diatribe; il Sabatier per primo difese strenuamente la data rubricata dal primo editore in un codice, il 1227 (data erroneamente dedotta), che fu rivista con motivazioni stringenti dal Della Giovanna, Bihl, Barbi, Benedetto, in una assai posteriore,

³⁶ KAJETAN ESSER, *Die älteste Handschrift der Opuscula des hl. Franziskus (cod. 338 von Assisi)*, in «Franz. Stud. 26» (1939) pp 120-142, ristampa in KAJETAN ESSER, *Studien zu den opuscula des hl. Franziskus von Assisi*, a cura di E. Kurten e Isidoro de Villapadierna, Roma, 1973, 1-22. Cf. anche M. SENSI, *Gli scritti di Francesco. Con notizie filologiche e biografiche*, in San Francesco d’Assisi. Illustrazioni di E. Marchionni, Bologna 1999, pp 1-108.

³⁷ E. MENESTÒ, *L’edizione degli Opuscula di P. Kajetan Esser*, in «Verba Domini mei...», Roma, 2004, pp 253-277.

³⁸ L. PELLEGRINI, *La raccolta di testi francescani del Codice Assisano 338. Un manoscritto composito e miscelaneo*, in *Revirescunt chartae codices documenta textus. Miscellanea in honorem Fr. Caesaris Cenci OFM*. A cura di A. CACCIOTTI, P. SELLA, Roma 2002, vol. I, 289-340. Cf. Id. *Il manoscritto come veicolo di testi e di idee: l’esempio dei manoscritti francescani*, in «Italia Francescana», 75/2 (2000) 11- 47.

il 1318. Sostanzialmente, diversi fatti narrati nello *Speculum* fungono da ancoraggio cronologico sicuro, sorta di termini *post quem* per la sua redazione. La caratteristica dello *Speculum* è quella di essere rappresentato da una numerosissima famiglia di codici, circa 30. Ciò che è possibile dedurre da queste tre classi di codici recanti il *Cantico*, parzialmente o integralmente, è che esse risalgono tutte a un periodo posteriore l'invito di fra Crescenzo di Jesi del 1244 alla raccolta di testimonianze sul Santo e alla risposta (1246) dei *socci speciales*, con vario materiale accompagnato dalla famosa lettera; materiale che da più parti giunse così copioso che il Celano, inizialmente orientato ad un semplice aggiornamento integrativo della già composta *Vita prima*, fu costretto a scrivere una *Vita secunda* sul Santo, e inoltre un *Tractatus de miraculis*. Le classi a, b, c recanti il *Cantico* potrebbero anzi essere datate a quel recupero delle fonti, avvenuto in occasione del capitolo di Padova, maggio 1276, successivo allo scempio storico delle fonti francescane operato da Bonaventura da Bagnoregio in nome dell'uniformità interpretativa del messaggio di Francesco bandita nel capitolo di Parigi del 1266, con l'imposizione della sua *Legenda Maior* come unica biografia autorizzata dell'Assisiense. Il fervore testimoniale seguito all'invito di fra Crescenzo generò una quantità di documenti tale da sopravvivere alla censura di Bonaventura; del resto i conventi erano già diffusi in tutta Europa, i frati assommavano a decine di migliaia e le direttive del governo centrale probabilmente non raggiunsero completamente diverse zone rese franche dalla periferia e dalla lontananza. Le vite di Celano, le sue *legendae*, furono principalmente interessate dalla direttiva di Bonaventura, come probabilmente l'archivio che le aveva alimentate, custodito dal generale Crescenzo. Celano per le sue biografie scelse principalmente l'ottica dei sodali di Greccio, «coloro che lo avevano conosciuto», ma molto più vasto e variegato dovette essere il materiale, che il primo biografo aveva utilizzato solo in parte. Questo fondo variegato, dopo essere sopravvissuto, ripullulò una volta passate le proibizioni con la nuova stagione documentale aperta dal Capitolo di Padova del 1276, nella rifioritura di leggende e fioretti francescani. La *Vita Prima* è la prima biografia del Santo, scritta fra il 1228 e il 1229 da fra Tommaso da Celano (che aveva conosciuto Francesco, anche se non approfonditamente o per troppo lunga consuetudine) su commissione di papa Gregorio IX, come l'autore stesso scrive al principio del prologo; non una prassi abituale, anzi evento raro, giustificato dall'imposi-

della santità di Francesco, dalla velocità del suo processo di canonizzazione dopa la morte e dall'intento del pontefice di fare dei mendicanti francescani l'ordine deputato al restauro della Chiesa. Fu in seguito ritrovata e pubblicata, per la prima volta, dai Bollandisti nel 1768. La Vita Prima si rivelò, in ambito moderno, un documento di grande autorità. Tommaso da Celano parla in essa in qualche modo del *Cantico* senza trascriverlo, ad esempio nel capitolo XXIX numero 80, capitolo intitolato '*Il suo grande amore per le creature a motivo del Creatore. Suo ritratto fisico e morale*', che fornisce molti particolari circa il motivo della sua composizione:

80. Sarebbe troppo lungo, o addirittura impossibile narrare tutto quello che il glorioso padre Francesco compì e insegnò mentre era in vita. Come descrivere il suo ineffabile amore per le creature di Dio e con quanta dolcezza contemplava in esse la sapienza, la potenza e la bontà del Creatore? Proprio per questo motivo, quando mirava il sole, la luna, le stelle del firmamento, il suo animo si inondava di gaudio. O pietà semplice e semplicità pia! Perfino per i vermi sentiva grandissimo affetto, perché la Scrittura ha detto del Signore: lo sono verme e non uomo; perciò, si preoccupava di toglierli dalla strada, perché non fossero schiacciati dai passanti. E che dire delle altre creature inferiori, quando sappiamo che, durante l'inverno, si preoccupava addirittura di far preparare per le api miele e vino perché non morissero di freddo? Magnificava con splendida lode la laboriosità e la finezza d'istinto che Dio aveva loro elargito, gli accadeva di trascorrere un giorno intero a lodarle, quelle e tutte le altre creature. Come un tempo i tre fanciulli gettati nella fornace ardente invitavano tutti gli elementi a glorificare e benedire il Creatore dell'universo,³⁹ così quest'uomo, ripieno dello spirito di Dio, non si stancava mai di glorificare, lodare e benedire, in tutti gli elementi e in tutte le creature, il Creatore e governatore di tutte le cose.

Documento programmatico alla composizione del *Cantico di frate Sole*, e sopraffina esegesi dello stesso, questo passo indaga la tenerezza del Santo verso le creature, che saranno protagoniste anche nella sua poesia; rivela i motivi della lode e dell'amore *per* le creature, in quanto specchio della manifestazione riverberante: nella creatura il Creatore, nell'infinitamente piccolo l'Infinito, nozioni di rilevante importanza per comprendere il senso profondo del *Cantico*, il mistero delle sue particelle, del *per* che si potrebbe definire quasi come un *per sacramentale o eucaristico*, chiave della divina presenza che si fa cercare e trovare in ogni cosa. Vengono nominati dal biografo sole, luna e stelle, che sono i primi attori delle lasse del *Cantico*; si cita una fonte ispiratrice sicuramente alla base delle *Laudes Creaturarum*, che il Santo dovette avere ben presente,

³⁹ Cfr. Dn. 3,51.

il cosiddetto *Cantico di Daniele*, un cantico biblico inserito nel libro del profeta ebraico Daniele, che veniva recitato nella liturgia delle ore.

81. E quale estasi gli procurava la bellezza dei fiori, quando ammirava le loro forme o ne aspirava la delicata fragranza! Subito ricordava la bellezza di quell'altro Fiore il quale, spuntando luminoso nel cuore dell'inverno dalla radice di Iesse, col suo profumo ritornò alla vita migliaia e migliaia di morti. Se vedeva distese di fiori, si fermava a predicare loro e li invitava a lodare e amare Iddio, come esseri dotati di ragione; allo stesso modo le messi e le vigne, le pietre e le selve e le belle campagne, le acque correnti e i giardini verdeggianti, la terra e il fuoco, l'aria e il vento con semplicità e purità di cuore invitava ad amare e a lodare il Signore. E finalmente chiamava tutte le creature col nome di fratello e sorella, intuendone i segreti in modo mirabile e noto a nessun altro, perché aveva conquistato la libertà della gloria riservata ai figli di Dio. Ed ora in cielo ti loda con gli angeli, o Signore, colui che sulla terra ti predicava degno di infinito amore a tutte le creature.

Questo secondo paragrafo è indubbiamente ugualmente significativo: descrive un Francesco amministratore di un sacerdozio universale, un sacerdozio della natura in una chiesa che travalica lo spazio del rito per suscitare e incontrare il sacro in ogni cosa, dove l'intuizione di chiamare fratello e sorelle tutte le creature è veramente straordinaria e rivoluzionaria. Il capitolo 21 paragrafo 58 della *Vita Prima* offre un altro quadretto tenero e profondo del singolare atteggiamento di Francesco verso le creature:

Mentre, come si è detto, il numero dei frati andava aumentando, Francesco percorreva la valle Spoletana. Giunto presso Bevagna, vide raccolti insieme moltissimi uccelli d'ogni specie, colombe, cornacchie e "monachine" (94). Il servo di Dio, Francesco, che era uomo pieno di ardente amore e nutriva grande pietà e tenero amore anche per le creature inferiori e irrazionali, corse da loro in fretta, lasciando sulla strada i compagni. Fattosi vicino, vedendo che lo attendevano, li salutò secondo il suo costume. Ma, notando con grande stupore che non volevano volare via, come erano soliti fare, tutto felice, li esortò a voler ascoltare la parola di Dio. E tra l'altro disse loro: «Fratelli miei uccelli, dovete lodare molto e sempre il vostro Creatore, perché vi diede piume per vestirvi, ali per volare e tutto quanto vi è necessario. Dio vi fece nobili tra le altre creature e vi concesse di spaziare nell'aria limpida: voi non seminate e non mietete, eppure Egli vi soccorre e guida, dispensandovi da ogni preoccupazione». A queste parole, come raccontava lui stesso e i frati che erano stati presenti, gli uccelli manifestarono il loro gaudio secondo la propria natura, con segni vari, allungando il collo, spiegando le ali, aprendo il becco e guardando a lui. Egli poi andava e veniva liberamente in mezzo a loro, sfiorando con la sua tonaca le testine e i corpi. Infine, li benedisse col segno di croce dando loro licenza di riprendere il volo. Poi anch'egli assieme ai suoi compagni riprese il cammino, pieno di gioia e ringraziava il Signore, che è venerato da tutte le creature con sì devota confessione. Siccome poi era uomo semplice, non per natura ma per grazia divina, cominciò ad accusarsi di negligenza, per non aver predicato prima di allora agli uccelli, dato che questi ascoltavano così devotamente la parola di Dio; e da quel giorno cominciò ad invitare tutti i volatili, tutti gli animali, tutti i rettili ed anche le creature inanimate a lodare e ad amare il Creatore, poiché ogni giorno, invocando il nome del Signore, si accorgeva per esperienza personale quanto gli fossero obbedienti.

In relazione al canto praticato da Francesco ed ai salmi, un altro passo della *Vita Prima*, cap. 8 - 109 - 509, che introduciamo per una più ampia cornice al *Cantico*:

Così, dunque, stava per compiersi esattamente quanto la parola di Dio aveva annunciato due anni prima. Da pochi giorni riposava in quel luogo tanto bramato, e sentendo che l'ora della morte era ormai imminente, chiamò a sé due suoi frati e figli prediletti, perché a piena voce *cantassero le Lodi al Signore con animo gioioso* per l'approssimarsi della morte, anzi della vera vita. Egli poi, come poté intonò il salmo di David: *Con la mia voce al Signore grido aiuto, con la mia voce supplico il Signore.*

E più oltre, capitolo 9, 115, 522: «C'è di più, molte volte, trovandosi in viaggio e meditando o cantando Gesù, scordava di essere in viaggio e si fermava a invitare tutte le creature alla lode di Gesù».

Riferimenti ancora più chiari al *Cantico* porta La *Vita seconda*, composta da Tommaso da Celano tra il 1246/1247, per corrispondere all'ingiunzione, fatta dal Capitolo generale di Genova del 1244 e dal ministro generale Crescenzo da Iesi, “di scrivere i fatti e persino le parole” di Francesco, e non già di limitarsi ai “*signa et prodigia*” che si dicevano operati dal Santo (cfr. Lettera di Greccio in Fonti Francescane). Ad esempio, al paragrafo 217 – 809 capitolo 163, che è uno svolgimento di quanto scritto in *Vita Prima* al paragrafo 109:

Trascorse i pochi giorni che gli rimasero in un inno di lode, invitando i suoi compagni diletteggianti a lodare con lui Cristo. Egli poi, come gli fu possibile, proruppe in questo salmo: Con la mia voce ho gridato al Signore, con la mia voce ho chiesto soccorso al Signore. Invitava pure tutte le creature alla lode di Dio, e con certi versi, che aveva composto un tempo, le esortava all'amore divino. Perfino la morte, a tutti terribile e odiosa, esortava alla lode, e andandole incontro lieto, la invitava ad essere suo ospite: «Ben venga, mia sorella morte!».

Ma il passo più importante si trova al paragrafo 213 del capitolo 161 *Promessa fattagli dal Signore per le sue infermità*, dove è specificato il motivo della composizione del *Cantico*, l'occasione della sua nascita, il concetto della *certificatio*, cuore autentico della poesia. La certezza di essere salvo, comunicata dalla voce interiore di Dio stesso, di essere cioè già qui in terra nel regno dei cieli, dona al Santo, gravemente sofferente nel corpo per varie malattie fisiche, una gioia sovrumana, e, da quasi cieco per un'infermità oculare, vede e descrive nel suo *Cantico* un universo creaturale nuovo, trasfigurato, come l'uomo dovrebbe vederlo se il Cristo dimorasse pienamente in lui, quasi un mondo creato prima che il peccato irrompesse nella storia, anzi, nelle intenzioni del Santo, forse di più, il giardino terrestre dopo la fine dei tempi e la *parusia*, dopo quindi il ritorno del Cristo, quando quei cieli nuovi e quelle terre nuove attesi, saranno popolati di creature che l'uomo sente e chiama fratelli e sorelle, in un vincolo di amore che lega tutti a Dio.

Una notte, essendo sfinito più del solito per le gravi e diverse molestie delle sue malattie, cominciò nell'intimo del suo cuore ad avere compassione di sé stesso. Ma, affinché *lo spirito* sempre pronto non provasse, neppure per un istante, alcuna debolezza umana per il corpo, invocò Cristo e col suo aiuto tenne saldo lo scudo della pazienza. Mentre pregava così impegnato *in questa lotta*, il Signore gli promise la vita eterna con questa similitudine: «Supponi che la terra e l'universo intero sia oro prezioso di valore inestimabile e che, tolto ogni dolore, ti venga dato per le tue gravi sofferenze un tesoro di tanta gloria che, a suo confronto, sia un niente l'oro predetto, neppure degno di essere nominato; non saresti tu contento e non sopporteresti volentieri questi dolori momentanei?». «Certo sarei contento – rispose il Santo – e sarei contento smisuratamente!». «Esulta dunque, – conclude il Signore – perché la tua infermità è caparra del mio regno e per il merito della pazienza devi aspettarti con sicurezza e certezza di aver parte allo stesso regno». Quanta esultanza pensi che abbia provato questo uomo, beato per una promessa così felice? Con quanta pazienza, non solo, ma anche con quanto amore avrà abbracciato le sofferenze fisiche? Soltanto lui lo sa adesso perfettamente, perché allora non fu in grado di esprimerlo. Tuttavia, ne fece qualche cenno ai compagni, come poté. In quella circostanza compose alcune Lodi delle creature, in cui le invita a lodare come è loro possibile, il Creatore.

Questa pagina, così vivida e commossa, entra ex novo nelle *legendae* del Celano, probabilmente sulla scorta del materiale documentario dei *socii speciales*, inviato in risposta alla richiesta di fra Crescenzo di Jesi; da questo nuovo apporto il Celano prende per aggiungere il racconto della nascita del *Cantico*, che era già da lui conosciuto come testo nella *Vita Prima*, (e così noto da non essere necessario trascriverlo), ma senza cognizioni particolari sui motivi della sua nascita.

Il motivo di questa esclusione del testo del *Cantico* nelle prime biografie di San Francesco è opportunamente spiegato dal Branca:

[...] i «*socii*» che contribuirono alla *Vita Secunda* non avevano, pare, ragione alcuna di includere nel loro materiale il *Cantico*. Non era qualcosa che il Celano avesse trascurato nella sua *Vita Prima*; faceva invece parte proprio di quelle «*multa ... quae in praedictis legendis sunt posita tam veridico quam luculento sermone*» e che i «*tres socii*» dichiarano esplicitamente di trascurare. E non era uno di quei «*signa et prodigia*» che Fra Crescenzo aveva ordinato di segnalare; non poteva far parte neppure dei «*sanctae conversationis eius insignia*» ai quali i «*tres socii*» affermavano necessario far posto accanto ai «*signa et prodigia*». In queste categorie non poteva rientrare, ci sembra, il testo del *Cantico* che già aveva avuto il suo posto proprio e specifico fra gli *Opuscola*. (gli *scripta* di Francesco). Potevano invece, anzi, in un certo senso dovevano trovarvi luogo le narrazioni della *certificatio* da cui era nato il *Cantico*, e gli episodi famosi della morte e del perdono così legati alla storia del nostro testo. Erano veramente, questi, «*signa et prodigia*», «*sanctae conversationis eius insignia*», e facevano parte di un complesso «storico»; erano inoltre trascurati dal Celano nella sua *Vita Prima*.⁴⁰

Certificatio, morte e perdono sono trasmessi da tutte le fonti compilatorie più autorevoli per svelare i retroscena del *Cantico*, e in modo fortemente concorde fra loro.

⁴⁰ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di Frate Sole*, op. cit. pp. 35-36.

La *Legenda Perusina* (Compilazione d'Assisi) e lo *Speculum Perfectionis* ampliano la cornice narrativa ricomprendendo gli episodi legati alla composizione della lassa sul perdono; sono queste, come detto, compilazioni più tarde, ma ugualmente esemplate su fonti antiche. La *Legenda Perusina* ha al capitolo sesto l'episodio legato alla morte, al capitolo 78 la *certificatio*, al capitolo 79 il perdono; lo *Speculum Perfectionis* riporta al capitolo 100 la *certificatio*, al capitolo 101 il perdono; al capitolo 123 la morte. Si differenzia da tutte le altre fonti però per l'aggiunta di un capitolo, il capitolo 120, contenente il testo integrale del *Cantico*. Lo *Speculum* venne scoperto, o meglio, riscoperto come fonte autonoma, in quanto noto sin dal 1504 attraverso lo *Speculum vitae beati Francisci*, e pubblicato nel 1898 da Paul Sabatier, che vi attribuì valore altissimo, giudicando le biografie del Celano eterodirette dalla Chiesa ufficiale, nelle persone di papa Gregorio IX, che commissionò la prima biografia al Celano, e frate Elia, allora ministro generale dell'ordine minorita all'indomani della morte di Francesco, figura molto complessa, primo patrocinatore della costruzione della maestosa e costosa basilica del Sacro Convento in funzione celebrativa del culto del Santo. Lo stridore con l'animo autentico di Francesco, che a sua dimora elesse in vita capanne di stuoie e stamberghe, dovette essere forte in quanti, fra i confratelli fedeli al suo messaggio, si sforzavano di osservare la regola. Come si vede, i fuochi dello spiritualismo e conventualismo erano già precocemente accesi. Sabatier, rinvenendo la fonte dello *Speculum* intitolata *Leggenda antichissima* la attribuì a frate Leone, sulla scia suggestiva delle testimonianze di diversi frati fra Duecento e Trecento – Pietro di Giovanni Olivi, Ubertino da Casale e Angelo Clareno – che avevano fatto accorato appello, in funzione di contrasto alla corruzione temporale dell'ordine, alla franca testimonianza del fedele primo compagno Leone, facendo spesso riferimento ai suoi scritti, i famosissimi *rotuli* che Ubertino da Casale affermò di avere visto, per esserne venuto in possesso. Si tratta di una potente fascinazione delle prime origini: tra l'altro ben due dei manoscritti che Sabatier visionò recavano rubricata ben chiara la data del 1228, precedente anche alla *Prima Vita* del Celano. Tutto questo innescò fra gli studiosi un'accesissima *querelle*; vennero rinvenuti altri manoscritti, di cui il più importante fu il cosiddetto manoscritto di *Ognissanti*, perché appartenente al convento di Ognissanti in Firenze. La data corretta è in realtà quella del 1318; il 1228 è un *lapsus calami*, un errore di trascrizione del copista, che nello scrivere

la data in numeri romani secondo l'uso dell'epoca, vergò erroneamente una X al posto di una C, cioè MCCXXVIII invece che MCCCXVIII, finendo per dare origine a un'intera famiglia di manoscritti che nel loro colophon sembravano attestare lo *Speculum* come la più remota biografia su San Francesco. Per questo motivo e per il fatto che l'opera è menzionata per la prima volta in un sermone dedicato a San Francesco di Giacomo da Tresanti, nato nel 1265, oggi quasi nessuno sostiene più la paternità di frate Leone per lo *Speculum*. Tuttavia, nonostante il disinganno sulla paternità, l'opera è decisamente importante per la ricchezza di informazioni e narrazioni che riguardano il *Cantico*. Sullo sconosciuto autore dello *Speculum* Branca ha notato:

Alla sua sensibilità il Cantico doveva parlare con una intensità e una profondità, come non aveva parlato a nessun altro compilatore. Nessuno aveva mai pensato a inserire nello schema delle «perfezioni», di cui San Francesco era stato maestro, un capitolo così gentile, così suggestivo come quello tutto modulato sull'intesa segreta tra Francesco e gli animali, le piante, gli elementi naturali (XII: «*De amore ipsius ad creaturas et creaturarum ad ipsum*»). È un tema che il compilatore dello *Speculum* tratta con cura tutta particolare, con impegno eccezionale nel colorire, nel far quadro: con la ricerca minuta e appassionata di tutti gli elementi – davvero non numerosi – che potessero arricchire questa presentazione nuova, quasi ignota alle sue fonti. Nel Celano e nelle altre leggende i dati e gli episodi simili, che alle volte sono riferiti, rimangono staccati, appena accennati, quasi particolari trascurabili nel grande fulgore della conformità di Francesco a Cristo: come del resto è sufficiente la semplice citazione «bibliografica» del Cantico. Qui sono invece composti in un grande quadro che si pone con pari dignità accanto a quelli esaltanti le eroiche virtù del Santo. La poesia di Francesco fratello e padre delle creature animate e inanimate, che parla e prega fra di loro e con loro, esultante nella scoperta di quella grandiosa comunione mistica che da Dio procede e a Dio ritorna attraverso tutto il creato, trepida di lode estatica, discende in gran parte proprio dell'intuizione intima e umanissima del compilatore dello *Speculum*.⁴¹

E più oltre, il Branca prosegue accennando indirettamente a una caratteristica stilistica del testo di Francesco che non si mancherà di sviluppare argomentando più avanti. Raffrontando i diversi stili e le sensibilità letterarie del Celano, nelle sue biografie, e dell'anonimo autore dello *Speculum*, vede nel primo l'impronta «dei retori e dei dettatori del primo Duecento», la maestria nel difficile uso del *cursus*, la centralità insomma ancora della lingua e dello stile latino in un'epoca, i primi decenni del Duecento, in cui la lingua volgare era ancora alla ricerca di un suo status letterario, ragione per cui il Celano, a riguardo del *Cantico* di Francesco,

doveva sentire in quelle lasse qualcosa di *giullaresco*, quasi di bizzarro. Comprendeva certo e venerava l'alta esperienza ascetica da cui erano nate: ma il testo era qualcosa di troppo personale, di troppo «volgare» per non destare la sua diffidenza. [...] Ma il compilatore dello *Speculum* invece

⁴¹ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di frate Sole*, op. cit. pp. 41-42.

scriveva quando già la letteratura volgare aveva avuto le grandi esperienze della Scuola Siciliana e del Dolce Stil Novo. Quando già Dante le aveva impresso un inobliale suggello di nobiltà, quando Giotto già aveva pennelleggiato la sua «legenda» così «volgare». All'autore dello *Speculum* erano certo famigliari gli alti, umanissimi accenti delle laudi drammatiche e delle rappresentazioni sacre umbre; lui, uno «zelante» umbro, aveva certo fra i suoi testi più cari e segreti, gli impetuosi, affocati versi di Jacopone da Todi.⁴²

Sono considerazioni molto interessanti sullo stato di una lingua letteraria in una sua fase aurorale ma via via sempre più sviluppata, tanto che l'uso del latino nello *Speculum* appare molto spesso come mera maschera lessicale di una sintassi e di una costruzione linguistica già marcatamente «volgari».

Sicuramente le fonti dello *Speculum* per il *Cantico* dovevano essere gli *Opuscola* che lo tramandavano ancora frammezzo al corpus interamente in latino, e che nel corso della tradizione lo avrebbero progressivamente espunto perché ritenuto non congruente al resto delle opere della miscellanea, scritte in latino. Un merito filologico, dunque, va riconosciuto all'anonimo compilatore del testo, che ha voluto incorniciare forse attraverso la rilevanza data all'inserzione della lauda in volgare, tutto un gusto e una sensibilità dell'epoca che stava fortemente mutando e che probabilmente verso Francesco e la sua rivoluzione antropologica è di non poco debitrice e figlia.

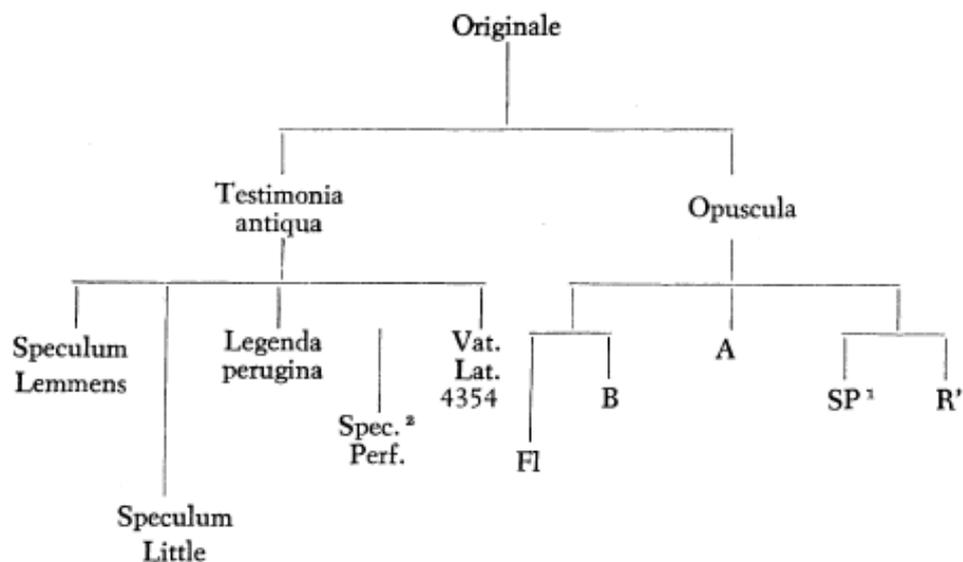
Branca conclude che lo *Speculum* non deriva il *Cantico* dal ms. Assisiense 338A, ma da una diversa linea di mss. della famiglia *Opuscola*, e così è anche delle parti del *Cantico* riportate in *Legenda Perusina*, perché diverse lezioni caratteristiche di A non trovano riscontro alcuno nel testo tramandato dallo *Speculum*.

A conclusione di questa disamina sui testimoni e sulle testimonianze del *Cantico*, è giusto ricordare che sia Branca per la sua edizione critica sia Ageno per le sue osservazioni, eleggono il ms. 338 A come testimone più attendibile per la ricostruzione del testo, arrivando ad uno *stemma codicum* simile.

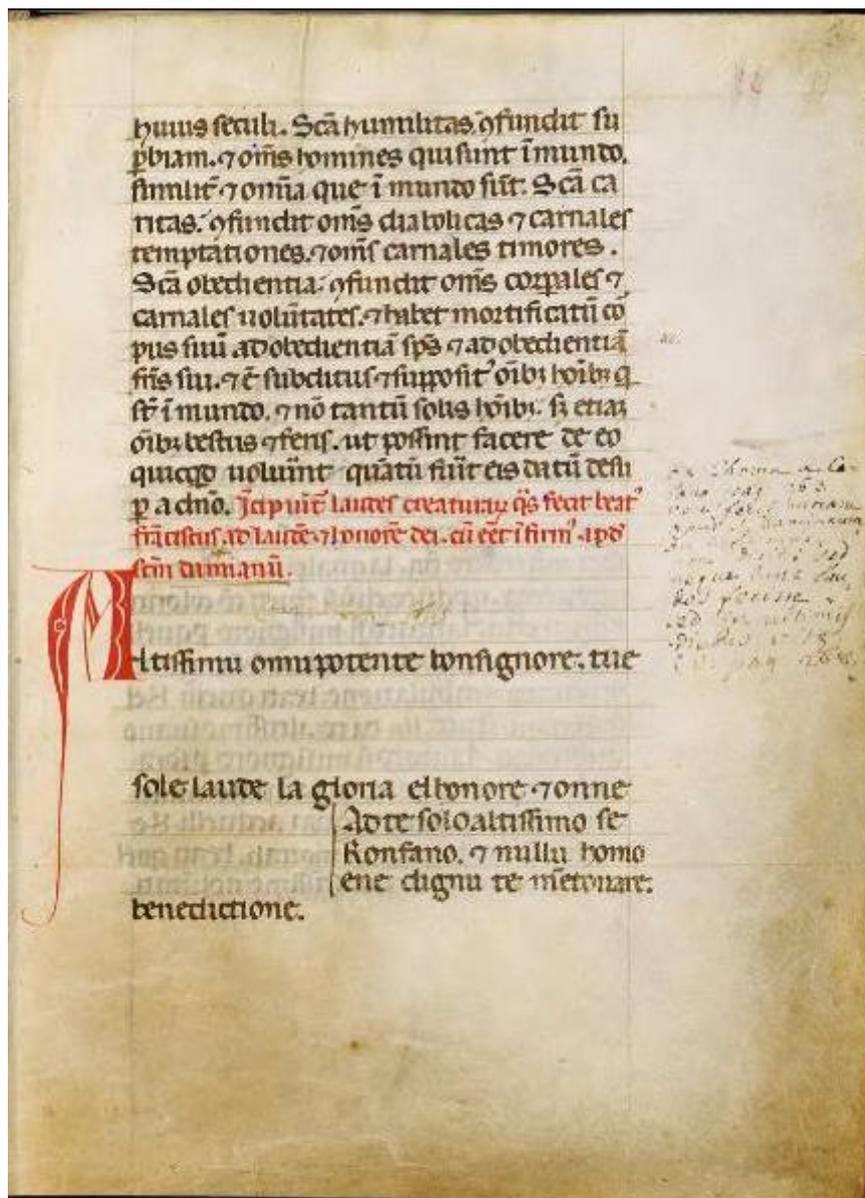
Così la Ageno, non discostandosi sostanzialmente da quello del Branca, nel suo saggio:⁴³

⁴² Ibid. p.43.

⁴³ FRANCA AGENO, *Osservazioni sul Cantico di frate Sole*, op. cit. p.401.



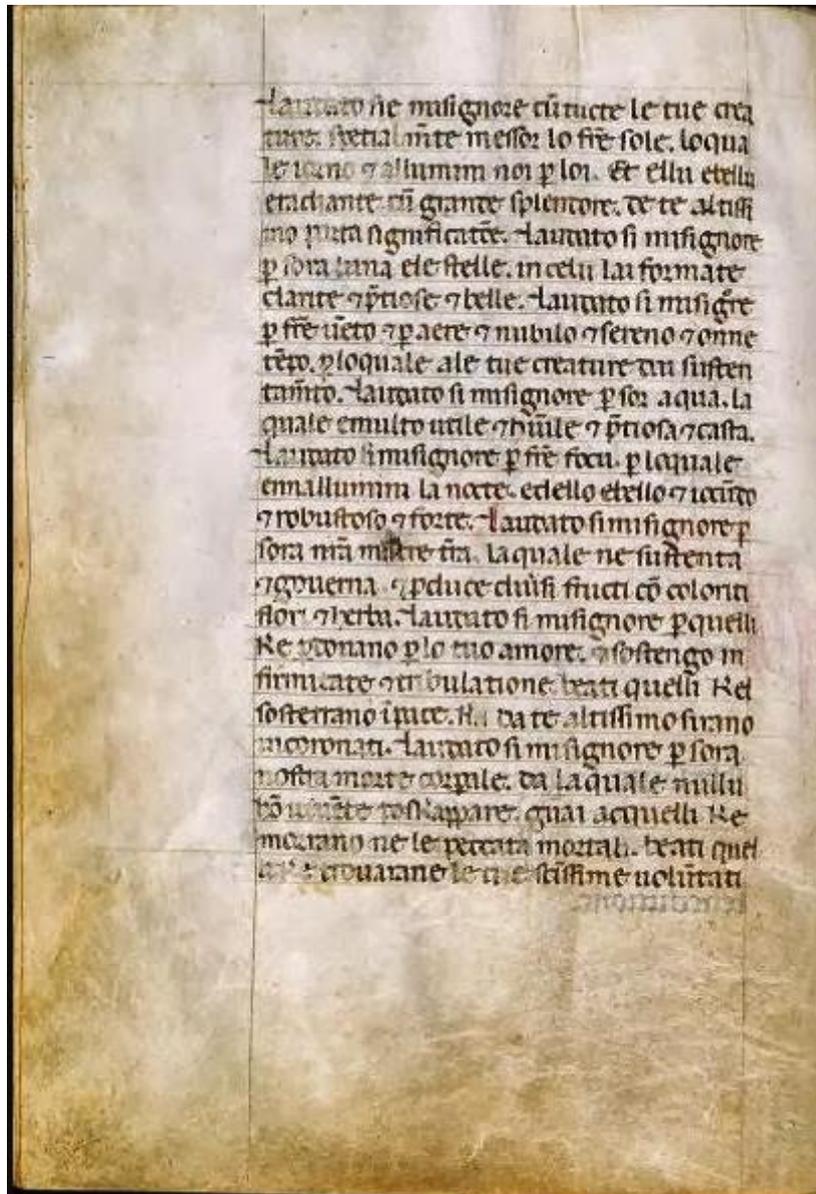
Del ms. 338 A, eletto quindi come più attendibile da Branca e Agno per l'edizione critica del testo, sorta di *bon manuscrit* secondo la teoria di Bedier, è opportuno riportare qui in visione le pagine contenenti il *Cantico*. Il Codice, proveniente dal Sacro Convento di San Francesco in Assisi, ma di proprietà del comune, reca fra gli *Opuscola* del Santo a cc. 33r-34r il *Cantico*. La sezione contenente la poesia, secondo gli apporti della critica interna risalirebbe al 1279 circa; la scrittura gotica che lo contraddistingue tuttavia, del tipo della «*Littera bononiensis*», assai diffusa in Umbria, secondo il consenso di diversi paleografi potrebbe darsi alla fine del secolo XIII o anche ai primi del secolo XIV.



Manoscritto 338 A di Assisi, c. 33 r.

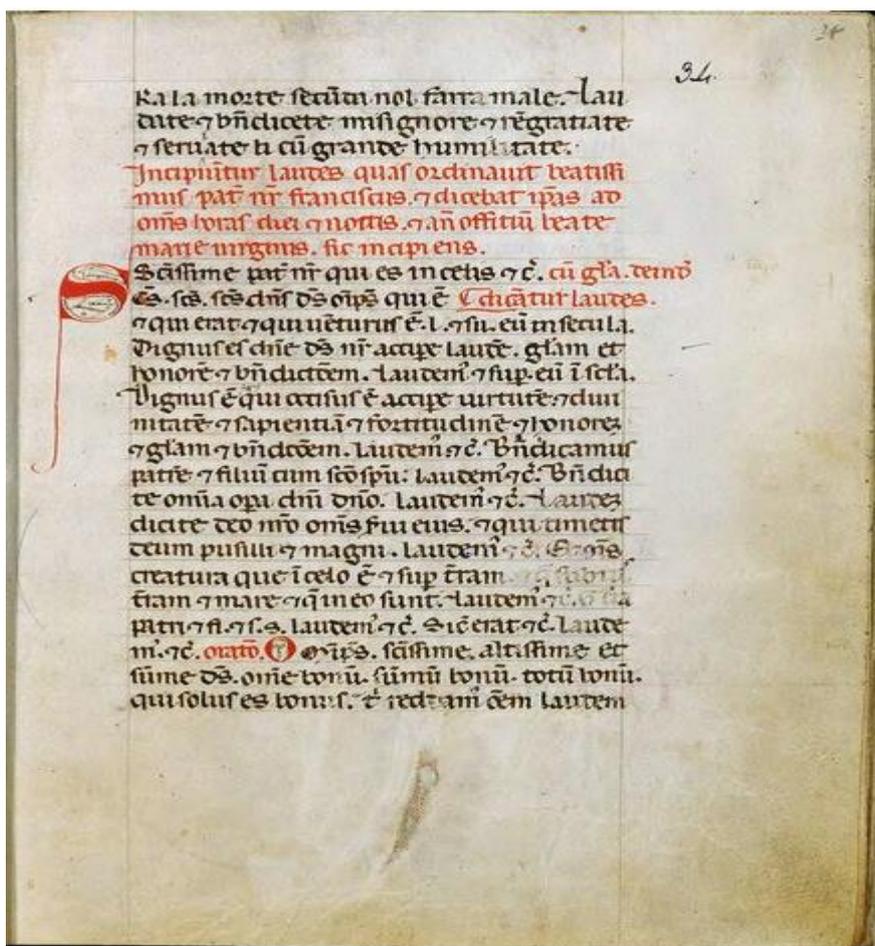
Sono, come si vede, le prime due lasse del *Cantico*, introdotte da una rubrica del copista in latino che spiega come siano state scritte dal Santo in lode e onore di Dio in un periodo di infermità a San Damiano. Curiosamente il copista impagina la lauda lasciando diverse righe libere, in numero di tre per ciascun gruppo, sopra il primo ed il secondo verso e poi, di lunghezza minore, circa la metà di quelle soprastanti, sopra la parola in basso a sinistra *benedictione*; questo ha indotto molti studiosi a pensare ad un'iniziale intenzione da parte del compilatore di segnare anche una qualche notazione musicale.

I righi sono infatti tracciati a secco, incidendo il supporto con la punta dura di uno *stilus* appuntito, che non lascia tracce di colore, tecnica usata per esempio negli scriptoria beneventani, anche per la tracciatura del tetragramma musicale, ma usualmente per preparare il quaderno tracciando delle righe determinanti lo specchio di scrittura.



Manoscritto 338 A c. 33v.

In figura si può notare il prosieguo del *Cantico*. Si nota che le righe, diversamente dalla situazione iniziale precedente, sono tutte impegnate dal testo senza che ne rimanga alcuna libera. Apparentemente mancano strutture strofiche o divisioni, che un componimento poetico richiederebbe, dando l'impressione quasi di una struttura in prosa. Il testo della poesia impegna tutta la pagina, senza glosse o annotazioni a margine del copista, e in quella successiva, in alto, si trova la chiusa del componimento con gli ultimi tre versi finali.



In sintesi, è parso opportuno dare una ricognizione delle varie famiglie dei testimoni del *Cantico*, e un quadro globale delle testimonianze sulla sua composizione.

Il codice ms. 338 A, eletto dunque a testimone fondamentale, raccoglie scritti di provenienza, tempi, tipologie e funzioni diverse e costituisce una sorta di repertorio canonico, legale, liturgico e ascetico ad uso dell'Ordine. Contiene una copia, forse la più antica, di alcuni scritti di Frate Francesco, databile agli ultimi anni Quaranta del secolo

XIII. Due i testi più importanti. Il primo è la *Regula fratrum Minorum*, che Francesco e i frati Minori nelle riunioni capitolari elaborarono per regolare la loro vita religiosa ispirata agli ideali evangelico-pauperistici. All'elaborazione collaborarono persone esperte e rappresentanti della Sede apostolica, tra cui il cardinale Ugo vescovo d'Ostia e futuro papa Gregorio IX. Venne approvata il 29 novembre 1223 da papa Onorio III con la lettera *Solet annuere*. L'altro testo, celeberrimo, è appunto il *Cantico delle creature* o *Cantico di frate Sole*: una lode a Dio, che si snoda con intensità e vigore passando in rassegna le sue creature, divenendo così anche un inno alla vita, una preghiera permeata da una visione positiva della natura, in cui si vede riflessa l'immagine del Creatore, e che sottolinea il senso di fratellanza fra l'uomo e tutto il creato. L'importanza del *Cantico* è data anche, lo si ricorda ancora, dal suo essere la prima opera poetica in lingua volgare umbra: la pagina che abbiamo qui sotto gli occhi è dunque il vero "punto di partenza" della letteratura italiana. Nella rubrica introduttiva, in rosso, si indicano le circostanze della stesura: «*quas fecit beatus Franciscus ad laudem et honorem Dei cum esset infirmum apud sanctum damianum*» (le compose il beato Francesco a lode e onore di Dio quando era infermo presso S. Damiano). Il luogo di composizione della lauda è stato oggetto di molte discussioni: Luigi Foscolo Benedetto suggerì ad esempio San Fabiano presso Rieti, ma grazie agli interventi del padre Bihl e altri si ritiene Assisi la città in cui fu scritta; con ancora qualche incertezza fra San Damiano e il palazzo vescovile, tesi questa sostenuta da G. Abate.⁴⁴ Le fonti francescane assumono comunque Assisi e nello specifico San Damiano come luogo di composizione e, quanto alla data, anche questa suscettibile di diverse discussioni e interpretazioni, sempre FF indicano la primavera del 1225.

Inquadrata così la cornice dei testimoni recanti il *Cantico* fra le fonti dirette, e delle testimonianze ad esso riferite, collocata la sua nascita secondo le più probabili coordinate spazio temporali, non si può tacere qui, fra il novero delle fonti indirette riguardanti il testo in esame, una recente scoperta effettuata dalla Dottoressa Roberta Iannetti, dottoranda in Paleografia all'Università di Ferrara e del suo supervisore, Professor Sandro Bertelli del Dipartimento di Studi Umanistici: la prima carta del codice Pluteo 22 dx. 3,

⁴⁴ G. ABATE, *La nascita del «Cantico di Frate sole» nel palazzo vescovile di Assisi*, in *Miscellanea francescana*, LVI (1956), pp. 333-415, cui oppongono validi argomenti M. BIGARONI, *Il Cantico di Frate Sole. Genesi del Cantico*, Assisi, 1956, e G. SABATELLI, *Fatti e ipotesi sul luogo di nascita del Cantico di frate Sole*, Assisi, 1959, pp. 1-16.

oggi conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ma proveniente dall'antica biblioteca del convento francescano di Santa Croce a Firenze. Quella che inizialmente sembrava una nota a margine, un comune appunto, mera glossa secondo l'uso scoliastico scritta in latino tra le pagine di un manoscritto del tredicesimo secolo, si è rivelata essere la più antica e completa versione mai ritrovata dell'*Esortazione alla lode di Dio*, opera di San Francesco d'Assisi che anticipa il *Cantico di frate Sole*. La nuova trascrizione è stata rinvenuta nella prima carta del codice Pluteo 22 dx. 3. La versione «laurenziana» identificata da Unife, così definita in riferimento alla sede in cui si trova il manoscritto, si compone di diciassette versetti, per la maggior parte citazioni dalla Bibbia. La “glossa” non presenta segni di rimando al testo, infatti non è un commento ad un determinato passo e nemmeno un'integrazione ad esso. A livello paleografico, inoltre, il testo non ha le caratteristiche delle annotazioni marginali. I versi non sono nello stesso ordine delle versioni tarde già note e, inoltre, ve ne sono di inediti. L'*Exhortatio* – finora conosciuta soltanto grazie a due fonti tarde – sarebbe stata composta per accompagnare una rappresentazione pittorica delle creature, e vergata personalmente dal Santo sulla tavola. Così spiegano la sua peculiarità la dottoranda Roberta Iannetti e il Professor Sandro Bertelli del Dipartimento di Studi Umanistici, con Federico Rossi e la professoressa Anna Pegoretti di Roma Tre:

Il testo facente parte del corpus degli scritti di Francesco si compone di diciassette versetti, per la maggior parte consistenti in citazioni dalla Bibbia. I versetti in più della versione laurenziana sono ben cinque: due, in chiusura, sono benedizioni; un altro – *Qui fecit nos laudate Dominum* – si inserisce nel lungo elenco di esortazioni alla lode modellate su passi biblici.

Il primo e il terzo sembrano invece riferirsi direttamente alle circostanze di composizione del testo e al gruppo dei frati intorno a Francesco. Uno si rivolge a «tutti i frati con cappucci», offrendoci una testimonianza precoce dell'abito voluto dal Santo di Assisi per sé e per i suoi compagni (si pensi che nella Regola non bollata, ultimata entro il 1221, Francesco escludeva dall'uso del cappuccio quanti erano nell'anno di prova).

L'altro, infine, esorta alla lode di Dio tutti coloro che «guardano questa tavola». Il riferimento è del tutto peculiare e sembra confermare quanto già raccontavano le due testimonianze più tarde: l'*Exhortatio* fu scritta da Francesco su una tavola dipinta (un 'antependio') posta sulla fronte di un altare di una cappella dedicata alla Vergine, da identificarsi con l'eremo di Cesi in provincia di Terni. Il testo, insomma, sarebbe stato composto dal Santo per accompagnare una rappresentazione pittorica delle creature, e da lui vergato personalmente sulla tavola. Non a caso, Attilio Bartoli

Langeli – il maggiore studioso degli autografi francescani – lo considera uno degli “autografi perduti”.⁴⁵

Si dà qui evidenza alla trascrizione dell’*Exhortatio ad laudem Dei*, come riportata nel manoscritto Laurenziano Pluteo 22 dx. 3; gli studiosi hanno opportunamente evitato ogni correzione, dal momento che gli errori potrebbero appartenere al latino di Francesco, che abbiamo visto non essere impeccabile. In corsivo i versetti finora sconosciuti presenti nella nuova versione della preghiera.

EXHORTATIO AD LAUDEM DEI	ESORTAZIONE ALLA LODE DI DIO
Timete Dominum et date illi honorem	Temete il Signore e dategli onore
Dignus est Dominus accipere laudem et honorem	Degno è il Signore di ricevere lode e onore
Omnes qui timete [sic] Dominum laudate eum	Voi tutti che temete il Signore lodatelo
<i>Omnes qui inspicitis in hanc tabulam laudate Dominum</i>	<i>Tutti voi che guardate questa tavola lodate il Signore</i>
Ave sancta Maria gratia plena Dominus tecum	Ave santa Maria piena di grazia il Signore è con te
Dignus agnus qui occisus	Degno è l’agnello che è stato ucciso
Accipere laudem gloriam et honorem	di ricevere lode, gloria e onore
<i>Qui fecit nos laudate Dominum</i>	<i>Lodate Dio che ci ha fatti</i>
Laudent eum celi et terra	Lo lodino i cieli e la terra
Benedicite maria et flumina Dominum	Benedite, mari e fiumi, il Signore
Benedicite fontes Dominum	Benedite, fonti, il Signore
Hec dies quam fecit Deus exultemus et letemur in ea	Questo è il giorno che fece il Signore esultiamo e rallegriamoci in esso
Alleluia Alleluia Alleluia rex Israel Sancte Michael arcangele defende nos in prelio	Alleluia, Alleluia, Alleluia Re d’Israele San Michele arcangelo difendici in battaglia
Benedicta sit sancta Trinitas atque indivisa unitas	Sia benedetta la santa Trinità e indivisa unità

⁴⁵ Dal sito Università degli Studi di Ferrara url: <https://www.unife.it/it/notizie/2023/scienza-cultura-e-ricerca/paleografia-nuova-versione-cantico-san-francesco>.

<i>Omnes fratres cum capuciis laudate Dominum</i>	<i>Voi tutti, frati coi cappucci, lodate il Signore</i>
<i>Omnis spiritus laudet Dominum</i>	<i>Ogni spirito lodi il Signore</i>
<i>Laudate Dominum quoniam bonus est</i>	<i>Lodate il Signore poiché è buono</i>
<i>Omnes qui legitis hec littere [sic] laudate Dominum</i>	<i>Voi tutti che leggete queste lettere lodate il Signore</i>
<i>Omnes creature laudent Dominum</i>	<i>Tutte le creature lodino il Signore</i>
<i>Omnes volucres celi laudent Dominum</i>	<i>Tutti gli uccelli del cielo lodino il Signore</i>
<i>Omnes pueri laudate Dominum</i>	<i>Voi tutti, bambini, lodate il Signore</i>
<i>Iuvenes et virgines laudate Dominum</i>	<i>Giovani e fanciulle lodate il Signore</i>
<i>Benedicamus Patrem et Filium cum Sancto Spiritum [sic]</i>	<i>Benediciamo il Padre e il Figlio con lo Spirito Santo</i>
<i>Benedictus es qui celum et stellas fecisti⁴⁶</i>	<i>Benedetto sei tu che hai fatto il cielo e le stelle</i>

Questo testo è un'importantissima fonte indiretta, la più prossima al *Cantico* per tematica, e dà una chiave importantissima di interpretazione del concetto di *lode* in San Francesco, lode che si deve innalzare semplicemente perché *Dio è buono*, al di fuori quindi di ogni ottica strumentale; ci ragguaglia della chiara conoscenza che il Santo aveva del mistero trinitario, in linea con l'ortodossia della Chiesa; offre inoltre un esempio emblematico del ruolo di mediatore, meglio di sacerdote del cosmo, nell'invito alla preghiera universale di amore e lode, che l'Assisiense sentiva proprio.

Questa ricerca prosegue in direzione delle due direttrici fondamentali che innervano il *Cantico*: l'una è proprio la lode universale, l'altra, strettamente legata alla lode, è la presenza di influssi giullareschi nel componimento, che questo studio si propone di individuare e analizzare. Non prima però di una necessaria disamina, argomento del prossimo sviluppo, introduttiva alla poliedrica e per certi versi polisemica figura del giullare, ambigua lungo tutto il medioevo.

⁴⁶ Ibidem

2. Tanti 'San Francesco', altrettanti 'giullari'

La problematicità della figura storica di San Francesco, quale emerge, come si è visto, dalla diffrazione delle sue molteplici fonti biografiche, si accorda curiosamente con quella di un altro personaggio che domina la storia e l'immaginario medievale: polivalente e scivoloso, dalle fortissime contraddizioni, il termine per indicarlo, *giullare*, è sicuramente derivato, attraverso *joculator*, dall'etimo latino *jocus*, (scherzo). La forma latina è attestata già nel periodo classico; a partire dal V secolo tende a soppiantare i termini *mimus*, *scurra* ed *histrion* ma il termine diviene di uso comune solo in epoca medievale.⁴⁷ Antecedente e prodromico all'emersione della figura del giullare, c'è un fatto storico caratteristico della trasformazione del mondo latino e in graduale aumento a partire dalla dissoluzione della centralità dell'impero romano d'occidente in poi, con l'emersione di altre forme di potere nate dal mescolarsi con le popolazioni cosiddette barbariche del *limes* romano; un fenomeno che emerge già in modo chiaro in epoca alto medioevale e più oltre nel basso medioevo: la crisi dell'istituzione del teatro come era stato concepito nell'epoca classica romana, sino alla sua totale scomparsa. In un mondo che ai Cesari sostituì gradualmente i Vescovi, almeno nelle zone periferiche del potere, dove la Chiesa assorbì molte funzioni governative che furono dell'Impero Romano, mutuando in modo funzionalmente nuovo concetti quali *parrocchia* e *diocesi* precedentemente legati alla giurisdizione latina, era inevitabile che anche la cultura ricevesse un'impronta decisiva, all'insegna dell'ortodossia e del controllo. Il teatro antico, soppiantato da basiliche e chiese adibite al nuovo culto dominante, fu visto come luogo di perdizione e malaffare e infatti bisognerà aspettare sino ai secoli IX e X almeno, per vederlo riaffiorare in una diversa forma, legata alla rappresentazione del sacro, tramite i primi *Officia* liturgici recitati in particolari feste del calendario, in cui ricompariranno attori e gradualmente anche strutture sceniche e costumi in una chiesa che si faceva quasi spazio adibito a palcoscenico per un teatro del sacro.

⁴⁷ ELISABETTA TONELLO, *L'altra poesia. Arte giullaresca e letteratura nel basso Medioevo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2018, p. 9 Introduzione.

Scomparso il teatro antico non scomparvero i teatranti, perché il bisogno di comunicare, di smuovere i sentimenti attraverso la mimesi scenica non venne mai meno. Il giullare, così, si ritrovò ad essere quasi l'unico depositario della forza scenica, erede dei mimi romani, degli *scurra*, degli *histriones*, dei musicisti e dei saltimbanchi; e per gran parte del medioevo, almeno sino ad un certo momento, oggetto di biasimo e condanna da parte della Chiesa, che guardava ad esso come ad un essere infido, ingannatore e diabolico. Secondo Arnold Hauser, nella sua *Storia sociale del teatro*, il giullare medievale sarebbe il risultato di due diversi rami ascendenti e convergenti, quali il mimo latino (con i musicisti greco-romani) e lo *skop* di epoca franca, ipotesi ragionevole e ancora oggi non confutata, perché in linea con la mescolanza storica dei due sistemi culturali latino e germanico. Una delle prime attestazioni del termine *joculator* si ha nel Concilio di Cartagine del 436, LX: «*Clericum scurrilem, et verbis turpibus jocularum, ab officio retrahendum*», dove l'interdizione si intende verso quei sacerdoti che nell'esercizio delle loro funzioni utilizzino parole oscene, non consone alle sacre funzioni. A livello semantico la parola giullare, specie in Italia, è stata usata come un grande contenitore per svariate figure professionali dell'intrattenimento, finendo a volte anche per venire confusa, attraverso il suo termine affine "buffone", con la figura del trovatore. Sembra tuttavia che il buffone fosse una specializzazione socialmente e professionalmente differente e a volte un poco più elevata del giullare girovago e senza padroni, uno specialista dell'intrattenimento che riusciva ad ottenere vitto, alloggio e stipendio presso un signore, in maniera piuttosto stabile. Qui aveva il compito di rallegrare la corte con scherzi e lazzi, ma la sua funzione era soprattutto quella di essere la vittima predestinata, una sorta di capro espiatorio degli scherzi altrui; non di rado era fisicamente deforme, nano, gobbo, rachitico e spesso anche psichicamente menomato, matto o demente, o doveva fingersi tale. Proprio queste sue prerogative fisico-psichiche erano il ricettacolo delle angherie divertite dei signori, una sorta di sfogo per le frustrazioni, la figura ufficiale del folle che poteva tranquillizzare sulla propria salute di mente i sani, sorta di personificazione apotropaica a scongiuro della diversità, della malattia, della follia e della sfortuna. Del resto, la storia ricorda e tramanda diverse vicende di re e signori colpiti da insania mentale, cui il pensiero medievale guarda sempre con molto timore e scaramanzia, percependo sempre una connaturata fragilità nel mondo naturale sublunare (basti pensare ai famosi cicli della Fortuna, rappresentata come

una ruota con al suo Zenit un re trionfante che dopo pochi giri si ritrova schiacciato nel Nadir della sorte), ma aspirando sempre a un'armonia strutturale di equilibrio. Fra riprovazione e attrazione, giudizio e accoglienza, scherno e lode, la figura del giullare e del buffone è quel qualcosa di cui il mondo e la società medievale, per molti motivi, non riesce a fare a meno. Il buffone sarà successivamente il menestrello, da *ministerium*, ufficio, carica, mansione in Italia invalsa nell'uso dal XIV secolo, e caratterizzata da una certa competenza poetica ma soprattutto musicale. Studiosi come Raggianti e soprattutto Viscardi,⁴⁸ che ha condotto uno spoglio attento dei glossari e repertori in latino medievale danno un esempio della complessità semantica dei termini *joculares* e *joculatores*, indicando come siano comprensivi di svariate accezioni specifiche quali *mimi*, *histriones*, *saltatores*, *balatores* (ballerini), *thymelici*, *scurrae* (barzellettieri, dicitore di facezie), *bufones* (comici), *gladiatores*, *choraules* (maestri di danza), *citharistae*, che sono tutte figure minori e di accompagnamento nella tradizione classica, greca prima, ma soprattutto romana poi, dei numerosi *ludi* sacri e pubblici; inoltre, in ambito di spettacoli più popolari, altre accezioni attestate sono *circulatores*, (roteanti), *divini* (indovini), *grallatores* (trampolisti), *funamboli*, *petauristae* (acrobati), *staticuli* (danzatori). Si riconoscono dall'analisi storico linguistica almeno tre tipi di mimi, i *mimi joculares* (detti anche *scurrae* e *bufones*), i *mimi* dicitore di *joci* (scherzi), *urbanitates* (satire), *scurrilitates*, *strophae* (derisioni), di *facetiae*, *ineptiae*, *fabulae* e i *mimi chorulae*, maestri conduttore di danze⁴⁹. Il termine "giullare" è equivoco anche in gran parte delle lingue europee, soprattutto in area romanza.⁵⁰

Numerose sono le personificazioni storiche che nel corso dei secoli, sono entrate nel gran calderone rappresentato dalla parola italiana "giullare" nella sua accezione più vasta. Vediamone alcune: buffone, menestrello, cavaliere di curia, uomo di corte, trovatore, troviere, istrione, mimo, cerretano, cantimpanco, saltimbanco, straziatore, imbonitore, musicante, trombetto, citaredo, cantastorie, contastorie, canterino, araldo, nano-buffone, domatore e ammaestratore di animali, acrobata, mangiatore di fuoco, giocoliere, prestigiatore, lottatore, banditore, pagliaccio, ciurmatore, ciarlatano, mattaccino, guitto, attore.⁵¹

⁴⁸ ANTONIO VISCARDI, *Le origini*, Milano, Vallardi, 1973.

⁴⁹ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Arti della visione. II, Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 141-151: "Lo spettacolo medievale".

⁵⁰ PETER BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, (I ed. 1978).

⁵¹ TITO SAFFIOTI, *I giullari in Italia. La storia, lo spettacolo, i testi*, Milano, Xenia Edizioni, 1990, p. 13.

Una figura come si vede dai mille volti e sfaccettature. Dalle corti ducali e vescovili (nonostante la professata avversione, anche larga parte del clero non poteva nei fatti farne a meno, almeno in occorrenze di festa) alle piazze di mercato, dalle aie contadine agli eserciti in marcia e alle taverne, il giullare aveva diversi pubblici cui rivolgersi, con diversi repertori e registri di stile e spesso assommava in sé varie specializzazioni dell'arte dell'intrattenimento: tendenza più accentuata nei tempi remoti, prima di una certa specializzazione e questo, spesso, come testimonia la letteratura tramandataci, poteva generare dei problemi in ogni epoca. È ben nota e documentata attraverso numerosi *sirventesi* di natura comica e polemica, la *querelle* fra *trovatori* e *giullari*, volta a definire e separare le prerogative d'ambito di ciascuna delle due figure. Guiraut Riquier, uno degli ultimi grandi trovatori dell'aurea stagione poetica provenzale (nato a Narbona circa nel 1230, + 1292), dal 1270 accolto presso la corte del grande re poeta e mecenate Alfonso X di Castiglia, fu ossessionato dal problema dell'autorialità e paternità dei testi, al punto che le sue oltre cento poesie sono scrupolosamente datate e inserite da lui stesso in vita in raccolte accurate, a testimoniare lo sforzo antologico. Una sua epistola in versi del 1275 è indirizzata proprio al re Alfonso X: si tratta di una supplica, appartenente al vastissimo genere del sirventese, in cui il poeta chiede accoratamente di intervenire per mettere ordine nella confusione che regna a livello terminologico per definire le varie categorie ricomprese nel termine giullare, allora utilizzato con abuso e confusione proprio in Provenza, la terra d'origine e di elezione del trobadorismo. Guiraut propone al re una classificazione ed il re ratifica disponendo che *giullare* sia chiamato chi esegue composizioni altrui accompagnandosi con strumenti musicali, e sa vivere tra i potenti con cortesia e con decorose capacità, raccontando *novas* di altri autori, o cantando *vers* e canzoni altrui, ben fatte e piacevoli ad ascoltarsi. Il *trovatore* deve essere invece chi compone poesie per la recitazione, che sa fare danze, cobbole. ballate degnamente composte, albe e sirventesi; «e questi giustamente deve essere onorato più del giullare, in quanto un altro può farsi giullare utilizzando l'arte del trovatore». Chi infine è maggiormente dotato nell'arte della poesia e con essa sa indicare nelle cose temporali e spirituali il discrimine per distinguere il bene dal male, deve essere chiamato *Doctor de trobar*. La *Declaratio* di Alfonso X, in risposta alla *Supplicatio*, sostanzialmente ratifica la richiesta di Guiraut, decretando anche l'espunzione dalla corte di personaggi di dubbia

qualifica come ammaestratori di scimmie, caproni, cani, burattinai, imitatori del canto degli uccelli, suonatori scadenti di ambienti degradati, tutte figure che non devono più essere ricomprese nel termine di *giullare*: «si chiamino *buffoni* quelli che, pur frequentando le corti, si fingono pazzi, e non si vergognano di alcuna abiezione, mentre, al contrario, non apprezzano ciò che è piacevole e ha valore».⁵² La necessità di definire la categoria del giullare, con la sua specifica funzione e il proprio ruolo sociale, è stato il difficile proponimento di moltissimi studiosi, soprattutto recenti; Ramon Menendez Pidal in modo più generale ma con grandissima efficacia definisce i giullari «tutti coloro che si guadagnano la vita agendo davanti a un pubblico».⁵³ Il principio di autorialità, prerogativa dei trovatori, che poteva essere messo in discussione da giullari che si avventuravano nella composizione di testi propri, creando di fatto una serie di sfumature intermedie nel continuum fra le due figure, spesso veniva difeso e rivendicato come prerogativa propria dai trovatori, in una sorta di lotta di classe del superiore in ceto sociale (il trovatore), verso il suo subalterno (il giullare). Del resto, il primo trovatore secondo la tradizione è un nobile, il famosissimo Duca di Aquitania Guglielmo IX, uomo di potere e alto lignaggio che giocava con la poesia aulica e colta quanto con quella popolare e oscena, in modi forse non troppo distanti da quelli del giullare. Il giullare solitamente proveniva da classi umili, il trovatore molto spesso apparteneva alla nobiltà, alla borghesia o al basso clero; questo in linea di massima, perché eccezioni in ambo le parti la storia ne annovera comunque. È comunque attestata la consuetudine, da parte di alcuni trovatori, di farsi accompagnare, spostandosi fra diverse città, da un giullare incaricato di eseguire il repertorio di canzoni e sirventesi da loro creati. Un classico esempio in questo senso è quello di Peire Cardenal: secondo la tradizione rampollo di nobili origini, fu avviato agli studi canonici dal padre nella cattedrale maggiore del Puei; istruito in latino, nella scrittura, nel canto e nella lettura, ma affascinato più dal mondo che dal chiostro, si dedicò alla composizione di melodie, sirventesi e canzoni, girando per varie corti con un suo giullare incaricato a cantare le sue opere. Le frizioni registrate fra giullari e trovatori

52 vv. 528-587 e 616-673 della *Supplicatio* e vv. 198-305 della *Declaratio*. VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La supplica di Giraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi mediolatini e volgari», vol. XIV, 1966, pp.11-132.

53 RAMON MENENDEZ PIDAL, *Poesia juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, 1924.

vertevano all'inizio soprattutto intorno alla prerogativa dell'autorialità, fra il poeta inventore di versi e tropi ed il suo esecutore itinerante, che nei giudizi dell'autore spesso eseguiva il repertorio in modi rozzi e scadenti. La letteratura trobadorica dei primi decenni abbonda di questi esempi in forma di tenzone. La distinzione sociologica e di classe, fra chi ha uno *status* riconosciuto di diritto per la sua arte e chi invece campa malamente per la sua arte imitativa non è ancora all'inizio così marcata. Peire d'Alvernha, esponente del *trobar clus*, in attività circa fra il 1149 e il 1170 e citato da Dante nella Divina Commedia come uno fra i primi trovatori, nella prima stanza di un suo componimento esprime l'ossessione che una qualunque delle sue opere nelle mani di un giullare possa essere storpiata e stravolta:

Ab fina ioia comensa	Con gioia perfetta inizia
lo vers qui bels motz assona	la canzone che belle parole armonizza
e de re no.i a fail lens-sa;	e in nulla v'è difetto;
mas no m'es bon que l'apreigna	ma non gradisco che l'impari
tals cui mos chans non coveigna	uno cui non si addica il mio canto,
q'ieu non vuoill avols chantaire,	poiché non voglio che un cattivo cantore,
cel que tot chan desfaissona,	quello che deforma ogni canto,
mon doutz sonet torn en bram.in	trasformi in urla la mia dolce melodia. ⁵⁴

In Europa vi sono alcune differenze fra le varie zone per quanto concerne la letteratura giullaresca. In ambito gallego-portoghese si hanno le maggiori testimonianze di questa frizione fra il trovatore/poeta e il giullare; il timbro giullaresco in area provenzale è caratteristico di un'area laterale e marginale, rimanendo però sempre la differenziazione di funzioni e compiti fra le due figure. In Italia caratteristico è il problema, tuttora vivacemente discusso, del cosiddetto divorzio precoce fra poesia e musica, forse in modo più graduale di quanto sino a poco tempo fa si stimasse; comunque, la figura del *poeta doctor*, compositore di soli testi letterari, mediatore di cultura ispirata e faro morale delle genti, si impone sin dal XII secolo, relegando la figura e l'attività del

⁵⁴ FRANCO SUITNER, *I poeti del medio evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Roma, Carrocci Editore e Aulamagna, 2019, p. 78.

giullare in zone di macchia assai ristrette dell'esperienza letteraria. In generale però è da considerare che raramente il repertorio giullaresco, caratterizzato da una forte oralità e probabilmente dall'uso dello scritto a mo' di canovaccio, approdava ad una forma scritta trasmissibile. Secondo la tesi di Ramon Menendez Pidal è invece l'area iberica a conservare maggiormente componenti giullaresche in parti cospicue della sua produzione letteraria, in ragione della sua lateralità periferica ai veri centri di produzione ed innovazione letteraria europea: per questo motivo la Spagna poté conservare più a lungo e più marcatamente quegli elementi giullareschi che discendevano da un'epoca precedente, XI-XII secolo, quali l'oralità e la trasmissione, contraddistinte dalla manipolazione di repertori poetici in una prassi ancora franca dalla normatività del testo scritto. Proprio in area gallego-portoghese, il XIII secolo abbonda di testi che mettono in scena lo scontro a colpi di versi e sirventesi fra trovatore e giullare. Pur se in toni comici e parodistici, la frizione è comunque sempre presente ed evidente, come in questa tenzone fra Johan Garcia de Guilhade, cavaliere portoghese dotato nell'arte dei versi, e il suo giullare Lourenço, che, mal pago di essere soltanto mero esecutore dei versi del suo Signore, vorrebbe dare voce propria alla sua poesia. Johan Garcia, nato a Milhazes, municipalità di Barcelos, attivo nella metà del XIII secolo, è riconosciuto per maestria e capacità poetica dispiegata in una produzione celebre spesso per i toni impudichi e mordaci. Eccone un esempio, con il divertente botta e risposta dei due disputanti nella traduzione per l'italiano restituita da G. Tavani:

– Lourenço jograr, ás mui gran sabor	– Giullare Lourenço, ti diletta molto
de citolares; ar queres cantar;	di suonare la citola; poi vuoi cantare;
des y ar filhas-te log'a trobar	poi ancora prendi anche a trovare
e tões -t'ora ja por trobador!	e adesso ti ritieni già un trovatore!
E por tod'esto hunha ren ti direy:	E per tutto ciò ti dirò una cosa:
Deus me cofonda se oj'eu hy sey	Dio mi confonda se oggi so quale
d'estes mesteres qual fazes melhor!	di questi mestieri fai meglio
–Johan Garcia, soo sabedor	– Johan Garcia, sono capace
de meus mesteres sempre deantar	di perfezionare sempre i miei mestieri
e vós andades por mh-us desloar,	e voi venite a denigrarmi;

pero non sodes tan desloador	e tuttavia non siete tanto denigratore
que con verdade possades dizer	da poter die veramente
que meus mesteres non sey ben fazer.	che non so far bene i miei mestieri.
Mays vós non sodes hi conhocedor.	Non siete in grado di valutarli.
– Lourenço, vejo-t’agora queixar,	– Lourenço, vedo che ora ti lamenti,
pola verdade que quero dizer	e per la verità che voglio dire
metesme ja por de mal-conhocer;	mi accusi già di essere un cattivo giudice;
mays eu non quero tigo pelejar	ma non voglio disputare con te
e teus mesteres conhocer- t’us - ei	e valuterò i tuoi mestieri,
e dus mesteres verdade direy:	e su di essi ti dirò la verità:
«Ess’è que foy con os los arar!»	«Costui è stato ad arare con i lupi!»

La divertente tenzone prosegue, in reciproche accuse di incompetenza. Così Lourenço:

– Johan Garcia, no vosso trobar	– Johan Garcia, nella vostra poesia
Archaredes muyto que correger;	troverete molto da correggere;
E leixademi, que sei ben fazer	e lasciatemi in pace, ché so ben fare
Estes mesteres que fuy começar;	questi mestieri che ho intrapreso;
ca no vosso trobar, sey-m’eu com’è	ché nella vostra poesia, so i com’è,
hi á de correger per bõa fe	c’è da correggere in verità
mays que nus meus, en que m’ides travar!	più che nella mia, che censurate

Fino all’immancabile epilogo comico, risolutore della climax canzonatoria:

– Ves, Lourenço, ora m’assanharey,	– Vedi Lourenço, ora andrò in collera,
poys mal i entenças; e te farey	poiché tenzoni malamente;
o citolon na cabeça quebrar!	e ti romperò il citolon sulla testa.
– Johan Garcia, se Deus mi perdon,	– Johan Garcia, Dio mi perdoni,
mui gram verdade digu’eu na tençon	dico grandi verità nella tenzone

e vòs fazed'o que vus semelhar!

e voi quel che vi si addice!⁵⁵

Sappiamo, avendo di lui altri testi d'autore, che Lourenço, versato nell'arte della composizione, non era un comune giullare; alla fine riuscì nella sua lotta per l'emancipazione ad affrancarsi dal servizio di Johan Garcia per realizzare le sue piccole ambizioni, mettendosi con le sue poesie in proprio. Tuttavia, molti, la gran parte fra coloro che esercitavano la professione giullaresca, non riuscivano quasi mai a raggiungere quello status. L'accusa, comunque, frequentemente rivolta al giullare dai maestri trovatori è quella di non voler stare al proprio posto; il trovatore è un fiero difensore della sua prerogativa artistica, si sente depositario di un'arte esclusiva. Via via che si scende nel basso medioevo, quando le Università si sviluppano come centri di sapere, il trovatore si trova a fronteggiare una ben più agguerrita concorrenza rispetto ai giullari e alla frizione fra creatore ed esecutore, dovendo difendere il proprio prestigio intellettuale dai sempre più numerosi chierici dottori di Parigi, Bologna, Padova – per citare solo alcune delle città studentesche; parimenti anche dalle figure intellettuali che gravitano in corti di prestigio esclusivo quali quelle di Federico II o Alfonso X il saggio. Il sapere si complica, si specializza; le competenze aumentano e si elevano: il solo magistero tecnico dei versi non basta più, il poeta tende al magistero morale, deve essere un cantore della virtù, una guida profetica che possa insegnare a distinguere il bene dal male, come visto nella *Supplicatio* di Guiraut Riquier e come sarà evidente in Dante. Il giudizio da parte dei poeti verso i giullari si fa in questo periodo ancora più radicale, manifestando un'avversione quasi sociale, di razza.

Questo giudizio si somma a quello plurisecolare della Chiesa. La letteratura ecclesiastica medievale abbonda di interdizioni nei confronti dei giullari. Forse la sentenza più lapidaria è quella di Onorio detto di Autun, (Honorius Augustodunensis), che a riguardo della categoria dice nel suo *Elucidarium*, in un dialogo fra Maestro e Discepolo: «D. *Habent spem joculatores? --- M. Nullam: tota namque intentione sunt ministri Satanae, de his dicitur: Deum non cognoverunt; ideo Deus sprevit [Col. 1148] eos, et Dominus subsannabit eos (Psal. II, 4), quia derisores deridentur*»; che suona più

⁵⁵ FRANCO SUITNER, op. cit. pp. 79-80-81.

o meno così: «Discepolo: Han speranza di salvezza i giullari? Maestro: Nessuna, infatti in tutto sono ministri di Satana, di loro si dice: *Non conobbero Dio; perciò, Dio li dispregzò e li derise, perché i derisori saranno derisi*».⁵⁶ Le parole di Guglielmo Peraldo, frate domenicano del XIII secolo, sembrano uscire dalla bocca di Jorge da Burgos, l'enigmatico e inquietante frate cieco del romanzo di U. Eco, *Il nome della Rosa*, strenuo avversario del riso:

Essi (i buffoni) sono anche ladri pericolosissimi. Infatti, rubano agli uomini il tempo, di cui nulla è più prezioso fra le cose di questa vita. Sono i consolatori di quegli uomini che lavorano al servizio del diavolo. [...]. Infine, si deve tenere presente contro questo peccato quanto la Sacra Scrittura dice del riso, che le parole dei buffoni suscitano. Il riso, in questa vita, è un peccato; è una specie di ebollizione della stoltezza. La stoltezza giunge al bollore sul fuoco della concupiscenza, mentre il buffone soffia su quel fuoco il vento della vanità.⁵⁷

La Chiesa da sempre diffidava i cristiani dal partecipare a spettacolo alcuno; già Agostino d'Ipbona nel *De Symbolo. Sermo ad Cathecumenos* (XL, col. 638) ammoniva: «*Fugite, dilectissimi, spectacula, fugite caveas turripissimas diaboli, ne vos vincula tenenant maligni*». Non si contano poi i concili, come quello di Aquisgrana nel IX secolo, in cui la gerarchia ecclesiastica, fra le altre cose, interveniva proibendo a chierici e sacerdoti la fruizione di spettacoli di qualsiasi genere, nei teatri così come nelle piazze o ai matrimoni. In effetti tutti i concili, richiamando questo tipo di problematica, si rifacevano al concilio di Laodicea del IV secolo (363-364 d.c.), avvenuto sotto il regno dell'ultimo imperatore costantiniano Flavio Claudio Giuliano, detto dai cristiani l'Apostata; concilio che in un suo punto importante regolava e richiamava chierici sacerdoti e prelati alla giusta condotta morale, proibendo fra le altre cose anche la partecipazione a spettacoli di ogni genere. Il giullare è una figura, quasi un'entità, conturbante, che per molto tempo disturba la Chiesa cattolica, la quale ne condanna l'uso trasformista del corpo, le maschere, l'imitazione del sesso opposto, l'abitudine a svestirsi o denudarsi parzialmente in chiave comica davanti a un pubblico (questo, si deve dire, un gesto non troppo distante da quello di San Francesco in piazza ad Assisi, la famosa spoliatura davanti alla folla, al padre e al Vescovo). La prassi di indossare a celia falsi

⁵⁶ ONORIO DI AUTUN, *Elucidarium*, II, 18, col. 1148.

⁵⁷ GUGLIELMO PERALDO, *Summa virtutum ac vitiorum*, Parigi, 1668.

abiti religiosi, fanno del giullare agli occhi del clero un exemplum di aberrazione e ambiguità, quasi un divulgatore o predicatore di Satana in una contro Chiesa degli sbandati, che ha le sue zone franche nelle piazze, nella strada, nelle bettole, nei castelli, in tutti i luoghi insomma che in qualche modo sfuggono alla giurisdizione del potere ecclesiastico. Se il giullare è visto al fondo della scala sociale, è anche perché è percepito pericolosamente come un concorrente del clero nel ricevere elemosine e doni, giudicato quindi un pervertitore del senso sacro dell'offerta e del dono che sono autentici e sacri solo verso i poveri (e la Chiesa stessa); perché è adulatore e menzognero (per ottenere i doni), perché è un banditore indipendente di notizie provenienti da luoghi diversi e lontani, collegati al suo essere itinerante e al suo vagare. Quest'ultimo aspetto ne fa un contro-predicatore pericoloso, ma si deve dire che almeno la gerarchia colse in esso, seppur in negativo, un aspetto effettivamente presente, quella dell'annunciatore e divulgatore, una sorta di gazzettino parlante, potente veicolo di informazioni (spesso sarà dai Signori usato anche come spia infiltrata in corti nemiche) e per secoli vettore di trasmissione di una cultura letteraria orale fra i diversi stati della società. Le numerosissime interdizioni ecclesiastiche riguardano non solo l'onnicomprensiva categoria degli *joculatores* che, disonesti, conducono altri sulla via della disonestà, ma chiunque vi intrattenga rapporti. Ecco la radicale riprovazione del dono agli istrioni formulata da San Girolamo:

È la stessa cosa fare sacrifici ai demoni e fare doni agli istrioni [...]. Non c'è nessun genere di uomini in cui non si possa trovare qualche cosa di utile alle necessità umane, tranne questo genere di uomini, veramente mostruoso, che nessuna virtù può redimere dal vizio e che non sopperisce in alcun modo ai bisogni umani. Si potrebbe dire che serve a procurare lodi a qualcuno. Lungi da noi questa supposizione: non è meno turpe essere lodato da persone turpi. Questo genere di uomini ha dichiarato guerra alla natura e al mondo, non gli basta niente poiché divora tutto; sono nemici di sé stessi e degli altri, perciò più ancora da respingere.⁵⁸

«Serve a procurare lodi», afferma il Santo. Ed effettivamente questa è, anzi sarà, una delle funzioni precipue del giullare: procurare lodi al potente per ricevere un dono, («*Donare res sua Histrionibus, vitium est immane, non virtus*», afferma Sant'Agostino nel suo *Johannis Evangelium, Tractatus*, c,2, XXXV col 1981). Non mancano le rampogne di molti prelati verso la Chiesa stessa, che spesse volte, contravvenendo a dettami troppo severi, ammetteva alle sue feste giullari, istrioni e saltimbanchi.

⁵⁸ SAN GIROLAMO, *Contra dantes histrionibus*, coll. 153-6 cap XLIX.

Perché i potenti e i dottori della Chiesa in occasione delle feste più solenni che devono essere dedicate alla lode di Dio, chiamano alla loro mensa giullari, danzatori, prestigiatori, cantanti osceni, coi quali per tutto il giorno e la notte intrattengono festini demoniaci, ricompensandoli poi con i doni che sottraggono ai beni della Chiesa e alle offerte per i poveri per immolarli sull'altare del demonio? [...] Il diavolo ritiene ancora insufficiente quello che viene fatto all'esterno dei luoghi sacri e introduce le turpitudini della scena nella stessa Chiesa, arrivando al punto che, consacrati i templi ai demoni, uomini e donne convenuti da ogni parte per dare libero sfogo alla loro lascivia, celebrano proprio davanti all'altare di Cristo le voglie di Venere.⁵⁹

Così moralizza Pietro Abelardo, e verrebbe da dire «da che pulpito viene la predica», a riguardo delle «voglie di Venere». Il giudizio della Chiesa verso i giullari viene ad attenuarsi nel corso del tempo con l'avvento degli ordini mendicanti, domenicano e, soprattutto, francescano, che guardano con una sorta di tolleranza alla figura, distinguendo fra le varie figure di *joculatores* e le loro diverse funzioni. Paradossalmente, in una fase ancora successiva, le alte cariche ecclesiastiche addolciscono l'accanimento nei loro confronti, mentre invece gli ordini mendicanti, percependoli come concorrenti di piazza per la predicazione e soprattutto la questua, acuiscono la critica con accanimento. Un'importante fonte italiana sul periodo è Salimbene de Adam di Parma, frate minore francescano vissuto fra il 1221 e il 1288, storico e scrittore, autore di una *Cronica* importantissima che registra gli eventi, italiani ed europei, ricompresi all'incirca dal 1168 al 1287, scritta in un latino commisto al volgare. La *Cronica* è una curiosa e divertente colletanea di fatti capitali della storia, ma anche di accadimenti minimi, colorati di ironia e di una certa curiosità dell'autore verso l'evenemenziale umano. In alcuni passi l'autore riflette sulle idee di Giacomino da Fiore applicate alla storia, da cui, nonostante le proibizioni, fu sempre affascinato; con un certo rammarico si chiede, una volta morto l'imperatore Federico II, lo *Stupor Mundi*, se lo svevo sia stato davvero ad esempio l'Anticristo preconizzato, oppure no. Nel calderone dei fatti, delle materie, delle opinioni trattate, Salimbene si sofferma spesso sulla figura del giullare coevo, come quando parla dei suoi concittadini di Parma, lamentandone l'ingenerosità verso i frati questuanti e rampognandoli per «l'insensibilità che essi mostrano di avere e che hanno verso i servi di Dio. Non si curano infatti di beneficarli, mentre lo potrebbero e lo saprebbero fare

⁵⁹ PIETRO ABELARDO, *Theologia Christiana*, CLXXVIII, coll. 1210/11.

benissimo, se ne avessero la volontà. Infatti, largheggiano generosamente coi mimi, con i giullari, gli istrioni». ⁶⁰

Comincia a farsi largo nel XIII secolo anche qualche voce meno severa sul conto dei giullari. Ad esempio, Tommaso di Chabham, diacono di Salisbury, scrive nella *Summa Confessorum*:

Sono tre i generi di istrioni (giullari). Alcuni trasformano il loro corpo con turpi salti e turpi gesti, denudandosi turpemente, indossando orribili maschere, tutti questi sono colpevoli; a meno che non abbandonino questi modi di comportarsi. Vi sono altri che non si dedicano a nessuna attività precisa, ma, non avendo domicilio fisso, si comportano da criminali; seguono le corti dei potenti e dicono cose obbrobriose e ignominiose degli assenti per piacere ai presenti. Anche questi sono colpevoli perché l'Apostolo proibisce di prendere cibo in loro compagnia e vengono chiamati "buffoni vagabondi" poiché non servono a niente se non a distruggere e a maledire. C'è infine un terzo genere di istrioni chiamati "giullari", i quali cantano le gesta dei principi e le vite dei santi, portano conforto agli uomini colpiti dalle malattie e sventure, e non fanno le innumerevoli turpitudini che fanno i ballerini e le ballerine o quelli altri che danno spettacoli disonesti e, servendosi di incantesimi e di altri mezzi, fanno apparire cose irreali. Se dunque non si comportano così ma cantano con i loro strumenti le gesta dei principi e altre cose utili a portare sollievo agli uomini, come si è detto prima, allora questi si può mantenerli, come dice papa Alessandro. ⁶¹

I giullari insomma cominciano ad essere visti come persone, esseri umani in lotta per la sopravvivenza, con una funzione magari poco gradevole, ma non esclusivamente creature ministre del diavolo. Probabilmente proprio l'irrompere nella storia del messaggio di Francesco e degli ordini mendicanti, la povertà, la mendicizia, la predicazione itinerante, in qualche modo sortì l'effetto di riscattare l'archetipo del giullare per la convergenza di alcuni tratti caratteristici fra le due figure. Per i domenicani sarà una vera lotta per l'egemonia sulla piazza e il sagrato; per i francescani, una sorta di lunga mimesi dall'interno della figura del giullare, volta ad acquisirne le tecniche di intrattenimento per rivolgerle al nobile fine della lode di Dio e del risveglio della

⁶⁰ SALIMBENE DE ADAM DA PARMA, *Cronaca*, Traduzione di Berardo Rossi, 2857, p. 811, Bologna, Radio Tau, 1987.

⁶¹ Testo latino vari manoscritti Biblioteca Nazionale di Parigi e del *Queen's College* di Oxford, in LEON GAUTIER, *Les Épopée françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 4 voll, Parigi, Société Générale de librairie catholique, 1878, cit voll II, p. 21. Il riferimento a papa Alessandro, forse Alessandro III, è relativo ad un aneddoto di incerta autenticità secondo il quale ad un giullare che chiedeva al papa se avrebbe potuto salvarsi pur continuando ad esercitare il suo mestiere questi rispose: «Avete voi altri mezzi di sussistenza?» «No, santo padre» «Ebbene, allora vi permetto di continuare; ma alla condizione, ascoltatevi bene, di non cantare mai qualcosa che possa nuocere alle anime». IDEM, p. 25.

devozione nella vera penitenza nei cuori. Per i francescani questa tendenza fu, come visto, sin da subito caratteristica già del loro santo fondatore:

Voleva che i frati assieme a fra Pacifico, il re dei versi, andassero per il mondo predicando e cantando le lodi del Signore. Diceva essere questa la sua volontà: che il frate del gruppo che meglio sapeva predicare, facesse prima un discorso al popolo, e dopo la predica tutti cantassero insieme le lodi del Signore, come giullari di Dio. Finito il Canto delle lodi, voleva che il predicatore dicesse al popolo: – Noi siamo giullari di Dio, e perciò desideriamo essere remunerati da voi in questa maniera: che viviate nella vera penitenza –. Francesco soggiunse: – Che cosa sono infatti i servi di Dio, se non suoi giullari, che devono sollevare il cuore degli uomini e condurlo alla gioia spirituale?⁶²

Questa di Francesco è non solo una dichiarazione di poetica, ma anche una prammatica indicazione sul modo di offrire lo spettacolo al pubblico, nonché un'auto-definizione in virtù di una profonda intuizione mistica. Vengono in mente le straordinarie parole di San Bernardo, monaco cistercense di un secolo precedente, grande mistico e rinnovatore della Chiesa e del culto della cavalleria, in senso sacro più che temporale e profano. In una lettera al canonico Ogier di Mont-Sant Eloi posteriore al 1140, con parole di inusitata audacia, descrive il coraggio di tuffarsi nella bassezza e umiliazione della condizione umana, sino all'ipogeo dei suoi bassifondi, per ascendere a Dio:

Farò spettacolo di me stesso per essere oggetto di scherno. Un buon spettacolo, come quello per cui Micol si adira e Dio si compiace. Un buon spettacolo, ridicolo per gli uomini, ma bellissimo per gli angeli. Un buon spettacolo, con il quale diventiamo vergogna per i ricchi, e oggetto di disprezzo per i superbi. E in realtà per il mondo che cosa altro sembriamo se non della gente che dà spettacolo dal momento che tutto ciò che il mondo ricerca noi al contrario lo fuggiamo, e ciò che il mondo fugge, noi lo ricerchiamo? *Alla maniera dei giullari e dei saltimbanchi, che, a testa in giù e coi piedi in su, camminano sulle mani, attirando su di sé lo sguardo di tutti.* Non è un gioco puerile, non è una rappresentazione di teatro, che in quei luoghi turpi e popolati di donne di malaffare spinge alla lussuria rappresentando atti sconci, ma è uno spettacolo onesto, lieto, importante, degno di essere guardato, che può deliziare lo sguardo degli spettatori del cielo...⁶³

Le parole di San Bernardo fanno luce sul mistero dell'archetipo capovolto da Francesco: il santo giullare. Francesco si appropria della figura del giullare proprio perché considerata comunemente alla stregua di un paria della società, un essere misero, fragile, dipendente, bistrattato da tutti: in questo risuonano le potenti parole di san Paolo sulla

⁶² *Speculum Perfectionis*, cap 100, 1799, p. 1010, FF, op. cit

⁶³ Testo latino in JACQUES PAUL MIGNE (curatela), *Patrologiae cursus completus. Patres ecclesiae latinae*, 217 voll., Parigi, anni vari edizione. Qui CLXXXII, col. 217.

croce di Cristo, stoltezza esecrabile per il mondo, sapienza per Dio. In qualche modo il giullare folle che canta e suona le lodi di Dio ha un suo fondamento nel passo biblico richiamato più sopra da San Bernardo, dove re Davide balla nudo e quasi in estasi davanti all'arca, uno dei luoghi della presenza di Dio, noncurante del giudizio moralizzante di una delle sue mogli, Micol. Il mito biblico della follia che diviene sapienza divina, dove la sapienza umana è stupida e inutile follia, esprime la potenza della suggestione critica di un messia che è re senza essere re secondo il mondo, che è uomo, ma anche Dio, che è onnipotente, ma appeso volontariamente ad una croce, trono di onnipotente impotenza. *Omnia munda mundis*, tutto è puro per chi è puro, per chi è stato reso puro (san Paolo): allora anche la musica del giullare, le sue danze, i suoi canti, i suoi scherzi, da uffici demoniaci possono essere lodi rivolte a Dio, in un mondo salvato e giustificato – e si deve tenere a mente che il *Cantico* sgorga come lode da Francesco per la certezza di essere salvo nelle, anzi forse in virtù delle negatività e sofferenze. La spiritualità del Santo è a tal punto compenetrata nella figura del giullare, che i suoi stessi primi seguaci correvano il rischio di essere assimilati e confusi nell'aspetto con i giullari. Un passo dei Capitoli inediti dei Fioretti di San Francesco racconta con il suo fragrante linguaggio originale, che frate Angelo e frate Alberto da Pisa, recatisi con altri tre compagni a predicare in Inghilterra,

pervennero in un boscho molto oscuro nel qual era un locho de monazi negri. Et imperò che 'l'era quasi l'ora del vespero, et il tempo era molto coroto a pioza et elli erano tuti moli e molto affatichati, domandarono albergo per l'amore de Dio a ziò che non perissino per fame o per bestie selvatiche in quella sera. El portenaro considerando costoro, i quali per la grande penitentia erano tuti mortificati ne la faccia, l'abito difforme e desusato, e non intendendo la lingua loro imaginosi che fosseno buffoni e zugolari. E così annunciò al priore el quale a quelli di era venuto a solazo cum quatro monazi. Menando dentro avanti questi frati lo priore e de li monazi e dicendo che non erano buffoni né zugolari, ma erano servi de dio e bandilieri del reame celestiale e de l'ordine de li aspostoli, el priore e li monazi sì como a incantatori e ebrii tratavali: comandò che fosseno cazati fuori de la porta del luocho e non aveseno pane né vino né albergo né misericordia neguna.⁶⁴

E se il frate, e il Santo, potevano degradarsi a giullari, viceversa anche il giullare poteva essere elevato a Santo. Questa figura di autentico riscatto nell'economia divina, compare spesso nei famosi *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coincy, (1177-1238) raccolta di canzoni pie, *chansons pieus*, di un atipico troviere che rappresentava sé stesso

⁶⁴ GUIDO MAZZONI, *Capitoli inediti dei Fioretti di San Francesco*, in *Il Propugnatore*, n.s., vol. 1, fasc. 2/3, 1888, pp. 403/405.

con la viella in mano, ma fra i pochi di cui si conservino anche le musiche originali abbinata ai testi, il cui stile è caratterizzato da una sensibile aderenza alle fonti gregoriane, specialmente quanto alle basi tonali e alla linea del melisma d'interpunzione. Coevo di San Francesco, monaco abate benedettino, nel periodo di priorato al monastero di Vic-sur-Aisne, all'incirca dal 1214 al 1233, compose liriche religiose e di carattere agiografico, e i 30.000 versi dei *Miracles de la Sainte Vierge*, composta di esempi, leggende, miracoli ricavati sia dalla letteratura anteriore sia dalla tradizione orale. La sua opera accoglie tutta la materia leggendaria atta a porre in risalto la potenza della Vergine, in linea con il pensiero teologico di san Bernardo di Chiaravalle. Nella sua *chanson pieuse Le Jongleur de Notre Dame*, in giorno di mercato e di festa nella piazza davanti all'Abbazia di Cluny, Jean, un giullare povero, cerca di guadagnarsi qualche soldo con il suo repertorio di giochi e canzoni. La folla lo dileggia e chiede con insistenza che intoni un inno, l'"Alleluja del vino". In quel momento esce dall'abbazia il priore, arrabbiato per questo canto scandaloso e rimprovera Jean invitandolo a una vita migliore nel suo convento, dove potrà fare penitenza. Jean lo segue senza esitazione. I monaci trascorrono le loro giornate pregando e lavorando; ognuno di loro onora la Vergine con l'arte in cui eccelle, chi dipingendone e scolpendone le sembianze, chi cantandone le lodi in versi aulici e in musica ispirata. Jean è afflitto perché non sa cosa dedicare alla Vergine, finché un giorno egli riveste segretamente l'antico costume giullaresco e davanti all'altare saltella giulivo sui ritmi e le melodie di vecchie canzoni erotiche e guerresche. Sorpreso dai monaci scandalizzati, sta per essere fermato, quando improvvisamente avviene il miracolo: la statua della Madonna si anima e benedice Jean, che spira in una dolce estasi. I frati si inginocchiano: «Beati gli umili», recita il priore, «perché vedranno Dio». Forse il Santo di Assisi può avere ascoltato questa canzone, magari in lingua originale d'oïl, un suggestivo incontro di sacro e profano, di *chanson de geste* e *chanson pieuse*, nell'alveo della tradizione lirica francese che, come attestato dalle FF il Santo conosceva, una lirica caratterizzata da modelli musicali e tecniche compositive che utilizzavano il *contrafactum* e la centonizzazione, che potrebbero essere alla base anche della musica da Francesco abbinata al *Cantico*. Le figure immortalate dalle *Chansons pieuses* sono contraddittorie e varie, dipingendo l'umanità più bassa senza infingimenti, a testimonianza di una redenzione possibile a tutti. È una teologia concreta del miracolo e della sussidiarietà vicaria di Maria come Madre di

Dio, che rende possibile la salvezza in quanto *Theotokos*, un filone teologico popolare e molto meno sofisticato di quello della scolastica che un secolo dopo Tommaso d'Aquino avrebbe fissato come vetta insuperabile e sistema perfetto del medioevo.

Più volgare è il supplice della Vergine, più a lei aggrada. Gli eroi dei miracoli sono bugiardi, malfattori, adulteri e fornicatori, studenti erranti, monache incinte, chierici sregolati e fannulloni e monaci che trescano con le amanti. Con la sola condizione che cantino e la glorifichino, di solito recitando l'*Ave Maria* e mostrando il dovuto rispetto per il miracolo dell'Incarnazione avvenuto in lei, essi non potrebbero così commettere nessun peccato [capitale]. La sua giustizia consiste nella devozione a lei: qualsiasi sia la condotta, chiunque promette a lei protezione è il suo vassallo e lei il suo sovrano responsabile. Attraverso la devozione che si ha verso lei, l'intera umanità debole, sfrenata, trova la sua strada per il Paradiso.⁶⁵

Ma è proprio San Tommaso d'Aquino (1225 circa – 1274) tuttavia, con le sue *subtilitates* filosofiche ed il suo raziocinio, ad ammettere una volta per tutte e con autorità l'esistenza del giullare in quanto essere umano concreto che esercita un lavoro; spinto dalla necessità e dalla fame ad un mestiere che, sebbene in termini assoluti riprovevole, gli assicura sopravvivenza; il guadagno di tale lavoro, un *turpe lucrum*, ma come tanti per molte attività medievali, per l'Aquinate trova la sua ragionevolezza d'essere in quanto appunto retribuzione per un lavoro. Al giullare spetta solo la moderazione delle oscenità, tenendosi lontano dallo spazio sacro.

Come è stato detto, il gioco è indispensabile per condurre una vita umana, quindi per tutte le cose che sono utili alla convivenza umana si possono designare compiti leciti, e perciò, il compito dell'attore indirizzato al sollievo degli uomini non è, in sé, illegittimo e gli attori non sono in stato di peccato finché osservano la misura, cioè quando non usino nello spettacolo parole o gesti disonesti, e non pratichino lo spettacolo in occasioni e tempi indebiti [...] quindi coloro che li aiutano con misura non peccano, ma agiscono giustamente dando ad essi il compenso per il loro lavoro.⁶⁶

Da quanto detto sinora emerge una figura complessa, ambivalente, sfaccettata e controversa, ricca di forze archetipiche capaci di suggestionare per tutto il medioevo e oltre; tanto che se è possibile parlare di molti San Francesco a livello biografico e storico, altrettanto può dirsi sulla molteplicità della figura del giullare. Questa dimensione proteiforme a livello semantico e di funzione professionale, ha comunque anche molti tratti fermi di carattere generale: il dono invocato ed il dono ricevuto, il pubblico cui rivolgersi, la vita itinerante, la mendicizia, l'annuncio tramite la parola, la lode al signore,

⁶⁵ MARINA WARNER, *Alone of All Her Sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*, Londra, 1976, p. 324-5.

⁶⁶ SAN TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, a cura di Pietro Caramello, Torino-Roma, Marietti, 1948.

la supposta oralità nella trasmissione del repertorio o almeno la fruizione fluida di canovacci scritti, continuamente in divenire. Per quanto riguarda il dono, mancato e ottenuto, del giullare, molte sono le tracce testimoniali in diversi componimenti. In un testo della nostra letteratura volgare, probabilmente anteriore al Cantico, di fatto uno dei più antichi ma, a differenza delle *Laudes Creaturarum*, adespoto, il dono invocato e agognato dal giullare è il tema principale. Il *Ritmo Laurenziano*, così viene chiamato questo documento letterario, è un componimento poetico in lasse monorime di versi ottonari di base, con oscillazioni anisosillabiche frequenti; ricorda il metro agiografico ed epico arcaico delle letterature d’Oltralpe, il verso di *octosyllabes* mono-asonanzate della canzone provenzale di Santa Fede, il frammento francoprovenzale del poema di Alberico su Alessandro, quello francese della canzone di gesta su Gormont e Isembart, datati XI-XII secolo. Il *Ritmo* è chiamato *Laurenziano* perché ritrovato in un codice della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: si tratta del componimento di un ignoto giullare in lode di un Vescovo, probabilmente tale Villano Gaetani di Jesi, arcivescovo in Pisa dal 1146 al 1175, sostanzialmente una sorta di *captatio benevolentiae* per ottenere da lui un dono considerato di massimo prestigio, un cavallo, fra i più tradizionali e ambiti per un giullare.

Salva lo vescovo senato,	lo mellior c’unque sia nato,
ce [dall’]ora fue sagrato	tutt’allumina-l cericato.
Né Fisolaco né Cato	non fue sì ringratiato,
e-l pap’ à llui [dal destro l]ato	per suo drudo plu privato.
Suo gentile vescovato	ben’è cresciuto e melliorato.
L’apostolico romano	lo [sagroe in] Laterano.
San Benedetto e san Germano	-l destinoe d’esser sovrano
de tutto regno cristiano:	peroe venne da Lornano,
del paradìs dilitiano.	Çà non fue questo villano!
Da ce-l mondo fue pagano	non ci so tal marchisciano.
Se mi dà caval balçano,	monsteroll’ al bon toscano,
a lo vescovo volterrano,	cui bendicente bascio mano.
Lo vescovo Grimaldesco,	cento cavaler a desco

d'in un tempo no lli 'ncrescono,	ançi plaçono e abelliscono.
Né latino né tedesco,	né lonbardo né fran[ç]esco
suo mellior re no 'nvestisco,	tant'è di bontade fresco.
A lui ne vo [per di]sparesco	corridor caval pultresco.
Li arcador' ne vann'a tresco;	di paura sbaguttisco.
Rispos' e disse latinesco:	“Stern'ett i!” et i' nutiaresco
di lui bendicer non finisco	mentre 'n questo mondo tresco. ⁶⁷

La traduzione, a cura di Gigi Cavalli (cfr. nota precedente), viene restituita più o meno così (il testo originale è lacunoso in molti punti, e quindi è stato fortemente congetturato):

Salva il vescovo di Jesi (“iesenate”), il migliore che mai sia nato, che da quando è stato consacrato illumina tutto il clero. Né l'autore del Physiologus (un noto opuscolo scientifico di origine greca, capostipite dei ‘bestiari’ medievali) né Catone (l'autore del trattato Disticha Catonis) furono più dotati, e il papa lo tiene alla propria destra come suo confidente più intimo. Il suo nobile vescovato è divenuto migliore e più pro- spero. Il papa romano lo ha consacrato vescovo in (San Giovanni in) Laterano. San Benedetto e san Germano lo hanno destinato a essere sovrano di tutto il regno cristiano: infatti venne da Lornano (vicino a Macerata, feudo della famiglia del vescovo di Iesi), dal paradiso terrestre (delle delizie). E certo questo non fu un uomo di bassa condizione sociale! Da quando esistette il mondo, anche (nel periodo) pagano, non conosco che sia esistito un marchigiano (o anche ‘un gran signore’) come lui. Se mi dà un cavallo balzano, lo mostrerò al buon toscano (forse Ildebrandino dei Pannochieschi, vescovo di Volterra dal 1184 al 1211), al quale bacio la mano che mi benedice. Al vescovo Grimaldesco non dispiace avere alla sua tavola cento cavalieri per volta, anzi gli fanno piacere e gli sono graditi. Né un italiano, né un tedesco, né uno dell'Italia settentrionale, né un francese potrei incoronare (che sia) migliore di lui, tanto è sempre prontamente generoso. Vado da lui per (ottenere) un cavallo veloce, giovane (‘puledresco’), di due colori (‘disparesco’, disuguale). Gli arcieri si aggirano minacciosamente (qui intorno), e io sbigottisco perché mi fanno

⁶⁷ https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/10_14_ritmo_laurenziano.html. A cura di Gigi Cavalli. Diamo qui sotto il commento al testo dello stesso, dallo stesso link al sito: «L'autore anonimo di questa famosa composizione “ritmica” è un giullare: appartiene quindi a una categoria di versificatori che fa da tramite fra la cultura dei chierici, che ben conosce, e quella del pubblico popolare. Caratteristica della primissima produzione letteraria in volgare, di cui il Ritmo laurenziano è tra i più noti esempi, è l'articolazione, di origine transalpina, in lasse monorime (qui sono tre, la terza delle quali con rime imperfette) di ottonari e novenari doppi, in cui compaiono vocaboli francesizzanti (allumina, drudo, melliorato, abelliscono). La sfrontata adulazione del vescovo è sottolineata dall'iperbole: il benefattore è ‘promosso’ confidente intimo del papa, destinato a sua volta al papato, considerato il più grande e munifico signore fin dai tempi pagani, sceso in terra dal paradiso terrestre. In questi versi lievita innegabilmente un'allegria quasi contagiosa, con la descrizione del cavallo tanto desiderato, come il giocattolo chiesto da un bambino: un puledro veloce, con preziose macchie bianche sulle zampe (balçano) e - si direbbe oggi - carrozzeria bicolore. Detto anche Cantilena giullaresca, il Ritmo laurenziano (così chiamato perché registrato unicamente su un manoscritto della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze) è uno dei primissimi esempi della poesia italiana più antica, risalente probabilmente agli anni tra il 1188 e il 1207, a seconda dell'identificazione dei personaggi che vi sono citati, in particolare il vescovo Grimaldesco di Iesi e un vescovo della diocesi di Volterra. A quest'ultima zona linguistica sembra si possa far risalire l'autore anonimo, un giullare. Il testo, come in altri casi analoghi, è lacunoso e di difficile interpretazione. Qui sono riportate le ricostruzioni più sicure (tra parentesi quadre quelle congetturali)».

paura. Rispose e disse in latino: “Mettigli la sella e vai”; e io, tutto contento (‘come a nozze’), non finirò di benedirlo finché starò a ballare in questo mondo.⁶⁸

Il giullare vive della munificenza altrui: di un pubblico ampio, quello borghese cittadino, o dei penitenti lungo le vie dei pellegrinaggi; quello dei signori delle corti e dei potenti religiosi di vescovadi e monasteri. Come attesta questo ritmo, nonostante le interdizioni ecclesiastiche, la corte descritta appare identica a quella di un qualunque nobile feudale. E abbiamo visto come esistessero giullari preparati nel cantare le vite di santi, ben accetti negli ambienti clericali, così come i giullari dell’epica carolingia. Il cavallo è il dono atteso per la capacità del giullare di rallegrare gli invitati di un sontuoso banchetto, ed è tanto ambito perché in grado di rendergli più agevoli gli spostamenti per lavoro. Un’altra attestazione intorno al dono (mancato) si ritrova per esempio in una lirica di Colin Muset, troviero francese attivo intorno al XIII secolo, che ci ha lasciato più liriche che informazioni biografiche. Sono circa sette i componimenti di tono giullaresco, su circa ventuno attribuiti a lui. Il tono è giocoso e canzonatorio, del resto Muset è soprannome che potrebbe derivare da *muser*, bighellonare, oziare. Nella lirica che qui si ripropone il poeta lamenta la tirchieria di un conte per il quale ha suonato la viola nel suo palazzo e lo implora di congedarlo con un dono. Nel prosieguito, la poesia ci offre un quadretto della sua vita domestica, curioso e simpatico, dal quale deduciamo che aveva una famiglia, con moglie e figlia descritte in un modo sicuramente anticonvenzionale rispetto ai topoi della lirica cortese:

Sire cuens, j’ ai viélé	Signor conte, ho suonato la viella
Devant vous en vostre osté;	davanti a voi, nel vostro palazzo,
Si ne m’avez riens doné	e non mi avete regalato nulla,
Ne mes gages acquité:	né pagato salario:
C’est vilanie.	è villania!
Foi que doi sainte Marie,	Per la fede che devo a Santa Maria,
Ensi ne vous sieuvré mie.	così non potrò stare al vostro seguito:
M’aumosniere est mal garnie	la mia scarsella è poco fornita
Et ma bourse mal farsie.	e la mia borsa poco piena.

⁶⁸ Ibidem.

Sire cuens, car conmandez	Signor conte, suvvia comandate
De moi vostre volenté.	quel che volete di me.
Sire. s'il vous vient a gré,	Signore, se v'aggrada,
Un biau don car me donez	suvvia, donatemi un bel dono,
Par courtoisie.	per cortesia!
Talent ai, n'en doutez mie,	Ché ho desiderio, non ne dubitate,
De raler a ma mesnie:	di tornare dai miei:
Quant vois, bourse desgarnie,	quando faccio ritorno a borsa vuota
Ma fame ne me rit mie	mia moglie non mi sorride!
Ainz me dit: «Sire Engelé.	Anzi mi dice: «Signor Babbeo,
En quel terre avez esté	in che paese siete stato,
Qui n'avez riens conquesté?	che non avete guadagnato nulla?
Trop vous estes deporté	Troppo siete andato a spasso
Aval la ville.	giù per la città.
Ve com vostre male plie!	Guardate come è floscio il vostro zaino:
Ele est bien de vent farsie	è pieno soltanto di vento.
Honiz soit qui a envie	Sia vituperato chi ha voglia
D'estre en vostre compaignie!»	di stare in vostra compagnia!»
Quant je vieng a mon osté	Ma quando torno a casa
Et ma fame a regardé	e mia moglie ha adocchiato
Derrier moi le sac enflé	sulle mie spalle gonfia la bisaccia
Et je qui sui bien paré	e ch'io son ben vestito
De robe grise,	d'un abito foderato,
Sachiez qu'ele a tost jus mise	sappiate ch'ella subito ha deposto
La conoille sanz faintise:	giù la conocchia senza far commedie,
Elle me rit par franchise,	e mi sorride schiettamente
Ses deus bras au col me lie.	e mi getta le braccia al collo.
Ma fame va destrousser	Mia moglie corre a sciogliere
Ma malesanz demorer;	il mio zaino senza indugio;

Ma pucele va tuer	la mia serva corre ad ammazzare
Deux chapons pour aprester	due capponi per cucinarli
A jance aillie.	alla salsa d'aglio;
Ma fille m'aporte un pigne	mia figlia mi porta un pettine
En sa main par cortoisie;	con le sue mani, cortesemente.
Lor sui de mon ostel sire	Allora son padrone a casa mia
Plus que nus ne porroit dire.	più che nessuno potrebbe narrare. ⁶⁹

«Tu proverai sì come sa di sale lo pane altrui, e come è duro calle lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Paradiso*, XVII, 58-60): i versi del sommo poeta descrivono una realtà difficile, amara, che comprende anche l'instabile vita del giullare. Walther von der Vogelweide (1170 circa – 1230 circa) uno dei più grandi *Minnesänger* medievali, autore di diversi componimenti in *Mittelhochdeutsch*, in un particolare *Lied* detto *Spruch* (un genere per lo più monostrofico e con versi lunghi, di carattere dottrinale, encomiastico o satirico) si rivolge all'imperatore Federico II, suo protettore, invocando il dono di una piccola proprietà, un podere, che metta fine al suo girovagare inquieto, alla sua perpetua condizione di eterno ospite. Di questa serena e pacifica sedentarietà, soprattutto la sua arte ne gioverebbe, e la poesia potrebbe fluire con maggiore dolcezza e chiarezza.

Von Rôme voget von Pülle künic lât iuch erbarmen	Protettore di Roma, o re di Puglia, muoviti a pietà
daz man bî rîcher kunst mich lât alsus armen.	affinché non mi si lasci, data la ricchezza della mia arte in tale povertà.
gerne wolde ich möhte ez sîn bî eigenem fiur erwarmen.	Volentieri, se fosse possibile, mi scalderei ad un focolare.
Ahî wie ich danne sunge von den vogellînen,	Ah, come canterei allora degli uccellini,
von der heide und von den bluomen als ich wîlent sanc!	della landa e dei fiori, come cantai un tempo.
swelh schoene wîp mir gebe danne ir habedanc	E poi se una bella donna mi donasse ricompensa,
der lieze ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen.	farei splendere gigli e rose sulle sue guance.

⁶⁹ FRANCO SUITNER, op. cit, p.86-87.

Kume ich spâte und rîte fruo gast wê dir wê!	Ma ora parto, di buon mattino, a cavallo ed arrivo tardi la sera: ospite, guai a te, guai!
sô mac der wirt wol singen von dem grüenen klê.	Ma chi ha una casa sua può cantar meglio del verde trifoglio.
die nôt bedenkent milter künic daz iuwer nôt zergê.,	Riflettete su questa mia calamità, o re benigno, affinché svanisca la vostra. ⁷⁰

Pare che l'imperatore Federico II, che aveva una simpatia per artisti e giullari, avesse poi esaudito la richiesta di Vogelweide con il dono di un podere o di una rendita nei pressi di Wurzburg se il poeta, in un profluvio di gioia, scrive ritornando sull'argomento:

Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen!	Ho il mio podere, amici miei tutti, ho il mio podere!
nû entfürhte ich niht den hornunc an die zêhen	Ora non temo più il gelo di febbraio alle dita dei piedi,
und will alle boese hêrren dester minre vlêhen.	e non voglio più andare mendicando presso i grandi signori.
Der edel künic, der milte künic hât mich berâten	Il nobile re, il re buono, mi ha provveduto
daz ich den sumer luft und in dem winter hitze hân	affinché abbia aria in estate e caldo in inverno.
Mînen nâhgeburen dunke ich verre baz getân:	Ai miei vicini sembri ormai più all'ordine
Sie sehent mich niht mêt an in butzen wîs, als sî wîlent tâten.	e non mi guardano più, come un tempo, quale uno spauracchio.
Ich bin ze lange arn gewesen ân mînen danc,	Troppo a lungo sono stato povero, senza ch'io lo volessi.
ich was sô volle scheltens, daz mîn âten stanc,	Ero così pieno di rancore, che il fiato mi puzzava,
daz hât der künic gemachet reine, und dar zuo mînen sanc.	il re l'ha reso pulito e con esso il mio canto. ⁷¹

⁷⁰ Ivi, p. 89.

⁷¹ Ivi p. 90.

In questo *Spruch*, oltre al valore della sedentarietà e della casa, viene espressa l'importanza del canto, che può nascere chiaro e sereno solo se la sorgente, il cuore e la psiche del poeta, sono tranquilli. In effetti ci sono due grandi linee nella storia della poesia medievale, che nel mondo provenzale sono il *trobar leu* e il *trobar clus*, il versificare semplice e piano e quello chiuso e complesso; Francesco appartiene sicuramente alla prima linea; il suo *Cantico* sgorga primigenio da una raggiunta pace interiore, imperturbabile pur nella crisi e nella sofferenza fisica; ma la certezza della *certificatio*, la sicurezza di essere salvato e già ricompensato del regno di Dio, rende le semplici parole della sua lode espressione di un modo di guardare al mondo e di descriverlo totalmente nuovo, parole di un uomo redento e ritornato bambino, che ricorda molto il racconto del "rinascere dall'alto", di cui Gesù nel Vangelo parla al vecchio Nicodemo durante un segreto dialogo notturno.⁷² La fatica dell'essere vagabondi e itineranti se per Francesco è una gioia, sulla base della conformità evangelica, per moltissimi giullari e poeti è una realtà sperimentata con fatica e disagio. Un poeta che ha espresso significativamente questi concetti, nel descrivere la complessità della vita di corte, con le sue forzature e le pressioni sulla libertà personale è il catalano Cerverí de Girona, (1259-1285), trovatore chiamato molto spesso giullare, per la confusione di funzioni e semantica che contraddistingueva questo termine, problema sollevato, come già visto, da Guiraut Riquier nella supplicatio ad Alfonso X il savio. In un componimento, *Trop m'enug de cortz anar*, Cerverí esprime il disagio di andare per le corti, anticipando tematiche prettamente moderne quali la noia e l'insensatezza, e riflette sulle conseguenze morali di una poesia obbligata da piaggeria e servilismo, in modo che da strumento di verità si tramuta in veicolo di menzogna e parzialità. È l'eterno problema, sempre attuale, del rapporto fra arte e vita, creatività e pane quotidiano. Riportiamo questo ultimo

⁷² Gv. 3,1-21. Si riportano i passaggi più significativi: «Vi era tra i farisei un uomo di nome Nicodemo, uno dei capi dei Giudei. Costui andò da Gesù, di notte, e gli disse: «Rabbi, sappiamo che sei venuto da Dio come maestro; nessuno, infatti, può compiere questi segni che tu compi, se Dio non è con lui».

Gli rispose Gesù: «In verità, in verità io ti dico, non può vedere il regno Dio». Gli disse Nicodemo: «Come può nascere un uomo quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere?». Rispose Gesù: «In verità, in verità io ti dico, se uno non nasce da acqua e Spirito, non può entrare nel regno di Dio. Quello che è nato dalla carne è carne, e quello che è nato dallo Spirito è spirito. Non meravigliarti se ti ho detto: dovete nascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai da dove viene né dove va: così è chiunque è nato dallo Spirito». Gli replicò Nicodemo: «Come può accadere questo?».

componimento, per completare la campionatura intertestuale sulla figura e le problematiche del giullare.

Trop m' enug de cortz anar	Mi infastidisce molto andare per le corti
et de juglaria,	mi irrita la giulleria,
e de porters sopleyar,	e supplicare i portinai,
e de vilania	e le villanie
sofrir e menar	sopportare e provocare,
e, car le segles cambia,	e, poiché il mondo è mutevole,
que tals sol donar	che c'è chi suol donare
c'ab son grat eras tolria.	anche se, di suo, ruberebbe.
M'al m'es dels malvatz lauzar,	Non mi piace lodare i malvagi,
don mal dir poria,	di cui potrei invece dir male,
e peitz dels valens blasmar;	e peggio ancora biasimare i valenti;
mas hom no volria	ma non si vorrebbe
en cort escoltar	in corte ascoltare
ver dizen, si no mentia;	chi è sincero, se non mentisse;
per que'n volgr'estar	perciò vorrei astenermene
si'l Rey me des altra via.	se il re mi offerisse un'altra strada.
[...]	[...]
Si'l Reys me dav'a manjar	Se il re mi mantenesse
ja mais no faria	mai più scriverei
sirventes de malmesclar,	sirventesi che accusano,
enans m'auciria	piuttosto mi udrebbe
pulir e limar	pulire e limare
xantars, ab que lauzaria	canti, coi quali loderei
sidons, qu'es sens par,	la sua dama, che è senza pari,
e ja del lau no mintria.	e così non mentirei nella lode.
Reys qui viu sens par	Re che non ha pari
de pretz no crey que ja·m dia	per pregio, non credo mi neghi

de no de manjar,	il sostentamento,
qu'eu say que mal l'estaria.	perché so che poi starebbe male. ⁷³

Se molti ne ha San Francesco, altrettanti volti, si è visto, ha il giullare; ma in entrambe le figure, il giullare ed il Santo giullare, è possibile enucleare delle costanti comuni: il dono ricevuto, la lode al Signore, il canto, l'elemosina di ricompensa, la vita errante e l'essere ultimi, la poesia e la musica per allietare il cuore. Sulla base di queste convergenze è ora possibile analizzare e parafrasare il *Cantico di frate Sole* del *Giullare di Dio*.

⁷³ FRANCO SUITNER, op. cit., p. 92-93.

CAPITOLO 2. *Analisi del Cantico*

1. Lode del giullare di Dio

CANTICO DI FRATE SOLE
[o LAUDES CREATURARUM]

*Altissimo, onnipotente, bon Signore,
tue so le laude, la gloria e l'onore e onne benedizione.*

*A te solo, Altissimo, se confano,
e nullo omo è digno te mentovare.*

*Laudato sie, mi Signore, cun tutte le tue creature,
spezialmente messer lo frate Sole,
lo qual è iorno, e allumini noi per lui.*

*Ed ello è bello e radiante cun grande splendore:
de te, Altissimo, porta significazione.*

*Laudato si, mi Signore, per sora Luna e le Stelle:
in cielo l'hai formate clarite e preziose e belle.*

Laudato si, mi' Signore, per frate Vento,

*e per Aere e Nubilo et Sereno e onne tempo
per lo quale a le tue creature dai sustentamento.*

*Laudato si, mi' Signore, per sor Aqua,
la quale è molto utile e umile e preziosa e casta.*

*Laudato s', Mi' Signore, per frate Foco,
per lo quale enn'allumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso e forte.*

*Laudato si, mi' Signore, per sora nostra matre Terra,
la quale ne sostenta e governa,
e produce diversi fructi con coloriti flori ed erba.*

*Laudato si, mi Signore, per quelli che perdonano per lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulazione.*

*Beati quelli che 'l sosteranno in pace,
ca da te, Altissimo, sirano incoronati.*

*Laudato si, mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullo omo vivente po' scampare.*

*Guai a-quelli che morrano ne le peccata mortali!
Beati quelli che trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ca la morte seconda no li farrà male.*

*Laudate e benedicite mi' Signore,
et reingraziate e serviteli cun grande umilitate.*

La versione scelta del testo del *Cantico* è quella restituita da Gianfranco Contini.⁷⁴ Trattandosi di opera molto nota, in questa sede si tralascia la parafrasi puntuale verso per verso, privilegiando una sottolineatura di particolari aspetti tematici.

La prima parola, *Altissimo*, introduce immediatamente l'esordio tipico di moltissimi *sirventesi* di tipo giullaresco, anche italiani. Il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* ne è un esempio piuttosto emblematico. Si tratta della più antica poesia volgare di genere storiografico della letteratura italiana, all'infuori quindi dell'ambito prettamente lirico. Pervenutaci mutila, scarsamente aulica e forbita, quest'opera, di sicura matrice giullaresca, fornisce preziosi dati da un cronista contemporaneo di parte guelfa sulla faida comunale fra ghibellini e guelfi consumatasi nella Bologna del 1200. La faida, accesa fra le famiglie dei Lambertazzi e Geremei, è rievocata a partire dagli avvenimenti del 1274, che si conclusero con il primo esilio comminato ai ghibellini Lambertazzi, la pacificazione temporanea del 1279 sotto il messo papale Bertoldo Orsini e la reintroduzione dei Lambertazzi in Bologna; sino al secondo, definitivo ostracismo verso la parte ghibellina, rifugiatasi poi a Faenza e tradita da quel Tebaldello Zambrasi «ch'aprì Faenza quando si dormìa». ⁷⁵ Fatti noti non solo attraverso la *Divina Commedia*, ma anche nelle *Cronica* di fra Salimbene de Adam. Il metro del componimento è del tipo definito dal metricista Antonio da Tempo come «sermontesius caudatus», (sermontese o sirventese/serventese caudato), caratterizzato da strofe con tre o due (in Da Tempo sono due) versi lunghi, per lo più endecasillabi rimanti fra loro e un versicolo di coda, più corto, oscillante fra il quinario ed il quadrisillabo che introduce l'uscita della rima successiva nei seguenti due o tre endecasillabi. Questa tipologia potrebbe ricordare per alcuni aspetti proprio i primi versi del *Cantico di frate Sole*, se, come ipotizzano Vittore Branca e con lui G. Contini, *benedictione* è inteso come terzo verso, a sé stante, assieme a il *te mentovare* della strofa successiva, anch'esso probabilmente "caudato" rispetto ai due

⁷⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*. 1.1, Vol. 1/1: *Testi arcaici, scuola siciliana, poesia cortese*. A cura di GIANFRANCO CONTINI, Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 29-34.

⁷⁵ *Inferno*, XXXII, 123.

versi strettamente precedenti. Ipotesi non dimostrabile e comunque riferibile solo alle prime due strofe del *Cantico*, che nelle successive assume configurazioni, di una certa lunghezza, instabili e varie, non più riconducibili a questa tipologia. Nel *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* la parola *Altissimo* si trova, esattamente come nel *Cantico di frate Sole*, al principio del componimento:

Altissimo Dio padre, [re] de gloria,
priegote che me di' senno e memoria
de recordança. ⁷⁶

Il concetto qui è espresso è, come si vede, affine a quello del *Cantico*: il poeta giullare si rivolge a Dio, in una sublimazione dell'omaggio vassallatico del servo al suo Signore; ciò perché Dio è il Signore supremo, degno di ogni gloria, «re di gloria», nell'*incipit* del sirventese qui raffrontato. A sua volta l'autore (anonimo) di questo sirventese probabilmente cita quello del Dio d'Amore (*Memoriale* del 1309 «Deo, alto pare, re de gloria», ms. già Martini «Altissimo re pare de gloria»). Anche un sirventese del cosiddetto Schiavo di Bari principia «Al nome di Dio è buono incominciare». Dio è massima garanzia di conoscenza, saggezza e memoria, doti intellettuali dello Spirito necessarie per poter narrare una storia o scriverla, soprattutto se il compositore si prefigge con i suoi versi l'alto fine morale ed anagogico di essere da esempio e edificazione per chi legge o ascolta. Anche la dittologia *senno e memoria* è formula tipica giullaresca e nel *Cantico* di Francesco se ne ha traccia nel verbo *mentovare* al v.4, il cui significato è appunto ricordare, menzionare, rammentare, ma con una sfumatura di caratura veramente aulica e straordinaria. Si tratta della traduzione in italiano del latino *mente habere* (avere in mente) attraverso il francese antico *mentevair*. Quando si nomina, si menziona o si rammenta qualcosa, con una propria veste linguistica, espressa a parole. Ma questo particolare verbo, dal latino attraverso un prestito dal francese antico scelto da Francesco, pone l'accento sul momento subito precedente l'espressione, ovvero il sorgere nella mente di ciò che viene nominato: è l'emersione nella mente della cosa, non il suo semplice essere riportata, il suo levarsi nella mente, attraverso lo schiudersi del cassetto della

⁷⁶ GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*. 1.2, Vol 1/2: *La poesia didattica del Nord, poesia popolare e giullaresca*. A cura di GIANFRANCO CONTINI, Napoli, Ricciardi, 1995, p.848.

memoria. Osservare un ricordo nella sua espressione linguistica è più facile che osservarne il moto come pensiero. La parola 'mentovare' in Umbria si usa abbastanza comunemente anche oggi, ad esempio nella frase scherzosa «Gente trista mentovata e vista», per indicare qualcuno di cui si sta parlando e che compare inaspettato, dando al verbo mentovare una sfumatura di accezione che si avvicina all'evocazione magica di ciò che si figura nella mente e si nomina. Si capisce quindi perché, giustamente, il Santo afferma che «nullo omo è digno te **mentovare**»: si tratta di Dio, incomprendibile nella sua misteriosa perfezione all'intelletto umano, di cui è intraducibile anche il ricordo della sua esperienza provata, mistica nel caso dell'Assisiense. Lo stesso concetto esprimerà Dante nei primi versi del Paradiso:

*La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.*

*Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là su discende;*

*perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.*

*Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.*

«Dietro la memoria non può ire»: semplificando, il finito della mente umana non può perfettamente mentovare l'Infinito di Dio. La consapevolezza di questo limite è costantemente presente all'uomo medievale. Rivolgersi direttamente al signore o al vescovo feudale è caratteristico, come abbiamo precedentemente visto, di tanta letteratura di ambito giullaresco; nel *Cantico* Francesco si rivolge al Signore che è al di sopra di tutti,

ma utilizzando una formula largamente in uso dai giullari all'inizio dei loro componimenti per i motivi più diversi, come si vede ad esempio nei memoriali bolognesi. Il rivolgersi al signore terreno della corte e del castello era finalizzato sempre all'ottenimento di favori e doni, sorta di lirica *captatio benevolentiae* volta a stimolare nel nobile padrone sentimenti di magnanimità e prodigalità. La novità assoluta nel testo di Francesco è il rivolgersi al Signore con intenti scevri da ogni tornaconto personale, anche spirituale: è un cantico che si eleva per la gioia della consolazione della *confirmatio*, la certezza della salvezza distintamente intuita dal Santo nelle sofferenze e assicurategli da Dio mediante sogni e allocuzioni interiori. Un inno di lode che nasce dalla gratuità della grazia che salva, una lode che è giusta perché Dio è l'Altissimo, onnipotente e buono, e a lui solo spettano gloria onore e tutte le benedizioni. Nei primi due versi si assiste al potente rovesciamento di tutta la plurisecolare concezione cavalleresca dell'onore e della gloria: esse, declinate per secoli nelle umane vicende eroiche legate ai cicli carolingi, bretoni e prima classici, trovano la loro fonte primigenia e originale nel divino da cui ogni cosa discende; un ribaltamento di prospettiva dei valori, così come il rifiuto della ricchezza di San Francesco e la spoliazione dinanzi al vescovo di Assisi, avvenute all'inizio della sua conversione, e proprio da un aspirante nobile e cavaliere, sono la potente palinodia di tutta una cultura che permeava e affascinava l'immaginazione di ogni giovane facoltoso e non dell'Italia del Duecento. La lode, imparata dal Santo mediante la quotidiana recitazione dei salmi biblici, permea tutto il componimento di Francesco: Dio si deve lodare per sé stesso, perché semplicemente è Dio, al di fuori di ogni metro utilitaristico, in quella gratuità che proviene dallo Spirito cui il *Cantico* dà voce universale, chiamando le creature, elementi del cosmo, a partecipare della liturgia naturale e universale della lode. Questa chiamata corale, protratta per tutta la poesia, richiama molto da vicino un'altra cifra caratteristica del repertorio giullaresco, l'apostrofe al pubblico che ascolta, o a personaggi della storia raccontata. In questo caso, è una sorta di necessità, considerata la premessa: «e nullo omo è digno te mentovare». L'affermazione non nega si possa “nominare” Dio in termini assoluti, ma specifica il concetto di non poterne umanamente essere mai degni. Un'idea in qualche modo impregnata di un certo apofatismo neoplatonico, certo, se si tiene presente come il verbo *mentovare* sia legato al concetto di ricordo ed intelletto; forse più un richiamo ai moniti e insegnamenti biblici,

primo fra tutti il “non nominare il nome di Dio invano” del decalogo. Sicuramente, una chiave per l’interpretazione più profonda del testo: come essere degno, da parte dell’uomo, di *mentovare* Dio? Come essere così familiare, nel senso proprio del termine, a lui, da poterne parlare? La soluzione è già esplicitata all’inizio del testo: come accennato in introduzione, *Altissimo, onnipotente, bon Signore*, descrive la completezza di Dio, la Trinità, Padre, Figlio e Spirito Santo, dove l’Altissimo è il Padre, Onnipotente è lo Spirito e Signore è Gesù Cristo. Il *bon Signore* diventa il *mi Signore* dei versi successivi, quel Cristo così fratello, amico, con cui Francesco si identificava a tal punto da immedesimarsi in lui in una sempre più totale conformazione, sino al sigillo misterioso delle stimmate. L’Uomo Dio, il Figlio dell’uomo, la perfetta conciliazione ossimorica degli opposti, è la chiave di lettura del *Cantico* come della vita del Santo. Nel Vangelo di Giovanni Gesù Cristo rivela a un incredulo e turbato Tommaso: «Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me. Se conoscete me, conoscerete anche il Padre. [...] Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: Mostraci il Padre? Non credi che io sono nel Padre e il Padre è in me? Le parole che io vi dico, non le dico da me, ma il Padre che è con me compie le sue opere. Credetemi: io sono nel Padre e il Padre è in me; se non altro, credetelo per le opere stesse». ⁷⁷ Di cristocentrismo come via soterica, prima di Francesco, parla il Vangelo. Altrove, sempre il Vangelo di Giovanni riporta quest’altra parabola pronunciata Gesù: «In verità, in verità vi dico: io sono la porta delle pecore. Tutti coloro che sono venuti prima di me, sono ladri e briganti, ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo. Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; io sono venuto perché abbiano la vita e l’abbiano in abbondanza. Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore. Il mercenario invece, che non è pastore e al quale le pecore non appartengono, vede venire il lupo, abbandona le pecore e fugge e il lupo le rapisce e le disperde; egli è un mercenario e non gli importa delle pecore. Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, come il Padre conosce me e io conosco il Padre; e offro la vita per le pecore». ⁷⁸ La via è Cristo non solo per andare al Padre, ma anche per poterlo lodare con verità. È necessario introdurre qualche concetto

⁷⁷ GV 14, 6-7.

⁷⁸ GV 10, 7-16.

di teologia giovannea e paolina, sulla chiara base delle sacre scritture, di cui Francesco, da numerose testimonianze delle FF, fu autentico innamorato e divoratore ruminante della parola. «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. Egli era, in principio, presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui e senza di lui nulla è stato fatto di ciò che esiste. In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno vinta».⁷⁹ Ancora più preciso ed esplicito San Paolo nella prima lettera ai Colossesi: «[...] poiché in lui sono state create tutte le cose, quelle che sono nei cieli e quelle che sono sulla terra, le cose visibili e quelle invisibili: troni, signorie, principati e potestà; tutte le cose sono state create per mezzo di lui e in vista di lui».⁸⁰ Chiaramente tutta una tradizione del pensiero cristiano vede nella creazione del mondo naturale l'estrinseca emanazione della potenza di Cristo. La parola del Vangelo è sacra, è verbo di Dio, ma non lo è di meno la creatura in comunione con il cosmo, corpo fisico e spirituale, assieme all'uomo, del Figlio dell'uomo. È per questo motivo che nessun uomo da solo può essere degno di nominare (*mentovare*) Dio padre, ma il *mi Signore*, quel Gesù cui Francesco si rivolge con tanta familiarità sottolineata dall'aggettivo possessivo, il Figlio, può essere lodato, anzi deve essere correttamente lodato, *cum tucte le tue creature*, fra cui è ovviamente compreso anche l'essere umano, perché esse tutte assieme sono la seconda chiesa, il corpo mistico naturale di Cristo attraverso la continua creazione. Il *cum* utilizzato da Francesco, al di là delle innumerevoli diatribe linguistiche succedutesi fino ad oggi sul suo significato, viene ad assumere un valore *liturgico*, un valore totale, che non è ambigua polisemia ma fedele traduzione del *cum* in uso nella Preghiera Eucaristica I (Eucarestia significa in greco rendimento di grazie) detta canone romano, antichissima e ancora oggi in uso, che termina, dopo l'epiclesi, (cioè la consacrazione delle specie del pane e del vino mediante l'invocazione dello Spirito Santo su di esse da parte di Cristo sacerdote universale nella figura del presbitero), con l'invocazione, solenne dossologia: «Per Cristo Signore nostro, tu, o Dio, crei e santifici sempre, fai vivere, benedici e doni al mondo ogni bene. Per Cristo, con Cristo e in Cristo, a te, Dio Padre onnipotente, nell'unità dello Spirito Santo, ogni onore

⁷⁹ Gv. 1,1-18.

⁸⁰ Colossesi 1,16.

e gloria per tutti i secoli dei secoli». Era convinzione di fede diffusa, in primis fra i Padri antichi della Chiesa, che la *laus*, le lodi espresse nel Prefazio del *Canone Romano*, fossero ancora parole umane di lode, che trovavano fondamento e giustificazione nelle successive preghiere di intercessione (*Oratio*) e di consacrazione, considerate invece parole di e dette da Cristo in persona attraverso lo strumento del sacerdote celebrante. Convinzione, questa, espressa, fra i molti altri, segnatamente da Sant’Ambrogio, che afferma «ergo sermo Christi conficit sacramentum», «perciò le parole di Cristo celebrano il Sacramento. Quindi con quali parole e per espressione di chi avviene la consacrazione? Del Signore Gesù. Infatti tutte le altre cose pronunciate precedentemente sono dette dal sacerdote: [si dà] lode a Dio, si presenta la supplica, si prega per il popolo, per i re, per tutti gli altri; quando si giunge però al punto in cui viene celebrato il venerabile Sacramento, il sacerdote non si serve più di parole sue». ⁸¹ Il *Canone I Romano* risale al IV secolo, il suo autore per la sua composizione si è servito della tradizione locale e di documenti anteriori.

Dal IV al VI secolo il *Canone* è in formazione; dal VI al XIII secolo poi si fissa, per arrivare al testo che perdura, anche dopo il Concilio Vaticano II, nel rito odierno. Sicuramente era un’orazione continuamente ascoltata, vissuta e meditata da Francesco. Un’invocazione che ispira e permea profondamente il *Cantico*, che in quest’ottica è una preghiera universale di lode, possibile solo grazie alla mediazione di Cristo, capo e creatore di tutte le cose. Anche la scelta della forma al passivo, *laudato si*, è altamente significativa: qualcuno la definisce un esempio di *passivo teologico*, alla stregua del *sia santificato il tuo nome*, per sottolineare che il vero agente della lode e della grazia è sempre e comunque Dio, attraverso la comunione e la relazione dello Spirito. In questo senso il *Cantico* potrebbe definirsi la preghiera di un sacerdozio universale di comunione del creato con il creatore, possibile in quella relazione di amore che unisce il Padre al Figlio che è lo Spirito Santo, in cui il soggetto da cui parte la lode e a cui ritorna è Dio stesso, come opportunamente rilevato da Padre Carlo Paolazzi nella sua *lectio magistralis* tenuta presso la Pontificia Università Antonianum, a Roma, il 15 gennaio 2019. ⁸²

⁸¹ SANT’AMBROGIO, *De sacramentis*, 4,14, in CESARE GIRAUDDO, «*In Persona Christi*» – «*In Persona Ecclesiae*» *Formule eucaristiche alla luce della «lex orandi»*, articolo pubblicato in «*Rassegna di Teologia*» 51 (2010) pp.181-195.

⁸² PADRE CARLO PAOLAZZI, OFM, *Lode a Dio Creatore e Cantico di frate Sole*, in «*Antonianum*» XCIV (2019) pp.769-786.

Partecipando di questa comunione, l'uomo si inserisce in questa lode che è l'amore stesso di Dio verso Dio e tutte le sue creature – ecco esplicitato il valore del *cum*; che significa *assieme a* e al contempo anche *per mezzo di*. Da notare un curioso gioco numerico: *tricolon* nel primo verso, e *quadricolon* nel secondo: il numero 3, la fonte e la foce, il divino, ed il quattro, che è il numero dell'uomo, associati assieme danno il 7, che è il numero dello Spirito Santo, dei suoi sette doni, dell'abbondanza infinita, del replicarsi nella natura secondo l'azione dello Spirito. In un certo senso questa figura numerica introduce ed esplica il mistero insito in tutta la poesia: l'uomo vi si trova in mezzo, e solo partecipando di questa comunione può rendersene conto. *Tue so' le laude, la gloria, el'honore et onne benedictione*: non solo nel senso che solo a te, Dio, vanno giustamente tributate, ma soprattutto perché tu sei l'Unico che genera vera lode, vera gloria, vero onore e benedizione da se stesso, in se stesso, a se stesso e per ogni cosa, gloria che a te ritorna e può essere esperibile solo nella comunione cristica. Che il Cristo poi si rispecchi, come emblema mistico, nella creazione stessa, è chiaramente affermato nei successivi versi del *Cantico*, dove il Sole è la prima creatura nominata ed invitata in questa danza, in virtù della sua specifica somiglianza con il Dio che dà vita e luce (*de te, Altissimo, porta significatione*) che lo rende quasi primo alfiere e messaggero celeste nella creazione. Del resto “giorno del sole” per molti secoli venne chiamata la domenica, il giorno del Signore, in affiancamento e sostituzione del culto pagano solare. E come il sole è la chiave nel creato per vedere la luce (*et allumini noi per lui*) così lo è il Cristo, sole di giustizia nel mondo fisico e spirituale. Dopo la stanza dedicata con ben cinque versi al sole, si apre un lungo *excursus* su altre creature coinvolte nella lode tramite la particella, preposizione semplice, *per*. Semplice tuttavia non sembrerebbe affatto, visti gli accesi dibattiti che ha generato fra gli studiosi, causa la natura ambigua del suo significato. Su basi nuove rispetto alla classica interpretazione dei vari *per* come causali, si mosse per primo Luigi Foscolo Benedetto nel 1941:⁸³ Francesco chiamerebbe tutte le creature a lodare il Signore, e sarebbero quindi tutti i *per* complementi d'agente (“da”, in una sorta di calco o francesismo dal francese antico *par*) e in *Laudato sie, mi' Signore cum tucte le tue creature, cum* andrebbe interpretato come strumentale. L'obiezione di A. Pagliaro

⁸³ LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, 1941. In effetti nel codice 679 della Comunale di Assisi, del secolo XV, si trovano sia *per* sia *cum*, sostituiti con *da*.

colpisce nel segno: «Se le creature sono il mezzo, l'azione del lodare deve necessariamente apparire assunta da altri; avremmo, dunque, in questa lasse un soggetto del lodare diverso da quello di tutte le altre lasse». ⁸⁴In secondo luogo secondo Pagliaro *nullu omo éne dignu te mentovare* andrebbe inteso come affermazione di umiltà, un topos scritturale, non come negazione della capacità effettiva dell'uomo di nominare Dio. L'intuizione geniale a nostro avviso del Pagliaro è di avere per primo esteso lo spettro semantico della paticezza *per*, proponendo di intenderla come “mediale”, cioè “attraverso”, secondo l'intuizione dei passi liturgici che già in questa sede sono stati richiamati (*Per Christum Dominum nostrum...*): gli elementi, quindi, non sarebbero invocati per cantare le lodi di Dio come nei salmi biblici ma nemmeno sono semplice causa di lode: cioè Dio risulta lodato attraverso essi e in essi. Ignazio Baldelli, tuttavia, anche per questa interpretazione rileva un'incoerenza per il verso *cum tucte le tue creature / spetialmente messor lo frate Sole*: cioè interpretandolo il Pagliaro «io lodo te, Signore, insieme con le tue creature» afferma che il *cum* riferito al sole specialmente lascia il centro della lode al Creatore. Tuttavia, nelle lasse successive del perdono e della morte egli ritorna al significato causale di *per*, poiché la lode al Signore “attraverso”, nella morte pare meno congruente della lode al Signore “a causa” della morte corporale. ⁸⁵ A sostegno di questa difformità viene riesumato il motivo della esegesi eziologica del *Cantico*, del resto un topos della letteratura medievale: secondo la narrazione delle FF più tarde il testo sarebbe stato composto in tre diversi tempi.

La lode creaturale, a San Damiano nel 1224, quando fra tormenti e infermità il Santo ha la rivelazione della morte vicina e la *certificatio* del regno celeste; i versi del perdono, in occasione di un conflitto fra il vescovo e il podestà di Assisi; e finalmente i versi della morte alla vigilia del sopraggiungere di essa nel 1226. La diversa interpretazione, insomma, della struttura sintattica e stilistica delle parti del *Cantico* viene proiettata, assai elegantemente, nei diversi tempi biografici quali sono tramandati dallo *Speculum Perfectionis* e dalla *Legenda Perusina (Compilatio Assisiensis)*. Al Pagliaro che afferma «la dichiarazione della causa è estranea al momento poetico, che ha dato vita all'esaltazione delle creature; è invece al suo posto nelle lasse del perdono e della morte, dove si rende necessari la motivazione teologica della lode», più d'uno ha obiettato che questa appendice teologica – le lasse del perdono e della morte – non può essere estranea al tessuto poetico

⁸⁴ A. PAGLIARO, *Il Cantico di Frate Sole*, in *Saggi di critica semantica*, Messina – Firenze, 1953, pp. 199-226. Prodromica all'interpretazione di Pagliaro quella di F. FRANCESCAGLIA, *Il Cantico di Frate Sole*, in *Civiltà moderna*, XIV (1942), pp. 1-11.

⁸⁵ IGNAZIO BALDELLI, *Non dica Ascesi, ché direbbe corto. Studi linguistici su Francesco e il francescanesimo*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 2007, pp. 2-3.

del *Cantico*. Per di più, in riferimento all'interpretazione mediale, si domanda il Contini: «come è concepibile un uso esteso ad altri enti che al Mediatore eminentemente attivo?».⁸⁶

Da questa ambage si esce considerando come anticipato le formule *cum* e *per* come preposizioni riferiti ad un preciso contesto liturgico, e in questo qui si concorda con l'opinione del Pagliaro; il «Per Christum, cum Christo, in Christo». Si deve però opportunamente integrare con l'originale contributo delle considerazioni di padre Giovanni Pozzi, cappuccino, saggista e critico letterario svizzero-italiano (1923-2002). Secondo Pozzi, infatti, l'identità del lodante nel *Cantico* sarebbe lo stesso Dio che è lodato, «tema che, presente nella Scrittura, non ha mancato di essere più volte evocato nella letteratura cristiana».⁸⁷ Giova lasciare direttamente la parola allo studioso su questo punto:

Nel *Cantico* di frate Sole l'identità del lodante, cioè di colui al quale l'autore attribuisce l'azione della lode che ha per termine il Signore, è stata trattata solo nell'ambito della disputa intorno al valore della preposizione *per*. Chi le assegna valore d'agente, identifica di conseguenza il lodante nelle creature, magari in opposizione all'uomo; chi valore causale, nell'uomo in genere, o nella persona dell'autore medesimo -. La possibilità che il lodante sia lo stesso Dio che è lodato, non è stata prospettata, ch'io mi sappia, benché sia un tema che, presente nella Scrittura, non ha mancato di essere più volte evocato nella letteratura cristiana. Nella Bibbia i termini di «benedire lodare e glorificare» quando sono riferiti a Dio si identificano. Ora con l'espressione «gloria di Dio» si designa Dio medesimo in quanto si manifesta nel dinamismo del suo essere, nella sua santità, maestà, potenza, bontà; e perciò anche lode e benedizione hanno Dio non solo come termine finale, ma anche come termine iniziale: egli è l'agente lodante e il termine lodato. E siccome la lode è soprattutto atto di parola, Dio pronuncia parole di lode a sé medesimo. S. Agostino espone in modo mirabile il principio nelle *Enarrationes in psalmos*:

<p>Audeo enim dicere Caritati vestrae: ut bene ab homine laudetur Deus, laudavit se ipse Deus; et quia dignatus est laudare se, ideo invenit homo quemadmodum laudet eum. Neque enim potest dici Deo quod dictum est homini: <i>Non te laudet os tuum</i> (<i>Prov. 27, 2</i>). Ut enim se homo laudet, arrogantia est; ut Deus se laudet, misericordia est. Prodest amare quem laudamus; bonum amando nos meliores efficimur. Itaque, quoniam hoc nobis prodesse novit, ut amemus eum, laudando se amabilem se facit; et in eo nobis consulit, quia se amabilem facit. Exhortatur ergo cor nostrum in laudem suam; spiritu suo implevit servos suos ut laudarent eum. Et quoniam spiritus eius in</p>	<p>Infatti, Dio ha ispirato i vostri canti: affinché Dio stesso possa essere lodato dagli uomini, Dio stesso si è lodato; e poiché si è degnato di lodarsi, l'uomo ha trovato il modo di lodarlo. Infatti, a Dio non può essere detto ciò che è stato detto all'uomo: "La tua bocca non ti lodi" (<i>Proverbi 27, 2</i>). Poiché per l'uomo lodarsi è arroganza; ma per Dio lodarsi è misericordia. È vantaggioso amare colui che lodiamo; diventiamo migliori amandolo. Pertanto, poiché sa che ciò ci è utile, affinché lo amiamo, lodandosi rende sé stesso amabile; e in questo ci fa del bene, perché rende se stesso amabile. Così il nostro cuore è esortato a lodarlo; con il suo</p>
--	---

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ P. GIOVANNI POZZI, *Dittico per San Francesco*, «Revue suisse des littératures romanes (Rivista svizzera delle letterature romanze)», I, 1981, p.9, online url <https://doi.org/10.5169/seals-248344> (ultimo accesso 19/03/2024).

servis eius laudat eum, quid aliud quam ipse se laudat? ⁸⁸	spirito ha riempito i suoi servi perché lo lodassero. E poiché il suo spirito nei suoi servi lo loda, che altro è se non lui stesso che si loda?
---	--

Padre Pozzi, nel suo articolo citato, che merita di essere letto tutto e più volte per la sua profonda e originale genialità, prosegue in maniera stringente la sua disamina sul “passivo teologico” utilizzato da Francesco nel *Cantico*,

Il dettato linguistico di S. Francesco complica ancor più il meccanismo degli agenti verbali, in quanto comporta un invito a lodare Dio, rivolto a chi legge od ascolta; ora, se Dio è il lodante, Dio sarebbe invitato o spinto dalla creatura a lodare sé stesso. È una prospettiva accettabile nell'ambito della mentalità biblica e cristiana? È accettabilissima, e (fra molti altri) l'esempio più clamoroso è nella prima domanda dell'orazione domenicale: «*Sanctificetur nomen tuum*». Nome tuo è una circonlocuzione che designa l'essere che porta quel nome; la forma verbale (alla terza persona dell'imperativo passivo, che non ha equivalente nonché nelle lingue moderne, nemmeno in latino), è un'altra circonlocuzione che designa l'intervento attivo dell'agente divino nell'atto del santificare; insomma si deve intendere piuttosto come l'equivalente di «santifica te stesso» che non di «tu sii santificato da...», dove l'agente designerebbe una qualsiasi creatura; senso che non è escluso, ma che resta subalterno all'altro. L'anfibologia è normale in un testo pensato originariamente in una lingua semitica, perché lì una forma passiva non viene mai usata se non quando l'agente è innominato; in arabo corre la definizione del passivo come forma verbale dove l'autore non è menzionato. L'uso del passivo in casi di azioni che hanno Dio per soggetto (e non per termine) è notoriamente uno dei tratti del linguaggio neotestamentario, anzi, a veduta di alcuni, il tratto forse più tipico dello stile di Gesù. È stato detto passivo teologico e, troppo estensivamente, interpretato come una circonlocuzione impiegata per evitare la pronuncia del nome di Dio. Questo può valere in casi come: «ti sono rimessi i peccati», che dovrebbe tradursi pressappoco come: «c'è qualcuno che ti rimette i peccati», essendo sottinteso che questo qualcuno è colui che non si vuole nominare. Ma, un simile tabù teologico non può valere per molti altri, in prima linea per le tre domande iniziali del *Pater*, dove il cruccio di non nominare colui che si sta invocando, è fuori luogo. L'interpretazione che, in quelle domande, mette in primo piano la parte di Dio, prevalente presso gli esegeti d'oggi, è meno frequente fra gli antichi, anche perché la riflessione sui fatti linguistici era assai meno praticata; ma si affaccia limpidamente in un testo importante come l'anonimo commento a Matteo, edito fra le opere spurie di S. Giovanni Crisostomo: *Et vide quam caute loquutus est. Non dixit, Pater, sanctifica nomen tuum in nobis [...] ne seipsum videatur Deus in hominibus sanctificare [...] Nec iterum dixit, sanctificemus nomen tuum [...] ne hominum tantummodo videatur esse quod sanctificat Deum [...] sed medie dixit et impersonaliter, id est sanctificetur [...] ut utriusque personae opus necessarium demonstraret.*⁸⁹ Il richiamo alla doppia lode, di Dio e degli uomini, pur disgiunte, purtroppo, dalla riflessione sul passivo, che sarebbe invece così decisiva per il caso nostro, si trasmette attraverso lo pseudo Crisostomo a Cassiano e a S. Tommaso d'Aquino fino al maestro Eckart, che riserva alla gloria di Dio ben quattro punti sui sette della sua esegesi al versetto del *Pater*, lasciando gli altri alle creature. L'uso del passivo, anche se riguarda lingue tanto lontane quali il volgare umbro duecentesco ed il greco biblico, dietro cui traspare l'aramaico parlato da Gesù, aggiunge tuttavia una nota di singolare coincidenza fra la preghiera del Salvatore e quella di S. Francesco: una conformità in più fra le

⁸⁸ SANT'AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, 144, 1 («Corpus Christianorum Latinorum», 40, 2088).

⁸⁹ POZZI, *Dittico per S. Francesco*, cit. p.11. La traduzione del passo in latino di San Giovanni Crisostomo citato da P. Pozzi suona così: «E guarda con quanta cautela ha parlato. Non ha detto: "Padre, santifica il tuo nome in noi [...]" perché Dio stesso non sembri santificare sé stesso negli uomini [...]. E non ha neanche detto di nuovo: "Santifichiamo il tuo nome [...]" affinché non sembri che solo gli uomini santifichino Dio [...], ma ha parlato in modo mediano e impersonale, cioè "sia santificato [...]" affinché dimostri la necessità dell'opera di entrambe le persone».

numerose fatte emergere dai primi devoti ma con quale probabilità di non risultare del tutto fortuita. Le autorità che ho qui addotte, non valgono per s. Francesco come riferimenti attendibili sul piano storico, anche quelle che quadrano cronologicamente. Fin dove potrebbero allora contare come testimonianze di un modo di capire la verità divina e di vivere l'esperienza religiosa un modo che potrebbe aver attraversato i tempi senza che necessariamente abbia lasciato una traccia continua negli scritti, né che sia dipeso da letture puntuali in chi l'ha vissuta. Dei temi ora toccati, esiste un solo contatto esplicito negli scritti di s. Francesco: ma è di primaria importanza, perché riguarda precisamente il tema della lode di Dio a sé medesimo. Compare nella *Regula non bullata*, nel lungo c. 23 intitolato alla preghiera ed al rendimento di grazia: «*Et quia nos omnes miseri et peccatores non sumus digni nominare te, suppliciter exoramus, ut Dominus noster Jesus Christus Filius tuus dilectus in quo tibi bene complacuit, una cum Spiritu sancto Paraclito gratias agat tibi*»⁹⁰. Presupposto che, secondo la matrice biblica, «*gratias agere*» equivale a «*laudare*» ... [...].

La regola non bollata citata dal Pozzi è uno dei testi più fedeli alla volontà dell'autore, non essendo stata ratificata dal papa, ed esprime autenticamente e genuinamente il pensiero del Santo. Questa precisazione ricavata dal testo della regola appare di estrema importanza: lodare, concetto sopra cui è imbastito tutto il *Cantico* attraverso la confidenziale “catafasia” degli otto *Laudato si*, significa propriamente nel linguaggio religioso e liturgico *rendere grazie*. E da sempre il rendere grazie perfetto a Dio è qualcosa che si compie *per Cristo, con Cristo e in Cristo* («[...] a te Dio padre Onnipotente, nell'unità dello Spirito Santo, ogni onore e gloria, nei secoli dei secoli, Amen»): così continua la preghiera liturgica eucaristica III, che, pur risalendo al recente periodo del Concilio Vaticano II, approvata da papa Paolo VI, e non seguendo *letteralmente* i canoni delle preghiere liturgiche più antiche, è tuttavia nella sostanza pienamente fedele alla millenaria tradizione apostolica).

E vidi nella mano destra di Colui che era assiso sul trono un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli. Vidi un angelo forte che proclamava a gran voce: «Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?». Ma nessuno né in cielo, né in terra, né sottoterra era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo. Uno dei vegliardi mi disse: «Non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli». Poi vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra. E l'Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono. E quando l'ebbe preso, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi. Cantavano un canto nuovo:

«Tu sei degno di prendere il libro

⁹⁰ «E poiché noi tutti, miseri e peccatori, non siamo degni di nominarti, ti supplichiamo umilmente che il nostro Signore Gesù Cristo, tuo amato Figlio in cui ti sei compiaciuto, insieme allo Spirito Santo Paraclito, ti renda grazie». FF *Regola non bollata*, c. XXIII, *Preghiera e rendimento di grazie*, p. 85.

e di aprirne i sigilli,
perché sei stato immolato
e hai riscattato per Dio con il tuo sangue
uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione
e li hai costituiti per il nostro Dio
un regno di sacerdoti
e regneranno sopra la terra».

Durante la visione poi intesi voci di molti angeli intorno al trono e agli esseri viventi e ai vegliardi. Il loro numero era miriadi di miriadi e migliaia di migliaia e dicevano a gran voce:

«L'Agnello che fu immolato
è degno di ricevere potenza e ricchezza,
sapienza e forza,
onore, gloria e benedizione».

Tutte le creature del cielo e della terra, sotto la terra e nel mare e tutte le cose ivi contenute, udii che dicevano:

«A Colui che siede sul trono e all'Agnello
lode, onore, gloria e potenza,
nei secoli dei secoli».

E i quattro esseri viventi dicevano: «Amen». E i vegliardi si prostrarono in adorazione.⁹¹

L'Apocalisse di Giovanni descrive la funzione regale e sacerdotale del Cristo, assoluta e fondativa di ogni culto nel cosmo e nell'eternità. Nel sacrificio *eucaristico* che è il culmine e fondamento della messa e vede *eucarestia* dal latino tardo *eucharistia*, greco ecclesiale εὐχαριστία, propriamente «riconoscenza, rendimento di grazie», derivato di χάρις «grazia», Cristo stesso nella figura del sacerdote rivive l'oblazione di sé e la consacrazione dell'universo a Dio, rendendo grazie e gloria a Dio, lodandolo, come si è detto. La lode di Dio quindi è la sua gloria e questa si manifesta nel creato: si comprende quindi perché il *Cantico* abbia un andamento discensionale, principiando dal Dio creatore,

⁹¹ APOCALISSE, 1-14.

dal Figlio e tramite lo Spirito Santo scenda a nominare solamente le creature inanimate, che, come l'uomo non è degno di proferire parola per lodare Dio, parimenti non hanno voce fisica per lodarlo, ma sono veli dietro i quali risplende la sua presenza, sorta di icone naturali di bellezza, purezza e semplicità in cui fissare la bellezza operante del creatore. E chiaramente si comincia dal Sole, chiamato da Francesco *messer*, mutuando dal francese antico, e non sfugge il parallelismo con il precedente *mi Signore* al verso 5. È un moto discensionale che rispecchia anche le credenze medievali sulla creazione del cosmo, dove sole, stelle, vento, acqua terra, insomma in buona sostanza i noti quattro elementi, erano visti come agenti naturali incaricati della creazione materiale del cosmo. Così, ad esempio, anche in Ildegarda di Bingen, dove addirittura i soli sono due, di fuoco chiaro e fuoco nero, espressione della polarità del cosmo, sospeso fra il tutto ed il nulla. Ricorre in questi versi certamente anche la fascinazione del Salmo 19, che San Francesco frequentemente recitava nel salterio quotidiano:

I cieli narrano la gloria di Dio,
e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento.
Il giorno al giorno ne affida il messaggio
e la notte alla notte ne trasmette notizia.
Non è linguaggio e non sono parole,
di cui non si oda il suono.
Per tutta la terra si diffonde la loro voce
e ai confini del mondo la loro parola.
Là pose una tenda per il sole
che esce come sposo dalla stanza nuziale,
esulta come prode che percorre la via.
Egli sorge da un estremo del cielo
e la sua corsa raggiunge l'altro estremo:
nulla si sottrae al suo calore.

In questo salmo quindi il cielo, il giorno, la notte, il sole sono messaggeri incaricati di trasmettere la parola di Dio, di narrare la sua gloria. Il succedersi delle immagini mima in modo misterioso il succedersi di giorno e notte, la ciclicità e polarità della natura, in cui maschile e femminile si avvicinano continuamente, unendosi e differenziandosi.

Nel *Cantico* i *tricola* sono impiegati per descrivere o rimandare alla natura divina e ai suoi attributi; ad esempio per il sole, in quanto figura di Cristo, «bello e radiante con grande splendore», ricorre la medesima struttura; o, ancora, per le stelle, la metafora del numinoso che si fa lume amichevole per rischiarare le tenebre, genera la terna aggettivale «clarite et pretiose et belle». Dove, senza poterlo provare, nella parola *clarite* potrebbe anche celarsi secondo Nino Oxilia una sorta di *senhal* per l'amata "sorella" Clara. Nel verso 13, «per Aere e Nubilo e Sereno e onne tempo», compare un quadricolon di sostantivi per quattro elementi, perché lo Spirito che crea scende sempre più verso la terra, verso l'uomo, cui è associato il numero quattro. Volendo spingere più oltre l'osservazione sul campo della numerologia è un dato che il Cantico nel suo insieme consti di 33 versi, numero associato alla pienezza dell'età di Cristo, alla sua morte e resurrezione, ed esaltazione del numero divino 3, che sostanzia intenzionalmente anche tutta la metrica per esempio della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Chiamare tutte le creature nominate come sorelle e fratelli, unicum quasi rivoluzionario per l'epoca ed anche ai nostri giorni, è possibile solo in virtù della fraternità di tutte le cose e dell'uomo in Cristo. Nostra è la terra, perché impastato di essa è l'uomo, secondo il mito biblico: nostra è anche la morte, perché costitutiva dell'uomo, – lui solo nel creato ha il senso di essa. Vedere in azione la presenza di Dio anche nella morte, al punto da chiamarla sorella, è un potente annuncio della forza della resurrezione, una vittoria della vita su di essa che non la elimina, ma la abbraccia come ultima, inevitabile sorella. La morte è la creatura più difficile da comprendere e abbracciare, più dei lebbrosi, è apparentemente arcano dell'opposto e della contraddizione nell'ordine della creazione, eppure nobilitata dal Cristo stesso che ha voluto viverla e passarvi attraverso. La suprema conciliazione degli opposti risiede nell'ossimoro o meglio nella follia del Dio vivente che muore e risorge, togliendo alla

morte il suo veleno: «Dov'è, o morte, la tua vittoria? Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?».⁹²

Da temere è solo la morte secunda, la morte indefinita ed il fallimento dell'anima, che può separare eternamente da Dio. Eppure, se tanto è grande il rischio che l'uomo per Francesco corre di sbagliare centro, parimenti è grande e nobile la possibilità che lui solo ha nel creato di perdonare, azione può renderlo simile a Dio. Il fine della vita per il Santo di Assisi è essere e rimanere nella volontà di Dio, come afferma il verso «Beati quelli che troverà ne le tue sanctissime voluntati»: ciò significa essere nel vincolo di amore che unisce il Padre al Figlio e che continuamente dà vita all'universo; significa essere per sempre, significa poter rendere grazie e lodare Dio, che diviene padre, fratello, sposo, comunione con ogni essere e cosa. Il *Cantico* è quindi una poesia che trascende il letterario in quanto intensa preghiera e supera ogni formula orante prima sperimentata, riuscendo a far parlare con una misteriosa mimesi circolare, discendente ed ascendente, l'oggetto e al contempo il soggetto, come visto, della lode, cioè Dio stesso, raro esempio di potenza mistagogica e di efficacia anagogica della parola. Del *Cantico* Giovanni Pozzi afferma, concludendo il suo già citato articolo, che

è qualcosa di più che un'icona poetica del cosmo; è eventualmente un'iconostasi in senso teologico, parete visibile dietro cui traspare il lume invisibile. Se il corpo stigmatizzato del santo sembrò ai biografi un'ultima e tenue «*paries carnis*» che lo separava da Dio, il suo cantico è una parete di parole che vela la Parola. Con premesse etiche e teologiche diverse (si pensi all'opposta teologia di Mallarmè,) s. Francesco giunge a risultati non dissimili da quelli più ambiziosi della poesia assoluta.

Se anche i modelli del testo sono chiari, la rielaborazione dell'autore risulta creativa e originale. Una delle fonti ispiratrici principali del *Cantico* è il salmo biblico 148, che invita le creature e gli elementi a partecipare della lode al Dio creatore dell'universo. La rivisitazione di Francesco si discosta notevolmente dal modello scritturistico: nel *Cantico* ad esempio le creature citate sono sempre descritte con abbondanza di aggettivi e qualità, al di fuori dell'enumerazione asciutta qualitativamente e quasi compilatoria presente nel Salmo 148:

⁹² 1 Corinzi 15,55.

Alleluia.

Lodate il Signore dai cieli,

lodatelo nell'alto dei cieli.

Lodatelo, voi tutti, suoi angeli,

lodatelo, voi tutte, sue schiere.

Lodatelo, sole e luna,

lodatelo, voi tutte, fulgide stelle.

Lodatelo, cieli dei cieli,

voi, acque al di sopra dei cieli.

Lodino il nome del Signore,

perché al suo comando sono stati creati.

Li ha resi stabili nei secoli per sempre;

ha fissato un decreto che non passerà.

Lodate il Signore dalla terra,

mostri marini e voi tutti, abissi,

fuoco e grandine, neve e nebbia,

vento di bufera che esegue la sua parola,

monti e voi tutte, colline,

alberi da frutto e voi tutti, cedri,

voi, bestie e animali domestici,

rettili e uccelli alati.

I re della terra e i popoli tutti,

i governanti e i giudici della terra,

i giovani e le ragazze,

i vecchi insieme ai bambini

lodino il nome del Signore,

perché solo il suo nome è sublime:

la sua maestà sovrasta la terra e i cieli.
Ha accresciuto la potenza del suo popolo.
Egli è la lode per tutti i suoi fedeli,
per i figli d'Israele, popolo a lui vicino.
Alleluia.

Questa caratteristica del *Cantico* sembra poter dare una conferma all'ipotesi sull'identità del lodante e la natura dei *per* ricorrenti nella poesia. Diversamente dal salmo qui riportato, dove le creature vengono nominate senza alcun attributo, il testo di s. Francesco si sofferma quasi con incanto a caratterizzarle, con una sontuosa abbondanza di predicati; per Baldelli, che più di tutti ha rimarcato con vigore l'originalità del fatto,⁹³ la ridondanza di questa aggettivazione sarebbe meramente glossatoria qualora s'interpretasse la lode solo come eseguita dalle creature o attraverso le creature. Diversamente nel caso che la gloria, la lode, proceda da Dio a ricomprendere ogni cosa, e sia dunque il creatore stesso in qualche modo soggetto e oggetto della lode. Del resto, per rivolgere a Dio un inno di lode, le modalità di appellarsi sono tre: Dio come oggetto della lode; l'invito a lodarlo rivolto direttamente alle creature; rivolgersi a Dio pregandolo che compia la propria lode. Qualora l'autore dell'inno intenda rivolgere direttamente l'elogio al destinatario Signore, non ha altra scelta che elencarne le doti. Qualora inviti le creature a lodarlo, fa aggio soprattutto il loro numero; questo è alla base dei ripetuti e diversi appelli che si realizzano linguisticamente nella rassegna litanica del salmo 148. Ma qualora si abbia come fine il compimento della gloria di Dio, primeggiano i motivi e le ragioni della dossologia, ovvero le doti che le creature portano in sé come timbro dell'impronta e della presenza dell'opera divina. Il moltiplicarsi dei predicati è funzionale allo scopo del messaggio. Sono predicati indirizzati non, o non solo, alla mera lode della creatura, ma alle ragioni per cui Dio riverbera nel creato la sua lode e gloria, lodando e amando sé stesso.

⁹³ IGNAZIO BALDELLI, «Il Cantico: problemi di lingua e di stile», in Francesco d'Assisi e Francescanesimo dal 1216 al 1226, Atti del IV Convegno internazionale della Società di studi francescani, Assisi li-17 ottobre 1976, Assisi, 1977, 90-92.

In molti hanno notato come nel *Cantico* sia assente il mondo animale; questo è in apparenza vero, non vi sono versi dedicati ai fratelli animali, ma è da notare che il v. 14, «per lo quale a le tue *creature* dai sustentamento» le nomina tutte con la parola *creature*, sottolineandone la fragilità e la dipendenza dal ciclo della pioggia e dell'acqua che tutte hanno, uomo compreso, nel grande ballo della vita. Anche i vv. 20 e 21, «Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre Terra / la quale ne *sostenta* e ne *governa*» richiamano questo concetto, addirittura mettendo animali e uomini sullo stesso piano di dipendenza dalla terra, vista come madre, analogamente alle concezioni pagane antiche, una madre che sostiene e governa, verbo che in molte zone agricole dell'Italia è ancora associato al nutrire ed accudire il bestiame (governare le bestie).

Notoriamente Francesco amava e venerava gli animali come fratelli e simboli in qualche modo legati alla figura di Cristo. Le FF sono una miniera di ritratti tenerissimi della cura del Santo verso le creature. In *Compilazione di Assisi*, ad esempio, è immortalato il ricordo di questo quadretto, di squisita sensibilità e purezza:

Era d'estate, e Francesco dimorava alla Porziuncola, nell'ultima cella vicino alla siepe dell'orto, dietro la casa (dove abitava frate Ranieri, l'ortolano, dopo la morte del Santo). Un giorno che usciva dalla celletta vide, e poteva toccarla con la mano, sul ramo di un fico sorgente lì presso, una cicala. Le stese la mano, invitandola: «Sorella mia cicala, vieni con me!». Quella venne all'istante sulle sue dita, e il Santo prese ad accarezzarla con un dito dell'altra mano, dicendole: «Canta, sorella mia cicala!». Subito lei obbedì, e prese a frinire. Francesco ne fu molto felice e lodava Dio. La tenne così sulla mano molto a lungo, poi la ripose sul ramo del fico da cui l'aveva tolta. Per otto giorni continui ogni volta che usciva dalla celletta, la trovava allo stesso posto e tutti i giorni, prendendola in mano, appena le diceva, toccandola, di cantare, la cicala friniva. Passati otto giorni, Francesco si rivolse ai compagni: «Permettiamo adesso a sorella cicala di andare dove vuole. Ci ha donato abbastanza consolazione, e la nostra carne potrebbe trarne vanagloria». Come la ebbe congedata, quella si allontanò e non tornò più a quel posto. I compagni rimasero meravigliati del fatto che la cicala gli obbedisse così e fosse tanto affettuosa. In effetti, Francesco trovava tanta gioia nelle creature per amore del Creatore, che Dio, al fine di confortare fisicamente e spiritualmente il suo servo, gli rendeva mansuete le creature che si mostrano ritose con gli uomini.⁹⁴

Colpisce l'estremo rispetto della libertà garantita all'insetto, l'equilibrio nella relazione con l'animale, ben lontano da ogni sorta di sentimento di supremazia umana verso un mondo naturale da utilizzare e fruire a piacimento. In un altro capitolo della *Leggenda Perusina* o *Compilazione di Assisi*, si ha una testimonianza dell'amore del santo verso le allodole, ed anche tutta una riflessione simbolica sull'uccello.

⁹⁴ FF, 1663, 110, pg. 983.

Il sabato sera, dopo i vesperi, prima che cadesse la notte, Francesco migrò al Signore, e uno stormo di allodole prese a volare a bassa quota sopra il tetto della casa dove giaceva il Santo, e volando giravano in cerchio cantando. Noi che siamo vissuti con Francesco e che abbiamo scritto questi ricordi, attestiamo di averlo sentito dire a più riprese: «Se avrò occasione di parlare con l'imperatore, lo supplicherò che per amore di Dio e per istanza mia emani un editto, al fine che nessuno catturi le sorelle allodole o faccia loro del danno. E inoltre, che tutti i podestà delle città e i signori dei castelli e dei villaggi siano tenuti ogni anno, il giorno della Natività del Signore, a incitare la gente che getti frumento e altre granaglie sulle strade, fuori delle città e dei paesi, in modo che in un giorno tanto solenne gli uccelli, soprattutto le allodole, abbiano di che mangiare. Dia ordine inoltre l'imperatore, per riverenza al Figlio di Dio, posto a giacere quella notte dalla beata Vergine Maria nella mangiatoia tra il bove e l'asino, che a Natale si dia da mangiare in abbondanza ai fratelli buoi e asinelli. E ancora, in quella festività, i poveri vengano ben provvisti di cibo dai benestanti». Francesco aveva per il Natale del Signore più devozione che per qualunque altra festività dell'anno. Invero, benché il Signore abbia operato la nostra salvezza nelle altre solennità, diceva il Santo che fu dal giorno della sua nascita che egli si impegnò a salvarci. E voleva che a Natale ogni cristiano esultasse nel Signore e per amore di lui, il quale ha dato a noi tutto sé stesso, fosse gioiosamente generoso non solo con i bisognosi, ma anche con gli animali e gli uccelli. Diceva ancora dell'allodola: «La sorella allodola ha il cappuccio come i religiosi. Ed è un umile uccello che va volentieri per le vie in cerca di qualche chicco. Se anche lo trova nel letame, lo tira fuori e lo mangia. E volando loda il Signore, proprio come i buoni religiosi che, avendo in spregio le cose mondane, vivono già in cielo. La veste dell'allodola, il suo piumaggio cioè, è color terra. Così essa dà esempio ai religiosi a non cercare abiti eleganti e fini, ma di tinta smorta, come la terra». Mirando questi pregi nelle sorelle allodole, Francesco le amava molto e le guardava con gioia.⁹⁵

Non solo quindi il proverbiale episodio del lupo di Gubbio ammansito, parabola animale del ladrone assassino convertito, ma moltissimi altri *exempla*, quale il seguente, che nel finale dà un potente avallo alla teoria del Dio autolodantesi nel *Cantico*:

Quando si lavava le mani, sceglieva un posto dove l'acqua non venisse pestata con i piedi. E se gli toccava camminare sulle pietre, si muoveva con delicatezza e riguardo, per amore di Colui che è chiamato "Pietra". Allorché recitava il versetto del salmo: Sulla pietra mi hai innalzato, lo trasformava per devozione e riverenza così: «Sotto i piedi della pietra mi hai innalzato». Al frate che andava a tagliare la legna per il fuoco, raccomandava di non troncargli interamente l'albero, ma di lasciarne una parte. Diede quest'ordine anche a un fratello del luogo dove egli soggiornava. Diceva al frate incaricato dell'orto, di non coltivare erbaggi commestibili in tutto il terreno, ma di lasciare uno spiazzo libero di produrre erbe verdeggianti, che alla stagione propizia producessero i fratelli fiori. Consigliava all'ortolano di adattare a giardino una parte dell'orto, dove seminare e trapiantare ogni sorta di erbe odorose e di piante che producono bei fiori, affinché nel tempo della fioritura invitino tutti quelli che le guardano a lodare Dio, poiché ogni creatura sussurra e dice: «Dio mi ha fatta per te, o uomo». Noi che siamo vissuti con lui, lo abbiamo visto sempre dilettarsi intimamente ed esteriormente di quasi ogni creatura: le toccava, le guardava con gioia, così che il suo spirito pareva muoversi in cielo, non sulla terra. Questo è evidente e vero, che cioè Francesco ricevette molte consolazioni dalle creature di Dio. Infatti, poco prima della morte, egli compose le Laudi del Signore per le sue creature, allo scopo d'incitare il cuore degli ascoltatori alla lode di Dio, e perché il Creatore sia esaltato nelle sue creature.⁹⁶

⁹⁵ FF 14, p. 890-891.

⁹⁶ FF 88, p. 954.

«Perché il Creatore sia esaltato nelle sue creature»: questa considerazione non è certo di poco conto a riguardo della concezione del cosmo da parte di Francesco e si riferisce con precisione a quella cristologia diffusa che sottende e anima tutto il *Cantico*, cifra della sua concezione e del suo rapporto con il creato. Tutto è a causa di Cristo: per Cristo e in relazione a Cristo le creature sono amate dal Santo, colte e comprese in quella universale rete di similitudini e simbologie che, come un armonioso coacervo, vela, svela, rivela e trattiene la divina presenza ben oltre il momento dell'eucarestia nella santa messa, in una teofania epifanica che trascende, pur comprendendola in sé, l'immanenza, e prepara a cieli nuovi e terre nuove nella parusia finale del Figlio di Dio. Sostanzialmente la struttura grammaticale e sintattica del *Cantico*, con le sue famose particelle *per* e *cum*, risulta di difficile interpretazione perché esso è un'icona linguistica, una sacra immagine che descrive la realtà divina in azione nel creato, penetrando, senza svelarlo, nel segreto trinitario. Di *pericorési* più che di immanenza si tratta: il termine, eminentemente teologico, che in greco antico letteralmente significa *danza circolare*, indica la compenetrazione fra le tre figure o ipostasi della trinità, mutua immanenza nel Damasceno, sviluppata da Gregorio di Nazianzo e trasmessa al mondo latino sino alla rilettura in chiave di "circolarità" (*circuminsessione* al posto di *circumincessio* usato da San Bonaventura di Bagnoregio). Esiste un ordine di origine senza subordinazione nel mistero trinitario: secondo la teologia di san Tommaso, la classica dottrina *dell'ordo originis* delle persone divine, il mistero trinitario è caratterizzato da un'acuta coscienza della totale assenza di priorità (*absque prioritate/ Pater nullo modo prior Filio*). La consapevolezza di questo mistero di un Ordine eterno (e quindi pericoretico) nella totale consustanzialità portò il pensiero tommasiano a concepire la "connessione intrinseca" tra la generazione del Figlio e la processione dello Spirito Santo. Questa *pericoresi/circumincessio* (anche se Tommaso non utilizza la parola in questo caso, *circumincessio* è termine usato da molti autori e teologi del Duecento, quali Burgundio di Pisa nella traduzione del *Fide Orthodoxa* di Giovanni Damasceno) trovava una triplice illustrazione:

- la volontà concomitante alla generazione;
- l'amore come segno della generazione (Gv 3,35 e 5,20);

- l'analogia del verbo perfetto, il *verbum spirans amorem* (su Gv 14,17 così San Tommaso d'Aquino nel famoso commentario *Lectio IV, Spiritus Veritatis, 1916*: «in Deo concepta veritate, quae est Filius, procedit Amor»). Il tema della *circumincessio* è fra i problemi più analizzati nei commentari dei maestri medievali, ad esempio nel commentario alle *Sentenze* di Pietro Lombardo (dist. 19). Le pagine del maestro francescano sono dense ed illuminanti. La *pericorese* consiste nell'essere l'uno nell'altro (*quod unus est in alio et e converso*); nel porre insieme distinzione ed unità (*distinctionem simul et unitatem*). Realtà di comunione che si trova in modo proprio e perfetto solo in Dio. La *pericorese* qui richiamata è adombrata già nel primo verso del *Cantico* «Altissimo, onnipotente bon Signore», che, come detto, invoca le tre persone trinitarie distinte e unite nel vincolo della lode e del rendere grazie che procede da Dio stesso, permeando nell'offerta di sé tutte le creature. Questa compenetrazione generativa viene replicata nell'impianto del testo mediante quella circolarità unitiva che emerge dal catalogo francescano delle creature, (gli elementi di fuoco, terra, aria, acqua dell'antica filosofia greca) con alcune creature caratterizzate da movimento ascensionale, come il vento e il fuoco, altre discensionale, come l'acqua e la terra. Una marca caratteristica, che non può essere considerata banale o scontata, quasi che fosse priva di significatività oltre la patina poetica, è la suddivisione del catalogo creaturale per genere *maschile* e *femminile* in perfetta alternanza. L'alternanza fra tutte le varie «creature» elencate è esatta perfino nei relativi attributi ed effettuata in base al genere grammaticale; segue un ponderato quanto misurato avvicinarsi degli elementi maschili e femminili di ordine, dunque, anche semantico. Se il «sole», maschile, è «frate», nel senso non solo di “germano” ma anche di comunione spirituale in quanto figlio dello stesso Padre celeste, la «luna», invece, di genere ovviamente femminile, è accompagnata dalle «stelle». Francesco avrebbe forse anche potuto usare altri termini per gli stessi corpi celesti, quali ‘astri’ o ‘lumi’, ma sceglie un preciso termine di genere femminile. Analogamente per «frate vento» cui segue un catalogo di epiteti tutti di genere maschile, quali «aere», «nubilo», «sereno» e «onne tempo», enumerazione in cui egli ricorre al dotto provenzalismo «aere» (a sua volta dal lat. aer, aeris) per non dovere usare l'esito italiano di genere femminile «aria», e direttamente al latinismo «nubilo» per evitare il termine femminile «nuvole». L'ultimo attributo che Francesco sceglie per connotare «sora aqua» è la castità, forse in funzione

anti-catarata: i catari rifiutavano di farsi battezzare nell'acqua, da loro considerata impura; quindi, forse l'uso di «casta» da parte di Francesco è un richiamo all'ortodossia e, dunque, anti-manicheo, ma certamente il genere è ancora femminile. Gli aggettivi scelti per «frate focu», la forza e la robustezza, sono tipicamente maschili: il fuoco è descritto in tutta la sua intrinseca mascolinità tramite la forma inconsueta ed espressiva, sottolineata da Contini, in -oso, «robustoso». Riassumendo, il catalogo francescano delle «creature» con i loro attributi e apposizioni, presenta un'alternanza fra quattro elementi di genere maschile e quattro di genere femminile: «frate sole», maschile; «sora luna», femminile; «frate vento», maschile; «sor aqua», femminile; «frate focu», maschile; «sora nostra matre terra», femminile; «quelli che – beati quelli», maschile; «sora nostra morte corporale», femminile. La presenza nel catalogo dei frequenti latinismi spicca – «aqua [...] focu [...] matre» ecc. – facendosi apprezzare in quanto cifra linguistica alta per l'epoca; ma anche l'alternanza dei generi maschile e femminile in sé non può essere considerata né un semplice accorgimento formale né tanto meno frutto incidentale di una effusiva creatività poetica dell'autore. È frutto, piuttosto, di una lunga riflessione e di uno studio programmatici, specchio e spia, pertanto, di un approccio complessivo alla *Laudatio Dei*, al canto insieme al e sul creato, che fa parte di una visione del mondo necessariamente inclusiva di tutte le componenti create, maschili e femminili, ognuna tesa in modo complementare verso l'altra all'unità con il Creatore, in un grandioso concerto poetico, disarmante nella sua francescana semplicità. Questa coralità creaturale, per certi versi richiama il canto monodico e polifonico. La polifonia nel medioevo stentò parecchi secoli prima di imporsi ed emanciparsi dal primato del canto monodico. A livello liturgico e religioso il canto monodico era preferito, per la concezione di unità che le voci all'unisono trasmettevano, rimandando direttamente alla concezione del divino. Il molteplice, il variegato, le armonie complesse e polifoniche si affermano gradualmente, e in campo strumentale bisognerà attendere il rinascimento perché la polifonia entri costitutivamente a farne parte. Sicuramente fu enormemente influente, sino alla riforma liturgico musicale carolingia e oltre, il trattato *De institutione musica* di Severino Boezio (500- 507 d.c. circa) con la suddivisione della musica in tre diverse specie: *mundana*, quella delle sfere celesti, espressa in rapporti matematici perfetti e inudibili al senso dell'udito; *humana*, quella udibile da chiunque scenda in se stesso e che riproduce in termini sensibili e udibili

quella delle sfere celesti, affidata alla voce umana, strumento perfetto per la lode di Dio; e *instrumentalis*, quella di genere più basso, affidata all'esecuzione di strumenti e slegata dalla vibrazione cosmica, caratterizzata più dal godimento del senso sregolato che dalla conoscenza della ragione matematica dietro i suoni. A Parigi dalla metà del XII secolo si era consolidata, assurgendo a grande importanza e fama, un'importante scuola polifonica, con due grandi musicisti che lavorarono presso la cattedrale di Notre-Dame, i maestri Leonino e Perotino. Le loro musiche polifoniche a due, a tre o quattro voci, erano chiamate *organa* (al singolare *organum*), e ci pare che bene si possa mutuare il termine anche per questo *Cantico*, un *organum* polifonico a più voci del creato, dove la musica cantata è la lode di Dio, e quindi, per quanto detto precedentemente, Dio stesso nel suo circolo di carità pericoretica. Le voci rappresentate dalle creature officiano una liturgia ineffabile, mistagogia che conduce dal visibile all'invisibile, la Fonte della lode, non mero *embolismo*, ma dossologia che si origina dal Cristo, re di tutti i viventi e Signore anche su sorella morte. La mistagogia ha il suo fondamento più eccelso e la sua sorgente primaria nel mistero dell'Incarnazione del Verbo, che l'antica liturgia romana esprime con queste mirabili parole: «Nel mistero del Verbo incarnato è apparsa agli occhi della nostra mente la luce nuova del tuo fulgore, perché conoscendo Dio *visibilmente*, *per mezzo suo* siamo rapiti all'amore delle realtà invisibili» (Prefazio I di Natale). E ancora: «Nel mistero adorabile del Natale, egli Verbo invisibile, apparve visibilmente nella nostra carne [...]» (prefazio II di Natale). L'azione anagogica insita nella mistagogia liturgica ha il compito di condurre dal visibile all'invisibile. Tale regola – originale, antica e classica – fa parte della struttura intima della liturgia e perciò ne costituisce un elemento basilare, imprescindibile e perenne, senza il quale la liturgia smarrisce la sua stessa identità costitutiva. A questa tradizione e fonte si abbeverano le parole del *Cantico*. Il Prologo di san Giovanni, proclamato nella Messa del giorno di Natale, esprime in termini alti il metodo mistagogico adottato secondo la fede cristiana da Dio stesso per operare la nostra Redenzione: «E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità». Il Verbo invisibile si rivela assumendo fragili sembianze visibili. Ciò che è visibile (la carne, le creature, l'uomo) diventa il segno che significa e contiene ciò che è invisibile (la divinità). Per questo il Prologo si conclude con questa spiegazione: «Dio nessuno l'ha mai visto:

proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato». L’apostolo Giovanni prosegue nella medesima logica dichiarando: «Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita – poiché la vita si è fatta visibile, noi l’abbiamo veduta e di ciò rendiamo testimonianza e vi annunziamo la vita eterna, che era presso il Padre e si è resa visibile a noi – quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunziamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi».⁹⁷ In questo singolare testo emerge in tutta la sua evidenza il ruolo dei sensi (ciò che noi abbiamo udito, visto e toccato) come base certa di ogni conoscenza, sensi che sono notevolmente coinvolti nell’estasi contemplativa e conoscitiva del *Cantico di frate Sole*, chiamati in causa continuamente da tutta una ridondanza aggettivale e sostantivale che è marca precipua del testo. Il sole è bello, radiante, con grande splendore; la luna e le stelle sono *clarite pretiose et belle*, con un rimando luminoso tutto nell’aggettivo *clarite*, latinismo a nobilitare gli astri, dove l’aggiunta del termine prezioso ha quasi a che fare con il mondo del tatto, luce pura che diviene tattile e rimanda forse al passato del santo, estimatore e venditore di stoffe preziose e lucenti di seta: *in cielo l’hai formate*, sembra quasi la descrizione di una tessitura celeste imbastita con filo luminoso di stella. L’intero complesso dei segni e dei simboli creaturali, che costituiscono l’ossatura del *Cantico*, sono il ponte per il passaggio dalle cose visibili al mistero invisibile. Anche l’apostolo Paolo richiama il medesimo processo, quando nella lettera ai Romani fa ricorso all’analogia: «[...] dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l’intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità [...]».⁹⁸

Questa legge di analogia, che permette di riconoscere nel creato il creatore e distinguere l’opera dal fattore, è presente con una grandissima abbondanza di esempi nella sacra scrittura e già nell’antico testamento, dove è garanzia di salvaguardia della corretta fede monoteista nei confronti dell’impostazione politeista che divinizza il mondo naturale ignorando il corretto rapporto con l’Unico. Emblematico a riguardo questo passo del libro della Sapienza:

⁹⁷ Gv 1, 1-3.

⁹⁸ Rm 1, 20.

Davvero stolti per natura tutti gli uomini che vivevano nell'ignoranza di Dio e dai beni visibili non riconobbero colui che è, non riconobbero l'artefice, pur considerandone le opere. Ma o il fuoco o il vento o l'aria sottile o la volta stellata o l'acqua impetuosa o i luminari del cielo considerarono come dei, reggitori del mondo. Se, stupiti per la loro bellezza, li hanno presi per dei, pensino quanto è superiore il loro Signore, perché li ha creati lo stesso autore della bellezza. Se sono colpiti dalla loro potenza e attività, pensino da ciò quanto è più potente colui che li ha formati. Difatti dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia si conosce l'autore.⁹⁹

Anche l'eroica madre dei fratelli Maccabei, esempio di semplicità e fedeltà eroica, impartisce ai figli, nell'ora suprema del loro martirio, una perfetta catechesi mistagogica: «Contempla il cielo e la terra, osserva quanto vi è in essi. Dio li ha fatti dal nulla».¹⁰⁰ La natura, come si manifesta nel creato, è dunque il vestibolo della presenza di Dio, e Francesco, nella pienezza dei tempi, reso certo per grazia della sua salvezza per grazia di Dio, funge da sacerdote universale in Cristo di una liturgia di bellezza dove le parole si fanno luce, quasi un velo dell'impercettibile e ineffabile presenza divina in tutte le cose e nella storia dell'uomo, iconostasi del non visto, del qui e ora, del già e non ancora. In questo, il Santo riesce con leggerezza luminosa e semplicità davvero giullaresca a invitare alla lode e al giubilo universale tutto il creato, attraverso, con, e per Cristo. È la rivelazione positiva di Dio, che non abolisce la natura e l'opera del Creatore, ma la completa con la grazia del Cristo redentore. Ed è su questo piano che la mistagogia cristiana raggiunge il suo tema più specifico e compie il suo fine più proprio, divenendo anche pedagogia della lode, come testimoniano a riguardo del *Cantico* le fonti stesse.

Il suo spirito era immerso in così gran dolcezza e consolazione, che voleva mandare a chiamare frate Pacifico - che nel secolo veniva detto 'il re dei versi' ed era gentilissimo maestro di canto -, e assegnargli alcuni frati buoni e spirituali, affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio. Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale, tutti insieme cantassero le Lodi del Signore, come giullari di Dio. Quando fossero terminate le Lodi, il predicatore doveva dire al popolo: «Noi siamo i giullari del Signore, e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza». E aggiunse: «Cosa sono i servi di Dio, se non i suoi giullari che devono commuovere il cuore degli uomini ed elevarlo alla gioia spirituale?». Diceva questo riferendosi specialmente ai frati minori, che sono stati inviati al popolo per salvarlo.¹⁰¹

Ecco che, ricapitolando tutto nella figura del Cristo, Dio – Uomo, è possibile essere santo e al contempo giullare, perché giullare di Dio e in Dio, alla maniera di Colui che è Dio ma muore per risorgere, che è onnipotente ma si rende fragile carne nel tormento

⁹⁹ Sap 13, 1-5.

¹⁰⁰ 2 Mac 7, 28.

¹⁰¹ FF Compilazione di Assisi, p.948.

della passione: è il linguaggio contraddittorio della croce, quella “staurologia” tanto cara a san Francesco, innamoratosi già al principio della sua conversione del crocefisso glorioso di San Damiano, icona di chiaro stile bizantino che esprime più la resurrezione che la morte e il tormento; quel crocefisso che secondo la tradizione gli parlò, indicandogli la sua prima vocazione – riparare la chiesa in rovina – e che amò a tal punto da indossare sempre il *tau*, ultima lettera dell’alfabeto ebraico a forma di croce e simbolo di compimento, adottato dai cristiani perché aveva la stessa funzione della lettera greca Omega, rappresentante la profezia dell’ultimo giorno.¹⁰²

Con il *tau* il Santo siglava anche ogni sua epistola; un simbolo più legato alla salvezza ed alla resurrezione che alla morte, di cui Francesco sicuramente lesse nel libro del profeta Ezechiele: «Il Signore disse: Passa in mezzo alla città, in mezzo a Gerusalemme e segna un Tau sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono...» (Ez. 9,4).

¹⁰² «Io sono l’Alfa e l’Omega, il principio, e la fine, dice il Signore, che è, che era e che ha da venire, l’Onnipotente». Apocalisse 1, 8.

2. Metrica, stile, lingua del *Cantico*

In linea con il suo più recondito significato, il *Cantico* sembra opporre un'impenetrabile resistenza anche a qualsiasi definizione o riduzione metrica riconducibile alla norma di tradizione. Questo, trattandosi del primo testo poetico della storia letteraria italiana, ed essendo la tradizione metrica successiva totalmente diversa, non deve stupire. Inusitata meraviglia genera percepire questo testo, cronologicamente così distante, ancora attuale e vicino a noi; così a-metrico da un punto di vista ortodosso, eppure profondamente e autenticamente poetico. I versi del *Cantico* sono 33, e di questo numero si è già detto. Si potrebbe definire, e con cautela, un testo polimetro. Questo termine, tuttavia, per la tradizione canonica metrica, è legato a un periodo di molto successivo, in primis ai tentativi tardo seicenteschi di Francesco Redi, che nel suo *Trionfo di Bacco e di Arianna* riproduce con la varietà del metro e degli stili il ditrambo greco classico, con felici e numerose riprese soprattutto nel laboratorio poetico del novecento; fra i molti Saba, Cardarelli, Ungaretti, con consapevole ed esibita conoscenza della tradizione – e con esiti diversi di *sprezzatura*.

Di fatto è un polimetro, ad esempio, anche la notissima “Meriggiare pallido e assorto” di Eugenio Montale, in cui si susseguono novenari, decasillabi ed endecasillabi, raggruppati però in strofe: tre quartine di versi rimati tra loro, con rime normali o ipèmetre (es: véccia - intrécciano), culminanti in un'ultima strofa, di cinque versi caratterizzati da un raffinato e originale gioco di rime e consonanze. Come è un polimetro, con qualche verso anomalo, la famigerata “Rio Bo” di Aldo Palazzeschi:

Tre casettine

dai tetti aguzzi,

un verde praticello,

un esiguo ruscello: rio Bo,

un vigile cipresso.

Microscopico paese, è vero,
paese da nulla, ma però...
c'è sempre di sopra una stella,
una grande, magnifica stella,
che a un dipresso...
occhieggia con la punta del cipresso
di rio Bo.

Una stella innamorata?
Chi sa
se nemmeno ce l'ha
una grande città.

Il polimetro è di fatto una delle forme preferite da molti poeti moderni, che alternano versi di varia lunghezza, senza schemi ripetitivi; il più delle volte si tratta di versi brevi, ma si attesta anche presenza di qualche verso molto lungo e con accenti dissonanti. Nel Novecento spesso in questi esperimenti polimetrici non viene usata la rima, pur essendo sempre presente, in un modo o nell'altro, la metrica. Fra gli svariati esempi, si veda lo stesso Vincenzo Cardarelli, nella sua "Autunno":

Già lo sentimmo venire
nel vento d'agosto,
nelle piogge di settembre
torrenziali e piangenti
e un brivido percorse la terra
che ora, nuda e triste,
accoglie un sole smarrito.
Ora passa e declina,

in quest'autunno che incede
con lentezza indicibile,
il miglior tempo della nostra vita
e lungamente ci dice addio.

Questi e tutti gli altri esempi che si potrebbero citare, sono sempre qualcosa che ha a che fare con una diversa e successiva tradizione rispetto al *Cantico*, ed ogni raffronto possibile sarebbe anacronistico e incongruente. E, come è evidente, i versi del testo di san Francesco sono altra cosa; vi si annoverano pochi endecasillabi, mai misure inferiori ad esso; dodecasillabi, versi di addirittura diciotto sillabe e altri di oltre venti (a seconda che si voglia applicare sinalefe o dialefe fra fine ed inizio di parole diverse e contigue, e sineresi o dieresi fra vocali della stessa parola; ad esempio: *Laudato si, mi Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore*, ha un impianto di addirittura ventidue o ventitré sillabe, se si conta in sinalefe *tuo con amore* e in dieresi *tuo*).

Di polimetro in maniera ortodossa non si può parlare, e nemmeno è possibile vedere *stricto sensu* nel *Cantico* un componimento in versi *liberi*. Ricorda il verso libero certo per la tendenza incontrollata ad allungarsi fino alla misura della prosa, ma, anche in questo caso, il *verso libero* è un concetto che in metrica definisce un verso *libero* rispetto o in rapporto comunque a una tradizione, che è di molto successiva al *Cantico*. Rientreremmo quindi nel campo dell'aporia e del paradosso anacronistico. L'esaltazione del verso libero risale alla seconda metà dell'Ottocento, ad opera di Walt Whitman, il poeta americano della nuova frontiera, e di alcuni autori francesi, come Jules Laforgue e Gustave Kahn (avverso quest'ultimo alla rima, e intento a creare "un ritmo elastico" e di "assoluto valore musicale"); successivamente, nel primo Novecento, alle teorie di Whitman e degli altri si sono ispirati anche alcuni autori italiani, tra cui sicuramente i "Futuristi". Il verso libero è protagonista anche nella «poesia-racconto» di Cesare Pavese, caratteristica della sua raccolta *Lavorare stanca*, dove, con un occhio all'America dei romanzi di Faulkner, alle epopee filmiche di John Ford o al realismo dei quadri di Edward Hopper, descrive la solitudine umana e al contempo eroica delle *Langhe natie*.

Il *Cantico* di Francesco quindi, poesia delle origini, per certi versi contiene in sé le tracce della poesia e della metrica future, sembra sgorgare in un certo senso già maturo e al contempo affascina per la sua dimensione ingenua, primitiva ed eternamente aurorale. È opportuno chiedersi con quale tradizione coeva o precedente al Santo sia possibile raffrontare questo testo, a quali modelli lirici o narrativi poteva guardare San Francesco quando lo compose, quale letteratura poteva essere conosciuta dall'Assisiense al momento della creazione della sua "lauda".

Dire, come si è anche cercato, che il *Cantico* sarebbe un testo in prosa ritmica o assonanzata, è errato; sussiste, visibile del resto nel ms. 338A e non attribuibile ad arbitrio di copista poiché concorde attraverso tutte le divisioni e suddivisioni dell'intera tradizione manoscritta del *Cantico*, anche in quella assolutamente indipendente degli *Opuscola*, una chiara divisione in versi, intuibile grazie all'interpunzione (segno di punto) ed un loro ulteriore raggruppamento in una sorta di strofe, segnalato dal segno ricorrente ~. Un disegno strofico, anche se a noi oggi difficilmente o non chiaramente e totalmente decifrabile ed intelligibile, dunque esiste; e in effetti di questo *multiverso* che è il *Cantico*, svariate sono state le interpretazioni metriche e prosodiche, oltre che a riguardo del contenuto. Ageno F. e Contini G. hanno individuato precise tracce di *cursus* nel testo, ad esempio, per quanto riguarda propriamente lo stile letterario e la ritmica dei periodi. Il *cursus* era una norma ritmica impiegata nella prosa medievale latina più alta ed elegante e prevedeva la disposizione in chiave ritmica del periodo o di clausole secondo specifiche leggi di posizione di toniche e atone – arsi e tesi. Il tutto era normato dalle *Arts dictaminis* già alla fine del secolo XI, le clausole prevalenti e più frequenti erano il *cursus planus*, dato da una parola polisillaba piana accostata ad un trisillabo piano (ad es. *retributiònem merètur*), il *cursus tardus* (anche detto *ecclesiasticus* o *durus*) – polisillabo piano più quadrisillabo sdrucchiolo (es. *commoditatis intuitu*), il *cursus velox*, polisillabo sdrucchiolo più quadrisillabo piano (es. *exitum sortiuntur*) e *cursus trispondaicus*: polisillabo piano più quadrisillabo piano. C'erano elementi di corrispondenza fra due o più membri di un periodo, per numero di parole, per struttura sintattica, per andamento ritmico o uguaglianze sillabiche, *isocolia*. Casi estremi di parallelismi erano le rime tra i *cola* di una frase; in Dante ad esempio, nella sua prosa latina, vi è uso del *cursus*.

Per Franca Ageno, già nel primo versetto *Altissimu onnipotente bon Signore*, «*velox e trispondaicus* si combinano in maniera del tutto analoga a quella dell'ultimo». *Laudate e benedicite mi Signore e reingraziate* recherebbe una «clausola di *cursus trispondaicus* + una di *velox* + un'altra di *trispondaicus*». Quali casi indubitabili di *velox e trispondaicus*, la Ageno cita inoltre sicuramente a) 3 *Altissimu se confane*; 7 *allumini noi per lui*; 23 *perdonano per lo tuo amore*; 30 *sanctissime voluntati*; b) 27 *Morte corporale*; 28 *vivente po scampare*; 33 *grande umilitate*.¹⁰³ Anche Contini, prima della Ageno:

Piuttosto, a determinare la struttura ritmica del *Cantico*, accanto alla influenza esercitata dai salmi e da altri testi biblici e chiesastici, intervennero probabilmente – come è già stato accennato – anche suggestioni più o meno dirette della tecnica affermata lungo tutti i secoli X-XIII, nell'agiografia, nella predicazione, nella letteratura mistica e teologico-filosofica, nei testi curiali: cioè della tecnica del *cursus*, della «prosa rimata», dello stile isidoriano. Proprio in quei secoli, in Italia, Guido d'Arezzo, Anselmo il Peripatetico, S. Pier Damiani, Ugo da Bologna, Tommaso da Vercelli architettano la loro prosa su queste regole e su questi ritmi: gli stessi francescani, dai compagni del Santo, Cesario di Spira, Illuminato da Rieti, Tommaso da Celano, Giuliano di Spira, Elia da Cortona, a S. Bonaventura a S. Antonio da Padova ai compilatori dello *Speculum perfectionis* e degli *Actus*, non restano insensibili a questa tecnica ormai affermata trionfalmente. Anche la liturgia ne subisce il fascino: e sembra accogliere e quasi fondere insieme le suggestioni bibliche e retoriche con quelle della nuova «ars dictandi». Nel *Cantico* sarebbe fuori di luogo voler cogliere una presenza di *cursus* intenzionale e strutturale, anche se naturalmente non è impossibile trovare qua e là qualche esempio del *cursus planus* (p. es. *grande splendore, sustent'e governa, flori edderba*) o anche di *cursus velox* (*dignote mentovare, allumini noiperlui*). Non solo bisogna ricorrere alla soluzione del trisillabo in bisillabo o monosillabo o addirittura in tre monosillabi; ma questi stessi esempi appaiono del tutto sporadici e incidentali, come quelli che possono ricorrere – e ricorrono di fatti – in qualunque prosa. Non mi sembra possibile invece escludere qualche riflesso del canone isidoriano dominante in tutta la «prosa rimata» di quei secoli (si distingueva, com'è noto, per le «clausole *similem habentes finem secundum leonitatem et consonantiam: et videntur esse clausule pares in sillabis, quamvis non sint*»). Proprio nel modello sommo, i *Soliloquia* o *Synonyma* di Isidoro di Siviglia, il principio che regola quella prosa architettatissima è la disposizione del periodo in membri paralleli, iniziatisi con la stessa parola (per tre, quattro, o cinque volte) e conclusi spesso con rime o consonanze. Questa tecnica, già presente in S. Agostino, «si dilaterà presto da rigagnolo a impetuosa corrente e diverrà generale dalla seconda metà del secolo XII in poi, adattandosi mirabilmente alla prosa degli Scolastici» (Schiaffini). È difficile pensare che San Francesco – il quale non era affatto digiuno di esperienze letterarie, e aveva accanto chi di queste stesse esperienze era maestro (Fra Pacifico *rex versorum*, Fra Cesario di Spira) –, sia rimasto del tutto insensibile e completamente estraneo a questa nuova stilistica che trionfava in tutte le scritture insigni del tempo. I documenti di Curia, le predicazioni degli oratori più dotti, le più diffuse vite di santi, alcune delle stesse preci liturgiche – cioè i testi che più sicuramente appartengono al suo patrimonio culturale – non potevano non suggerirgli, anche inconsapevolmente, i ritmi e le consuetudini di quella tecnica; almeno quelli più generici e ripetuti, quelli più rispondenti alle naturali tendenze di ogni scrittore medievale. Sono evidentemente presenti nel *Cantico* – come in vari suoi scritti latini – i riflessi dell'anafora (*Laudato si*), del parallelismo con *homoioteleuton*, delle «*clausulae pares in syllabis quamvis non sint*», della tendenza a legare con rime o assonanze i membri paralleli di un periodo: cioè gli espedienti più caratteristici di quella tecnica della prosa rimata. Sarebbe veramente avventato voler credere che San Francesco abbia usato – e non episodicamente – questi mezzi soltanto per ispirazione e per scoperta tutte personali: quando

¹⁰³ F. AGENO, op. cit. p. 410.

proprio questi stessi mezzi appartenevano alla più divulgata tecnica stilistica e ricorrevano insistentemente in testi famigliari al Santo, quando in tutto il suo esercizio di scrittore egli appare tutt'altro che insensibile sia ai modelli offertigli dalla sua cultura biblica e liturgica, sacra e profana, sia a questi stessi schemi stilistici.¹⁰⁴

Dunque, fonte ispiratrice e modello del *Cantico* è senza dubbio la cultura biblica con i salmi ed i cantici, fruita attraverso il latino medievale. Del resto, lo stesso titolo che Francesco volle dare a questa sua preghiera, *Canticum*, si riferisce certamente ai *Cantica* della tradizione ebraica entrati nella liturgia, di grande afflato mistico e lirico. Se si preferisce invece il titolo di *Laudes*: *Laudes* nella cosiddetta liturgia delle ore sono i salmi recitati ad ogni ora significativa, assieme ai cantici evangelici (Benedictus, Magnificat, Zacaria, etc.); le ore diurne erano divise in Lodi (all'alba), Prima (circa alle 6, abolita dopo il Concilio Vaticano II), Terza (alle 9), Sesta (alle 12), Nona (alle 15) e Vespri (al tramonto). La preghiera prima di coricarsi era detta Compieta. Questa liturgia delle ore sostanzialmente dura fino ai giorni odierni, in qualche punto modificata; le lodi mattutine sono il fulcro della giornata, recitate alle porte del giorno, salutavano e ancora salutano il sorgere del sole, la luce vittoriosa sulle tenebre, concetti che nel medioevo erano sottolineati anche dalla disposizione stessa di tutte le chiese, con l'abside, zona che accoglie il tabernacolo con l'eucarestia e quindi Cristo stesso, sempre rivolta verso Est, l'oriente. È bene soffermarsi sulla struttura ed il senso delle lodi mattutine. A partire dalla riforma liturgica successiva al Concilio Vaticano II, le Lodi sono celebrate in questa forma: un breve versetto introduttivo: «O Dio, vieni a salvarmi. Signore, vieni presto in mio aiuto» (Salmo 69,2[3]), al quale segue il Gloria al Padre e l'Alleluia. L'Alleluia si omette in Quaresima. Un inno che conferisce una propria specifica caratterizzazione ad ogni giorno. Un salmo mattutino, un cantico dell'Antico Testamento, ed un salmo di lode, ognuno introdotto e seguito da un'antifona. Una lettura, breve o lunga, che può essere seguita dall'omelia e/o da una pausa di silenzio. Un responsorio breve, per rispondere alla parola di Dio. Il cantico evangelico del Benedictus, detto Cantico di Zaccaria, con la sua antifona. Le invocazioni per consacrare il giorno ed il lavoro a Dio, concluse dal Padre Nostro. Un'orazione conclusiva. Il congedo finale «Il Signore ci benedica, ci preservi da ogni

¹⁰⁴ VITTORE BRANCA, op. cit., pp. 66-69.

male e ci conduca alla vita eterna». Nella celebrazione comunitaria presieduta da un diacono o un sacerdote è previsto il saluto con la benedizione. Tutti i salmi e cantici – salvo pochissime eccezioni, generalmente ben segnalate sul testo liturgico – sono chiusi dalla dossologia del Gloria. Per quanto modificata sia stata la struttura di queste lodi nel corso dei secoli, sicuramente il *Benedictus* o *Cantico di Zaccaria*, recitato sempre in ogni lode mattutina, era ed è il fulcro di questa liturgia delle ore, e a Francesco doveva essere già ben presente. È un cantico presente nel primo capitolo del Vangelo di Luca, con il quale Zaccaria, padre del Giovanni Battista ringrazia Dio, anzi rende a lui lode, per aver dato adempimento alle promesse di salvezza per il suo popolo. Il Vangelo racconta che Zaccaria, sacerdote della classe antica di Abia, era sposo di Elisabetta, discendente di Aronne: giusti e timorati di Dio, non potevano avere figli, per la sterilità di Elisabetta. Zaccaria era di turno al servizio del tempio e gli toccò in sorte di entrare nel tempio per fare l'offerta dell'incenso. In quel frangente gli appare un angelo alla destra dell'altare dell'incenso che gli preannuncia l'accoglimento della sua preghiera, l'arrivo di un figlio che avrebbe dovuto chiamare Giovanni e che sarebbe stato un grande profeta. Di fronte al dubbio espresso da Zaccaria, l'angelo rivela di essere Gabriele e che Zaccaria sarebbe stato incapace di parlare fino al compimento delle cose profetizzate. Zaccaria recupera la parola scrivendo il nome del figlio su di una tavoletta, a conferma del desiderio della moglie Elisabetta, e prorompe in un canto di profezia e di lode:

Benedetto il Signore, Dio di Israele,
perché ha visitato e redento il suo popolo,
e ha suscitato per noi una salvezza potente
nella casa di Davide, suo servo,
come aveva promesso
per bocca dei suoi santi profeti di un tempo:
salvezza dai nostri nemici
e dalle mani di quanti ci odiano.
Così Egli ha concesso misericordia ai nostri padri
e si è ricordato della sua Santa Alleanza,

del giuramento fatto ad Abramo, nostro padre,
di concederci, liberati dalle mani dei nemici,
di servirlo senza timore, in santità e giustizia
al suo cospetto, per tutti i nostri giorni.
E tu, bambino, sarai chiamato profeta dell'Altissimo,
perché andrai innanzi al Signore a preparargli le strade,
per dare al suo popolo la conoscenza della salvezza
nella remissione dei suoi peccati,
grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio,
per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge,
per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre
e nell'ombra della morte
e dirigere i nostri passi
sulla via della pace.

Come Zaccaria innalza la sua lode a Dio per il compimento di una promessa di salvezza, così Francesco compone il suo *Cantico* alla ricezione della *certificatio* della sua personale salvezza eterna, dopo una notte tormentata dalla sofferenza e dal dubbio, rischiarata da quel sole che nel *Benedictus* «sorge dall'alto per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte» e che nel *Cantico* apre il corteo delle creature lodanti, ed è figura dell'Altissimo, termine presente anche nel *Benedictus*. Non è stata sinora sottolineata l'importanza del *Benedictus* come modello privilegiato del *Cantico*, ma molto probabilmente proprio questo testo aveva presente il Santo quando afferma di aver composto una «Laude nuova», il testo cardine delle lodi mattutine per salutare *l'Oriens*, il sole che sorge, Cristo, astro eterno di giustizia. Il modello, anche in un certo senso metrico, dei salmi e cantici biblici è quindi imprescindibile per la comprensione del *Cantico*, dove i versi lunghi sembrano appunto emistichi salmisticamente tendenti ad allungarsi fino alla misura della prosa, quel tipo di prosa che in quegli anni, anche in ambito liturgico, cominciava ad essere applicato anche al volgare, soprattutto in

ambito di produzione omiletica. La ritmica libera delle lodi delle creature vede comunque anche rime (in numero di tre) e assonanze (in numero di sette) usate non come clausole fisse, ma senza regole ferree, in funzione di appoggio al flusso ritmico: possono comparire all'inizio, nel mezzo, alla fine dei versetti, instaurano parallelismi fonici fra parole nella medesima o differente posizione, risuonano come strumenti che accentuano l'espressione, creano accordi vocalici sonori che armonizzano il sentimento poetico. Il testo è pervaso da un senso estatico, ma sempre temperato nella misura della consapevolezza della propria umiltà; quasi epico e leggendario nella descrizione degli elementi, un'epica convertita alla creaturalità, un'epica semplice ma talmente efficace da essere percepita come autentica e attuale anche ai giorni nostri.

E forse proprio all'epica circolante nel lasso di vita di Francesco precedente e concomitante al *Cantico* sarebbe opportuno guardare per una visione più completa della poesia del Santo. Dalle fonti francescane in più luoghi e da diversi biografì è attestata non solo la conoscenza della lingua francese da parte dell'Assisiato¹⁰⁵ ma anche la familiarità che aveva con l'epica carolingia e arturiana, tanto da chiamare i suoi frati «milites Tabulae rotundae» e da paragonarli a «Carolus imperator, Orlandus et Oliverius et omnes palatini et robusti viri qui potentes fuerunt in proelio» (cfr. Celano, *Tractatus de miraculis*, 2; *Legenda Antiqua*, 72; *Speculum Perfectionis*, 4 e 72). Domandarsi come abbia potuto Francesco nel Duecento conoscere l'epica francese è un quesito a forte valenza letteraria e storica. Sappiamo che una via di tradizione e traduzione per il ciclo carolingio è stata sicuramente la diffusione dei poemi e romanzi franco-italiani, in area franco-veneta (marca trevigiana) e poi toscana. Ma questo riguarda le testimonianze scritte, che sono posteriori al santo; è quindi possibile ipotizzare la conoscenza dell'epica da parte del Santo riconducendola proprio a quei giullari di cui ha voluto mutuare il mestiere, a servizio della lode di Dio.

¹⁰⁵ «... cum per quamdam silvam laudes Domino lingua francigena decantaret...» (I Cel., 16); «Semper enim cum ipse ardore Sancti Spiritus repletur, ardentia verba foris eructans gallice loquebatur» (II Cel., 13); «Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens, exterius gallicum dabat sonum et vena divina susurrii, quam auris eius suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in iubilum. Lignum quandoque, ut oculis vidi, colligebat e terra, ipsumque sinistro brachio superponens arcum filo flexum tenebat in dextera, quem quasi super viellam trahens per lignum et ad hoc gestus rapraesentans idoneos, gallice cantabat de Domino» (II Cel., 127); «dumque per silvam quamdam iter faciens, laudes Domino lingua Francorum vir Dei Franciscus decantaret cum iubilo» (Bonaventura, *Legenda Maior*, II 5. Il passo di Celano descrive tutta la genuina giulleria di Francesco, la conoscenza dello strumento della viella quale indispensabile compagno dei giullari e dei trovieri, la conoscenza della lingua francese, che, dati gli indizi sulle sue propensioni letterarie, propendiamo per identificare con la lingua d'oil, funzionale al ciclo epico carolingio ed arturiano.

In un bellissimo saggio, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, pubblicato nel 1955 e mai tradotto in italiano, Jean Rycher, seguendo la scuola del grande filologo Raimond Menendez Pidal, analizza la stretta dipendenza dell'epica carolingia con l'arte, la tecnica ed il mestiere dei giullari. Lo fa analizzando e campionando proprio i testi stessi dell'epica del francese antico, individuando nello stile formulare, nell'allocuzione al pubblico, nella tecnica della *suspence*, della legatura delle lasse (che lui chiama incatenatura), nell'uso dell'assonanza che rifugge da forme chiuse/fisse ma al contempo traccia una struttura modulare e adattabile, nei versi di intonazione in apertura e nelle clausole dei versi di chiusura, tutto un repertorio caratteristico di una creazione e fruizione legata alla dizione orale e all'ascolto, marca caratteristica del mestiere del giullare. Tenendo ben presente il timore e tremore che suscita l'accostamento (magari considerato indebito dai più addetti ai lavori) di due differenti sistemi culturali, è opportuno chiedersi se nel *Cantico* sia possibile rinvenire tracce della tradizione epica della *chanson de geste*. Innanzitutto sappiamo che il testo, secondo le fonti, difficilmente è stato scritto di mano subito da Francesco: trovandosi malato e infermo agli occhi, risulta arduo immaginare il Santo curvo su una pergamena con tanto di calamo e penna a stendere i suoi versi appena trovati; probabilmente devono essere stati dettati ad un compagno, forse il fedele scriba e segretario fra Leone. Le fonti ci dicono anche che la poesia una volta creata fu affidata all'esperienza di fra Pacifico, al secolo il famoso re dei versi, perché fosse insegnata ai frati e cantata dopo le prediche al popolo. Oltre alle parole, Francesco, sempre secondo le fonti, aveva creato una melodia che le accompagnasse. Questo ha sicuramente a che fare più con il mestiere del giullare che con quello di un poeta erudito ecclesiastico o di un trovatore; inoltre, è testimoniato sempre dalle fonti francescane, forse nell'ambito del topos dell'esegesi eziologica medievale, che il *Cantico* ha avuto differenti momenti di gestazione, poiché le lasse sul perdono e la morte sarebbero aggiunte successive del Santo; il che apparenterebbe ulteriormente in qualche modo questo testo con la natura dei testi epici tramandati dai giullari, per cui Pidal ebbe a dire che l'epica è «una poesia que vive variando».

Proprio come le strofe della *Chanson*, per la poesia di S Francesco si è parlato e ancora oggi si parla più propriamente di *lasse*, per la loro scioltezza e libertà formale e metrica; sappiamo la lassa essere costitutiva e caratteristica delle canzoni epiche di gesta

francesi. Certo, è inutile ricercarvi decasillabi, con cesure epiche di quarta o sesta, caratteristici del repertorio francese normato e trasmesso per iscritto successivamente alla stagione creativa e recitativa orale ipotizzata da Pidal e Rychner (i manoscritti a noi pervenuti sulle canzoni di gesta datano secoli dopo i fatti attorno la rotta di Roncisvalle, ma vi sono testimonianze della presenza e conoscenza della *Chanson de Geste* molto anteriori alla loro fissazione per iscritto, e questo tuttora rappresenta un problema di difficile soluzione in ambito critico), tuttavia pare rilevabile una certa caratteristica nei versi di Francesco d'Assisi forse non imputabile esclusivamente al modello salmistico. Oltre alla predominanza dell'assonanza libera sulla rima, caratteristica delle lasse dell'epica francese, esiste una certa coartazione a ripetere, che nel *Cantico* identifica la struttura stessa delle lasse, introdotte quasi costantemente dal *Laudato si mi Signore*, se si eccettua per due volte il *Beati quelli ke* e la lassa finale *Laudate et benedicte mi' Signore*; certo si dirà che il salmo 148 affida la lode cosmica proprio al martellante ripetersi in varie forme e declinazioni dell'imperativo del verbo lodare; ma la struttura in seguito è molto più mossa, e nel novero dei 150 salmi consegnati dalla tradizione il 148 pare più un *hapax* che un tema ricorrente. Come notato fra gli altri soprattutto da Cesare Segre, «la *frequentatio* è tra i più comuni espedienti retorici della ChR (vv. 793-8; 2210-3; 2377-80; interessante quella dei vv. 525-7, ripetuta identica nei vv. 540-2 e 553-5, e quella dei vv. 2322 sgg., che rinnova fra ombre di tramonto il vanto superbo dei vv. 198 sgg)».¹⁰⁶ Diamo qui in corpo di pagina un assaggio dei testi citati da Segre a supporto del fenomeno della *frequentatio*:

vv. 525-7	vv. 525-7
Par tantes teres ad sun cors demened,	Pet tante terre ha il corpo trascinato
Tanz colps ad pris sur sun escut bucler,	Sopra lo scudo gli han tanti colpi dato
Tanz riches reis cunduiz a mendisted	Poveri ha fatto tanti ricchi sovran
vv 2377-80	vv 2377-80
De plusurs choses a remembrer li prist,	A rammentare molte cose inizia:
De tantes teres cume li bers conquist,	tutte le terre che furon sua conquista
De dulce France, des humes de sun lign,	la dolce Francia, quelli della sua stirpe
De Carlemagne, sun seignor, ki.l nurrit	il suo Signore, Carlo, che l'ha nutrit

¹⁰⁶ CESARE SEGRE, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano, Ricciardi Editori, 1974, p. 44.

vv. 553-5	vv. 553-5
Par tantes teres est alét conquerant,	Per tante terre è passato conquistando,
Tanz colps ad pris de bons espiez trenchanz	e tanti colpi ha preso di spiedi affilati
Tanz rches reis morz e vencuz en champ	e tanti re potenti uccisi e vinti in campo

La figura di parole detta *frequentatio* può anche declinarsi in poliptoto, come si vede. Ora, nel *Cantico* osserviamo sin da subito *tue* v. 2, *te* v. 3, ancora *te* v.4, *tue* in ripresa e con funzione di legatura fra lasse diverse al v. 5; abbiamo *lo* al v. 6, di nuovo *lo* e anche *lui* al verso seguente, *Ellu* in poliptoto al successivo verso 8, infine ricompare il *te* all'inizio del verso 9, conclusivo della terza lassa. Non è più necessario a questo punto richiamare l'ossessiva ripetizione del *per* in tutti i versi seguenti, di cui si è già ampiamente detto; si notino in aggiunta le insistite ripetizioni dell'*et* in funzione coordinativa, che al verso 19 viene ripetuto ben quattro volte; questa particella coordinativa è funzionale al movimento circolare e generativo del poema, che celebra e rappresenta nella mimesi del ritmo e delle parole, la forza creatrice dello Spirito Santo nell'universo. Caratteristica dei poemi sulla rotta di Roncisvalle è anche la dittologia aggettivale, che sicuramente Francesco riprende a piene mani. I versi del componimento pullulano di esempi; la dittologia lievita sino a diventare spesso trilogia o addirittura una sequenza di due dittologie accostate a diventare quaterna aggettivale. Ne citiamo solo alcune: *Altissimo, onnipotente, bon...*, *Et ellu è bellu e radiante* v.8, *clarite et pretiose et belle*, v.11, *la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta*. Dittologia sinonimica è *robustoso e forte* al v. 20.

Altre figure di parola, come l'*expolitio* e l'anadiplosi, caratteristiche dei poemi epici francesi, possono essere riscontrate nel *Cantico*. Come anche la figura del *parallelismo*, così importante per la struttura della lassa epica, è sicuramente rappresentata per esempio dai nomi delle creature attraverso cui la lode di Dio si realizza ed espande, nomi che sono fatti risuonare con solennità in tutti i versetti nella stessa identica posizione, al termine di un emistichio. Si può riscontrare anche una certa tendenza al formularismo nel *Cantico*, fenomeno precipuo in tutta la materia epica, formularismo cui però Francesco dona un tocco lirico del tutto innovativo e personale, frutto di un amore e un'osservazione costanti della natura che descrive.

Questa disamina non ha lo scopo di catalogare esaustivamente e puntualmente tutti i fenomeni, ma di aprire una possibilità di ipotesi ulteriore riguardo alla comprensione delle *Laudes creaturarum*, che possa integrare i modelli salmistici e biblico liturgici con un lascito culturale in qualche modo legato all'epica agita dai giullari, che si auspica possa essere tenuta in conto nei futuri studi sul *Cantico*. Del resto, la propensione al personaggio del giullare e alla letteratura d'oil da parte di Francesco è attestata ed è stata qui più volte richiamata, anche in relazione alla composizione del testo stesso. In un testo fondamentale, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, con prefazione di Cesare Segre, Giovanni Palumbo, mutuando l'impianto metaforico adottato da Armando Petrucci nel suo saggio *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, cioè il concetto di *tracce, macchie, tessuto, strati*, ha raccolto e riordinato tutte le testimonianze della *chanson* in Italia, partendo dalla "preistoria", dove nell'ambito dell'onomastica (uso attestato dei nomi Rolando e Oliviero), dell'epigrafia (iscrizione nepesina del 1131, una carta lapidaria murata nella cattedrale di Nepi, sulla famosa via pellegrina di Sutri, ove è vergato un patto fra *militēs* e *consules* ed è nominato Gano – Ganellone – come emblema del traditore) dell'iconografia (portale del duomo di Verona, statue di Orlando e Olivieri, anni 1139-1145 ca. con l'iscrizione della parola *DVRINDARDA* sulla spada di uno dei due cavalieri; pavimento musivo di Brindisi, 1178) ha riassunto le tracce più significative della *Chanson* in Italia che scarseggiano nel 1100 ma già "spesseggiano" nel corso del 1200, divenendo appunto da *tracce, macchie. Macchia* per esempio della tradizione della *chanson* in Italia è la celebre provvisione con cui nel 1289 gli Anziani del Comune di Bologna vietarono ai mercanti ambulanti d'ogni sorta e ai *cantores Franciginorum* di sostare sulle pubbliche piazze per vendere la loro merce o per esibirsi, il che è un assist potente a conferma della tesi che vede le canzoni di gesta affidate alla giulleria, tramite essa propagatesi in una prima fase di diffusione anche in Italia. Quanto qui considerato in relazione all'epica della lingua d'oil pone Francesco ancora più consapevolmente vicino alla funzione e alla tecnica del giullare medievale. È attestato in diverse fonti che il Santo, in una predica tenuta a San Leo, rivolgendosi a una grande folla convenuta per ascoltarlo sul sagrato, disse: «Tanto è il bene ch'io aspetto/ Ch'ogni pena m'è diletto», di fatto usando un verso, l'ottonario, che sarà protagonista non solo della successiva stagione dei cantari epici ma anche della lauda in forma di ballata, portata dal suo futuro confratello,

Jacopone da Todi, a rilevanti esiti espressivi ed artistici. Ma questo episodio dà un indizio anche della lingua volgare usata dal santo per le prediche, caratteristica di tutti gli ordini mendicanti medievali, come mezzo per raggiungere il massimo della comprensione da parte del vasto ed eterogeneo uditorio, e fa comprendere, in una società in cui il latino era ancora la lingua di espressione della cultura, quanto ad essi si debba riconoscere una funzione attiva per la sollecitazione e lo sviluppo del o meglio dei volgari italiani.

Quale lingua fotografa il testo del *Cantico*? La veste linguistica del *Cantico* presenta, soprattutto nel ms. 338 A, chiari fenomeni di marca umbra. In questo caso, ha senso chiedersi se siano fenomeni che risalgano al trascrittore del testo o all'autore stesso, e se la lingua che Francesco usò per la sua effusione lirica fosse caratterizzata profondamente da fenomeni dialettali tipici. Come afferma Vittore Branca «la ricerca si presenta particolarmente difficile e delicata: perché non sono giunti fino a noi, non dico altri scritti volgari dello stesso autore, ma neppure testi umbri degli stessi anni».¹⁰⁷ E in effetti, è noto solo qualche breve frammento volgare anteriore, come le formule della Confessione umbra del sec. XI oppure testi di molto posteriori, già figli di uno stadio linguistico, letterario e culturale successivo. Si possono però certamente isolare alcuni fenomeni ricorrenti con un certo grado di insistenza, soprattutto, ma non solo, nel cod. ms. 338 A, e che rimandano alla regione umbra o almeno alla nota koinè centrale, la cosiddetta Italia mediana, l'ampio territorio cioè compreso tra le attuali regioni delle Marche e dell'Umbria a Nord e del Lazio meridionale e della Campania settentrionale a Sud, con inclusione dell'Abruzzo e del Molise, che è stata oggetto di analisi tramite la campionatura di diversi testi da parte di Ignazio Baldelli nel suo noto saggio *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*. Baldelli ha indagato gli albori della cultura volgare a Montecassino e nell'Italia mediana, sommando ai tratti linguistici anche la considerazione attenta dei caratteri culturali che connotano l'area: uno di questi è la forte presenza del monachesimo benedettino, che poteva contare su centri di rilievo internazionale come Montecassino e Farfa. Soprattutto a Montecassino e dintorni si sviluppò, assai precocemente, una cultura scritta volgare di cui ci restano varie testimonianze; la più antica e famosa, come noto, è costituita, sul versante dei testi

¹⁰⁷ VITTORE BRANCA, op. cit., p.56.

giuridici, dal Placito di Capua, redatto per regolare una controversia territoriale sorta fra l'Abbazia e un personaggio locale. Ma ci sono rimasti altri testi, databili tra il X e la prima metà del XIII secolo, che testimoniano la vitalità della cultura volgare cassinese e mediana, e non a caso, data appunto l'importanza dei centri monastici benedettini, si tratta per lo più di testi di argomento religioso. La stessa città di Roma, per tutto il Medioevo, appartiene linguisticamente proprio all'area mediana: dalla città eterna provengono già precocemente alcune antichissime testimonianze del volgare scritto, come il Graffito della Catacomba di Commodilla o l'Iscrizione della basilica di San Clemente. Questa vivacità non si estingue immediatamente. Nel Duecento, proprio con l'affermazione degli ordini mendicanti francescani e domenicani si afferma un nuovo tipo di religiosità, che si esprime anche attraverso la letteratura religiosa in volgare, ed è ancora una volta l'Italia mediana a giocare un ruolo significativo: in effetti il *Cantico* di san Francesco o, sul finire del secolo, l'esperienza poetica di Jacopone da Todi e il genere della lauda sono espressioni di lingua e cultura ancora legate fortemente all'area mediana. Per queste ragioni Ignazio Baldelli ha potuto parlare di una «ipotesi benedettina mediana» per definire il primo nucleo di tradizioni e testi in volgare, di natura prioritariamente religiosa, in seguito superato dall'affermazione della «ipotesi lirico-cortese» che, attraverso l'azione del Dante lirico e del Petrarca delle Rime, avrà un'ininterrotta continuazione nelle civiltà letterarie successive. I testi di area mediana veicolavano un particolare tipo linguistico che avrebbe potuto costituire la base di partenza per la formazione della futura lingua nazionale, se non si fosse imposto il modello culturale e linguistico alternativo basato sui capolavori della letteratura fiorentina due-trecentesca. Baldelli nel saggio citato analizza e raccoglie diversi testi giunti fino a noi, quali ad esempio il 'Pianto della Vergine', la formula apotropaica detta Scongiuro aquinate, uno dei testi più suggestivi delle origini, redatto in volgare italiano e fortemente «romanico», propriamente un *carmen* che è formula e oracolo e insieme verso e poesia.

La 'Formula di confessione umbra' mostra un tipo di volgare fortemente compromesso col latino liturgico, nell'esecuzione scritta e (presumibilmente) anche in quella orale. Il testo è contenuto in tre carte di un codicetto copiato nel monastero di Sant'Eutizio presso Norcia. La data del 1065 si ricava dal fatto che nello stesso manoscritto è presente un calendario di quell'anno. In epoca posteriore il manoscritto è

stato legato insieme ad altri opuscoli a formare l'attuale codice B.63 della Biblioteca Vallicelliana di Roma. La Formula di confessione umbra si può suddividere in due parti: la prima, pronunciata dal penitente, contiene la confessione delle colpe, mentre la seconda, contenente le parole dell'assoluzione, era riservata al confessore. Il testo non è interamente vernacolare: alle frasi in volgare mediano se ne alternano altre scritte in latino grammaticale, che però è riservato unicamente all'assoluzione finale, e altre ancora in un tipo di latino «eslege», cioè non regolare dal punto di vista grammaticale e in realtà piuttosto influenzato dal volgare. Se ne può leggere un esempio all'inizio della formula, là dove il penitente protesta la sua colpevolezza:

de omnia mea peccata ket io feci dalu battismu meu usque in ista hora, in dictis, in factis, in cogitatione

Accusome delu genitore meu et dela genitrice mia et deli proximi mei, ke ce non abbi ['non ebbi verso loro'] quella dilectione ke mesenior Dominideu co(m)mandao.

Il 'Ritmo cassinese' è il più antico ritmo di area mediana. Legato ancora all'ambito monastico benedettino (proviene dall'abbazia di Montecassino), anche se caratterizzato da un contenuto più sofisticato, intellettuale e speculativo, è chiaramente un testo di matrice giullaresca. Il componimento è stato con buona probabilità copiato da un monaco benedettino, utilizzando la grafia beneventana solitamente riservata al latino; ha movenze e metro di tipo spiccatamente giullaresco, e una certa istanza divulgativa. Il testo è copiato su una sola colonna in un codice di contenuto sacro degli inizi dell'XI secolo, in una carta che era rimasta bianca (ms. 552 dell'Archivio abbaziale); la mano è duecentesca (Formentin 2007: 83), e il Ritmo si daterà tutt'al più agli inizi del XIII secolo, anche se, data anche l'incertezza nella datazione della tarda scrittura beneventana, non mancano opinioni che lo ritengono della fine del secolo precedente (così, ad esempio, Petrucci). Il Ritmo cassinese è formato da 96 versi divisi in strofe o lasse di misura variabile. La lassa abbiamo visto essere il termine più adatto anche per descrivere le strofe del *Cantico* e marca l'appartenenza di un testo all'ambito giullaresco. Ogni lassa consiste di due serie di versi ognuna di lunghezza variabile: a una prima serie di otto-novenari su una rima a (da due a nove) succede una seconda serie deca-endecasillabi su una rima b (da due a tre). Il ritmo sviluppa un motivo edificante: contrapponendo una vita ascetica, dedita alla

contemplazione, a un'esistenza consumata unicamente nei piaceri e nelle occupazioni materiali. Vengono introdotti, a incarnare i due diversi modi di concepire la vita, due personaggi: un saggio proveniente da Oriente («ca là se mosse d'oriente | unu magnu vir prudente», vv. 29-30) e un uomo venuto dall'Occidente, unicamente dedito a soddisfare gli istinti primari. Il contrasto tra i due personaggi ha evidentemente lo scopo di far trionfare la posizione del primo, ma il testo contiene non pochi passaggi oscuri, e restano da chiarire molti aspetti legati alla sua genesi e alle fonti utilizzate. I primi quattro versi del Ritmo costituiscono una formula allocutiva iniziale, di matrice prettamente giullaresca, tipica del loro repertorio; latinismi in rima un po' rozzi quali *compello* e *interpello* attestano comunque anche una certa cultura retorica, posseduta da parte dell'autore sconosciuto. Ne diamo qui l'incipit:

Eo, siniuri, s'eo fabello,	Io, signori, quando parlo,
lo bostru audire compello:	sollecito la vostra attenzione:
de questa bita interpello	a questa vita muovo obiezioni
e dell'altra bene spello.	e dell'altra dico bene.

Il Ritmo cassinese è la prima realizzazione compiuta di quel volgare letterario di area mediana che conoscerà altri episodi culturalmente significativi tra XII e XIII secolo: ad esempio il Ritmo su sant'Alessio, importante componimento agiografico duecentesco di area marchigiana. I ritmi del primo Duecento attestano l'ormai avvenuta maturazione di questa tradizione di volgare letterario, che condurrà, come detto, all'esperienza francescana e poi a quella iacoponica, di grande importanza anche per la storia della lingua italiana.

Nel nostro *Cantico* segnaliamo quali fenomeni di marca umbra e d'area mediana l'uscita con esito in *-u* di diverse parole quali *Altissimu*, *laudatu*, *bellu*, *ellu*, *celu*, *dignu*, *focu*. Le varietà toscane hanno infatti sempre l'uscita in *-o*. La metaforesi da *-i*, (*quilli*) e da *-u* (*multu*). L'epitesi *-ne* (*ène dignu te mentovare*). I neutri plurali in *-a* (*peccata*), le riduzioni a enclitica (che *l* sosterrano), terza plurale del presente (*so* in luogo di *sono* e *sostengo* in luogo di *sostengono*), la consonante oclusiva velare sorda indicata con *k*. Non vi è dubbio che molti di questi fenomeni possano risalire all'autore, in quanto costantemente attestati dalla tradizione manoscritta, se pur con minime variazioni non

fondamentali. Ma l'uso di *u* finale, la metaforesi da *-i*, l'epitesi di *-ne* secondo Vittore Branca «appaiono come fatti isolati in singoli manoscritti, cioè in A e Lp; sono confermati solo una volta da V¹ e dallo *Speculum Perfectionis* capp. 101 e 123». Tuttavia in questi stessi codici non sono fenomeni costanti, ma episodici, con forti oscillazioni con varianti non ombre. Branca deduce quindi che tali forme non risalgano all'autore ma siano da attribuirsi a singoli copisti:

Né va trascurata a questo proposito l'assoluta assenza di altri fenomeni caratteristici, assenza difficilmente giustificabile ove si supponga una stesura originaria in lingua fortemente colorita d'umbro. Tali oscillazioni e tale assenza hanno significato tanto più rilevante quanto più la tradizione manoscritta del *Cantico* appare in massima parte affidata a copisti umbri o comunque del gruppo linguistico dell'Italia mediana. Questi amanuensi umbri avrebbero trascritto un testo originario umbro filtrando nella massima parte proprio quei fenomeni e quelle forme che erano a loro più famigliari e consuete; avrebbero cioè, contrariamente alla prassi più costante, non sovrapposta, ma metodicamente – se non totalmente – cancellata dal testo quella originaria patina dialettale che si identificava con le loro specifiche abitudini linguistiche. Di fronte a questa ipotesi assurda, assai più probabile e pensabile appare quella opposta: che cioè il testo originale del *Cantico*, almeno come fu accolto e fermato per la prima volta sulla carta, non avesse un forte colorito umbro, e che vari degli sporadici fenomeni dialettali che caratterizzavano la lezione di due manoscritti risalgano alla trascrizione dei rispettivi copisti. Erano umbri, sì, sia l'autore del *Cantico* che il suo primo scrittore, cioè con tutta probabilità, Frate Leone, il segretario di San Francesco: ma avevano tutti e due una formazione culturale tale da superare naturalmente nel linguaggio scritto le forme consuete di quello parlato.¹⁰⁸

Dunque il volgare utilizzato da Francesco per fissare il *Cantico* è più di una lingua quotidiana e si situa ad un registro più illustre, umile ma alto, per dirla in termini danteschi, una veste linguistica consona a misurare e restituire la ieratica altezza del suo slancio mistico nel momento più decisivo forse della sua vita (*certificatio*), un linguaggio che deve creare una lode mattutina nuova, che possa competere con quelle del re salmista Davide raccolte nel salterio, uno strumento privilegiato per l'apostolato dei suoi confratelli, da far valere così davanti agli umili come davanti ai potenti, ai nobili e ai sapienti. C'è una cristallizzazione in questa lingua letteraria, una sorta di raffinazione della koinè mediana e umbra, che espunge il vertice più basso, dialettale e volgare dei toni e dei tratti del parlato contemporaneo. È indubbia l'influenza di un ritmo, di un'idea, e di un lessico alto provenienti dalla salmistica e dall'epica, come detto, e soprattutto dal latino ecclesiastico e liturgico, molto familiare al Santo, vista la documentazione autografa permasa. Quindi, in accordo con le osservazioni del Branca, la veste linguistica

¹⁰⁸ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di Frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1950, p.75-76.

delle lodi delle creature è molto più probabilmente un tipo di volgare illustre piuttosto che l'umbro quotidiano e parlato dell'epoca, una lingua nobilitata da modelli letterari latini e romanzi cari al Santo.

Francesco realizza in sostanza una lingua che non parla dell'indicibile ma fa parlare l'Indicibile stesso attraverso un linguaggio poetico umile ed al contempo nobile, che inclina l'alto al basso ed eleva contemporaneamente il basso verso l'alto. È, questa, la mimesi finanche linguistica del movimento arcano dell'Incarnazione, che il Santo visse e meditò profondamente tutta una vita, sino alla conformazione cristica totale; una misteriosa sapienza che, da fedele estimatore e amante della Parola, non poteva non aver raggiunto e meditato anche attraverso l'assidua lettura dell'intuizione paolina, tramandata dalla Lettera ai Filippesi, 2: 5-11 del canone neotestamentario:

Cristo Gesù, [...], pur essendo di natura divina,

non considerò un tesoro geloso

la sua uguaglianza con Dio;

ma spogliò sé stesso,

assumendo la condizione di servo

e divenendo simile agli uomini;

apparso in forma umana,

umiliò sé stesso

facendosi obbediente fino alla morte

e alla morte di croce.

Per questo Dio l'ha esaltato e gli ha dato il nome

che è al di sopra di ogni altro nome;

perché nel nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi

nei cieli, sulla terra e sottoterra;

e ogni lingua proclami

che Gesù Cristo è il Signore, a gloria di Dio Padre.

CAPITOLO 3. *La musica del Cantico*

Francesco soggiornò a San Damiano per cinquanta giorni e più. Non essendo in grado di sopportare di giorno la luce naturale, né durante la notte il chiarore del fuoco, stava sempre nell'oscurità in casa e nella cella. Non solo, ma soffriva notte e giorno così atroce dolore agli occhi, che quasi non poteva riposare e dormire, e ciò accresceva e peggiorava queste e le altre sue infermità. Come non bastasse, se talora voleva riposare e dormire, la casa e la celletta dove giaceva (era fatta di stuoie, in un angolo della casa) erano talmente infestate dai topi, che saltellavano e correvano intorno e sopra di lui, che gli riusciva impossibile prender sonno; le bestie lo disturbavano anche durante l'orazione. E non solo di notte, ma lo tormentavano anche di giorno; perfino quando mangiava, gli salivano sulla tavola. Sia lui che i compagni pensavano che questa fosse una tentazione del diavolo: e lo era di fatto. Una notte, riflettendo Francesco alle tante tribolazioni cui era esposto, fu mosso a pietà verso sé stesso e disse in cuor suo: «Signore, vieni in soccorso alle mie infermità, affinché io possa sopportarle con pazienza!». E subito gli fu detto in spirito: «Fratello, dimmi: se uno, in compenso delle tue malattie e sofferenze, ti donasse un grande prezioso tesoro, come se tutta la terra fosse oro puro e tutte le pietre fossero pietre preziose e l'acqua fosse tutta profumo: non considereresti tu come un niente, a paragone di tale tesoro, la terra e le pietre e le acque? Non ne saresti molto felice?». Rispose Francesco: «Signore, questo sarebbe un tesoro veramente grande e incomparabile, prezioso e amabile e desiderabile». La voce concluse: «Allora, fratello, sii felice ed esultante nelle tue infermità e tribolazioni; d'ora in poi vivi nella serenità, come se tu fossi già nel mio Regno». Alzandosi al mattino, disse ai suoi compagni: «Se l'imperatore donasse un intero reame a un suo servitore costui non ne godrebbe vivamente? Ma se gli regalasse addirittura tutto l'impero, non ne godrebbe più ancora?». E soggiunse: «Sì, io devo molto godere adesso in mezzo ai miei mali e dolori, e trovare conforto nel Signore, e render grazie sempre a Dio Padre, all'unico suo Figlio, il Signore nostro Gesù Cristo e allo Spirito Santo, per la grazia e benedizione così grande che mi è stata elargita: egli, infatti, si è degnato nella sua misericordia di donare a me, suo piccolo servo indegno ancora vivente quaggiù, la certezza di possedere il suo Regno. Voglio quindi, a lode di Lui e a mia consolazione e per edificazione del prossimo, comporre una nuova Lauda del Signore per le sue creature. Ogni giorno usiamo delle creature e senza di loro non possiamo vivere, e in esse il genere umano molto offende il Creatore. E ogni giorno ci mostriamo ingrati per questo grande beneficio, e non ne diamo lode, come dovremmo, al nostro Creatore e datore di ogni bene». E postosi a sedere, si concentrò a riflettere, e poi disse: «Altissimo, onnipotente, bon Signore...». Francesco compose anche la melodia, che insegnò ai suoi compagni. Il suo spirito era immerso in così gran dolcezza e consolazione, che voleva mandare a chiamare frate Pacifico – che nel secolo veniva detto “il re dei versi” ed era gentilissimo maestro di canto –, e assegnargli alcuni frati buoni e spirituali, affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio. Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale, tutti insieme cantassero le Laudi del Signore, come giullari di Dio. Quando fossero terminate le Laudi, il predicatore doveva dire al popolo: «Noi siamo i giullari del Signore, e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza». E aggiunse: «Cosa sono i servi di Dio, se non i suoi giullari che devono commuovere il cuore degli uomini ed elevarlo alla gioia spirituale?». Diceva questo riferendosi specialmente ai frati minori, che sono stati inviati al popolo per salvarlo. Le Laudi del Signore da lui composte e che cominciano: «Altissimo, onnipotente, bon Signore», le intitolò: *Cantico di fratello Sole*, che è la più bella delle creature e più si può assomigliare a Dio. Per cui diceva: «Al mattino, quando sorge il sole, ogni uomo dovrebbe lodare Dio, che ha creato quell'astro, per mezzo del quale i nostri occhi sono illuminati durante il giorno. Ed a sera, quando scende la notte, ogni uomo dovrebbe lodare Dio per quell'altra creatura: fratello Fuoco, per mezzo del quale i nostri occhi sono illuminati durante la notte». Disse ancora: «Siamo tutti come dei ciechi, e il Signore c'illumina gli occhi per mezzo di queste due creature. Per esse e per le altre creature, di cui ogni giorno ci serviamo, dobbiamo sempre lodare il Creatore glorioso». Egli fu sempre felice di comportarsi così,

fosse sano o malato, e volentieri esortava gli altri a lodare insieme il Signore. Nei momenti che più era torturato dal male, intonava le Laudi del Signore, e poi le faceva cantare dai suoi compagni, per dimenticare l'acerbità delle sue sofferenze pensando alle Laudi del Signore. E fece così fino al giorno della sua morte.¹⁰⁹

Giova riprodurre per intero forse il documento più completo e importante riguardo alla genesi e diffusione del *Cantico*. Lo stesso attesta la composizione di una melodia abbinata al testo, composta da Francesco stesso. Sfortunatamente, nessun manoscritto pervenuto ce ne ha tramandato una notazione musicale. È da escludere quasi senza margine di dubbio, che la musica fosse affidata ad uno strumento: come detto in precedenza, la musica strumentale, da Boezio in avanti e per molti secoli, non era ben vista dalla Chiesa e in generale considerata non adatta per esprimere la lode di Dio. Un episodio delle fonti ce lo conferma, mostrando al contempo come Francesco anche in questo campo fosse piuttosto all'avanguardia: l'episodio cosiddetto della *Cetra angelica*, sempre in *Compilazione di Assisi*, 66, p.929-930:

All'epoca in cui Francesco era presso Rieti, alloggiando per alcuni giorni in una camera di Tebaldo Saraceno per motivo del suo male d'occhi, disse una volta a uno dei compagni che nel mondo aveva imparato a suonare la cetra: «Fratello, i figli di questo secolo non sono sensibili alle cose divine. Usano gli strumenti musicali, come cetre, arpe a dieci corde e altri, per la vanità e il peccato, contro il volere di Dio, mentre nei tempi antichi gli uomini li utilizzavano per la lode di Dio e il sollievo dello spirito. Io vorrei che tu acquistassi di nascosto una cetra da qualche onesto uomo, e facessi per me una canzone devota. Ne approfitteremmo per accompagnare le parole e le lodi del Signore. Il mio corpo è afflitto da una grande infermità e sofferenza; così, per mezzo della cetra bramerei alleviare il dolore fisico, trasformandolo in letizia e consolazione dello spirito». Francesco difatti aveva composto alcune laudi al Signore durante la sua malattia e le faceva talora cantare dai compagni a gloria di Dio e a conforto della sua anima, nonché allo scopo di edificare il prossimo. Il fratello gli rispose: «Padre, mi vergogno di andare a chiedere una cetra, perché la gente di questa città sa che io nel secolo sonavo la cetra, e temo che mi sospettino ripreso dalla tentazione di suonare». Francesco concluse: «Bene, fratello, lasciamo andare». La notte seguente il Santo stava sveglio. Ed ecco sulla mezzanotte, fremere intorno alla casa dove giaceva il suono di una cetra: era il canto più bello e diletto che avesse udito in vita sua. L'ignoto musicista si scostava tanto lontano, quanto potesse farsi sentire, e poi si riavvicinava, sempre pizzicando lo strumento. Per una grande ora durò quella musica. Francesco, intuendo che quella era opera di Dio e non di un uomo, fu ricolmo di intensa gioia, e con il cuore esultante e traboccante di affetto lodò il Signore che lo aveva voluto deliziare con una consolazione così soave e grande. Al mattino, alzandosi, disse al compagno: «Ti avevo pregato, fratello, e tu non mi hai esaudito. Ma il Signore che consola i suoi amici posti nella tribolazione, questa notte si è degnato di consolarmi». E narrò l'esperienza avuta. Stupirono i fratelli, comprendendo che si trattava di un grande miracolo, e conclusero che Dio stesso era intervenuto a portare gioia a Francesco. In effetti, non solo a mezzanotte, ma anche al terzo rintocco della campana, per ordine del podestà, nessuno poteva circolare per la città. D'altronde, come Francesco riferì, la

¹⁰⁹ FF, *Compilazione di Assisi*, 83, 1614-1615, pp. 946-948. Una versione più breve dell'episodio si trova anche in TOMMASO DA CELANO, *Vita seconda*, cap., P. 502

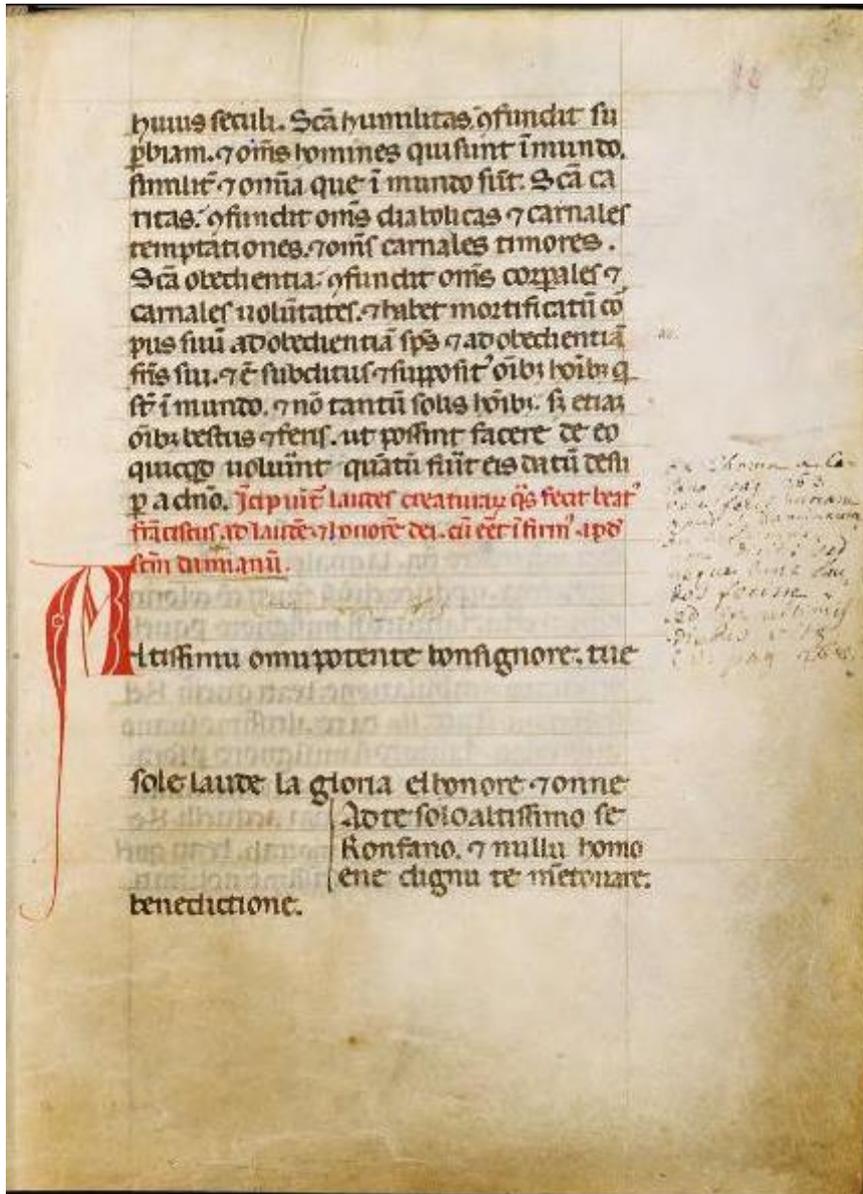
cetra sonante andava e tornava nel silenzio, senza parole di bocca umana, e ciò per una grande ora, a sollievo del suo spirito

Verrebbe da dire, magari il compagno avesse acconsentito alla richiesta del Santo. Dalla lettura attenta emerge la fascinazione sul Santo del modello di poeta e musicista citaredo, re Davide salmista; spicca altresì la libertà e indipendenza che san Francesco aveva rispetto ai giudizi comuni, oltre che la delicatezza verso il suo timoroso confratello. Un dettaglio importante è che la musica strumentale, qualora ve ne fosse stata, avrebbe accompagnato il canto delle lodi e magari del *Cantico*. Un interessante contributo che emerge dal saggio citato di Jean Rychner, *La Chanson de Geste, Essai sur l'art epique des jongleurs*, è quello dedicato all'analisi di epopee epiche ancora viventi. Fra tutte, il critico si sofferma su l'epopea serba, come privilegiato campo d'osservazione. Servendosi degli studi di Mathias Murko e del suo saggio *La poesie populaire epique en Yougoslavie au debut du XX^e siecle*, Parigi, 1929, Rychner descrive l'epopea all'epoca ancora vivente in Bosnia, soprattutto in Erzegovina e nel Montenegro, nel sangiacato di Novi Pazar. I cantori dell'epica slava sono professionisti che cantano nelle notti d'inverno accanto al focolare nelle case contadine dei villaggi, nelle feste rituali e familiari e in tutte le occasioni di gioia, soprattutto durante le feste di nozze. Se la sposa arriva da lontano, un cantore accompagna la sua carovana. Questi professionisti si chiamano *guslari*, dal nome dello strumento suonato per accompagnare il canto, la *gusla*. Cantano pubblicamente presso i caffè, i monasteri e le chiese, durante le fiere, persino durante i raduni a cavallo. C'erano *guslari*, come Salko Vojnikovic, bosniaco, che cantavano repertori sui venticinquemila versi, repertori che trattavano di eroi serbi e croati contro i turchi musulmani, i saraceni. Anche questa epica ha la sua rotta di Roncisvalle, la grande sconfitta del principe Lazare nella piana del Kosovo, il 15 giugno 1389. La *gusla* è uno strumento a corda unica o a due corde, in crine di cavallo, raschiate da un archetto anch'esso in crine equino. «Le chant est plutot une recitation monotone, qui produit une impression non musicale». Una recitazione monotona, a metà fra il canto e la recitazione, accompagnata da uno strumento. Una cantillazione potremmo dire, e parlando di cantillazione non possiamo che ritornare in ambito salmistico: così infatti, i salmi, sia originariamente nel mondo ebraico e successivamente nella liturgia cristiana sono sempre

stati cantati. La cantillazione permette di contenere la linea musicale in modo che non distolga dal sacro significato della parola cantata, affidando magari alla fioritura delle note su determinate vocali, ad esempio la *a* dell'alleluia, l'estro del giubilo: tale prassi è detta melisma. Il fatto che Francesco chiami il suo testo *lauda nova, cantico*, ci indica come lo considerasse alla stregua di un canto da salterio, un canto assolutamente monodico, da inserire nelle lodi mattutine, vista la tematica del sole che rischiarava e la sua analogia con Cristo, sole che sorge dall'alto. Un testo liturgico in volgare, alla pari del *Benedictus* o del *Cantico dei tre fanciulli*. Osservando il manoscritto 338 A è possibile forse ricavare qualche suggestione in direzione di una ipotesi sulla musica del *Cantico*. Ci sono alcuni spazi bianchi lasciati in margine al testo dal copista che lasciano adito ad alcune ipotesi, per altro avallate anche da Branca nella sua edizione critica del *Cantico* e da Contini stesso. È indubitabile che vi siano, evidenti, righe tirate a secco di tipo beneventano e spazi bianchi. Diversi studiosi hanno notato come una notazione musicale potesse essere stata prevista negli spazi lasciati bianchi in corrispondenza delle prime righe del testo di questo codice. Questi spazi ricorrono solo in questa prima pagina e in concomitanza dei primi versi. Ogni spazio sopra i primi due versi comprende quattro righe a secco della pagina e dunque potrebbe accogliere una notazione musicale su righe a secco di tipo beneventano. Questa è infatti la notazione utilizzata nelle prime fonti musicali francescane, ad esempio il codice Assisi, Fondo Antico presso la Biblioteca del Sacro Convento, cod. 694, in cui la scrittura musicale occupa quattro linee della rigatura al di sopra del testo. La presenza degli spazi solo sopra i primi due versi ha suggerito a Vittore Branca che la stessa melodia fosse poi utilizzata per il resto del testo: Branca ipotizza che il canto fosse «sillabico, cioè di una nota, o al più di due unite, per sillaba» nello stile «del canto gregoriano dei salmi [...] su cui spontaneamente si dovettero adattare queste laudi francescane».¹¹⁰ È un'ipotesi plausibile; i primi versi del *Cantico*, gli unici ad essere accompagnati da notazione musicale, avrebbero potuto essere una sorte di antifona, fungendo anche da versi di intonazione di una melodia che poi era ripetuta all'unisono dai cantori per ogni strofa dei versi successivi, – anche se parlare di strofa non ha molto senso in un testo che effettivamente era ed è probabilmente un salmo per

¹¹⁰ VITTORE BRANCA, *Il Cantico di frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Olschki, 1950, p. 63.

struttura, funzione ed esecuzione. Sicuramente si trattava di monodia a quei tempi, precedenti all'*Ars nova*, a Philippe de Vitry e alla polifonia, caratterizzati dal dominio del monodico sia in ambito liturgico salmistico che in ambito profano, fra giullari e trovatori. Francesco attinse dal centone liturgico del suo tempo una melodia preesistente per il suo testo? Sono domande cui non è possibile sulla base dei testimoni attuali dare risposta.



Del resto le relazioni fra poesia e musica nella lirica romanza delle origini in generale sono avvolte da interrogativi e incertezze profondi. Sarebbe opportuno uno studio codicologico focalizzato sui salteri francescani del secolo XIII° di area assisana, volto ad accertare le modalità di notazione delle melodie salmistiche, in ottica

comparativa con il nostro manoscritto 338 A. Non può essere la sede questa per uno studio così approfondito e vasto che si auspica in futuro possa delineare un ambito di ricerca intorno alle possibili forme musicali del *Cantico*. Ciò che si può affermare con certezza è la sensibilità e la passione che san Francesco ebbe sempre per la musica, strumentale e non, in un modo totalmente immediato e scevro da speculazioni intellettuali ed erudite tipiche dei manuali medievali sulla filosofia della musica. È altresì evidente in lui la consapevolezza del valore comunicativo del canto e della musica; da uomo ricco e raffinato del popolo grasso, che aveva scelto di vivere come e con gli ultimi, consapevole dei gusti e delle propensioni del suo gregge, si servì del canto come della poesia per raggiungere quante più persone con l'annuncio della buona novella: la fratellanza di tutti gli uomini e del creato in Cristo, la salvezza operata dal Figlio di Dio, la sua bellezza povera, umile e sapiente, ed il suo folle, divino svuotamento operato per amore di tutti i viventi.

Conclusione

«È un'opera eminentemente caratteristica e in base a questa sola opera, si potrebbe ricostruire quasi tutto san Francesco». ¹¹¹ Così Chesterton a riguardo del *Cantico di frate Sole*, e da molti punti di vista l'osservazione è corretta.

«Quasi tutto san Francesco», tuttavia, perché il testo della lauda figura in modo quasi naif qualcosa che lascia intravedere oltre, dietro ad un velo di luce, il mistero, evocato con una semplicità aporetica che spiazzata per la sua autentica genuinità rimandando ad altro, in questo caso con la *a* maiuscola. Francesco, il giullare predicatore, il sapiente incolto, il mistico evangelico interiormente unito a Cristo e il mistico cosmico innamorato del creato, riesce ad unire la croce ed il sole, *l'Imitatio Christi* con la vibrazione della grande emozione religiosa cosmica delle religioni panteiste. Max Scheler a ragion veduta ebbe a dire:

A uno dei più grandi plasmatori d'anime e di menti della storia dell'umanità europea, fu riservato di osare l'interessante tentativo che consiste nell'operare la sintesi tra la mistica amorosa a-cosmica [...] inaugurata dal cristianesimo e che si fonde con l'amore di Gesù, da una parte, e, dall'altra, la fusione affettiva cosmo-vitale con l'essere e la vita della natura. Tale fu l'opera di Francesco d'Assisi». ¹¹²

Il *Cantico* è contemporaneamente una lode cosmica e un canto della profondità interiore, la celebrazione fraterna delle cose in onore della loro fonte, e la glorificazione della fonte viva in esse, un rapporto con il creatore in cui l'anima, comunicando fraternamente e con umiltà con le creature, si riconcilia con sé stessa e con tutto ciò che esiste. Le creature interessate dalla lode che si origina in Dio stesso sono segni sacramentali della sua efficace presenza nella natura e nella storia dell'uomo; siamo al di là del mero concetto di metafora o anche di simbolo. La forza anagogica, mistagogica che si sprigiona dai versi del *Cantico* è intensa. La combinazione in coppie maschili e femminili degli elementi, in un quadro di potente armonia vitale, rimanda alla

¹¹¹ G.K. CHESTERTON, *Saint François d'Assise*, trad. I. Riviere, ed. Plon, Paris 1927, pp. 132-133. Edizione italiana: *San Francesco d'Assisi*, ed. IPL, Milano, 1950, p.126.

¹¹² M. SCHELER, *Nature et formes de la sympathie*, trad. M. Lefebvre, ed. Payot, Paris 1950, p. 136. Edizione italiana: *Essenza e forme della simpatia*, introd. G. Morra, trad. L. Pusci, ed. Città Nuova, Roma 1980.

complementarità e alla conciliazione delle forze del maschile e del femminile, ci parla in qualche modo di un processo di realizzazione dell'anima, cosmo nel cosmo essa stessa, che può vivere nell'equilibrio dell'amore creativo e unitivo di ogni forza interiore apparentemente opposta. Perché, alla fin fine, la figura del giullare nella scelta di Francesco stesso? I motivi, lo si è visto, sono molteplici. Dall'emarginazione al disprezzo, dalla erraticità alla funzione di alfiere latore di un messaggio, dalla libertà come via percorribile, alla provvisorietà della vita terrena senza una propria dimora, in modo simile al Figlio dell'uomo, che non ha dove posare il capo, contrariamente alle volpi che hanno una tana e agli uccelli del cielo con i loro nidi. Anche la dipendenza dall'elemosina del pubblico, lo spazio delle piazze e del sagrato per le prediche, sono certamente temi ponte fra la figura del fraticello ed il giullare. Ma, più di tutto, forse il motivo di questa identificazione è il Santo stesso a fornirlo in una delle fonti biografiche privilegiate, la *Compilazione di Assisi*: «Cosa sono i servi di Dio, se non i suoi giullari che devono commuovere il cuore degli uomini ed elevarlo alla gioia spirituale?».¹¹³ Definizione, questa, ora come allora sovversiva e inaudita. In fin dei conti se il servo deve, evangelicamente parlando, fare come il maestro, che è e può essere solo Dio, Francesco ci sta dicendo che Dio stesso è il Giullare, dalla cui bocca e attraverso le cui parole prende vita con il canto la storia, la storia di ogni uomo, la storia dell'universo, la grande epica vicenda della salvezza del cosmo e di ogni anima. La chiave ultima è un'azione, una parola, un Verbo, una poesia, un'arte, che commuovano, cioè che tocchino il cuore per elevarlo a Dio, che è gioia pura; essere strumenti, con una parola cara al francescanesimo, vuol dire cantare una parola scritta da altri, che è gioia pura, cantare una parola che è il Verbo stesso, Dio, unico giullare autore. L'arte più autentica è quella che, luminosa o oscura, fatta di sole o *clarite stelle* nella notte più buia, fremente di vita ma al contempo consapevole senza infingimenti del suo contrapposto, l'inesorabile sorella morte, è in grado di elevare il cuore alla sua vera dimensione, quella dell'anima, l'agognata casa cui il giullare e ogni uomo sono incamminati per fare ritorno.

Laus Deo et homini

¹¹³ FF, *Compilazione di Assisi*, 83, 1614-1615, pp. 946-948.

Bibliografia

- AA.VV, *La «questione francescana» dal Sabatier ad oggi*. Atti del I Convegno di Studi Francescani, Assisi, Ed. Porziuncola, 1974
- ABATE G., La nascita del «Cantico di Frate sole» nel palazzo vescovile di Assisi, in *Miscellanea francescana*, LVI (1956)
- AFRIBO ANDREA, SOLDANI ARNALDO, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Milano, il Mulino, 2020
- AGENO FRANCA, *Osservazioni sulla struttura e la lingua del «Cantico di Frate Sole»* in *Lettere Italiane*, Vol. 11, N° 4, Firenze, Leo S. Olschki Editore, Ottobre-Dicembre 1959, (Ottobre-Dicembre 1959), pgg. 397-410. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26245957>
- allegoria in "Enciclopedia Dantesca" - Treccani - Treccani
- ARIES PHILIPPE, *Storia della morte in Occidente*, traduzione di Simona Vigezzi, Milano, Mondadori Libri Spa, 2018, titolo originale *Essai sur l'histoire de la mort en Occidente*
- BALDELLI IGNAZIO, «Il Cantico: problemi di lingua e di stile», in Francesco d'Assisi e Francescanesimo dal 1216 al 1226, Atti del IV Convegno internazionale della Società di studi francescani, Assisi li-17 ottobre 1976, Assisi, 1977
- BALDELLI IGNAZIO, *Il Cantico di Francesco*, in *Non dica Ascesi, ché direbbe corto. Studi linguistici su Francesco e il francescanesimo*, a cura di Francesco Santucci e Ugo Vignuzzi, Assisi, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2021,
- BALDUINO, DE ROBERTIS, VARI, *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del convegno internazionale di Montreal: 19-20 marzo 1981, a cura di M. Picone e M. Bendinelli Predelli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984
- BARTOLI LANGELI A., Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone, p. 40
- BARTOLI LANGELI A. *Gli scritti da Francesco*, p. 132
- BELTRAMI PIETRO G., *La metrica italiana*, V edizione, Bologna, il Mulino, 2011
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO VALERIA, *La supplica di Giraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in *Studi mediolatini e volgari*, vol. XIV, 1966
- BIBBIA DI GERUSALEMME, Bologna, edizioni Dehoniane, 1998, I edizione 1974
- BIGARONI M., *Il Cantico di Frate Sole. Genesis del Cantico*, Assisi, 1956
- BRANCA VITTORE, *Il Cantico di Frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1950
- BURKE PETER, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980
- CARDINI FRANCO, *Bernardo di Clairvaux. Lode della nuova cavalleria*. Introduzione, traduzione e note di Franco Cardini, Fano, il Cerchio iniziative editoriali, 2017
- CATTIN GIULIO, *La monodia nel Medioevo, Storia della musica 2*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT srl, II edizione 1991 (I edizione 1982)
- CHESTERTON G.K., *Saint François d'Assise*, trad. I. Riviere, ed. Plon, Paris 1927, pp. 132-133. Edizione italiana: *San Francesco d'Assisi*, ed. IPL, Milano, 1950, p.126
- CONTINI GIANFRANCO, *Poeti del Duecento. 1.1, Vol. 1/1: Testi arcaici, scuola siciliana, poesia cortese*. A cura di CONTINI GIANFRANCO, Napoli, Ricciardi, 1995

- CONTINI GIANFRANCO, Poeti del Duecento. 1.2, Vol 1/2: La poesia didattica del Nord, poesia popolare e giullaresca. A cura di GIANFRANCO CONTINI, Napoli, Ricciardi, 1995
- ESSER KAJETAN, Die älteste Handschrift der Opuscola des hl. Franziskus (cod. 338 von Assisi), in Franz. Stud. 26 (1939)
- ESSER KAJETAN, *Studien zu den opuscola des hl. Franziskus von Assisi*, a cura di E. Kurten und Isidoro de Villapadierna, Roma, 1973
- FONTI FRANCESCANE, III edizione rivista e aggiornata, Padova, Editrici francescane, 2011, III ristampa 2018 (*Fonti primarie per la tesi*)
- FOSCOLO LUIGI BENEDETTO, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, 1941
- FRANCESCAGLIA F., Il Cantico di Frate Sole, in *Civiltà moderna*, XIV (1942)
- FRANCESCO D'ASSISI, *Lettera a Donna Jacopa*, in *Fonti Francescane*, Padova, Editrici Francescane, III edizione 2011, p. 158. Episodio narrato anche in TOMMASO DA CELANO, *Trattato dei Miracoli*, 37-39 e in *Compilazione di Assisi 8 [Leggenda Perugina] e Specchio di Perfezione 112*
- FRUGONI CHIARA, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, Einaudi, 2001 e 2017
- FUMAGALLI EDOARDO, *San Francesco. Il Cantico, il Pater noster*, Milano, Editoriale Jaca Book spa, 2002
- GALLO F. ALBERTO, *La polifonia nel Medioevo, Storia della musica 3*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT srl, II edizione 1991 (I edizione 1982)
- GARAVELLI BICE MORTARA, *Il parlar figurato*, Bari, Editori Laterza, 2010
- GAUTIER LEON, *Les Épopée françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 4voll, Parigi, Société Générale de libraire catholique, 1878
- GRAU E., Die neue Bewertung der Schriften des heiliger Franziskus von Assisi seit den letzten Jahren, in *San Francesco nella ricerca storica degli ultimi 80 anni*, Todì, 1971
- GUGLIELMO PERALDO, *Summa virtutum ac vitiorum*, Parigi, 1668
- https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/10_14_ritmo_laurenziano.html
- IRIARTE L., Dios el Bien, fuente de todo bien según s. Francisco, in *Laur.* 23
- LE GOFF JACQUES, *San Francesco d'Assisi*, trad. Amedeo de Vincentiis, Bari, Editori Laterza, 2013. I edizione *Saint François d'Assise*, 1999, Editions Gallimard
- LECLERC PADRE ELOI, I simboli dell'unione. Una lettura del cantico delle Creature di san Francesco d'Assisi, trad. Cristiana Santambrogio, Padova, Edizioni Messaggero, 2012. Ed. originale *Le Cantique des creatures ou les symboles de l'union. Une analyse de saint François d'Assise*, Paris, Groupe Desclée d Brouwer, 2010
- MARCHI LUCIA, JAUME AYATS ABEYA, *La liturgia di Francesco: un'ipotesi sul Cantico di frate Sole e la sua musica*, «Studi musicali, Nuova serie, II, 01, 2020, pp. 7-30
- MARCHI LUCIA, *Musica francescana tra due e quattrocento*, «Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte, LVII, 3, 2017, PP. 343-368
- MATURA T., "Mi Pater sancte". Dieu comme Père dans les écrits de François, in *Laur.* 23 (1982)
- MATURA, TH. François d'Assise, auteur spirituel, Paris, 1996; trad. it, Francesco, un altro volto, Milano 1996

- MAZZONI GUIDO, *Capitoli inediti dei Fioretti di San Francesco*, in *Il Propugnatore*, n.s., vol. 1, fasc. 2/3, 1888
- MENESTÒ E., L'edizione degli Opuscola di P. Kajetan Essere, in *Verba Domini mei...*, Roma, 2004
- MESSA P., *Le fonti patristiche negli scritti di Francesco d'Assisi*, Assisi, 1999
- MIGNE JACQUES PAUL (curatela), *Patrologiae cursus completus. Patres ecclesiae latinae*, 217 voll
- MONTEVERDI A., *Prima testimonianza di lingua e di poesia volgare in Umbria*, in *L'Umbria nella storia nella letteratura nell'arte*, Bologna, 1954
- O VAN ASSELDONK, *Lo Spirito del Signore e la sua santa operazione*, in *Laur.* 23 (1982)
- ONORIO DI AUTUN, *Elucidarium*, II, 18, col. 1148
- OXILIA ADOLFO, *Il Cantico di frate Sole*, Firenze, Nardini Editore, 1984
- P. STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *L'Angelo del Sesto Sigillo e l'«alter Christus»*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII e XIV*, Roma, Edd. Laurentianum e Antonianum, 1971
- P. STANISLAO DA CAMPAGNOLA: *Le origini francescane come problema storiografico*, Perugia, Pubbl. degli Istituti di Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1974
- PAGLIARO A., *Il Cantico di Frate Sole*, in *Saggi di critica semantica*, Messina – Firenze, 1953
- PALUMBO GIOVANNI, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, con prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno editrice srl, 2013
- PALUMBO GIOVANNI, TISSONI BENVENUTI ANTONIA, VILLORESI MARCO, *“Tre volte suona l'olifante” (La tradizione rolandiana in Italia fra medioevo e rinascimento)*, A tre voci, Seminari del Dipartimento di Italinistica Università degli studi di Parma, Milano, Edizioni Unicopli, 2007
- PAOLAZZI PADRE CARLO, OFM, *Lode a Dio Creatore e Cantico di frate Sole*, in *Antonianum* XCIV (2019)
- PELLEGRINI L., *La raccolta di testi francescani del Codice Assisano 338. Un manoscritto composito e miscelaneo*, in *Revirescunt chartae codices documenta textus. Miscellanea in honorem Fr. Caesaris Cenci OFM*. A cura di A. CACCIOTTI, P. SELLA, Roma 2002, vol. I
- PIDAL RAMON MENENDEZ, *Poesia juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, 1924
- PIETRO ABELARDO, *Theologia Christiana*, CLXXVIII, coll. 1210/11
- POZZI P. GIOVANNI, *Dittico per San Francesco*, «Revue suisse des litteratures romanes (Rivista svizzera delle letterature romanze)», I, 1981, p.9, online url <https://doi.org/10.5169/seals-248344> (ultimo accesso 19/03/2024)
- POZZI, *Dittico per S. Francesco*
- RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *Arti della visione. II, Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1975
- RAVEGNANI GIUSEPPE, TITTA ROSA GIOVANNI, *L'antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, a cura di Giuseppe Ravegnani e Giovanni Titta Rosa, Milano, Aldo Martello editore, 1963
- RONCAGLIA AURELIO, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oil*, Milano, Edizioni Accademia, 3 edizione 1989 (I edizione 1973, II edizione 1985)

- RYCHNER JEAN, *La chanson de geste . Essai sur l'art epique des jongleurs*, Ginevra, Librairie Droz s.a. 1999
- SABATELLI G., *Fatti e ipotesi sul luogo di nascita del Cantico di frate Sole*, Assisi, 1959
- SABATIER PAUL, *Vie de Saint François d'Assise*, Paris 1893, XXXVI
- SAFFIOTI TITO, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia Edizioni, 1990
- SALIMBENE DE ADAM DA PARMA, *Cronaca*, Traduzione di Berardo Rossi, 2857, p. 811, Bologna, Radio Tau, 1987
- SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, a cura di Letterio Mauro, Milano, Traduzione italiana e note dall'ed. Rusconi, 1996
- SAN GIROLAMO, *Contra dantes histrionibus*, coll. 153-6 cap XLIX
- SAN TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, a cura di Pietro Caramello, Torino-Roma, Marietti, 1948
- SANT'AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*
- SANT'AMBROGIO, *De sacramentis*, 4,14, in CESARE GIRAUDDO, «In Persona Christi» – «In Persona Ecclesiae» Formule eucaristiche alla luce della «lex orandi», articolo pubblicato in *Rassegna di Teologia* 51 (2010)
- SCHÉLER M., *Nature et formes de la sympathie*, trad. M. Lefebvre, ed. Payot, Paris 1950, p. 136. Edizione italiana: *Essenza e forme della simpatia*, introd. G. Morra, trad. L. Pusci, ed. Città Nuova, Roma 1980
- SEGRE CESARE, *La Chanson de Roland*. Introduzione testo critico di Cesare Segre, a cura di Mario Bensi, testo francese a fronte, Milano, BUR Rizzoli, 2016. I edizione Milano, RCS Rizzoli Libri Spa, 1985
- SEGRE CESARE, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1974
- SENSI M., *Gli scritti di Francesco. Con notizie filologiche e biografiche*, in *San Francesco d'Assisi. Illustrazioni di E. Marchionni*, Bologna 1999
- SUITNER FRANCO, *I poeti del medio evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Roma, Carrocci editore e Aulamagna, 2019
- SUITNER FRANCO, *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del medioevo*, Fano, Editoriale Le Lettere, 2023
- SUITNER FRANCO, *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di Franco Suitner, autori vari, *Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica Università degli Studi di Roma Tre 10-12 giugno 2015*, Ravenna, Longo Editore snc, 2017
- SUITNER FRANCO, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padova, Editrice Antenore, 1983
- TESTA ENRICO, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Giulio Einaudi editore spa, 2005
- TONELLO ELISABETTA, *L'altra poesia. Arte giullaresca e letteratura nel basso Medioevo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni Srl, 2018
- url: <https://www.unife.it/it/notizie/2023/scienza-cultura-e-ricerca/paleografia-nuova-versione-cantico-san-francesco>
- VICAIRE M.H., *Saint Dominique chanoine d'Osma*, in *Archivium Fratrum Praedicatorum* 43 (1993)
- VICINELLI A., *Gli scritti di san Francesco e "I Fioretti"*, Verona 1955
- VISCARDI ANTONIO, *Le origini*, Milano, Vallardi, 1973

WARNER MARINA, *Alone of All Her Sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*,
Londra, 1976