

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 25 / Issue no. 25

Giugno 2022 / June 2022

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi (Università di Parma)

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Simone Forlesi (Università di Pisa)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 25) / External referees (issue no. 25)

Nicola Bonazzi (Università di Bologna)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Francesco Brancati (Università di Pisa)

Valeria Di Iasio (Università di Padova)

Paolo Lago (Livorno)

Filippo Milani (Università di Bologna)

Eugenio Refini (New York University)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2022 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

<i>Seconda serie</i>	3-5
NICOLA CATELLI (Università di Parma)	
CORRADO CONFALONIERI (Università di Parma)	

PALINSESTI / PALIMPSESTS

<i>“Eteocle e Polinice” da Venezia a Modena.</i> <i>Variazioni operistiche sul mito tebano</i>	
ILARIA OTTRIA (Scuola Normale Superiore di Pisa)	9-34
<i>Il dialogo tra le fonti nel trattato di architettura di Alessandro Galilei</i>	
ROSA MARIA GIUSTO (CNR – IRISS Napoli)	35-67
<i>Links between the Legend of “Los amantes de Teruel”, Challe’s “Continuation de Don Quichotte”, and Rousseau’s “Julie”</i>	
CLARK COLAHAN (Whitman College – Walla Walla, WA)	69-94
<i>Fratelli ‘latini’. Su alcune citazioni classiche nel capolavoro di Alberto Arbasino</i>	
STEFANO COSTA (Milano)	95-123
<i>Testori, Iacopone e il planctus Mariae</i>	
SILVIA LILLI (Università di Roma Tor Vergata)	125-149
<i>A Madwoman’s Repressed Story: Ronald Frame’s Prequel “Havisham”</i>	
CLAUDIA CAO (Università di Cagliari)	151-181

MATERIALI / MATERIALS

<i>Bandello, la scientia mali e Machiavelli.</i> <i>Alcune osservazioni sul dittico III, 55</i>	
SIMONE FORLESI (Università di Pisa)	185-202
<i>Citare i classici per non essere poeti: l’umanesimo di Francesco Berni</i>	
CHIARA CASSIANI (Università della Calabria)	203-226
<i>Il carme V di Catullo in Torquato Tasso</i>	
GIANDAMIANO BOVI (Università di Parma)	227-243
<i>Un gioco di citazioni incrociate: “Giotto dipinge il ritratto di Dante” di Dante Gabriel Rossetti</i>	
VERONICA PESCE (Università di Genova)	245-259
<i>Reminiscenze decameroniane in “Quelle signore” di Umberto Notari</i>	
MILENA CONTINI (Università di Torino)	261-277



SILVIA LILLI

TESTORI, IACOPONE
E IL *PLANCTUS MARIAE*

1. *Introduzione*

Il 29 luglio del 1980, nei giardini della residenza papale di Castel Gandolfo, la compagnia del Teatro dell'Arca di Forlì mette in scena, per l'ultima replica della lunga tournée 1979-1980, l'*Interrogatorio a Maria* di Giovanni Testori. Giovanni Paolo II, venuto a incontrare i giovani di Comunione e Liberazione, con queste parole si rivolge a loro e all'autore, al termine della rappresentazione:

“Noi siamo abituati a parlare con Maria, ad interrogarla continuamente. Ogni nostra preghiera è un interrogatorio. In questo interrogatorio rimane sempre il ‘tu’ e l’‘io’, dove questo ‘io’ è ciascuno di noi. Nell’interrogatorio al quale abbiamo assistito questa sera invece, ci sembra di trovarci in una situazione inversa: Maria è diventata quell’‘io’ e tutti noi, qui rappresentati anche dagli artisti, siamo quelli che abbiamo provocato, con il nostro interrogatorio, Maria a parlarci di se stessa.”¹

¹ Giovanni Paolo II, *Discorso ai giovani di Comunione e liberazione (Castel Gandolfo, 29 luglio 1980)*, in “La traccia”, 1980, pp. 666-667.

In queste parole, il papa coglie acutamente il sentimento che emerge dal testo, opera teatrale e insieme preghiera, e la forza del cambio di prospettiva che mette al centro Maria non come figura ideale, disposizione psicagogica dell'orante, ma come *dramatis persona*, con una propria fisionomia e una propria voce. Settecento anni prima, Iacopone da Todi, ereditando il modello della 'vergine santa' e restituendo la visione della 'derelitta', similmente mutava l'immagine eterea e impassibile della Maria evangelica nella 'mamma' straziata per la perdita del figlio, dando vita a un modello figurativo destinato a immensa fortuna artistica, e teologica. Seguendo questo filo rosso cercheremo di rintracciare le corrispondenze e le derivazioni che legano Testori alla lauda *Donna de Paradiso* di Iacopone, in particolare nell'ultima testimonianza poetico-teatrale dell'autore, *Mater Strangosciàs*.

2. Testori lettore di Iacopone

Nella biografia artistica di Giovanni Testori, le *Laude* di Iacopone da Todi costituiscono un riferimento preciso. Il punto di partenza può porsi all'anno 1945, quando Testori illustra per l'editore milanese Gorlich un'edizione delle *Laude* con una serie stilizzata di disegni a penna.² Al polo cronologicamente opposto, altro momento esplicito di riscrittura si ha nel 1989, in un progetto teatrale mai realizzato intitolato *Strupr e prè*, edito parzialmente nelle versioni dattiloscritte e manoscritte nel 2007.³ Tale riscrittura offre l'occasione alla studiosa Daniela Iuppa, sulle pagine di

² I. da Todi, *Le Laude. Illustrate da Gianni Testori*, Milano, Gorlich, 1945; le illustrazioni sono oggi visionabili sul sito dell'Archivio Giovanni Testori (<http://www.archiviotestori.it/archiviotestori/bibliografie.php?id=12>).

³ P. Gallerani, *Strupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, in Ead., *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, Milano, Officina Libraria-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, pp. 126-129.

questa stessa rivista,⁴ di raffrontare testo d'origine, *Donna de Paradiso*, e testo d'arrivo, di studiarne la genesi negli appunti manoscritti d'archivio, e di osservare lo "stupro" e la "preghiera" che Testori riserva al suo modello, cui alludono le parole deformate del titolo. La riscrittura consiste in un omaggio che rielabora l'originale a partire dalla lingua e dal ritmo, selezionando, condensando, riducendo gli elementi originali;⁵ siamo lontani dall'uso dei modelli consueto nella prassi testoriana, dove lo stravolgimento è tematico e narrativo prima che formale, e dà vita a *riletture* più che riscritture. Ma al di là della rielaborazione di *Strupr e prè*, il richiamo alla poesia iacoponica affiora continuamente nell'esperienza testoriana: nella ripresa quasi ossessiva della figura della *mater dolorosa*, in rimandi e citazioni puntuali,⁶ ma pure più a fondo nella concezione stessa della poesia.

Il punto di arrivo di questo percorso figurativo citazionale si ha con *Mater Strangosciàs*: terzo e ultimo dei *Tre Lai*, composto negli anni 1991-1992 nella camera dell'ospedale San Raffaele di Milano, poco prima di morire. Il testamento poetico di Testori è nella rappresentazione di Maria in quanto *mater dolorosa*, termine di paragone e mezzo di redenzione delle sue versioni incomplete e imperfette, Cleopatra ed Erodiade, protagoniste dei lai precedenti. Le tre donne sono rappresentate nel momento culminante del dolore per la perdita dell'amato (Antonio, Giovanni, Gesù), ma solo Maria sarà in grado di proporre una teologia positiva, capace di sconfiggere

⁴ D. Iuppa, "Stupr e Prè". *Giovanni Testori riscrive Iacopone da Todi*, in "Parole Rubate / Purloined Letters", 6, 2012, pp. 137-148.

⁵ Cfr. Ivi, p. 141.

⁶ Si veda, ad esempio, la ripresa parodica in *Sfaust*, dove il pianto per il figlio diviene il pianto per la donna perduta: "Figa remuleneda, / figa toda slabbrada, / figa toda slassada, / a chi, figa, m'appiglio?" (in G. Testori, *Opere. 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 1571).

la morte. È tra questi versi, scritti nella peculiare ‘plurilingua’ dell’autore,⁷ che si rintraccia la chiave di lettura dell’intera relazione Iacopone-Testori: qui, infatti, la rielaborazione del modello è condotta non più nella forma di citazione o riscrittura, ma con il consueto processo di appropriazione e creazione, dal vecchio, dell’interamente nuovo.⁸ Si tratta di un’operazione affatto diversa da quella degli *Stupr e prè*, che neppure può essere solo accomunata dalla rappresentazione della madre straziata dal dolore, figura universalmente sedimentata in un nucleo antropologico-religioso molto più antico. La rielaborazione di *Donna de Paradiso* compiuta in *Mater Strangosciàs* investe, infatti, oltre agli aspetti figurativo-simbolici (la madre di fronte alla morte del figlio), anche gli aspetti narrativi propri (Maria di fronte alla *passio* di Cristo), i mezzi stilistico-formali e, come intendo mostrare, il senso ultimo che la rilettura dell’episodio assume nell’antropologia religiosa dell’autore, affine a quella che settecento anni prima aveva animato il mistico Iacopone.

⁷ Una lingua che innesta le consuete operazioni deformanti su quella che Testori stesso definisce la *sua* lingua, ambientata nei luoghi dell’infanzia nell’Alta Brianza: Lasnigo, Canzo, Asso (cfr. G. Testori, *Opere. 1977-1993*, cit., p. 2148).

⁸ La stessa forma di rielaborazione, cioè, che Testori applica al modulo shakespeariano dell’*Amleto* (*L’Ambleto, Post-Hamlet*), ai *Promessi sposi* (*La monaca di Monza, I promessi sposi alla prova*), al *Faust* (*Sfaust*), all’*Oresteia* (*sdisOrè*). Il nucleo narrativo e tematico originario è lo spunto su cui innestare una rielaborazione del mito piegata a una visione personale del mondo e dell’arte. Questo rapporto, così stravolto, non è mai accidentale: è il testo di partenza che suggerisce il senso della rilettura testoriana, in un rapporto di attrazione e repulsione insieme, necessario ma non vincolante. Sui rapporti tra Testori e i modelli si vedano A. Cascetta, *La tragedia rivisitata nella scrittura scenica di Giovanni Testori e di Carmelo Bene*, in “Testo”, XII, 1986, pp. 144-159; G. Taffon, *Un esemplare testo teatrale: “I promessi sposi alla prova” di Giovanni Testori*, in “Studi Latini e Italiani”, I, 1987, pp. 269-293; S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli “Amleti” di Giovanni Testori*, Roma-Acireale, Bonanno Editore, 2007; A. Gennari, “*Edipus*”: *lo scarrozzante e Dioniso*, in “Itinera”, I, 2011, pp. 183-193;

3. *Testori, la donna e la madre*

Prima di proseguire nell'analisi, è importante contestualizzare il lai nel percorso tematico e narrativo tracciato dalla trilogia, favorendone una lettura che tenga in considerazione il rapporto conflittuale (anche biografico) che Testori intrattiene con la figura della donna, e della madre in particolare.

L'immagine della femminilità è declinata nel tempo da Testori in molte forme e significati, sempre con una posizione di centralità. Darne conto qui sarebbe troppo esteso, ma in sintesi è possibile identificare due opposte tendenze che agiscono nella rappresentazione: da una parte la femminilità come maternità, garante della sacralità della vita; dall'altra come negazione della maternità, tentativo di sostituzione del potere creativo con il potere terreno (che è principio maschile deviante). Si può dire, cioè, che la donna per Testori è ontologicamente in una posizione privilegiata rispetto all'uomo, in un rapporto intimo con Dio perché intermediaria della creazione. La negazione di questo privilegio, la dissacrazione della propria vita per idolatrare il potere (e il sesso) portano alla degenerazione del femminile nelle figure negative, ad esempio, di Gertruda, della Ledi e di Giocasta nella *Trilogia degli Scarrozzanti*, o anche di Erodiade e della Monaca di Monza. Dall'altra parte vi è la figura ideale della madre-Maria, che trova compiuta rappresentazione soprattutto dopo il 1977: la morte *vera* della madre di Testori, infatti, porta inaspettatamente a una riconciliazione dell'autore con il femminile, per il tramite di una nuova significazione a esso attribuita che trova le prime formulazioni nella *Conversazione con la morte* e nell'*Interrogatorio a*

Maria.⁹ La madre diviene figura in grado di riunire la duplice esperienza della vita e della morte in un solo principio, in cui si rivelano quali momenti dialettici che acquisiscono senso reciprocamente. Se prima la madre era responsabile solo di un atto di ‘messa al mondo’ di cui sfuggiva l’aspetto teleologico, quasi una ‘tragedia dell’abbandono’ a cui rivolgersi con rabbia, è ora attraverso la sua morte che Testori può comprendere il *sensu della nascita*. Significa, questo, anche un recupero della figura di Maria in quanto ‘madre di tutte le madri’, prima ad accettare insieme la vita e la morte del figlio in un unico ‘sì’, come vedremo più avanti.

I *Tre Lai* ricalcano in forma drammatica l’evoluzione nella concezione del femminile qui delineata, quasi a riprodurre momenti logico-cronologici della riflessione che nel tempo Testori ha compiuto sul senso della vita, della morte e del rapporto tra Dio e uomo: le tre donne (Cleopatra, Erodiade e Maria) rappresentano allora altrettante personificazioni del percorso che dalla fase della *negazione* passa a quella dell’*attesa*, per concludersi nell’*accettazione* della perdita dell’amato e insieme del senso della propria esistenza. L’esperienza del dolore può condurre al superamento della morte, però, soltanto dove l’amore sia

⁹ È importante specificare che quando riferiamo a Testori espressioni come ‘femminile’ e ‘maschile’, non intendiamo le realizzazioni biologiche corrispettive di donne/uomini. Pur senza affermarne l’indifferenza sostanziale, in quanto l’esperienza della gravidanza è biologicamente solo femminile, la donna è intesa qui come il simbolo dell’essere umano nel suo percorso di avvicinamento a Dio. In questo senso, la donna *rappresenta* l’amore che si distacca da sé per rivolgersi all’altro, in quanto la maternità *rappresenta* la forma umana di quel movimento che è per sua natura divino (l’amore di Dio per gli uomini). Il maschile, invece, è ipostasi della volontà di dominazione e sopraffazione (il *poteràz* della lingua testoriana). In ciò si spiega forse la scelta della Compagnia Lombardi-Tiezzi, negli allestimenti del 1996 e 1998, di far interpretare Cleopatra ed Erodiade dall’attore Sandro Lombardi (ma non la Mater dell’ultimo atto, escluso dallo spettacolo *Due Lai*). La complessità del rapporto tra femminile e maschile è tema centrale della poetica testoriana, e inevitabilmente investe anche il modo in cui l’autore vive la propria omosessualità: l’amore materno, fuori dal simbolo, è l’amore per il prossimo, unica prospettiva escatologica sociale nella comunità umana. Il fattore discriminante per la liceità del sentimento non è allora l’oggetto o la forma dell’amore, ma la sua natura: il suo rivolgersi all’altro in quanto *fine*, e non in quanto *mezzo*.

rivolto interamente all'altro, e non a sé stessi per il tramite dell'altro. In questo senso, Cleopatràs non piange la morte di Antonio ma la propria distruzione, perché, consacrandosi alla vanità, nel perdere il potere può trovare solo la morte. Erodiàs è la figura del dubbio: il suo amore per Jokanaan è sintomo dell'attrazione per un principio nuovo, che mina i valori terreni su cui Erodiade ha fondato la propria vita, ma l'attrazione è una forza distruttiva che rivolge contro tutto e tutti, inclusa sé stessa. Solo l'intervento di Maria (cui Erodiàs allude nel suo monologo) fermerà il suicidio: è la Mater Strangosciàs, con il suo sentimento interamente rivolto al figlio, la sola capace di superare l'individualità nel rapporto con l'altro, mostrando una via per la salvezza.

4. *Intertestualità tra “Donna de Paradiso” e “Mater Strangosciàs”:
aspetti strutturali e narrativi*

Tornando all'oggetto centrale di questo saggio, nell'analisi del rapporto intertestuale tra la lauda iacoponica e il monologo teatrale di Testori prima di tutto osserviamo l'identità della situazione rappresentata: al centro vi è Maria, che assiste alla crocifissione di Cristo. Entrambi i testi raffigurano la situazione *in medias res*, senza mediazione di una cornice narrativa che determini l'antefatto; in Iacopone la *via crucis* ha uno svolgimento temporale progressivo, scandito dalle azioni che 'gli altri' operano sul corpo martoriato di Gesù (la cattura, la flagellazione, gli sputi, gli insulti, l'esposizione dei ladroni, la svestizione), fino ad arrivare all'*extensio*, zona di indugio descrittivo che introduce il corrotto e divide in due il componimento.¹⁰ Nel monologo testoriano, invece, la crocifissione è

¹⁰ F. Mancini, *Tradizione e innovazione in “Donna de paradiso”*, in Id., *Scritti filologici*, Pisa, Giardini, 1985, p. 428.

osservata da Maria come un fatto compiuto, un evento che accade nell'*hic et nunc* dell'eternità scritturale, senza svolgimento dinamico all'interno del testo. I *topoi* tradizionali non sono però aboliti, ma rielaborati in chiave tematica e non narrativa, cioè come *temi* su cui di volta in volta l'attenzione di Maria può posarsi, sottolineandone l'irreversibilità temporale e la necessità teologica.

Un secondo aspetto che accomuna i due testi è l'intero svolgimento del racconto nel discorso diretto. La forma monologica/dialogica è mediata da Iacopone dalla tradizione della *Lamentatio Mariae*, e da lui estesa all'intera lauda *Donna de Paradiso*:¹¹ l'abolizione del narrativo permette di raggiungere un'intonazione lirico-drammatica consona al *planctus* e al modo personale in cui Iacopone percepisce la Vergine nel suo profilo specialmente materno, contro la caratterizzazione regale che aveva segnato il XII secolo e la prima metà del XIII.¹² Anche nel *planctus* testoriano, data la forma teatrale, non vi è cornice narrativa; il componimento elimina la dimensione dialogica, che costituiva una delle innovazioni più recenti e suggestive recepite da Iacopone nel trattamento della *lamentatio* tradizionale, assumendo interamente la forma del monologo.

Tale scelta, se da un lato comporta una perdita di forza drammaturgica rispetto all'originale, dall'altro contribuisce al recupero della dimensione narrativa e, per il tramite della memoria e del racconto, veste Maria di un'identità più definita ed emotivamente umana. Tutta la prima parte di *Mater Strangosciàs*, infatti, è dedicata alla rievocazione

¹¹ La trasformazione della *Passio Domini* in *Lamentatio Mariae* si osserva già nei testi dei secc. XI-XII di pseudo-Anselmo e pseudo-Bernardo, poi confluiti in san Bonaventura e nei francescani dell'Italia mediana. Per il rapporto di Iacopone con la tradizione, si veda F. Mancini, *Tradizione e innovazione in "Donna de paradiso"*, e Id., *Temi e stilemi della "Passio" umbra*, entrambi in Id., *Scritti filologici*, cit., rispettivamente pp. 417-435 e pp. 391-416.

¹² Ivi, p. 420. Si veda anche G. Getto, *Il realismo di Jacopone da Todi*, in "Lettere italiane", VIII, 3, 1956, p. 255.

degli episodi salienti della vita di Gesù visti dagli occhi della madre: la nascita, la fuga per la minaccia di Erode, l'aia povera dove Gesù giocava "al balon" con gli altri bambini ("ora fasendo el portier, / ora il 'taccante, / invece de due porte, / quattro piante..."),¹³ lo smarrimento di Gesù bambino nel tempio; ma anche degli episodi della propria vita: l'asilo dalle suore, la cascina della madre Anna, le accuse per l'infamia della verginità. Tutto contribuisce a dare a Maria una *storicità* che è assente se non addirittura evitata in Iacopone, il quale, a discapito del tratto attualizzante, non sembra interessato all'azione nella sua autonomia, ma solo in quanto esempio e figura del disegno divino.¹⁴

In Testori agiscono entrambe le sollecitazioni: da una parte egli dichiara l'assoluto valore di *exemplum* dell'esperienza della maternità di Maria e del suo dolore, dall'altra tende ad avvicinarla sempre più all'umanità dell'uditorio, anche attraverso gli strumenti della teatralità. È importante riportare questa madre alla sua consistenza biografica, oltre che teologica: è la madre di Testori, le cui memorie vengono rievocate, a essere chiamata nell'ultimo atto per condurre l'autore all'accettazione della propria morte, così come egli aveva accettato a sua volta la morte della madre nel momento della perdita, risolvendo nell'amore un nodo altrimenti irrisolvibile.

Oltre al piano della verità storica e autobiografica, la creaturalità di Maria viene resa anche sul piano della verità teatrale: dall'*illic* delle scritture, all'*hic et nunc* del teatro, in cui Maria assurge a simbolo del pubblico (il *noi*) proprio nel suo essere attrice in carne e ossa. In questo modo, essa diviene duplicemente protagonista, narrata e narrante, e ciò è ottenuto con la continua e inestricabile fusione della finzione teatrale con il

¹³ G. Testori, *Tre Lai. Mater Strangosciàs*, in Id., *Opere. 1977-1993*, cit., p. 1969.

¹⁴ F. Mancini, *Tradizione e innovazione in "Donna de paradiso"*, cit., pp. 423-424.

suo svelamento metateatrale, formula consueta in Testori. Maria comincia allora il proprio *laiar* con una preghiera al figlio, perché abbia “una particular / e trementissima dolcezza, / una pietà, / eccota, ’na carezza”¹⁵ verso le due donne, Cleopatra ed Erodiade, che hanno pianto prima di lei. Dove, in Iacopone, l’attacco *ex abrupto* significava il trattamento implicito dell’antefatto (cui si allude solo con il riferimento al mercato di Giuda), Testori reintroduce l’antefatto, ma sovrapponendo alla realtà storico-teologica quella letteraria, con un effetto immediato di straniamento e desacralizzazione. L’appello alla *caritas* di Cristo da parte della madre, però, è qui tutto fuorché retorico e risponde all’intento stesso dei *Tre Lai* come opera in tre atti: il superamento dell’errore e della miseria morale attraverso l’amore per Cristo, non solo quello dello Iacopone più mistico (“Fugio la croce, cà mme devora”),¹⁶ ma anche quello del perdono e della *pietas*.

Nonostante le divergenze strutturali fin qui osservate, ai due poli cronologici di queste testimonianze letterarie può riconoscersi un comune intento: l’umanizzazione del racconto della crocifissione attraverso la diegesi materna, nell’interpretazione della figura di Maria come guida per l’uomo nella *via crucis* dell’esistenza, proprio in quanto *mater dolorosa* di fronte all’esperienza più inconsolabile del dolore che è la morte del figlio.

5. Intertestualità tra “Donna de Paradiso” e “Mater Strangosciàs”: aspetti tematici

Nella lauda di Iacopone, la centralità di Maria è posta già nel primissimo verso. La tensione narrativo-descrittiva nell’invocazione

¹⁵ G. Testori, *Tre Lai. Mater Strangosciàs*, cit., p. 1960.

¹⁶ I. da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1980³, p. 7.

iniziale del nunzio attualizza subito una dimensione fortemente visiva,¹⁷ e unisce la caratterizzazione del personaggio con l'evento ineluttabile dal quale prende avvio allo svolgersi dei fatti:

“Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso.”¹⁸

In Testori, dove lo svolgimento dinamico è relegato a un piano psicologico e non eventuale, l'invocazione iniziale è resa dalla madre al figlio, ma con una qualificazione che finisce per ricadere di riflesso sulla stessa natura della madre:

“Oh, mio creato
e, in sema, creator,
oh da me formato
e, in sema, de me medesma formator.”¹⁹

Entrambe le definizioni pongono come realtà primaria l'eccezionalità di Maria. In Iacopone, l'invocazione iniziale del nunzio è però smentita dall'atteggiamento che la Madonna mantiene nella lauda:²⁰ il corrotto pare ricalcare effettivamente la fraseologia dei pianti funebri che le donne del popolo cantavano nell'Umbria medievale,²¹ e resta senza consolazione pure dopo le parole di Cristo. Il superamento della morte attraverso la condivisione della croce è, in questa lauda, momento che rimane sottinteso,

¹⁷ I. Bertelli, *Impeto mistico e rappresentazione realistica nella poesia di Iacopone. Appunti sulla lauda “Donna de Paradiso”*, Milano, Bignami, 1981, p. 3.

¹⁸ Il testo riportato della Lauda è tratto da I. da Todi, *Laude*, cit., 70, pp. 201-206, vv. 1-2; da qui in avanti si daranno indicazioni solo del numero dei versi.

¹⁹ Il testo riportato è tratto da G. Testori, *Tre Lai. Mater Strangosciàs*, cit., pp. 1959-1995; poiché il testo è privo di numerazione dei versi, si continuerà a dare indicazioni del numero delle pagine. In questo caso la citazione è a p. 1959.

²⁰ Diversamente, forse, da quanto sostiene F. Mancini, *Tradizione e innovazione in “Donna de paradiso”*, cit., pp. 425-426.

²¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982⁴, p. 685.

diversamente ad esempio dallo *Stabat Mater*, dove il dolore di Maria è dichiarato come tramite per il dolore compassionevole del fedele (v. 37: “Fac me vere tecum flere”), capace in forza delle *plagae* di trasformarsi in amore (vv. 49-50: “cruce fac inebriari / in amore Filii”).²²

La consapevolezza in Maria di subire la passione in virtù d’un sacrificio per il bene dell’umanità è invece esplicita in Testori (p. 1965):

“No, / non temer: / el ciò che il Pater nostro / in via / accolgo nei miei brazzi / e qui, in del petto, / fudessero pur spade e croci / da patàre / coi connessi ferimenti e inciodamenti / da subàre; / l’accolgo, sì, / senza dir a / né e.”

Proprio l’atrocità della consapevolezza a cui è sottoposta, anzi, intensifica l’aspetto dolente della madre, trasformando di fatto quello che è il dramma della morte nel dramma dell’accettazione (p. 1983):

“Oh se l’è dura! / Perché, perché / te me insci ’bandunà, / me car e grand Signur? / Oh se l’è dura, / me car e gran bagai, / ’cettà, ’cettà, / ’cettà!”

Certo è che entrambi i componimenti ruotano interamente attorno al tema del dolore, e alla sua espressione insistita e ridondante. In *Donna de Paradiso*, dalla constatazione di Maria dell’avverarsi della profezia (v. 17: “ionta m’è addosso piena”) il dolore è affermato, quasi rimbalzato, nell’incedere del dialogo: ancora Maria (v. 43: “cor me’ angustiato”), poi Giovanni (v. 56: “plena de doglia”), di nuovo Maria (vv. 80-81: “Meglio [...] ch’el cor m’avesser tratto”), poi Gesù (v. 86: “l tuo plagner me stuta”) e Maria (v. 97: “Voglio teco morire”; vv. 101-102: “mamma scura”, “en afrantura”), di nuovo di Gesù (v. 111: “l core sì à furato”) e ancora Maria, nel monologo finale ormai senza risposta (vv. 112-135: “smarrita”,

²² I. da Todi, *Laude*, cit., A6, pp. 340-341; e anche altri passi: “O Croce, eo m’apicco / e a tténe m’aficco, / ch’eo gusti morendo la Vita!” (ivi, 69, p. 199).

“sparita”, “dolente”, “Ora sento ’l coltello”). Testori procede in modo analogo, riprendendo l’immagine del cuore, resa più violenta dall’accostamento di realtà e metafora (p. 1963: “il mio cuor istramusciato / col martel dei tuoi crocefissieri”), l’autocommiserazione (p. 1965: “una poera mater fatigata, / tutta de su e in giù slogata / [...] una poera mater, / ecco, / ciavata”), fino all’ecfrasi della crisi parossistica del pianto rituale²³ (pp. 1983-1984):

“Vurlà, vurlà, / i brasc in su levà, / la gula tutta del vusà / fas su raspà, / la lengua, eccuta, ras-cià: [...] / Fan mal / no insulament i cai; / l’è tut / d’una mammetta / el corp / che se desfurma; / l’è cuma avè perdù / i fas per su fassà, / el lat per su lattà / e, insema, avè perdù / l’uniga rasun / per cui sem chi vegnù / o chi sem sta sbattù...”

E ancora (p. 1987):

“toda tremando in ploro; / davanti a te, / intrega me desfasso / e me defloro, / che più non so, / dove la crapa gho / e indove le popille / e indove dei labbri / le papille. / Oh mio signor Gesù, / i i gamb / indù gho ’dès i gamb? / E indù i brasc?”

Se Iacopone aveva attinto dalla tradizione con una citazione emblematica del repertorio, per allusioni ed ellissi, e con un impegno iconografico piuttosto sobrio, facendo della *mezura*, dell’esclusione di qualunque elemento che potesse gravare sulla compostezza e sul decoro formale la cifra stilistica di questo componimento,²⁴ Testori vi indugia con una ridondanza di determinazioni che sbocca nel didascalico, volgendo il

²³ “Le stereotipie mimiche in cui si modera il *planctus* nell’antico lamento funebre rituale possono essere esaurite in un elenco relativamente breve: incidarsi le carni, graffiarsi a sangue le gote, o gli avambracci, percuotersi [...]; decalvarsi, strapparsi la barba, voltarsi nella polvere o nella cenere o cospargersene il capo, stracciarsi i vestiti, scalzarsi, farsi crescere la barba o i capelli, [...] atti di avvilito e di abiezione che raffigurano in forme relativamente più blande e attenuate il *come se* della volontà di morire” (E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975², pp. 203-204).

²⁴ F. Mancini, *Tradizione e innovazione in “Donna de paradiso”*, cit., p. 422; e Id., *Temi e stilemi della “Passio” umbra*, cit., p. 410.

pianto all'exasperazione, già nel titolo, *Mater Strangosciàs* (dall'aggettivo 'strangosciata' iscritto nella Cappella della Strage al Sacro Monte di Varallo); non nel senso di un ricerca del patetico, bensì nell'eccitazione della forma, nel manierismo che serve a tendere i contenuti fino all'estremo della sopportabilità, per provocare con la lingua l'esperienza umana.

Ciò è evidente nei temi della nudità di Cristo e del sangue: in Iacopone essi risultano fusi, dopo l'annuncio di Giovanni (v. 57: "I tuo figliol se spoglia"), nella risposta accorata di Maria (vv. 60-64):

"Se i tollit'el vestire,
lassatelme vedere,
com'en crudel firire
tutto l'ò ensanguenato."

In Testori il sangue diviene occasione per una visione ipertrofica e macabra, che volge la metafora di Cristo dal *giglio* al *coniglio* appeso (pp. 1984-1985):

"T'è capì ti / quand in la crux / cunt la derniera ispada / la carna, de presso al cor, / t'han tutta e per semper / su s-ciuppada? / E che de sangue, / 'lor, / la gran cascada! / Che me pareva / a mi / che sot el legn / era corrada / 'na vera e propria macellada / e ti, / non più, no, / un gili, / ma, eccuta, un cunili..."

Il sangue, ancora, è occasione per Testori di espandere un'altra delle immagini chiave di Iacopone, "Figlio bianco e vermiglio" (v. 116), che desunta dal *Cantico dei Cantici*,²⁵ viene moltiplicata in una serie fitta di

²⁵ "Dilectus meus candidus et rubicundus" (5, 10): Mancini (ivi, p. 430) riconduce la coppia attributiva al tema della bellezza, sulla base del Salmo 44, v. 3; secondo I. Bertelli (*Impeto mistico e rappresentazione realistica nella poesia di Iacopone. Appunti sulla lauda "Donna de paradiso"*, Milano, Bignami, 1981, pp. 41-43), che cita Dante (*Purgatorio*, XXIX, vv. 113-114), il sintagma non ha funzione solo descrittiva, ma ribadisce simbolicamente l'umanità del figlio di Dio; in questo caso nel contrasto tra i due colori potrà leggersi anche un'ulteriore simbologia: il riferimento all'originale purezza (bianco), contro i sanguinosi tormenti della Passione (vermiglio).

metafore naturalistico-realistiche (p. 1960: “de neve mortal / e mortal brina / tutto fassato e covertato”; p. 1961: “pallido ’me latte già cagliato”; pp. 1980-1981: “Tutto eva bianco / ’me la neve [...] / Ed eccol qui / [...] el rubino del figlio / mio adorato!”; p. 1990: “redotto ’me vedete ad un lenzuolo / sanguinanto de giaciglio”). E che Testori si rifaccia per il tramite di Iacopone alla fonte originale (*Cantico dei Cantici*, 5, 10-13) è testimoniato dall’impiego nel descrivere la bellezza del figlio delle metafore animali (pp. 1960-1961: “o devin falco”, “della poera Giesa / granliopardo”, “fierissimo e sacro usello”) e vegetali (p. 1959: “ma sedano, anca, / verza, erburin / e gran biancor del giglio!”),²⁶ seppure piegate ad alludere orridamente alla putrescenza e alla decomposizione (p. 1961: “de violette funerarie / tutto disseminato / e profumante”; p. 1972: “cunt i mughetti un po’ marscent / della tua cara dentizion / et i narcisi / e, sopra, el muschio dei baffetti...”).

Altro tema portante è l’*extensio*: Iacopone, contro la condensazione degli altri passaggi, dilata la sequenza in ben undici versi, che riproducono con andamento narrativo-descrittivo lo stillicidio nell’assistere doloroso al martirio (prima una mano, poi l’altra, poi i piedi...). Testori, in linea con l’impostazione statica della sua *passio*, trasforma la narrazione in una serie di participi aggettivali a testimonianza del fatto accaduto e immutabile, iterato e amplificato dal gioco linguistico delle suffissazioni (pp. 1961-1962: “crocefissato”, “rigido e steccato”; “d’empietà, / legnade, / colpi de piedi, / sgiaffi e sgraffi / inciso et incidato”; pp. 1963-1964: “trafitto / e

²⁶ Si noti, incidentalmente, che l’insistenza sulla metafora del *giglio*, oltre alla matrice iacoponica, risentirà forse in Testori anche dell’uso consolidato nei testi folclorici, arricchendola di una connotazione ambigua e testorianamente provocatoria: “attraverso lo scudo della metafora [...] non si dice *amore* ma *mare*, non si dice *amante* ma *barcaiolo*, non si dice *pene* ma *giglio*. Gli organi sessuali sono comunemente indicati con una metafora floreale” (G. Sanga, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura-Università di Pavia, 1984, p. 268).

trafittato, / anz'anzo desconfitto, / destenduto / et anca destendato..."; p. 1976: "freddato, stinco / e martoriato"). Non solo: la croce, in quanto 'antropologia teologica' dell'uomo spirituale,²⁷ è ribaltata sul corpo della stessa madre, che diviene "tutta de spade, de ciodi / e de cortelli, / ecco, infilzata" (p. 1976), dove l'iconografia dei chiodi è fusa con quella del *gladius* profetizzato, ed è ripreso anche lessicalmente il "coltello" iacoponico (v. 130).

In realtà, nel lai testoriano, ambientato nell'astrazione del tempo scritturale (e teatrale), la crocifissione è già avvenuta, e l'oggetto scenico che simbolicamente attesta il Cristo morto è "*un sudario su cui appaiono, qua e là, grandi macchie di sangue*" (didascalia iniziale, p. 1959). Nonostante questa 'assenza' figurativa, anche in Testori il fulcro della *via crucis* mariana è nel dialogo con il Figlio, che rivela e dispone alla corretta comprensione dell'esperienza del martirio; solo che il Figlio parla attraverso la madre, di modo che il monologo dialogante assomiglia molto a quello del fedele che si confronta con il rispondere muto di Dio nella preghiera.

L'itinerario del dialogo in Testori riprende quello iacoponico: la prima reazione del figlio è la compassione per il dolore della madre (vv. 85-87; in Testori pp. 1972-1973), cui segue l'invito all'accettazione della propria funzione (vv. 92-95), che in Testori è espanso nel tenerissimo ricordo di quando "l'enfanzia / era de già tutta sfumada" e Gesù adolescente inizia la predicazione nel Tempio (pp. 1972-1973). Tale accettazione, chiarendo ciò che è implicito in questo testo iacoponico (pur dominante in tante laude), è nell'amore: "È per amor / che te, mammetta, /

²⁷ Cfr. G. Pozzi, *Jacopone poeta?*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, p. 82.

hai detto sì; / è per amor / che, quando el Pater me lo chiese, / [...] anch'io
et me pronunzai / la mea obbedienza” (pp. 1976-1977).

L'accettazione pronunciata al momento della nascita, il sì alla vita, va portato ora al piano successivo, all'accettazione anche della *ciavada* della vita, la morte e il dolore. Ma l'unico sollievo per la madre sembra essere nel nutrirsi fisico di quel dolore, nel cibarsi, cioè, del corpo e del sangue del figlio. Troviamo unite, in questo motivo, da un lato la simbologia eucaristica, e dall'altro la più antica manifestazione della crisi del cordoglio, la volontà di cibarsi del morto che, mentre tenta di svolgere l'*ethos* del trascendimento, invece mette in moto il furore, la fame e la libidine²⁸ (p. 1981):

“Oh come t'ho basato / e rebasato! / Oh come t'ho tutto / leccato / e straleccato, /
figlio crepato / e defunziato! / [...] Quella del tuo sangue / e, insiem, della di te saliva /
e del tuo gran sudare / è stata disperata, sì, / eppur la sola scorpasciada / de cui ho fatto
el pien / come fa el meccanico motor / con la benzina / per avanti andar, / anzi, per
intregamente / non fermarsi e desperar / in la cassina.”

Ma il trascendimento simbolico del corpo di Cristo come cibo dell'anima è riportato alla sua accettabilità poco più avanti (p. 1986):

“[...] cuma in del pan / che per sedà la fam / hai te lassato là, / [...] cioè la carna
e lu, el sang, / che la vita tutta e intrega, / e tutta la chivilis / e inchivilis società, / pode
in bocca prendere / e dai, e dai, / tutta ed intrega / bevare et manducare.”

La simbologia eucaristica viene ulteriormente esplicitata, e questa volta per intercessione dell'angelo – a cui la Madonna, come la Maria iacoponica, chiede “a ccui m'apiglio?” (v. 118) – che, staccandosi per un momento dalle pitture sul sagrato, dice (pp. 1988-1989):

²⁸ Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., pp. 121 e ss.

“Dirti podo domà / e insolamento / [...] che dal dolor più desperado, / dal dolor / che pare possibil no tegnire, / dal dolor che la vita / spingisce, ecco, a finire, / domà s’è mescolato ’me ’na torta / ovver tortino / al suo dolor de lui, / può surgere un senso / o anca insolamente, ’me vorevi, / ’na sensada...”

Testori, affrontando il centro del problema della fede cristiana – la sconfitta della morte attraverso la morte del giusto –, determina un percorso che, nelle tre tappe del trittico dei *Lai* e all’interno della sua stessa esperienza biografica, porta al superamento della crisi del cordoglio, al superamento dell’età del dolore e all’avvento dell’età della speranza, attraverso un atto estremo d’amore, che è l’accettazione della morte. Esso, figuralmente, è rappresentato dall’evento storico della Resurrezione:²⁹ incomprendibile agli occhi della madre, se non attraverso l’immaginazione più fervida che tenta di ipostatizzarla in una sequela di visioni contrastanti (pp. 1991-1992):

“E cusa l’è infin / e in poeta muneda / ’sta gran trasformaziun? / Me stessa provo a pitturarla, / [...] L’è cume un vissi – e fermum se me sbagli – / che el Diu, / lu, propri lu, / l’ha mettù / dedent de la magna creazion; / l’è un vissi, un vermeno, / un virùs: / [...] L’è ’me ’na forza, / ben plus de quella elettriga, / che, quand el mument giust / el riva, / d’un bot da sé e in sé / intrega la se pizza / senza bisogno de meccanica perizia / e tut l’immano nient / urbis et orbis / devien, ecco, ’me luminaria natalizia.”

La ‘trasformazione’, allora, l’unico modo che resta per accogliere umanamente la morte, è, per Maria, nel morire simbolicamente insieme a Gesù, associandosi al dolore del martirio; per il cristiano, per analogia figurale, nel *com-patire* il dolore della madre per la morte del figlio; biograficamente, per Testori, nell’accettare la propria stessa morte nella certezza dell’amore materno (e di Dio).

Ci avviciniamo così alla meta dell’*itinerarium crucis*, quella stessa meta che in Iacopone è raggiunta nell’invocazione disperata “Che moga

²⁹ Cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L’ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, pp. 103 e ss.

figlio e mate / d'una morte afferrate, / trovarse abbraccate / mat'e figlio impiccato!" (vv. 132-135). Testori riprende l'immagine dell'abbraccio, che non è più solo della madre e del figlio, ma di tutta la platea, e "l'altra ammò plus granda / dell'universal terra / et mondo" (p. 1994); per un abbraccio che non finisce con la chiusura del sipario, ma che si eterna proprio in forza del rito collettivo sacralizzato sulla scena del teatro (*ibidem*):

"Ce dobbiamo, amici tanti e cari, / salutare? / No, / che 'sto imbrassamento / va per semper sé sé a durare, / 'dès, chi, / duman, altrove / e dopu ammò, / intanta che in dolcissimo frusciare / el velluto / prende sé sé a ciavare / e tutti quanti, / tuc, / ma propri tuc, / gnanca de fuora un furmighin / – l'è vera me bambin? – / ciappa, ecco, a basare / et eternare."

6. Intertestualità tra "Donna de Paradiso" e "Mater Strangosciàs": aspetti stilistici

Un ultimo aspetto interessante dei rapporti tra Iacopone e Testori è nell'atteggiamento rispetto alla scrittura poetica, e nel modo in cui esso si tramuta in scelta stilistica. Allo stile particolarissimo di Iacopone gli studiosi hanno dedicato osservazioni che rendono ormai un quadro profondo della sua scrittura, e dei suoi contrasti. Parlando di *Donna de Paradiso*, un'osservazione a monte andrà fatta: pur costituendone uno dei momenti più ispirati, essa risulta la meno caratteristica della poesia di Iacopone, lasciando fuori l'impeto più aspro e aggressivo, la carica ironica, l'immaginazione avventurosa, ovvero gli aspetti più rivoluzionari dello stile del laudario.³⁰ È quella *mezura* che abbiamo già osservato e posto come elemento diversificante rispetto alla soluzione testoriana in *Mater*

³⁰ Cfr. P. Scarpellini, *Figuratività di Iacopone*, in *Atti del Convegno storico Iacoponico. Todi 29-30 novembre 1980*, a cura di E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 74.

Strangosciàs, pure se lo sfogo libero del dolore e della paura in grida, invocazioni, domande incalzanti di questa lauda di Iacopone, come ebbe modo di osservare Auerbach, non si riscontra in nessun'altra lingua volgare del secolo XIII, tanto da far apparire impacciata, al confronto, la maggior parte delle opere contemporanee del Medioevo.³¹ Ad ogni modo, nell'osservare le consonanze tra lo stile iacoponico e testoriano, di cui ci interessa qui cogliere i tratti fondamentali, ci gioveremo delle considerazioni svolte sull'intero laudario.

L'elemento più evidente che i due autori condividono è certo l'amore per il contrasto: prima di trasformarsi in cifra stilistica, esso nasce da una visione del mondo condizionata dal sentimento mistico dell'uomo religioso, che tende con la sua anima a una perfezione spirituale continuamente costretta a confrontarsi con le miserie della vita sulla Terra. È il noto motivo del *contemptus mundi*, classico della letteratura ascetica; è ciò che porta alla descrizione della realtà nei suoi accenti più crudi, volgari, all'insistenza sulla malattia, la decomposizione, la defecazione e altre secrezioni fisiche, nel tentativo di annichilire la corporeità che è vista come un peso.³² Da questa disposizione d'animo deriva la componente realistica di Iacopone, definizione avversata da Contini che preferisce chiamarla *satirica*, se nel realismo impliciamo un qualche amore del reale.³³ Vi sarebbe, in Iacopone, un'assenza totale di interesse per la realtà in quanto esterna al rapporto tra Dio e l'uomo, ovvero una completa indifferenza per l'ambiente, per le cose in quanto *creature*, che lo porterebbe molto distante

³¹ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. I, p. 188.

³² Si veda, ad esempio, la lauda 81 ("O Signor, per cortesia, / manname la malsania!"); cfr. F. Agno, *Modi stilistici delle "Laudi" di Iacopone da Todi*, in "La Rassegna d'Italia", I, 5, 1946, pp. 22 e ss.

³³ Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, pp. 63-64.

dall'atteggiamento spirituale di san Francesco e del suo *Cantico*.³⁴ Anche in Testori, riconoscere la posizione ontologicamente diversa dell'umanità rispetto al creato significa concepire il rapporto tra Dio e uomo come esclusivo, e piegare di conseguenza la percezione delle altre cose della natura a metafora dell'umano, non perché non se ne riconosca l'effusa divinità, ma perché non è lì che risiede il nodo tragico che interessa indagare. In questo conflitto tra Dio e il mondo, avvertito in modo abnorme dall'Io, troviamo un farsi poetico impostato alla drammaticità, che crea dialoghi, dibattiti, personificazioni, tutto svolto nell'antitesi, che usa l'asindeto quasi a rappresentare la reazione morale e impulsiva del poeta di fronte al suo oggetto,³⁵ e che, anche nel monologo, procede per apostrofi, interiezioni, dubbi, negazioni.

La ricerca del traguardo spirituale è fondamentale per comprendere pure l'altro aspetto della poesia iacoponica, che tende all'estrema rarefazione del linguaggio, alla desemantizzazione interiettiva delle parole chiave ("Amore"), all'ossimoro e alla tautologia, alla liberazione della parola "dal legame del senso costituito per dar luogo a una semiosi sconfinata".³⁶ Finisce così che nello stesso componimento troviamo la parola concreta e vernacolare accanto al cultismo più ricercato (calchi latini e rime latineggianti, consonanze, anafore, figure etimologiche, *coblas capfinidas*). E poiché la parola non svela una realtà, ma svela un atteggiamento dell'anima di fronte alla realtà, il corpo del vocabolo, spogliato della semanticità assoluta, è passibile di deformazioni suffissali in serie (*catenone, stomacone* ecc.), che accostano l'iteratività all'inventività

³⁴ Cfr. *ibidem*. Si vedano anche G. Getto, *Il realismo di Jacopone da Todi*, cit., p. 231 e P. Scarpellini, *Figuratività di Jacopone*, cit., p. 69; opinione condivisa anche da G. Ungaretti in una delle sue lezioni brasiliane (in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p. 510).

³⁵ Cfr. F. Agno, *Modi stilistici delle "Laudi" di Jacopone da Todi*, cit., p. 24.

³⁶ Cfr. G. Pozzi, *Jacopone poeta?*, cit., p. 89.

più ricca.³⁷ Affine è il senso della creazione linguistica testoriana, delle grammaticalizzazioni, dello slittamento libero delle suffissazioni, dei metaplasmi ecc.: spogliare il linguaggio delle sue maschere per avvicinarsi il più possibile a Dio.³⁸ Al fondo vi è una concezione dell'arte poetica contraria a qualsiasi concezione umanistica della cultura, come valore umano fine a sé stesso, volta invece nel suo scopo pratico-educativo a delineare sempre dalla propria esperienza personale un'esperienza esemplare.³⁹

Ma lo strumento del *contemptus*, dell'ascesi, dell'annullamento estremo di sé produrrebbe da solo anche l'annichilimento della volontà di compiere il volere di Dio; per questo subentra la figura di Cristo, intermediario antropologico, il cui annichilimento nella croce non produce un negativo, ma un positivo che è tutto nel sentimento d'amore.⁴⁰ Dal punto di vista linguistico, ciò significa riconoscere al fondo del realismo iacoponico un duplice intento: da una parte un movimento che dalla corporeità, di cui si accentuano gli aspetti negativi, tende alla spiritualità (un realismo *sostanziale*); dall'altra parte un realismo di *espressione* o di *comunicazione*, che dalla metafisica ritorna alla realtà, per renderla più

³⁷ Cfr. R. Bettarini, *Premessa sulla 'maniera' di Jacopone*, in Ead., *Jacopone e il laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 228; e *Poeti del Duecento*, cit., p. 65.

³⁸ In Testori l'inventività si riattacca più tenacemente alla 'defunzionalizzazione' linguistica della commedia. Il riso e il ridicolo non sono scagliati *sulle cose* per il tramite della lingua, ma *sulla lingua* stessa, insufficiente e falsa nel definire la forma delle cose. "Quando si mettono in evidenza le strutture grammaticali di una lingua, quando le parole vengono divise in sillabe, quando il significato che una parola ha all'interno di un codice funzionante viene riportato ad un significato 'originario' [...] il risultato non è quello di precisare, di rinforzare il significato, ma addirittura di distruggerlo" (M. L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 48-49).

³⁹ Cfr. *Poeti del Duecento*, cit., p. 64; F. Ageno, *Modi stilistici delle "Laudi" di Jacopone da Todi*, cit., pp. 25.

⁴⁰ Cfr. Su tutta questa prospettiva si veda G. Pozzi, *Jacopone poeta?*, cit., pp. 73-82.

comprensibile.⁴¹ Ed è per questo che il linguaggio della Madonna e ancor più il linguaggio di Cristo, in *Donna de Paradiso*, si fanno dimessi, proprio a significare un'estrema adesione agli aspetti quotidiani dell'umano.

Uno stile così ricco, complesso, e indisciplinato, ha dato adito alle opinioni più dure e critiche, alle accuse di rozzezza e di municipalità, di ridondanza non equilibrata. Eppure, il significato storico dell'operazione iacoponica, dopo Natalino Sapegno,⁴² l'ha espressa Domenico Petrini forse nel modo più chiaro, rovesciando l'irriducibile opposizione delle due componenti (letteraria e realistica):

“Jacopone riprende con mano addottrinata, di tra le mani dei laici, lo sforzo stesso di tutta la poesia medievale [...]. Il realismo di Jacopone è il realismo stesso dei serventesi provenzali, come la sua dottrina ha nell'arte il valore stesso di quella che perseguono instancabili i dottrinari del *trobar clus*. [...]. Non c'è un Jacopone popolare e un Jacopone dottrinale, ma un Jacopone che si lascia ricondurre sul seno della poesia dugentesca, come un'esperienza vivissima d'arte. È il problema della *Commedia* che si viene formando, ed è anche, attraverso un gusto diffuso di forme, lo stile della *Commedia*.”⁴³

La profonda consonanza d'atteggiamento tra Testori e Iacopone si rivela anche nell'intenzione e nei modi della realizzazione stilistica, nel vigore, nella ricchezza, nella ridondanza del dettato, propri di un'esuberanza sentimentale che si pone come fine la comunicazione prima che la forma dell'arte, e che non ha timore di esplorare tutte le sfumature possibili dello stile. Oltre a quanto già detto, ancora in Testori, dal punto di vista retorico, notiamo specialmente l'uso di procedimenti di accumulazione sinonimica o in gradazione ascendente (pp. 1978-1979: “mai lo si ama assè, / asse mai mai lo s'adora, / mai asse lo si lumina / et indora, / asse mai gli si porta ben”; “tutti dannati a malattia, / mors,

⁴¹ Cfr. G. Getto, *Il realismo di Jacopone da Todi*, cit., p. 237.

⁴² Si veda N. Sapegno, *Frate Jacopone*, Torino, Aragno, 2001 [1926].

⁴³ Cfr. D. Petrini, *Frate Jacopone*, in “Bilychnis”, II, 1927, p. 11.

peccata, casse da serrare, / interramenti”), ma anche di semplice iterazione (si veda ad esempio la ripetizione anaforica dell’espressione “te vardo” a p. 1961) e di antitesi, che oltre il fatto lessicale si arricchisce di contenuto teologico (p. 1963: “mio amore celestiale / [...] mio gran dolore”).

Ma il mezzo privilegiato per esprimere la visione conflittuale dell’uomo di fronte al mondo (e a Dio) è anche in Testori la componente realistica e vernacolare, alternata e accostata significativamente al cultismo, al latinismo filologico e liturgico, alla citazione letteraria (qui nella stessa risonanza dell’opera iacoponica), producendo la continua oscillazione stilistica tra l’estremo più alto e più basso già riconosciuta in Iacopone; e, in comune con Iacopone, sempre con la funzione di superare e l’una e l’altra realtà (il peccato del corpo e la superbia intellettuale) per giungere a una verità superiore in cui la lingua non è che una “macchia”.⁴⁴

La componente vernacolare e realistica è funzionale in Testori per caratterizzare i personaggi della più mondana umanità (come in Iacopone “mate” e “mamma”, p. 1972: “Oh, mamma [...] / oh, mia mammetta”), proprio per ribadire l’attività mediatrice secondo quella funzione *comunicativa* del realismo messa in luce da Giovanni Getto.⁴⁵ In Testori l’umanizzazione della Madonna è portata ancor più alle estreme conseguenze attraverso l’impiego esplicito di un linguaggio umile (p. 1966: “sempre me l’hai disato: / parla, mammetta mia, / come te mangi”), che per il tramite della riflessione metalinguistica trae definitivamente Maria dal luogo etereo e mirabile della *donna de Paradiso* per rivelarne la sua più umile essenza (p. 1964: “E cosa me sussurri, / mo’? / Che se tratta, /

⁴⁴ *Poeti del Duecento*, cit., p. 65.

⁴⁵ Cfr. G. Getto, *Il realismo di Iacopone da Todi*, cit., p. 237.

intendo quello del ciavare, / d'un verbum⁴⁶ / che / coma mater de te / mai dorevo io in pubblico / qui usare?"; p. 1962: "Del resto / – te el sai – / lezion de lengua / e de linguaggio / mai ho prenduto, / sì basso fu e resta / el mio lignaggio"), non solo nelle parole, ma anche nei pensieri (p. 1969: "filius, / se nient te fat / come la riempisci la tua panza?") e nelle memorie (p. 1966: "te regordi / de quando / quel che il Giuseppe guadagnava / gnanca bastava / pel frumento / dal fornaro de Barni, / ecco, 'quistare?"). Tale azione dissacrante e grottesca, che a volte colpisce persino la convinzione stessa del proprio ruolo evangelico (p. 1971: "Oh Dio Signur, / gho de di' sì / anca a quest? / Che puttanada!), ha in realtà la funzione opposta di connotare Maria di una eccezionalità più profonda: se è una donna come noi, per scelta e non per grazia, ad aver detto sì, allora si realizza la sua vera funzione di mediatrice tra il divino e l'umano.

Ma la componente dialettale in Testori è importante ancora per una seconda ragione, e questa volta di natura personale: la volontà, come abbiamo visto, di recuperare nella lingua dialettale materna la matrice biografica del percorso escatologico compiuto. Attraverso la figura della madre, si delinea allora il senso del monologo *Mater Strangosciàs*. Un'operazione, prima che linguistica, poetica, prima che didascalica o dottrinale, che ha lo scopo di narrare una vicenda umana, quella di Testori stesso: dalle memorie di bambino nell'Alta Brianza, alle prese con la mamma e con la scoperta di Gesù e della propria identità, fino alla camera dell'Ospedale San Raffaele di Milano, dove lasciare un ultimo segno, la sua "piccola, nuova, conversazione con la morte".⁴⁷

⁴⁶ L'edizione Bompiani stampa "verburn", e più sotto nella stessa pagina "verbuni", che ritengo vada ascritto ad un errore di lettura o di stampa, anche in base al "verbum teatralo" della pagina adiacente e *passim*.

⁴⁷ Intervista a Giovanni Testori di Antonio Socci, in "Il Sabato", 5 dicembre 1992 (in G. Testori, *Opere. 1977-1993*, cit., p. 2148).

Copyright © 2022

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*