

Il magistero di Giovanni Getto
Lo statuto degli studi sul teatro
Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo

Atti dei Convegni Internazionali
Torino, 22 marzo 1991
Alba, 8-10 novembre 1991

Centro Regionale Universitario
per il Teatro del Piemonte

ISBN 88-19-01381-1
 Via Garibaldi 11, Genova
 Capitanio 10, 10122 Genova A. Nordin snc
 Grafica e ristampa Grafica Delfin
 Stampa e rilegatura Grafica Delfin
 Impaginazione e grafica Grafica Delfin
 Distribuzione Grafica Delfin
 Copertina grafica Grafica Delfin

edizioni

costa & nolan

In copertina:
 Pietro Domenico Olivero, *Serata inaugurale del Teatro Regio di Torino*
 (Museo Civico di Torino)

Presentazione di Roberto Alonge e Gigi Livio	7
Parte prima Il magistero di Giovanni Getto	
Roberto Alonge (Università di Torino) <i>Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?</i>	11
Luca Badini Confalonieri (Università di Clermont Ferrand) <i>Iacopone da Todi fra poesia e teatro</i>	23
Giorgio Barberi Squarotti (Università di Torino) <i>"Tre studi sul teatro" di Getto</i>	37
Guido Davico Bonino (Università di Torino) <i>Getto "lettore europeo"</i>	49
Maria Luisa Doglio (Università di Torino) <i>Il teatro barocco di Giovanni Getto</i>	53
Marziano Guglielminetti (Università di Torino) <i>La scrittura teatrale (e mimica) di Giovanni Getto</i>	63
Gigi Livio (Università di Torino) <i>La critica della complessità e del pudore</i>	71

Volume stampato con il contributo
dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Discipline artistiche,
musicali e dello spettacolo,
erogato dalla Regione Piemonte

Grafica e copertina Eugen David
Copyright © 1993 Costa & Nolan spa
Via Peschiera 21 Genova
ISBN 88.7648.156.7

Claudio Magris (Università di Trieste) <i>Il valore di un metodo</i>	77
Roberto Tessari (Università della Calabria) <i>Un eroe "appassito" alla luce del "Dio poeticamente necessario..."</i>	81
Barbara Zandrino (Università di Torino) <i>Interpretazione del "Torrismondo"</i>	93
Parte seconda Lo statuto degli studi sul teatro	
Ambrogio Artoni (Università di Torino) <i>Dall'evento al documento: la trascodifica audiovisiva dell'oggetto teatro</i>	103
Lido Gedda (Università di Torino) <i>Lo spettacolo teatrale nelle recensioni e nelle fotografie di scena</i>	133
Laura Mariani (Istituto storico della Resistenza di Bologna) <i>Teatro e scrittura. L'esperienza di Giacinta Pezzana</i>	147
Claudio Meldolesi (Università di Bologna) <i>Le due facce del Dramaturg</i>	181
Franco Perrelli (Accademia di Belle Arti di Lecce) <i>Il problema del "manuale" di storia del teatro</i>	193
Daniele Seragnoli (Università di Ferrara) <i>Tradizione documentaria e archivi teatrali: questioni di metodo e storiografia</i>	201
Ferdinando Taviani (Università dell'Aquila) <i>Attilia o lo spirito del testo</i>	217

Luca Badini Confalonieri

Iacopone da Todi fra poesia e teatro

Nella sua grande opera sulle *Origini della poesia drammatica italiana* De Bartholomeis così commentava la iacoponica *Donna de paradiso*: "È tutto un ululato della Donna, il quale sembra soffochi la voce degli altri personaggi, compresa quella dello stesso Gesù, i quali non profferiscono che poche parole". Si ascolti invece un passo dell'interpretazione gettiana del capolavoro di Iacopone:

La croce non è dunque più un semplice simbolo, ma diventa un elemento drammatico, il centro di un movimento intenso di psicologia. In Cristo appare finalmente un volto, e uno sguardo nella Madonna. Sicché potremmo esattamente verificare per queste figure la constatazione che Malraux applica alla scultura gotica confrontata con la romanica: "un oeil gothique n'est plus un signe, c'est l'ombre préméditée d'une paupière, un regard [...] Le roman primitif cherche la tête et le gothique la face...". Ma la verità umana di Iacopone, che è così aspra e brutale quando si limita entro un orizzonte terreno, appare qui purificata e spiritualizzata, e come avvolta da un alone di tenerezza e sospesa su metafisici abissi².

Ho accostato questi due passi perché ben risalta mi pare, dalla loro contrapposizione, l'acutezza e la suggestione della prospettiva di Getto. In effetti, non che essere la Madonna a soffocare la voce degli altri personaggi con la forza del suo ululato, è la folla omicida che esplode, sorda e cieca, nel suo urlo di violenza. La Madonna cerca, invece, un incontro con l'umanità degli altri:

O Pilato, non fare
el figlio meo tormentare,

ch'eo te pòzzo mustrare
como attorto è accusato.

Crucifige, crucifige!

Omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato.

Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!

Forsa mo vo mutate
de que avete pensato.

“Traian for li latruni,
che sian soi compagnuni;
de spine s'encoronni,
ché rege ss'è clamato!”

Dopo questo secondo “urlo” ecco allora il rivolgersi al figlio:

O figlio, figlio, figlio,

figlio, amoroso giglio!

Figlio, chi dà consiglio

al cor me' angustiato?

Figlio occhi iocundi,

figlio, co' non respundi?

Figlio, perché t'ascundi

al petto o' si lattato?

dove l'anafora insistita rende la profondità del *pathos*, l'unicità e l'incommensurabilità di un rapporto — ha ragione Getto — con un volto (gli “occhi iocundi” del figlio) con tutta la prospettiva di infinito che questo può aprire...

In realtà l'interpretazione di De Bartholomeis una sua spiegazione l'aveva, ed era che il critico pensava alla tradizione popolare delle lamentazioni funebri, alle “prefiche”. Del resto anche nell'antologia del teatro italiano a cura di Silvio d'Amico *Donna de paradiso* è accompagnata dalla foto di una popolana invasata cui soggiace la didascalia:

Sopravvivenze dello spirito iacoponico in Umbria. Ogni anno gli abitanti del paese sabino di Vallepietro allestiscono e recitano, recandosi in processione sul Monte Autore, il “Pianto della zitella”

(ma forse la responsabilità delle illustrazioni non è di Silvio d'Amico, scomparso come si sa prima che la sua opera vedesse la luce).

E non era su una linea molto diversa, in quello stesso 1955 in cui era uscita l'antologia di d'Amico (e dunque un anno prima del saggio di Getto) Paolo Toschi che, nel suo libro sulle origini del teatro italiano, insisteva sul carattere “popolare” di *Donna de paradiso*, dando tra l'altro apertamente a “popolare” il senso dato a questo vocabolo da Croce (di poesia cioè che, a differenza della poesia d'arte, è caratterizzata da elementarietà di contenuti e corrispondente semplicità di forma). Senonché Getto anche a questo proposito nel suo saggio è chiarissimo: dopo aver citato qualche verso a illustrare come “segreto motivo informatore” del brano sia “il sentimento della sproporzione fra l'umano e il divino, come mistero insondabile di vita e di morte, peso arcano di amore e di dolore portato dal Dio fatto uomo” così commentava:

Parole che, per l'alto mistero su cui sono protese, non concedono davvero che per questa lauda si possa discorrere, come si è fatto, di tono popolare, soprattutto poi dando al termine “popolare” il valore aggiunto dal Croce. Né concedono che di popolarità si parli, certe squisitezze di sensibilità e di stile.

A guardar bene in effetti la struttura della lauda iacoponica, in trentatré strofe, come gli anni di Cristo (a parte dal compunto stanno ovviamente i versi dell'attacco, che sono comunque tre) si rivela costruita molto attentamente: quindici strofe compongono la prima parte e quindici il “corrotto” (ovvero il “pianto”) finale. In mezzo tre strofe di sguardo attento su Cristo inchiodato alla croce (secondo la domanda e la volontà precisa della Madonna: “Se i tollit'el vestire, / lassat'elme vedere, // com'en crudel firire / tutto l'ò ensanguenato”). Ora nella prima parte, che è quella da cui abbiamo già fatto citazioni, alla Madonna — come si sarà notato — non rispondeva nemmeno il figlio: “Figlio occhi iocundi, / figlio, co' non respundi?” e al silenzio si accompagnava il nascondimento: “Figlio, perché t'ascundi / al petto o' si lattato?” (entrambi i particolari, naturalmente, in dipendenza da Isaia, 53: “Non aperuit os suum”, e d'altra parte: “quasi absconditus vultus eius”). Il velo cade e la “vera luce” si leva con la crocifissione: è centrale

questo posarsi dello sguardo, con un notevole rallentamento del ritmo, in quelle tre strofe a metà componimento, sul corpo di Cristo che viene inchiodato, l'indugio su questo "vedere". Dopo di questo, il dialogo potrà avvenire: Cristo si farà subito sentire parlando per tre volte alla madre, tutte e tre le volte anzi affettuosamente apostrofandola "mamma". Centralità dunque del "guardare", di questo "vedere"; centralità del corpo crocifisso (le tre strofe sono dedicate rispettivamente alla scena dell'inchiodare la prima mano, a quella dell'inchiodare la seconda, a quella dell'inchiodare i piedi); centralità infine di Cristo (la Madonna insomma — e teologicamente non potrebbe essere altrimenti — non si sostituisce a Cristo nella centralità ma è il filtro e soprattutto il modello delle reazioni agli eventi di Lui). Si aggiunga che l'evocazione di tutti gli altri momenti della passione, prima e dopo, è fatta in scorsi velocissimi (il tradimento, la flagellazione, gli sputi, e, dopo, il momento della morte: "Figlio, l'anima t'è scita"), ma proprio in scorsi tanto più rapidi e veloci in quanto al contrario qui in centro il ritmo rallenta e la contemplazione è insistita, ovvero: c'è concentrazione su un'unica apparizione, su un'unica immagine che colpisce con la sua forza i sensi. Il sentimento che provoca è infatti tale che la Madonna, anche in questo modello dei cristiani e dunque dei fruitori dell'opera, subito dice: "Et eo comenzo el corrotto". Tutto gravita dunque qui intorno: davvero, come ha scritto Getto, la croce è il "centro di un movimento inteso di psicologia".

Ma, ed è la seconda considerazione che occorre fare, questo "movimento inteso di psicologia" si svolge con una struttura drammatica, con il ricorso cioè a diversi personaggi, a diverse "voci". È indispensabile allora, proprio seguendo il suggerimento di Getto, analizzare queste voci e i loro diversi registri linguistici. Scrive Getto:

Favorito dall'impostazione a struttura drammatica, il linguaggio si sviluppa su di una doppia linea: quella rappresentata dalle parole della Vergine, intonate a soavità e dolcezza ("spene mia", "figlio mio", "mio dolor", "forsa", "amoroso giglio", "occhi iocundi"...) e quella rappre-

sentata dalle parole degli altri, disposte su un diverso registro, più crudo e realistico ("flagellato", "venduto", "denar", "mercato", "spudata", "ladruni", "spine"...); due diverse linee, che finiscono poi col fondersi in una sola corrente espressiva concreta, accorata e delicata...

(e gli esempi sono poi soprattutto dal finale del "corrotto"). Chi ha recentemente ripreso questa indagine (alludo all'editore delle *Laudi*, Franco Mancini, in un intervento del 1981) ha indicato come "l'elemento dotto ricorra soprattutto negli interventi impersonali — o meno personalizzati in quanto ormai intrisi di sacralità —" del nunzio ("allide", "fesa") e del coro (insieme al mero latino *crucifige* i latinismi "rege", "lege"). "A Maria invece, personaggio preconizzato ma anche vivente entità di amore e di dolore materno, compete un linguaggio allusivo sia nei confronti d'una tradizione cortese" (dal regesto cito solo "spene", "angustiato" o il provenzalismo "deporto") "sia rispetto a una espressività familiare" (tra i tanti esempi riportati basti una locuzione come "figlio di mamma scura"). "Del tutto inopinatamente" così il critico "è invece in bocca a Cristo che l'eloquio si fa più dimesso: certo per un'estrema adesione da parte del Figlio di Dio agli aspetti quotidiani dell'umano. Si spiega pertanto l'assenso a termini come *mamma* (tre volte, in anafora; una sola volta *mate*, nel 'testamento') e, in rima, *stuta* 'uccide'; *lagui* 'lamenti'; *furatto* 'trafitto'; e sarà inoltre lecito segnalare la perifrasi 'entro n le man te metto'. E la nota ricorda il *De vulgari eloquentia*, dove Dante "pone i vocaboli 'mamma' e 'mate' fra i 'puerilia' e li considera 'propter sui simplicitatem' decisamente incompatibili con gli 'egregia verba' di cui si avvale lo stile tragico". Prendendo atto e anzi condividendo i risultati di quest'analisi andrei però più in là per quel che concerne motivazioni e significato. È il paradosso della croce ovvero dell'umiliazione del Figlio di Dio, della Sapienza del Padre, radicalmente consumato anche a livello linguistico. E questo naturalmente è visto attraverso poi il filtro particolare della grande meditazione francescana sull'*humilitas*. Dunque centralità del corpo di Cristo ma anche esemplarità suprema del suo linguaggio semplice e umile.

Si capisce come, a questo punto, il discorso sulla "popolarità", sul "tono popolare" si possa riproporre, ma in un senso completamente nuovo. Ed è venuto il momento allora di lasciare la lettura della lauda drammatica *Donna de paradiso*, con cui si concludono le pagine del saggio gettiano, per vedere come Getto affronti l'intera personalità poetica di Iacopone, fermo restando il nostro interesse, qui, al nesso tra poesia e forma drammatica, in senso lato tra poesia e teatro. E, subito, ci pare molto significativo che il saggio gettiano inizi con l'evocare tre aneddoti dalle vite antiche di Iacopone che anche Sapegno, pur disposto ad accordare a tali vite ben maggiore credito, almeno su alcuni punti precisi, di quanto ve ne avessero accordato Novati, Bertoni, Parodi e Casella, anche Sapegno, dicevo, non riportava, pensando doversi anche da essi ritenere soltanto il più generale concetto di "pazzia", di "santa pazzia", di cui, soggiungeva, non si capisce perché i critici cattolici, che di essa dovrebbero sapere pur qualcosa, si stupiscano poi tanto". Getto direi non solo raccoglie la sfida ma va più in là, in quanto sottrae all'oblio (dovuto alla diffidenza, anzi, all'accusa di falsità) questi aneddoti riconoscendo invece — sono sue parole — che "essi conservano una loro anima di verità, in quanto emblemi vivaci di un programma di vita e di una visione del mondo eticamente rivoluzionari". E sono tre episodi che mettono in rilievo nel loro protagonista un palese gusto teatrale:

Il primo riguarda la comparsa dell'antico procuratore, durante una festa, in Todi: "facendose una fiata una certa festa nella sua città de Tode, dove era congregato una gran parte del populo, quisto beato in fervore de spirito ed infocato de questa vilità del mondo, se spogliò nudo, e preso un imbasto da asino se lo puse adosso, e pigliò lo codagno co la propria bocca, ed andava con le mani e co li piedi a dietro, como che fosse stata una bestia asinina. E così sellato, se n'andò intra quella gente che faceva festa". Anche il secondo episodio si riferisce a un eccentrico intervento di Iacopone, in strana foggia, durante una festa, celebrata questa volta in casa del fratello: "...quando erano meglio nel ballo e festa, e ser Iacopone se spogliò nudo ed involtose tutto nella tormentina, e così intormentinato se revoltò in una coltrece de piuma de diversi colori, e per questo modo impiumato, se n'andò ad casa del suo fratello, ed intrò in quello convito..."

Lascerei da parte ora il terzo (che è comunque un efficace *memento* della morte) e mi concentrerei su questi due (a cui forse possiamo accostare per alcuni versi un altro episodio incentrato sulla vista di un corpo nudo, ed è quello che spezza in due la vita di Iacopone: la visione sul cadavere della moglie, denudato dai sontuosi vestiti della festa — ancora una volta è in mezzo a una festa che si verifica un evento dirompente: qui il crollo del pavimento che provoca la morte, appunto, della donna — la visione sul suo corpo nudo, dicevo, di un cilicio). Centrale nei due aneddoti è la visione del corpo nudo e la sua umiliazione. È molto importante che Getto abbia richiamato l'attenzione su questi episodi anche se poi — bisogna dire — l'indicazione è stata completamente disattesa dalla critica che è seguita al suo intervento. Il loro significato non lo vedrei però nella contrapposizione posta nel commentarli tra Francesco e Iacopone, tra gli "emblemi di vita nobili e sereni" di cui si allietava la biografia francescana e "le linee violente e i colori tetri" di questo "realismo corpulento", nel capovolgimento che si avrebbe col passare "dalla ripetizione di gesti e parole di Gesù" — sono, ancora, parole di Getto — propria del primo, alla imitazione dei modi di "una bestia asinina" — nel secondo, anche se questa contrapposizione è *topos* ricorrente degli scritti su Iacopone da Sapegno fino alle recentissime pagine di Francesco Bruni o di uno storico del medioevo come Vito Fumagalli". Quest'ultimo — ci si passi la digressione che, come si vedrà, digressione poi non è — nel suo libro sulle *Vicende del corpo nel Medioevo* ripropone l'episodio (narrato nel capitolo XXIV dei *Fioretti*) di Francesco fra i Saraceni che, richiesto di peccato da una femmina "bellissima del corpo, ma sozza dell'anima", le dice: "Io accetto, andiamo a letto" ed ella lo menò in camera". Entrati in camera è Francesco che prende l'iniziativa:

E disse santo Francesco: "Vieni meco, e io ti menerò a uno letto bellissimo" e menolla a un grandissimo fuoco, che si faceva in quella camera, e in fervore di spirito spogliossi ignudo e gettossi a questo fuoco in su lo spazzo affocato; e invita costei, che ella si spogli e vada a giacersi con lui in quello letto isprimacciato e bello.

E rimane lì "con allegro viso" per grande spazio. Al che, naturalmente, la "femmina" non solo non si spoglia, ma si pente del suo peccato e anzi "si converte perfettamente alla fede di Cristo". Lo storico cita questo racconto per dimostrare come il santo avesse una concezione positiva del corpo, non lo temesse, conformemente allo schema del suo libro che vede i domenicani predicare il *Penitentiam agite*, la mortificazione del corpo, e Francesco al contrario la sua lieve accettazione (uno schema, naturalmente, in cui Iacopone francescano non può trovare posto). Il fatto è invece che nel racconto (e così torniamo a Iacopone) sono centrali i due aspetti dell'esposizione del corpo e della sua umiliazione (con scopo di scandalo suscitatore di penitenza e di conversione) che abbiamo ritrovato — in tutt'altro contesto — negli aneddoti iacoponici.

Si potrebbero fare in realtà molti esempi di quella che era una precisa scelta di Francesco e dietro a lui dei primi francescani: predicare non solo e non tanto con la parola, quanto con gesti eloquenti. Così, invece di parlare dell'umiltà, il santo, secondo narra la *Vita secunda*, si cosparge il capo di cenere e si abbandona al pianto senza pronunciare una parola. E un'altra volta (e questo lo narra la *Legenda trium sociorum* ma anche lo *Speculum perfectionis* e la *Vita prima* di Tomaso da Celano), Francesco compare nella pubblica piazza nudo, con una corda al collo, trascinato da un confratello. Anche questa volta gli spettatori, dirà l'agiografo, accorrono a centinaia, commossi e turbati, si convertono. Ma quello che a noi interessa ora notare è, lo si sarà già capito, che la comparsa di Iacopone in mezzo alla gente, nudo con un basto d'asino addosso, va esattamente e certo non casualmente nella stessa direzione: di una rappresentazione vivente dell'umiliazione dove, come è stato scritto per Francesco,

l'istrione in carne ed ossa si sostituisce completamente al predicatore, suggerendo proprio attraverso quella "turpitudine", che è il suo specifico, la sensazione più profonda del disprezzo di sé da cui soltanto può nascere l'umiltà¹⁷.

E si potrebbero fare ancora esempi, come fra Ginepro che

si spoglia — ancora una volta! — completamente in pubblico, si pone sul capo gli abiti e rimane così per l'intera giornata; o, un'altra volta, si dondola a lungo su di un'altalena con l'esplicito proposito di rendersi in tal modo abietto agli occhi degli spettatori. Qui dunque Iacopone non è in contrasto con Francesco, ma è piuttosto nella linea della sua discepolanza come la intendeva la austerità e "letterale" corrente degli Spirituali. Non è infatti un caso che questa linea giullesca non trovi più spazio nella normalizzazione bonaventuriana. Bonaventura riparla del giullare — come aveva fatto san Bernardo, anzi con le stesse parole — solo più come di un simbolo, atto a illustrare la necessità di abbassarsi agli occhi del volgo per innalzarsi davanti a Dio, come un simbolo appunto in una predica di parola, non più come un protagonista vivo di uno spettacolo eloquente.

In questa luce mi pare che tutto il ricco dispiegarsi del saggio di Getto, imperniato come si sa sulla nozione di realismo (il saggio s'intitola appunto *Il realismo di Iacopone da Todi*), risulti particolarmente centrato e fecondo. È noto che, pochi anni dopo, Contini esclude la legittimità dell'applicazione a Iacopone del termine "realismo" ("se è vero" diceva "che nel realismo è implicito un qualche amore al reale") e suggerì piuttosto di parlare di "impressionismo"¹⁸. Ora se anche l'uso specifico che Contini fa di quest'ultimo termine (applicandolo alla personale e difficile sintassi di Iacopone: sarà la Ageno che più tardi vorrà definirlo con "impressionismo" anche "il suo modo di riferirsi alla realtà"¹⁹) se anche, dicevo, l'uso specifico che della parola "impressionismo" fa Contini è accettabile e anzi illuminante, è certo però che per una lettura generale e di respiro più vasto dell'opera iacoponica è il termine "realismo" quello che continua ad apparire il più adeguato.

Non possiamo evidentemente fermarci a indicare con che straordinaria mobilità e ricchezza questo termine sia stato usato da Getto come chiave per illustrare la poesia iacoponica. Basti dire che non si ha mai l'impressione in queste pagine di un uso forzato della categoria ermeneutica. Al contrario, la categoria risponde all'oggetto e anzi, ciò che

mi pare molto importante, serve a metterne in luce non tanto e non solo la "poesia" ma anche — come dire? — la posizione ideologica, l'atteggiamento nei confronti del mondo e della vita e, di conseguenza, dunque, i legami storici e culturali.

Ma, per vedere almeno un caso di lettura gettiana alla luce delle prospettive delinente e nell'ottica del rapporto poesia-tentore, si ascolti come lo strumento ermeneutico si moduli duttilmente, giungendo a indicazioni fondamentali, in questa pagina dedicata alla lauda XXV (sessantunesima nell'odierna edizione Mancini), il contrasto tra un vivo e un morto:

Il realismo della sepoltura, che si compiace nella lauda XII [...] della insidiosa raccapricciante analisi del corrompersi del corpo, dal suo pallore e gonfiore e fetore fino alla putrefazione e all'invasione dei vermi, trova la possibilità di espandersi liberamente in autonoma rappresentazione in un'altra lauda, la XXV [...], che propone il tema del contrasto fra un vivo e un morto, un tema fondamentale riserbato a una larga fortuna nel suo vario e intrecciato atteggiarsi [...] e nella sua varia e composita fioritura [...] destinata a culminare nelle figurazioni del trionfo della morte e della danza macabra:

Or me respundi, tu, om seppellito,
che cusi ratto d'esto monno èi scito:
o' so' i be' panni, de que eri vestito,
cà ornato te veio de multa bruttura?

E la domanda si ripete come un lugubre sconcolato ritornello ("Or ov'è 'l capo... Or o' so' l'occhi... Or uv'è 'l naso... Or uv'è la lengua..."), suscitando un ambiente di tragico orrore. Ma si veda come diverso riesca l'impiego di quello schema stilistico che gli studiosi hanno denominato la formula "ubi est", uno schema di origine biblica e di larga diffusione, dopo Isidoro di Siviglia, in tutta la letteratura medievale. All'enumerazione degli uomini e delle donne illustri scomparsi e all'insistenza sulla fragilità della bellezza femminile, che costituiscono le due modulazioni più frequenti, quelle che ancora in Villon ("Mais où sont les neiges d'antan?") si comporranno nella musica mesta dei "labili, femminici nomi che s'inseguono, come una sola bellezza fugace, la pura e nivea bellezza che ha trasfigurato gli inverni della terra", come felicemente ha scritto il Neri, si sostituisce l'elenco grottesco e atterrito delle membra umane disfatte. Non è un tema di fugacità e tramonto che Iacopone vuol cogliere nella morte, e nemmeno un tema di folgorante eternità, ma un tema di avversione e sconfitta della carne. Il corpo assume nella "Weltanschauung" iacoponiana un rilievo assolutamente eccezionale.²⁰

E poco dopo Getto parlerà di "ossessionante presenza del corpo" ("Intorno a questa ossessionante presenza del corpo si articola il realismo sostanziale di Iacopone"). Sarà solo da aggiungere, recuperando questa volta in positivo il vecchio De Bartholomeis²¹ — e le sue indicazioni sono state confermate dai più recenti studi sul movimento dei disciplinati²² — che il contrasto tra un vivo e un morto era "eseguito" dai disciplinati al momento della sepoltura di un confratello, in presenza dunque del cadavere. Mi pare che la conferma alla lettura di Getto sia abbastanza forte.

Ma è su altro, evidentemente, che mi piace ora concludere. Ed è sul fatto che, in controllo all'umanità e allo stile di Iacopone, per contrasto e quasi a correzione di certi aspetti troppo duri e pessimistici della sua personalità, Getto presenta invece la propria umanità e il proprio stile. Del resto questo è conforme a quanto lo stesso critico affermava nel saggio su Pascoli, essere la critica "sempre soggetta all'autobiografia, o ispirata a una poetica, o comunque militante a favore di un gusto"²³. Potrei evocare, e sarebbe mai esaurito argomento di riflessione per tutti, il suo richiamare, a fianco della condanna senza appello che Iacopone pronunzia sulla cultura, la più equilibrata posizione di san Bernardo, dove distingueva

coloro che imparano o per sapere, o perché altri sappiano ch'essi sanno, o per vendere la loro scienza (tutti variamente imputabili o di *turpis curiositas* o di vanità o di simonia), e coloro invece che imparano in vista della salvezza e per l'acquisto della carità (i soli degni del titolo di prudenti)²⁴.

O molti altri passi su tanti differenti aspetti dell'umana esistenza. Ma per terminare voglio leggere solo questo passo sull'amicizia:

L'amicizia è giudicata in un altro componimento, la lauda LXXII [...], con lo stesso sguardo disincantato; e ne deriva una visione gelida e brulca, la sconsolata certezza che gli altri, lungi dall'essere capaci di amare noi per noi stessi, attendano solo a un egoistico profitto, sfruttando quel che è in noi di buono e di vantaggioso, che costituisce dunque, in luogo della nostra persona, l'oggetto vero del loro amore:

L'omo te vòle amare,
mentre ne pò lograre;
si no i pòl satisfare,
tòllete la tua fama.²¹

Ecco, mi pare che il nostro essere qui oggi: venga a dire che non ha ragione su questo Iacopone; sia testimonianza di amicizia e di gratitudine a una lezione di umanità prima ancora che di critica.

¹ V. De Bartholomeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Sei, 1943 (1924), p. 214.

² G. Getto, *Letteratura religiosa dal due al novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 140. Il saggio *Il realismo di Iacopone da Todi*, uscito per la prima volta in "Lettere italiane", VIII, 1956, occupa le pp. 84-142.

³ Le citazioni sono da Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974. Per *Donna de paradiso* cfr. in particolare pp. 201-206.

⁴ E cfr. V. De Bartholomeis, *op. cit.*, nota 61, p. 251.

⁵ *Teatro italiano*, a cura di S. d'Amico, I, *Le origini e il Rinascimento*, Milano, Nuova Accademia, 1955. Per il riferimento cfr. in particolare l'illustrazione fotografica tra le pp. 48 e 49.

⁶ Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955 (poi Torino, Boringhieri 1969 e 1976), pp. 684 sgg.

⁷ G. Getto, *op. cit.*, p. 141.

⁸ Lo ha notato Mancini (*Tradizione e innovazione in "Donna de' Paradiso"*), in "Atti del Convegno storico iacoponico", Todi 29-30 novembre 1980, a cura di E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 170), che parla di "perfetta costituzione trinitaria". Mia la sottolineatura di "vedere".

⁹ Su questo cfr. F. Mancini, *op. cit.*, nota 27, p. 171. Le due citazioni sono rispettivamente dal versetto 7 e dal versetto 3.

¹⁰ G. Getto, *op. cit.*, pp. 140-1.

¹¹ Cfr. F. Mancini, *op. cit.*, pp. 173-174.

¹² Cfr. N. Sapegno, *Frate Iacopone*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1969 (è la ristampa, con alcune varianti e aggiunte, dell'edizione Torino, Baretto, 1926), p. 35.

¹³ G. Getto, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴ *Ivi*, p. 91.

¹⁵ Cfr. F. Bruni, *Iacopone, la lauda e la letteratura religiosa in Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1990, vol. I, t. I, pp. 121-153, in particolare pp. 131-135. Cfr. V. Fumagalli, *Solituudo carnis. Vicende del corpo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1990, in particolare p. 68: "La distanza che separa le parole di Iacopone dall'insegnamento del fondatore del suo Ordine non si può colmare". Si tratta, evidentemente, di sfumature: è chiaro che diversità e opposizioni tra Francesco e Iacopone sussistono e, dall'altra parte, Fumagalli — per stare a lui solo — punta col suo discorso non a staccare Iacopone dal francescanesimo ma a farlo rientrare nell'ala francescana che nel corso del secolo si sarebbe allontanata dallo spirito del fondatore. Ma, per l'appunto, mi pare che sia necessario restituire già allo stesso Francesco — invece — certe tensioni.

¹⁶ V. Fumagalli, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁷ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *L'interdizione del giullare nel voca-*

bolario clericale del XII e del XIII secolo, ora in AA.VV., *Il teatro medievale*, a cura di J. Drumbl, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 317-368, in particolare p. 357.

¹⁸ Cfr. G. Contini nell'edizione dei *Poeti del duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, pp. 61-66. In particolare la critica al "realismo" è a p. 63; l'indicazione dell'"impressionismo" a p. 65.

¹⁹ F. Brumbilla Agno, voce *Benedetti, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 267-276, in particolare p. 273.

²⁰ G. Getto, *op. cit.*, pp. 107-108. Ho corretto in base all'edizione Mancini la lezione dei passi iacoponici.

²¹ V. De Bartholomeis, *op. cit.*, pp. 227-228 e note relative.

²² Cfr. A.M. Terrugia. *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, in AA.VV., *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del loro inizio*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962.

²³ G. Getto, *Pascoli critico*, in *Carducci e Pascoli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1978, p. 189 (terza ed.; nella prima — Bologna, Zanichelli, 1957 — p. 129).

²⁴ G. Getto, *Il realismo di Iacopone*, cit., p. 89.

²⁵ *Ivi*, pp. 111-112. Anche questa volta ho corretto la lezione iacoponica in base all'edizione Mancini (in cui la lauda porta il numero 5).