

FABIO PIERANGELI

IMMAGINI DI IACOPONE

Estratto dal volume:

LA PAROLA
E
L'IMMAGINE
STUDI IN ONORE DI GIANNI VENTURI
I

a cura di
MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI
ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXI

INDICE

Tomo I

IMMAGINI NEL MEDIOEVO DANTE E IL VISIBILE PARLARE

<i>Tabula gratulatoria</i>	Pag.	VII
FABIO PIERANGELI, <i>Immagini di Iacopone</i>	»	3
LINO PERTILE, <i>Chiara di Montefalco, il «Cantico dei Cantici» e Dante</i>	»	23
GIOVANNI FALASCHI, <i>Il 'realismo' del segno: alcune schede dalla «Vita Nuova»</i>	»	39
MARCO ARIANI, <i>Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis</i>	»	49
EMILIO PASQUINI, <i>«Paradiso» XXIII come icona del terzo regno</i>	»	65
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, <i>Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa</i>	»	75
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale</i>	»	87
STEFANO PRANDI, <i>Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)</i>	»	99
GIANCARLO BRESCHI, <i>«Visibile parlare»: i cartigli dell'affresco di Bruto nel Palagio dell'Arte della Lana a Firenze</i>	»	117

PETRARCA, DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

CARLA MOLINARI, <i>«Rerum vulgarium fragmenta» LXXVII-LXXVIII</i>	»	139
GIULIANA ERICANI, <i>Per Bernardino Zaganelli 'ferrarese'. Una tavola bassanese e una proposta per il maestro di Palazzo Pretorio</i>	»	153

ARTI E POESIA NELLA FERRARA RINASCIMENTALE

CLAUDIO CAZZOLA, « <i>Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus</i> »: sulle tracce di Virgilio (e di Dosso)	Pag. 161
GIOVANNA RIZZARELLI, «E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista». I duelli nel «Furioso» e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate »	177
VINCENZO FARINELLA, Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative »	203
CRISTIANA LARDO, Immagini metriche nel «Furioso». »	217
MARCO CHIARINI, Tasso, Tassi e un episodio della «Gerusalemme Liberata» »	225
GIOVANNI CARERI, Specchi d'amore e di guerra nel giardino di Armida: un conflitto di somiglianze »	229

IL CINQUECENTO: IL TRIONFO DELL'IMMAGINE

MARCO BERTOZZI, « <i>Caput Draconis</i> »: i consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este. »	245
LINA BOLZONI, Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice. . . »	253
BODO GUTHMÜLLER, « <i>Lesbia regula sum usus</i> ». Barthélemy Aneau e l'arte emblematica »	261
GUIDO ARBIZZONI, Scipione Bargagli e il progetto iconografico per le nuove porte bronzee del Duomo di Pisa. »	275
MONICA FARNETTI, «E piango ch'atta a pinger non mi sento». Il ritratto dell'amato nel canzoniere di Gaspara Stampa »	291
MATTEO PALUMBO, Un tema narrativo nella «Vita» di Benvenuto Cellini: «l'impresa» del Perseo »	305
GIULIANO TANTURLI, Il Bronzino poeta e il ritratto di Laura Battiferri »	319
FERNANDO RIGON, Grazie cercansi »	333
ANDREA GAREFFI, L'« <i>Hermathena</i> » di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi. »	341

GERARDA STIMATO, <i>La «Strage degli innocenti» tra letteratura e pittura del secondo '500 e del '600: un'ecriasi equivoca</i>	Pag. 361
GIGLIOLA FRAGNITO, <i>Ludovico Beccadelli tra «otium» e «negotium»: da Pradalbino a Roma.</i>	» 375

L'IMMAGINE BAROCCA

LAURA DOLFI, <i>Góngora, El Greco e la struttura di una città</i>	» 395
ANDREA EMILIANI, <i>Giovan Francesco Guerrieri. Gli ultimi anni del ducato di Urbino</i>	» 407

IL SETTECENTO E L'ETÀ DI CANOVA
LE IMMAGINI DELLA RAGIONE

GUIDO BALDASSARRI, <i>«Sentir fortemente» e «describer naturellement». Cesarotti e l'«Ossian»</i>	» 415
DANIELA GOLDIN FOLENA, <i>Guardare il paesaggio: Turner, Ossian, Leopardi</i>	» 429
LUIGI ZANGHERI, <i>Il parco di Laxenburg tra Rivoluzione e Restaurazione</i>	» 453
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Appunti per un saggio su Alfieri e il neoclassicismo.</i>	» 463
ANTONIO PINELLI, <i>Apoteosi e circolarità dell'«écrifrasis» nella scultura di Antonio Canova</i>	» 467
MANLIO PASTORE STOCCHI, <i>L'ultimo ecraste: Vittorio Barzoni e la gloria di Canova.</i>	» 481
RANIERI VARESE, <i>Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia Cardinale Johann Ladislaus Pyrker.</i>	» 495
ARNALDO BRUNI, <i>Foscolo critico di Canova</i>	» 505
FERNANDO MAZZOCCA, <i>Chateaubriand e il mito di Canova</i>	» 519

Tomo II

IL NOVECENTO: L'IMMAGINE APERTA

EZIO RAIMONDI, <i>Alle origini dell'«Aemilia Ars»: ideologia e poetica</i>	Pag. 533
MARIAROSA MASOERO, « <i>La dama apparve nella tela enorme</i> ». <i>Guido Gozzano e le arti</i>	» 551
GIORGIO PATRIZI, <i>Parola ed immagine nell'estetica futurista</i>	» 567
RENZO CREMANTE, <i>Marino Moretti a Firenze fra D'Annunzio e Pascoli (e De Carolis)</i>	» 575
MARCELLO CICCUTO, « <i>Poësis</i> » e « <i>pictura</i> » in <i>Eugenio Montale</i>	» 583
ANNA NOZZOLI, <i>Su uno scritto disperso di Anna Banti</i>	» 601
RAFFAELE MANICA, <i>In una «crémèrie» di Rue de Rivoli: per un incipit di Longhi</i>	» 615
FRANCO CONTORBIA, <i>Un'intervista di Montale a «Playboy»</i>	» 629
ANCO MARZIO MUTTERLE, <i>Tre risvegli</i>	» 647
ANNA DOLFI, <i>L'Idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione</i>	» 655
MARIA LUISA DOGLIO, <i>Sette lettere inedite di Carlo Ludovico Ragghianti a Claudio Varese</i>	» 677
PORTIA PREBYS, <i>Spring 1972: three important New York articles in english: «I hate 'today', I say yesterday or tomorrow...» Giorgio Bassani, 1972</i>	» 691
SALVATORE SILVANO NIGRO, <i>Lo specchio nero (in margine a una copertina di Sciascia)</i>	» 703
GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, « <i>Pensare per immagini</i> ». <i>Su Manganelli e «Nuovo commento»</i>	» 709
CESARE DE SETA, <i>Yves Bonnefoy o dell'arte come destino poetico</i>	» 719
ENZA BIAGINI, <i>La parola dalle immagini. Appunti su ecfresi, «graphic novel» e «novelization»</i>	» 729
PAOLO ORVIETO, <i>Il perverso femminile dell'arte italiana. La Beatrice Cenci di Guido Reni e gli scrittori angloamericani</i>	» 757

INDICE

PAESAGGI CINEMA E FOTOGRAFIA

MARGHERITA AZZI VISENTINI, <i>L'isola tra realtà e immaginario nel mondo occidentale: riflessioni in margine alle isole Borromeo</i> .	Pag. 773
MASSIMO VENTURI FERRIOLO, <i>Paesaggi senza bordi</i>	» 791
SANDRO BERNARDI, <i>Da Thackeray a Kubrick. Il capitano Barry dal romanzo al film</i>	» 795
MARCO DORIGATTI, <i>Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»</i>	» 805

RACCONTI DI IMMAGINI

GIAN PIETRO TESTA, <i>Lettera dalla tundra al divo Apollo</i>	» 825
ELETTRA TESTI, <i>La muscarina</i>	» 829
FIAMMETTA GAMBA VARESE, <i>Le bolle di sapone</i>	» 833
Crediti fotografici	» 841

BIBLIOGRAFIA DI GIANNI VENTURI

<i>Bibliografia degli scritti di Gianni Venturi</i> , a cura di Marco Ariani e Anna Dolfi	» 845
Indice dei nomi	» 855

FABIO PIERANGELI

IMMAGINI DI IACOPONE

Iacopone è mostrato con indosso l'abito dei Minori, la testa cinta dalla raggiera dei beati, a piedi scalzi, le gambe lunghe e magre, il volto macilento dallo sguardo allucinato, orecchie, rughe profonde, i capelli, con la tonsura, lunghi e grigi a coprire le grandi orecchie, sembrano proporre non un'immagine stereotipata, ma un vero e proprio ritratto morale, i cui elementi potrebbero anche corrispondere con la pur generica descrizione che le fonti ci hanno tramandato dell'effigie sulla cassa in cui furono riposti i resti mortali del frate nella chiesa di San Fortunato. Anche in questo caso, sia i versi citati nell'affresco («Ke farai frate Jacopone / hor se giunto al paragone»), che è l'incipit della celebre lauda autobiografica) sia l'iconografia sembrano evidenziare l'aspetto di radicale spiritualismo dell'antico pauperista, la cui ribellione politico – religiosa è stata sempre avversata dalla curia romana.¹

Come ancora recentemente, in occasione delle celebrazioni iacoponiche a sette secoli dalla sua morte (1306), ribadiscono due qualificati ed autorevoli studiosi quali Enrico Menestò e Emore Paoli,² la ricostruzione agiografica tende a sostituire quella reale, in mancanza di dati certi sulla biografia di Iacopo-

¹ FABIOLA BERNARDINI – NICOLETTA PAOLUCCI, *L'iconografia di Iacopone da Todi*, in *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, Catalogo della Mostra, Todi, Palazzi Comunali, Museo Pinacoteca, dicembre 2006-maggio 2007, Milano, Skira, 2006.

² *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*, Atti del Convegno di Studi, Todi, 3-7 dicembre 2006, a cura di E. Menestò, Spoleto, Fondazione di Studi sull'Alto Medioevo, 2007. Si legga a p. 37: «Nei dubbi persistenti, nei molti “è probabile”, nei troppi “forse è possibile”, nelle sottili e monotone puntualizzazioni, e nelle serene convinzioni via via offerte, che hanno dato di nuovo vigore a quella che Emore Paoli ha finemente chiamato “la rincorsa delle immagini di Iacopone nel lungo corridoio di specchi progressivamente arredato dall'agiografia e dall'erudizione”, mi pare di poter cogliere un elemento comune che può essere significato con una parola: appropriazione. Una famiglia nobile, correnti e movimenti interni al francescanesimo, conventi e monasteri, città e piccole località, tutti vogliono appropriarsi di Iacopone e delle vicende della sua vita. Insieme al laudario anche questo desiderio – realizzato o no, poco importa – è il segno della grandezza del frate tudertese». Si veda a cura di Menestò, il volume *Le vite antiche di Iacopone da Todi*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, collazione delle biografie agiografiche fino alla metà del Seicento, con la Vita del Beato contenuta in *Vite dei santi e Beati dell'Umbria* di Ludovico Iacobilli, che racchiude in sé tutti i momenti precedenti dell'agiografia iacoponica. Da questa tradizione si sviluppa una non folta storia iconografica.

ne da Todi. Dati elencati e commentati da Menestò nel convegno tuderte del 2006 alla luce delle nuove (poche) acquisizioni e sintetizzate anche in un più breve articolo apparso nel Catalogo della importante Mostra di Todi *Iacopone e l'arte in Umbria nel Duecento*, da cui traggio la citazione iniziale dall'intervento a quattro mani di Fabiola Bernardini e Nicoletta Paolucci sull'iconografia del poeta francescano. Le parole dovute alla Paolucci illustrano la potenza della raffigurazione, in grado, al cospetto della carenza di notizie certe, di mostrare un profilo suggestivo e realistico del poeta, rudemente scavato nella profondità drammatica dei suoi versi e, nello stesso tempo, lasciare libero spazio all'immaginazione creativa individuale. La radicalità del supporto iconografico riporta alle atmosfere del contrasto medievale, rivisitato da Iacopone per quello che più lo interessava. La lauda, tra le più celebri, la LV secondo la numerazione dell'Ageno,³ con quell'incipit memorabile inciso a chiare lettere nel libro tra le mani del poeta nell'affresco di Prato, su cui si tornerà a breve, racconta, in una prima 'sezione', l'assedio al Palazzo Colonna di Palestrina, la prigionia durissima, a cui il poeta dedica versi di un vigoroso tono beffardo, sulle strette catene dal suono persistente di una danza lugubre, sulla precarietà del cibo, sulla «granne freddura». Una seconda parte compone l'invettiva contro la stolta e peccaminosa cupidigia della Chiesa e del francescanesimo stesso, a cui gli Spirituali si oppongono (si noti ancora un paragone cucito attraverso l'immagine dell'ovile, della stalla, della mangiatoia), mentre una terza insiste sugli anni da bizocone, alla cui radicale povertà corrisponde il momento della prova della prigionia: possiamo immaginare Iacopone in atteggiamenti molto simili a quelli del ritratto il più severo e probabilmente veritiero dei pochi a nostra disposizione.

Sia pur notissimi, non sarà inutile riportare i versi della quarta strofe, di un realismo violento che il dipinto accentua nell'immagine corporale, nel descrivere i termini e gli esiti della prigionia. Iacopone ricorre ad immagini materiali e animali, tra le quali spicca per antitesi, nella V strofa, l'accostamento metaforico della latrina che non odora di muschio e nella seguente la rabbiosità repressa del leone ingabbiato:

So arvenuto probendato
Chè 'l cappuccio m'è mozato:

³ IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953. L'edizione che usiamo per le immagini contenute segue i criteri e la numerazione dell'Ageno. Si tratta di Id., *Laudi*, disegni di A. Miniucchi, Bari, Laterza, 1991. Ritengo ogni volta superfluo citare la pagina: mi limiterò a indicare nel testo il numero della Lauda alla quale mi riferisco.

perpetuo encarcerato,
'ncatenato co leone.

Come giova ricordare, nel mezzo della invettiva pronunciata contro i confratelli da quella prigionia, la dichiarazione in cui si spende l'uso dell'io, così poco importante e raro nella tradizione della *Lauda umbra*, proprio per rivelarne la vile caducità, l'odio verso qualsiasi forma di compiacimento esteriore e fisico. Iacopone rivendica la sua identità in quello stato, la dignità superiore, («lo mio campione armato») derivante dalle rinunce per la conquista della vera vita. In questa non vi è odio, se non per se stessi: nel dono di una forza maggiore. Non si guardi solo al primo elemento, quello del digiuno e della frustrazione del sé, ma agli obiettivi finali: la consolazione, la carità, il perdono dei nemici. La metafora militaresca congiunge in un tessuto immaginifico l'ultima parte della lauda, in una concisione mirabile, sostenuta da un ritmo straordinariamente incarnato, intessuto in una parola essenziale e ricca allo stesso modo.

Intonato ad un simile indirizzo di severità spirituale e di altezza poetica, già la riflessione intorno al ritratto nell'ampio studio del Thode, pietra miliare per i lavori successivi nell'individuare l'eredità francescana nelle arti fino al Rinascimento. Iacopone, nella storia culturale del francescanesimo, vi occupa un ruolo fondante, dove alta poesia e istanza primaria di missione si fondono insieme in un impasto originale. Nel paragrafo dedicato alla «Poesia francescana» dove Iacopone evidentemente assume il ruolo del protagonista assoluto, Thode iniziava riferendosi al medesimo ritratto, dopo aver lungamente argomentato sulla rinascita dello spirito individuale attorno alla vita e alle esperienze di fede di Francesco, nel confrontarsi con la natura e il conseguente rilancio artistico grazie ai benefici liberatori della figura, dell'esempio, della predicazione del Santo. Quasi repulsivo, il dipinto produce un grande effetto, nel rappresentare, senza tratti agiografici, con potente efficacia, un vecchio frate mendicante, tutto pelle ed ossa, che guarda lo spettatore con occhi pieni di tristezza, attraversati da un acuto senso dell'esistenza, tra abbandono, esitazione, sconfitta, fiducia nel Signore.

Tutto un universo ispirativo rintracciabile nelle *Laudi*, tanto verisimile per Thode, per cui il ritratto si potrebbe attribuire a Antonio Vite, che⁴

si potrebbe credere di trovarsi di fronte ad un vero ritratto, tant'è l'individualità e la vita che si riscontrano nei tratti di questa larga testa. Anche se così non è, chiunque

⁴ HENRY THODE, *Francesco D'Assisi e le origini del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, note filologiche di G. Ragionieri, traduzione di R. Zeni, Roma, Donzelli, 2003, p. 344.

veda la tavola non può fare a meno di continuare a immaginarsi a quel modo lo sventurato poeta inebriato da Dio che in prigione creò il canto a cui il dipinto si riferisce.

La recente descrizione del Catalogo collima con quella antica di più di un secolo, attribuendo però il dipinto a Paolo di Dono, più noto come Paolo Uccello (ora conservato a Prato nel Museo di Pittura Murale), nell'indicare nel ritratto una fonte emblematica, sinteticamente più probante e veritiera di tante pagine agiografiche di cui i commentatori si fidano meno. Thode accoglie la tradizione per cui, dopo essersi fatto mendico e bizocco per la morte accidentale dell'amata moglie, quando dalla disperazione sorse come «fiore» dal pantano la sofferta vocazione e siccome i frati minori esitavano ad accogliere un uomo che doveva presentarsi ancora più sdrucito di come nel ritratto di Prato, Iacopone li convinse cantando due laude di rara bellezza: l'una stigmatizzando la fragilità della gloria terrestre, l'altra inneggiando alla follia d'amore dell'anima conquistata a Cristo, due temi fondamentali del tracciato poetico e del messaggio cristiano delle *Laudi*. Nel ritratto sembra predominare la prima sulla seconda e imporsi lo stile radicale di penitenza, con il disprezzo di ogni iniziativa che non provenga dal Signore stesso. La magrezza corrisponde all'efficacia della parola emaciata, contorta, quasi punita, costretta anche lei a tornare a quell'ovile dove possa ritrovare la sua origine, la vera e autentica espressione d'amore. A quel luogo, non servono, va da sé, abiti sgargianti e versi di abbellimento. Il corpo, come la procedura di prosciugamento stilistico, tende alla 'forma' dell'essenziale, a spogliarsi, ripetendo il gesto francescano più radicale e plateale. Fino ad implorare la stessa morte, per concessione del Signore, affinché Egli non sia più offeso e prima che il cuore, tendenzialmente recidivo, si renda nuovamente capace di rifiutare la vera vita, ricadendo nelle lusinghe del Male. Così recita la XI lauda, nella sua prima sferzante sezione di quattro strofe, per arrivare, con altrettante, ad una visione comprendente il perdono, ma non prima di aver accusato pubblicamente le proprie colpe e chiesto ai fedeli di vendicare corporalmente la sua infedeltà al disegno divino:

O cor, e co 'I pòi pensare
de lassar turbato Amore,
facennol de te privare,
o' pateo tanto labore?
Or piagne 'l suo descionore,
e de te non gir curanno

Henry Thode, così sensibile all'esperienze pittoriche, sembra svolgere il suo ragionamento sulla base dell'espressività del ritratto, sottolineandone la gran-

dezza poetica, la follia d'amore, la tristezza e la tragicità del mondo senza Dio che addirittura avrebbe dato spunto al filone rappresentativo delle danze macabre, superata, faticosamente, e per attimi di illuminazione, da un durissimo cammino ascetico verso la visione mistica, presente nelle *Laudi* attribuibili a Iacopone.

A proposito della danza macabra evocata dal Thode, questa diventa, ad esempio nella lauda seguente a quella citata, una grande ferita, putrida, esito ultimo del peccato, il quale toglie la bellezza donata da Dio. Se si guardasse a questa deformità del corpo causata dal morbo del peccato, quasi come dinanzi ad uno specchio o ad un quadro, «la faccia terribelita, / crudel morte è 'l suo sguardato // Questa morte sì fa el corpo / putridissimo, fetente». Che coinvolgimento dei sensi: vista, tatto, odorato, acuti e pronti a recepire, nel bene e nel male, propri, e la critica lo ha sottolineato, di chi ben conosce i piaceri del mondo e se allontana per un 'piacere' maggiore, da conquistare con la penitenza.

La grande anima del poeta, conclude Thode, esce vittoriosa da questa lotta con il corpo, conquistandosi, nella virtù, la meritata libertà (ma dopo aver annusato tutto l'umano). Riporta una espressione del Böhmer, dedotta dal repertorio agiografico, per cui il poeta risulta essere morto d'amore per Cristo e che il suo cuore, sotto l'eccesso di questo sentimento, abbia ceduto. Il suo pianto, la sua tristezza, e qui il particolare del ritratto ben risalta, consisterebbe in un tormento continuo, ma attivo, perché quell'amore dolce, potente, salvifico non era sufficientemente amato. Eppure, d'altra parte, amando perfettamente, Iacopone trova una morte santa.

Non si può negare al francescano Iacopone, nell'assoluta severità della dottrina e dell'intento missionario, l'icasticità delle immagini, su di un piano anche figurativo. Argomento, vedremo, su cui i critici hanno opinioni opposte: chi nega una qualsiasi importanza dell'immagine e dell'azione del guardare nell'universo iacoponiche e chi, viceversa, non lo esclude affatto, valorizzandolo nella sua specificità.

Una riproduzione del ritratto attribuito,⁵ forse per un equivoco, ad Andrea di Giusto (mentre all'interno si attribuisce, seguendo il Thode al Vite o secondo un altro criterio a Domenico Veneziano, mentre oggi si preferisce apporre la firma, come si diceva, di Paolo Uccello), apre l'importante edizione dei Fratelli Treves del 1922, nella collana, diretta da Ugo Ojetti, delle «Più belle pagine degli Scrittori italiani scelte da scrittori viventi». A comporre l'anto-

⁵ Particolare assai curioso: nella utile sia pur sintetica nota sulla iconografia iacoponica, Giulioti attribuisce invece l'affresco a Antonio Vite o, citando altre fonti, a Domenico Veneziano.

logia, e avrò modo, spero, in altra sede, di approfondire i rapporti non causali di questo incontro 'necessario', viene chiamato Domenico Giuliotti.⁶ Questi, con il suo carattere di polemista, di cattolico irruento e controcorrente, non esita, in polemica con gli studiosi di allora, in particolare D'Ancona (a cui non si risparmiano epiteti sgradevoli quali «non malefico ebreo della cultura universitaria») e Novati, di definire, senza mezzi termini, Iacopone un mistico, della stirpe di coloro che vengono colpiti dalla Grazia e che da schiavi divengono liberi, da ciechi veggenti, da pesantemente legati ai fastidi del mondo, alati e prodighi verso l'anima spirituale. La conformità del ritratto iacoponico (e anche in parte autoritratto desiderato per una condizione spirituale giudicata ideale) di Giuliotti all'affresco è lampante:⁷

Egli qualunque cosa faccia o dica, è un mistico: un uomo cioè, che, dopo aver vissuto la vita del mondo, vive, totalmente rovesciato, la piena vita di Dio. Vivere la vita di Dio pienamente, vuol dire odiare il proprio corpo, rinnegare *l'uomo vecchio*, abbracciare la povertà, la castità, l'umiliazione e la penitenza, ed accettare, se Dio lo voglia, con volto gaudiosamente trasfigurato, il martirio.

In linea con le sue idee, Giuliotti assimila a questa condizione mistica e di assoluta povertà la scienza assoluta di Cristo, il genio espressivo della vera Poesia: per Iacopone poesia vissuta e poesia scritta sono un tutt'uno, con al centro la luce dolorosa e salvifica della Croce. Se la forza virulenta, perfino superiore a quella di Dante, non lo rende un Santo, è la suggestiva ipotesi dell'icastico prefatore, il tuderte, con i suoi cantici, si rende comunque strumento della volontà del Signore.

Anche Giuliotti, nell'appendice alla sua antologia, denominata «Notizie e aneddoti su Jacopone da Todi», mostra di apprezzare l'affresco di Prato, citando l'autorità del Thode, mentre gli appare modesto il ritratto seicentesco di

⁶ Dopo vari studi su Iacopone, Giuliotti, approda alla monografia per Vallecchi nel 1936, nella collana «Letteratura italiana e straniera». Dello scrittore si veda, almeno, *L'ora di Barabba*, quinta edizione ampliata la vallecchiana del '46 e, sempre per Vallecchi, del 1936, *Pensieri di un malpensante*, di cui quello brevissimo dedicato a Jacopone, dal titolo «Il bizzocone», suona in questo modo, p. 83. «Vita pena di ombre e di luci, di pianti e di canti, di passioni e di contemplazioni, di dispregi e d'estasi. Vita di un poeta, d'un quasi Santo, d'uno dei più arroventati mistici che si conoscano. È certo, il più grande poeta italiano dopo Dante e qualcun altro. Carducci aveva ragione "... studiavo appassionatamente Jacopone da Todi, e annunziavo a tutti la sua gran superiorità su Manzoni...".»

⁷ *Le più belle pagine di Fra Jacopone da Todi scelte da D. Giuliotti*, Milano, Fratelli Treves, 1922, p. II. A p. VII, Giuliotti spiega i criteri della sua antologia, divisa per gruppi di Laudi partendo da una sezione con un manifesto valore autobiografico, per passare alla scelta di laudi 'satiriche', ad una ulteriore di questa ispirazione iacoponica dedicate a Celestino V e Bonifacio VIII. Segue con il titolo «Morte e Giudizio», alcuni canti che vanno dalla meditazione sulla viltà e miseria dell'uomo, alla formidabile descrizione del giorno del giudizio. Ancora una sezione su Maria, su Francesco e le Virtù, per concludere con il capitolo delle poesie più spirituali, racchiuse sotto il titolo «L'infinito Amore».

Todi, dove il poeta appare intento a scrivere lo *Stabat Mater*. Ricorda poi, giustamente, la bella incisione in legno con Iacopone genuflesso, a mani giunte, riprodotta nell'edizione fiorentina delle *Laudi*, quella del codice Riccardiano 1049,⁸ «due strani ritratti, l'uno in minio, l'altro a tempera, entrambi barbuti, del nostro; e finalmente, il membranaceo Laurenziano Ashburnahm, reca dello stesso un'immagine miniata».⁹

Tuttavia, ancora più espressiva del temperamento di Iacopone, Giuliotti ritiene il disegno eseguito da qualche «pio monaco» che si trova in un prezioso manoscritto conservato a Parigi, nella biblioteca Chantilly.¹⁰

Il beato, vestito col saio francescano che gli scende fino ai piedi nudi ma costretti nei sandali, tiene con la mano sinistra, aderente al petto, un libro chiuso e, tra pollice e l'indice della destra, sorregge lievemente un piccolo crocifisso, sul quale, con indicibile amore, si affissano i suoi occhi dolcemente pensosi. La testa del beato è un po' inclinata ed oblunga; e, nel centro ed al sommo dell'aureola che la cinge, appare, come in nube, il simbolo della Trinità.

In quasi cento anni, gli studi paralleli di storia dell'arte e di filologia, hanno chiarito, con altri ritrovamenti e ricerche, le suggestioni del fervente polemi-
sta. Si veda ancora il saggio a quattro mani Bernardini-Paolucci nel *Catalogo di Todi* e le relative illustrazioni delle fonti citate da Giuliotti. Ancora più antica del disegno di Parigi, risulta la figura di un santo eremita orante su alcuni affreschi rinvenuti nel 1923. Il personaggio:¹¹ «compare all'interno di un ciclo pittorico composto da tre riquadri, una sorta di polittico a muro, in cui sono presenti anche santa Margherita d'Antiochia insieme a santa Maria Maddalena e la Madonna della Misericordia insieme a Giovanni Battista». La figura orante non è anziana, indossa la tipica tonaca francescana, ma non possiede attributi specifici. Eppure i più eminenti studiosi iacoponici hanno riconosciuto con molto probabilità il poeta, anche per alcuni importanti circostanze storiche che le studiose rammentano.

⁸ *Le più belle pagine di Fra Iacopone da Todi scelte da D. Giuliotti*, cit., p. 271. Si veda ancora l'appendice iconografica al saggio Bernardini-Paolucci per un resoconto delle immagini citate da Giuliotti, a cui si deve aggiungere almeno, per suggestione, l'immagine del frate poeta in preghiera nel manoscritto 46, c. 26or, della Biblioteca francescana della Porziuncola a Santa Maria degli Angeli, Assisi.

⁹ Purtroppo non sono riuscito, come avrei voluto, prima della scadenza di consegna per la miscellanea, a lavorare su queste suggestive informazioni di Giuliotti, pur ritenendo utile menzionarle. Scusandomi in particolare con Gianni Venturi e i curatori del volume, rimando a qualche altra occasione un più approfondito esame di questi ritratti iacoponici.

¹⁰ *Le più belle pagine di Fra Iacopone da Todi scelte da D. Giuliotti*, cit., p. 271.

¹¹ FABIOLA BERNARDINI – NICOLETTA PAOLUCCI, *L'iconografia di Iacopone da Todi*, cit., p. 47.

Artisti del calibro di Manzù, disegni per le edizioni Iacopone da Todi, *Le Laude*, Edizioni di Uomo, Milano, 1945, e Sironi si sono cimentati in ambito moderno con Iacopone. Il ritratto di Corrado Cagli del 1967 del frate francescano genuflesso indica la tragicità della vicenda umana e la ricerca di una unità nella lacerazione e nella ascesi.¹² Ritratto colto nel segno della piena ispirazione di Cagli degli anni Sessanta, ad esempio nel gruppo delle Siciliane (quelle in bianco e nero) e di certe riproduzioni di miti, per il teatro e non. In particolare, del 1962, *Il Riposo di Pillo* e *Orfeo*. Composizioni sintomatiche di un libero, ininterrotto filame-tessuto della fantasia riprodotto nel suo farsi, che dalla immaterialità passa, informandola di sé, alla materia, intonando il transito alla immedesimazione con elementi naturali. Intrecciati arabeschi determinano, come nel caso della figurazione sul corpo fisico di Iacopone, un confronto con le stesse linee presenti in natura, nella quale spesso si cerca l'imitazione di forme fluenti e nodose. Qui, al frate inginocchiato corrisponde, innalzato da terra come radice, un cespuglio, destinato forse ad innalzarsi (con la preghiera e l'obbedienza) ad altezze di maggior rilievo. Stilizzata, ma perfettamente visibile al centro delle linee, una croce sembrerebbe indicare la via più luminosa, il passaggio obbligato della umiliazione per raggiungere la salvezza.

Tra le edizioni moderne delle Laudi con apparati iconografici, spicca quella introdotta dall'ottima sintesi del ruolo di Iacopone da parte di Giorgio Petrocchi, per le edizioni Stefano De Luca, contenente 25 laudi e cinque disegni dello scultore Giuseppe Mazzullo¹³ «un siciliano, dal fortissimo tratto espressivo e dall'intensa carica ideologica ed emotiva, quale Mazzullo, si è avvicinato alle *Laude* dell'umbro con una volontà di capire, con un'umiltà e partecipazione straordinarie» non rinunciando al carattere di forte impegno della propria ispirazione artistica. I cinque disegni seguono altrettante tematiche intraviste come centrali nell'universo iacoponico: il Cristo giudicante, che si erge, ma non domina, intonato ad una giusta *pietas*, la ricostruzione, come in una sola figura di sfondo, compatta nel dolore, a simboleggiare quello dell'umanità tutta, con al centro Maria, della 'drammaturgia' dello *Stabat mater* e di *Donna de Paradiso*. La dimensione nuova della vita francescana nei gruppi dei Disciplinati, dove, con tutta probabilità, nascono le Laudi. Le due figure più interessanti sono però il ritratto di un Papa e di una figura femminile, quella

¹² Una riproduzione a stampa può vedersi in *Jacopone da Todi. Storia e leggenda*, Todi, Lions Club Todi, 1990.

¹³ *Laudi di Jacopone da Todi*, con 5 disegni di G. Mazzullo, introduzione di G. Petrocchi, Roma, Stefano De Luca, 1971, p. 5.

prediletta da Petrocchi. Nella prima, l'espressione papale, sia pure con grani di velata malinconia, si apre al sorriso e trasmette serenità. Distante, mi pare, dall'universo iacoponico, a meno che non voglia ritrarre la Chiesa finalmente riconciliata, o nella quale Celestino V non abbia dovuto compiere il gran rifiuto. Non mi pare, come ipotizza Petrocchi, di vederci una accattivante e pericolosa immagine di Bonifacio VIII.

Al femminile, Mazzullo esprime l'atmosfera di conversione del mondo iacoponico, con una ragazza in meditazione, la testa tra le ginocchia, dove la tensione vibra nel fisico, con lievi pennellate volgenti verso l'esterno, e pur capaci di mantenere centripeta la forza del rilievo. Immaginiamo, come il mondo delle *Laudi* autorizza, lo sciogliersi di questo nodo in un abbraccio di perdono e carità, di fronte all'altra icona di Cristo, proprio magari in forza della penitenza e della formulazione dell'itinerario giubilare intrapresi dai Disciplinati.

Un altro scultore, Agapito Miniucchi,¹⁴ illustra una importante edizione delle *Laudi* per Laterza, dove l'idea della Crocifissione come momento centrale della riflessione iacoponica è trasmesso nella realtà contemporanea, fin dalla bella immagine di copertina, Mashiah, dove, sullo sfondo del paesaggio verde, ondulato, l'artista, dedicandola a Iacopone, ha posto la sua opera in legno, vibrante verso il cielo, con due braccia intagliate-stagliate verso l'infinito, seppur attraversate da punteruoli di sofferenza. Sulla base in piombo, un altro legno orizzontale simula la sofferenza della croce, davanti ad uno spettacolo naturale non diverso da quello in cui doveva operare Iacopone, ma da quale l'opera è divisa da un filo spinato.

Spetta a Piero Dorazio introdurre in connubio tra letteratura e pittura questa edizione delle *Laudi*: Miniucchi, per l'autorevole prefatore, lavora sulle distanze dialettiche, sugli ossimori, per rendere la pienezza della parola, fornendo non una illustrazione della poesia ma un equivalente visivo dei versi.

¹⁴ Per le ricorrenze iacoponiche Massimo Mattioli nell'aprile 2006 presentava a Todi i disegni originali realizzati per illustrare la preziosa edizione delle *Laudi*, edita da Laterza nel 1991. Miniucchi, nato a Rieti nel 1923, esordisce negli anni Cinquanta in un contesto artistico dominato da linguaggi di marca informale non privi di radici surrealiste. Le sue sculture negli anni seguenti si caratterizzano per una costante ricerca di determinare una forma per il concetto di infinito e per la ripresa di materiali e modalità tradizionali. Le sue opere tendono a un lirismo che si formalizza tramite l'arcaismo di un incontro, spesso realizzato tramite armonie e contrasti, di materiali quali legno, ferro, pietra, piombo e colore, che vengono piegati alle volontà dell'artista o assecondati secondo le peculiarità e tensioni a loro proprie. Accanto alla produzione scultorea è cospicua quella della calcografia e del disegno nei quali appare più evidente una vicinanza a poetiche della grande stagione artistica internazionale dell'astrattismo gestuale. Fra le numerose mostre a cui partecipa, si ricordano l'VIII Quadriennale d'Arte di Roma (1959), le personali alla Galleria Due Mondi di Roma (1976), a Charleston e New York nel 1977, a San Vitale (Ravenna) nel 1983, la Biennale di Venezia del 1986 (sezione Arte e Alchimia), la mostra «Il libro e gli artisti del XX secolo in Italia», al Moma di New York, e ancora l'antologica a Palazzo Gazzoli di Terni nel 2000. Vive e lavora nei dintorni di Narni (TR).

Predisporre, dunque, alla lettura come una *ouverture* capace di creare un silenzio devoto, per permettere di ascoltare al meglio i versi del tuderte.

Miniucchi coglie il senso della terrestrità attraversata dalla trascendenza, nell'immagine di Cristo umiliato, sofferente, piagato nella carne, ma fulgido nella Resurrezione, nella capacità divina di destare l'Amore in chi decide di obbedire.

Il tratto è semplice, sull'ombratura giallina della pagina: la china nera, coglie, ossimoro appunto, nella demarcazione non reale dei tratti, la materialità dei versi, ricomponendoli in forme simboliche, non scindibili dalla lettura. Il tratto riproduce le mille varianti della A dell'amore, tagliata e slogata, sempre, mi sembra di poter affermare, mantenendo una visualità femminile, non solo quando si tratta di raffigurare il dolore, o l'amicizia per gli uomini di Maria. Segni, orme intrecciate, capelli intrisi di sangue e coronati di spine (si veda ad esempio la XIV), nella attonita eleganza del nero china sulla pagina del poeta, dove i versi sono riprodotti con un carattere alto e ampiamente leggibile. Di pietra dura appare la resistenza del corpo (attraversato però da fregi significativi) all'anima, che sembra lacerata dalle sofferenze, fino al trionfo del giubilo delle ultime composizioni, nella ricostruzione della Ageno. La celebre LV di cui il ritratto di Prato, viene illustrata con una più ampia 'macchia' dove linee parallele e ricurve dominano la pagina, attraversando una figurazione orizzontale, costituita da due parti: quella a terra, da una semplice stanga, quella verso l'alto, diramata invece a ventaglio, lasciando intravedere la possibile liberazione, almeno spirituale.

Una delle questioni centrali, su cui, inevitabilmente si potrà avanzare per ipotesi a meno di clamorosi sviluppi, e su cui il Catalogo si propone decisamente come importante fondamento critico e resoconto degli studi passati, resta lo stabilire i punti di contatto tra lo Iacopone spiritualista (anche questo dato viene recentemente ridiscusso con più attenzione) e i fermenti artistici sorti intorno alla figura carismatica di Francesco. A monte di ogni possibile discussione va ribadito, con l'autorevolezza di un altro fine studioso iacoponico, Alvaro Cacciotti,¹⁵ l'urgenza primaria del laudario, inserito nello spirito di rinnovamento dell'ordine francescano:

non è difficile scorgere l'elemento decisivo di tale *renovatio* nell'ispirazione evangelica, sia quando questa è azione ministeriale degli Ordini nuovi, sia quando essa è assunzione di forme culturali e teologiche diverse. Non a caso la Chiesa parteciperà at-

¹⁵ *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*, cit., p. 276. Di Cacciotti si veda almeno la lettura e il commento delle Laudi a partire da una vasta ricognizione del pensiero teologico del tempo in GIOVANNI CACCIOTTI, *Amor sacro e amor profano in Iacopone da Todi*, Roma, Edizioni Antonianum, 1989.

tivamente a tale rinnovamento, muovendo da una confessione di fede esigente ed operando al di fuori delle istituzioni oppressive dell'antico regime feudale. Non riconoscere al laudario iacoponico, in particolare, di essere una operazione, originale e creativa, ascrivibile al ministero di «confessare la fede», significa negare un fatto di cultura.

Come ho avuto occasione di rimarcare occupandomi nella intrinseca struttura teatrale ascrivibile al laudario iacoponico, lo stile dialogico narrativo,¹⁶ «originale e creativo», vicino a ricerche coeve in campo iconografico di avvicinamento al modello evangelico,¹⁷ si deve a questa primaria, se non unica, necessità di «confessare la fede». Una fede, rileva acutamente Cacciotti, e non è l'ultima ragione del rinnovamento anche artistico, teatrale e iconografica, nella ricerca di un maggior movimento, dell'idea della sequenza, del racconto, del dialogo, che non inventa Dio, ma si apre ad un rapporto che richiede reciprocità e obbedienza a Lui, premessa una radicale affermazione, qualsiasi sistema filosofico, etico, pedagogico o culturale¹⁸ che voglia offrirsi come garante della salute umana è alienante. Può essere fonte di rifiuto o di accettazione ma l'orizzonte è chiaro: l'uomo consiste nella volontà di un Altro. L'allegoria amorosa sarà usata in tutte le sue forme peculiari per arricchire una predicazione di fede che i francescani sapranno mediare nelle più disparate realizzazioni.

Il movimento e la dialettica nella storia concreta, quotidiana, si giocano allora nel doppio segno della caducità e della risoluzione (in gran parte meta-noia) verso una vita nuova. L'irruzione di questo elemento nella pittura del tempo, di pari passo con la poesia religiosa nelle sue più alte espressioni mi sembra dato ormai incontrovertibile e si potrebbe ben verificarlo tenendo pre-

¹⁶ FABIO PIERANGELI, «*Iustitia si è en amare*». *Iacopone verso il teatro?*, «Franciscana», dicembre 2007.

Eugenio Battisti storico dell'arte, dell'architettura, del teatro, uomo di cultura vastissima e interdisciplinare, è stato tra i primi a registrare gli elementi comuni, attorno all'importanza della cinesica, tra arti figurative, teatro e letteratura dalla fine del Duecento fino al Rinascimento, intuendone la intrinseca narratività, espressa nelle varie forme precipue. Si veda la recente raccolta postuma a cura di Francesco M. Battisti e Giuseppa Saccaro del Buffa, EUGENIO BATTISTI, *Arte, teatro, società. L'azione scenica e la cinesica*, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2008, in particolare i capitoli 'teorici' della Parte seconda. *Dal teatro sacro al teatro buffo*, i primi due capitoli sulle sacre rappresentazioni e dalla Parte terza. *Gesto, Movimento, Cinesica* l'applicazione di queste importanti teorie nel ciclo francescano d'Assisi nel capitolo secondo *Body language nel ciclo di San Francesco d'Assisi*.

¹⁷ Le citazioni bibliche, con netta preponderanza di quelle del *Nuovo testamento*, in particolare da Luca con 435 occorrenze (mentre per il Vecchio Icopone preleva i maggioranza dai Salmi e dal Cantico dei Cantici, dato mi sembra significativo), sono commentate e trascritte nei medesimi Atti di convegno da Giovanni Boccali nell'utilissimo saggio *La Bibbia e la liturgia nel laudario di Iacopone*.

¹⁸ *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*, cit., p. 271.

senti le categorie su cui si basa il modo di relazionarsi francescano con l'altro, in grazia di Dio, composto, come ancora possiamo affermare ricorrendo a Cacciotti,¹⁹ «tenerezza, delicatezza, piccolezza, struggimento, lacrime e gioia, doloroso amore e letizia», come elementi di una creaturalità minuta capace di restituire negli affetti e nei sentimenti familiari il rapporto tra uomo e Dio. Iacopone non parla nel suo individualismo, ma dentro la consapevolezza dell'appartenenza ad un ordine, ad un popolo. Sintetiche l'espressione di un insigne studioso di Medioevo: «Raramente nella storia del rito un'epoca ha tanto immaginato e prodotto, guidata dal suo entusiasmo e dalle sue certezze».²⁰ Le laudi di Iacopone, con originali e potentissimi chiaroscuri, tra tragico e sublime, dotto e popolare, rappresentano il vertice artistico di una coralità che si erge spontaneamente ad onorare il centro della sua vita, eminentemente religioso.

Di questa coppie dialettiche, si veda il polo di solito meno battuto, quello appunto della gioia. Non tanto nell'afflato mistico, quanto nella capacità di questo di riverberarsi in una letizia riscontrabile nei termini di una vita quotidiana, non necessariamente contraddistinta da una forma dura di asceti. Questa gioia, mi sembra di constatare sullo sfondo del discorso iacoponico, resta inconcepibile al mondo esterno, si dilata quasi al confine della stranezza e della follia: se vista con occhi moderni, può essere fraintesa. In un mondo distratto, l'innamorato di Gesù esulta, mantenendo, nel mondo iacoponico, la misura della materialità, nella intravista azione di un piacere maggiore, a cui si tende certo, sempre con la misura della distanza, ma anche con grani di esperienza vissuta e autentica, intenta alla verifica della positività della strada intrapresa, nel caso di Iacopone, almeno a stare alla vulgata, con un intenso trauma. Si veda, tra altre intonate a questa letizia, la lauda più nota LXXVI, nel segno del «iubelo del core», capace di espandersi alla realtà circostante, quasi al confine della stranezza, della follia (su questa tematica, tra le più originali di Iacopone si veda la LXVII), per un mondo distratto. Tutti i peccatori sono chiamati a sperimentare una luce nuova, questo giubilo, in una possibilità universale di conversione che brivida saldamente, sia pur nel temperamento tragico della ispirazione iacoponica. Amore, quando saldato e conquistato attraverso la spogliazione, così intenso da non temere il paragone con la lirica di quel tempo e perfino, mi sia permesso, con quella petrarchesca (si vedano LXXX e LXXXI).

¹⁹ *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*, cit., p. 283.

²⁰ G. ROPA, *I testi liturgici, Lo Spazio letterario del Medioevo I, La produzione del testo*, Tomo II, Roma, p. 419.

Nella V, dove si ricorderà, con un notevole gioco antifrastico, ben inserito nelle regole della dialettica poetica medievale, i cinque sensi, presentandosi via via su di un ideale palcoscenico, posto sul limitare più autentico dell'esistenza, si contendono il primato della brevità, della illusione, del loro carattere effimero, transeunte, perfino banale. Alla 'vista' si dedicano i seguenti versi. Illuminanti, superfluo dirlo, se si pensa alla primaria essenza della pittura, quando si evoca esplicitamente la potenza del colore:

'L viso dice. "Non currite,
 ch'eo ho venta la sentenza
 le forme e il color che vide,
 chiusi li occhi e fui en perdenza;
 or vedete l'armagnenza
 co fo breve abbreviata!
 La sentenza a me sia data
 non me par da dubitare".

Poeticamente notevole l'abilità di restare dalle parti della vista, con la descrizione fulminea della chiusura degli occhi, *topos* della brevità del tempo, ma in questo caso chiamata a chiudere in otto versi la sentenza della vista. La radicalità della posizione di Iacopone, le cui invettive scaturiscono dalla necessità di riportare ad uno stato di santità l'evidente corruzione dell'ordine, parlando, si suppone, molto spesso alle sue giovani leve e al mondo tutto, anche in questo caso non termina con la parte destruens, ma mostra l'obiettivo di un maggior piacere per gli occhi dell'anima. Questa è cucita per l'eterno: «eterno vò diletta mento», solo Dio la potrà saziare. A specchio troviamo ad esempio la LXXXII, dove la vista acquista la potenzialità della luce divina, avendo attraversato la penitenza ed essendosi ricongiunta al Creatore e al Salvatore:

O amor, devino amore, perché m'hai assediato?
 Pare de me empazato, non pò de me posare.
 Da cinque parte veio che m'hai assediato:
 audito, viso, gusto, tatto ed odorato;
 si esco, so pigliato, non me te pò occultare.
 Se esco per lo viso, ciò che veio è amore:
 en onne forme èi pento, ed en onne colore;
 representime allore ch'eo te deia albergare

«Amor, devino amore, amor pieno de brama, / amor preso m'hai a l'ama per poter 'n me rennare», continua Iacopone nella medesima laude. Nella XVIII, ritorna la metafora dell'accecamento subito dall'uomo per aver ade-

rito ai piaceri, scendendo fin nei minimi particolari della trasmissione dell'eredità ai propri figli che la dilapidano presto, nell'intento di dimostrare la vanità dell'arricchirsi materialmente. Si veda anche la VII, in cui l'esortazione dipinge, con toni sferzanti, ma anche commossi, la vita senza la Grazia di Dio, dominata dalla tristezza e la IX dove il poeta immagina il dialogo con un persona da convertire, finché nella X Cristo stesso scende a dialogo, come altre volte, in tenzone con il diavolo, a contendersi le anime, con il peccatore, immerso nella caducità dei sensi, offrendogli il sostegno e la speranza del perdono «la speranza del perdono / si è data a chi la vole, / ed eo a colui che la dono / che del suo peccato dole». Nella XII l'immaginario materiale dell'ispirazione iacoponica paragona icasticamente, per antifrasi, con quella forza che la critica riconosce unanime, la bellezza dell'anima al putridume del corpo: difficile pensare una 'immagine' più penetrante della semplicità della catechesi cattolica. Il peccato reca all'anima una ferita così grave da toglierle ogni piacevole compagnia, e soprattutto l'amicizia di Dio e dei Santi, degli Angeli con tutte le loro schiere (si pensi, ma più per differenza, al mondo di Giotto, più consono al magistero poetico di Francesco in questo caso). Non si dimentichino laudi di tono diverso, più vicine alla fabbrica francescana e alle atmosfere giottesche: nella XXXIX lo specchio, non quello oscurato della mistica nella sfera paolina dell'enigma, bensì portato ancora una volta nella polverosa misura del quotidiano per poi, tentativamente, cercare Gesù, diviene l'esempio di luce della vita stessa di Cristo: «Signore, haime mostrata ne la tua claritate / la mia nichilitate, ch'è meno che niente». Da questo sguardo di luce nasce l'umiltà: perfino il desiderio di morire completamente alla vita finora vissuta per rinascere nuovamente, dentro questa luce. Più dottrinale, quindi esplicita delle intenzioni iacoponiche, la XLVI, distingue un guardare superficiale dal vedere illuminati dalla luce di Cristo, proprio intorno al momento culminante della fede: l'Eucarestia. L'anima bella, difesa la sua purezza con l'umiltà della rinuncia, può vedere nel pane consacrato Cristo, la luce divina appunto. Mentre con solo i quattro sensi non si arriva a cogliere nulla della realtà dell'esistenza del mondo. In generale, mi sembra questa la chiave con cui si debba leggere il fiorire, a mio avviso non trascurabile, della particolare cromatica dell'universo iacoponico. Nella XLIX (e poi anche nella LXIV nel cantico della gloria), si veda la descrizione dell'anima pacificata con il corpo, nel germe di speranza di una vita beata di cui si sperimentano i frutti di meraviglia e luce (a cui però seguono, ovviamente nella composizione 'postuma' le laude più dure contro la corruzione della Chiesa e quella dedicata a Pier da Morrone e con la LV da cui abbiamo preso le mosse e quelle famose contro Bonifacio).

Si ricordi come nella ancora oggi validissima lettura di Giovanni Russo, la stessa misura del particolare misticismo iacoponico è elemento iperbolicamente destabilizzante, nel modo di intenderlo proprio del tuderte:²¹

Tutti i mistici profondi, nell'atto del loro misticismo, sono tutti fuori dalla Chiesa, e il misticismo è sempre un'eresia potenziale. L'ala estrema dei mistici francescani, prima che fossero maledetti dalla Chiesa, si erano già scomunicati da sé. Le famose satire di Iacopone non sono un episodio sporadico della sua vita, ma sono l'esplosione necessaria di tutto il suo misticismo.

Si interroga direttamente sul possibile rapporto tra Iacopone e la pittura del suo tempo Fabio Bisogni, raccordandosi agli studi precedenti, in particolare quelli di Scarpellini,²² concludendo con l'apprezzare la drammaticità di alcune laudi al paragone della stessa intensità raggiunta, almeno nella Crocifissione della Basilica superiore di Assisi, senza tuttavia dimenticare, in linea, su altri versanti, con le preoccupazioni di Cacciotti, di rammentare il disinteresse iacoponico per l'esteriorità, nel rifiuto evidentissimo del mondo e delle sue pompe²³ («l'arte figurativa l'avrà considerata una di quelle»). Eppure, malgrado il suo invito a togliere ogni diletto ai cinque sensi, come si è visto in precedenza, in accordo con l'autorevole studioso, traspare a tratti la domestichezza con il mondo figurativo e anche la sua coscienza della dimensione estetica, ad esempio nella descrizione vigorosa di Cristo «tanto bello».²⁴

Se dunque l'intendimento primario rimane quello pedagogico e 'missionario', Claudio Ciociola²⁵ ha dimostrato come Iacopone non disdegna mezzi ar-

²¹ LUIGI RUSSO, *Iacopone da Todi mistico-poeta* (1926), *Ritratti e disegni storici*, III parte, *Studi sul Due e Trecento*, Bari, 1951, p. 58.

²² FABIO BISOGNI, *L'immaginario figurativo di Iacopone da Todi*, in *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, cit. Già sul finire degli anni Cinquanta, MARIO SALMI si era interrogato su *Cimabue e Iacopone*, in *Iacopone e il suo tempo*, Convegni del Centro studi sulla spiritualità medievale, 13-15 ottobre 1957, Todi, Accademia tudertina, 1959, muovendosi nel campo delle ipotesi, pur suggestive, di una reciproca influenza tra due grandi personalità passionali come Iacopone e Cimabue, di poco più giovane. In particolare il Crocifisso della Basilica Superiore Francescana di Assisi gli appare con una forza drammatica prima di allora mai apparsa e molto vicina al mondo iacoponico, in particolare alla lauda *Donna del Paradiso*, dove accenti realistici e slanci mistici si fondono, in una nuova idea di movimento.

²³ FABIO BISOGNI, *L'immaginario figurativo di Iacopone da Todi*, cit., p. 105.

²⁴ Dagli esempi riportati, in ultimo le due laudi dedicate a San Francesco, Bisogni deduce a p.107 del Catalogo citato: «Queste insieme ad altre, sembrano le emergenze figurative nel complesso delle laude iacoponiche, si dovrà però riconoscere, come abbiamo detto all'inizio, che una gran parte della creatività del poeta dimostra una straordinaria forza speculativa e astratta. Si può dire che le immagini recuperate sono quelle dettagliate dall'aspetto più sentimentale della sua personalità».

²⁵ CLAUDIO CIOCIOLA, *Visibile parlare: agenda*, «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77.

tistici per dialogo con più incisività, proponendo la sua visione dell'esistenza e della fede. Lo studioso ha infatti portato alla luce un disegno che realizza vivamente, come scrive ancora Bisogni, la lauda *Un arbore da Deo plantato*.

Ripresa da altri studiosi, resta ancora valida, in generale, l'assunto del Thode, per il quale carattere precipuo della poesia francescana si ritrova in due elementi, il partire da una forte emozione individuale, cercando, per immagini, di crearne una altrettanto forte nel popolo: per tale necessità, si sviluppa la tendenza di una forma drammatica, al fine di produrre una ancora più viva impressione. Proprio l'introduzione di elementi drammatici dona una forza incomparabile ai sermoni e alle laude, in particolare quelle di Iacopone, una novità che viene subito colta dal lettore abituato alla poesia e alla predicazione del primo Medioevo. Identicamente, il medesimo elemento drammatico distingue l'arte di Giotto da quelle dei suoi predecessori. Ormai consolidata, l'ipotesi, anche questa ampiamente discussa e dimostrata successivamente dell'introduzione di elementi drammatici perfino nella liturgia, si vedano gli studi del Drumbł, fino alle sacre rappresentazioni.

Il contributo di Alessandra Gianni riassume il dibattito critico sul problema, in diversi modi ancora attuale, tra la povertà francescana (e della Chiesa in genere) e le commissioni di grandi opere, tra cui ovviamente quelle intorno al laboratorio di Assisi e della Basilica di Francesco, vivacemente criticate dagli Spirituali (movimento disomogeneo e difficilmente circoscrivibile) che pure ebbero parte centrale in altre commissioni artistiche. D'altra parte, soprattutto intorno al tema iconografico della Crocefissione, la Gianni mostra bene il comune intento di rappresentazione più realistica che accomuna le esigenze missionarie e quelle poetiche di Iacopone con la pittura del tempo, in particolare nei cicli della Passione umbri, nella quasi totalità di committenza francescana, con quella tipica posizione dalla testa reclinata e il corpo inarcato anziché eretto, con l'evocazione di tutta la sofferenza umana di Cristo sulla croce, con le figure sottostanti fortemente espressive

Sulle *Laudi* di Iacopone il giudizio della Gianni è drastico: quanto Dante, pur anche lui frequentemente impegnato in visioni astratte, dimostra di ricevere forti impulsi dall'iconografia, il tuderte ne resta estraneo, poggiando la sua 'mistica' piuttosto su uno sguardo mentale, nel rifiuto quasi totale del ricorso ai cinque sensi, fonte primaria di tentazione. Dai cicli francescani nella Basilica inferiore, dal tenero scambio Madre Figlio nella scena cimabuesca dell'Assunzione, nella grande Crocefissione dello stesso, Iacopone²⁶ «ne con-

²⁶ ALESSANDRA GIANNI, *Iacopone e le immagini: i mutamenti nell'iconografia sacra durante il XIII secolo, in Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, cit., p. 119.

divideva il procedimento narrativo basato sul mostrare con il linguaggio insistito l'umanità dei personaggi sacri: il dolore, la sofferenza, il pianto, lo strugimento, la tenerezza, la trepidazione. Ma nessun accenno suggerisce l'idea che egli possa essere rimasto colpito dalle immagini del cantiere della Basilica di Assisi, centro di innovazione artistica».

Punti di vista divergenti, come si accennava, tra chi vuole le laudi intrise di realismo e figuratività rispetto ad una tendenza valorizzatrice dei termini astratti piegati alla poesia, vivacemente messi in un gioco dialettico, senza tuttavia scomporli. Così Pietro Scarpellini nel saggio datato ma sempre importante, sulla figuratività di Iacopone, rimaneva sorpreso di come nel suo commento all'edizione del laudario, Franca Ageno potesse illustrare una poesia tutta dominata da problemi psicologici, ricca di termini astratti e poverissima di quelli concreti riguardanti le cose materiali. Fin dagli anni liceali, Scarpellini aveva inteso Iacopone tutto legato alle cose, ai fatti quotidiani, con la descrizione di una realtà violentemente avvertita, corposa e tangibile. Scarpellini intravede una plasticità²⁷ «decisamente visiva», pur premettendo il sostanziale disinteresse icoponico per la natura, all'opposto del suo 'patriarca' Francesco: egli non ha interesse che per l'uomo a cui dedica ritratti icastici ed espressivi, riconducibili alla tradizione del grottesco medievale, ma anche allusione ad un diverso modo di vedere, più curioso ed analitico, attento ai dettagli ripugnanti, ad un realismo caratteristico, che fa pensare ai maestri della rinascenza fiamminga. In questo Iacopone si rivela capace di effetti diversi, di rapidi, fulminei scorci come di rappresentare talvolta il convulso aggrovigliarsi di teste, mani in un modo assai originale e nuovo.²⁸

La tenerezza degli sguardi si afferma in un ambito prettamente femminile, sotto il nome e la presenza di Maria, in un particolare clima psicologico²⁹ «sulla profonda umanizzazione della figura della Vergine».

Nella celeberrima *Donna de Paradiso*, la scena presenta una innovazione di movimento e profondità tragica incontestabile. Nella evidente significanza

²⁷ PIETRO SCARPELLINI, *Figuratività di Iacopone*, Atti del Convegno storico iacoponico, in occasione del 750° anniversario della nascita di Iacopone da Todi, Todi, 29-30 novembre 1980, Spoleto, Centro studi sull'alto Medioevo, p. 68.

²⁸ Già il saggio di Scarpellini, appoggiandosi ai lavori già citati di Thode, Salmi e Battisti, rilevava l'andamento parallelo della scultura lignea in particolare nella scena della Crocefissione, adottando come esempio il sublime gruppo di Tivoli, facente parte di una preistoria culturale fondante.

²⁹ PIETRO SCARPELLINI, *Figuratività di Iacopone*, cit., p. 76. Una interessante parte conclusiva del saggio, mostra un altro possibile itinerario intrecciato con l'universo iacoponico e dilatato in una sfera storico-sociale, ovvero come documento per la conoscenza dei costumi e della moda stessa del tempo, mostrando uno Iacopone certo censore di atteggiamenti frivoli, ma anche così pronto a partecipare alla vita del suo tempo, in linea con un tratto diffuso nell'arte a cavallo tra Due e Trecento, dove tra i temi sacri predominanti si affaccia una realtà spicciola, quotidiana, illustrata dalla poesia.

della corporalità, in un momento così tragico, capace di rievocare il sacrificio di Cristo a favore dell'intera umanità, notevole la funzione degli sguardi imploranti, in un clima poetico di una intensità poche volte raggiunta con le parole e che ricorda certo più il Crocifisso di Cimabue che le opere del ciclo francescano attribuibile in gran parte a Giotto di Assisi ma che preludono a sviluppi ulteriori tra pittura e teatro verso uno scioglimento della staticità delle figure. Si pensi che del corpus delle 92³⁰ laude finora accertate di sicura attribuzione iacoponica, ben trentadue sono in forma dialogica; altre presentano un monologo rogativo che non prevede risposta, rivolto ad un Tu divino, nelle forme dell'invocazione, nei toni ora tragici ora traboccanti d'amore corrisposto o negato, tipici del poeta tuderte. Riassume con chiarezza Paolo Cannettieri: «Se nelle laude drammatiche la teatralità è esplicita, in altre erompe con l'insorgere improvviso del discorso diretto e in altre ancora è implicita e mascherata sotto le forme dell'apostrofe, dell'invettiva e perfino dell'effusione lirica: e in questo caso le parole si rivolgono sferzanti o sarcastiche, persuasive o estatiche ad un 'tu' silenzioso, ma non per questo assente dalla scena, che può essere il poeta stesso, il pontefice corrotto, l'Amore, o magari un interlocutore da persuadere o da ammaestrare».³¹

Caratteri della poesia che hanno affascinato Giovanni Testori, fin dagli esordi della sua straordinaria carriera di artista multiforme, capace di spaziare dalla pittura in proprio, alla critica d'arte, dalla saggistica alla narrativa, dalla poesia al teatro, con esiti altissimi e originali. Tra le opere più vicine alle Laudi, sicuramente si può ricordare l'*Interrogatorio a Maria*, oratorio medievale del 1979 e *Factum est*, sulla stessa impronta, del 1981.³² Poco più che ventenne, nel 1945, lo studente universitario già conosciuto per alcune opere teatrali e disegni come Gianni Testori,³³ infatuato da Iacopone, che gli offre la possibilità di riflettere su di un motivo centrale della sua ispirazione giovanile e non,

³⁰ Il complesso nodo filologico delle laudi attribuibili a Iacopone è ancora in via di soluzione, in attesa dell'edizione critica a cui lavora l'equipe del prof. Leonardi. Non posso che rendere merito agli studiosi che con serissimi strumenti filologici si occupano e si sono occupati di questa spinosa questione, punto di partenza per qualsiasi opinione critica: Enrico Menestò, Franco Mancini, Franca Ageno, Rosanna Bettarini. Di quest'ultima studiosa e del suo ormai storico lavoro, R. BETTARINI, *Iacopone e il laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1969, si veda, per esempio, la discussione filologica della lauda *O regina cortese*. Si vedano anche le ampie note al citato lavoro di G. POZZI, *Iacopone*, cit. (nota 4).

³¹ PAOLO CANNETTIERI, *Iacopone da Todi, Laude*, in *Letteratura italiana, Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. I, Torino, Einaudi, 1992, p. 148.

³² Ma non mancano, anche su questo riferimento, note polemiche che hanno accompagnato l'intero svolgimento del percorso testoriano. Si veda DARIO BELLEZZA, *Adesso per piacere non scomodiamo il povero Iacopone*, «Paese sera», 17 aprile 1981.

³³ Si veda almeno il capitolo terzo di FULVIO PANZERI, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

La Crocifissione, illustra una edizione delle *Laudi* per le edizioni Görlich, con venti disegni originali. Concludendo questa divagante chiacchierata dedicata, con devozione e riconoscenza, al Maestro Gianni Venturi, dalla cui lezione si sviluppa il rinnovato interesse degli studi multidisciplinari tra letteratura e arte, rimando ad un nuovo capitolo, che vorrei sviluppare successivamente commentando i disegni per le *Laudi*: appunto il duraturo richiamo iacoponico nell'opera di Testori e in altri artisti contemporanei.

