

**DONNA DE PARADISO: LA PASSIONE DI CRISTO
IN UNA SCENEGGIATURA DELLE ORIGINI
DI FRATE JACOPONE DA TODI**

Angelo Rella*

Wydział Teologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego
Szczecin

In una delle sue lezioni brasiliane del 1937 sulla poesia di Jacopone da Todi, Giuseppe Ungaretti affermò che il frate aveva la particolarità di comunicare in maniera ammirevole la «ricchezza d'un'anima eccezionale». Invero Ungaretti intravedeva in Jacopone la capacità di catalizzare l'intera esperienza spirituale dei suoi anni che lo portava ad essere «nella sua poesia, l'interprete più completo, più essenziale, più intenso della passioni dei suoi tempi»¹.

L'appassionato misticismo di Jacopone da Todi si forgiò in un'Italia segnata da profonda suddivisione politica tra aspirazioni comunali e riposizionamento, quasi incontrastato, della potenza temporale del papato; in un periodo in cui la Chiesa visse fremiti di energica trasformazione sull'onda d'urto dell'esperienza mistica francescana che riconferiva centralità allo spirito evangelico. Per venire a diretto contatto con la «santa pazzia» dell'amore di Cristo per gli uomini, Jacopone si schierò a favore di una vita di privazioni che insisteva sulla penitenza e povertà².

* Angelo Rella docente di Lingua e Letteratura italiana, è direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Stettino.

¹ G. Ungaretti, *La poesia di Jacopone da Todi*, ora in P. Montefoschi (a cura di), *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano 2000.

² La biografia di Jacopone da Todi si compone come un mosaico delle scarse notizie quasi interamente ricavate dalla sua poesia. «Ser Jacopo» procuratore legale, notaio, della famiglia todina dei Benedetti come si legge nelle numerose *Vite* abbandonerà la sua brillante professione a seguito

Il frate di Todi è celebre per le sue Laude quale esito di una singolarissima consapevolezza spirituale e culturale, più che per forma metrica della ballata. L'ormai superata critica ottocentesca, che lo aveva circoscritto a poeta «giullare di Dio» sottovalutandone la portata mistica ed evidenziandone la mancanza di limpidezza di forme, ne aveva tuttavia mostrato la duplice importanza quale «poeta popolare»³. Infatti, attraverso la sua poesia è possibile per noi cogliere appieno sia i sentimenti che agitavano allora il popolo, sia quale configurazione potevano assumere nel canto:

Sia ch'ei tratti i misteri della religione in forma lirica o drammatica, sia ch'egli esalti la povertà francescana e vituperi i nemici di quella [...], egli ha una forza congenita, che mal potrebbesegli negare. [...] Jacopone è un poeta, non per arte, ma per natura, ogniqualvolta attinga alle vivide fonti del sentir popolare, e ripeta le voci che scorrono nei campi e mormorano nelle selve dell'Umbria⁴.

della tragica morte della moglie, Vanna di Bernardino di Guidone dei conti di Coldimezzo, donna raffinata e pia avvenuta a causa del crollo di un balcone durante una festa da ballo. La leggenda narra che il notaio alla vista del cilicio, ruvido abito di penitenza si ritirò in penitenza, umiliandosi e vagando come mendicante. Nel 1278 fece il suo ingresso, come frate laico, nell'ordine francescano e si avvicinò agli spirituali. I biografi per secoli parafrasando hanno romanzeeggiato i documenti e si sono concentrati quasi esclusivamente sul tema della "pazzia" che è sempre interpretata realisticamente e quasi mai in termini di teologia mistica; una scelta che ha viziato le letture successive confinando Jacopone al mero ambito della psicopatologia. La conversione, così come documentata dalla lauda *Que farai fra Jacovone?*, avvenne dieci anni prima. Dal componimento autobiografico che riflette sulla sofferenza della prigionia subito dopo la sconfitta di Palestrina patita dagli avversari di Bonifacio VIII si traggono informazioni utili sia per una precisa datazione circa la conversione sia che «fra Jacovone» con suffissazione non deprezzativa del nome, ma affettiva alla maniera francese è il suo pseudonimo, *nom de plume*. Della sua vita da notaio non ci è dato sapere nulla, Come scrive Rosanna Bettarini «“ser Jacopo” [...] è [...] l'utile etichetta d'una formazione letteraria fatta anche sugli *autore mundi* e poeti contemporanei: altrimenti non si spiegherebbe perché un francescano di quel livello intellettuale (non necessariamente il “teorico” vista da Novati), scelga, sia pure nel programma culturale bilingue dei Predicatori, il linguaggio della poesia e del volgare e non quello della prosa e del latino per il vasto messaggio della Laude, che in mille modi sollecitano la *ruminatio* abituale degli spiriti contemplativi» R. Bettarini, *Introduzione a Jacopone da Todi e le Laude*, in C. Segre, C. Ossola, *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino 1997, pp. 280–281. Jacopone, schieratosi con l'ala rigoristica degli spirituali sostenne l'ambasceria degli Sirituali a Celestino V per ottenere, come accadde, una qualche autonomia (1294) e fu tra i firmatari del Manifesto di Lunghezza col quale, i cardinali Jacopo e Pietro Colonna invalidavano il gran rifiuto di Celestino, deponevano Bonifacio VIII e chiedevano la convocazione d'un Concilio. Jacopone rimase in carcere fino alla morte di Bonifacio.

³ Alessandro D'Ancona nel 1880 scrisse che il frate «nelle sue poesie non mistiche ma laudative ed affettive, non si alza mai all'intelligenza e al sentire del volgo». A. D'Ancona, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del XIII secolo*, succ. in «Atanor», 1914, p. 49, già in «Nuova Antologia», giugno 1880.

⁴ Ivi, p. 107.

L'immagine di poeta pessimista dal linguaggio duro ed aggressivo che sdegna i beni mondani è quella che tuttavia gli è rimasta appiccicata addosso, come il suo consunto saio. Quel suo proiettare luce violenta sulla sventurata condizione umana attraverso la lente della ombrosa diffidenza che evidenzia gli aspetti più consistenti ed esecrabili della realtà lo pongono, rispetto alle raffinate forme della civiltà cortese, in decisa antinomia. «Il suono aspro e spezzato dei versi iacoponici – scrive Franca Ageno - denuncia la noncuranza ed anche l'ostilità per la bella forma, che è inutile e colpevole ornamento, perché a più profonde ed importanti cose devono rivolgere tutte le forze dell'uomo»⁵. La critica di grosolanità che viene rivolta al poeta probabilmente, secondo la Ageno, origina più che altro nella constatazione di questa asprezza di forma che è «in parte voluta, in parte ottenuta inconsciamente»⁶.

Al pessimismo Jacopone da Todi coniuga la smania e la brama di Dio che conferisce al linguaggio tradizionale della poesia d'amore una nuova tensione drammatica, fino all'estremo dell'*excessus mentis*, che rende l'uomo vaneggiante e il suo dire «esmesurato». Condizione di un cuore in «iubelo» che, riprendendo motivi paolini (Cor. I, 25 «quod stultum est Dei, sapientius est ho minibus; et quod infirmum est Dei, fortius est hominum») pone in contrapposizione la saggezza umana e la “santa pazzia”, ove Dio è il vero sapere e la crocifissione di Cristo diviene modello di vita per il credente che trova la pace e la beatitudine in ciò che è disdegnato e temuto dagli uomini comuni.

La fase di maggiore equilibrio in questo avvicinarsi di consapevole lucidità ed esagerata follia, di imponenti figurazioni e intensità ineffabili, è conseguita da Jacopone da Todi quando supera quelli che Papini definì «ardori d'amante d'Iddio»⁷, quel contrasto passionale mutandolo in forma drammatica, concependo personaggi reali ed autonomi, scevri da ogni eccedenza soggettiva; quando, per usare un lemma contemporaneo, da poeta Jacopone si fa sceneggiatore e regista delle sue laudi, dei suoi drammi o dei drammi del Vangelo, che poi sono la stessa cosa. Questo avviene per parte minima nello *Stabat Mater*, in latino, ma principalmente nell'inarrivabile e più antico esempio di lauda drammatica che è il *Pianto della Madonna*, conosciuto anche come *Donna de Paradiso*.

⁵ F. Ageno, *Prefazione a Jacopone da Todi, Laudi, Trattato e Detti*, Firenze 1953, succ. in M. Pazzaglia, *Letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, vol. 1, Milano 1993, p. 185.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. G. Papini, *Introduzione a Jacopone da Todi, Le Laude*, Firenze 1923.

Senza dubbio questa “sacra rappresentazione” del frate di Todi, vero e proprio capolavoro ispirato, con la sua scrittura-sceneggiatura sembra anticipare di secoli quella del teatro moderno ma soprattutto quella cinematografica, in quanto a differenza che nel teatro, il destino di un copione è indissolubilmente legato all’interpretazione che il regista ne dà. Siamo persuasi che Jacopone da Todi abbia scritto *Donna de Paradiso* suggerendone una visione, trasformando continuamente il linguaggio letterario in linguaggio visivo. La scrittura di Jacopone a nostro giudizio reca in se la cifra della scrittura della settima arte, ovvero avere nella sua ‘visibilità’ la sua qualità principale e nell’‘azione’ la sua specificità. Riteniamo che Jacopone da Todi sia la conferma di quello che Italo Calvino aveva detto a questo proposito nelle sue *Lezioni americane* quando parlava della nozione di “cinema mentale”: «Questo cinema mentale è sempre in funzione in tutti noi, - e lo è sempre stato, anche prima dell’invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vita interiore»⁸.

Donna de Paradiso è ricca di piani, tagli e riprese in una composizione che sarà, con il montaggio, essenza fondante della settima arte e di un certo cinema impegnato che coniuga immagine e psiche alla ricerca di un dialogo che spesso sottolinea l’incomunicabilità dei mondi interiori; i quattro protagonisti rappresentano similmente mondi incapaci o impossibilitati a comunicare: l’indifferenza e l’anesetizzazione per sovraesposizione ad immagini cruenti al dolore altrui del Nunzio, il cieco fanatismo di una esaltata ed irrazionale Folla, una Madre il cui contrito sentimento si dischiuderà in un pianto «corrotto» e un Cristo che incarnando gli impenetrabili disegni divini sembra proferire le sue parole da una lontananza inarivabile. La percezione è il senso di intima e inaccessibile solitudine dell’essere umano, quella consapevolezza di stare «soli sul cuor della terra» che la poesia del secolo appena passato ha fortemente evidenziato.

Jacopone da Todi intuì che per far giungere il suo messaggio circa la sofferenza dei due protagonisti, avrebbe dovuto rendere questo rapporto il più

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano 1988, p. 83 della lezione sulla “visibilità”. Un interessantissima spiegazione proprio di cosa sia la sceneggiatura la offre il poeta e regista Pier Paolo Pasolini, definendola “una forma in movimento”, “una forma dotata della volontà di diventare un’altra forma”. E, più avanti, scrive di “un processo [...] di un puro e semplice dinamismo [...] che si muove, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un’altra struttura stilistica, quella del cinema, e più profondamente da un sistema linguistico all’altro”. Pier Paolo Pasolini identifica in sostanza l’aspetto ‘transitorio’ di questo tipo di scrittura, un falso ossimoro, che al contrario ci permette di intenderne il senso e farne risaltare la duplicità. Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico, Saggi su Lingua, Letteratura e Cinema*, Milano 1972.

terreno possibile, privato, intimo. Solo così sarebbe giunto direttamente nelle viscere emotive degli spettatori che sarebbero stati coinvolti e ne avrebbero condiviso il dolore. Jacopone da Todi concepì la sua drammatizzazione seguendo quello schema che i semiologi chiamano «seduttivo» che ravvisa la compresenza di un'energica «esposizione» dell'emittente e una grande «pressione» sul lettore-pubblico ricevente, attraverso un contatto straordinariamente enfatizzato e di una elaborazione formale del messaggio alquanto ricca, anche se linguisticamente apparentemente semplice. I singoli fattori «retroagiscono» con gli altri. Jacopone sapeva che quanto sarebbe andato a rappresentare aveva un forte valore “in se”, ma era anche consapevole che per comunicarlo avrebbe dovuto altresì esprimere un forte valore “di se stesso”; cercare un contatto efficace e un'azione «conativa». La rappresentazione del frate di Todi punta sull'identificazione di valori, egli tesse abilmente i rapporti tra l'effetto fatico che necessita di contatto e quello poetico che cerca l'originalità.

La lauda del *Pianto della Madonna* esordisce in *media res*, il lettore-spettatore è sospinto nella convulsa ressa della drammaticità del momento che assale l'indiscussa protagonista della rappresentazione. Con un rapido slittamento tra due netti «primi piani» Jacopone avverte lo spettatore che narrerà della Passione di Cristo, degli ultimi momenti della vita del figlio di Maria, della sofferenza corporale del Figlio di Dio e dello strazio interiore della Madre. Il rapporto è soprattutto qui tra madre e figlio. Della storia pubblica fondamento del Credo cristiano Jacopone da grande sceneggiatore decide di mettere in evidenza il lato più intimamente privato del rapporto familiare:

«Donna de Paradiso
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato»

La scelta di Jacopone da Todi è di aprire e chiudere la sua rappresentazione focalizzando l'attenzione unicamente sui due protagonisti. In apertura, per dirla con le parole della cinematografia, abbiamo due primi piani, due immagini separate mostrate in rapida sequenza: quella della donna, a fungere quasi da vocativo, che tuttavia non si pone in maniera sintatticamente autonoma, anzi. Dopo aver richiamato l'attenzione sulla donna lo spettatore-lettore si relaziona immediatamente con il «figliolo», fatto prigioniero, per poi ricongiungersi sul 'campo medio' che domina la scena del finale con la madre, Donna de Paradiso.

Un passaggio che segna anche un cambiamento utile al frate di Todi per portare a completamento il suo lavoro di ‘seduzione’ sul pubblico, nell’accezione etimologica del termine, affinché la partecipazione emotiva sia totale, incondizionata. Non più una celestiale «Donna de Paradiso» e «Iesù Cristo», bensì un più umanamente terreno ma coinvolgente rapporto tra «mat’ e figlio impiccato». Un rapporto terreno, ma assolutamente non profano.

Siamo persuasi che Jacopone da Todi abbia ‘montato’ la sua rappresentazione ispirandosi al Vangelo di Marco che narra la storia di Cristo a partire proprio dalla morte-resurrezione, vale a dire da quel centro che chiarisce e rivela tutto ciò che precede e consente di afferrarne il suo reale significato. Il racconto della Passione è stato abitualmente considerato la prima parte della tradizione primitiva che abbia raggiunto la struttura di una narrazione continua. Anche se risulta difficilissimo individuare la narrazione marciata della passione con questa forma primitiva, gli studiosi condividono l’opinione che la sua descrizione è la più prossima a quanto deve essere certamente avvenuto. Raffrontandola con quelle di Matteo e di Luca, a cui pure Jacopone attinge, emerge comprensibilmente come sia la più primitiva, nell’essenziale concretezza della sua descrizione e scevra da ciò può essere frutto di una trascrizione faziosa.

Il Vangelo di Marco si concentra principalmente sugli accadimenti dell’ultima settimana della vita del Messia laddove Jacopone da Todi limita la sua rappresentazione allo spazio di poche ore, le più tragicamente conclusive. Quasi una narrazione in tempo reale dell’avvicinarsi degli accadimenti. L’incanto della seduzione è rafforzato da una sceneggiatura che Jacopone escogita per la sua rappresentazione fluttuante essenzialmente tra narrazione degli avvenimenti e forme dialogate, rifuggendo ogni sorta di descrizione. Jacopone da Todi aveva già inteso che il raccontare richiede di trasportare il pubblico dentro l’azione obbligandolo a sentirsi coinvolto e ad identificarsi coi i personaggi. Ed allora sulla scena della flagellazione, all’avvertimento del nunzio, con Maria, la madre, accorrono tutte le donne e genitrici, non per curiosità, ma quale istintiva risposta al richiamo materno: «Donna [...] lo tuo figliolo è preso [...] Accurre, [...] che la gente l’allide; credo che lo s’occide, tanto l’ò flagellato».

La voce del nunzio aspra, dura, quasi implacabile che scandisce i tempi del racconto e i cambi di scena, ricca di «primitivismo grammaticale», che a detta di Contini è fondamentalmente «espressionismo»⁹, ci pare quella dello stesso

⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano 1960, pp. 61–66.

Jacopone¹⁰ che attraverso la sua poetica ci lascia intravedere spaccature reali della spietatezza umana e perviene a momenti di crudo realismo tramite il suo lessico vivo e corposo, a volte sprezzantemente satirico nel suo dialetto umbro:

«Madonna, ello è traduto
Iuda sí ll' à venduto;
trenta denar' n' à auto,
fatto n' à gran mercato». [...]

«Soccorre, donna, adiuta,
cà 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
òlo dato a Pilato».

Incurante del dolore materno, il nunzio narratore assolve al suo ruolo fittizio, considerato che egli si pone in posizione neutrale rispetto alla verità della storia e ne descrive con indifferente distacco gli accadimenti. Inoltre, assolvendo al suo compito, egli effettua una selezione, come un regista che sceglie il tipo di concatenamento narrativo, il tipo di *découpage*, di montaggio in contrapposizione alle altre possibilità offerte dal linguaggio poetico e drammatico.

Dopo essersi rivolto alla donna col celestiale appellativo di «Donna de Paradiso», il nunzio la chiama «Madonna» e a seguire «donna», diminutivi apparenti, utili in realtà ad accrescere il coinvolgimento del lettore-spettatore sino al rovesciamento del tradizionale attributo della preghiera alla Vergine, «*gratia plena*» in «plena de doglia» che fissa una volta per tutte l'immagine tragicamente sofferente di una madre il cui figlio sta per essere ucciso. Il nunzio, in evidente posizione privilegiata, descrive alla donna, ma anche al lettore-spettatore, le singole azioni e i pensieri non espressi di una tumultuosa folla in preda ad un innegabile delirio collettivo:

«Madonna, ecco la croce,
che la gente l' aduce,
ove la vera luce
dèi essere levato». [...]

¹⁰ Molti interpreti identificano il nunzio con la figura di San Giovanni che sarà chiamato sulla scena da Gesù in croce e da Maria subito dopo la morte del Figlio in quanto egli nelle *Meditationes Vitae Christi* avverte la Madonna di ciò che era accaduto al figlio.

«Soccurri, plena de doglia,
cà 'l tuo figliol se spoglia;
la gente par che voglia
che sia martirizzato». [...]

A rafforzare l'effetto narrativo, in secondo piano, in un campo lungo, Jacopone da voce anche alla folla che, seguendo la convenzione medievale del popolo ebraico *deicida*, ovvero accecato dalla mania di martirio verso Cristo interviene ad accrescere la sofferenza della donna e la pone di fatto in posizione di assoluta solitudine. Una impari lotta di voci che tentano di dominare la scena per farsi ascoltare: minacciosa e iraconda quella della folla sul fondo della scena, sempre più lacera invece quella della Madonna sgomenta sul proscenio:

«*Crucifige, crucifige!*
Omo che se fa rege,
secondo la nostra lege
contradice al senato». [...]

«Traiàn for li latruni,
che sian soi compagnuni;
de spine s'encoroni,
ché rege ss'è clamato!».

Se in molte laude la struttura del *contrasto* aveva accordato scontri tra voci diverse, in *Donna de Paradiso* Jacopone tiene le voci rigorosamente separate, drammatiche, a comporre un dialogo che anticipa di secoli quello di un certo teatro di Ionesco e Beckett, quello dell'assurdo. Al pari degli autori che nel secondo dopoguerra misero in scena l'alienazione dell'uomo contemporaneo, Jacopone attraverso i suoi dialoghi-monologhi, ridotti al minimo, mostra l'angoscia, la solitudine e l'impossibilità di comunicare di una madre straziata dal dolore per quanto accade al proprio figlio. Pur mantenendo il costrutto drammaturgico razionale (nell'irrazionalità degli accadimenti), il linguaggio pare perdere la sua logica consequenzialità; gli eventi si dipanano in maniera alogica, legati da una incoerente ed caduca traccia in apparenza priva di significato.

Subito dopo aver appreso della cattura del figlio, Maria sorpresa e sgomenta esterna il suo primo interrogativo che riceverà una laconica risposta da parte del

nunzio, diversamente da tutte le altre domande e suppliche che rimarranno prive risposta:

«Como essere porria,
che non fece follia,
Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?».

Per ampliare la portata assurdamente tragica della drammatizzazione, Jacopone spinge la disperata Vergine a chiamare in suo aiuto prima la penitente Maddalena e poi, a rimarcare lo stato di solitudine, le concede di rivolgersi senza esito alcuno a Pilato, posto rigorosamente in secondo piano a puntualizzare il suo ruolo marginale nella vicenda dato che i fatti si dipanano come era stato scritto. Ella giunge a supplicare la proterva e inferocita folla d'essere ascoltata e compresa nel suo dolore di madre:

«Soccurri, Madalena,
ionta m'è adosso piena!
Cristo figlio se mena,
como è annunziato». [...]

«O Pilato, non fare
el figlio meo tormentare,
ch'eo te pòzzo mustrare
como a ttorto è accusato». [...]

«Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!
Forsa mo vo mutate
de que avete pensato».

Pur rispettando il racconto evangelico, il teatro dell'assurdo continua e si riempie di dialoghi ripetitivi e serrati capaci di suscitare a volte un ghigno d'incredulità nonostante il senso tragico del dramma che stanno vivendo i personaggi. Jacopone anticipa il lamento vero e proprio della Vergine, che inizierà alla metà esatta della drammatizzazione, chiudendo la scena su un primissimo piano con

una invocazione a Cristo; sia questa prima implorazione, sia il lamento sarà tutto variato sulla parola *figlio* come a chiudersi in un solo pensiero ossessivo¹¹:

«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?».

Il figlio dagli «occhi giocondi», come si legge nelle Scritture, non risponderà a Pilato e così pure Jacopone non gli farà proferire parola alcuna in risposta alla dolorante Madre che ora si rivolge alla Croce in una enfatica allocuzione di angosciata tenerezza:

«O croce, e que farai?
El figlio meo torrai?
E que ci aponerai,
che no n' à en sé peccato?».

La scena si interrompe drasticamente al richiamo del nunzio che indugia crudamente sui particolari della flagellazione, della spoliatura e, infine, della crocifissione di Cristo. La brutale rappresentazione drammatica riproposta da Jacopone anticipa di molti secoli una riproduzione cinematografica che ha fatto molto discutere per l'efferatezza «maniacale» con la quale il regista ha voluto mostrare i momenti della passione di Cristo¹². Mentre il realismo di Jacopone si combinava con il fervore contemplativo, non certo con un basso gusto orientato al compiacimento di un eccessivo ricorso alla violenza.

¹¹ L'artificio retorico tradizionale che costruisce anche interi sonetti intorno alla replicazione di una parola e dei suoi derivati è un esempio della retoricità estrema alla quale spesso giunse Guittone d'Arezzo. Si veda il sonetto *Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa*.

¹² Facciamo qui chiaro riferimento al film *The Passion of the Christ* del regista australiano Mel Gibson che nel 2004 divise in due sia il pubblico che la critica mondiale.

Jacopone lascia che sia il nunzio, col suo impassibile realismo, a descrivere le fasi della crocefissione e dedica ognuna delle tre strofe alle tre membra in cui vengono conficcati i chiodi. Non servono qui 'inquadrature' o piani di ripresa in dettaglio, Jacopone affida alla forza evocativa delle parole il proscenio, mentre sul campo lungo del fondale l'efferata nefandezza si compie:

«Donna, la man li è presa,
ennella croc'è stesa;
con un bollon l'ò fesa,
tanto lo 'n cci ò ficcato.

L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è plu multiplicato.

Donna, li pè se prènno
e clavellanse al lenno;
onne iontur' aprenno,
tutto l'ò sdenodato».

Il Figlio di Dio è crocifisso e Maria da inizio al suo lamento di madre ai piedi della croce; l'intera scena è dominata dalle due figure rappresentate in quella che sarà dell'immagine canonica del momento culminante la Passione di Cristo. La disperazione della Madonna assume un ritmo convulso ed esasperato, con l'ossessiva anafora dell'invocazione – *Figlio* – e l'accumulazione degli epiteti sinonimici, di interrogative e di corrispondenze foniche che conferiscono al testo di Jacopone rinforzo e colore alla rima. «Ed io comincio il lamento funebre», con queste parole inizia la seconda parte della drammatizzazione. Qui la parola di Maria si intreccia unicamente con quella di Cristo sulla croce:

«Et eo comenzo el corrotto;
figlio, lo meo deporto,
figlio, chi me tt'à morto,
figlio meo dilicato?

Meglio aviriano fatto
 ch'el cor m'avesser tratto,
 ch'ennella croce è tratto,
 stace desciliato!»

Il lamento di Maria da monologo si estende in un dialogo con il figlio, assume i toni di una conversazione privata, intima, tra madre e figlio che manifesta il suo umano dolore nel vedere la propria madre dolorante alla quale si rivolge con il linguaggio infantile e familiare. Anche nell'intimità del rapporto filiale, Maria rimarca il mistero dell'incarnazione e la divina natura del figlio che per ella stessa è «padre, figlio e marito», ovvero Cristo, Dio e Spirito Santo in una sorta di riaffermazione dei dogmi stabiliti dai Concili di Nicea prima ed Efeso poi¹³:

«O mamma, o' n'èi venuta?
 Mortal me dà' feruta,
 cà 'l tuo plagner me stuta
 ché 'l veio sì afferato».

«Figlio, ch'eo m'aio anvito,
 figlio, pat'e mmarito!
 Figlio, chi tt'à frito?
 Figlio, chi tt'à spogliato?».

«Mamma, perché te lagni?
 Voglio che tu remagni,
 che serve mei compagni,
 ch'èl mondo aio aquistato».

¹³ Come è noto il concilio di Nicea si tenne nel 325 e fu il primo concilio ecumenico del mondo cristiano. Venne indetto e guidato dall'imperatore Costantino I con l'intento di decretare la pace religiosa e costruire l'unità della chiesa insidiata da forti dispute tra cristiani. Durante i lavori del concilio, Eusebio di Cesarea propose una dichiarazione di fede, nota come Simbolo o Credo niceno, che rappresenta un punto centrale delle celebrazioni cristiane e che decretò chiaramente la dottrina della *consustanzialità* del Padre, del Figlio. Il concilio di Efeso, che si tenne nel 431, fu il terzo e si occupò soprattutto del *nestorianesimo*, dell'unione di due nature in Cristo che si è compiuta in modo perfetto in seno a Maria, con la puntualizzazione che la natura divina del Verbo non ha avuto inizio nel ventre di Maria, ma ha preso da lei quella natura umana compiuta che in Lei ha unito a sé.

«Figlio, questo non dire!
Voglio teco morire,
non me voglio partire
fin che mo 'n m'esc'el fiato.

C'una aiàn sepultura,
figlio de mamma scura,
trovarse en afrantura
mat'e figlio affocato!».

La straziante afflizione di Maria coincide qui interamente con la dimensione religiosa, in una nuda essenzialità, scevra da ogni languido sentimentalismo. Jacopone da grande sceneggiatore articola sapientemente il dialogo, tra ripetizioni e risonanze che trasmettono il senso stesso della corporeità della sofferenza, sviluppa una grande poesia del dolore assoluto, concepito come qualcosa di infinito, di un eterno reiterarsi:

«Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attosseccato!

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio e a ccui m'apiglio?
Figlio, pur m'ài lassato!

Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,
figlio, perché t'à el mondo,
figlio, cusì sprezzato?

Figlio dolc'e piacente,
figlio de la dolente,
figlio àte la gente
mala mente trattato.

Jacopone, attingendo al Vangelo di Giovanni, porta infine in proscenio, sotto la croce, l'ultimo dei personaggi che non proferirà parola, ma la cui presenza scenica serve a affermare la continuità dell'umano amore materno che sarà riversato su Giovanni, sui compagni e secondo la professione di fede sui tutti i credenti:

«Mamma col core afflitto,
 entro 'n le man' te metto
 de Ioanni, meo eletto;
 sia to figlio appellato.

Ioanni, èsto mea mate:
 tollila en caritate,
 àginne pietate,
 cà 'l core s'ì à furato».

Ioanni, figlio novello,
 morto s'è 'l tuo fratello.
 Ora sento 'l coltello
 che fo profitizzato.

Donna de Paradiso si chiude con un primo piano che si fissa quale immagine conclusiva di un dolore senza soluzione che vede abbracciati madre e figlio, uniti in una sola tormentata morte, con il figlio appeso alla croce.

Seguendo i canoni della cinematografia, ci piace pensare che mentre l'inquadratura 'stringe' sulla donna avvinghiata alla croce, dal fondo della scena si levano le note di uno dei più famosi inni cristiani in latino, lo *Stabat Mater*, da più parti attribuito proprio a Jacopone da Todi¹⁴. La lauda dello *Stabat* che si ispira ad un vecchio motivo, sicuramente non di derivazione alleluistica, in cui la melodia

¹⁴ Autori dello *Stabat Mater* furono ritenuti Giovanni XXII, San Bernardo, San Bonaventura, Innocenzo III, Gregorio XI e persino Gregorio Magno. In forza dell'attribuzione di molti codici, di testimonianze di scrittori e di analogie letterarie, se ne ritiene comunemente autore Jacopone da Todi. La lauda andrebbe ascritta agli ultimissimi anni della sua vita, fra il 1303 e il 1306. Il testo sacro, come è noto, ha ispirato a cominciare dai primi polifonisti, musicisti di ogni epoca che, seguendo le tendenze estetiche di moda, gli hanno conferito forma ed espressione diversa.

si distende e conferisce al tempo stesso un colore opaco ed espressivo nel senso di una accorata e sommessa preghiera.

I quadri offertici dalla lauda di Jacopone da Todi non devono essere letti solamente come “figure”, poiché il loro senso lo si coglie appieno se si ricorre alla concezione medievale della *historia*. Contemplare l’immagine della Croce al termine della drammatizzazione jacononiana non stava a significare per un uomo del Medioevo vedere lo scenario teatrale di una storia che narrava la morte di Gesù. Gli spettatori-lettori non potevano non lasciarsi colpire dalla singolare forza di evocazione visuale della passione, dalla qualità violenta e “incarnata” della sua rappresentazione. L’uomo del Medioevo nella drammatizzazione vi vedeva -leggeva la fondamentale verità esegetica all’opera in ogni omelia che ascoltava durante le funzioni religiose. Facendo nostro quanto sostenuto da Georges Didi-Huberman¹⁵, possiamo affermare che i coevi di Jacopone riconoscevano in *Donna de Paradiso* quell’allegoria della sofferenza, della morte e della morte vinta oltre a quella verità dottrinale che segnava un legame imprescindibile tra la virginale venuta al mondo di Gesù, la sua morte e la sua risurrezione oltre quel luogo quasi vivo che tutti erano pronti a assimilare - per stringere il cerchio del tempo sacro – allo stesso *uterus Mariae*.

Bibliografia

- Ageno F., *Prefazione a Jacopone da Todi, Laudi, Trattato e Detti*, Firenze 1953.
- Bettarini R., *Introduzione a Jacopone da Todi e le Laude*, in C. Segre, C. Ossola, *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino 1997.
- Calvino I., *Lezioni americane*, Milano 1988.
- Contini G., *Poeti del Duecento*, Milano 1960.
- D’Ancona A., *Jacopone da Todi il giullare di Dio del XIII secolo*, succ. in «Atanor», 1914
- Didi-Huberman G., *Puissances de la figure. Exegese et visualite dans l’art chretien*, in *Encyclopaedia Universalis. Symposium*, Encyclopaedia Universalis, Paris 1009 [la traduzione italiana con il titolo *Potenze della figura* è stata pubblicata in U.M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, Torino 2003].
- Papini G., *Introduzione a Jacopone da Todi, Le Laude*, Firenze 1923.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Puissances de la figure. Exegese et visualite dans l’art chretien*, in *Encyclopaedia Universalis. Symposium*, Paris 1009, pp. 596–609. La traduzione italiana con il titolo *Potenze della figura* è stata pubblicata in U.M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, Torino 2003, pp. 298–324.

Pasolini P.P., *Empirismo eretico, Saggi su Lingua, Letteratura e Cinema*, Milano 1972.

Pazzaglia M., *Letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, vol. 1, Milano 1993.

Ungaretti G., *La poesia di Iacopone da Todi*, ora in P. Montefoschi (a cura di), *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano 2000.

**DONNA DE PARADISO: LA PASSIONE DI CRISTO IN UNA SCENEGGIATURA DELLE ORIGINI
DI FRATE JACOPONE DA TODI**

Riassunto

Senza dubbio la sacra rappresentazione *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, vero e proprio capolavoro ispirato, con la sua scrittura-sceneggiatura sembra anticipare di secoli quella del teatro moderno ma soprattutto quella cinematografica. Siamo persuasi che Jacopone da Todi abbia scritto *Donna de Paradiso* suggerendone una visione, trasformando continuamente il linguaggio letterario in linguaggio visivo. La scrittura del Frate a nostro giudizio reca in se la cifra della scrittura della settima arte, ovvero avere nella sua 'visibilità' la sua qualità principale e nell' 'azione' la sua specificità, di quella che Italo Calvino definito "cinema mentale". Al pari degli autori che nel secondo dopoguerra misero in scena l'alienazione dell'uomo contemporaneo, Jacopone attraverso i suoi dialoghi-monologhi, ridotti al minimo, mostra l'angoscia, la solitudine e l'impossibilità di comunicare di una madre straziata dal dolore per quanto accade al proprio figlio. Gli spettatori-lettori non potevano nel Medioevo, e non possono oggi, non lasciarsi colpire dalla singolare forza di evocazione visuale della passione, dalla qualità violenta e "incarnata" della sua rappresentazione.

Parole chiave: Jacopone, Lauda, drammatizzazione, sceneggiatura, Madonna, dialogo, solitudine, pianto, sacra rappresentazione

DONNA DE PARADISO (RAJSKA PANI): MĘKI PAŃSKIEJ W ORYGINALNYM SCENARIUSZU Z POCZĄTKU WŁOSKIEJ LITERATURY NAPISANA PRZEZ BRATA JACOPONE DA TODI

Streszczenie

Niewątpliwie *Donna de Paradiso* Jacopone da Todi to prawdziwe arcydzieło, które wydaje się inspirować nowoczesny teatr oraz, przede wszystkim, scenarzystów filmowych. Jestem przekonany, że Jacopone sugeruje nam „wizję”, nieustannie przekształcając język literacki na język wizualny. Tekst mnicha, w mojej opinii, ma w sobie istotę pisma „siódmej sztuki”, czyli mając „widzialności” jako pierwszą cechę i „akcję” jako jego specyfikę, wskazuje na to, co Italo Calvino nazywał „kinem psychicznym”.

Podobnie jak autorzy tworzący po II wojnie światowej, u których występuje alienacja współczesnego człowieka, poprzez dialogi-monologi zredukowane do minimum Jacopone pokazuje cierpienie, samotność i brak możliwości komunikowania się cierpiącej Matki. Słuchacze-czytelnicy w średniowieczu nie mogli, podobnie jak dzisiaj, pozostać obojętni wobec wizualnej aluzji do Pasji, do przemocy zawartej w jej prezentacji.

Słowa kluczowe: Jacopone, Lauda, dramat, scenariusz, Maryja, dialog, samotność, łyzy, święte przedstawienie

Tłumaczenie Angelo Rella

DONNA DE PARADISO: THE PASSION OF CHRIST IN AN ORIGINAL SCREENPLAY OF EARLY ITALIAN LITERATURE WRITTEN BY FRIAR JACOPONE DA TODI

Summary

Undoubtedly Jacopone da Todi sacred representation *Donna de Paradiso*, a true inspired masterpiece, by reason of its writing seems to anticipate the modern theater script but especially the movie screenplay. We are convinced that Jacopone wrote *Donna de Paradiso* suggesting us a vision, persistently transforming the “literary language” into “visual language”. The writing of the Friar in our opinion contains the essence of the Seventh Art writing, it has the ‘visibility’ as first quality, and ‘action’ as its specificity, it is that which Italo Calvino called “mental cinema”. Like the authors that after World War II staged the alienation of modern man, through his dialogues-monologues, reduced to a minimum, Jacopone show the anguish, loneliness and the inability to communicate of a

mother who is suffering for her own child. The audience-readers in the Middle Ages could not, and cannot today, do not be struck by the singular power of visual evocation of the passion, by the violent 'embodied' quality of its representation.

Keywords: Jacopone, Lauda, drama, screenplay, Our Lady, dialogue, loneliness, crying, sacred representation

Translated by Angelo Rella