

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

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

Fascicolo n. 6 / Issue no. 6

Dicembre 2012 / December 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

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

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

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

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 6) / External referees (issue no. 6)

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Laura Bandiera (Università di Parma)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Elisabetta Menetti (Università di Bologna)

Rocco Mario Morano (“Campi Immaginabili”, Cosenza)

Pasquale Voza (Università di Bari Aldo Moro)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Un libello di citazioni. I “Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici”
e la polemica fra Pietro Verri e l’abate Chiari*
VALERIA TAVAZZI (Università di Roma La Sapienza) 3-29
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (prima parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 31-52
- Incesto travestito. “Sei personaggi.com” di Edoardo Sanguineti*
JOLE SILVIA IMBORNONE (Università di Bari Aldo Moro) 53-74
- “Civis romana sum”. La Londra intertestuale di
Bernardine Evaristo*
SAMANTA TRIVELLINI (Università di Parma) 75-91

MATERIALI / MATERIALS

- Echoes of Hylas and the Poetics of Allusion in Propertius*
MARIAPIA PIETROPAOLO (University of Toronto) 95-107
- I “gravissimi autori” del “Fuggilozio”*
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 109-122
- Le parole degli altri. Due libri religiosi nella biblioteca
di Guido Morselli*
FABIO PIERANGELI (Università di Roma “Tor Vergata”) 123-135
- Stupr e pré. Giovanni Testori riscrive Iacopone da Todi*
DANIELA IUPPA (Università di Roma “Tor Vergata”) 137-148

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *“A Myriad of Literary Impressions”.*
L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain,
Sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève,
Presses Universitaires de Perpignan, 2010
MARIA ELENA CAPITANI 151-158
- [recensione/review] *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle
Ages and Renaissance,* edited by Y. Plumley, G. Di Bacco and S. Jossa,
Volume One: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto, Exeter,
University of Exeter Press, 2011
LUCA MANINI 159-164



DANIELA IUPPA

“STUPR E PRÉ”.

GIOVANNI TESTORI RISCRIVE

IACOPONE DA TODI

1. *L'immaginario*

Nel variegato percorso artistico testoriano, è noto, compaiono numerosi rifacimenti di grandi opere della storia letteraria occidentale, come *Hamlet*, *Macbeth*, *Edipo*, *Faust*. L'autore lombardo è legato ad alcuni grandi maestri ai quali si riferisce con insistenza, senza posa accostandosi alla tradizione e spesso contestandola dall'interno. Testori chiede a chi lo ha preceduto di illuminarlo nella sua lotta con la vita, alla ricerca di che cosa sia l'umano e il destino: interroga la poesia in cui sente vibrare il fondo immutabile della coscienza umana e la mette alla prova, ne sperimenta la resistenza alla sua cultura, al suo mondo, alla sua persona. Questo rapporto strettissimo con la storia letteraria è illustrato con particolare suggestività in un progetto per il teatro elaborato nel 1989, mai compiuto, ma di cui esistono gli inediti materiali di lavorazione

nell'archivio testoriano: si tratta di *Stupr e prè* “ovvero stupri e preghiere da me operati su sette grandi poesie della nostra letteratura. Tra gli autori ‘violentati’, Dante, Manzoni, Iacopone”.¹

Tra i fogli bianchi del manoscritto troviamo pagine estratte dalla *Commedia* dantesca, dall'*Adelchi* manzoniano e dalle *Laude* iacoponiche. Quest'ultima è una scoperta significativa poichè conferma la lunga e feconda fedeltà dello scrittore a Iacopone da Todi, dagli esordi fino agli ultimi anni: nel 1945, a poco più di vent'anni, Testori illustra con suoi disegni un'edizione delle *Laude*; alla fine degli anni Settanta inizia le sue ricerche di teatro legate ai drammi sacri e ai laudari medievali; nel 1989 scrive *Sfaust*, il cui protagonista riformula le parole del *Pianto della Vergine* iacoponico per un lamento sul cadavere dell'amata.

L'immagine squisitamente iacoponica della *mater dolorosa*, della Madonna in lacrime sul figlio morente ai piedi della Croce (pensiamo allo *Stabat Mater* e a *Donna de Paradiso*), è notoriamente una delle figure ossessive della scrittura testoriana. La Madre, rifiutata e maledetta perché

¹ La versione dattiloscritta presente nell'archivio è riportata in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, in Ead., *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, Milano, con una postfazione di F. Panzeri, Milano, Officina Libreria – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, pp. 128-129. La ricchezza e l'articolazione del fondo Testori, acquisito dalla Regione Lombardia e depositato presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, offre la possibilità di seguire lo scrittore e le sue opere in tutte le fasi della creazione, documentando in modo esemplare l'indissolubile intreccio dei numerosi campi di produzione testoriana: dalla grafica al teatro, dalla letteratura alla pubblicistica, dalla storia dell'arte alla critica militante. Il Fondo Giovanni Testori consta dei seguenti nuclei documentari: 107 quaderni manoscritti, 273 volumi di opere, 71 cartelle contenenti 5291 fogli dattiloscritti e manoscritti; 4 quadernoni contenenti un parziale inventario autografo dei dipinti realizzati da Testori; 2 scatoloni e 2 buste contenenti 306 articoli a stampa di Testori e 605 articoli a stampa sullo scrittore. I 107 quaderni manoscritti coprono un arco cronologico che va dal 1956 al 1992 e racchiudono le prime stesure di quasi tutte le opere editate, ma anche numerosi inediti, prime stesure e testi non identificati, oltre a schizzi, disegni, appunti vari e lettere. Le unità archivistiche individuate ammontano a 217, oltre a 107 inserti vari. Si veda F. Panzeri, *L'Archivio testoriano, un'officina della sua scrittura che riserva tante sorprese*, in “La Provincia”, 29 maggio 2007.

generatrice di una vita insensata, ma anche amata e invocata come porto di pace e culmine dell'amore umano, appare continuamente straziata dal dolore e dalla morte: il primo testo teatrale di Testori, *La morte* del 1943, porta in scena una madre che prega e un figlio che muore; nel 1950 *Le lombarde*, ispirato a un fatto di cronaca, si presenta come una *lamentatio* delle madri che hanno perso i figli in un naufragio; non diverso è a ben guardare il profilo dell'*Arialda* nel 1960, della *Monaca di Monza* nel 1967, dell'*Edipus* nel 1977, fino al dialogo lacerante tra un figlio fratricida e sua madre nel *Confiteor* del 1985. E la seconda trilogia del 1978-1981, da *Conversazione con la morte* a *Interrogatorio a Maria* fino a *Factum est*, appare orchestrata interamente intorno alla figura materna; mentre ancora un lamento di tre donne (Cleopatra, Erodiade e Maria) sui loro amati morti segna il congedo umano e artistico dello scrittore, con il postumo *Tre lai* del 1994 che è ancora un testo teatrale.

Nell'incompiuto progetto del 1989 i versi di Iacopone sono rimaneggiati attraverso procedimenti linguistici sperimentali, che non sono puri esercizi ludici ma appaiono “strettamente legati al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo”² del testo d'origine, rivelando nello stesso tempo i motivi più personali dell'arte testoriana. L'autore lombardo non si è mai acquietato in un solo genere di scrittura (pittura, teatro, poesia, narrativa, critica d'arte) e neppure in un solo registro linguistico, ma ha sempre esplorato le forme più diverse contaminando la lingua italiana con innesti lombardi, latini e francesi, fino al sistematico neologismo. Poichè le parole del presente non significano più nulla e hanno perduto il loro spessore, la loro capacità persuasiva e comunicativa, occorre allora ricrearle donando loro significati nuovi e insieme originari. È necessario

² Cfr. G. Testori, *La sacralità del teatro* (conversazione con Agnese Grieco), in *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 92.

insomma arrivare all'essenziale, spogliare il linguaggio dei suoi orpelli e ritrovare il nucleo profondo che resiste a tutto, dove lingua e cuore dell'uomo coincidono come una roccia che dura: non a caso il dialogo testoriano con Iacopone, *Stupr e pré*, è anche (appunto) preghiera cioè la forma più alta di dialogo, interlocuzione religiosa con tutti i connotati della profondità e dell'urgenza. Allo stesso modo si spiega la ricerca testoriana di alcune immagini chiave, come appunto la *mater dolorosa*, figura primaria che si oppone alle dolorose esperienze del quotidiano in nome di un amore infaticabile, instancabile, irriducibile.

Il quaderno inedito di *Stupr e pré*, come dicevamo, comprende alcune pagine estratte da un'edizione delle *Laude* iacoponiche e corrispondenti alla celeberrima *Donna de Paradiso*. Testori riscrive qui il testo antico adottando una lingua fitta di lombardismi e neologismi spesso ancora approssimativi, in pagine contorte e tumultuose, fitte di cancellature e correzioni, senza seguire scrupolosamente l'ordine dei versi dell'originale (come avviene invece nella versione dattiloscritta).³ Nel dattiloscritto la riscrittura testoriana segue l'ordine del testo iacoponico nei primi versi (1-67).⁴ Nel manoscritto, invece, il rifacimento parte dagli ultimi versi della lauda (124-135) per poi retrocedere, affrontando i versi iniziali in ordine sparso, come se il quaderno registrasse delle 'prove' provvisorie su alcuni luoghi più vicini all'immaginario testoriano, che sarebbero stati poi risistemati nell'ordine sequenziale. Caratteristico è proprio il frammento finale della lauda, che evoca Maria inginocchiata ai piedi della Croce

³ Tutto il materiale, inedito citato è tratto dall'Archivio Giovanni Testori, serie Quaderni manoscritti, n. 99 (quad. 99/147-121). Essendo la scrittura testoriana di lettura molto difficile, segnaleremo in corsivo le lezioni dubbie.

⁴ Il dattiloscritto è conservato nell'archivio Giovanni Testori, cartella D58/[I] intitolata *Jacopone da Todi/Lauda XIV*. È presente in essa un foglietto piegato con scritto a matita, non da Testori, "Iacopone da Todi". Nella quinta pagina compare solo il titolo *Stupr e pré*.

secondo la tipica "immedesimazione" iacoponica "con il dolore della Vergine".⁵ Il motivo testoriano della madre e della morte si ritrova dunque ancora una volta, nell'immagine della Madre donatrice di vita che assiste impotente alla morte del Figlio, e nell'accettazione finale dell'incomprensibile volontà divina in nome dell'amore.

2. Le tecniche

Per rimodellare il testo iacoponico Testori condensa innanzitutto l'originale⁶ eliminando articoli, congiunzioni e preposizioni. Si veda, per esempio, il trattamento riservato alla prima strofa iacoponica:

"Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.";⁷

che diventa nel manoscritto:

"Don Pà
Fì prì
Jecrì
Beì."

⁵ Cfr. E. Menestò, *Le laudi drammatiche di Iacopone da Todi: fonti e struttura*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini. Atti del V Convegno di Studio* (Viterbo 22-25 maggio 1980), Viterbo, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale Viterbo, 1981, p. 135.

⁶ Cfr. G. Testori, *La mia Milano*, in "Corriere della Sera", 9 marzo 1982: "ho memoria d'essermi inventato, quand'ero bambino, un gioco; forse un primo lucido e insieme oscuro mezzo per insuperbirmi, stracciarmi, ferirmi. Consisteva il gioco in questo: prender le parole, soprattutto quelle che incarnavano persone, paesi, atti e cose a me più cari, spaccarle sillaba per sillaba, ed assistere a volte felice, altre vendicativamente triste, a cosa esse si riducessero e a quali altri significati o vertiginose e precipitanti sollecitazioni s'aprissero".

⁷ Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Laterza, Roma-Bari, 1974, p. 201 (70, vv. 1-3).

Come si vede, la riduzione riguarda non solo il numero dei lemmi ma anche la loro estensione, con una preferenza per i monosillabi e i bisillabi. Allo stesso modo, anche per le altre parole della lauda viene selezionata la prima sillaba o al massimo le prime due: i trisillabi del rifacimento sono ventuno a fronte degli ottantotto presenti in *Donna de Paradiso*. Il respiro della lauda testoriana è dunque davvero breve, basandosi su un sistema bisillabico che sembra richiamare il singhiozzo della Vergine dal respiro spezzato. La nuova sintesi non segna tuttavia una perdita di profondità rispetto alla fonte, ma conferma la ricerca iacoponica dell'essenziale: l'autore moderno scava la pagina del grande tudertino, la ripete, la modifica, la capovolge, l'analizza in ogni sfumatura, setacciandola fino ad estrarne alcune parole chiave che Giuseppe Ungaretti ha magistralmente definito "parole-luce".⁸ Si pensi per esempio ai versi 32-35 della lauda, con la battuta di Maria che chiede a Pilato di essere intesa e di mutare opinione su Cristo:

“Prego che mm’entennate,
nel meo dolor pensate!

Forsa mo vo mutate
de que avete pensato”;⁹

così riscritta per due volte nel manoscritto:

“Prì entedè
De dol mi pensì
Fors mutì
Lo che credì.”

⁸ Cfr. G. Ungaretti, *La poesia di Iacopone da Todi*, in Iacopone da Todi, *Amore onne cosa clama: versi scelti*, (a cura di D. Piccini, Milano, NET, 2003, p. 16: “parole che entrano in noi senza tante chiacchiere e ragionamenti, oserei dire per un effetto di miracolo, e fanno in noi la luce e ci mutano”.

⁹ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 32-35).

“Prì m’entendi
De mi pensì
Mutì
De credi.”;

prima di approdare alla versione dattiloscritta:

“Prì m’antandi.
D’avis
Mutì!”¹⁰

Se il primo rifacimento appare più vicino all’originale, il secondo lo condensa identificando Maria col dolore che la trafigge (nel secondo verso), e il dattiloscritto abbrevia ulteriormente fino alle soglie dell’oscurità (il “D’avis” del secondo verso). La sintesi testoriana sottolinea la tenacia della madre che difende il figlio davanti ai potenti, disposta a tutto per salvarlo fino a quella disperata ingiunzione (“Mutì!”) che ne comunica la dolorosa umanità.

Nella riscrittura Testori opera anche sul sistema delle rime, attentissimo come sempre alla musicalità del linguaggio in funzione drammaturgica: si pensi alla nuova lingua inventata per la prima trilogia teatrale del 1972-1977 fino al balbettio suggestivo di *Factum est*, dove il significato del testo si affidava (più che alla lettera) agli accostamenti fonici delle parole. Se il sistema rimico nella lauda iacoponica segue lo schema *xxxy aaay bbby*, Testori adotta un sistema rimico vocalico tronco accentando tutte le parole sull’ultima sillaba e differenziando le rime solo in base alla vocale finale. Quelle più numerose sono nell’ordine in *-ì*, in *-à* e in *-ù*, privilegiando le tre parole chiave della lauda, *Fì* (figlio), *Mà* (madre) e *Crux* (croce), esemplificate da queste tre strofe:

¹⁰ Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 129.

“O fì
 o fì
 oh fì
 amor de gè!
 Fì
 Chi consì
 Cor strangustì?”

“Crux
 che farù?
 Fì mi
 Torrù?
 Mai
 Peccatù!”

“Con ti imbarà
 mam scurà
 a te mi
 affoghà.”

A ragioni squisitamente musicali obbediscono anche certe trasformazioni lessicali testoriane, come quella che ci fa passare dai versi 28-31 dell’originale:

“*Crucifige, crucifige!*
 Omo che se fa rege,
 secondo nostra lege
 contradice al senato.”;¹¹

all’accentuato gioco su – r – nei due rifacimenti:

“Crucisè crucisè
 Om rex
 Fì *contr* lex
 Senà *contex*.”

“Crucì! Crucì!
 Om rex

¹¹ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 28-31).

Per lex
Senàt contèx!";

fino alla versione definitiva, quasi identica salvo per un ulteriore ritocco fonico:

“Crucì! Crucì!
Om rex
Per lex
Senàt contrex!”¹²

Le dimensioni dei versi iacoponici si riducono e passano dall’ottonario a un senario, fino a un quadrisillabo, mentre ogni verso è costituito da due sole parole. Questa regolarità ritmica, non così evidente in altre zone della riscrittura, sembra qui suggerire fonicamente l’inesorabile scadenza della condanna perentoriamente pronunciata, come un suono di tamburo che precede l’esecuzione. Analogo effetto è nei versi 36-39:

“Traiàn for li latruni,
che sian soì compagnuni;
de spine s’encoroni,
ché rege ss’è clamato!”;¹³

che diventano nel manoscritto:

“Fora latrù
su compagnù
spì coronù
rex chiamì.”

“Fora latrù
so compagnù
Spin coronù
rex nominù.”¹⁴

¹² Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 128.

¹³ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 36-39).

Anche in questo caso è la voce di chi condanna Gesù, evocando i ladroni e la corona di spine, ad assumere un ritmo regolare e quasi militare, per accentuare l'assoluta volontà di controllo sopra chi non rientra negli schemi della legge, su l'"omo che se fa rege", che "rege ss'è clamato". Ed è rilevante, nell'ultima variazione, il passaggio da *clamato-chiamì* a *nominù*, non solo per armonizzare l'esito rimico della strofa nel suono più cupo ma per confermarne proprio la regolarità sillabica (anche in questo caso quattro versi quadrisillabi, formati ognuno da due parole).

La precisione metrica di queste strofe, contrapposta alla libertà ritmica nel resto del rifacimento, suggerisce perfettamente la differenza tra la legge che vincola e costringe ogni esistenza nel suo ordine, e l'amore che non ha schemi o regole o ordini prestabiliti. Pensiamo al sublime slancio di Maria nei versi famosi di Iacopone:

"O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!

Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustiato?";¹⁴

che diventano nel manoscritto di Testori:

"Oh fi oh fi oh fi
Amorì gì
Fì chi consì
Cor mi angustì?"

"Oh fi
Oh fi
Oh fi chi consì

¹⁴ La versione del dattiloscritto coincide con quest'ultima variazione manoscritta.

¹⁵ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 203 (70, vv. 40-43).

Oh fi cor
stranguscià?
Amor de gì.”

e nella versione definitiva:

“O fi
o fi,
oh fi
amor de gì!
Fì
Chi consì
Cor strangustì?”¹⁶

Questa lassa è particolarmente amata da Testori, che ha ripreso la rima *figlio-giglio* anche altrove¹⁷ ed è qui pronto a intensificare il *pathos* moltiplicando l’interiezione *Oh*. Anche l’“amoroso giglio” iacoponico, fiore simbolo di purezza e verginità sul modello dell’Annunciazione, si trasforma nelle ultime due varianti testoriane in una musicale specificazione (*amor de gì*) che riecheggia il linguaggio familiare (‘un amore di bambino’) e conferma una rilettura fortemente umanizzata del testo d’origine. Allo stesso modo, nell’ultimo verso della lauda, la coppia *angustiato-angustì* si trasforma in *stranguscià-strangustì* che è forma derivata dal latino *angŭstiare* ma anche tipica dello scrittore lombardo, con la funzione superlativa del prefisso e quell’eco di uno strazio che coincide con l’atroce sofferenza della madre. Non a caso, tre anni dopo queste prove iacoponiche Testori scriverà *Mater strangosciàs*, ultimo dei *Tre lai* e ultima opera della sua vita, riprendendo esplicitamente il titolo da una vecchia

¹⁶ Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 129.

¹⁷ Si veda G. Testori, *Factum est*, in Id., *Conversazione con la morte, Interrogatorio a Maria, Factum est. La seconda trilogia*, Milano, Bur, 2003, p. 116 e p. 133 (“Sono figlio, / sono giglio [...] Non più figli, / non più tigli, / non più gigli”). Ma si veda anche Id., *Mater Strangosciàs*, in Id., *Tre lai*, Milano, Longanesi, 1994, p. 129 (“e gran biancor del giglio! / Oh, figlio, / figlio”).

guida del Sacro Monte di Varallo (la Madonna della Cappella della Strage degli Innocenti). L'immagine della *mater dolorosa* appare ancora una volta e con lei, oltre lo schermo figurativo, l'ombra fedele di Iacopone. Come dichiarava Benedetto Croce, la poesia "è un coro che si prosegue nei secoli, e la nuova voce non può risonarvi come nuova, se non ascoltando e accogliendo in sé le precedenti, e rispondendo ad esse, e ripigliando da esse il canto e continuando a suo e insieme a lor modo".¹⁸

¹⁸ Cfr. B. Croce, *Avvertenza*, in C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1929, p. VI.

Copyright © 2012

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