

Indice

Introduzione	XIII
Abbreviazioni	XXI

CAPITOLO PRIMO IL REPERTORIO TESTUALE

1. La lauda ad Assisi	3
<i>La formazione del canone passionale assiate: il laudario Illuminati</i> , p. 8 – <i>Dinamiche di scambio: il laudario Frondini e i frammenti di S. Rufino</i> , p. 11	
2. La lauda a Perugia	16
<i>La silloge liturgica domenicana: dall'ur-testo della confraternita di S. Domenico al laudario Perugino</i> , p. 20 – <i>Il collezionismo eclettico del laudario Vallicelliano</i> , p. 24 – <i>Devozione mariana e vocazione municipale nel laudario Vat. Lat. 4834</i> , p. 27	
3. La lauda a Orvieto	29
4. Le laude umbre: geografia e storia	33

CAPITOLO SECONDO TRA RITO E RAPPRESENTAZIONE

1. La lauda nelle liturgie confraternali	43
2. La lauda e le attività rappresentative	56
<i>Gli inizi: ad Assisi (1327)</i> , p. 56 – <i>Gli eventi: ad Assisi e Perugia (1338-1515)</i> , p. 61 – <i>Un provvisorio epilogo: a Orvieto (1421)</i> , p. 74	

- | | |
|--|-----|
| 3. Cronache di spettacoli | 78 |
| <i>A Perugia (1448), p. 78 – A Orvieto (1508), p. 83</i> | |
| 4. Zone di confine | 100 |
| <i>Onoranze funebri, p. 100 – Culti santorali, p. 103 – Religione civica e processioni, p. 105</i> | |
| 5. Delle devozioni e del rappresentare | 112 |

CAPITOLO TERZO
CONFRATERNITE, LUOGHI, SPAZIO TEATRALE

- | | |
|--|-----|
| 1. Luoghi confraternali ad Assisi | 120 |
| <i>Il complesso basilicale di S. Francesco, p. 125 – La chiesa di S. Maria degli Angeli, p. 128</i> | |
| 2. Luoghi confraternali a Perugia | 132 |
| <i>La chiesa di S. Francesco al Prato, p. 136 – Le due chiese di S. Domenico, p. 138 – La chiesa di S. Agostino, p. 140 – La chiesa di S. Maria dei Servi, p. 142 – Le chiese di S. Antonio Abate, di S. Fiorenzo, di S. Simone, p. 143</i> | |
| 3. Luoghi confraternali a Orvieto | 145 |
| <i>La chiesa di S. Francesco, p. 149 – La chiesa di S. Domenico, p. 151 – L'enigma delle due chiese di S. Agostino, p. 152 – La chiesa di S. Giovanni Evangelista, p. 153 – La chiesa di S. Giovenale, p. 155 – La chiesa di S. Angelo di Postierla, p. 157 – La cattedrale di S. Maria Maggiore, p. 159</i> | |
| 4. Luogo teatrale, spazio e drammaturgia: due esempi per un'ipotesi | 162 |
| <i>Orvieto: la rappresentazione della Creazione del Mondo nella chiesa di S. Giovenale, p. 164 – Perugia: la rappresentazione dell'Ascensione alla Maestà delle Volte, p. 176</i> | |

CAPITOLO QUARTO
CULTURA MATERIALE

- | | |
|---|-----|
| 1. Al cuore del linguaggio rappresentativo: la Passione | 188 |
|---|-----|

2. Suppellettili e guardaroba teatrale	197
<i>Il naturalismo macabro</i> , p. 197 – <i>Il costume contemporaneo</i> , p. 204 – <i>Visioni dell'altro mondo</i> , p. 219 – <i>Abiti di scena e vesti liturgiche</i> , p. 225	
3. Arredi, attrezzeria, macchine	233
4. Il teatro laudistico tra cerimonia, mimesi e artificio	250

CAPITOLO QUINTO
PAROLE E IMMAGINI

1. I drammi della Passione tra meditazione e prassi sceniche	257
<i>La drammaturgia dello sguardo nel canone passionale assiate</i> , p. 260 – <i>Condivisione iconografica e contemplazione della croce nella paraliturgia dell'Illuminati</i> , p. 268 – <i>Testi, immagini e devozioni: le meditazioni guidate dei disciplinati di Assisi</i> , p. 275	
2. L'immaginario arboreo nelle laude e nell'iconografia: <i>il Lignum vitae</i>	282
<i>L'Albero della Fede nella rappresentazione del laudario Orvietano</i> , p. 285 – <i>L'affresco del Lignum vitae nella chiesa di S. Giovenale di Orvieto</i> , p. 296 – <i>Dal testo bonaventuriano, alla pittura, alla lauda: il "sistema multimediale" dell'affresco orvietano</i> , p. 299	
3. Laude e immagini come reliquie	304
<i>Riti processionali e protezione dello spazio</i> , p. 305 – <i>Collera divina e riparazioni umane: le laude sulla peste</i> , p. 315 – <i>Al riparo dai dardi divini</i> , p. 324 – <i>Reliquie, laude, gonfaloni: il trasferimento del potere</i> , p. 331	

* * *

Bibliografia	337
Indice dei nomi	359
Apparato iconografico	371

Introduzione

Questo studio si occupa della civiltà teatrale dei disciplinati dell'Umbria. Il suo campo d'indagine coincide quindi parzialmente con quello relativo alla lauda, assunta da una lunga tradizione storiografica come terreno elettivo della ricerca sulle "origini" del dramma in volgare. La storia che intende ricostruire è tuttavia più ampia. È una storia che verrà esplorata a partire da tracce diverse ed eterogenee, solo in parte desunte da fonti scritte. È una storia che si interseca talora con altre storie, ad essa parallele o contigue.

Si tratta d'una storia che ha i propri antecedenti letterari in ambito mediano, cortonese e umbro. I lamenti marchigiano-abruzzesi, discesi dal seme del pianto vergato in calce alla *Passione cassinese* alla fine del XII secolo, i componimenti drammatizzati in forma di lauda-balata, esperiti con modalità diverse da Garzo e Iacopone da Todi sullo scorcio del XIII o il principio del XIV secolo, costituiscono potenziali fonti, referenti e modelli per i maestri laudesi che operarono al servizio delle confraternite (anche senza voler seguire chi ha attribuito al magistero del poeta tuderte ben più ampia portata e ha supposto «che, famoso ancor prima della sua morte, esercita uno straordinario fascino e fa scuola [...] e che le compagnie di disciplinati, nel frattempo organizzate e consolidate e ancorate ai loro oratori, abbiano da lui o dai suoi seguaci o ammiratori derivato le premesse e le primizie del loro teatro»¹). Gli antefatti di questa vicenda si individuano d'altronde anche in testimonianze collaterali alla produzione testuale, non ancora adeguatamente inventariate, direttamente legate all'universo

1. G. Varanini, *Per la protostoria della lauda drammatica*, in «Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo», I, n. 2, maggio-agosto 1986, p. 68.

delle prassi: com'è il caso, reso celebre dalla biografia mistica della beata Angela, della *Passio Christi* rappresentata di fronte alla chiesa di S. Maria Infraportas di Foligno verso la fine del XIII secolo.

L'arco di sviluppo che ripercorreremo abbraccia all'incirca due secoli: il più antico evento documentato è del 1338, il più recente del 1515. Nella sua fase più tarda si sovrappone dunque alla storia, oggi assai più indagata, dell'“invenzione” del teatro nel Rinascimento, dando luogo a un probabile travaso di tecniche, competenze artigianali, abilità. Penso ad esempio alla compresenza, nell'organizzazione dello spazio e del tempo festivo, di sfilate e luminarie di compagnie giovanili in livrea («Per Porta S. Pietro, adì 11 de giugno, alla festa del corpo de Cristo, se vestirono tutte con le giornee gialle, e la maggior parte di seta, et fuor 130 de seta, et in tutto circa 250 persone, et andaro tutte al lume»), di rappresentazioni mitologiche («et dopo mangiare feceno la storia del Minotauro quando fu morto»), di “devozioni” religiose («li frate de Santo Domeneco, la matina, fecero una devozione della Natività de Cristo dove ce fu molta gente»), quale viene attestata a Perugia nel 1444². Penso allo spessore della dimensione materiale dello spettacolo: all'uso condiviso dei costumi di scena da parte di confraternite e di brigate giovanili documentato nello stesso periodo³; al contributo scenotecnico fornito dai sodalizi nel montaggio di attrazioni offerto a Orvieto in occasione delle entrate pontificie di Alessandro VI (1493) e di Giulio II (1506)⁴. Penso ancora all'attività trasver-

2. Cfr. *Cronaca della città di Perugia dal 1309 al 1491 nota col nome di Diario del Graziani*, in *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal 1150 al 1563 seguite da inediti documenti*, a cura di F. Bonaini, A. Fabretti, F. L. Polidori, in «Archivio Storico Italiano», XVI, 1850-1851 (d'ora innanzi *Diario del Graziani*), p. 549. Il brano è riportato per intero in A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891², I, pp. 279-280.

3. Il 22 maggio 1434, si sa che l'ufficiale e il massaio della Compagnia del Sasso ottennero in comodato barbe, parrucche e tunicelle dalla confraternita di S. Agostino di Perugia; per la relativa nota di prestito rinvio alla mia edizione in Appendice a M. Nerbano, *Cultura materiale nel teatro delle confraternite umbre*, in «Teatro e Storia», 19, XII, 1997, p. 336.

4. Cfr. M. Nerbano, *Play and Record: Ser Tommaso di Silvestro and the Theatre of Medieval and Early Modern Orvieto*, in «European Medieval Drama», 8, 2004, p. 161.

sale di certi recitanti orvietani (“attori *part-time*”, come potremmo chiamarli con Siro Ferrone⁵), la cui presenza è registrata in contesti e circostanze diverse: dalla parodia carnevalesca messa in scena durante il passaggio in città di Giampaolo Baglioni e della sua guarnigione (1505), ai micro-spettacoli predisposti nel contesto delle accoglienze a Giulio II (1506), alle traboccanti e talora spericolate rappresentazioni agiografiche d’iniziativa confraternale (1508)⁶.

Tale storia, forse, al di là delle stesse evidenze documentarie, si prolunga in modo imprevisto e sotterraneo, riaffiorando con sembianze diverse in una diversa temperie culturale. Nel 1627, sulla Piazza Maggiore di Orvieto, la confraternita dei SS. Giuseppe e Giacomo detta degli Scalzi rappresenta un “miracolo” per la festa del Corpus Domini. Tra l’11 aprile e l’11 luglio vengono effettuate quattro congregazioni per pianificare la messinscena. Nel frattempo le spese organizzative lievitano e il gruppo si indebita per la consistente somma di 146 scudi. Lo spettacolo, che declinerà la devozione al sacramento in una sorta di esorcismo collettivo della minaccia islamica, sarà un’«opera, recitata in versi eroici, a modo di tragedia»⁷. Essa offrirà una sintesi di linguaggi espressivi e vi sarà profuso ogni sorta di fasto barocco: dalla mostra degli sfarzosissimi costumi, alle prospettive sceniche, alle strutture architettoniche sontuosamente addobbate di tappezzerie, arazzi, drappi forniti dalle famiglie più facoltose della città, alla musica, al canto, alla danza. Non mancheranno peraltro invenzioni e trucchi che richiamano alla memoria quelli impiegati dai disciplinati più di un secolo prima: il vascello, le trovate pirotecniche, il dragone alato, le cruente scene di martirio, la nuvola, la discesa degli angeli... Ma il piano su cui interrogare le eventuali persistenze, ancora tutte da indagare e verificare, è probabilmente un altro. È quello di uno spe-

5. Cfr. S. Ferrone, *Attori: professionisti e dilettanti*, in L. Zorzi, G. Innamorati, S. Ferrone, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 63 e *passim*.

6. Cfr. M. Nerbano, *Play and Record*, cit., p. 162, e riferimenti documentari impliciti.

7. *Rappresentanza scenica eseguita in Orvieto in occasione della festa del SS. Corporale nel 1627*, a cura di T. Piccolomini Adami, in «Archivio Storico per le Marche e l’Umbria», III, 1886, p. 174.

cifico saper-fare maturato e trasmesso nel contesto di una dimensione aggregativa collaudata e ancorata nel lungo periodo⁸.

Non c'è dubbio, in effetti, che l'elemento di più forte continuità nelle pratiche teatrali analizzate in questa ricerca risieda nelle istituzioni confraternali stesse, nella durevole identità dei gruppi delegati alla creazione degli eventi. Anche questa è comunque un'identità problematica. Quanto è stato scritto con intenti generalizzanti a proposito della «complessità della vicenda storica di un organismo come le confraternite, rimasto nel corso dei secoli solo in apparenza uguale a se stesso»⁹, può applicarsi nello specifico anche alle compagnie disciplinate, che non si sottrassero, come ogni altra formazione associativa, «alle più complesse dinamiche della società nel cui interno esse sono collocate»¹⁰. È ormai un dato acquisito che l'originaria fisionomia dei sodalizi, relativamente interclassista e chiaramente intercorporativa, si irrigidisse in una irreversibile aristocratizzazione, tendenzialmente parallela alla crisi delle istituzioni comunali e al prodursi di nuovi assetti di potere. Sono percorsi che non avremo modo di seguire nel dettaglio, che resteranno sullo sfondo, come non avremo modo di scandagliare le diversificate attività e funzioni, di devozione, solidarietà sociale, mutua assistenza, pubblica beneficenza, svolte dalle discipline nella società urbana tardomedievale. Sono temi su cui esiste d'altronde una ragguardevole produzione storiografica, sia legata a specifiche realtà territoriali, sia di respiro più ampio¹¹. L'indagine sarà

8. Questa prospettiva mi sembra confermata da un episodio ancor più eloquente di "sopravvivenza" medievale in età barocca: quello, già noto, della processione a quadri viventi indetta per l'ottava del Corpus Domini dalla Compagnia di S. Andrea delle Fratte a Roma, nell'anno Giubileo 1650 (cfr. S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, VI, 1986, pp. 15-16).

9. R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia. Annali 9. La Chiesa e il potere politico*, a cura di G. Miccoli e G. Chittolini, Torino, Einaudi, 1986, p. 469.

10. Ivi, p. 497.

11. Per una bibliografia ragionata di fonti e studi di storia confraternale, organizzata per tipologie di risorse e per ambiti geografici, si rinvia al repertorio *Confraternite religiose laiche*, a cura di M. Gazzini, in «Reti Medievali», gennaio 2004, <http://www.rm.unina.it/repertorio/confrater.html>.

qui rivolta unicamente alle attività spettacolari, vale a dire a quelle forme rituali, celebrative, ludiche, «dove si condensano e si mobilitano abilità recitative, costruttive e letterarie, in cui la lingua, l'invenzione drammaturgica, gli apparati di strada e i luoghi di culto, l'artigianato e le tecniche di allestimento, concretizzano il diretto rapporto dei cittadini con le credenze della comunità»¹².

Nello spettacolo si annodano tradizioni molteplici. Ognuna di esse si iscrive in una propria durata storica e incontra modalità diverse di memorizzazione. In questo studio, invece di ricomporre le testimonianze in una continuità illusoria, è parso opportuno scindere l'analisi di componenti, tecniche, processi, su alcune circoscritte linee tematiche.

La tecnica-testo è oggetto del primo capitolo. In esso viene effettuata una ricognizione del repertorio laudistico prodotto nei tre principali centri di elaborazione letteraria disciplinata: Assisi, Perugia, Orvieto. I dati che ne emergono indicano una fase precoce di vivace sperimentazione limitata a un periodo di pochi lustri: le invenzioni fondamentali, quanto a drammaturgia, poetiche, forme metriche e musicali, sembrano collocarsi tutte tra il 1324 (anno di fondazione della confraternita di S. Stefano di Assisi, cui appartenne il laudario più antico) e il 1339 (anno in cui la confraternita di S. Domenico di Perugia risulta in possesso di tre laudari, uno dei quali fungerà da prototipo alle raccolte successive). Per un altro centinaio di anni si continueranno a redigere e acquisire laudari, si rielaboreranno pezzi di repertorio, si comporranno nuovi testi secondo le formule ben collaudate, ma non si rinverrà più nulla di paragonabile allo slancio iniziale. Nel 1405 il laudario Orvietano registrerà innovazioni locali di sicuro interesse, ma pur sempre in una posizione di sostanziale continuità con la tradizione. Dopo la metà del secolo XV non si avrà più alcuna notizia della compilazione o della commissione di altri libri di laude.

I laudari accoglievano un patrimonio testuale che forse poté essere occasionalmente fruito nella lettura (certi volumi erano di piccolo for-

12. R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 22.

mato, spesso le sillogi venivano concesse in prestito ai membri delle compagnie). La sua destinazione primaria era però rivolta a un consumo legato alla dimensione orale. Nell'aggregazione e nella circolazione delle laude, nella loro fissazione nella scrittura, passano tracce d'uso dei testi che rimandano già in origine a una duplice modalità di fruizione: nelle pratiche devote interne alle compagnie e nell'esecuzione pubblica legata a specifici momenti dell'anno liturgico. La fase iniziale di messa a punto del repertorio fu parallela alla redazione dei rituali della disciplina e di testi normativi che regolavano il funzionamento delle confraternite e le loro modalità di partecipazione alla religione cittadina. Nell'ampio e diversificato articolarsi della presenza dei disciplinati nella società urbana si determinarono anche usi e prassi propriamente rappresentative. Questa specializzazione delle compagnie si protrarrà ben oltre i tempi di fortuna della lauda: nei primi due decenni del Cinquecento si registrano eventi di grande rilevanza spettacolare, ma difficilmente riconducibili alla tradizione drammaturgica concepita dai maestri laudesi di uno o due secoli prima. Il secondo capitolo si occupa di queste problematiche. In esso, la ricognizione sistematica delle testimonianze relative ai tre centri si coniuga al tentativo di identificare le costanti produttive, le convergenze episodiche con altre linee culturali (vedi il caso di Roberto da Lecce e della sua rappresentazione della Passione del 1448), i rapporti mutevoli con i poteri costituiti.

La geografia cittadina è l'orizzonte spaziale e simbolico in cui si colloca l'attività delle compagnie. Al suo interno si producono rapporti e si coagulano azioni significanti. Nel terzo capitolo viene effettuato il censimento dei gruppi e se ne segue la storia fino al momento del loro installarsi in sedi stabili (oratori polifunzionali, complessi mendicanti o monastici, parrocchie, chiesa cattedrale). Alcune di queste sedi svolgeranno anche la funzione di luogo teatrale. La loro distribuzione sul territorio assumerà assetti variabili, legati alla dislocazione delle presenze religiose e alla costruzione dell'identità municipale. I loro caratteri morfologici, e quelli di altri spazi associati a manifestazioni spettacolari, saranno analizzati sia in quanto contenitore (statico) dell'insediarsi di episodi rappresentativi, sia in quanto elemento (dinamico) dei processi generativi della drammaturgia del testo.

La città, coi suoi rigidi rituali sociali, si rispecchia anche nelle componenti materiali dell'allestimento scenico. Diverse laude sottolineano un particolare, quello del "manto nero" della Vergine, frettolosamente liquidato come mero *topos* letterario. Nel complicato mosaico di norme che regolavano l'accesso all'abito, per ceti, censo, categorie professionali, classi d'età, sesso, stato civile, la pubblica vestizione a lutto delle vedove e delle madri è un dato costantemente attestato dai documenti. La sua riproposizione sulla scena dei disciplinati è indicata sia dai testi drammatici, sia dal guardaroba teatrale conservato dalle compagnie. Almeno dal 1339, infatti, i documenti degli archivi confraternali descrivono costumi e accessori di varia foggia, registrati insieme a paramenti, vasi e arredi liturgici. Il loro impiego è ampiamente documentato anche per buona parte del secolo successivo (ad Assisi, anzi, è solo sui primi del Quattrocento che gli inventari cominciano a riportare sistematicamente indumenti per Cristo e per la Madonna). Soltanto dopo il 1450 la loro menzione diviene più episodica, forse parallelamente al progressivo inaridirsi del repertorio laudistico. Nel microcosmo scenico confraternale, come vedremo al quarto capitolo, si saldavano componenti diverse: verosimiglianza e stilizzazione, eccessi naturalistici e meraviglioso devoto. Gli spettacoli messi in scena al principio del XVI secolo finiranno col magnificare specialmente gli ultimi due aspetti, e il compiacimento per il particolare cruento vi si accompagnerà al gusto per l'esuberanza memorabile dell'effetto scenotecnico.

I plausibili nessi tra scrittura drammatica e produzione scenica non annullarono l'originaria e costitutiva ambivalenza della lauda: composta per essere eseguita in forme rappresentative, come pratica pia di rammemorazione della mitologia cristiana, ma anche per essere soltanto detta o cantata, come esercizio di pietà ascetica e di meditazione. Su questo terreno la letteratura disciplinata si incontrò con un altro sistema di simbolizzazione: quello della creazione di immagini. Il legame dei testi laudistici con l'iconografia risulta solidamente fondato nel più antico laudario assisiense. Ma esso attraversò forse, come un filo nascosto, l'intera parabola storica del genere, ripresentandosi in varie forme fino ai primi decenni del Quattrocento, a Orvieto e a Perugia. Si trattò probabilmente d'un rapporto bifronte, dove la

lauda poté sia trarre motivo d'esistenza dalle immagini, sia generarne di nuove. Soprattutto, si trattò d'un rapporto in cui versi e immagini si sostenevano a vicenda nella creazione di significato, esperienza, emozione, speranza. Nel quinto e ultimo capitolo vengono illustrate alcune delle modalità variabili del convergere di figurazioni, parole, visioni, nelle stazioni e nei percorsi che incidevano lo spazio materiale e mentale degli uomini delle città. Vedremo allora come l'incrocio di parole e immagini fosse in grado di sollecitare tutte le facoltà e di toccare e trasformare ogni sfera dell'esistenza: dallo spazio intimo in cui l'*imaginatio*, sapientemente orientata, diveniva per il devoto mezzo di elevazione, tramite di una profonda e dolorosa esperienza di partecipazione e di identificazione al sacro; allo spazio 'mediatico' della divulgazione e della catechesi, dove la varietà delle fonti e il trattamento spigliato dei diversi linguaggi espressivi si coniugavano in un sistema di comunicazione capace di generare messaggi complessi, atti a colpire sensi, intelletto e volontà; allo spazio collettivo dei rituali di protezione della comunità urbana, quando le grandi mobilitazioni penitenziali, le litanie, i canti, il trasporto di oggetti dotati di potere, concorrevano a far da antidoto alle spinte disgreganti che le grandi calamità del tempo, la peste in primo luogo, recavano con sé.

Abbreviazioni

ABFP	=	Perugia, Archivio del Pio Sodalizio Braccio Fortebracci
AVO	=	Orvieto, Archivio della Curia Vescovile
ASMO	=	Orvieto, Archivio dell'Opera Pia di S. Maria (Opera del Duomo)
AStA	=	Assisi, Archivio di Stato
AStO	=	Orvieto, Archivio di Stato
AStP	=	Perugia, Archivio di Stato
ASRA	=	Assisi, Archivio Capitolare di S. Rufino
BAP	=	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta
BAV	=	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
BCA	=	Assisi, Biblioteca Comunale
BCR	=	Roma, Biblioteca Casanatense
BFO	=	Orvieto, Biblioteca Comunale Luigi Fumi
BNF	=	Firenze, Biblioteca Nazionale
BNR	=	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele I
BOP	=	Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani
BPR	=	Rieti, Biblioteca Comunale Paroniana
BVR	=	Roma, Biblioteca Vallicelliana

Il repertorio testuale

La letteratura drammatica è stata spesso la chiave d'accesso a una civiltà teatrale. Così è avvenuto anche per il teatro dei disciplinati dell'Umbria, che ha acquistato rilevanza storiografica dopo la scoperta di composizioni in forma dialogica in alcuni volumi di laude e che è poi andato soggetto a globali riletture di pari passo alla riesumazione di monumenti prima ignorati¹.

La ricerca orientata alle forme spettacolari si è dunque andata definendo e sviluppando, fin dalle origini, in stretta correlazione con la ricerca incentrata sui testi laudistici, da sempre banco di prova di un'autorevole filologia accademica. Questo legame era stato evidenziato anche da Mario Apollonio, che aveva rievocato i momenti salienti di tale vicenda critica in un fondamentale intervento al convegno per il VII centenario del movimento dei disciplinati (1960), prospettando però, al contempo, una decisa specificazione di campo: ritenendo la

1. La questione è stata pertinentemente riassunta in I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel VII centenario del suo inizio* (Perugia 1260). *Convegno internazionale: Perugia 25-28 settembre 1960*, Perugia, 1962, p. 341 nota 3: «È da mettere in rilievo come le novità più notevoli delle trattazioni sul problema che ci interessa siano state sempre determinate dalla utilizzazione di fonti prima ignote: la scoperta e l'esame diretto del cod. Vallicelliano (A 26), la conoscenza piuttosto approssimativa del Perugino (Biblioteca Comunale di Perugia cod. 955) e del Frondini (ora Vitt. Em. 478) determinano e condizionano le grandi novità del Monaci; l'utilizzazione diretta del Frondini e dell'Illuminati (ora Biblioteca Comunale di Assisi 705) costituiscono il fondamento delle importanti precisazioni del Galli; la riesumazione massiccia dei testi abruzzesi è alla base della nuova sistemazione del De Bartholomaeis; la *Passione* cassinese, scoperta dall'Inguanez, è lo spunto degli aggiustamenti principali del Toschi 1955».

filologia meramente strumentale all'interpretazione drammaturgica e teatologica, egli aveva infatti tralasciato di ripercorrere quella "storia gloriosa" di recuperi che avevano via via fornito materiale agli studiosi di teatro, e aveva semmai deplorato la lentezza con cui le acquisizioni della storiografia teatrale erano entrate nell'orizzonte dei filologi testuali². Sulla sua scorta, ci si potrà egualmente esimere, in questa sede, dal rivedere nei dettagli il susseguirsi dei ritrovamenti effettuati nell'arco di oltre un secolo d'indagine³. Basterà riferirsi ad alcuni dei contributi più recenti, che offriranno i punti d'orientamento per una descrizione del repertorio testuale, o *corpus*, che assumeremo a oggetto d'indagine. Descrizione che va ritenuta preliminare ad analisi che verteranno più specificamente sui nodi che legarono la civiltà confraternale alle prassi rappresentative, in una prospettiva che intende il testo come una tecnica tra le altre e che postula quindi la necessità di porlo in rapporto con altri documenti e reperti.

La ricognizione della produzione drammatica sarà effettuata per contesti locali. Si farà dunque tesoro degli apporti di studiosi che, come Ignazio Baldelli, hanno indicato l'opportunità di ricondurre la letteratura laudistica ai centri di elaborazione del repertorio, mettendo in rilievo, rispetto ad essi, la forte incidenza della dimensione locale e municipale⁴.

2. Cfr. M. Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, ivi, pp. 266-269. L'intero contributo è da vedere sia per l'accurata retrospettiva storiografica, sia per le indispensabili proposte metodologiche.

3. Se ne potranno trovare dei ragguagli nella puntuale bibliografia implicita, aggiornata ai primi anni Cinquanta, contenuta nelle note del volume di V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1952², da integrare con le schede per la mostra di codici umbri allestita parallelamente al convegno del 1960 (cfr. *Mostra storica e documentaria. Catalogo*, a cura di I. Baldelli, in *Il Movimento dei Disciplinati*, cit., pp. 624-650). Per ulteriori aggiornamenti si dovranno vedere le edizioni critiche dei laudari citate *infra*.

4. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., p. 357: «Si fa allora forte la suggestione a ricomporre più decisamente tale letteratura per città, per centri comunali: il che è poi partire dal centro storico del Trecento comunale e cittadino. Policentrismo linguistico e letterario insomma ben oltre le Origini, in relazione al fervido policentrismo dell'Italia centrale e settentrionale».

Poco altro occorre aggiungere. Sarà solo necessario far presente come, rispetto alla situazione delineata da Apollonio allo spartiacque del 1960-62, vi sia stata nell'ultimo cinquantennio una decisa inversione di tendenza e come alcuni settori della critica filologica abbiano sopperito in qualche misura ai vuoti lasciati dagli studi teatrali, nei quali l'interesse per l'antica drammaturgia umbra si è reso progressivamente inerte. Proprio sul terreno della filologia, infatti, appare oggi sempre più avvertita un'attenzione alla dimensione pragmatica dei testi che, insieme a una loro lettura a tutto campo, si riflette negli stessi criteri d'edizione delle raccolte, andando a convergere con le esigenze di documentazione proprie alle discipline dello spettacolo.

Assai significativo, a questo riguardo, è quanto scrivevano nel 1980 Franco Mancini e Giorgio Varanini nella prefazione al volume inaugurale di una prestigiosa collana di sillogi laudistiche. Qui, nella dichiarazione programmatica di dare alle stampe «edizioni fedeli all'individua testimonianza tramandataci dal passato, costituita per lo più da un unico manoscritto, quello cioè fruito da una certa società di devoti operante in un certo luogo e in una certa fase storica»⁵, era palesata l'opzione, piuttosto che per la ricostruzione di una lezione ritenuta originale, per il rispetto della vita concreta dei testi, colti nel loro modificarsi e adattarsi al mutare delle circostanze storiche, sociologiche, devozionali, o anche in relazione alle interpolazioni e manipolazioni dovute alla loro circolazione e alla trasmissione orale. Aspetti, questi, che interessano tutte quelle testimonianze cui, in un senso molto lato, siamo disposti ad attribuire natura di 'copione'.

1. *La lauda ad Assisi*

Nella vicenda che ci accingiamo a ricostruire, Assisi occupa una posizione particolare per almeno due ragioni: da un lato, infatti, è la città

5. F. Mancini, G. Varanini, *Prefazione a Laude cortonesi dal sec. XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio, 4 voll. Firenze, Olschki, I, 1981, p. VI. Cfr. anche G. Varanini, *Laude e laudari: problemi editoriali*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, pp. 343-361.

che ha trasmesso i più antichi monumenti e documenti sulle prassi rituali e rappresentative disciplinate di cui si abbia memoria; dall'altro, è anche la città che ha conservato il più copioso numero di laudari. Questa duplice coincidenza consente di intuire, meglio di quanto avverrà altrove, un processo in movimento caratterizzato da sperimentazioni, apporti eterogenei, possibili mutamenti d'orientamento: in sostanza, una storia.

Di questa storia fu protagonista soprattutto un gruppo che operò sotto l'influsso e la direzione culturale dell'ordine minoritico: la confraternita dei disciplinati di S. Stefano, sorta nel marzo del 1324⁶. Ad essa appartennero quasi tutte le raccolte di laude che esamineremo in questa sezione. Ma l'importanza del suo ruolo non sembra ascrivibile alla mera casualità dei ritrovamenti e alle accidentali vicende legate alla conservazione delle fonti. La sua posizione preminente nel panorama confraternale locale (per cui si è parlato espressamente di "leadership"⁷) è stata infatti già evidenziata da tempo, sia in rapporto all'elaborazione di una produzione testuale e di forme devozionali riconducibili in varia misura al campo delle attività performative, sia, più in generale, in rapporto alla proposta di un modello di organizzazione che avrebbe goduto di ampia e duratura fortuna⁸. La cronologia della formazione del suo repertorio può dunque essere considerata esemplare e paradigmatica.

Probabilmente agli inizi della sua attività, in una data non ulteriormente precisabile, la compagnia si dotò del laudario detto Illumina-

6. La data di costituzione della compagnia è indicata in una matricola del 1336 (cfr. S. Brufani, *La fraternita dei disciplinati di S. Stefano*, in *Le fraternite medievali di Assisi*, a cura di U. Nicolini, E. Menestò, F. Santucci, Assisi-Perugia, Accademia Propeziana del Subasio-Centro di ricerca e di studio sul Movimento dei Disciplinati, Assisi, 1989, p. 46 nota 4, che ne cita il passo relativo).

7. Cfr. F. Mancini, *Introduzione a Il laudario «Fronдини» dei disciplinati di Assisi*, Firenze, Olschki, 1990, p. 23.

8. I suoi statuti del 1327 furono presi a modello da numerose compagnie, sia nella stessa Assisi che altrove: a Gubbio, Fabriano e in diverse altre città del centro e settentrione d'Italia (cfr. in proposito A. M. Terruggia, *In quale momento i disciplinati hanno dato origine al loro teatro?* in *Il Movimento dei Disciplinati*, cit., pp. 438-441; S. Brufani, *La fraternita dei disciplinati di S. Stefano*, cit., pp. 48-49; F. Mancini, *Introduzione*, cit., p. 7 nota 4).

ti, trasmesso da un codice che riporta anche un'appendice di scritti in latino⁹. La silloge potrebbe essere stata redatta non molto dopo il 1323¹⁰ e, comunque, si può immaginare all'incirca contemporanea alla stesura di altri fondamentali documenti: gli statuti del 1327¹¹ e l'*Ordo ad faciendum disciplinam*, il cui manoscritto più antico potrebbe essere precedente al 1329¹².

In progresso di tempo, al primo libro di laude se ne dovettero aggiungere degli altri. I laudari erano certamente due alla data del 24 giugno 1347¹³. Ma è soprattutto sullo scorcio del secolo che si registrò un ulteriore incremento del repertorio, aggiornato anche sulla base

9. BCA, ms. 705. Il codice raccoglie i seguenti testi e documenti: laudario (cc. 2-18v); *lectiones* in prosa ritmica (cc. 19-25); rituale della disciplina con sette *orationes* liturgiche (cc. 25v-26v); rituale della *Benedictio vestium* (cc. 28-28v); altre *lectiones* in prosa ritmica di mano più tarda (cc. 29-30). Per la descrizione del manoscritto e dei suoi contenuti cfr. G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria e i loro uffizi drammatici*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», suppl. n. 9, 1906, p. 57; A. M. Terruggia, *In quale momento*, cit., pp. 445-449 nota 2; *Mostra storica e documentaria*, cit., scheda n. 25, p. 638.

10. L'unico riferimento cronologico implicito nei testi si ha nella lauda per la festa del Corpus Domini *O glorioso e dengno*, in versi che alludono alla recente istituzione della solennità: «Festa novella è tratta/che sia fatta dal popol cristiano» (vv. 29-30); «Solennetade nova/che trova la santa chiesa romana» (vv. 45-46). Questo particolare ricondurrebbe all'epoca della generale diffusione della ricorrenza, istituita nel 1264, ma largamente accolta solo dopo la bolla *Si Dominum* di Clemente V del 1311 e soprattutto dopo che essa fu nuovamente confermata nel 1323 (cfr. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., p. 352). La datazione conviene ovviamente più al singolo testo che all'intero laudario: ma va notato come lo stesso componimento avesse smarrito ogni memoria della novità della festa quando, nella prima metà del sec. XV, fu recuperato dal laudario Vallicelliano di Perugia (cfr. BVR, ms. A 26, c. 136).

11. Lo statuto confraternale fu pubblicato e approvato il 23 agosto 1327. Esso venne redatto da Giacomo di Vanne, che fu sodale, notaio e primo priore della confraternita e ricoprì incarichi di prestigio anche sulla più ampia scena cittadina: fu ad esempio vicario del vescovo almeno dal 20 marzo 1356 al 20 marzo 1357 (cfr. *Statuto della fraternita dei disciplinati di S. Stefano*, a cura di E. Menestò, in *Le fraternite medievali di Assisi*, cit., p. 235 nota 1; S. Brufani, *La vita religiosa in Assisi dal 1316 al 1367*, S. Maria degli Angeli, Ed. Porziuncola, s.d., pp. 100, 120).

12. Cfr. *infra*, cap. II, p. 44, n. 11

13. Un inventario di beni mobili della compagnia menziona in tale data, insieme a suppellettili liturgiche e scritti di vario genere: «Item duo libri de laudis» (ASRA, S. Stefano 52, c. 45).

di testi d'importazione. Ad attestarlo sono i cosiddetti frammenti di S. Rufino: cinque spezzoni di laudario ora legati in un unico volume conservato presso l'archivio della cattedrale¹⁴. In particolare, il confratello Sante Cicchi compilò il 19 novembre del 1388 il codicetto pergameneo segnato 36-2, trascrivendovi una breve raccolta di composizioni destinate al culto funebre¹⁵. Altre laude di vario tema, tra cui figuravano anche testi perugini, furono copiate nello stesso periodo e forse dalla stessa mano sul codicetto segnato 36-3¹⁶. L'influenza della lauda perugina è comprovata in quest'epoca anche dal possesso, da parte della compagnia, di due altri pezzi non precisamente databili. Il primo è il breve frammento cartaceo di laudario drammatico segnato 36-1, probabilmente della seconda metà del sec. XIV, forse proveniente direttamente da Perugia – come suggerisce Ignazio Baldelli basandosi sulla sua inconfondibile veste linguistica¹⁷. L'altro è il codice segnato 36-4, redatto in una data successiva al 1381 dal canonico del duomo di S. Rufino Luca Ercolani, che trasmette un'ampia silloge esemplata quasi interamente su una raccolta di tipo perugino¹⁸.

14. ASRA, ms. 36. I codici, pervenuti nella loro sede attuale nel 1930, furono rilegati insieme nel 1936 (cfr. F. Santucci, «*Lauda della scavigliazione*» della fraternita dei disciplinati di S. Stefano di Assisi, in «Accademia Properziana del Subasio di Assisi», serie VI, n. 22, 1994, p. 243). Su di essi cfr. M. Catalano, *Laudari ignoti di disciplinati umbri*, in «Annuario del R. Istituto Magistrale di Assisi», II, 1923-24, pp. 52-67; Id., *I laudari dei disciplinati assisiati*, in «Annuario del R. Istituto Magistrale di Assisi», VII, 1928-1939, pp. 29-33 (che non sono riuscite a reperire); *Mostra storica e documentaria*, cit., scheda n. 27, p. 640; *Le laude dei disciplinati di Perugia: questioni metriche e testuali*, a cura di G. Scentoni, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo-Accademia Tudertina, 2002, pp. 33-41.

15. La data di compilazione e il nome del redattore sono riportati in alcuni righi di scrittura in parte abrasa nell'intestazione del codice. La silloge è edita in A. Del Pozzo, *Contrasti spirituali di un ignoto codicetto assisano del secolo XIV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXVI, 1925, pp. 81-99.

16. Sull'attribuzione a Sante Cicchi cfr. M. Catalano, *Laudari ignoti*, cit., p. 63; I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., pp. 365-366.

17. Cfr. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., p. 366. Sulla datazione del frammento cfr. M. Catalano, *Laudari ignoti*, cit., p. 59, che ha anche cautamente ipotizzato un'origine oltremontana del copista per la presenza, nelle carte, di una filigrana in uso in Francia poco dopo il 1350.

18. Il termine *post quem* del 1381 si desume da due bolle di Urbano VI che attestano il trasferimento del redattore del laudario («Luchas herchulani canonicus assi-

Nei primi decenni del secolo seguente, dagli inventari di beni mobili del sodalizio risulta che questo possedeva tre laudari: uno in pergamena, da identificare molto probabilmente con l' *Illuminati*, due cartacei¹⁹. A partire dal 1427 i volumi salirono a quattro: ai tre precedenti si era infatti aggiunto un altro laudario in cartapeccora²⁰. Il loro numero restava invariato nel 1429, ma a questa data si aveva anche menzione di un libricino per gli uffici funebri, che va forse identificato con la piccola raccolta di laude mortuarie contenuta nel codicetto cartaceo 36-5²¹.

Il solo laudario assiate non appartenuto alla confraternita di S. Stefano è il cosiddetto Frondini, della seconda metà del sec. XIV, tra-

siensis», come recita la sua firma vergata in calce alla prima lauda) dalla chiesa di S. Maria in Portico di Roma alla cattedrale di S. Rufino di Assisi. La scoperta dei due documenti si deve a A. M. Terruggia, *Lo sviluppo del dramma sacro attraverso i codici di Assisi*, estratto da «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», XI, 1956-1960, p. 11. La datazione del manoscritto è riferita alla prima metà del sec. XV da M. Catalano, *Laudari ignoti*, cit., p. 66.

19. Nell'inventario del 1414 si avevano: «Item duie livere dalle laude» (ASRA, S. Stefano 59, c. 45); in un'aggiunta all'elenco compariva: «Item uno quaterno de laude in carta bambacina» (ivi, c. 46). L'inventario del 1 ottobre 1421 riportava: «Item unus liber cum coperta lingni ad dicendum laudes» e «Item duo libri acti ad dicendum laudes cartis bobycinis» (ivi, c. 84v). Uno dei due laudari cartacei sarà forse da identificare col frammento 36-4. Nessuno dei laudari menzionati sembra invece identificabile coi frammenti compilati nel 1388 da Sante Cicchi: il che può spiegarsi supponendo che gli elenchi registrassero solo i volumi di grande formato, mentre i pezzi composti di poche carte potevano esser compresi tra quelli riposti in una cassa insieme ad altre scritture. Nel 1421 si trovava ad esempio: «Item una cassa cum certis libris et aliis scripturis cum duabus cassetis videlicet parva rocta et alia modice magna» (ivi, c. 84v). Gli inventari della prima metà del sec. XV sono parzialmente editi in A. M. Terruggia, *In quale momento*, cit., pp. 451-452 nota 1.

20. L'inventario del 1 aprile 1427 riferiva di «quatuor libris de laudibus» (ASRA, S. Stefano 40, c. 17). Ugualmente l'inventario del 7 gennaio 1442: «Item IIII livere da cantare laude» (ivi, c. 19v). Quello del 24 aprile 1429 riportava invece più dettagliatamente: «Item quatro livere de laode, dui de carta banbagina et dui pecorina, uno cum bacte de leno» (ivi, c. 18). Per le ragioni esposte alla nota precedente, la cronologia e la descrizione dei pezzi non risultano compatibili con l'identificazione di questi laudari coi primi quattro frammenti di S. Rufino sostenuta da M. Catalano, *Laudari ignoti*, cit., pp. 57-58.

21. L'inventario del 24 aprile 1429 riportava: «Item uno liverciolo da morti» (ivi, c. 18). Il 7 gennaio 1442 si trovava di nuovo «uno liverciolo da offitiare i muorte» (ivi, c. 19v).

mandato da un codice contenente anche un'appendice di scritti latini²². Tradizionalmente attribuito alla confraternita di S. Pietro, esso seguiva sostanzialmente il modello elaborato qualche decennio prima all'interno della più autorevole confraternita di S. Stefano, non senza qualche significativa apertura ai suoi recuperi posteriori.

La ricognizione delle testimonianze consente dunque di distinguere due momenti diversi, situabili rispettivamente, in via approssimativa, al secondo e all'ultimo quarto del secolo.

La formazione del canone passionale assiate: il laudario Illuminati

Con la redazione dell'Illuminati, la confraternita di S. Stefano mise a punto il primo laudario ufficiale disciplinato, avvalendosi verosimilmente del diretto intervento dei frati Minori, che dettarono lo statuto della confraternita e influenzarono la redazione dell'*Ordo ad faciendum disciplinam*.

La silloge appare frutto di un'elaborazione dotta, ascrivibile a un operatore dotato di profonda cultura e sapienza tecnica, che passò al vaglio e riadattò un precedente repertorio di lamenti della Vergine mediani, marchigiano-abruzzesi e di lontana ascendenza cassinese, per riproporli secondo una linea di rigorosa ortodossia francescana²³.

22. BNR, ms. Vitt. Em. 478. Il codice riporta il laudario (cc. 1-42) e una raccolta di *lectiones* e *orationes* (cc. 42v-60v). Per la descrizione del manoscritto cfr. G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria*, cit., p. 55-56, che ipotizzò l'originaria appartenenza della sezione in latino a un altro volume. Ma F. Mancini, *Introduzione*, cit., p. 59, pur giudicando l'opinione attendibile, ha osservato come il presunto secondo codice dovesse comunque essere di proprietà dalla stessa compagnia che fruiva il laudario, in quanto «le lezioni e orazioni latine, contenute nella eventuale aggiunta, vengono a trovarsi quasi in parallelo, [sic] con i contenuti delle laude in volgare» (ivi, p. 59 nota 107).

23. La produzione dei lamenti mediani, oltre a costituire il retroterra della raccolta laudistica, fu anche alla base delle lezioni latine riportate nella seconda parte del codice: «Le sue *Lectiones* in prosa ritmica, che si cantavano “in diebus veneris in memoriam sanctissimae Passionis Iesu Christi”, altro non sono se non *Lamentationes* ricavate da un pianto mediano latino e successivamente inserite nel rituale della Disciplina» e «documentano con peculiare evidenza il lavoro di revisione formale messo in atto dai frati Minori in seno alle fraternite laiche» (F. Mancini, *Temi e stilemi della “Passio” umbra*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini. Atti del V Convegno di Studio. Viterbo 22-25 maggio 1980*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1981, p. 161).

Ne risultò una raccolta di quattordici componimenti ineguali per metro, dimensioni e soggetto, ma incentrata particolarmente sui prodotti di tema passionale, che attraversano l'intera opera e ne determinano i criteri aggregativi, riflettendo «una prima incardinazione sull'uffizio più antico dei disciplinati, che si appunta particolarmente alla settimana santa, secondo lo spirito penitenziale cristocentrico»²⁴. L'inclusione tra i testi in volgare della sequenza latina *Vidi Iudam venientem* attesta d'altronde, come è stato osservato, che in questa fase storica «il turgore paraliturgico della *Lamentatio* [...] non ha ancora superato l'argine maestro della liturgia»²⁵. Sul piano della versificazione, pur nell'ancor notevole varietà degli schemi adottati, si evidenzia una tendenza alla riduzione dell'ampia multiformità che caratterizza i laudari non disciplinati più arcaici.

Il nucleo fondante della silloge è costituito da un insieme di quattro testi che sarà assunto a canone dal *corpus* di laudari inclusi da Franco Mancini sotto la denominazione di “costellazione assiate”²⁶. Ad esso afferiscono le laude *Venite a pianger con Maria, Venne Cristo humiliato, Levate gl'ochie et resguardate, Or ve piaccia d'ascoltare* (quest'ultima posta nell'Illuminati sotto l'incipit *O alto patre onipotente*): vale a dire tre lamenti della Vergine e una narrazione in funzione parenetica dell'episodio evangelico della lavanda dei piedi²⁷. Proprio da questo gruppo di composizioni è utile muovere per mettere a fuoco le dimensioni pragmatiche implicite nella produzione di questo periodo.

In particolare:

24. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., p. 350.

25. F. Mancini, *Introduzione*, cit., pp. 5-6.

26. Appartengono alla suddetta “costellazione”, oltre all'Illuminati e al Frondini, due laudari compilati a Gubbio: l'Eugubino (BNF, ms. Landau 39) e l'Oliveriano (BOP, ms. 12), già significativamente attribuito alla confraternita di S. Antonio di Assisi. In ognuna di queste raccolte, al nucleo passionale assiate si aggiungono laude santorali relative per lo più al *proprium sanctorum* del luogo di ubicazione della confraternita ed eventualmente, nel caso d'una preesistente produzione laudese, componimenti dedicati alla Vergine non dolorosa (Cfr. F. Mancini, *Introduzione*, cit., pp. 13-24 e *passim*).

27. Cfr. *ivi*, p. 13 nota 20.

- Almeno per la lauda *Venite a pianger con Maria*²⁸, una destinazione non limitata alla ristretta cerchia confraternale, ma passibile di apertura a un'utenza più vasta, è attestata dall'annotazione sul margine del manoscritto di una variante al v. 2 (*o voy gente qui addunate* in alternativa a *voi filglol' dissiplinate*)²⁹.
- Sia la lauda precedente, sia le laude *Levate gl'ochie et resguardate*³⁰ e *Or ve piacia d'ascoltare (O alto patre onipotente)*³¹, pur dotate di differente ampiezza e provviste di un'elaborazione drammaturgica progressivamente più compiuta, si fondano su una stessa tecnica compositiva per cui è stata coniata la definizione di “dialogo narrativo”³². Essa è applicata nell'*Illuminati* all'intera serie dei lamenti in volgare, che offrono propriamente una narrazione della passione distribuita tra più personaggi. Gli interlocutori, indicati nel manoscritto da rubriche apposte in margine al testo, anche nei componimenti più estesi della raccolta non superano mai il numero di tre.
- Nell'*incipit* della lauda *Levate gl'ochie et resguardate* si coglie la spia d'una prassi di produzione e consumo che sembra rimandare, e appoggiarsi, a figurazioni per immagini della passione. Questa modalità, non ancora adeguatamente indagata e forse priva di ampio seguito persino all'interno della stessa tradizione assisiata, trova riscontro in altre composizioni anche eccedenti la zona dei lamenti e sembra individuare uno dei più originali tratti distintivi della silloge.
- Tutti e quattro i testi del canone assisiata sono al cosiddetto “modo passionale”, cioè nel metro della sestina di otto-novenari, che è in assoluto lo schema prevalente nella raccolta. Sia

28. Cfr. BCA, ms. 705, cc. 11-11v.

29. Cfr. A. M. Terruggia, *Lo sviluppo del dramma sacro*, cit., p. 21; Ead., *In quale momento*, cit., p. 447 e *passim*; F. Mancini, *Introduzione a Il laudario «Froncini»*, cit., p. 7 nota 5, che parla del disporsi dei testi passionali della costellazione a innesti dialogici «in vista di un pubblico – da supporre via via più numeroso – sulla cui presenza ci avverte, a fugare ogni dubbio, la variante [...] sul margine della lauda 4 di As [Illuminati]».

30. Cfr. BCA, ms. 705, cc. 13v-15.

31. Cfr. *ivi*, cc. 17v-18v.

32. Cfr. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit. p. 351.

la sua invenzione, sia quella del “modo pasquale”, cioè del metro della ballata maggiore di settenari ed endecasillabi alternati, adottato in tre laude santorali, risalgono allo sperimentalismo di questa fase produttiva. Il modo passionale nacque probabilmente da esigenze correlate alle prassi performative: tanto il suo verso orecchiabile e facilmente memorizzabile, quanto la linearità della successione strofica svincolata dalla ripresa, sembrano infatti renderlo particolarmente adeguato a un ampliamento della base degli esecutori, in vista di un più largo coinvolgimento dei devoti nel canto corale. Il modo pasquale, invece, originò forse dall'intento di conferire all'organismo della ballata un'inconfondibile caratterizzazione paraliturgica, tale da evitare qualunque contaminazione con melodie profane. Queste due tecniche avranno un'immensa fortuna e diverranno istituzionali nella produzione perugina e orvietana³³.

Dinamiche di scambio: il laudario Frondini e i frammenti di S. Rufino

In un periodo non esattamente determinabile, come si è accennato, presso la confraternita di S. Stefano si cominciarono a raccogliere e a copiare testi prodotti altrove. Si aprì allora una fase culturale segnata soprattutto dall'acquisizione del patrimonio laudistico perugino, sia attraverso recuperi diretti, sia, più raramente, attraverso parziali rielaborazioni o contaminazioni, in un processo che fu probabilmente agevolato, ma certo non determinato, dai rapporti che collegarono già in date precoci i sodalizi dei due centri³⁴.

33. Cfr. Ivi, pp. 350-351; e soprattutto F. Mancini, *Introduzione*, cit., pp. 42-57. Oltre alla sestina passionale, l'Illuminati registra anche l'ottava passionale di ottonari, adottata nei due componimenti-pilota della silloge (due *unicum*): questo schema, forse messo a punto dallo stesso colto artefice del laudario, non ebbe tuttavia sviluppi nemmeno internamente alla stessa produzione assisiate. Dalla tradizione laudistica non disciplinata è mutuato invece il metro della ballata minore di ottonari *aaax*, adottato anch'esso in due testi (cfr. Ivi, p. 23 nota 39).

34. Nel 1338, come si vedrà in seguito, dei perugini fecero ad Assisi una rappresentazione del Giudizio: il che dimostra come, a questa altezza cronologica, la produzione spettacolare elaborata a Perugia fosse già sicuramente nota ai disciplinati di Assisi (cfr. *infra*, cap. II, pp. 61-62).

Per comprendere la natura e il significato di questi apporti occorre aver presente quanto era avvenuto nel frattempo a Perugia, il che presuppone il possesso di nozioni che saranno discusse più ampiamente in seguito. Le esigenze espositive hanno imposto infatti di separare due linee di sviluppo che, nei fatti della storia, andarono intrecciate. Per ora ci limitiamo soltanto ad anticipare, rinviandone a dopo la dimostrazione, che i testi circolanti ad Assisi derivavano in gran parte da un laudario affine al cosiddetto Perugino e che dunque dipendevano – direttamente o indirettamente – dalla silloge laudistica elaborata dalla confraternita di S. Domenico sotto l’influsso dei frati Predicatori.

Questa premessa si applica in primo luogo ai tre testi drammatici del frammento 36-1³⁵, ma anche e soprattutto al più voluminoso dei laudari di S. Rufino, il frammento 36-4. Qui, il canonico Luca Ercolani «nelle prime tre carte mescolò le strofe della lauda del Giudizio universale assisana tramandataci dal Frondini con quelle della lauda dello stesso tema dei codici perugini; ma dalla quarta carta trascrisse da un esemplare strettamente affine al codice della Comunale di Perugia circa una metà dell’intero laudario sino alla lauda *Ben so trista e dolorosa*»³⁶. Il prodotto di questa operazione fu una raccolta di cinquantotto composizioni, in gran parte drammatiche, ordinate secondo il calendario liturgico, ma selezionate secondo un criterio antologico che potrebbe riflettere consuetudini celebrative in uso tra i disciplinati assisiati: con un testo-pilota che richiamava esperienze spettacolari concretamente attuate in città; con aperture sulle tematiche natalizie in conformità con la linea culturale che troveremo documentata anche nel repertorio dei disciplinati di S. Pietro; con un nucleo portante di laude della Quare-

35. Lo spezzone di laudario, dovuto alla mano di un illetterato o comunque di un operatore inesperto di latino, comprende tre composizioni drammatiche al modo pasquale assemblate senza un apparente criterio organizzativo: una lauda sulla concezione e lo spozalizio della Vergine con *incipit Prendiam per ...* [†]; la lauda per la Natività *Ciascuno amantenente*; i primi 36 versi della lauda per la festa dell’Ascensione *Ho padre ’nepotente* (cfr. M. Catalano, *Laudari ignoti*, cit., p. 61; A. M. Terruggia, *In quale momento*, cit., p. 453 nota 1; *Le laude dei disciplinati di Perugia*, cit., pp. 38-39). La prima lauda non risulta attestata altrove, ma sembra anticipare analoghi temi trattati dal laudario Orvietano. La seconda e la terza lauda sono tramandate dai laudari perugini sia, rispettivamente, dai frammento 36-4 e 36-3.

36. I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, cit., p. 366.

sima e della Settimana Santa che sembra attestare il persistere di una prevalente componente penitenziale³⁷.

Di ispirazione più eclettica furono i due laudari redatti nel 1388 da Sante Cicchi. Ciò vale specialmente per il frammento 36-3, costituito da cinque testi disposti apparentemente senza un criterio preordinato, parte lirici e parte drammatici, parte di fattura locale e parte d'origine diversa, perugina e cortonese³⁸. Ma anche il frammento 36-2, formato da sette laude funebri, di cui almeno due appartenenti in esclusiva al sodalizio di S. Stefano, documenta un rapporto col repertorio perugino, ricollegandosi ad esso mediante due componimenti³⁹.

37. Sul laudario, i suoi rapporti con le altre raccolte, il raffronto con le principali sillogi perugine, cfr. *Le laude dei disciplinati di Perugia*, cit., pp. 33-38, 42-87. Dal punto di vista che ci riguarda, va notato come il redattore del laudario non sembra essersi limitato a copiare passivamente, ma abbia operato delle scelte precise rispetto al probabile modello. Forse, egli si era proposto inizialmente di trascriverne tutti i componimenti (ciò spiegherebbe la presenza, nella parte iniziale, di testi non riconducibili a culti attestati localmente, come ad es. la lauda per la festa di S. Tommaso d'Aquino); tuttavia, con ogni evidenza, dopo aver riportato i primi undici testi cambiò orientamento cosicché, dalla lauda per la domenica *infra* l'ottava dell'Epifania, tralasciando diversi pezzi, passò direttamente alle composizioni quaresimali; di qui proseguì regolarmente la trascrizione fino alle laude per la Pasqua, dove si arrestò definitivamente. Ciò comportò l'esclusione delle laude per le principali feste mobili (Pentecoste, Corpus Domini, Ascensione), di quelle per le maggiori feste mariane (Annunciazione, Assunzione) e della parte più cospicua delle laude santorali.

38. Comuni ai laudari perugini sono la lauda drammatica sulla passione *Signore scribe, or que faciamo* (in una versione fortemente rimaneggiata rispetto all'originale, fruita dal Frondini in redazione brevior) e la lauda drammatica per la festa dell'Ascensione *O padre onipotente* (già riportata parzialmente dal frammento 36-1). Proviene invece dal repertorio lirico cortonese la lauda sull'annunciazione *Salutiam devotamente*. Di sicura fattura locale sono la lauda lirico-narrativa sulla natività *Laudiamo Cristo 'nepotente* (composizione-pilota del Frondini, di cui vengono trasmessi autonomamente i primi 60 versi) e la lauda lirica *O gloriosa pia madre de Cristo*, unica.

39. Diversamente da quanto opinò il suo editore Arturo Del Pozzo, che credette di ravvisarvi un laudario incompiuto, il codice dà l'impressione di trasmettere una raccolta piccola ma organica, con la quale il sodalizio era in grado di adempiere a ogni obbligo rituale relativo alle onoranze funebri: dalle preghiere di suffragio per le anime dei trapassati, all'ufficio della sepoltura, al conforto dei familiari presso l'abitazione del morto. Sono comuni ai laudari perugini le laude *Perdona, Cristo, al peccatore* e *'Nante che venga la morte sì dura* (già attribuita a Iacopone e trasmessa da un'ampia tradizione manoscritta e a stampa). È invece comune al Frondini la lauda *O fratel-*