

La poesia cantata  
tra oralità e scrittura:  
testo, musica, performance

a cura di  
Agnese Bee - Angelica Vomera



Dal Medioevo all'Età Contemporanea molte forme di poesia si tramandano in testi che ne cristallizzano la dimensione orale e performativa attraverso la scrittura. Le discipline letterarie e musicali studiano laude, frottole, canti di tradizione orale come puro testo o mera intonazione, spesso dimenticando che una prospettiva di analisi non può escludere l'altra. Nell'affrontare un'ampia casistica di generi e contesti, *La poesia cantata tra oralità e scrittura: testo, musica, performance* pone l'attenzione sulla performance coniugando musicologia, filologia, letteratura, teatrologia ed etnomusicologia. Il volume prende le mosse dal convegno che si è tenuto a Trento il 28 e 29 maggio 2024, all'Università di Trento e in Fondazione Bruno Kessler, nell'ambito del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, diretto da Francesco Zimei, e vi propone altri studi conformi all'obiettivo del lavoro editoriale. Il dialogo fra studiosi che operano abitualmente in campi di indagine distanti è il risultato più significativo del progetto da cui è nato questo libro.

AGNESE BEE e ANGELICA VOMERA sono dottorande in musicologia all'Università di Trento all'interno del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, nell'ambito del quale nasce questo volume. Bee ha pubblicato, con Marco Gozzi, *Il Pontificale Romanum nelle edizioni cinquecentesche della Biblioteca Laurence Feininger di Trento* per la LIM. Vomera, dottore in lettere presso l'Università di Torino e la Sorbonne Nouvelle Paris 3, ha pubblicato su «Le Moyen Français», «Textus&Musica», «Philomusica online», «Brill» e «Recercare» (LIM) attorno a poesia e musica del Tre-Quattrocento.

## Studi e Ricerche

34

DIREZIONE

Irene Zavattero

COMITATO SCIENTIFICO

Tiziana Faitini

Andrea Giorgi

Igor Santos Salazar

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.



Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant “The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)”, acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

La poesia cantata  
tra oralità e scrittura:  
testo, musica, performance

a cura di  
Agnese Bee e Angelica Vomera

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Studi e Ricerche n. 34  
Direttrice: Irene Zavattero  
Segretaria di redazione: Francesca Comboni  
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/221/collana-studi-e-ricerche>  
e-mail: [collane.lett@unitn.it](mailto:collane.lett@unitn.it)

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-137-0 (edizione cartacea)  
ISBN 978-88-5541-138-7 (edizione digitale)  
DOI 10.15168/11572\_469220

© 2025 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



## SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di Francesco Zimei	VII
<i>Introduzione</i> di Agnese Bee e Angelica Vomera	XI
MARCO GOZZI, <i>Le laude si cantano, perché scriverle? Dal testo al contesto del Laudario di Cortona: quello che il segno non dice del canto</i>	3
CARLA MARIA BINO, <i>Studiare le laude drammatiche. Metodologie e problemi</i>	31
THOMAS PERSICO, <i>Per l'edizione delle laude «cantasi come» su melodie dell'Ars nova</i>	47
AGNESE BEE - ANGELICA VOMERA, <i>Come si canta quando si canta come. Novità su Appostol del figliuol di Dio (BAV, Chigi L.VII.266) e Dolce speranza del cor mio (I-MC 871)</i>	69
LUCIA MARCHI, <i>Dal contrafactum al modello, e non viceversa. Riflessioni sui rapporti tra laude e canti carnascialeschi</i>	91
BLAKE WILSON, <i>Orality and Writing in Serafino Aquilano's Creative Process</i>	121
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>«Io vo' dire una frottola». Appunti sulla frottola come poesia performativa (dal Tre al Cinquecento)</i>	145
GUIDO RASCHIERI, <i>«La canzom l'è fata per cantare». Repertori e pratiche vocali nell'Italia del Nord</i>	167
GIUSEPPE GIORDANO, <i>Di santi, madonne, uomini e animali. Canti agiografici siciliani fra scrittura e oralità</i>	189

CRISTINA GHIRARDINI, <i>La persistenza dell'ottava rima nel canto di tradizione orale in lingua italiana</i>	211
<i>Indice dei nomi</i>	253

CARLA MARIA BINO

STUDIARE LE LAUDE DRAMMATICHE.  
METODOLOGIE E PROBLEMI

1.

«Altri studiano le forme giuridiche e associative di queste confraternite: noi ne studiamo le forme espressive, in un modulo, quello teatrale, che riassume il più di convergenza corale e sociale».<sup>1</sup> Con questa frase – tratta dal suo intervento sulla lauda drammatica umbra tenuto nel 1960 in occasione del convegno per il settimo Centenario del movimento dei disciplinati –, Mario Apollonio riassumeva il nuovo approccio metodologico degli studi teatrali alle raccolte laudistiche confraternali. Il suo contributo segnava un punto di svolta rispetto alla precedente linea di indagine storiografica, marcatamente letteraria, di Monaci, D'Ancona e De Bartholomaeis, da un lato incline al «populismo creativo di stampo romantico» (vale a dire alla ricerca ottocentesca dell'origine prima delle forme), dall'altro influenzata da un'idea stereotipata di teatro/dramma di matrice classica. Egli, al contrario, spostava l'accento sulla comprensione delle pratiche devozionali delle «comunità disciplinate», ponendo il problema

---

<sup>1</sup> M. Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo Centenario dal suo inizio*, Atti del Convegno internazionale di Perugia (Perugia, 25-28 settembre 1960), Deputazione di storia patria dell'Umbria, Perugia 1962, pp. 395-433: 408.

della loro natura drammatica e avvertendo quanto fosse indispensabile leggerle entro il più vasto contesto della storia sociale e religiosa dell'Italia tardo medievale circoscrivendole, però, negli spazi e nei tempi di precise geografie con la loro identità civica, politica, spirituale.

A sessant'anni di distanza, la lezione di Apollonio resta un valido indirizzo di metodo. Tuttavia, l'ampia messe di studi interdisciplinari sulle forme della rappresentazione del Medioevo occidentale ha offerto nuove chiavi di lettura ed indicato percorsi di ricerca diversi. Le nuove tecnologie, inoltre, hanno notevolmente ampliato il *corpus* delle fonti – ora non più limitate ai soli testi, ma comprendenti anche manufatti quali, ad esempio, le statue dei cosiddetti ‘crocifissi animati’ – permettendo indagini incrociate prima impensabili.<sup>2</sup>

In questo articolo, mi limiterò a evidenziare alcuni dei problemi che lo storico del teatro si trova ad affrontare, allorché decida di indagare la dimensione drammatica tanto del testo delle laude, quanto del modo in cui esse venivano eseguite. Per farlo, ho scelto un preciso esempio confraternale e una singola pratica devozionale: l'esempio è quello dei Disciplinati di Santo Stefano di Assisi; la pratica devozionale è l'ufficio della disciplina da loro celebrato la sera del Venerdì Santo.

Le ragioni della scelta credo siano evidenti: si tratta di uno dei casi più antichi e meglio documentati a oggi noto. Il *corpus* di fonti relativo alla confraternita è particolarmente completo. Esso comprende gli statuti del 1327, il quasi coevo codice Illuminati (non un laudario, ma – come ha ben sottolineato Daniele Sini – un «libro di comunità» composito che raccoglie le laude, l'*ordo* del solo rito di flagellazione corredato da due diverse tipologie di *lectiones* latine in memoria della Passione e l'*ordo* del rito di *be-*

---

<sup>2</sup> Per una ricognizione critica degli studi sulle statue ‘animate’ del Cristo crocifisso e morto pubblicati negli ultimi vent'anni rimando a C. Bino - C. Bernardi, *Interactive Images. Depositions of Christ in Italy, 1200-1700*, in C. Chaguinian (a cura di), *Good Friday Ceremonies with Articulated Figures in Medieval and Modern Europe*, Garnier Classiques, Paris 2023, pp. 233-308.

*nedictio vestium*),<sup>3</sup> due diversi codici attestanti il completo *Ordo ad faciendum disciplinam*, altri frammenti più tardi di uno o più laudari (il codice 36 di San Rufino) e, infine, gli inventari della fraglia.<sup>4</sup> Il che ci consente di avere un quadro ampio di modalità, tempi, occasioni e spazi in cui il gruppo agiva le proprie devozioni. Focalizzarmi sull'ufficio del Venerdì Santo – giorno memoriale della Passione e morte di Cristo – mi permette di andare direttamente al cuore della ‘drammatica’ dei confratelli di Santo Stefano di Assisi, essendo essi, da statuto, «disciplinati del Signore nostro Gesù Cristo crocifisso». Come è noto, la Passione è ‘forma formante’ del programma associativo dei battuti, quasi paradigma delle azioni devote e delle azioni di carità concretamente agite entro il corpo civico.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. A.M. Terruggia - F. Santucci - G. Scentoni - D. Sini (a cura di), *Il Laudario “Illuminati” e la costellazione assisiata*, Deputazione di storia patria dell’Umbria, Perugia-Assisi 2017.

<sup>4</sup> Diamo qui indicazione solo delle fonti manoscritte. Lo statuto venne compilato dal notaio Giacomo Vanni il 23 agosto 1327. L’originale è perduto, ma se ne conserva una copia coeva presso l’archivio capitolare di San Rufino ad Assisi, con segnatura ms. 78 (esiste anche una copia del 1760 presso la Biblioteca comunale d’Assisi, fondo moderno, n. 255 che sembra esemplata sull’originale perduto). Il codice *Illuminati* è conservato presso la Biblioteca Comunale di Assisi, ms. 705. L’*Ordo ad faciendum disciplinam* completo è conservato presso l’archivio capitolare di San Rufino, ms. 20 e 21. I cosiddetti Frammenti di San Rufino sono conservati presso l’archivio capitolare di San Rufino, ms. 36. Gli inventari sono conservati presso l’archivio capitolare di San Rufino, Santo Stefano 52.

<sup>5</sup> Cfr. G. Andenna, *La devozione confraternale per la Passione di Cristo nel tardo Medioevo*, in F. Flores d’Arcais (a cura di), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*. Atti del convegno (Milano, 15-16 maggio 2003), Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 21-31. Non solo il rito della flagellazione comunitaria era vissuto come atto concreto di *imitatio* della pena del Signore, ma alla Passione di Cristo erano dedicate pratiche di preghiera pubblica – come le processioni e i riti di sepoltura – e soprattutto il canto delle laude che veniva eseguito per stimolare la commozione del popolo e la sua conversione. Inoltre, i disciplinati svolgevano un ruolo attivo nel contesto sociale e comunitario in cui operavano, impegnandosi nel compimento delle opere di misericordia e nelle pratiche di carità, costruendo e gestendo ‘ospitali’ per i bisognosi, accudendo i malati, visitando i carcerati, dando sepoltura ai morti e adoperandosi per la pace cittadina, in epoca di

Quando parlo di ‘drammatica’ sottendo un modo di intendere il ‘teatro’ confraternale che implica l’abbandono dell’idea di rappresentazione moderna, analogico-finzionale e spettatoriale per mettersi, invece, nell’alveo della rappresentazione cristiana: quest’ultima – come ho già dimostrato in altra sede – risponde a un diverso dispositivo gnoseologico che salda insieme *visio* ed *actio*.<sup>6</sup> Nelle fonti esegetiche e liturgiche di varia cronologia, *repraesentare* non ha mai l’accezione di ‘riprodurre’, ma sempre quella di ‘ri-portare nel tempo e nello spazio’ eventi, gesti, fatti, rendendoli presenti alla memoria qui e ora e rivivendoli sensualmente in prima persona, *quasi praesentialiter*. Letteralmente, dunque, rappresentare è un *agere memoriam*; strutturalmente, è un processo performativo e partecipativo.<sup>7</sup>

Presupporre questo concetto di rappresentazione comporta un diverso sguardo sulle fonti, che andranno sempre lette in relazione al mutare delle pratiche di una memoria agita secondo precisi dispositivi drammatici, la cui peculiarità è storica, geografica e, in genere, culturale. Da un lato è necessario considerare l’ufficio della disciplina del Venerdì Santo entro il palinsesto devozionale

---

profondi conflitti sociali. La Passione di Cristo, quindi, diveniva il principio unificatore attorno a cui il gruppo stringeva il suo patto di fratellanza, che veniva rafforzato richiamandone continuamente la memoria con la preghiera, la meditazione, i riti, le immagini per poi farne la propria prassi sociale attraverso l’agire misericordioso. Un confronto tra i testi – regole e preghiere – di diverse confraternite ha rivelato forti vicinanze soprattutto di consuetudini rituali e religiose che hanno consentito di formulare l’ipotesi della presenza di un «modello» di aggregazione dei disciplinati dal «carattere sovraterritoriale» (D. Zardin, *Le confraternite in Italia settentrionale fra XV e XVIII secolo*, «Società e storia», 35 (1987), pp. 90-92).

<sup>6</sup> Ho affrontato il tema in modo ampio nel volume C. Bino, *Il dramma e l’immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secc.)*, Le Lettere, Firenze 2015.

<sup>7</sup> C. Bino, *Per un’indagine dei significati di repraesentare nel pensiero cristiano. Alcuni esempi tra retorica e liturgia (XI-XII secolo)*, in G. Cariboni - N. D’Acunto - E. Filippini (a cura di), *Presenza-Assenza. Meccanismi dell’istituzionalità nella Societas Christiana (secc. IX-XIII)*, Vita e Pensiero, Milano 2021, pp. 29-42.

che la fratria era tenuta a seguire in quel giorno, ma sullo sfondo sia delle prassi eucologico-meditative di varia matrice che, a quell'altezza cronologica, erano ormai diffuse presso il laicato, sia di altre pratiche celebrative, quali i riti officiati dal clero regolare, secolare o dagli ordini mendicanti. In questo caso, diviene fondamentale ricostruire il quadro dei riti e delle devozioni celebrate in uno specifico contesto territoriale e in un preciso momento storico, tenendo conto degli elementi originali e di quelli di adattamento di tradizioni precedenti.

Dall'altro, è necessario considerare i testi laudistici quali 'unità drammaturgiche' di una più ampia e composita 'drammaturgia festiva', tenendo presente che la loro struttura compositiva fu pensata per essere 'messa in atto' e cercando, così, di comprendere in quali tempi, in quali spazi, secondo quali modalità performative quei testi potessero essere impiegati. In questo secondo caso, è fondamentale dismettere un atteggiamento ecdotico di impianto [neo]lachmanniano che – mirando a offrire al lettore un testo ricostruito risalendo i rami dello *stemma codicum* e correggendo gli errori dell'archetipo – non solo priva gli studiosi della peculiarità documentale dei laudari, ma impedisce ogni possibile indagine sulla dimensione performativa dei singoli testimoni (se non a prezzo di un lavoro di smontaggio dell'apparato critico, per ripristinare la lezione del singolo testimone). Una prassi ecdotica che consideri il laudario per ciò che non è – cioè, in somma semplificazione, un canzoniere religioso –, ostacola la piena intelligenza delle ragioni trasformative e performative di una tradizione intenzionalmente fluida e che va indagata come tale. Ciò non significa, con tutta evidenza, rinunciare alla comparazione: si tratta al contrario di valorizzare il testimoniale come 'storia della tradizione' che è anche 'storia delle varianti performative'.<sup>8</sup> Su questa

---

<sup>8</sup> L'idea di un nuovo approccio ecdotico che unisca 'storia della tradizione' e 'storia delle varianti performative' si deve a Roberto Tagliani. Insieme stiamo ragionando sulla circolazione di testi laudistici, collegati a omologhe prassi devozionali, nel contesto dell'Italia centro-settentrionale, tra tardo Trecento e Quattrocento.

linea, riflettendo sul rapporto tra lauda e ballata, Francesco Zimei sottolineava la necessità di «interrogarsi sulla reale funzione dei libri di laude» e sulla necessità di un nuovo approccio filologico che tenesse conto tanto della dimensione orale di trasmissione dei testi e delle musiche, quanto dell'aspetto performativo.<sup>9</sup> Un metodo, questo, che può contribuire a una più efficace ricostruzione dei rapporti di circolazione, riscrittura, modernizzazione e riadattamento non solo del singolo testo (o silloge di testi), ma dell'intero *corpus* che lo documenta.

## 2.

Sulla base di queste premesse di metodo, veniamo, senz'altro, al nostro esempio.

Innanzitutto, l'ufficio va collocato entro il palinsesto rituale seguito della confraternita al Venerdì Santo. Dallo statuto, capitolo ottavo, sappiamo che i confratelli erano obbligatoriamente tenuti a prendere parte alle seguenti pratiche:

- dal mattutino all'ora prima, radunati nell'oratorio, ascoltavano *passionis christi et doloris suspiria*;
- dall'ora prima, vestiti dell'abito da compagnia, si recavano senza processione alle chiese di San Francesco e di Santa Maria degli Angeli, ed eseguivano per il popolo le laudi che hanno per oggetto il pianto di Maria (letteralmente «lacrimosas laudes et cantus dolorosos et amara lamenta Virginis matris vidue, proprio orbate filio, cum reverentia populo representent, magis ad lacrimas intendentes, quam ad verba vel voce»);
- al vespro, di nuovo nell'oratorio, agivano la devozione, vale a dire l'ufficio della disciplina.

---

<sup>9</sup> Cfr. F. Zimei, “*Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore*”. *Riflessioni pratiche sul rapporto tra lauda e ballata*, «Studi musicali», 1 (2010), pp. 313-343.

La prescrizione, però, ci informa che durante il giorno i confratelli dovevano partecipare all'ufficio della Passione e ascoltare la predica. Non sappiamo se con ufficio della Passione si intenda l'ufficio liturgico del Venerdì Santo, che comprendeva la sinassi eucologica, l'adorazione della croce e la messa dei presantificati. Nulla sappiamo di luogo, ora, modalità. Per altre occasioni, lo statuto raccomanda che le cerimonie del clero vengano seguite o da ciascuno dei confratelli presso le parrocchie di appartenenza, oppure dal gruppo nell'oratorio o in Santo Stefano. A Parasceve, però, il gruppo confraternale sembra restare unito per tutta la giornata, rendendo plausibile una partecipazione collettiva ai riti. Ma dove? E a che ora? Quale è la liturgia festiva per la Settimana Santa di Assisi negli anni Venti e Trenta del Trecento? Cosa accadeva in Cattedrale e nelle altre chiese nella città (dai francescani ad esempio) durante la giornata? La cosa non è di poco conto: quelli sono gli anni successivi alla riforma della liturgia francescana quando la diffusione del messale romano serafico comporta una progressiva normalizzazione delle prassi celebrative – prima molto differenziate – che si adeguano *more romano* (e, *more romano*, l'ufficio del Venerdì Santo era previsto dopo il canto di nona). Ancora, a quale predica assistevano? Si tratta di una predica dal pulpito e interna a una chiesa o di una predica in piazza, forse tenuta da uno dei Frati Minori?

A seconda delle ipotesi formulabili – rispetto alle quali io non ho risposte – cambia il quadro dell'impegno dei confratelli che, a ogni buon conto, si dedicano alla memoria dei dolori di Cristo e della sua morte da mattutino a compieta, secondo lo schema delle ore canoniche esemplate sulle ore della Passione.<sup>10</sup> È questa una sorta di immersione nel racconto passionista che è prima

---

<sup>10</sup> La scansione della preghiera giornaliera per ore canoniche era già fissata nella liturgia sin dal X secolo (Y. Rokseth, *La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle*, «Revue de musicologie», 31 (1949), pp. 9-26). Secondo questo schema, anche se ampliato e dettagliato, procedono le maggiori passioni narrative del tardo Medioevo, ma anche l'ufficio della Passione tanto di Francesco che di Bonaventura. Sul tema si veda T. Bestul, *Text of the Passion. Latin De-*

ascoltato, poi ‘ripresentato’ attraverso il canto delle lacrime della Madre, poi è celebrato, poi ancora riascoltato e meditato grazie alla predica, e, infine, viene officiato dal gruppo. La funzione di una così articolata drammaturgia memorativa è espressamente la conformazione al Cristo crocifisso.<sup>11</sup> La devozione della disciplina ne è l’atto finale con cui il gruppo prima ripercorre le pene della passione e, poi, le agisce partecipativamente attraverso la flagellazione.<sup>12</sup>

In estrema sintesi, lo schema complessivo dell’ufficio è questo:

- Introduzione. Prepara i confratelli al rito della flagellazione e si configura come una richiesta di misericordia per i peccati articolata in tre atti penitenziali: la confessione, con la recita del *confiteor*; la vestizione, con la recita del salmo 50, *Misere-re*; la recita delle preghiere per i defunti, con l’esecuzione del salmo 126, *De profundis*;
- Flagellazione;
- Preghiere alla Vergine;
- Svestizione e congedo.

Lo schema rimane invariato tanto nei giorni festivi quanto in quelli *in memoriam passionis*. Cambiano però i tempi e la drammaturgia. Nei giorni festivi (domenica e feste di precetto), l’ufficio è previsto al mattino ed è seguito dalla messa. Quando *in memoriam passionis* (ogni venerdì, il Venerdì Santo e, probabilmente, in occasione della festa dell’Esaltazione della Croce, il

---

*votional Literature and Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996, pp. 42-48.

<sup>11</sup> Statuto, cap. VIII, c.6v: «Et quia vero quilibet christianus studere debet pro posse se conformare Christo crucifisso pro nobis, et maxime in die passionis et mortis eiusdem, ordinamus [...]».

<sup>12</sup> L’*Ordo ad faciendum disciplinam* è conservato nei manoscritti citati a nota 4. L’edizione del testo a cura di Nicolangelo D’Acunto, Carla Bino e Lucia Galbiati è di prossima pubblicazione. Sullo schema dettagliato del rito cfr. M. Nerbano, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell’Umbria medievale*, Morlacchi, Perugia 2007, pp. 45-55.

14 settembre) è eseguito di sera, senza altra funzione. A seconda delle occasioni, mutano *lectiones*, *orationes*, *preces*, antifone e laude.

Cuore dell'ufficio è la flagellazione, il cui rituale sembra avere una struttura quasi autonoma, tanto da essere estrapolato dall'ufficio e trascritto a sé stante sia in coda ai due manoscritti che riportano l'*ordo* completo, sia nel codice Illuminati alle carte 25v-26v. Quasi un 'ufficio nell'ufficio', dunque, la pratica della disciplina è una riattuazione della memoria della Passione finalizzata a ottenere la grazia durante questa vita e la gloria in quella futura. Lo dice l'*ordo*, che ci dà anche la 'postura' della devozione, fatta «humiliter» e cantata «lacrimanter et pie».<sup>13</sup>

Nei giorni di memoria della passione, però, la pratica della disciplina assume lo spiccato accento di un esercizio di pietà affettiva, sentita e agita. La chiave posturale di questa trasformazione è data dal pianto della Vergine, costituito dal plesso rituale ascolto delle *lectiones* e canto 'disciplinato' delle laude.

Riassumo in modo schematico l'ordine generale del rito di flagellazione che definisco 'passionista' per distinguerlo da quello festivo:

- *Introitus* e flagellazione collettiva che accompagna la recita del *Pater noster* in silenzio;
- Ascolto in silenzio del canto delle *lectiones* latine in *memoriam passionis* affidato al *cantor* o *lectionarius*;<sup>14</sup>
- Flagellazione collettiva che accompagna la recita del *Pater noster* in silenzio

---

<sup>13</sup> Assisi, Archivio Capitolare di San Rufino, ms. 20, c.4r: «Et immediate minister cum disciplina quam ipse et fratres omnes devote fustigando sua corpora in memoriam passionis et mortis Domini nostri Iesu Christi humiliter faciant et assumant. Sic lacrimanter et pie cantet versum: *Apprehendite disciplinam ne quando irascatur Dominus ne pereatis de via iusta, sed per eam in presenti seculo habeamus gratiam et in futuro gloriam*».

<sup>14</sup> *Ibidem*, «Et tunc cantor unus cui mandabitur surgat cantando debens legere vel dicere lectionem et dicat *Iube Domine benedicere*». Ivi, c.4v: «quando autem dictum offitium discipline agatur diebus veneris [...] dictum per lectionarium *Iube Domine* [...]».

- Canto delle laude «de passione Salvatoris nostri Iesus et mestissime matris eius» da parte del *cantor*. Tra una stanza e l'altra il gruppo esegue la disciplina collettiva;<sup>15</sup>
- Flagellazione collettiva che accompagna la recita del *Pater noster* in silenzio;
- Orazioni in latino;
- Flagellazione collettiva che accompagna la recita del *Pater noster* in silenzio;
- Preghiere in volgare;
- Flagellazione collettiva che accompagna la recita di 5 *Pater noster* e 5 *Ave Maria* in silenzio;
- Orazioni in latino;
- Flagellazione collettiva che accompagna la recita del *Pater noster* in silenzio;
- Preghiere a Maria.

Al venerdì, questa drammaturgia delle lacrime sembra farsi ancora più stringente. Cambiano infatti le *lectiones* latine, probabilmente cambiano le laude e certamente cambia l'avvio delle preci alla Vergine con cui si chiude la pratica di fustigazione.

Confrontando l'*ordo* completo, quello parziale riportato nell' *Illuminati* e le due tipologie di *lectiones* che il medesimo codice restituisce, si può ipotizzare che nelle occasioni *in memoriam passionis* si eseguissero sei *lectiones* minori, intervallate dalla recita di una benedizione.<sup>16</sup> Di queste, le prime due sono

---

<sup>15</sup> Ivi, 4v-5r: «Immediate surgat debens laudes vulgares cantare qui cantando illas ex devotione moveat corda fratrum ad plantum et lacrimas intendentium magis ad verba quam ad voces. Laudes autem huiusmodi tali ordine disponantur quia diebus veneris vel alijs quibus de passione ageretur vel dissonitis passioni, cantentur laudes de passione Salvatoris nostri Iesus et mestissime matris eius [...] et in cantu cuiuslibet stantie / seu versus si disciplina tunc agitur in vestibus sacci. Finita stantia sive versu fiat disciplina, sed dum cantor cantaverit laudes ad sonum campanelle vel aliud signum surgens, disciplina quiescat et sic prosequatur et fi[at] donec laudes predictae complete fuerint per cantorem».

<sup>16</sup> Il testo delle *lectiones in memoriam passionis* è riportato alle cc.29r-30r del codice *Illuminati*. La rubrica loro riferita è a c.28v. Ogni *lectio* era precedu-

esortazioni ai fratelli affinché ricordino tutta la Passione, i cui episodi – dalla preghiera di Cristo nell’orto sino alla morte – vengono ripercorsi in una carrellata di immagini agenti, secondo la prassi tradizionale della mnemotecnica eucologico-meditativa. Le tre *lectiones* centrali sono dedicate al pianto di Maria; l’ultima è una meditazione sul corpo piagato di Cristo.

Al venerdì, invece, il *lectionarius* cantava le «lectiones de planctu beatae virginis», probabilmente senza alcun intervallo tra l’una e l’altra *lectio*.<sup>17</sup> Il testo delle *lectiones* è un’articolata narrazione della intera Passione di Cristo – dal processo nel Sinedrio sino alla sepoltura – riferita prevalentemente in prima persona da Maria, testimone oculare di ogni singolo dettaglio narrato. Mancini riteneva che queste seconde *lectiones* fossero *lamentationes* ricavate da un pianto mediano latino. Il che, a suo dire, testimonierebbe un lavoro di revisione francescana sulla tradizione benedettina analogo e parallelo a quello che Baldelli aveva ipotizzato per i testi di pianto in volgare.<sup>18</sup> Recenti indagini hanno mostrato che il testo delle *lectiones* riportate nell’*Illuminati* è il più antico testimone del cosiddetto *Planctus Magistrae Doloris* – in alcuni testimoni definito come

---

ta da una delle *benedictiones* previste dall’*ordo* a c.4v («Benedicat nos Christus qui pro nobis est crucifixus. R. Amen. Per passionem suj filii det nobis pater gaudia celi. R. Amen. Passio Domini nostri Iesu Christi sit semper in cordibus nostris. R. Amen. Gloriosa Christi passio sit nostra salus et defensio. R. Amen. Qui pendit in ligno nos defendas ab hoste maligno. R. Amen. Crucifixum adoremus eiusque vestigia imitemus. R. Amen. Per sanctam Christi crucem perducat ipse nos ad perpetuam suam lucem. R. Amen.) e chiusa sempre dalla formula «Tu autem Domine miserere nobis. R. Deo gratias».

<sup>17</sup> Il canto – il cui testo è riportato alle cc.19r-25r – era anticipato dalla recita di una sola benedizione (forse la prima di c.4v, vale a dire «Benedicat nos Christus qui pro nobis est crucifixus. R. Amen»), ed era chiuso dalla formula «Tu autem Domine miserere nobis. R. Deo gratias» che si legge a c.25r.

<sup>18</sup> 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), M. Chiabò - F. Doglio (a cura di), Centro di Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1981, pp. 141-164; I. Baldelli, *Dal Pianto Cassinese alla lauda umbra*, «Rassegna linguistica Italiana», 85, 1-2 (1981), pp. 5-15.

*Purpura Mariae* o anche devozione delle ‘dieci tristezze di Maria *in morte filii*’ –, di cui a oggi sono noti undici testimoni, tutti risalenti a un periodo compreso tra XIV e XV secolo.<sup>19</sup> Di questi manoscritti, tre provengono da Assisi, dove lo troviamo attestato anche dal codice Frondini e da un codice del XIII secolo contenente testi per la preghiera appartenuto ai Minori.<sup>20</sup> Si tratta di un *planctus* che doveva essere abbastanza conosciuto nell’Italia del centro Nord, se già alla fine del XIV secolo, a Verona, ne viene fatta una versione volgare, studiata da Paolo Pellegrini.<sup>21</sup> La sua notorietà sembra essere confermata anche dal fatto che gran parte del testo relativo agli episodi compresi tra la crocifissione e la sepoltura coincide con il lamento della Vergine *Cum autem venissem*, che Giulio Cattin ha dimostrato essere diffuso tra XV e XVI secolo in Toscana e nel Veneto (e che venne musicato da Johannes de Quadris nel XV secolo), cantato durante la cerimonia di *depositio* tanto nelle chiese secolari – come Santa Maria del Fiore di Firenze – quanto nei monasteri benedettini, – ad esempio nel cenobio di Polirone a San Benedetto Po (Mantova) e di Santa Giustina a Padova.<sup>22</sup> Nella seconda metà del Cinquecento, il *Cum autem venissem* è inserito anche del rito di adorazione della croce attestato dal *Libro da compagnie* dei battuti di Firenze, come canto aggiunto dopo gli improperi e durante il bacio del crocifisso.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> C. Bino, *Le lectiones latine del codice ‘Illuminati’ e il Planctus Magistrae Doloris*, in A. Tinterri (a cura di), *Teatro Sacro. Pratiche di dialogo tra religione e teatro*, Morlacchi, Perugia 2017, pp. 95-145.

<sup>20</sup> Assisi, Biblioteca Sacro Convento, Fondo Antico, ms. 656.

<sup>21</sup> P. Pellegrini (ed.), *Planctus Magistrae Doloris. Volgarizzamento in antico veronese*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013.

<sup>22</sup> G. Cattin, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina*, «Benedictina», 17, 1970, pp. 254-296. Cfr. anche Id., *Testi e musiche dei Compianti mariani fino al XV secolo nell’Italia del nord*, in F. Flores D’Arcais (a cura di), *Il teatro delle statue*, pp. 87-109 e bibliografia indicata.

<sup>23</sup> *Libro da compagnie. Con i tre uffici della Madonna e della Settimana Santa*, appresso i Giunti, Firenze 1565, p. 197.

Ciò che rende di estremo rilievo il *Planctus Magistrae Doloris* è il suo modulo drammaturgico che ibrida in modo originale la forma sequenziale del *planctus* di origine canonica – riusa, ad esempio, il *Planctum ante nescia* e il *Flete fideles animae* – con le narrazioni meditative della Passione di Cristo. Da un lato, fa esplodere la sequenza, trasformandola in un ‘pianger’ l’intera Passione e fondendo l’accento lirico e quello drammatico già propri delle composizioni più antiche.<sup>24</sup> Dall’altro, armonizza in modo inedito le due principali forme compositive dei testi meditativi: la preghiera a Maria gloriosa affinché racconti i dolori del Figlio<sup>25</sup> e il racconto dettagliato dell’intera Passione divisa in episodi o scene e restituito nella forma del lamento materno.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> La sequenza *planctus* è una breve composizione destinata al canto e riguardante la presenza di Maria in precisi e circoscritti momenti della Passione (vale a dire l’agonia di Cristo sulla croce, la sua deposizione e la sua sepoltura). Attorno al XIII secolo, proprio limitatamente a questi episodi, i *planctus* sequenziali entrarono a far parte tanto dei riti della Settimana Santa, quanto dei primi drammi di passione. Mi sono occupata delle diverse forme di *planctus* e del loro inserimento nella liturgia o nei primi drammi di passione in C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del ‘teatro della misericordia’*, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 231-258.

<sup>25</sup> Si tratta di uno schema drammaturgico assai diffuso nel tardo Medioevo attraverso il *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus Matris ejus* ascritto soprattutto a Bernardo di Chiaravalle. In realtà parte del più ampio *Tractatus in laudibus sanctae Dei genitricis* risalente alla fine del XII secolo attribuito al cistercense Oglerio di Lucedio. Il testo si può leggere nell’edizione di G.B. Adriani (ed.), *Beati Oglerii de Tridino abbatis monasterii Locediensis Ordinis Cisterciensium in diocesi Vercellensi: opera quae supersunt ad orthographiam Ms-codices bibliothecae regii Taurinensis athenaei nunc primum descripta ac notis declarata cura et studio Joannis Baptistae Adriani; cum proemio Josephi Raviola, ex officina Regia, Torino 1873, pp. 76-98*. T. Bestul ha pubblicato il testo latino del *Liber* secondo la versione del ms. Cotton Vespasian E.i, della British Library di Londra (cfr. T. Bestul, *Text of the Passion*, pp. 166-185).

<sup>26</sup> Questo secondo schema è testimoniato per la prima volta dal *De meditatione Passionis Christi per septem diei horas libellus* attribuito a Beda, ma probabilmente di ambito cistercense e composto verso la metà del XII secolo. Viene ripreso più tardi dal *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione*

Il *Planctus Magistrae Doloris*, insomma, segnando il passaggio dalla forma sequenziale a quella narrativa del lamento, sembra porsi al punto di incrocio tra la tradizione monastica di marca cistercense, che ha la sua peculiarità nella relazione affettiva esemplata dall'*affectus maternus*, e quella mendicante di marca francescana, che insiste maggiormente sulla partecipazione conformativa. L'unione tra *compassio*, compianto e *imitatio* rende il componimento fondamentale per lo sviluppo della drammaturgia passionista, influenzando non solo molte delle composizioni di lamento in volgare (sino all'esito più diffuso della *lamentatio* di Enselmino da Montebelluna), ma anche la rappresentazione drammatica della passione, dove la presenza della madre è costante, non più limitata alla scena del Golgota.

Dicevo che entro il rito della disciplina l'ascolto di queste *lectiones* non può essere drammaturgicamente disgiunto dal canto delle laude *de passione Salvatoris nostri Iesus et mestissime matris eius* che immediatamente seguiva. *Lectiones* e laude insieme costituiscono l'atto di condivisione del dolore della Madre, ma attraverso due complementari modalità ripresentative. Prima il racconto della Passione viene cantato da uno solo e ascoltato dagli altri confratelli che lo ripercorrono nel 'teatro del cuore' dove lo possono immaginare, vedendolo 'dagli occhi di Maria' e avvertendone il viscerale dolore. L'esecuzione delle laude in volgare, invece, va oltre e incarna la *visio* mentale in *actio* fisica: il patire della Vergine non è più solo rivissuto af-

---

*Domini* attribuito ad Anselmo – ma ritenuto di ambito francescano – il cui manoscritto più antico oggi noto proviene dalla zona renana della Germania ed è datato tra la fine del 1200 e gli inizi del 1300. Sul tema si leggano J. Bärsch, *Liturgy and Reform. Northern German Convents in the Late Middle Ages*, in E. Andersen - H. Lähnemann - A. Simon (eds.), *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*, Brill, Leiden-Boston 2014, p. 33; A. Neff, *The «Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini»*. *Toward an Attribution*, «Miscellanea Francescana», 86.1 (1986), pp. 105-108. Sulla datazione cfr. T. Bestul, *Texts of the Passion*, p. 53 e H. Roodenburg, *Empathy in the Making. Crafting the Believer's Emotions in the Late Medieval*, «Low Countries Historical Review», 129.2 (2014), p. 49.

fettivamente, ma diviene un pianto versato in prima persona e partecipato. Il che trasforma la pratica della flagellazione in un'esperienza di misericordia, intesa come 'compianto': condivisione della pena sia personale, che collettiva e comunitaria.

Non sappiamo quali fossero le laude eseguite. Tuttavia, se entro la drammaturgia complessiva del *dies memorialis* l'ufficio della disciplina è collocato a sera e costituisce il momento del compianto, potremmo avanzare l'ipotesi che le laude dovessero comprendere gli episodi di deposizione e sepoltura di Cristo, celebrati esattamente a vespro e compieta. Limitandomi a considerare i sei componimenti di pianto conservati nell'*Illuminati*, due soli rimemorano i fatti sino alla sepoltura, e lo fanno nella forma del lamento corale alternato a quello materno: il più completo e lungo (34 stanze) è la lauda 10, *Levate gli occhi e re-wardate*, che nel Frondini è indicata come «lauda del Venerdì Santo»; l'altro, più breve (24 stanze), è la lauda 3 *O discipolgi della croce*.

Le rimanenti 4 laude poco si adattano alla bisogna, poiché sono racconti parziali della passione concentrati più sugli episodi di cattura, processo e crocifissione: la lauda 7 *Venite a pianger con Maria* è la più breve ed è un pianto sotto la croce con Cristo agonizzante (più precisamente è il rovesciamento della *Salutatio angelica* già attestato dall'antichissimo *planctus* latino *Moestae parentis Christi*); la lauda 14 *O alto padre onipotente* (21 stanze) si interrompe prima della morte; le laude 1 e 2 – entrambe di 15 stanze – giungono sino al momento della morte e sottolineano la trafittura contemporanea dei cuori di madre e figlio.<sup>27</sup> Rimanendo entro la logica della drammaturgia memorativa del Venerdì Santo, queste laude sarebbero meglio collocabili al mattino, allorquando vengono cantate al popolo.

---

<sup>27</sup> Cfr. A.M. Terruggia *et al.* (a cura di), *Il Laudario "Illuminati"*; F. Mancini (a cura di), *Il Laudario "Frondini" dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Olschki, Firenze 1990.

In conclusione, per chi si occupi di forme della rappresentazione medievale studiare le laude drammatiche non significa ricercare le ragioni di una forma scenica, magari individuando nella divisione delle stanze tra diversi 'personaggi' il dato che conferisce loro una 'teatralità' intrinsecamente volta a una rappresentazione finzionale. Questo punto di vista, figlio di una concezione moderna di teatro, risulta, oltre che anacronistico, fuorviante tanto sul piano del metodo quanto su quello degli esiti. Da un lato induce a ricercare un testo che non esiste, servendosi sia di strumenti filologici inadeguati che forzano la specificità della fonte e la disperdono nella logica della ricostruzione, sia di strumenti comparativi che tendono ad individuare *format* universalmente validi (è il caso della fraintesa cerimonia di *depositio*). Dall'altro, produce una classificazione dei componimenti fatta sulla base di una forma che prescinde dalla funzione d'uso.

È necessario, piuttosto, rileggere le fonti testuali e interrogarne struttura e varianti in relazione alla drammaturgia festiva che ne costituisce la ragione, drammaturgia che varia di luogo in luogo e nel corso dei secoli. Solo se si terrà conto di come, tra XIII e XVI secolo, le pratiche liturgiche, paraliturgiche e drammatiche dell'Italia del Centro-Nord concorrano a rendere il Venerdì Santo un evento religioso, pubblico e civico, si potrà comprendere a pieno l'originalità della produzione poetica di una cultura drammatica come quella confraternale, che non ha uguali nella cristianità occidentale.