

*Laudae cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. VARANINI - L. BANFI - A. CERUTI BURGIO, con uno studio sulle melodie cortonesi di G. CATTIN, « Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Studi e Testi », Olschki, Firenze 1981. Due volumi di pp. VIII-521, 303.

Con i due volumi di cui mi accingo a discorrere (il primo, come si vedrà, è diviso in due tomi) ha preso l'avvio un'importante pubblicazione, che interessa non soltanto gli studiosi della lauda, sul versante letterario come su quello musicale, ma anche, più in generale, tutti coloro che a vario titolo si occupano dei problemi connessi con la cultura sia religiosa sia profana in un arco di tempo che va dalla fine del secolo XIII a tutto il secolo XV o addirittura ai primi decenni del XVI, quando ancora era viva la tradizione della lauda-ballata. Il titolo delle raccolte presentate nei volumi parla espressamente di « laudae cortonesi », « nel senso — come spiega Giorgio Varanini nell'Introduzione, I, p. 25 — che il manoscritto più antico (e in qualche caso unico) che ne tramanda i testi è il codice 91 (Cort) della Biblioteca comunale di Cortona, sicuramente appartenuto alla fraternita di Santa Maria delle laudae operante, presumibilmente dallo scorcio del sec. XIII in poi, presso l'insigne chiesa cortonese di San Francesco, fondata da frate Elia, secondo ministro generale dei Minori, e già aperta al culto nel 1254. E anche tali perché, pur quelle di origine non locale, assoggettate certamente, all'atto della loro inclusione nella silloge in cui si trovano adunate, a interventi redazionali di varia natura, a volte consistenti nella rielaborazione e nell'ampliamento d'un componimento originario più breve... , a volte nel semplice accorciamento d'un testo considerato troppo esteso, operazione ora effettuata con accortezza... , ora risolvendosi in un taglio assai brusco, che interrompe la tramatura narrativa e meditativa della lauda... ».

In effetti il primo volume dell'opera è dedicato al famoso manoscritto cortonese: il primo tomo, curato dallo stesso Varanini, contiene le laudae comprese nella prima parte del codice, che sono quarantacinque e sono accompagnate, tutte tranne una, dalla notazione musicale riferita alla ripresa e alla prima stanza; il secondo tomo, allestito da Luigi Banfi, presenta le ventun composizioni della seconda parte del laudario, e ha in appendice uno studio di Giulio Cattin su *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti* (pp. 481-516), dove a un'esauriente rassegna degli studi musicologici sul laudario, prevalentemente dedicati alla questione della trascrizione in notazione moderna, si affianca un lucido esame dei numerosi nodi che ancora restano da sciogliere.

Il cod. 91, tuttavia, non è l'unico che presenti laudae « cortonesi »; esse compaiono in due altri manoscritti, che di conseguenza entrano nel piano editoriale: il ms. 180 della Biblioteca comunale di Arezzo (Aret), appartenuto alla fraternita della chiesa di Sant'Agostino a Cortona, i cui testi vengo-

no stampati nel secondo volume a cura di Anna Ceruti Burgio, e il Trivulziano 535, un codice quattrocentesco allestito a Cortona, che verrà stampato dal Banfi nel terzo volume che, secondo quanto promettono Franco Mancini e Giorgio Varanini nella Prefazione, conterrà anche « il poco che resta di un altro laudario (Cortonese 692), il glossario di tutto il corpus, collocato in un arco cronologico che va dalla fine del XIII ai primi del XV secolo, e gl'indici » (I, p. VII).

Se si considera che molti testi sono presenti in tutti i tre laudari presi in esame, già da questa scarna presentazione si comprende quale sia stato il criterio editoriale scelto dai curatori: la rinuncia al sogno (certo molto difficilmente realizzabile) di giungere a un'edizione critica, nel senso tradizionale, dei testi, in favore della presentazione delle diverse raccolte poste l'una accanto all'altra, come testimonianze distinte e tutte ugualmente valide dell'utilizzazione del repertorio para-liturgico da parte di compagnie di laudesi. Non interessa quindi agli editori (o, per essere più precisi, non interessa loro in questa sede) tentare di stabilire il testo originario di una lauda, ma importa piuttosto indagare sulla fortuna di quella lauda in un particolare periodo e in un determinato ambiente. Scrivono infatti Mancini e Varanini: « Non poteva... essere elusa l'opportunità di studiare il laudario e di offrirlo alla fruizione dei lettori nella genuinità originaria della sua fisionomia, risultante dallo stesso ordine in cui i componimenti si susseguono nella raccolta, che dev'essere preservato, così come devono essere rispettate le varianti, anche quelle che, a prima vista, potrebbero essere considerate nulla più che errori; dalla presenza nelle singole laudae di parti ascitizie, magari aggiunte da altre mani posteriormente alla redazione del manoscritto ma degne di essere riprodotte, pur con gli accorgimenti editoriali del caso, a testimonianza del continuato e diacronico adattamento della raccolta alle esigenze di più generazioni di devoti; dall'assenza di una o più stanze; dalla coloritura dialettale e dalle peculiarità linguistiche anche minute proprie dei testi. Invero, se gli ascritti a una fraternita si avvalsero di un laudario che presenta una certa e individuante caratterizzazione, non si vede perché essa non debba essere studiosamente rispettata, evitando interventi correttorii, integrativi, soppressivi di notevole rilievo, e quindi tali da alterare in maggiore o minor misura la testimonianza offerta dal documento. E ciò non significa, naturalmente, che l'editore debba astenersi dal correggere gli errori servili, o dall'integrare qualche lieve lacuna sfuggita all'amanuense o dal sopprimere qualche elemento manifestamente sovrabbondante, aggiunto per distrazione » (I, pp. VI-VII).

Mi scuso per la lunga citazione, ma sono convinto che meglio non si sarebbero potuti indicare i criteri-guida di questa edizione, né si sarebbero potuti sottolineare più efficacemente i vantaggi. Per completare la descrizione, aggiungo che i testi, per quel che ho potuto controllare, sono

trascritti con cura estrema, e che sono accompagnati da diverse fasce di apparato: vi sono registrate le sigle degli altri manoscritti che contengono il brano, alcune osservazioni sulla scansione metrica dei versi desunte dalla musica, le lezioni rifiutate; ogni lauda è inoltre introdotta da una breve presentazione metrica ed è accompagnata da un sobrio ma efficace commento che riguarda sia il lessico sia i passi paralleli, soprattutto dell'innografia mediolatina.

Ho qui sopra accennato agli indubbi vantaggi dei criteri editoriali adottati. Certamente la filologia italiana moderna ha ormai riconosciuto, per merito soprattutto di Michele Barbi e di Domenico De Robertis, la necessità di offrire una edizione per ogni redazione nota dei testi popolari anonimi, la cui vasta e varia diffusione e rielaborazione da un lato rende pressoché impossibile la ricostituzione della stesura originaria, e dall'altro carica di interesse linguistico e più latamente culturale le singole versioni. È questo, in parte, anche il caso della produzione laudistica, e la scelta dei curatori è dunque legittima. Come ogni scelta, tuttavia, anche questa importa delle esclusioni, che in qualche modo, in futuro, occorrerà recuperare.

La prima difficoltà su cui intendo soffermarmi è la rinuncia, almeno in questa fase, al tentativo di dare dei testi l'edizione critica. È certo importante studiare a fondo le forme e i modi con cui in un dato ambiente e in un periodo determinato un certo repertorio laudistico si è formato ed è stato eseguito; tuttavia occorre riconoscere che, se si tratta di testi preesistenti, la loro utilizzazione in un ambito particolare interessa il problema della fortuna di quei brani, e insomma della loro tradizione. In altre parole, e forse più chiaramente, non pare possibile comprendere appieno l'uso che una compagnia di laudesi ha fatto dei testi entrati nel proprio repertorio senza confrontare le forme letterarie e musicali testimoniate in quell'ambiente con la storia che le precede. Non si tratta di un problema di dettaglio, e si deve quindi auspicare che la presente impresa editoriale, che mette a disposizione degli studiosi documenti, rigorosamente trascritti e sagacemente annotati, di alcuni momenti della diffusione della lauda, sia non solo un punto d'arrivo, ma anche una base di partenza per una comprensione più ampia del fenomeno attraverso le tappe della sua fortuna.

L'esigenza di non limitarsi, in un futuro che si spera non remoto, all'esame di sezioni a sé stanti della diffusione di questo genere poetico e musicale si avverte soprattutto quando si appunta l'attenzione non sul complesso della materia, ma sui testi firmati: cioè sull'attività dell'ancor molto misterioso « Garzo dottore ». Giorgio Varanini, introducendo il primo volume, ribadisce con grande equilibrio le ben note perplessità, non solo sue ma anche di Luigi Banfi e di altri, sull'identificazione del laudista con l'avo di Francesco Petrarca: su questo punto, peraltro, fino a quando non ci saranno elementi nuovi e probanti ogni studioso continuerà

presumibilmente a sostenere la propria opinione senza riuscire a convincerne i contraddittori. Interessa piuttosto, in attesa di dati che aumentino le nostre conoscenze sull'autore, spostare l'attenzione sull'opera, cioè sulle laude che portano, in tutti i testimoni o in una parte di essi, la firma di Garzo. Qui più che altrove la necessità di una vera edizione critica si impone, perché solo in questo modo sarà possibile ambientare con maggior precisione, sia dal punto di vista geografico-linguistico sia da quello culturale, il discusso personaggio. Nel caso di Garzo, inoltre, occorrerà fornire risposte il più possibile convincenti ad alcune domande che si presentano alla mente di chi abbia una minima conoscenza dei testi laudistici, soprattutto di quelli stampati nei volumi che stiamo esaminando.

In primo luogo, dal momento che, secondo la tradizione provenzale (e non ignota al Notaro), la firma compare nell'ultima stanza della redazione della lauda ove essa è presente, sembra ovvio dedurre che l'ultima stanza, anche se è inclusa in un laudario, non doveva essere cantata dalla compagnia, perché la sua esecuzione apparirebbe troppo in contrasto con una funzione comunitaria para-liturgica: se le cose stanno in questi termini, occorre ritenere che le laude firmate siano state composte in ambiente estraneo alle compagnie di laudesi e poi da queste ultime utilizzate, o si può ammettere che esse siano state scritte da un laudese, magari di qualche fama, che abbia apposto alla fine del testo il proprio nome, senza peraltro voler indicare con questo che anche gli ultimi versi dovevano essere eseguiti?

In secondo luogo, si dà il caso abbastanza frequente che di una stessa lauda i manoscritti rechino diverse stesure, veri e propri adattamenti, e che la firma, presente in un codice, manchi in un altro: quale delle due versioni sarà più vicina all'originale, quella firmata o quella adespota? È pensabile, in altri termini, che Garzo fosse non già l'autore di una lauda, ma il rimaneggiatore, almeno in qualche caso, di un componimento precedente, e che la sua firma suggelli non la composizione di un testo ma una sua sistemazione, non necessariamente l'unica né necessariamente quella definitiva? Mi pongo queste domande pensando a ciò che ha scritto Anna Ceruti Burgio, introducendo il secondo volume dell'opera, a proposito della lauda *Del dolcissimo Signore*: « Resta qualcosa da dire sulle laude presenti in Cort o in altri codici ma infarcite di nuove stanze in Aret; si è già attirata l'attenzione sulla 16 (*Del dolcissimo Signore*), la cui paternità garziana si rivela anche attraverso la presenza di moenze stilistiche e di elementi concettuali cari al nostro laudista... » (II, p. 29). È evidente che se Aret, che è l'unico testimone noto a recare la firma di Garzo, « infarcisce di nuove stanze », compresa quella finale, le redazioni precedenti, si conclude che Garzo non è l'autore, ma solo il rielaboratore. Nel passo citato la Ceruti Burgio, che per prima ha studiato qualche anno fa la lauda in questione, dà per risolto il problema,

almeno implicitamente; ritengo però che non ci siano elementi per chiudere le discussioni, e trovo conforto per questo aspetto nella nota del Varanini alla lauda 45, *Amor dolce sença pare*, di Cort (I, pp. 304-305), che presenta problemi analoghi, essendo firmata da Garzo nel laudario di Cortona e recando varianti anche molto vistose in altri testimoni. In quella pagina, dopo aver fatto il punto sulle diverse proposte degli studiosi, l'editore non dirime la disputa, ma, riconosciuto che lo stesso Iacopone potrebbe essere stato l'autore dell'iniziale gruppo di versi, secondo l'ipotesi di Virgilio Di Benedetto, aggiunge: «Ma è certo anche possibile che sia stato Garzo il primo elaboratore della lauda così come ce la tramanda Cort, e che un seguace di Iacopone l'abbia dipoi rimaneggiata...» (e si veda per un'analogia questione, a titolo d'esempio, la lauda *Ave, donna santissima*, anonima nel manoscritto di Cortona e in altri codici, ma firmata da Garzo in due testimoni, Firenze, Bibl. Naz. Centrale, BR 19 e Siena, Bibl. comunale, I II 4: I, pp. 93-101, dove però si ipotizza che Garzo sia l'autore solo dell'ultima delle tre redazioni individuate e che sia quindi un rifacitore di composizioni altrui, con un avvicinamento alle proposte di Anna Ceruti Burgio). In problemi tanto intricati anche per gli specialisti della materia, sarebbe fuori posto da parte mia prospettare delle soluzioni: basti dunque avere avanzato la domanda.

La decisione di non dare l'edizione critica dei testi, ma di fotografare, se così si può dire, una fase della fortuna, suscita questioni anche di altro genere. Come ho avuto occasione di accennare all'inizio, i curatori hanno adottato il criterio di non intervenire, normalmente, sulle lezioni del testo trådito dai singoli manoscritti, tranne nei casi di «errori servili» o di «qualche lieve lacuna sfuggita all'amanuense» o di «qualche elemento manifestamente sovrabbondante, aggiunto per distrazione». In questo modo si finisce pur sempre per introdurre elementi soggettivi, e siano pure molto ragionevoli, in un criterio generale che tendeva all'obiettività, quasi alla semplice registrazione di un complesso di dati. Chiarisco il concetto con un esempio che ritengo significativo.

Il cod. Aretino, pubblicato da Anna Ceruti Burgio, presenta una versione stupefacente di quella che in Cort e altrove è la lauda *Sia laudato san Francesco*: lo stupore nasce dal fatto che in Aret sia nella ripresa sia nelle stanze al nome di Francesco è sostituito quello di Nicola. Non ha importanza, per ciò di cui sto parlando, che il santo in questione sia Nicola di Bari, cui è dedicata un'altra composizione della stessa raccolta, o piuttosto, come è più probabile, l'agostiniano Nicola da Tolentino, la cui candidatura è avvalorata non solo dalla lauda 58 (*Dal sommo desio*) che lo ha protagonista, ma anche dalla considerazione che il codice fu posseduto da una fraternità operante presso la chiesa di Sant'Agostino; interessa invece rilevare che la pura e semplice sostituzione di un nome con l'altro finisce per attribuire a san Nicola episodi caratteristici della vita di san Francesco, a comin-

ciare dalla stigmatte (leggiamo infatti in Aret: «A Cristo configurato: / de le piaghe fue segnato, / inperciò ch'avea portato / in cuore lo suo amore», vv. 4-7). Naturalmente l'aporia non è sfuggita ai curatori, tanto che il Varanini, annotando la lauda nella redazione di Cort, scrive (e la Ceruti Burgio rinvia nel suo commento a queste osservazioni): «Per quanto riguarda Aret, osserveremo che il nome *Francesco* è abraso e sostituito da *Nicola* al primo verso, da *Nicolaio* successivamente. Stranamente, perché taluni fatti della vita del santo d'Assisi, chiaramente richiamati nella lauda (la stigmatizzazione, la fondazione dei tre ordini, non però la predica agli uccelli, omessa nella redazione offerta da Aret) in nessun caso potrebbero essere attribuiti a san Niccolò da Tolentino (1245-1305), eremitano agostiniano e perciò venerato dalla fraternità di laudesi operante presso la chiesa di Sant'Agostino in Cortona, retta dagli Agostiniani, cui il laudario appartenne» (I, pp. 256-257). Si danno, io credo, solo due possibilità: o la sostituzione del nome, motivata da un mal inteso spirito di campanilismo monastico, fu un semplice fatto grafico, bizzarro fin che si vuole, ma non influente sul canto; oppure i laudesi di Sant'Agostino cantavano davvero le lodi di san Nicola da Tolentino attribuendogli le azioni di san Francesco d'Assisi, e in questo caso bisognerebbe ammettere che la devozione stingevo sul grottesco. Qualunque cosa si pensi al riguardo, ritengo che emerga la relativa debolezza dei criteri adottati dagli editori. Infatti, se si crede che la lauda venisse eseguita con il nome di Francesco, non si raggiunge lo scopo dichiarato più volte dagli studiosi, cioè la riproduzione dei testi così come erano cantati; d'altra parte, se si è del parere che il brano conservasse nell'esecuzione il nome di san Nicola, par necessario riconoscere che da gente in grado di attribuire, con disinvoltura e piena coscienza, a una persona le imprese di un'altra, ci si può aspettare qualunque misfatto di lingua, di stile e di significato, e vien meno di conseguenza la possibilità, non solo la necessità, di qualunque intervento correttivo, anche del più ovvio, se si vuole restar fedeli al principio di riprodurre la lauda così come presumibilmente era eseguita.

Si tratta, è forse superfluo aggiungere, di un caso limite, che però aiuta a mettere in evidenza gli inconvenienti insiti nel criterio misto adottato dai curatori.

Resta, alla fine di queste note che di necessità hanno indugiato più sui problemi suscitati dall'opera monumentale che non sui molti e grandi pregi, da formulare la speranza che davvero il terzo volume (e quarto tomo) si affianchi presto ai precedenti, così da offrire il quadro completo, secondo le nostre attuali conoscenze, del fenomeno laudistico cortonese anche, per quanto l'impostazione del lavoro lo consente, in chiave diacronica.

EDOARDO FUMACALLI