Johann Drumbl

IL "GENERE" E LA STORIA. APPUNTI SULLA TRADIZIONE DRAMMATICA NELL'ALTO MEDIOEVO

La carenza di filologia: confondono di continuo interpretazione e testo - e quale "interpretazione"!

(F. Nietzsche)

I

Passando in rassegna la "situazione" dei vari generi letterari medievali, Hugo Kuhn sottolinea con grande acutezza l'isolamento del genere drammatico:

> Il dramma sacro latino-tedesco del tardo medioevo vive per quanto pare, in modo isolato rispetto alle altre situazioni letterarie tanto latine quanto tedesche [...]. Le specifiche condizioni del suo uso, dei testi, del pubblico e del tramandare incidono a tal punto che il teatro sacro del XIV secolo (a differenza del secolo XV) sembra vivere ripiegato su se stesso come nessun altro genere [1].

Sottolineando l'isolamento del "genere" all'interno della cultura medievale, Kuhn ha compiuto un passo decisivo verso la visione (l'*Anschauung* per riprendere il termine chiave di Jacob Burckhardt) [2] non solo della tradizione ma delle singole opere, o meglio, dei singoli documenti. Nei paesi tedeschi il dramma sacro non conosce uno sviluppo continuo, ma il genere drammatico, se così si vuol chiamarlo, è rappresentato da singoli documenti discontinui dove tutti i gradi dal più "elementare" al più "arricchito" ("sviluppato") possono coesistere l'uno accanto all'altro, obbligando l'osservatore moderno non solo all'abituale lavoro filologico ma anche ad assumersi l'inconsueto onere ermeneutico di comprendere tale mancanza di omogeneità. Questa situazione si presenta nei paesi tedeschi per ben tre secoli, dalla prima apparizione dell'*ordo* drammatico dei Re Magi all'inizio del-

[1] H. Kuhn, *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1980, pp. 66-67.

[2] Cfr. D. Jähnig, *Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt*, in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Geisteswissenschaft und Literaturgeschichte», 58, 1984, pp. 16-37.

l'XI secolo fino al relativo consolidamento della tradizione dei drammi della Passione nel XIV secolo.

La conoscenza del "genere" non può prescindere dalla conoscenza delle "origini", come dimostrano proprio le ricerche portate a termine senza tale consapevolezza che sostituiscono l'*origine* con una *ipotesi* sulle origini e l'*Anschauung* del singolo documento con concetti "universali". La domanda relativa alle origini del teatro medievale viene posta, in quella tradizione di studi, come se si trattasse di scoprire la rinascita della "costante" drammatica dopo la scomparsa del "teatro" con la rovina della cultura antica — un'aporia che persiste anche in recenti proposte metodologiche "alternative", in cui comunque si parla ancora di «radicamento del dramma nel rito» universale e storicamente indifferenziato pur caratterizzando il dramma sacro come «inizio autoctono della rappresentazione drammatica in epoca storica» [3].

Questa storiografia "senza storia" del teatro e dello spettacolo viene periodicamente superata da contributi critici importanti, ma destinati (nonostante la loro diffusione come fatto di moda culturale) a rimanere isolati nel panorama della produzione scientifica; infatti si assiste ad un periodico ripristino delle visioni d'insieme basate sul "senso comune" dei lettori moderni. Si cita con approvazione il seguente passo ripreso dalla *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* di Peter Szondi:

> Negli anfratti che separano fra loro le varie forme letterarie è collocata la storia ed è solo il riferimento alla storia che può far da ponte fra di esse.
>
> Ma il concetto di dramma è storicamente condizionato non solo nel suo contenuto, ma anche nella sua origine [4].

E allora si dovrebbe ben accettare la conclusione che un concetto di "dramma" fondato storicamente non potrà essere estrapolato dalla propria storicità, in altre parole, che "dramma" o "drammaticità" non possono essere usati come universali ermeneutici.

«Noi, mi sembra, dovremmo sempre osservare in che cosa gli og-

[3] R. Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München, Fink, 1974, p. 12; a proposito di questo libro cfr. il mio *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 57-65 (d'ora in avanti citato con la sigla QQ).

[4] P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, p. 6.

getti di cui acquistiamo la conoscenza si differenziano, piuttosto che ciò per cui sono uguali tra loro» [5]: questa massima goethiana può servire da base anche per programmi ermeneutici più complessi che mirano a riconoscere lo status specifico del "particolare": «Dell'infimo si tratterà», afferma Benjamin in un passo memorabile della premessa gnoseologica del *Dramma barocco tedesco*,

> ogni volta che la riflessione si china sull'opera e sulla forma dell'arte, per valutarne il contenuto intrinseco. La precipitazione, che ad esse si applica con quei colpi di mano che in genere servono a far scomparire cose di altrui proprietà, è propria dei *routinier* e in nulla è migliore della bonomia del filisteo. Per la vera contemplazione invece, il distogliersi dal procedimento deduttivo si connette con un ricupero sempre più ampio, sempre più fervido, dei fenomeni, che non incorreranno mai nel pericolo di rimanere oggetti di un confuso stupore fintanto che la loro rappresentazione sarà insieme quella dell'idea e salverà, così, anche, quel che in essa è particolare [6].

Ma Benjamin non spiega come questa contemplazione posta al centro della sua riflessione metodologica possa attuarsi in casi specifici. Perciò il suo programma assume un carattere apodittico, al quale il lettore sarà tentato di sottrarsi. Nel caso del dramma sacro, il progetto benjaminiano può essere realizzato senza dover rinunciare alla dialettica fra l'idea e le sue manifestazioni, le quali senza la storia non si possono neanche pensare. Il teatro della storia è la pergamena tramandata. Pertanto anche l'intenzione ermeneutica che mira al mondo storico deve rivolgersi, per cominciare, a ciò che è tramandato sulla pergamena considerando i dati della trasmissione manoscritta *qua* dati della trasmissione manoscritta e non già come testimonianze di un genere o di una tradizione "letteraria". Bisogna, infatti, imparare a distinguere le caratteristiche delle opere nate, per così dire, nel momento della loro trascrizione sulla pergamena da quelle nate come "tratti pertinenti" del genere stesso o come tratti caratteristici di una singola composizione. In altre parole, bisogna distinguere — bisogna imparare a distinguere — tra caratteristiche "pertinenti" per l'approccio ermeneutico e caratteristiche (o qualità) che, pur evidenti all'osservatore moderno, non sono pertinenti per la conoscenza dell'opera.

[5] J.W. Goethe, *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1958, p. 22.
[6] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 27.

Tracciare il confine fra tratti pertinenti ed il "resto" (l'insieme cioè delle caratteristiche che *debbono* essere scartate dall'indagine critica per non lasciarsi deviare da dati non pertinenti) è il primo compito — e nella sua complessità tecnica anche la meta definitiva — della ricerca. Come alternativa si conosce da sempre il ricorso agli "universali". Farne a meno comporta l'onere di ricostruire, vale a dire, di trovare un metodo per riconoscere le singole qualità "non-pertinenti" tra i dati della trasmissione. Lo sforzo richiesto da questo lavoro preliminare, che permette di scartare il non-pertinente, dovrebbe metterci in guardia contro la pretesa di trovare i dati *pertinenti* senza fatica. L'ermeneutica letteraria basata sull'appropriazione dei dati estranei attraverso il loro avvicinamento "critico" all'orizzonte dell'osservatore moderno, non conosce la problematica della pertinenza, delegando infatti l'esito di un simile atto di discriminazione al giudizio (implicito) dell'osservare stesso. Chi volesse elevare la discriminazione a livello esplicito si esporrebbe al rischio di apparire come censore.

Infatti, di censura si tratta, o della mancata censura da parte del ricercatore, come nel giudizio seguente relativo al *Planctus* di Cividale, apparso nella più prestigiosa opera di consultazione della medievistica tedesca:

> Con 121 versi è il *Planctus* più breve — almeno nella stesura tramandata, perché la parte finale la cui estensione ci è ignota, non ci è pervenuta — ma si tratta di uno dei più importanti *Planctus* a causa della completa trasmissione delle melodie, nonché dell'abbondanza delle indicazioni di regia aggiunte quasi a ciascun verso e inserite a caratteri più piccoli al di sopra delle melodie nello spazio della trasmissione delle note [7].

L'importanza di questo documento per il "genere" del *Planctus* drammatico non può essere dedotta dal fatto che nel documento di Cividale si trovino tutte le melodie; il *Planctus* è una specie di centone composto da vari frammenti di sequenze medievali, le cui melodie ci sono pervenute in documenti musicali esterni alla tradizione dei *Planctus*. L'osservazione dell'autore, che è poi un giudizio qualitativo, non è dunque pertinente, vale a dire, il giudizio si basa su una "qualità" della composizione che non ha lo status del tratto pertinen-

[7] Hj. Linke, *Marienklage aus Cividale*, in: *Verfasserlexikon* (2ª edizione), vol. VI, Sp. 8.

te per il giudizio critico. Il commento relativo alla trascrizione delle melodie nello stesso documento di Cividale rivela un altro aspetto della stessa problematica: oltre ad essere un'informazione non pertinente, l'osservazione sul luogo della trascrizione risulta anche sbagliata. Un simile giudizio non va pertanto "corretto", correggendo semplicemente l'errore tecnico della descrizione, in quanto l'esatta posizione delle rubriche non costituisce un'informazione pertinente ai fini di una valutazione critica della composizione sotto esame. Inoltre il copista non ha copiato le rubriche "al di sopra delle melodie", ma in quegli spazi rimasti utilizzabili per una simile aggiunta dopo che il testo e le note musicali erano già state trascritte. A seconda dell'andamento della melodia le rubriche si trovano o *sotto* o *sopra* le note musicali: lo spazio utilizzato dal copista non è pertanto uno spazio "marcato", ma semplicemente lo spazio rimasto in bianco e quindi utilizzabile.

L'importanza del tutto eccezionale del *Planctus* di Cividale consisterebbe nel fatto di trovarvi una specie di *Gesamtkunstwerk* di parola, canto e gesto, composto con molta cura — uno dei rari esempi di trasmissione completa e organica per un genere la cui trasmissione normale risulta alquanto frammentaria e casuale.

A questa "visione" (*Anschauung*) è difficile opporre quella contraria che nella composizione di Cividale non vede altro che la copia isolata di una cerimonia "importata", nota solo "per sentito dire" o comunque in modo incompleto, e ricostruita per mezzo di canti liturgici tradizionali. L'estenuante completezza delle rubriche non sarebbe, in questa prospettiva, indice di maggiore cura nella trascrizione del documento, ma, al contrario, segno di una carenza. Nel luogo in cui una simile cerimonia "diversa" giunge come novità, il copista sente il bisogno di "completare" la trascrizione con informazioni superflue qualora la chiesa avesse conosciuto il *Planctus* drammatico come tradizione propria.

Del resto le note didascaliche introdotte comportano goffe e imbarazzanti indicazioni, come quando a Giovanni si attribuiscono parole di Maria in cui si parla di "materne viscere":

Iohannes hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo:
Fleant materna viscera
Marie matris vulnera.
Hic se percutiat:
Materne doleo

que dici soleo
Hic salutet Mariam:
felix puerpera [8].

Ben oltre un secolo prima della trascrizione del *Planctus* liturgico si ha notizia, nella stessa città di Cividale, di spettacoli "sacri" della durata di tre giorni durante i quali venivano rappresentati i seguenti episodi:

Imprimis de Creatione primorum parentum, deinde de Annuntiatione Beatae Mariae Virginis, de Partu et aliis multis; et de Passione et Resurectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis, et demum de Adventu Christi ad Judicium [9].

Questo "Ciclo della Passione", chiamato nelle cronache che ne danno notizia col nome di *Ludus Christi*, non veniva rappresentato né in chiesa, né in piazza (secondo il modello diffusosi in seguito), bensì *in curia domini patriarchae*. L'aspetto formale di queste *repraesentationes* ci è totalmente ignoto, non essendoci pervenuta nemmeno una parola del testo: poiché il ciclo drammatico non era stato recepito nell'ambito delle tradizioni liturgiche esso non aveva trovato nessun luogo di trasmissione.

Un documento come questo attesta una civiltà teatrale che è però caduta nel silenzio, laddove il *Planctus* esibisce una falsa eloquenza che non deve ingannare il ricercatore.

Sarà utile, prima di analizzare altri casi della trasmissione dei testi e della problematica ermeneutica relativa, avere un sommario quadro cronologico e tematico di riferimento.

Dopo l'XI secolo un ramo "liturgico" della drammaturgia latina appare con più evidenza, anche perché si stacca come ramo "secco" dalle ricche attività teatrali documentate a partire dal XII secolo. In quel secolo troviamo, infatti, già le prime testimonianze del teatro sacro in volgare, con quell'inizio strepitoso della tradizione quale è il famosissimo *Ordo representacionis Ade* conservato nell'unico manoscritto di Tours, che riporta la copia di un originale anglo-normanno

[8] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. I, p. 508; cfr. il foglio riprodotto in fotografia a p. 506.

[9] Giuliano Canonico, *Cronaca di Cividale (1252-1364)*, a cura di G. Tampara, Città di Castello, 1905, p. 28 e 33.

fatta nella Francia meridionale [10]. Al periodo di poco posteriore alla metà dello stesso secolo risale l'unica copia pervenutaci di quel capolavoro della drammaturgia latina medievale che è la passione di Montecassino [11], che riporta anche un *Planctus* in volgare. Nello stesso secolo, la cui tradizione drammatica non è mai stata studiata nel suo insieme, troviamo frammenti di un ampio dramma natalizio, con Agostino come "regista" dei singoli interventi [12], come più tardi nel famoso dramma natalizio del Codex Buranus. Vi troviamo la drammaturgia "privata" di Hildegard von Bingen [13] e quella "pubblica" del *Ludus de Antichristo* bavarese [14]. Drammi sacri anglo-normanni e latini con messa in scena fuori della chiesa, usano lo spazio offerto dalla piazza sotto forma simbolica, per organizzare lo spettacolo che rappresenta gli uomini agli occhi di Dio [15]. Lo stesso secolo vide la ricomparsa della metafora del *Theatrum Mundi*, non inteso come gioco retorico, bensì carico di quanto di meglio avesse dato la vita spirituale e religiosa dell'epoca [16].

Questa varietà di attività drammatiche ha il suo centro tuttavia ancora nella tradizione dei *ludi scholares*, che aveva dato il primo frutto proprio nell'*Ordo Stellae* dell'XI secolo. Tre "nobiles et divites scholares" fanno parte dei personaggi di un dramma di S. Nicolao [17]; il

[10] Cfr. P. Aebischer, *Le Mystère d'Adam*, Genève-Paris 1964, con bibliografia e P. Nykrog, *Le Jeu d'Adam: Une interprétation*, in «Mosaic», VIII, 4, 1975, pp. 7-16. Obbligatorio è il rimando alle suggestive pagine dedicate al *Mystère d'Adam* da E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. I, pp. 157-188. Per un'analisi delle parti latine cfr. QQ, pp. 347-355.

[11] Scoperta e edita da M. Inguanez, *Un dramma della passione del secolo XII*, Montecassino 1939², (Miscellanea Cassinese 18); cfr. V. De Bartholomaeis, *Le origini della Poesia drammatica italiana*, Torino 1952², (Nuova Biblioteca Italiana VII), pp. 487-92; S. Sticca, *The Latin Passion Play, its Origins and Development*, Albany 1970, pp. 84-113.

[12] I frammenti contenuti nel clm. 14.773 sono stati editi da B. Bischoff nel 1932: cfr. ora B. Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart 1977, vol. II, pp. 160-65.

[13] Cfr. P. Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Cambridge, University Press, 1970, pp. 168-92.

[14] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 371-87; traduzione italiana in: E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano 1960, pp. 275-95.

[15] Cfr. il mio saggio in «Biblioteca Teatrale», 15/16 (1976), pp. 9-15.

[16] La riscoperta è infatti dovuta nientemeno che a Bernardo di Clairvaux; cfr. *Epist.* LXXXVII (PL 182, 217). Da questa fonte giunse con ogni probabilità anche al discepolo di Bernardo, John of Salisbury che ne decretò la fortuna successiva: cfr. *Polycraticus*, I, 8 (PL 199, 405). Dissento ovviamente da quanto afferma E.R. Curtius, *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1967⁶, p. 149.

[17] D. Hildesheim; cfr. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, 325-27.

Ludus Danielis di Beauvais nomina come autore dell'opera un *iuventus*, e senza simili riferimenti si può cogliere lo spirito della *schola* dal gusto per la forma che spinge il primo autore che conosciamo per nome, Hilarius, a riscrivere gli stessi canti del dramma di Daniele secondo il gusto stilistico cambiato [18].

Rispetto a questa tradizione, gli elaborati drammatici che appartengono chiaramente alla liturgia, sembrano di tono minore e di riuscita discutibile. Sono infatti i fattori connessi alla trasmissione/ricezione a far sì che i documenti superstiti appaiano come isolati e discontinui. A giudicare solo dagli esiti della ricezione si è tentati di sopravvalutare l'aspetto negativo: modelli drammaturgici complessi vengono "distrutti" nel momento della ricezione, canti di alta qualità stilistica, ma troppo innovativi dal punto di vista formale, vengono eliminati e sostituiti alla meno peggio con canti di stretta provenienza liturgica; parti intere di un modello drammatico vengono "tagliate" e sostituite con nuove "scene" di impronta liturgica, quali la *pax* o l'adorazione del presepe, cambiando completamente sia il suo aspetto formale sia il senso stesso della sua esistenza.

È senz'altro il momento decisivo nella "storia" del "dramma sacro" medievale ed è il punto che sollecita il maggiore sforzo critico-ermeneutico.

Alcuni esempi possono chiarire i modi diversi e le sfumature di valore della trasmissione del "dramma" nella liturgia.

All'inizio dell'*ordo* pasquale di Klosterneuburg, all'interno della serie di rubriche si trova scritto in rubro e non con inchiostro nero l'*incipit* del responsorio "Ingressus Pilatus" [19]. Questo modo di trascrizione fa nascere il sospetto che sia il risultato di un intervento del copista, che aveva cambiato un particolare del testo rispetto al modello di cui si serviva per il proprio lavoro. Simili interventi, documentati innumerevoli volte, avvenivano quando un copista medievale decideva di sostituire un canto trovato nel proprio modello con un altro, di solito un canto già in uso nella propria chiesa. Troviamo infatti lo stesso *incipit* in diversi altri codici della stessa chiesa di Klo-

[18] Cfr. W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse, Göttingen 1901, p. 57; i due testi si trovano in K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 276-86 e pp. 290-301.

[19] Per il testo si veda K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 432-437.

sterneuburg, tra gli altri anche nel famoso manoscritto musicale Graz 807 dove appare nel quadro della cerimonia molto elaborata del *mandatum* del Giovedì Santo [20]. Il responsorio locale si trova alla fine della cerimonia, dopo il responsorio ambrosiano "Vadis propitiator" e prima dell'inno conclusivo.

Karl Young, che conosceva il testo intero del responsorio solo dall'aggiunta tardiva nel codice Hartker, osservava: «in content, however, this responsory is alien to the context» [21], vale a dire riguardo al contesto dell'*ordo* pasquale. Di conseguenza nell'edizione dello Young troviamo solo l'*incipit*. In seguito si è, tuttavia, passati dal dubbio a nuove certezze: «Il responsorio indicato all'inizio, di cui il manoscritto trasmette le sole prime due parole, è ignoto», così Langosch nel commento alla propria edizione bilingue dell'*ordo* [22]; e Richard Blank: «L'inizio è caratterizzato dal responsorio "Ingressus Pilatus", oggi ignoto» [23].

Un canto regolarmente documentato nel suo ambiente liturgico locale viene dunque eliminato dalla composizione e "dimenticato" dagli addetti alla ricerca perché ritenuto estraneo al suo contesto. Che un testo possa uscire "danneggiato" dall'incontro con i lettori moderni è qui ben più di una metafora ed il danno subito dall'*ordo* di Klosterneuburg ricorda che persino i testi più elaborati e meno legati alle tradizioni liturgiche non si presentano all'osservatore moderno come oggetti dotati di valori estetici, ma come testi "carichi" di storia.

È da escludere che il responsorio "Ingressus Pilatus", trasmesso solo in poche chiese tedesche e di cui non si ha traccia in Francia, sia giunto al copista di Klosterneuburg assieme alla stessa fonte francese che gli aveva fatto conoscere l'*ordo* drammatico. Dobbiamo presupporre che il copista tedesco abbia cambiato proprio quella parte del

[20] Facsimile del codice in *Paléographie musicale*, serie I, vol. 19, Bern 1974. Trascritti per intero si trovano il responsorio ed il verso, nei manoscritti liturgici di Klosterneuburg, per i Vespri di vari giorni della Settimana Santa:

Ad vesperas rectores superpelliciati decantent versum responsorii:

R. Ingressus Pilatus cum Ihesu in pretorium; tunc ait illi: Tu es rex Iudeorum. Respondit: Tu dicis, quia rex sum. Exivit ergo Ihesus de pretorio portans coronam et vestem purpuream; et cum indutus fuisset, exclamaverunt omnes: Crucifigatur, quia filium Dei sei fecit.

V. Tunc ait illis Pilatus: Regem vestrum crucifigam? Responderunt pontifices: Regem non habemus nisi Cesarem. Et cum. Ingressus. (Klosterneuburg, cod. 590, fol. 288^{v}).

[21] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 421 nota 2.

[22] K. Langosch, *Geistliche Spiele*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, p. 261.

[23] R. Blank, *Sprache und Dramaturgie*, München, Fink, 1969, p. 76, nota 19.

modello recepito, sostituendo — come spesso avvenne in simili circostanze — un canto a lui estraneo con uno già usuale. Poiché il canto destinato a sostituire quello scartato era già in uso nella chiesa alla quale era destinata la cerimonia, il copista poteva accontentarsi del solo *incipit* rimandando l'utente del codice ad altri codici liturgici della propria chiesa, quei codici che trasmettevano, distinti per generi e per tradizioni liturgiche, il vasto repertorio allora poco omogeneo che oggi chiamiamo canto gregoriano.

L'*ordo* pasquale di Klosterneuburg non è solo il più antico documento del suo genere per le chiese tedesche, ma è anche del tutto isolato rispetto ai "drammi pasquali" diffusi in seguito. Non è, questa, una concomitanza che ci possa avvicinare al problema delle "origini" del genere, è la tipica concomitanza, un momento di *ricezione*. Infatti, l'*ordo* pasquale per molti aspetti parallelo trasmesso nel *Codex Buranus* conferma l'origine francese del modello recepito in ambedue i casi (o nel momento precedente in occasione della stesura recepita sia dal Buranus che da "K")[24].

Nelle chiese francesi simili cerimonie, che richiedono la partecipazione di vari personaggi che "raggiungono" solennemente il luogo di esecuzione dei canti, non venivano introdotte da un semplice responsorio, ma da un *Conductus*, una composizione molto elaborata di un genere nuovo rispetto alle tradizioni gregoriane. Il *Conductus* si avvicina di molto alla canzone per il suo testo in strofe regolari e con una melodia spesso composta espressamente per la forma strofica della singola composizione[25]. Si tratta del genere più "moderno" che la cultura poetico-musicale francese abbia prodotto all'interno delle tradizioni liturgiche dell'undicesimo secolo.

Sostituire una composizione tanto innovativa con un canto tradizionale dalla funzione analoga è un intervento normale durante la ricezione in ambito liturgico. I cantori tedeschi con molta probabilità non erano in grado di conciliare il *Conductus* modernissimo con il proprio concetto di canto "sacro". Un canto con caratteristiche stilistiche così innovative poteva essere recepito solo nel momento in cui

[24] Cfr. H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen, Niemeyer, 1967, p. 332.

[25] J. Handschin, *Il tropo, la sequenza e il conductus*, in: *Musica medioevale fino al Trecento*, a cura di A.D. Hughes, Milano, Feltrinelli, 1963, (The Oxford History of Music, vol. II), pp. 192-195.

i cantori fossero in grado non solo di accettare quel cambiamento stilistico, ma anche di comporre essi stessi canti nuovi. Allora un modello "estraneo" non veniva semplicemente copiato, ma serviva da stimolo per composizioni proprie.

La storia del genere si articola tra stimoli innovativi e risposte per lo più conservatrici. Quando lo scarto tra tradizione e innovazione è limitato può anche accadere che un documento "periferico" qual è la trascrizione precaria dell'*Ordo Stellae* di Frisinga trasmetta una sequenza liturgica dalle caratteristiche stilistiche innovatrici con un anticipo di ben una generazione rispetto alla trasmissione liturgica vera e propria [26]. Una volta accettate all'interno del rito, anche le composizioni marginali godono della protezione della liturgia con la sua forza di conservazione.

Uno dei tratti più importanti dell'*ordo* drammatico medievale è il suo "luogo" di trasmissione, appunto la liturgia o, per il singolo documento, il libro liturgico. La pragmatica del codice liturgico vale per tutto il suo contenuto e non solo per delle presunte parti "ufficiali" [27]. Il libro liturgico conserva i canti in vista della loro riutilizzazione durante le celebrazioni della *feria* negli anni successivi. Inserito in quel contesto l'*ordo* drammatico trova protezione grazie sia alla pragmatica del libro sia all'attualizzazione del suo contenuto. Le parti innovative (le "aggiunte" alla liturgia locale) non si presentano come opere autonome con motivazioni artistiche e/o funzionali proprie, bensì come parte integrale di un ufficio liturgico, di una "festa". L'*ordo* pasquale del Buranus — una delle cerimonie più vicine al "mondo" per stile e contenuto — comincia con le parole: *Cantatis matutinis in die pasche omnes persone ad ludum disposite sint parate in loco speciali secundum suum modum* [28].

Quale sia l'importanza della "protezione" da parte della liturgia lo fanno capire i testi che, pur legati al mondo della chiesa, ne dovettero fare a meno, come i *ludi*, che conosciamo solo attraverso le condanne pronunciate da canoni conciliari o da predicatori intransigenti.

[26] È la sequenza *Laetabundus*: cfr. QQ, p. 336.

[27] Per il «genere» particolarmente importante dei *tropi* si può ora consultare la monumentale edizione del *Corpus Troporum*, edita dall'equipe svedese diretta da Ritva Jakobsson; finora sono apparsi sei volumi tutti editi nella collana *Studia Latina Stockholmiensia*, Stockholm, Almqvist, 1975-1986.

[28] CB 15*, ed. B. Bischoff, Heidelberg, Winter, 1970, p. 134.

I *ludi* dei giovani chierici non avevano alcun "luogo" di trasmissione e con ogni probabilità non ne avevano alcun bisogno. I tre giorni *ad ludendum* venivano usati di volta in volta come momenti di libertà e di infrazione dell'ordine reale, in una festa che non era mai la replica di quella dell'anno precedente. Qualora con la parola *ludi* si fossero intese delle rappresentazioni con personaggi quali Erode e l'Anticristo (come farebbero supporre le invettive del predicatore tedesco Gerhoch von Reichersberg) [29], i testi di quegli spettacoli sarebbero comunque andati perduti, come pure qualunque altro tipo di testo utilizzato in quelle occasioni.

Le celebrazioni festive ed i *ludi* che ne facevano parte diventarono "letteratura" solo in quanto oggetti di un impegno di riforma; in tal caso le esuberanze del mondo non-letterario trovarono chi le organizzava anche in forma scritta — subordinando così la pragmatica della "festa" a quella del rito — e le cerimonie "riformate" si trovarono ora copiate nel libro liturgico in attesa di essere ripetute negli anni a venire.

Per queste vie giunsero sulla pergamena dei codici di Frisinga e del Buranus canti ed azioni "estranei", inseriti nel rispettivo *ordo* in occasione dell'entrata e dell'uscita dei *pueri*. Sono le versioni "più elaborate" dell'*Ordo Stellae*, composizioni dall'indole decisamente opposta a quella delle versioni "liturgiche" della stessa cerimonia che concedono scarsissimo spazio al personaggio di Erode, concentrando l'azione attorno al presepe e all'adorazione dei Re Magi [30].

Questo duplice esito nella fase della ricezione dovrebbe stupire gli osservatori moderni; infatti è sorprendente che fosse possibile "tagliare" anche drasticamente un modello ricevuto per adeguarlo allo stile liturgico del nuovo contesto e, in un movimento opposto, accostare al modello liturgico della *Visitatio sepulchri*, essenziale e sobria nell'esecuzione dei suoi canti antifonali, quelle cerimonie "drammatiche" piene di elementi tratti dal loro ambiente originario, extra-liturgico.

Questo aspetto di discontinuità e di mancata omogeneità stilistica delle varie cerimonie "drammatiche" dell'Epifania e della Pasqua usate nella stessa chiesa è uno dei tratti più importanti e finora ignora-

[29] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, p. 524 ss.
[30] Cfr. QQ, pp. 293-340.

ti per la valutazione storica e critica della drammaturgia medievale.

Questo tratto scompare, infatti, quando i singoli documenti vengono allineati in filoni di tradizioni dei generi "drammi pasquali" e "drammi dei Re Magi". La *storia* dei generi si presenta allora come sviluppo da forme primitive fino a versioni sempre più elaborate e ricche. Tenendo conto invece della contemporanea apparizione sia delle forme "riduttive" che di quelle "estese" — ma in "generi" diversi — come punto di incontro con la "storia" si presenta non più il contenuto delle cerimonie ma il *momento* della loro esecuzione.

Mentre l'*Ordo Stellae* inserito alla fine del mattutino in analogia con la *Visitatio sepulchri* è sempre del tipo "ridotto", le stesure della cerimonia che danno molto spazio ai *ludi* dei *pueri* si trovano invece in stretto rapporto al *Benedicamus Domino* — proprio in quella posizione (liturgica) che risulta privilegiata come luogo di innovazioni poetiche, e che ha visto nascere, sempre nell'undicesimo secolo, le "introduzioni" al *Benedicamus*, un nuovo genere di poesia liturgica molto affine, dal punto di vista formale, al genere del *Conductus*.

Nei manoscritti che trasmettono il nuovo repertorio musicale si possono a volte trovare fascicoli contenenti i canti che i *pueri* cantavano ballando fuori dalla chiesa [31]. Le modalità di ricezione di cerimonie "drammatiche" quali l'*Ordo Stellae* di Frisinga o il famoso *Ordo* natalizio del Buranus vanno pertanto viste alla luce della fioritura della lirica "nuova" ad esse contemporanea, recepita nello stesso ambiente e tramite gli stessi canali di diffusione — nonché sottoposte a censure non dissimili in ambedue i casi. La "censura" che limitava la diffusione sia delle cerimonie che dei canti nuovi era in primo luogo una censura determinata dalla qualità tecnica dei nuovi modelli che non tutti i cantori delle chiese provinciali erano in grado di dominare nella propria prassi esecutiva, a prescindere da ogni valutazione sull'opportunità o meno di introdurre simili arricchimenti nella liturgia locale.

Se in questi casi il modo di trattare un modello ricevuto dipendeva dalla *posizione* liturgica assunta dalla cerimonia, allora bisogna tener conto dello stesso condizionamento in *tutti* i casi analoghi di ricezione di modelli "estranei" nell'ambito liturgico. Non sarà una

[31] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982[4], p. 167.

sorpresa — in questa prospettiva — conoscere l'esito dell'analisi filologica dell'*Ordo Stellae* accertando come archetipo il documento di Compiègne, cioè una versione tra le più "complesse" ma priva di canti propri per la processione dei *pueri*. L'archetipo ci porta all'inizio di quella fase della ricezione alla quale sono dovuti i documenti superstiti della cerimonia, ma nessun ponte ci porterà mai verso l'*origine* di quella cerimonia, anzi, le trasformazioni obbligatorie che ogni modello subisce nel momento della sua ricezione liturgica sono una prova che l'archetipo si presenta come barriera definitiva alla nostra indagine storica. I cambiamenti subiti appartengono come *conditio sine qua non* al momento stesso della ricezione e la mera decisione di introdurre "qualcosa" di estraneo nella liturgia rappresenta di per sé un intervento di grande portata che cancella ogni traccia storica che ci potrebbe aiutare a ripercorrere la strada al di là del confine delineato dall'archetipo della tradizione manoscritta.

Come *origine* della cerimonia drammatica si rivelano dunque tanto i modi della trasmissione quanto le forme e i contenuti dei testi trasmessi.

II

L'*Ordo Stellae* copiato su un foglio rimasto vuoto con grafia e inchiostro diversi rispetto al contenuto principale del manoscritto, il codice Paris lat. 16.819 proveniente dalla chiesa di Compiègne [32], conserva tutte le varianti testuali dell'archetipo di cui non ha, tuttavia, conservato l'intero testo come dimostra una lacuna proprio all'inizio della cerimonia, dopo il saluto reciproco dei Re Magi realizzato con la cerimonia liturgica della pace — in contrasto con tutti gli altri documenti antichi.

La testimonianza più arcaica dell'*Ordo Stellae*, la trascrizione frammentaria nel codice Paris lat. 1152, fol. 173^{v} che risale ai primi anni dell'undicesimo secolo [33], pur concordando con *C* in tutte le altre va-

[32] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 53-56.

[33] La datazione del frammento è stata confermata autorevolmente da B. Bischoff: «la grafia può essere attribuita all'inizio dell'undicesimo secolo»; cfr. P.C. Jacobsen, *Zur Entwicklung des lateinischen geistlichen Spiels im 11. Jahrhundert*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 12 (1977), p. 47, nota 10.

rianti, conserva una scena tra Erode e "Le eccellenze, gli ambasciatori" dopo i primi due canti dei Re Magi. Poiché una delle battute ci è pure pervenuta nel testo tardivo di "Fleury" [34], non si tratta di una "aggiunta" — del resto poco credibile — proprio nel documento più antico, ma sicuramente della "perdita" di una scena nel documento di Compiègne.

L'aggiunta della *pax* potrebbe risultare dalla suddivisione delle prime tre battute dei Re Magi in enunciati distinti e pronunciati dai personaggi mentre si avvicinano al luogo del loro incontro, provenienti da punti di partenza diversi. Questa suddivisione dell'arrivo dei Re Magi non è documentata nel frammento più antico che conserva le battute di Erode con la risposta degli ambasciatori, "tagliate" invece in *C*.

Se originariamente i Re Magi, pur cantando ciascuno un verso del primo canto, erano apparsi uniti, a questa prima "scena" si era opposta subito quella di Erode, che impartisce ai suoi ambasciatori l'ordine di "scoprire chi sono i Re la cui presenza ci è già nota per sentito dire". In questa versione della cerimonia Erode appariva sin dall'inizio evidenziando il suo ruolo, impartendo ordini, in mezzo ad un entourage la cui identificazione viene resa possibile dalle sue stesse parole.

Erode appare con marcata autonomia rispetto all'entrata dei Re Magi presentandosi quale polo antitetico di uguale rilievo drammaturgico rispetto ai personaggi che l'avevano preceduto. Eliminata la prima scena di Erode (come in *C*), i Magi dominano marcatamente l'avvio dell'azione e l'intera cerimonia risente di quell'intervento "stilistico". Dopo l'entrata dei Magi — che termina con le parole profetiche «tutti i re lo adoreranno e tutte le genti gli saranno servitori» — si avvicinano dei personaggi non ben identificati che parlano a nome di un principe chiedendo informazioni sulla meta dei re stranieri. Sentita la risposta, i *legati* tornano da Erode che fino a quel momento non è ancora intervenuto nello svolgimento dell'azione, annunciandogli l'arrivo degli stranieri alla ricerca del «re neonato». Segue il primo enunciato di Erode che chiama i Re Magi davanti a sé per l'interroga-

[34] La dibattuta origine del codice Orléans, Bibliothèque Municipale 201 è stata risolta di recente da M. Huglo, *Analyse codicologique des drames liturgiques de Fleury*, in *Calames et Cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen*, a cura di J. Lemaire, E. van Balberghe, Bruxelles, Centre d'Etude des Manuscrits, 1985, pp. 57-65.

zione: qui la sua parte non va oltre quella dell'interlocutore che sollecita le battute di chi gli sta di fronte.

Nell'adattamento "liturgico" di *C* è sminuito l'impatto dell'incontro tra Erode e Magi, perdono la loro insidia le parole dei legati e diventa scontata la risposta dei Magi. La cerimonia è, per così dire, sotto il controllo dei Re Magi che parlando e muovendosi nello spazio della chiesa, creano i vari "luoghi" di cui hanno bisogno. Con i primi cinque enunciati vengono costituiti tre personaggi più il gruppo dei *legati* e ben cinque, se non addirittura sei, *loci* distinti: dapprima i tre luoghi distinti a Oriente, in seguito il luogo d'incontro e il luogo raggiunto dai Magi nella prosecuzione del loro cammino, dove si svolge l'incontro con gli ambasciatori che, a loro volta, per raggiungere quel luogo erano partiti dal "luogo" di Erode. Il personaggio Erode è dunque presente pur senza intervenire, come sono presenti nella loro qualifica specifica gli ambasciatori pur se privi di un incarico esplicito. Tutti i personaggi sono presenti "completi" delle loro caratteristiche e riconosciuti come tali prima di entrare in azione. In questa rappresentazione gli attori non entrano in scena, per così dire "vuoti", creando un personaggio strada facendo durante lo spettacolo con le parole e le azioni. I personaggi sono pronti e "completi" sin dall'inizio portandosi dietro ciascuno anche la propria storia — nota anch'essa.

La cerimonia ha inizio con l'apparizione della stella, di un *segno* extra-linguistico dunque, che staccando un segmento di spazio e dotandolo di un significato autonomo traccia il confine tra spazio della chiesa e spazio della rappresentazione, tra rito e cerimonia "diversa".

I singoli enunciati di cui si compone l'*ordo* sono pure separati tra loro da momenti significativi; tra un enunciato e l'altro intercorrono cambiamenti temporali e spaziali di cui terranno conto gli enunciati successivi. Dopo aver raggiunto il luogo del loro incontro, i Magi cantano *simul* usando il plurale e incontrano i *legati* riconoscibili nella loro funzione dallo spazio percorso che li separa dal punto di partenza, il luogo di Erode. La motivazione di questi personaggi è avvenuta "fuori scena".

Ai personaggi che entrano in azione carichi della propria storia è necessario il *luogo*. L'attore che si accinge a creare un personaggio e che al momento della sua prima apparizione si presenta come "vuoto" davanti al pubblico usa lo spazio come accessorio. I personaggi che fanno parte del dramma sacro hanno bisogno dello spazio, e, da-

to che non si muovono da soli, di parecchio spazio: il dramma della Passione inizia con l'entrata di Pilato con grande seguito, i Grandi Sacerdoti sono seguiti da schiere di ebrei, Erode è circondato da soldati e da servi. Il monaco che appare per primo nell'*Ordo Stellae* diventa il personaggio "Mago in Oriente" per mezzo della stella. Entrando in azione, i personaggi già "completi" creano i luoghi di cui hanno bisogno.

L'Angelo che in *C* prende la parola per due volte non ha la stessa funzione degli altri personaggi, non ritaglia un proprio spazio da quello sacro, ma si può trovare *ovunque* nella chiesa e i suoi canti vengono pronunciati in una dimensione diversa da quella della "rappresentazione". Unico personaggio a non avere una storia, l'angelo non ha bisogno di alcun *locus deputatus*. Trovandosi così sia dentro che fuori dalla cerimonia l'Angelo è predestinato non ad iniziare l'*ordo* drammatico, bensì a concluderlo. Il primo enunciato dell'Angelo, l'ammonimento ai Magi di non tornare da Erode, si trova all'interno dell'azione, mentre il suo secondo enunciato pone termine alla trascrizione del testo nel manoscritto. Erode ha saputo della fuga dei Re Magi — l'averlo saputo fa parte della storia che accompagna il personaggio. Erode forse non sapeva tutto sull'imminente arrivo dei Magi dal momento in cui era salito sul trono nel proprio "luogo"? Non siamo pertanto obbligati ad immaginare l'*ira* di Erode come scena dai forti effetti realistici. Erode è presente assieme alla propria storia, il personaggio giunge carico di tutti i dati a lui connessi e risaputi dai cristiani presenti in chiesa. Non era necessario trasmettere queste informazioni "recitando", in quanto la funzione dell'*ordo* non era quella di informare bensì quella di rimandare alla storia già nota, di mettere in risalto singoli momenti. Così, con l'ordine pronunciato da Erode di uccidere i fanciulli, la rappresentazione si conclude senza la necessità di mettere in scena l'uccisione vera e propria. La "logica" della conclusione non coincide con la conclusione della "storia", ma soddisfa solo le ragioni della cerimonia. Per concludersi, vale a dire, per ri-diventare "rito", l'*ordo* drammatico deve abbandonare i luoghi "conquistati" e, restituendo gli spazi, subordinare la pragmatica del canto a quella della liturgia.

L'ultimo canto della cerimonia è pertanto un canto di transizione, pronunciato dall'Angelo, ma non più attribuibile con certezza al personaggio. Concludendo l'*ordo*, infatti, con l'antifona *Sinite par-*

vulos venire ad me — l'antifona con la quale riprende la liturgia delle Ore dopo l'interruzione causata dall'ordo drammatico — l'Angelo ridiventa monaco nella sua funzione di cantore, in quanto proprio come cantore gli sarebbe comunque toccato di cantare, in quel preciso momento, l'antifona cantata dall'*Angelo* con la quale ha inizio, a Compiègne, da tempi remoti, la serie delle *antiphonae in Evangelium* (le antifone cantate prima del *Benedictus* delle Lodi) il giorno della festa degli Innocenti [35].

Per poter essere recepita, una cerimonia "estranea" quale l'*Ordo stellae* doveva adattarsi alla cornice liturgica già esistente del nuovo ambiente: inserire una "aggiunta" nell'ordinamento già definito equivale a trovarle una posizione di aggancio con la liturgia provocando, quando sembrava necessario, degli adattamenti, che per ovvie ragioni dovevano colpire la parte nuova e non quella tradizionale.

La ricezione liturgica avviene, infatti, seguendo le tradizioni liturgiche universalmente documentate, diminuendo l'estraneità originaria nel momento stesso della ricezione, sostituendo una parte della cerimonia recepita con un canto dalla funzione analoga, ma proveniente dal repertorio locale. La sostituzione del nuovo con l'antico, dell'estraneo con il familiare avveniva alla fine della cerimonia, perché era proprio l'ultimo canto della cerimonia "nuova" ad entrare in contatto diretto con la cornice liturgica preesistente.

Per motivi estranei al contenuto di una qualsiasi "aggiunta" alla liturgia, la parte conclusiva delle cerimonie "nuove" presentava dunque un punto particolarmente sensibile e fragile: era il punto in cui la cerimonia "estranea" doveva trovare l'accordo con l'ordinamento stabilito, quel punto dove il "nuovo" doveva, per così dire, giustificare la propria presenza rendendo un servizio eortologico nell'insieme delle celebrazioni del giorno.

La parte conclusiva della cerimonia "drammatica" segna del resto anche il passaggio da quell'uso eccezionale dello spazio che ne è la prerogativa all'uso "normale".

La conclusione dell'*ordo* drammatico o il passaggio dalla rappresentazione alla liturgia avviene in *C* — almeno secondo la testimonianza del manoscritto che potrebbe anche essere incompleta — con

[35] *Corpus Antiphonalium Officii*, a cura di R.J. Hesbert, Roma 1963, vol. I, (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes vol. 7), p. 54.

l'esecuzione dell'antifona *Sinite parvulos* cantata dall'Angelo e seguita dalle altre antifone della serie cantate invece secondo la "norma" della liturgia. L'ultimo canto dell'Angelo, nella sua ambivalenza tra conclusione e inizio, cantato in bilico tra il personaggio e la funzione regolare del servizio quotidiano, risuona comunque in un momento di particolare splendore e grande rilievo eortologico, introducendo infatti il *Benedictus*, l'unico canto proveniente dal Nuovo Testamento usato per la celebrazione delle ore canoniche. L'edizione che vuole rendere conto della "logica" di questa cerimonia, del suo significato nel contesto in cui era stata recepita, includerà pertanto anche il *Benedictus* che, pur essendo chiaramente "fuori" dall'ambito dell'*ordo* drammatico, ne garantisce in un certo senso lo spirito di momento privilegiato eccezionale, che ha aperto le porte anche al modello "estraneo" la cui ricezione liturgica era per l'appunto l'unica via di conservazione.

[ORDO STELLAE]

Primus:
Stella fulgore nimio rutilat.

Secundus veniens a meridie:
Que regem regum natum monstrat.

Tertius ab astrali parte:
Quem venturum olim prophetia signaverat.

Postea dant oscula invicem, deinceps dicunt:
Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, tus et mirram, quia scriptum didicimus: Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei.

Rex:
Lecti oratores, qui sint inquirite reges
affore quos nostris iam fama revolvit in oris.

Nuntii regi:
Sint completa citum vestra hec precepta peractum.

Legati regis ad magos:
Principes edictu, reges, prescire venimus
Quo sit directus hic vester et unde profectus.

Magi:
Regem quesitum duce stella significatum,
Munere proviso properamus eum venerando.

Nuntius:
En magi veniunt,
Et regem regum natum, stella duce, requirunt.

Iussus regis:
Ante venire iube, ut possim singula scire,
Qui sint, cur veniant, quo nos rumore requirant.

Iterum legati ad magos:
Reges eximii, prestante decore verendi,
Rex petit ad sese, placeant mandata, venite.

Veniunt ante regem, osculatus est eos:
Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi:
Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante.

Rex:
Si illum regnare creditis, dicite michi.

Magi:
Hunc regnare fatentes, cum misticis muneribus de terra longinqua adorare venimus, trinum Deum venerantes tribus in muneribus.

Primus:
Auro regem.

Secundus:
Ture sacerdotem.

Tertius:
Mirra mortalem.

Rex:
Huc, simiste mei, disertos pagina scribas prophetica ad me vocate.

Nuncii ad scribas:
Vos, legi periti, a rege vocati cum prophetarum libris properando venite.

Rex:
O vos scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum videritis in libro.

Scribe:
Vidimus, Domine, in prophetarum lineis quod manifeste scriptum est: "Betleem, non es minima in principibus Iuda, ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel: ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum".

Rex:
Ite et de puero diligenter investigate,
Et invento, redeuntes michi renuntiate.

[*Primus*]:
Ecce stella!

[*Secundus*]:
Ecce stella!

[*Tertius*]:
Ecce stella!

[*Magi simul*]:
Et ecce stella in oriente previsa
Iterum precedit nos lucida.
Quam Balaam ex Iudaica
Orituram dixerat prosopia;
Que nostrorum oculos fulgoranti lumine perstrinxit pavidos lucida.
Ipsam simul congrediendo sectantes non relinquamus ultra.
Donec nos perducat ad cunabula.

Mulieres:
Qui sunt hi qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt?

Magi:
Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo, regi, nato Domino, quem, stella deducente, adorare venimus.

Mulieres:
Ecce puer adest quem queritis, iam properantes adorate, quia ipse est redemptio mundi.

Magi:
Ave, rex seculorum.

Primus:
Suscipe, rex, aurum.

Secundus:
Tolle tus, tu verus Deus.

Tertius:
Mirram, signum sepulture.

Angelus:
Impleta sunt omnia [quae prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis].

Nuncius ad regem:
Delusus es, Domine. Magi viam redierunt aliam.

Armiger:
Decerne, Domine, vindicari iram tuam, et stricto mucrone querere iube puerum; forte inter occisos occidetur et puer.

Rex:
Indolis eximie, pueros fac ense perire.

Angelus:
Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum celorum.
Benedictus Dominus Deus Israhel:
quia visitavit, et fecit redemptionem plebi suae.
Et erexit cornu salutis nobis:
in domo David pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum, qui a saeculo sunt, prophetarum eius:
Salutem ex inimicis nostris: et de manu omnium qui oderunt nos.
Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris:
et memorari testamenti sui sancti.
Iusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem nostrum, daturum se nobis.
Ut sine timore, de manu inimicorum nostrorum liberati,
serviamus illi in sanctitate et iustitia coram ipso, omnibus diebus nostris.
Et tu puer, propheta Altissimi vocaberis:
praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius:
Ad dandam scientiam salutis plebi eius:
in remissionem peccatorum eorum:
Per viscera misericordiae Dei nostri:
in quibus visitavit nos oriens ex alto:
Inluminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent:
ad dirigendos pedes nostros in viam pacis [36].

Il tratto pertinente che conferisce all'*Ordo stellae* la propria indole *diversa* rispetto alla liturgia, è la creazione di "luoghi significativi": l'uso peculiare dello spazio risulta da un diverso atteggiamento linguistico rispetto alla pragmatica del canto liturgico. Nella cerimonia "drammatica" gli enunciati svolgono funzioni linguistiche paragonabili a quelle del parlare quotidiano e si riferiscono ad un sistema deittico preciso e limitato — "ritagliato" dal sistema deittico vigente

[36] Per l'analisi delle varianti cfr. QQ, pp. 306-334. Riporto qui il *Benedictus* nella traduzione ufficiale della conferenza episcopale italiana:
«Benedetto il Signore Dio d'Israele, perché ha visitato e redento il suo popolo / e ha suscitato per noi una salvezza potente nella casa di Davide, suo servo / come aveva promesso per bocca dei suoi santi profeti d'un tempo: / salvezza dai nostri nemici, e dalle mani di quanti ci odiano. / Così egli ha concesso misericordia ai nostri padri e si è ricordato della sua santa alleanza / del giuramento fatto ad Abramo, nostro padre / di concederci, liberati dalle mani dei nemici, di servirlo senza timore / in santità e giustizia al suo cospetto, per tutti i nostri giorni. / E tu, bambino, sarai chiamato profeta dell'Altissimo, / perché andrai innanzi al Signore a preparargli le strade / per dare al suo popolo la conoscenza della salvezza nella remissione dei suoi peccati / grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio, per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge / per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte e dirigere i nostri passi sulla via della pace».

nella chiesa al quale fanno riferimento i fedeli — e funzionante solo all'interno della cerimonia stessa.

La "drammaturgia" dell'*Ordo stellae* si fa riconoscere sin dalle prime battute dei Magi che parlano nei loro luoghi "in Oriente":

Primus: Stella fulgore nimio rutilat.
Secundus veniens a meridie: Que regem regum natum monstrat.
Tertius ab astrali parte: Quem venturum olim prophetia sognaverat.

La prima frase presuppone la presenza della stella, vale a dire, non di una stella qualsiasi, ma di una stella che appare — come fanno del resto tutti i personaggi dell'*ordo* — "completa" e carica della propria "storia". La stella "che risplende magnificamente" è quella "che indica la nascita del Re dei re, la cui venuta era stata presagita dai Profeti". Le parole dei Magi risuonano in un sistema deittico delineato dalla stella stessa che interviene nello spazio della chiesa ritagliandone uno proprio per virtù della sua funzione di *segno*. Questo rapporto tra segni linguistici e segni non-verbali ma funzionanti allo stesso modo dei segni linguistici è il tratto pertinente del genere drammatico nato nell'alto medioevo — un tratto "debole" il quale, non lasciando alcuna traccia sulla pergamena, era minacciato in ogni momento in cui una cerimonia drammatica trovava accoglienza in un nuovo ambito liturgico.

Quel tratto *debole* causava anche instabilità all'interno della stessa cerimonia, come testimonia la maggior parte delle versioni dell'*Ordo stellae* copiate in successivi momenti di diffusione. Il punto in cui i redattori intervengono non è scelto a caso, ma non si tratta, come negli altri casi, di interventi motivati da ragioni liturgiche o stilistiche. All'inizio dell'incontro tra Erode e Magi troviamo con grande costanza e senza varianti di rilievo il canto di Erode:

Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Nell'archetipo queste parole furono pronunciate dopo due momenti "muti": i Magi "rispondono" all'invito di recarsi da Erode incamminandosi semplicemente nella direzione del *locus* di Erode e quest'ultimo li accoglie con un abbraccio, *osculatus est eos*. Già in documenti copiati attorno al 1050 troviamo quale aggiunta un enunciato *Magi ad Herodem* realizzato per ben tre volte autonomamente ed imitato in seguito da altri:

(a) Quaerimus hic regem regnantibus imperitantem
Quem natum mundo lactat Iudaica virgo.
(b) *Herodes*:
Quem quaeritis advenae?
Magi:
Regem Iudaeorum natum quaerimus.
(e) *Magi ad regem*:
Salve, Princeps Iudaeorum!
Rex:
Quae sit causa viae, qui vos, aut unde venitis?
Dicite.
Magi:
Rex est causa viae; reges sumus ex Arabitis
Huc venientes [37].

La logica di composizione che accomuna le tre diverse stesure è quella di voler motivare, per così dire, la domanda di Erode. Le parole di Erode pertanto erano già state formulate in precedenza e trasmesse in quella posizione dell'*Ordo Stellae*, prima dei tre interventi tendenti a migliorare il dialogo dal punto di vista comunicativo. Ci troviamo dunque di fronte al primo momento di *lettura* di un testo drammatico, di lettura critica che porterà i lettori a diventare essi stessi dei compositori per adeguare la composizione da recepire ad una propria esigenza "stilistica". Solo che in questo caso, verificatosi attorno alla metà del secolo XI, ci troviamo di fronte non a semplici miglioramenti stilistici, bensì ad un intervento di "ri-scrittura" drammaturgica che prende le mosse considerando le battute del dialogo nelle loro qualità di enunciati legati al contesto verbale, nonché extralinguistico. L'intervento tende, insomma, a rendere più omogeneo il contesto verbale di una battuta preesistente, che dovrà essere mantenuta anche dopo l'intervento correttivo.

Rispetto alle attualizzazioni successive, il "progetto drammaturgico" nato nell'alto medioevo si presenta sotto forma più radicale e "completa" nella *prima* realizzazione di cui ci sia pervenuta notizia.

Poiché non viene trasmessa per iscritto, la funzione drammaturgica dell'*ordo* drammatico, la creazione di "luoghi significativi" all'interno della chiesa, crea un "genere" nuovo (distinto dagli altri generi di poesia liturgica) non attraverso la diffusione di testi che ne

[37] Cfr. QQ, p. 323.

illustrino la peculiarità, ma solo attraverso le esperienze delle rappresentazioni che possono portare a momenti di imitazione creativa del suo principio fondante. Continuità e "tradizione" si avranno quando la tecnica stessa della rappresentazione diventa elemento creativo, cioè nel momento in cui una cerimonia riconosciuta nella sua "estraneità" diventa modello per un'altra che purtuttavia non verrà composta nella consapevolezza di seguire la tradizione formale di un "genere" in piena diffusione, bensì per soddisfare proprio quelle esigenze che la cerimonia "nuova" doveva soddisfare nella sua qualità di "cerimonia" — per rendere un servizio al culto. La ricezione di qualsiasi elemento formale non poteva avvenire che nell'ambito di una composizione liturgica creata, ovviamente, per una festa diversa da quella per la quale serviva la cerimonia recepita come modello dell'innovazione formale.

La "tradizione drammatica" dell'alto medioevo si realizza pertanto a prescindere da ogni continuità tematica.

La tradizione drammatica è pure caratterizzata dalla discontinuità drammaturgica; con la sua prima apparizione nella liturgia, la tecnica nuova della rappresentazione viene a trovarsi come elemento estraneo in un ambiente culturale dominante. Il campo dove si realizzerà la "tradizione drammatica" è quello della liturgia la quale, offrendo all'elemento estraneo lo spazio necessario, determina pure le sue forme e la prassi del suo uso. La tradizione ha inizio nel momento in cui la prima cerimonia drammatica, appunto l'*Ordo Stellae*, verrà usata come modello per comporre una cerimonia che ne vuole imitare proprio quelle caratteristiche che la rendono estranea rispetto al contesto in cui si trova.

Ma come si fa ad imitare proprio i tratti "marginali", più "deboli", meno protetti nell'ambito liturgico, o, per non usare il concetto di "imitazione", come si riuscirà a rifare la stessa esperienza proposta dall'*Ordo Stellae* per la festa degli Innocenti, in occasione di una festa diversa? E perché farlo? Perché non accontentarsi, invece, dei modi tradizionali di composizione e di esecuzione dei canti liturgici?

A parte ogni considerazione sull'opportunità di arricchire le celebrazioni di una certa festa con una nuova cerimonia — nella nostra prospettiva possiamo dare per scontata l'esigenza di farlo — il compositore doveva "imitare" i seguenti tratti del suo modello: doveva creare un rapporto significativo tra "luogo" e "parola", vale a dire,

egli doveva dapprima creare dei luoghi, o almeno un "luogo significativo". Gli enunciati dell'*Ordo stellae* presuppongono la presenza di personaggi "completi" e riconoscibili come tali ancora prima che essi pronuncino la prima battuta della parte loro assegnata. Per poter "funzionare" secondo i propri principi, l'*ordo* doveva iniziare in modo "forte", vale a dire, doveva iniziare con un preciso segnale di delimitazione nei confronti del sistema deittico vigente nella chiesa, e concludersi in modo "debole", vale a dire, trovare un modo adeguato per rientrare nella pragmatica del rito, una volta che la cerimonia drammatica era giunta al termine.

Faremo un passo avanti nella comprensione del fatto drammaturgico, e non solo di quello medievale, quando ci renderemo conto che il tentativo di ri-fare l'esperienza drammatica in un ambiente avverso è molto più difficile di quanto non sia il farla la prima volta: quel primo momento di rottura può sempre accadere come tante altre cose che possono accadere per una volta, ma che non incidono sull'ambiente — non fanno storia.

Una cerimonia drammatica del tipo appena ipotizzato ci è pervenuta per la festa della Pasqua. Prima in modo isolato, in seguito con più ampia diffusione, ma solo nell'ambito delle chiese tedesche e con il centro di diffusione nelle diocesi di Salisburgo e di Patavia, si trova una specie di rielaborazione della *Visitatio sepulchri* da usarsi, come la cerimonia più antica, alla fine del Mattutino. La nuova cerimonia risale ad un archetipo marcatamente diverso rispetto alle stesure di Salisburgo e di Patavia che rappresentano il maggior numero di testimonianze superstiti, ed è sopravvissuto in copie tardive eseguite nel XIII secolo nella chiesa di Klosterneuburg [38]. Il termine *ante quem* per la nuova composizione è stabilito dal fatto che almeno un canto della nuova cerimonia era stato recepito nel 1079 in occasione della riforma monastica di Hirsau [39].

Sin da quel primo momento sono evidenti i problemi che la nuova cerimonia doveva affrontare nella fase della ricezione; a Hirsau, infatti, venivano ripresi uno o due canti della cerimonia ma non la cerimonia stessa, in quanto i canti recepiti erano destinati ad una *Visitatio sepulchri* del vecchio tipo. Non potrà pertanto sorprendere il fatto di

[38] Vedi ora l'edizione di *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, a cura di W. Lipphardt, Berlin, de Gruyter, 1975-76, vol. IV, n. 594.

[39] Cfr. QQ, pp. 210-215.

trovare delle importanti divergenze tra i singoli tipi locali della *Visitatio II* (come vogliamo chiamare la cerimonia nuova) e di trovare le divergenze proprio alla fine della cerimonia, dove la conclusione prescelta determina di volta in volta un diverso valore eortologico. La cerimonia si conclude infatti, a Salisburgo, con un canto in tedesco cantato dal popolo, il famoso *Christ ist erstanden*, a Patavia con la parte dialogata della sequenza *Victimae paschali laudes* (il canto tedesco segue a cerimonia ormai conclusa), e nella tradizione singolare di Klosterneuburg — vicina all'archetipo — con l'*antiphona ambrosiana* (come viene ricordata nelle consuetudini di Hirsau) *Dicant nunc Judaei* [40].

AD SEPULCHRUM

Chorus:
Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, Dominum quaerentes in monumento.

Mulieres:
Quis revolvet nobis ab osto lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?

Angelus:
Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo gementes?

Mulieres:
Iesum Nazarenum crucifixum quaerimus.

Angelus:
Non est hic quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro quia surrexit Iesus.

Mulieres:
Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Iesus.

Chorus:
Currebant duo simul, et ille alius discipulus praecucurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum, alleluia.

Petrus et Johannes:
Cernitis o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.

[40] Cfr. Y. Delaporte, *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle*, in «Etudes Grégoriennes», 2 (1957), pp. 77-79.

[*Item*]:
Surrexit enim sicut dixit Dominus, et praecedet vos in Galilaeam, alleluia: ibi eum videbitis, alleluia, alleluia, alleluia.

Cantores:
Dicant nunc Judaei quomodo milites custodientes sepulchrum perdiderunt regem. Ad lapidis positionem quare non servabant petram justitiae? Aut sepultum reddant, aut resurgentem adorent, nobiscum dicentes: Alleluia, alleluia [41].

PRESSO IL SEPOLCRO

Il coro canta:
Maria Maddalena e l'altra Maria portarono all'alba degli aromi cercando il Signore nel sepolcro.

Le donne [vanno al sepolcro e cantano stando ferme]:
Chi ci rimuoverà dall'entrata la lapide che vediamo coprire il Santo Sepolcro?

L'Angelo:
Chi cercate, voi donne tremanti, piangendo in questo sepolcro?

Le Donne:
Cerchiamo Gesù Nazareno crocefisso.

L'Angelo:
Non è qui colui che cercate; andate presto ed annunciate ai suoi discepoli ed a Pietro che Gesù è risorto.

Le Donne [tornano e cantano rivolte al coro stando ferme]:
Piangendo siamo giunte al Sepolcro ed abbiamo visto seduto l'Angelo del Signore che diceva che Gesù era risorto.

Il coro canta:
In due corsero assieme e quell'altro discepolo correndo più velocemente anticipò Pietro e giunse per primo al sepolcro, alleluia.

Pietro e Giovanni:
Guardate, compagni, ecco i lini ed il sudario e il corpo non si trova più nel sepolcro; perché il Signore è risorto come aveva predetto, e vi precede in Galilea, alleluia; là lo vedrete, alleluia, alleluia, alleluia.

I cantori:
Ora dicano i Giudei in quale modo hanno perso il Re i soldati che avevano custodito il sepolcro. Quando misero la lapide perché non rispettarono pure la pietra

[41] Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, cod. 589, fol. 2^{r}-2^{v}, antifonario del sec. XIII; W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 594.

della giustizia? O restituiscano il sepolto o adorino il risorto, cantando assieme a noi alleluia, alleluia [42].

La cerimonia è stata composta attorno al nucleo antico costituito dalla sola antifona *Dicant nunc Judaei* cantata con ogni probabilità presso la stazione della croce [43]. Prima della parte conclusiva "data" troviamo — se osserviamo la cerimonia seguendo la sua strutturazione a partire dalla fine — l'antifona pasquale di larghissima diffusione *Surrexit enim* [44]. Le rubriche del (presunto) archetipo attribuiscono quest'antifona non al coro ma a Pietro e Giovanni. Ma il compositore della nuova cerimonia non si accontenta di creare una delle solite compilazioni tra canti nuovi e tradizionali, egli *legge* attentamente l'antifona prescelta dal repertorio locale che inizia, appunto, con la parola *enim*, "perché", che mal si addice ad un uso all'interno di una cerimonia "drammatica" che segue i criteri linguistici del parlare "normale". Il compositore della *Visitatio II* elimina proprio questa "incongruenza", unendo l'antifona ad un canto composto ex novo che la precede, creando così un tutt'uno persino a livello sintattico. Il compositore della cerimonia dà prova della sua volontà di comporre una cerimonia omogenea dal punto di vista linguistico. La parte che precede l'antifona *Dicant nunc Judaei* è, infatti, caratterizzata dalla perfetta congruenza tra parola ed azione. Il primo canto parla di due Marie, e due Donne si avvicinano al Sepolcro, dove incontrano un solo angelo, come esse stesse riferiranno più avanti, e non due, il numero tradizionale della *Visitatio I*. L'antifona cantata in seguito dal coro menziona Pietro e Giovanni e i due entrano in azione. I canti *aggiunti* sono pertanto composti secondo un criterio stilistico ben preciso che si stacca alquanto dai modi tradizionali delle cerimonie liturgiche.

L'azione si svolge presso un "luogo" ben delineato e dotato di un significato proprio; sia il "luogo" sia i "personaggi" appaiono "completi" prima che abbia inizio l'azione vera e propria, ma né l'uno né gli altri traggono la propria "esistenza" dall'*esterno* — vale a

[42] Le rubriche aggiuntive riportate tra parentesi rappresentano la tradizione dei due grossi centri di diffusione, le diocesi di Salisburgo e di Patavia; cfr. W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 694, per il documento più antico.

[43] La questione delle origini è trattata ampiamente in QQ, pp. 230-290.

[44] Cfr. R.J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Oficii*, cit. n. 2697.

dire, dalla *storia* — bensì da un intervento esplicativo specifico, pronunciato all'interno della stessa cerimonia. È il coro a fungere da "guida" che introduce non solo le azioni dei personaggi, ma "crea" quasi i personaggi "chiamando", prima le Donne, poi i due discepoli di Gesù ad "entrare in scena".

A confronto non solo con la *Visitatio I*, ma anche con le stesure di maggiore diffusione della stessa *Visitatio II*, nonché con altre cerimonie paragonabili, nell'archetipo si nota una "irregolarità" che non potrà essere sorvolata. Il coro che prende la parola per due volte sollecitando le azioni dei personaggi, rimane senza alcuna funzione alla fine della cerimonia; pur essendo il destinatario dell'annuncio fatto dai due discepoli che mettono in mostra i lini, il coro non "risponde" all'annuncio ricevuto, come invece è suo compito in tutte le cerimonie analoghe.

Con la funzione tanto chiaramente marcata di "regista" il coro rimane al di fuori della rappresentazione, la sua collocazione nello spazio della chiesa non è pertinente per la ricostruzione della cerimonia. Esiste un solo "luogo significativo", il Sepolcro, che viene marcato come tale non solo dall'annuncio esplicito dato dal coro nel primo canto (nonché dall'ovvietà della sua presenza reale nella chiesa!), ma anche dalle rubriche "estranee" alla tradizione liturgica, tramandate a Salisburgo ed a Patavia[45], che richiedono con insolita precisione che tutti i canti pronunciati dai "personaggi" fossero eseguiti *stantes* e non *eundo* secondo il loro uso tradizionale. I singoli "movimenti" dei personaggi coincidono pertanto con i rispettivi canti del coro che acquistano così il significato di "didascalie", mentre i canti pronunciati dai personaggi appartengono non solo ai personaggi ma in uguale misura anche al "luogo", il *locus deputatus* ritagliato nell'unità spaziale della chiesa dall'insieme della costruzione (il sepolcro), dello spazio (percorso per raggiungerlo) nonché dei canti che gli appartengono.

Ovunque fosse collocato, nel momento in cui Pietro e Giovanni si rivolgono ai *socii* per dare l'annuncio della risurrezione, il coro assume il valore simbolico degli apostoli o — e questa è la seconda ipotesi da verificare — sminuisce, rimanendo proprio il *coro*, anche la qualità fittizia dei personaggi che gli stanno di fronte. Nel momento in cui "Pietro" e "Giovanni" si rivolgono ai *socii*, ai propri "com-

[45] W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 631-656 e 694-717.

pagni", i cantori potrebbero avere già abbandonato il ruolo storico per assumere di nuovo quello che appartiene loro nell'*hic et nunc* della celebrazione liturgica.

In ogni modo questo passaggio dalla rappresentazione al rito era già compiuto prima che avesse inizio il canto conclusivo, cantato — secondo le rubriche di Klosterneuburg — non più da *Petrus et Iohannes*, bensì dai *Cantores*. I due cantori che poco prima avevano sostenuto i personaggi dei due apostoli e che avevano mantenuto i loro ruoli finché essi erano rivolti al coro (il quale a sua volta manteneva il ruolo degli apostoli per la stessa durata di tempo e non oltre!), potevano essersi semplicemente girati verso il popolo presente in chiesa per pronunciare l'antifona apologetica *Dicant nunc Judaei* non più in quanto apostoli ma in quanto cantori nella propria funzione liturgica "normale" e riconoscibile come tale. La breve cerimonia "drammatica" appena rappresentata in chiesa è già terminata.

Ogni qualvolta troviamo testi medievali giudicati "frammentari" o "privi di ordine" ma trattati abbondantemente, nel critico prevale l'interesse per questioni metodologiche. Ed i testi che servono da materiale dimostrativo, diventano spesso punti salienti per la ricostruzione "storico-critica" del genere proprio per il fatto che essi rimarrebbero testi "muti" se non venissero sollecitati a parlare per mezzo di un *metodo*.

Questo è proprio il caso di quei testi drammatici che tramandano per primi la scena dell'acquisto dell'unguento, una scena composta *ex novo* sulla base esigua della frase biblica *emerunt aromata*. Quasi contemporaneamente tale scena appare alla fine del XII secolo in quel «disordered text» (Young) copiato nel codice Vich Museo 111 (fol. 58^{v}-62^{r}), nonché nell'*Ordo paschalis* trasmesso nel famoso manoscritto Tours, Bibliothèque de la Ville, cod. 927, unico testimone del *Jeu d'Adam*. Anche l'*ordo* di Tours si presenta all'osservatore moderno in «fragmentary and disordered form» secondo il giudizio dello stesso Karl Young, autorevole editore dei testi drammatici del medioevo latino [46].

L'interesse critico si rivolge dapprima al contenuto dei testi drammatici, vale a dire, alla scena nuova del *mercator*. Secondo le loro stesse parole, le Marie si avvicinano al *locus* del mercante per acqui-

[46] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 438 e p. 678, nota 6.

stare l'unguento «affinché il cadavere non avanzi nella putrefazione», mentre il mercante elogia la propria merce affermando come l'unguento eviti che il cadavere «venga divorato dai vermi». Questi riferimenti al reale vengono interpretati dalla critica come testimonianza di rottura stilistica con la tradizione liturgica che porterà in seguito ad una marcata differenziazione tra la tradizione drammatica francese e quella tedesca. «Questa scena creata con spirito realistico giunse in Germania, dove non veniva, tuttavia, semplicemente ripresa; il suo realismo urtava la sensibilità e veniva respinto», giudica H. de Boor, delineando, in seguito, i rapporti tra Francia e Germania assumendo la prospettiva inversa: «La versione tedesca, in questa prospettiva, sarebbe una riformulazione consapevole, nata dal rifiuto del realismo francese, alla ricerca di un tono di più profonda pietà» [47].

Alla chiave di lettura offerta dal "realismo" si aggiunge la categoria dell'ampliamento: l'*ordo* di Tours si presenta come composizione molto estesa che include scene tra Pilato e i soldati oltre a varie apparizioni di Gesù risorto, e il testo del codice di Vich tramanda i versi delle tre Donne seguiti da una cerimonia intitolata *Versus de Pelegrinis* che comprende un planctus di Maria Maddalena, il suo incontro con l'Ortolano [48] nonché l'episodio ricordato dal titolo, cioè l'incontro tra Gesù ed i due discepoli sulla strada per Emmaus.

Chi legge questo documento non vedendovi delle "cerimonie", bensì delle "aggiunte" ad un nucleo drammatico pre-esistente, potrà anche essere indotto — come lo è O.B. Hardison — a considerare le due cerimonie come un tutt'uno:

> If we begin with the middle of this drama, we find the *Quem quaeritis* in the form established in the tenth century, retaining even the *Te Deum*. In other words, all amplification consist of additions to the beginning and end of the drama. Additions are of two kinds. Non-Biblical material, consisting of lyric stanzas, is used for the lament of the Marys and for a substantial scene in which they purchase ointment from the *mercator*. [...] The end of the *Quem quaeritis* is amplified in part by lyric material, but chiefly by the addition of two brief dramatic episodes

[47] H. de Boor, *Textgeschichte*, cit., p. 354 ss.

[48] Cfr. l'importante studio di S.K. Rankin, *The Mary Magdalene Scene in the «Visitatio Sepulchri» Ceremonies*, in: *Early Music History I: Studies in Medieval and Early Modern Music*, a cura di I. Fenlon, Cambridge University Press, 1981, pp. 227-255 che conclude così: «It is very doubtful that an actual composition was transferred from west to east, or from east to west. Rather the idea to include the Mary Magdalene scene in the *Visitatio sepulchri* ceremony was common to both eastern and western cultures» (p. 254).

in the traditional formalistic manner — the *Hortolanus* and the *Peregrini* [49].

A riguardo di questi due episodi, Hardison commenta anche la logica che avrebbe portato alle aggiunte: «The motive for including it (i.e. the *Hortulanus* episode) is doubtless that it is "part of the story". [...] Evidently the episode is presented not because of its logical but because "that is the way it happened". [...] If the play is read just as it stands in the Ripoll manuscript, the Emmaus episode involves exactly the same problems as does the *Hortulanus*. It is added because it is part of the story. On the other hand, it blurs the logic and structure of the play» [50].

I *Versus de Pelegrinis* di Vich seguono una tradizione peculiare francese di rappresentare l'incontro tra Gesù ed i discepoli nell'ostello di Emmaus; la "rappresentazione" si esegue distribuendo le varie parti dialogate dell'antica antifona gallicana *Qui sunt hi sermones*, cantata in quell'occasione durante i Vespri del Lunedì di Pasqua. Il documento di Vich trasmette una cerimonia di chiara impronta liturgica "ampliata" rispetto all'*ordo* originale secondo i modi tradizionali della liturgia: al nucleo originario viene premessa una nuova scena di apparizione di Gesù risorto, appunto l'incontro con Maria Maddalena la quale, prima dell'incontro con l'Ortolano, canta un *planctus* lirico, composto espressamente per l'occasione.

Il motivo tradizionale del *planctus* domina del resto anche l'aggiunta che si trova prima della vecchia scena al Sepolcro realizzata con canti documentati sin dal X secolo. La trascrizione della cerimonia è difettosa proprio all'inizio e precisamente in quel punto dove le due versioni antiche di Vich e di Tours si trovano in disaccordo.

VICH	TOURS
Andiamo a comprare della mirra con aromi e profumi per poter ungere il corpo dato alla sepoltura.	(*manca*)
Padre onnipotente, altissimo mitissimo Signore degli angeli che cosa fanno queste disgraziate!	*Maria Magdalena*:

[49] O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins, 1965, p. 244.

[50] *Ibidem*, p. 248.

Dixit Angelus: Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

Abbiamo infatti perso la consolazione *Maria Jacobi*:
Gesù Cristo, il figlio di Maria;
costui era il nostro sostegno,
Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

Ma andiamo a comprare dell'unguento *Maria Salome*:
per poter ungere il corpo
affinché non possa putrefarsi oltre.
Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

In Vich la rubrica che assegna il primo ritornello delle Marie all'Angelo, è ovviamente fuori posto, si tratta comunque di una svista significativa: la trascrizione di Vich inizia infatti con una strofa aggiunta dal compositore locale, la prima, che non trova riscontro nell'*ordo* di Tours nel quale la parte corrispondente ha inizio con la strofa *Omnipotens Pater* attribuita erroneamente a Maria Maddalena. I due esiti nella fase di trasmissione, l'esigenza di comporre una "prima" strofa e l'errata attribuzione della prima strofa nel secondo caso, possono essere interpretati come indizi che ci permettono di ricostruire il modello recepito in ambedue i casi — una cerimonia che iniziava con l'esclamazione delle Marie *Heu, quantus est noster dolor!* o semplicemente con le Donne che si avviavano verso il *locus* del mercante. Questa loro azione veniva interrotta dal canto dell'Angelo, un enunciato dalla funzione di rimprovero. Che questa strofa originariamente non fosse destinata alle Donne, risulta dal verbo *faciunt* di Tours, usato alla terza persona del plurale. In seguito, tuttavia, l'errata attribuzione della strofa si è diffusa, ma in Germania, dove la strofa era stata recepita nei drammi misti latino-tedeschi, il testo veniva cambiato in *Quid faciemus* per accordarlo alle Donne alle quali, ormai, il canto risultava stabilmente attribuito [51].

Il modello recepito iniziava dunque con il canto dell'Angelo a cui seguiva la strofa della "Prima" Maria (Maria Jacobi) seguita dalla "Seconda" (Maria Salome) e dalla "Terza" (Maria Maddalena). La stessa successione si lascia facilmente riconoscere anche nella versione di Vich: le tre strofe del mercante sono indirizzate ciascuna ad una

[51] H. de Boor, *Textgeschichte*, cit., p. 353.

delle Marie, e nello stesso ordine in cui le Marie avevano preso la parola; al mercante risponde la stessa Maria Maddalena che gli aveva rivolto la parola, dopodiché le Marie continuano alternandosi fino al canto liturgico con il quale ha inizio la parte antica della Visita al Sepolcro, cantata probabilmente *simul* dalle Marie.

VERSES PASCALES DE III M[ARIIS]

(*Simul*:)
Eamus mirram emere
cum liquido aromate,
ut valeamus ungere
corpus datum sepulture.

(*Angelus*:)
Omnipotens Pater altissime,
angelorum rector mitissime,
quid facient iste miserime!
Heu, quantus, est noster dolor!

(*I*:)
Amisimus enim solatium,
Ihesum Christum, Marie filium;
iste nobis erat subsidium.
Heu, [quantus est noster dolor!]

(*II*:)
Set eamus unguentum emere,
quo possimus corpus inungere;
non amplius posset putrescere.
Heu, [quantus est noster dolor!

(*III*:)
Dic tu nobis, mercator iuvenis,
hoc unguentum si tu vendideris;
dic precium, nam iam habueris.
Heu, [quantus est noster dolor!]

Respondet Mercator:
(*ad I*:)
Mulieres michi intendite.
Hoc unguentum si vultis emere,
datur genus mirre potencie.

(*ad II*:)
Quo si corpus possetis ungere,
non amplius posset putrescere
neque vermes possent comedere.

(*ad III*:)
Hoc unguentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabitis;
nec aliter umquam portabitis.

Respondet Maria:
O mercator, unguentum libera.
Ecce tibi dabimus munera.
Ibimus Christi ungere vulnera.
Heu, [quantus est noster dolor!]

(*I*:)
Cuncta, sorores, gaudia deflorent in tristicia
cum innocens opprobria fert et crucis suspendia
Iudeorum invidia, et principum perfidia.
Quid angemus et qualia!

(*II*:)
Licet, sorores, plangere, plangendo Christum querere,
querendo corpus ungere, ungendo mente pascere
de fletu, viso vulnere, dilecto magno federe
Cor monstratur in opere.

(*III*:)
Cordis, sorores, creduli simus et bene seduli,
ut nostri cernent oculi corpus Christi, vim seculi.
Quis volvet petram cumuli magnam sive vim populi?
Virtus celestis epuli.

(*I*:)
Tanta, sorores, visio splendoris et lustrascio
nulla sit stupefatio, vobis sit exultatio.
Mors et mortis occasio moritur vita vicio.
Nostra, surge, surreccio.

(*II*:)
Hoc, sorores, circuitu, lecto, dicite, sonitu
illis qui mesto spiritu et proditio transitu
dux victo surgit obitu querentur lecto strepitu
[...]scis[...] dux ortitu.

(*III*:)
Quid faciemus, sorores, graves ferimus dolores.
Non est hic, nec erit seculis dolor doloris similis.

(*I*:)
Iesum gentes perimere, semper decet nos lugere;
sed ut poscimus gaudere, eamus tumbam videre.

(*II*:)
Tumbam querimus non lento, corpus ungamus unguento,
quod extinctum vulneribus vivis prevalet omnibus.

(*III/Simul*:)
Regis perempti premium plus valet quam vivencium.
Cuius amor solacium iuvamen et presidium.
Et perenne subsidium sit nunc et in perpetuum.

(*Simul*:)
Ubi est Christus, meus Dominus et filius excelsi?
Eamus videre sepulchrum.

R[espondet] Angel[us]:
Quem queritis in sepulcro, christicole?

R[espondent] Mari[e]:
Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

R[espondet] Angel[us]:
Non est hic, surrexit sicut predixerat;
ite, nunciate quia surrexit dicentes.

R[espondent] Mari[e]:
Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat
resurrexisse Christum.

Te Deum laudamus [52].

Inserito nel lungo *Planctus* dominato dalla retorica e dalle svariate forme metriche della ricca tradizione poetica aquitana il "realismo" delle battute scambiate tra il mercante e le Marie appare alquanto attenuato. L'effetto complessivo della nuova cerimonia era probabilmente molto meno "irritante" — valutazione di H. de Boor — di quanto non pensino i lettori moderni. L'interesse per particolari isolati non ha, tuttavia, permesso che si cogliesse l'importante innovazione stilistica documentata dall'*ordo* di Vich, la caratterizzazione individuale delle Marie. A Maria Jacobi spettano, infatti, le espressioni di dolore, disperazione (*Amisimus solatium, Cuncta gaudia deflorent in tristicia, semper decet nos lugere*); Maria Salome accenna di continuo all'unguento (*Set eamus unguentum emere, querendo cor-*

[52] Riprendo il testo edito da K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 678-681 intervenendo comunque sulle rubriche (tra parentesi) e sulla disposizione dei versi, disponendo le strofe del *Planctus* sotto forma di versi lunghi.

pus ungere, corpus ungamus unguento) e nella strofa rivolta a lei, il mercante fa riferimento alle sue stesse parole cantate nella strofa appena conclusa. Maria Maddalena, infine, viene presentata come personaggio attivo, è lei a rivolgersi al mercante, è lei a ricevere la sua risposta e dalla sua bocca risuonano le esortazioni *quid angemus et qualia?, Quid faciemus sorores?*

Non del tutto trascurabile appare, infine, la funzione drammaturgica dell'Angelo che si oppone alle tre Donne inserendosi nella prima strofa cantata da loro quasi a voler dare un commento della loro azione. Sin dall'inizio al desiderio delle Donne di acquistare dell'unguento che possa proteggere il cadavere di Gesù, si oppone la consapevolezza dell'assurdità di quel gesto, a cui dà voce, appunto, l'Angelo, esclamando il suo rimprovero: *quid faciunt iste miserrime!*, «Ma che fanno queste disgraziate!».

Le parole dell'Angelo alterano di molto l'effetto linguistico del ritornello *Heu, quantus est noster dolor!* che giungerà ai fedeli non nel suo significato piano ma "infranto" dalla consapevolezza di tutti che quell'effusione di dolore era fuori luogo perché nel sepolcro non si trovava più alcun corpo da ungere, anticipando così un legame con la frase conclusiva della cerimonia dove risuonerà l'*alleluia* in luogo dell'*ahimè* e le Marie renderanno conto del loro debito nei confronti dell'Angelo:

Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum [53].

Si viene a creare così una tensione tra le azioni "umane", il pianto, il dolore, la commiserazione e la preoccupazione per i particolari della vita, e la verità sovrumana di cui è portavoce l'Angelo; la non-verità che condiziona il comportamento delle Donne viene *messa in scena* con l'intenzione di presentarla il più ampiamente possibile proprio per dare maggiore risalto al momento in cui verrà, infine, superata dalla fede.

Nell'*ordo* di Tours non esiste "frattura" esplicita tra l'azione delle Marie e la consapevolezza dell'Angelo, ma il motivo — che era, per così dire, stato eliminato dall'*ordo* per un errore durante la copiatura — riappare dopo la scena con i mercanti:

[53] G. Björkvall, G. Iversen, R. Jonsson, *Tropes du propre de la messe 2 Cycle de Pâques*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982, (Corpus Troporum III), p. 218.

Marie simul respondent:
Iam iam, ecce, iam properemus ad tumulum,
unguentes dilecti corpus sanctissimum.

Angelus respondet:
Non eget unguentum, qui Christus de monumento surrexit vere; locus ecce;
venite, venite, venite!

Chi volesse giudicare l'*ordo* con il parametro della "congruenza logica" troverebbe molto da lamentare proprio nella scena che segue queste parole; ma queste "incongruenze" — che potrebbero, almeno in parte, derivare da errori appena nati durante l'ultima copiatura — non riescono a nascondere un impianto "drammaturgico" alquanto complesso e "razionale": le scene con le Marie sono caratterizzate dalla precisa volontà di differenziare il comportamento delle tre donne, attribuendo a Maria Maddalena la parte del personaggio che giunge alla gioia della consapevolezza in ritardo rispetto alle altre donne. Spettano a Maddalena pertanto i più alti toni del *planctus*.

Con pochi interventi nelle rubriche (sviste del copista sono storicamente molto plausibili!) si potrebbe ottenere una composizione drammatica che soddisfi tutte le esigenze del lettore moderno. Ed è proprio questa vicinanza al gusto moderno a indicare quanto questo *ordo* sia già lontano dal progetto drammaturgico apparso nei primi anni dell'XI secolo. Il progetto originario, come lo troviamo nello strato più arcaico dell'*Ordo Stellae*, e persino nel modello dei *Verses pascales* recepito a Vich quasi due secoli più tardi, si realizza attraverso la tensione creata dal rapporto tra luoghi significativi, presenza dei personaggi "completi" e parola. Nell'*ordo* di Tours questa tensione viene a mancare e viene sostituita da interventi strettamente letterari. Nell'*ordo* di Tours incomincia il predominio del "dialogo drammatico".

Il "dialogo" inteso come forma drammaturgica *lontana* dalle origini nasce come testo in visione di un altro testo e il suo autore si fa riconoscere dapprima nella propria qualità di *lettore* del testo più antico, come nel caso seguente, dove il significato recepito della strofa del Mercante suggerisce al lettore medievale una risposta ben diversa da quella che egli aveva trovato nel modello da cui copiava la cerimonia. Alle parola del Mercante: «Se desiderate molto questo unguento, dovete pagarlo un talento d'oro, se no non potrete portarlo via»,

segue ora un *Heu!*, «Ahimé», cantato *simul* dalle Donne, che equivale ad una rinuncia. Si fa avanti un altro personaggio, *alius mercator*, che venderà l'unguento ad un prezzo più accessibile e l'affare viene portato a termine.

Tunc Marie interrogent Mercatorem:
Dic nobis, tu mercator iuuenis,
hoc unguentum si tu uendideris,
dic precium quod tibi dederimus.
Heu!

et cetera. R[espondeat] Mercator:
Mulieres, michi intendite.
Hoc unguentum si uultis emere,
datur genus mire potencie.

Marie simul:
Heu! [quantus est noster dolor!]

Mercator:
Hoc unguentum, si multum cupitis,
unum auri talentum dabitis,
non aliter unquam portabitis.

Marie simul:
Heu!

et cetera. Alius Mercator dicat eis:
Quid queri[ti]s?

Marie simul respondeant:
Aromata uenimus emere,
o pigmentare, si habes
illud quod nobis necesse est.

R[espondeat] Mercator:
Dicite, quid uultis?

Marie simul respo[ndeant]:
Balsamum, thus et mirram,
silaloe et aloes.

R[espondeat] Mercator:
Ecce, iam ante uobis sunt omnia;
dicite, quantum uultis emere?

Marie simul respondent:
Quasi centum libras satis habemus;
dic nobis, quantum denos, domine?

R[espondet] Mercator:
Mille solidos potestis habere.

Marie simul respondent:
Libenter, domine.

Tunc Marie dent munera, et accipiant unguentum, et pergant ad Sepulcrum [54].

Questa breve "tranche de vie" di un mercato facilmente apparirà al lettore moderno come tappa significativa del dramma latino verso la secolarizzazione. Il giudizio, basato sulla categoria del "realismo" appare evidente, se confrontiamo la scena dell'acquisto con quella di Vich. Il vero problema critico — tuttora irrisolto — consiste invece nel dare una ragione del "realismo" della scena *all'interno* dello stesso *ordo* in cui appare. Chi volesse tentare proprio questo, certo non potrà ricorrere alla categoria universale del "reale" e nemmeno a quella della "secolarizzazione". Come dice autorevolmente Erich Auerbach nel suo saggio su *Adamo ed Eva*: «È pur vero che il mondo variopinto della vita contemporanea occupa uno spazio sempre più ampio, tuttavia è errato parlare (come avviene di solito) di una secolarizzazione progressiva del dramma cristiano della Passione. Poiché fin dall'inizio il "secolo" è incluso in questo dramma, non importa in quale misura» [55].

Al problema del "realismo" del teatro sacro medievale Auerbach dedica una delle pagine più intense del suo libro:

> Ogni scena della rappresentazione drammatica medievale, sorta dalla liturgia, fa parte di un unico grande dramma, il cui inizio è la creazione del mondo e il peccato originale, il cui punto culminante è l'incarnazione e la passione, la cui fine ancora attesa è il ritorno di Cristo e il giudizio universale. Le distanze fra i poli dell'azione vengono riempite in parte dalla figurazione, in parte dalla imitazione di Cristo. Prima della sua apparizione, l'arrivo del Redentore si annuncia in modo figurale con i personaggi e gli avvenimenti del Vecchio Testamento, del tempo della Legge; questo è il significato della processione dei profeti. Dopo la sua incarnazione e passione, sono i santi a volerlo imitare, e in genere la cristianità, la sposa promessa di Cristo che attende il ritorno dello sposo. In questo grande dramma sono fondamentalmente contenuti tutti i fatti della storia universale, e tutte le altezze e le bassezze dell'umana condotta come pure tutte le altezze e

[54] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 440. Per l'edizione e l'analisi della musica cfr. E. Krieg, *Das lateinische Osterspiel von Tours*, Würzburg, Triltsch, 1956.

[55] E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 176.

le umiltà della loro espressione stilistica vi trovano la loro giustificazione ben fondata moralmente ed esteticamente. Non vi è quindi nessuna ragione di una divisione del sublime dall'umile quotidiano che anche nella vita e nella sofferenza di Cristo sono indissolubilmente legati insieme, e non c'è nessun motivo di preoccuparsi di raggiungere l'unità di luogo, tempo o azione; poiché esiste un solo luogo: il mondo; un solo tempo: adesso, che fin dall'inizio è *di ogni tempo*; e un'unica azione: caduta e redenzione dell'uomo. Non sempre a dir vero viene rappresentato tutto il corso della storia universale; nei primi tempi esistono soltanto delle scene singole — si tratta quasi sempre di rappresentazioni natalizie e pasquali, sorte dalla liturgia — come del resto anche la rappresentazione di Adamo è solo la prima parte del grande dramma; però tutto l'insieme è sempre compreso nel pensiero e figuralmente espresso; dal secolo XIV in poi, il ciclo completo appare nei Misteri.

L'elemento quotidiano realistico è dunque essenziale nell'arte medievale-cristiana e specialmente nella rappresentazione drammatica cristiana; in completo contrasto con la poesia feudale del romanzo cavalleresco. Questo conduce fuori dalla realtà sociale nella leggenda e nell'avventura, mentre nel teatro cristiano si ha un movimento inverso, dalla lontana leggenda e dalla sua interpretazione figurale alla realtà quotidiana e contemporanea [56].

Con la sua tesi che il "reale" fosse già presente nel dramma sin dalle origini liturgiche, Auerbach non ha bisogno di dedicare molta attenzione al momento di transizione; ma proprio quel momento diventa centro dell'interesse critico se l'indagine è rivolta in primo luogo al "particolare", all'apparizione degli elementi "realistici" nei drammi sacri e non invece, sulla scia degli studi dell'Auerbach, al dramma sacro come manifestazione di una tradizione poetica universale fondata sulla rappresentazione "figurale" del mondo.

Irrisolta rimane, anzi non viene nemmeno posta, la domanda perché, a partire dal XII secolo appaiano quei drammi sacri "nuovi" effettivamente documentati, e perché non si trovi, invece, la mera continuazione della tradizione liturgica dell'*ordo*. Perché il "reale" dal suo — presunto — luogo di fondamento implicito risalta all'improvviso in superficie diventando elemento fondante della drammaturgia medievale?

Si può tentare di dare una risposta alla domanda perché, ad un certo momento, elementi "realistici" siano diventati dati *pertinenti* della drammaturgia, analizzando il "comportamento" dei personaggi più strettamente legati al realismo drammatico: il mercante nella

[56] *Ibidem*, pp. 173-4.

scena dell'acquisto degli unguenti, nonché i soldati mandati a custodire il sepolcro.

Quale primo indizio del motivo che ha reso *necessario* il ricorso a questo nuovo modo di rappresentare le azioni, si è già notata la "frattura" tra l'azione delle Donne e la "verità cristiana" in occasione dell'acquisto degli unguenti. Questa frattura viene resa esplicita dal rimprovero pronunciato dall'Angelo, col quale — così sembra — iniziava addirittura il modello da cui aveva copiato lo scriba del codice di Vich. Con mezzi "realistici" sarebbe stata realizzata proprio quella scena che fa vedere un comportamento "errato" da parte delle Donne.

Ci sono altri indizi.

Nell'*ordo* di Tours, dopo il rientro dal sepolcro, i soldati dicono a Pilato:

Milites simul respondent:
Nos veritatem dicimus
de celo venit angelus,
qui dixit mulieribus
quia surrexit Dominus.

È vero che Pilato risponde offrendo del denaro ai soldati perché tengano segreta la notizia della risurrezione, ma ai soldati spetta l'ultima parola — a noi purtroppo ignota — che non sembra, a giudicare dall'*incipit* del canto, un gesto di obbedienza nei confronti di Pilato.

Più esplicita è la parte conclusiva del frammento di un dramma della Passione trovato nell'archivio di Sulmona, che conserva solo la parte del *Quarto soldato* e si conclude proprio con la testimonianza dei soldati davanti a Pilato dopo la Risurrezione. Poiché alcuni versi dei soldati conservati in questo frammento appaiono anche nell'*ordo* di Tours, il documento di Sulmona può ben servire a supplire la lacuna lasciata in quest'ultimo. Nella Passione di Sulmona Pilato respinge con sdegno il resoconto degli avvenimenti dato dai primi due soldati, di cui ci è pervenuto solo l'*incipit*, seguito, tuttavia dall'intervento del quarto soldato, copiato per intero:

Quando Pylatus dicit: Nicil est quod enarratis, *quartus respondeat*.
Solus:
Cur nos cruciat Pilatus?

Ecce nostrum patet latus
ad queque flagitia.
Quicquid agat, quicquid dicat,
mentes nostras numquam plicat
ut dicamus alia.
Primus et secundus dicant: Ihesus lancea. *Tertius et quartus respondeant.*
Terius et quartus:
Hoc testamur, hoc fatemur,
neque verum diffidemur.
O Iudei credite.
Ihesus tectus vase pulcro
resurexit de sepulcro.
Alleluya canite! [57]

I soldati si sono dunque "convertiti" e concludono la propria presenza nel dramma cantando l'*alleluia* pasquale in segno di testimonianza della Risurrezione del Signore. Con molta evidenza i soldati non agiscono più secondo la "storia" propria dei personaggi (come era successo nell'*ordo* drammatico di tradizione liturgica) ma agiscono, abbandonato il ruolo precostituito, con le motivazioni personali di ogni singolo individuo. A ciascuno di noi tocca scegliere tra la menzogna e la proclamazione della verità; i soldati sembrano voler dire che non recitano più la parte loro assegnata.

La libertà concessa ai soldati di rifiutare la parte loro assegnata dalla fonte biblica fa apparire in una luce diversa *tutte* le scelte compiute da tutti i personaggi, vale a dire, anche di coloro che agiscono secondo il dettato del proprio ruolo. Questi, i non-credenti e i peccatori, non possono più rifugiarsi, per usare una metafora, dietro lo scudo protettivo della narrazione biblica, ma dovranno rendere conto delle proprie azioni come lo faranno coloro che hanno scelto invece la via opposta. Se i personaggi non si presentano più "completi" e carichi di una propria storia ineluttabile sin dalla prima apparizione [58], allora il dramma sacro abbandona il genere dell'*ordo* liturgico stabilendo una poetica nuova, il cui fondamento è, per l'appunto, il "realismo".

[57] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 708.

[58] Nella *Seinte Resureccion* anglo-normanna del XII secolo appare addirittura un personaggio anonimo che si rivolge ai soldati con la battuta: *Aliquis in via respiciens*: U en alé' us si grant alure? (verso 325); cfr. T.A. Jenkins, J.M. Manly, M.K. Pope, J.G. Wright, *La Seinte Resureccion*, Oxford, Blackwell, 1943, (Anglo Norman Texts IV).

Il "realismo" di certe scene della Passione di Montecassino si spiega, in questa prospettiva, ricordando che il soldato che sputa in faccia a Gesù avrebbe potuto anche fare la scelta di *non* sputare o, per riprendere l'argomento dalla parte del testo, l'autore della Passione non era affatto obbligato a includere la scena del soldato che sputa in faccia a Gesù nel testo della rappresentazione, pur avendo trovato il motivo nei Vangeli.

I mezzi "realistici" servono a rendere plausibili le azioni compiute nel dramma sacro che, non essendo più "garantite" dal *racconto* hanno bisogno di una giustificazione. Alla carenza della "storia" supplisce lo stile.

Ma la vera caratteristica della tradizione drammatica del "realismo" medievale risale altrove: il nuovo genere nato nel XII secolo con i due capolavori della Passione latina di Montecassino e l'*Ordo representacionis Ade*, il famoso *Mystère d'Adam* in antico francese, ha il suo "tema originario" nella libertà concessa agli uomini di fare la propria scelta a favore del peccato.