

CAROL HEITZ

RICERCHE SUI RAPPORTI TRA ARCHITETTURA E LITURGIA NELL'EPOCA CAROLINGIA

(da "Recherches sur le rapporte entre architecture e liturgie
à l'epoque carolingienne", Paris 1963)

EVOLUZIONE DELLA LITURGIA NEL IX SECOLO

La liturgia pasquale, così come fu praticata a Saint-Riquier, non costituisce un fenomeno isolato. Si inserisce infatti nel quadro di un vasto movimento di innovazione liturgica, le cui regole vengono elaborate alla fine dell'VIII, ma soprattutto durante la prima metà del IX secolo. È noto quale ruolo ebbero uomini come Alcuino (735-804), Angilberto (750/755?-814) e Benedetto di Aniane (745?-821) in tale evoluzione che, pur rispettando l'eredità del passato, genera nuove usanze liturgiche. Questi grandi spiriti erano assecondati (o seguiti) da altri che, tutti, appoggiarono Carlo Magno o i suoi successori nel loro tentativo di unificare la liturgia occidentale seguendo l'esempio di Roma (1).

Amalario di Metz e il trionfo dell'allegorismo

Alcuino era stato fra i primi, dopo il trionfo del simbolismo, ad applicare il metodo allegorico alla messa romana. Il suo discepolo Amalario ne estese l'uso a tal punto da renderlo determinante per il pensiero cristiano in Occidente alla fine dell'età carolingia (2). L'iconografia non poteva non evolversi nello stesso senso.

A questo punto è il caso di chiarire la distinzione che facciamo fra i termini *simbolico* e *allegorico*. Ci rendiamo conto di quanto sia difficile riassumere i due concetti in una formula precisa ed esauriente, e si può benissimo concordare col punto di vista dell'Abate Auber il quale estende il simbolismo a tutte quelle forme di pensiero che implicino una comparazione di qualsiasi tipo (3). Alcuni autori tuttavia aggiungono al significato delle parole *simbolo* e *allegoria* delle precisazioni che ci possono essere molto utili per l'analisi dei fenomeni liturgici dell'alto medioevo.

Wilhelm von Humbolt, per esempio, fa una netta distinzione fra il simbolo e l'allegoria (4). Se è vero infatti che i due termini esprimono un'idea invisibile in forma visibile, non è meno vero che hanno un carattere molto diverso fra loro. Mentre da un lato il simbolo invita lo spirito ad un lungo scambio di idee, lo costringe ad attardarsi, ad approfondire, l'allegoria, una volta trovata l'idea mediatrice, assomiglia piuttosto alla facile soluzione di un enigma. Il suo quadro è molto più decisamente convenzionale di quello del simbolo. Essa suscita al massimo un sentimento di fredda ammirazione, un piacere superficiale che nasce dalla sua perfezione formale. A suo avviso, i Greci conoscono solo il simbolo; l'allegoria si incontra solo in epoca tarda, quando si è spenta l'intuizione del simbolo che si trova così abbassa-

to al livello dell'allegoria.

In *Images et symboles* Mircea Eliade afferma anch'egli che «il pensiero simbolico precede il linguaggio e il ragionamento discorsivo. Il simbolo rivela alcuni aspetti della realtà — i più profondi — che sfidano tutti i mezzi di conoscenza» (5).

L'arte dei primi secoli cristiani è prima di tutto un'arte simbolica nel senso più alto ed ampio del termine. Un sintagma come il monogramma XQ (X intersecata con la lettera Q), due segni come l'A e l' ω , la stella a otto raggi o la figura dell'Agnello erano più parlanti, più carichi di significato e di mistica verità delle più esplicite immagini cristiane che si affermeranno da lì a mezzo millennio. Il significato di «legare insieme, accostare, paragonare, confrontare, prefigurare», contenuto nel verbo greco «*symballein*» dal quale deriva «*symbolon*» (6), si realizza in maniera perfetta nel linguaggio artistico in vigore fino all'VIII secolo. È per aver voluto sottomettere troppo il mistero al gretto conformismo di una pseudoragione, per aver voluto rendere troppo esplicito ciò che chiedeva di conservare proprio l'alóne misterioso del simbolo, che il pensiero e l'arte cristiani del IX secolo sono caduti in una dialettica allegorica che li ha inariditi. L'allegorismo di un Alcuino, per esempio, è già piuttosto invadente, quello di un Amalario ha finito per irritare i suoi stessi contemporanei. Ma se quest'ultimo fu condannato dal sinodo di Quierzy nell'838, le sue idee, o piuttosto il suo modo di pensare e di ragionare, non ebbero per questo meno successo in seguito e la maggior parte dei commentatori liturgici del medioevo seguì la via che egli aveva tracciato.

La lettura di un'opera come il *De ecclesiasticis officiis* ci dà parecchie informazioni sullo spirito liturgico dell'epoca. In essa infatti la fertile immaginazione di Amalario trova una replica allegorica ad ogni episodio, anche minimo, del Vangelo. Tutto ha un significato; in un testo estremamente farraginoso si muove un mondo «di ombre e di immagini» — citiamo le parole di disapprovazione del sinodo dell'838 che condannò questo metodo.

Per lui è predominante soprattutto «l'allegoria commemorativa» e non resistiamo alla tentazione di riprodurre qui l'introduzione che il liturgista di Metz ha posto all'inizio di una *Expositio*, redatta nell'813-814:

«L'introito si riferisce al coro dei profeti (che hanno annunciato la venuta del Salvatore, come i cantori quella del vescovo); il *Kyrie eleison* ai profeti del tempo di Cristo, fra cui Zaccaria e suo figlio Giovanni; il *Gloria in excelsis* invece al coro degli angeli che annunciarono ai pastori la nascita del Signore (infatti, uno parlò e gli altri si unirono a lui, come il vescovo intona e tutta l'assemblea continua); la *prima collecta* allude a ciò che Gesù fece a dodici anni... L'epistola evoca la predicazione di Giovanni, il salmo re-

sponsoriale l'obbedienza degli apostoli che, ascoltato il Signore, lo seguirono, l'*alleluia*, la gioia del loro cuore davanti alle promesse o ai miracoli che videro compiersi..., il Vangelo, la predicazione del Signore... Ciò che accade in seguito durante la Messa si riferisce al tempo che va dal sabato in cui i bambini vennero a Lui (con le folle rappresentate durante il rito dal corteo dei fedeli che vengono a portare le loro offerte), fino all'Ascensione o alla Pentecoste. La preghiera che il sacerdote recita dall'orazione segreta al *Nobis quoque peccatoribus* riproduce quella di Gesù sul Monte degli Ulivi, mentre quanto avviene in seguito rappresenta il tempo durante il quale Egli rimase nella tomba. L'unione del pane e del vino è simbolo del ricongiungersi dell'anima di Cristo col suo corpo. Ciò che segue è figura del commiato del Signore dagli apostoli e la frazione delle offerte ricorda quella del pane durante la cena di Emmaus (7).

L'importazione della liturgia romana in Gallia si accompagna dunque ad una profonda trasformazione spirituale, ma sarebbe un errore pretendere di attribuirne la responsabilità esclusivamente ad alcune forti personalità. Amalario non dà inizio ad un movimento, ma è solo lo straordinario testimone di una tendenza generale. Si è tentati di ricercare l'origine di questo cambiamento intellettuale nell'apporto delle novità di Roma, ma proprio l'atteggiamento interiore di quest'ultima — e gli *Ordines romani* di questo periodo giunti fino a noi ne sono la testimonianza — è di una sobrietà spesso mirabile. Probabilmente è stata la fusione della spiritualità cattolica romana quale si era venuta formando attraverso i secoli, con il pensiero autotono franco — ed anche anglosassone — che ha fatto nascere questa strana mentalità per la quale l'immagine non ha più vita propria, ma si trova sempre legata ad un commento dottrinale.

Può darsi anche che si tratti dell'estrema conseguenza di quell'«umanizzazione» del fatto divino già raccomandata dal concilio di Costantinopoli (692) per contrastare un simbolismo divenuto troppo esoterico. Alessandro d'Ancona ha percepito molto bene il problema nella sua importante opera: *Origini del teatro in Italia* (8). Fino a quel momento la liturgia commemorativa era stata trionfale, serena; la Risurrezione e l'Ascensione erano esaltate come feste di gloria. È solo a partire dal passaggio dall'VIII al IX secolo che una liturgia triste si afferma nel repertorio occidentale. Un *carmen* dell'inizio del IX secolo è molto significativo in questo senso e precede di circa sette secoli il Cristo piagato (*Schmerzmann*) della fine del medioevo. Ne è autore Teodolfo, vescovo di Orléans, lo stesso che fece costruire la cappella di Germigny-des-Prés. Nel quadro di un parallelo che egli traccia fra la Passione e la Redenzione del genere umano, evoca Cristo risorto nell'atto di mostrare le stigmate (9). Una simile «umanizzazione» del Dio Salvatore

sarebbe stata impensabile una cinquantina d'anni prima.

D'altro canto è un fatto incontestabile l'affermarsi di un forte interesse per l'individuo nel pensiero cristiano di questo periodo. Un orientamento come quello di Amalario oppure i *Carmina* di Teodulfo si rivolgono al singolo più che al popolo, perciò si contrappongono radicalmente per esempio allo spirito dell'*Institutio* di Angilberto. Il grandioso simbolismo «comunitario» che aveva dominato in Gallia per molti secoli, cede nel IX di fronte ad un pensiero religioso più speculativo, e perciò più individualista.

L'antico vasto quadro dei concetti e delle immagini diventa misero: adesso si esige da loro un carattere più storico, più «vero». Dio si abbassa al livello dell'uomo e da questo fatto hanno origine, dal punto di vista intellettuale, le prime drammatizzazioni liturgiche. È così che i riti del Natale, durante il IX secolo, cambiano la loro forma, fino a quel momento lirica, in una più drammaticamente animata.

Questi riti drammatici sono della massima importanza per lo studio del nostro tipo di chiesa perché sembra che, almeno all'inizio, siano legati agli spazi antistanti la chiesa stessa (come cercheremo di dimostrare nei capitoli successivi).

Ma prima di dedicarci allo studio di un fenomeno che deriva direttamente dall'antico culto del Salvatore e che raggiungerà l'apogeo della sua forza drammatica nell'XI e nel XII secolo, dobbiamo insistere su un altro cambiamento, dovuto anch'esso alla profonda trasformazione spirituale di cui abbiamo appena parlato.

Da una liturgia «popolare, attiva» ad una liturgia «passiva, teatrale»

La prima fase della liturgia carolingia, quella in cui le antiche pratiche gallicane sono ancora predominanti, ci si presenta come un fenomeno di «masse». Desideriamo che non sia frainteso il significato che diamo a tale formula; ma la liturgia gallicana, come pure quella che, imbevuta di elementi romani, si afferma successivamente durante la seconda metà dell'VIII ed anche all'inizio del IX secolo, sono liturgie che corrispondono al significato etimologico della parola greca *λειτουργία* (derivata da *λήιτον* — che appartiene al popolo, *λαός* —, e *ἔργον*, lavoro, servizio). Il termine «liturgia» equivale dunque a «opera popolare». Ed è veramente un'opera popolare nel pieno significato della parola quella introdotta da Angilberto a Centula. Il «popolo», monaci e laici, occupa in tale liturgia lo stesso posto importante che aveva un tempo, prima della cristianizzazione, nei culti pagani degli Antichi o negli episodi dell'Antico Testamento. La partecipazione «attiva» della

comunità dei fedeli ne era una delle caratteristiche principali e i simboli che l'accompagnavano — a giudicare da una messa gallicana di cui ci ha lasciato testimonianza lo Pseudo-Germano (10) — erano immagini più semplici, più accessibili all'uomo comune, del pensiero straordinariamente complesso ed erudito di un Amalario (11).

Alla partecipazione liturgica di un tempo, di cui l'*Institutio* di Angilberto è ancora un esempio eccellente, subentra un po' alla volta una liturgia praticata «per delega». La seconda metà del IX secolo ci porta le prime sequenze drammatiche ma, nonostante la loro intensità, non bisogna dimenticare che quella che prima era stata liturgia partecipata da tutti, sta per diventare — per tappe successive — *spettacolo* liturgico. Piano piano si va verso una liturgia «passiva». L'attore di un tempo diventa spettatore, la rappresentazione vera e propria tocca solo ad alcuni, più preparati a questo compito.

Questa trasformazione non si è realizzata rapidamente. Il dramma liturgico medievale, di fatto manifestazione para-liturgica, non è altro che il punto di arrivo di un'evoluzione che affonda le più remote radici in quel Culto del Salvatore di cui fin qui abbiamo conosciuto soprattutto la fase «comunitaria»: gallicana all'inizio, «mista» in seguito, all'inizio dell'età carolingia.

I capitoli che seguiranno dovranno dimostrare come, dopo una fase ancora completamente liturgica nel senso convenzionale del termine, si passò ai riti della *depositio*, *elevatio*, *visitatio*, per approdare infine alla famosa scena pasquale *Quem quaeritis in sepulchro?*

Conseguenze per l'architettura

È facile capire quali conseguenze avrà sull'architettura sacra una simile evoluzione. L'antico endonartece, spazio riservato alla commemorazione della Risurrezione e dell'Ascensione, era un santuario autonomo, piuttosto spazioso, che, per esempio a Saint-Riquier, poteva accogliere, oltre all'intera comunità monastica (300 monaci e 100 novizi) anche parecchi laici. La liturgia di rappresentazione drammatica che si affermerà in seguito non avrà bisogno delle stesse dimensioni architettoniche. Una semplice tribuna abbastanza larga è ormai sufficiente alla celebrazione della festa religiosa che, un secolo prima, avrebbe ancora attirato tutto un popolo attivamente partecipe verso un santuario per così dire autonomo. Ora, più che agire *si assiste* e fattori appartenenti ad un diverso ordine di idee, come una buona visibilità scenica, cominciano ad assumere importanza nella disposizione degli elementi architettonici. Neppure un'azione «popolare» come la *visitatio* rie-

sce a convincere i costruttori a restituire agli atri delle loro chiese le antiche dimensioni carolingie (12).

Al contrario, il narcece tende a scomparire: il *Vollwestwerk* comincia a disgregarsi e conserverà, della struttura originaria, soltanto il proscenio utile al dramma liturgico.

È difficile fissare la data precisa dell'inizio di questa «atrofia»; dal punto di vista liturgico il cambiamento si prepara a partire dalla metà del IX secolo. Le prime sequenze drammatiche compaiono intorno all'anno 900, ed è probabile che contemporaneamente si sia passati ad una vera e propria rappresentazione drammatica della visita mattutina delle tre Marie al Sepolcro.

La scomparsa dell'avancorpo carolingio (*Vollwestwerk*) coincide all'incirca con questa evoluzione. Quello di Minden, costruito durante la prima metà del X secolo, ne è ancora un esempio tardo mentre Werden, consacrato nel 943, appare già in forma ridotta. Nella seconda metà del secolo si arriverà addirittura alla distruzione intenzionale di uno degli atri più famosi: quello di Reims che era servito da modello per quello della cattedrale di Hildesheim: l'*arcuatum opus* della cattedrale della Champagne scomparve nel 976 per far posto ad una costruzione più semplice che non ostruisse più l'accesso alla chiesa.

Pensiamo che ci sia un legame fra il regredire del narcece di tipo carolingio e il venir meno dell'antico culto del Salvatore al quale si sostituisce, ora, la liturgia drammatica della *depositio-elevatio-visitatio*.

Questa evoluzione rappresenta, non solo per la liturgia ma anche per l'arte del tempo, un fatto di importanza capitale il cui studio si rivela fondamentale. Il X secolo, il *saeculum obscurum*, non ci faciliterà certo le ricerche. Si tratta per di più di un'epoca di tentativi a volte confusi, le cui prime nuove sintesi non matureranno prima dell'anno Mille. È intorno a questa data che si perdono le ultime ramificazioni dell'antichità mentre si apre un'epoca fondamentalmente nuova, quella del medioevo romanico.

LA NUOVA LITURGIA DI PASQUA: DEPOSITIO-ELEVATIO-VISITATIO

Qualsiasi liturgia ordinata appartiene in parte all'ambito dello spettacolo. Si tratta infatti di una «rappresentazione» composta di varie scene che, soprattutto nel culto gallicano, raggiungeva una grande ampiezza. Non c'è dunque niente di strano nel fatto che su questa base predisposta ad un certo punto si sia innestata una vera e propria rappresentazione teatrale di alcuni episodi del Vangelo.

Le feste di Pasqua e di Natale furono il punto di partenza del teatro liturgico. Si cominciò con la drammatizzazione di alcuni canti liturgici: «Il sacerdote recitava con tono grave le parole pronunciate da Cristo; il diacono salmodiava tutta la parte narrativa e il suddiacono cantava, su un tono acuto, le parole di Ponzio Pilato, di Giuda e dei Giudei. Alla frase *et velum templi scissum est* si tirava con fragore una grande tenda scura tesa davanti all'altare» (13).

Gli inizi della drammatizzazione del canto liturgico risalgono almeno alla fine dell'VIII secolo, ma ben presto si andò oltre.

Depositio-elevatio

Nacque l'usanza di seppellire simbolicamente le parti dell'ostia che avanzavano dalla comunione del Venerdì santo. Essendo l'ostia simbolo del corpo di Cristo, veniva «elevata» di nuovo nella notte fra il Sabato santo e la domenica di Pasqua e riportata al suo posto abituale, l'altare maggiore della chiesa. Queste due cerimonie si chiamano *depositio* ed *elevatio*.

Il corpo simbolico del Signore era stato «conservato» — e non sepolto — fin dalla vigilia, dopo l'ufficio del Giovedì santo, in un calice chiuso, posto su un altare diverso da quello principale (14). Quest'ostia «presantificata» serviva per la comunione del Venerdì santo, perché l'usanza di non consacrare, in questo giorno, il pane e il vino si era affermata in epoca molto antica, probabilmente durante il V secolo. La Messa dei Presantificati comprendeva l'adorazione della croce e poi la *depositio*, cioè la sepoltura simbolica.

Oggetto di tale sepoltura era a volte un'ostia (come ad Augsbourg nel X secolo, a Laon e Soissons ancora nel XII e nel XIII), a volte una croce (*Concordia Regularis d'Ethelwold*, X secolo; *Liber de Officiis Ecclesiasticis* di Jean d'Avranches, XI) o anche la croce e l'ostia insieme (Abbazia di Saint-Adelphe a Remiremont, XII secolo; Bayeux e Caen XIII). Nella sua importante opera sul dramma liturgico medievale, lo studioso americano Karl

Young pubblica una tavola cronologica delle cerimonie che, nell'alto medioevo, si svolgevano nel pomeriggio del Venerdì santo (15).

Nona	Orationes solemnes
Missa Praesantificatorum	Adoratio crucis
Lectio 1	Depositio
Tractus	Communio fidelium
Oratio	Depositio
Lectio 2	Vesperae
Passio	Depositio (16)

Quando compare la *depositio* nella liturgia occidentale? Il testo più antico è del X secolo e fa parte della famosa *Concordia Regularis* del benedettino inglese Sant'Ethelwold, vescovo di Winchester dal 963 al 984. Questa concordanza delle regole monastiche dell'Inghilterra fu redatta fra il 965 e il 975 sull'esempio di quella di San Benedetto d'Aniane, ma con un evidente carattere nazionale. Ethelwold si ispirò, come del resto dichiara egli stesso, alle buone usanze di due monasteri del continente: quelli di Fleury-sur-Loire (St-Benoît-sur-Loire) e di San Bavone di Gand. È evidente che la *depositio* è anteriore al 950 perché un testo della fine del X secolo la cita anche ad Augsburg, in Germania, intorno alla metà dello stesso secolo.

È importante anche conoscere il luogo della sepoltura simbolica. È possibile che l'atrio della chiesa, o perlomeno la parte occidentale della navata, facessero da cornice a questa cerimonia?

I due testi antichi che abbiamo appena ricordato ci possono dare utili indicazioni su entrambi i quesiti.

Le testimonianze di Winchester e di Augsburg

Secondo il testo di Ethelwold sembra che la *depositio* sia in realtà un ampliamento del cerimoniale romano, un'illustrazione supplementare destinata ai «neofiti e agli ignoranti»:

«Il giorno in cui celebriamo la sepoltura del corpo di nostro Signore, scrive Ethelwold, ci è sembrato giusto confermare la fede del volgo ignorante e dei neofiti procedendo in questo modo, secondo le usanze di alcuni ordini religiosi. Bisogna predisporre, in un punto cavo dell'altare, un'imitazione del Santo Sepolcro; bisogna poi avvolgere un velo intorno alla santa Croce seguendo il seguente cerimoniale: si avvicinino i diaconi che l'hanno trasportata e, sul luogo stesso in cui è stata adorata, l'avvolgono in un lenzuolo; poi, cantando le antifone *In pace* e *Caro mea*, la trasportino fino al luogo

del monumento (con questa parola, nel medioevo, si indica comunemente il sepolcro simbolico). Una volta deposta la croce, come se fosse stato seppellito il corpo di Nostro Signore Gesù Cristo, i diaconi cantino l'antifona *Sepulto Domino, signatum est monumentum, ponentes milites qui custodirent eum*.

Qui la santa Croce sarà custodita in gran segreto fino alla notte della domenica di Pasqua. Di notte, due o tre confratelli, o anche di più se la comunità è abbastanza numerosa, monteranno la guardia sacra cantando salmi...»

Dal momento che la croce rappresenta il corpo di Cristo, rimarrà nel sepolcro simbolico fino alla notte della domenica di Pasqua, quando avrà luogo l'*elevatio*:

«Nel giorno santo della Risurrezione, i monaci devono celebrare le sette ore canonicali nella chiesa di Dio, nel modo canonico prescritto dal papa San Gregorio nel suo antifonario...

In quella stessa notte, prima che suonino le campane del Mattutino, toglieranno la croce dal monumento e la porranno in un luogo conveniente»...

Dunque l'*elevatio* si compie nel cuore della notte. Un *Ordo* quasi contemporaneo alla *Concordia Regularis* precisa: «Haec illis facientibus nulli laicorum intersint». L'*elevatio* era quindi circondata dal segreto e non poteva aver luogo alla presenza del popolo.

Malgrado la sua brevità, il testo di Augsburg è sotto alcuni aspetti più preciso. Questa preziosa testimonianza delle usanze della metà del X secolo dimostra che, come punto della sepoltura simbolica, si sceglieva un santuario distinto dalla chiesa cattedrale. Dopo l'*adoratio* celebrata in San Giovanni Battista, cioè nel tempio principale, una processione accompagnava il corpo del Signore in un santuario vicino, Sant'Ambrogio, dove, secondo l'uso prescritto dalla *Consuetudo*, veniva deposto in un sepolcro chiuso da una pietra. Il giorno di Pasqua, dopo la recita dell'ora prima, ci si recava alla chiesa di Sant'Ambrogio per celebrarvi la messa della Trinità. Infine il Santissimo Sacramento era riportato solennemente nella chiesa cattedrale.

I passaggi della *Concordia Regularis* non consentono una localizzazione altrettanto precisa; tuttavia si può affermare che la sepoltura improvvisata non si trovava necessariamente nell'altare maggiore. In nessun punto infatti si accenna al coro principale della chiesa, e si può benissimo pensare che la veglia notturna si svolgesse in un luogo diverso dall'abside orientale.

Ma prima di dedicarci allo studio dell'ultimo rito, la *visitatio*, ci dobbiamo porre il problema della vera età della *depositio* e dell'*elevatio*.

Alcuni autori propongono datazioni evidentemente troppo alte, come Dalton che crede di poter far risalire la *depositio* fino al VII secolo; più vici-

na alla verità è la Schwarzweber che propende per la prima metà del IX secolo.

La *depositio* e l'*elevatio* infatti non esistevano ancora nell'anno 800, e neppure nell'830, tanto che né l'*Institutio* di Angilberto, né il *Liber Officialis* di Amalario ne fanno cenno. Queste due opere tuttavia costituiscono quasi l'embrione dei due riti che, probabilmente, risalgono alla metà o alla seconda metà del IX secolo, essendo in realtà il prolungamento di quel culto del Salvatore di cui abbiamo parlato a lungo più sopra. La *depositio* non è altro che un ampliamento di riti già esistenti. Dal momento che l'*adoratio* era la viva commemorazione della Crocefissione, era del tutto naturale che venisse completata dalla commemorazione dell'evento successivo, la Sepoltura. Ma questa serie di fatti non poteva restare senza conclusione: l'*elevatio* è dunque l'indispensabile complemento della *depositio*.

L'*adoratio crucis* è di gran lunga il più antico dei tre riti, visto che esisteva a Gerusalemme fin dal VI secolo e che in Occidente è in uso dal VII. Malgrado siano di istituzione molto più recente, *depositio* ed *elevatio* hanno ancora un carattere esclusivamente liturgico e non presentano né una struttura originale né parti dialogate.

Ben presto un altro rito verrà a dar loro compimento, la *visitatio*, cioè la visita delle tre Marie al Sepolcro.

E sarà proprio questo a permetterci di definire meglio il momento in cui il dramma liturgico fa la sua apparizione in Occidente.

Visitatio

Sembra che l'esistenza del sepolcro simbolico abbia spinto il clero occidentale a mettere in scena un rito ancora più spettacolare della *depositio* ed dell'*elevatio*: la constatazione della Risurrezione stessa.

È qui che si nota di più l'abbassarsi del livello liturgico. Mentre infatti *depositio* ed *elevatio*, malgrado un simbolismo un po' troppo evidente, erano comunque in grado di inserirsi senza contrasto nel normale programma liturgico, la *visitatio*, fin dal primo momento, non poteva nascondere il suo carattere teatrale. Una rappresentazione commovente, certo, a cui tuttavia non era estranea una sfumatura ingenuamente didascalica. Destinata a colpire l'immaginazione dei fedeli, la visita mattutina al sepolcro si trasformò ben presto in una manifestazione extraliturgica.

Un passo di Amalario contiene già i germi di una drammatizzazione. Nel capitolo *De missa in nocte paschalis* del *Liber Officialis*, la descrizione dell'ufficio è così intimamente confusa col racconto che della Risurrezione ci

danno gli Evangelisti, che un leggero allentarsi dell'attenzione può procurare al lettore moderno — assuefatto alla lettura o all'ascolto del dramma — il piacere di assistere ad un'improvvisazione drammatica. Così Amalario, nel bel mezzo dell'ufficio, fa dire all'angelo: «nolite expavescere; Jesum quaeritis Nazarenum, crucifixum; surrexit non est hic». Queste parole (che sono quelle del Vangelo secondo Marco XVI) non chiedono di meglio che di essere trasposte in un dialogo. Basta un'occhiata ad una tavola che metta a confronto i tre racconti della Risurrezione (Matteo XXVIII, Marco XVI, Luca XXIV) per rendersi conto del fatto che la drammatizzazione era già contenuta in potenza nel Vangelo stesso.

MATTEO XXVIII

5. Respondens autem angelus, dixit mulieribus: Nolite timere vos; scio enim quod Jesum, qui crucifixus est, quaeritis.

6. Non est hic; surrexit enim, sicut dixit. Venite et videte locum ubi positus erat Dominus.

7. Et cito euntes, dicite discipulis ejus quia surrexit; et ecce praecedit vos in Galileam; ibi eum videbitis; ecce praedixi vobis.

10. Tunc ait illis Jesus: Nolite timere; ite, nunciate fratribus meis ut eant in Galileam; ibi me videbunt.

MARCO XVI

5. Et inroeuantes in monumentum, viderunt juvenem sedentem in dextris coopertum stola candida, et obstupuerunt.

6. Qui dicit illis: Nolite expavescere; Jesum quaeritis Nazarenum, crucifixum; surrexit, non est hic; ecce locum ubi posuerunt eum.

7. Sed ite, dicite discipulis ejus, et Petro, quia praecedit vos in Galileam; ibi eum videbitis, sicut dixit vobis.

LUCA XXIV

4. Et factum est, dum mente consternatae essent de isto, ecce duo viri steterunt secus illas in veste fulgenti.

5. Cum timerent autem, et declinarent vultum in terram, dixerunt ad illas: Quid quaeritis viventem cum mortuis?

6. Non est hic, sed surrexit; recordamini qualiter locutus est vobis, cum adhuc in Galilea esset.

Amalario non è l'autore del primo dramma liturgico, ma la sua opera lo contiene in potenza.

Quando e dove ha avuto luogo per la prima volta la drammatizzazione delle scene liturgiche della domenica di Pasqua? È difficile dirlo, giacché questa evoluzione passa attraverso alcuni stadi intermedi, in particolare quello del canto a cori alterni.

L'elemento centrale ne è sempre un dialogo che, all'inizio, veniva cantato prima della Messa della domenica di Pasqua: si tratta del tropo *Quem quaeritis in sepulchro?*

Il tropo Quem quaeritis a San Gallo a San Marziale di Limoges

Gli studiosi sono concordi nel dire che il più antico tropo sembra essere quello che compare in un manoscritto dell'abbazia di San Gallo, datato alla metà del X secolo (17). Questo testo infatti sembra risalire all'incirca all'anno 900. L'antichità di tale documento è evidente dal momento che in questo dialogo semplicissimo manca qualsiasi tipo di abbellimento letterario. Non è forse inutile ricordare che in questo periodo l'abbazia tedesca conosceva, sotto l'abate Salomone III (morto nel 921), un momento di grande prosperità.

Ecco questo tropo intitolato *Item de Resurrectione Domini*:

Interrogatio

Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?

Responsio:

Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Resurrexi.

L'argomento è la visita delle tre Marie alla tomba vuota; la prima frase contiene la domanda fatta dall'Angelo (o dagli Angeli) alla quale replicano le donne. La terza frase è quasi una conclusione: *non est hic*, seguita dall'annuncio della Risurrezione. Il testo non consente ancora di individuare una distribuzione di ruoli. L'interpretazione era affidata a due cori o ad alcuni solisti? Don Martène cita un passo delle *Consuetudines de St-Denis* che chiarisce bene la recitazione drammatica del tropo *Quem quaeritis*:

«Post processionem ascendant juxta Sancta Sanctorum quidam bene cantantes, alii in dextro latere, alii in sinistro latere assistentes, bene et honorifice tropas scilicet:

Quem quaeritis

conjugilantes et sibi invicem respondentes» (18).

Il tropo di San Gallo generalmente è attribuito ad un monaco benedettino del quale abbiamo altre composizioni poetiche, Tutilio di San Gallo, che scrive alla fine del IX, inizio del X secolo; in ogni caso era ancora vivo nel 912.

Malgrado l'antichità di questo documento, sembra che la prima culla delle

sequenze drammatiche sia stata in Francia, come dimostra una lettera di Notker (840-912) indirizzata a Liutvardo, vescovo di Vercelli (19). Il maestro di Tutilio ricorda a San Gallo delle strofe che erano usate come sequenze ed erano state introdotte da un monaco di Jumièges fuggito dal suo convento dopo l'attacco normanno dell'851. Alcune importanti comunità monastiche francesi, come Limoges, Luxeuil, Moissac, Saint-Benoît-sur-Loire, per citarne solo alcune, avevano certamente adottato queste sequenze almeno a partire dalla seconda metà del IX secolo.

D'altronde, la più antica prova scritta dell'esistenza di una sequenza pasquale ci viene da un'abbazia francese, San Marziale di Limoges. Il manoscritto, redatto fra il 923 e il 934, contiene una versione del *Quem quaeritis* più ampia di quella di San Gallo (20).

Tropi [Tropum, MS] in [Die] Pasche

Psallite regi magno, devicto mortis imperio!

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?

Responsio:

Jesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Responsio:

Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nuntiate quia surrexit. Alleluia, surrexit Dominus, hodie surrexit leo fortis, Christus, filius Dei; Deo gratias, dicite eia!

(Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia). Dormivi, Pater et surgam diluculo et somnus meus dulcis est michi. Po (suisti super me manum tuam, alleluia). Ita, Pater, sic placuit ante te, ut moriendo mortis mors fuisset, morsus inferni, et mundo vita. Mirabilis (facta est scientia tua, alleluia, alleluia). Qui abscondisti hec sapientibus, et revelasti parvulis, alleluia.

La seconda parte, nella quale Cristo, in un monologo, si proclama definitivamente vittorioso sulla morte, ci riporta al culto carolingio della Risurrezione apocalittica che spesso è rappresentata dall'arte: diversi avori infatti raffigurano questa scena.

È difficile credere che le versioni sempre più ricche ed animate del tropo pasquale non si siano trasformate in breve in vere e proprie rappresentazioni drammatiche. Certo, prima di diventare una manifestazione liturgica a sé stante, questa parte si deve essere separata poco per volta dall'*introito*: ma là dove continuava ad essere cantata prima della Messa costituiva una specie di riassunto di quanto si era recitato all'alba. Di fatto la rappresentazione drammatica deve aver seguito da vicino la nascita del tropo, e ben

presto altri documenti verranno a sostenere questa convinzione.

La più antica testimonianza di una *visitatio* recitata ci viene ancora dalla *Concordia Regularis* di Ethelwold. Malgrado alcuni elementi che appartengono più al teatro che all'ufficio religioso, la *visitatio* resta prima di tutto un atto essenzialmente liturgico, dal momento che è parte integrante del Mattutino e comincia dopo la terza lettura che, di solito, ha inizio verso le tre o le tre e mezzo del mattino. Ecco il resoconto di Ethelwold:

«Mentre si recita la terza lettura, quattro fratelli si vestono, uno con un camice bianco. Quest'ultimo, come se fosse intento ad altro, si avvicini di nascosto al luogo della sepoltura e resti seduto là, in silenzio, con una palma in mano. Mentre si canta il terzo responsorio, gli altri tre (monaci che rappresentano le Marie), dopo aver indossato il piviale, si avvicinano tenendo in mano degli incensieri con l'incenso, avanzando verso il sepolcro a passi lenti, come se cercassero qualcosa.

Tutto ciò — è sempre Ethelwold che parla, questa volta con tono didascalico — si fa per rappresentare l'Angelo seduto sulla tomba e le donne che vengono coi loro profumi per ungere il corpo di Gesù.

Ora, quando quello che è seduto avrà visto i tre (monaci) che sono come smarriti e cercano qualcosa, cominci a cantare con voce sommessa e dolce:

«Quem quaeritis (in sepulchro, o Cristicolae)?
Chi cercate (nel sepolcro, serve di Cristo)?

Finito il canto, i tre rispondano ad una voce sola:

«Jhesum Nazarenum (crucifixum, o caelicola).
Gesù di Nazaret crocifisso, abitante del cielo.

E a loro risponde:

«Non est hic, surrexit sicut predixerat, ite, nuntiate quia surrexit a mortuis».

Non è qui, è risorto come aveva predetto. Andate ed annunciate che è risorto dai morti.

Obbedienti a quest'ordine, i tre (monaci) si voltino verso il coro dicendo:

«Alleluia, resurrexit Dominus, (hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei)».

Alleluia, il Signore è risorto (Oggi è risorto il leone forte, Cristo, figlio di Dio).

Dopo di che colui che è seduto (l'Angelo), come chiamandole (le tre Marie), reciti l'antifona:

«Venite et videte, locum (ubi positus erat Dominus, alleluia)».

Venite e vedete il luogo (in cui il Signore era stato deposto, alleluia).

Così dicendo si alzi in piedi, sollevi la tenda e mostri loro il posto della croce vuota, contenente solo il lenzuolo nel quale essa era stata avvolta. Vedendo ciò, essi depongano gli incensieri che avevano portato fino al sepolcro, prendano il lenzuolo e lo distendano verso il clero, come per mostrare che il Signore è risorto e non è più avvolto in esso, cantando l'antifona: «Il Signore è risorto da morte, lui che per noi è stato appeso alla croce, alleluia»; poi depongano il sudario sull'altare».

Terminata l'antifona, si intona il *Te Deum Laudamus* e, appena comincia il canto, tutte le campane si mettono a suonare. Sono circa le quattro e mezzo. Solo in epoca più recente la visita al Sepolcro è stata posticipata nella tarda mattinata.

Che rapporto c'è fra questi avvenimenti liturgici e il nostro problema delle chiese-portico? Pensiamo che queste, o gli atri che vennero dopo di loro, fungessero, almeno all'inizio, da cornice alla *depositio, elevatio, visitatio*.

Del resto, come avrebbe potuto essere altrimenti? La liturgia pasquale di Ethelwold ha molti punti in comune con quella in uso alla fine dell'VIII e all'inizio del IX secolo in Neustria. Winchester, come l'abbazia di Saint-Riquier, conosceva l'adorazione della Croce. La veglia pasquale nell'atrio di Centula ricorda quella dei monaci della *Concordia Regularis* presso il «Sepolcro». La *visitatio* di Winchester, infine, trova il suo corrispondente nell'ufficio della Risurrezione celebrato a San Salvatore a Centula (21).

Si può fare un confronto anche fra Centula ed Augsburg dove la chiesa di Sant'Ambrogio, che serviva come sepoltura simbolica durante il *triduum* pasquale, era l'equivalente di quella del Salvatore.

Infatti *depositio, elevatio* ed anche *visitatio* compaiono nella liturgia dell'età carolingia per la quale costituiscono una sorta di illustrazione supplementare, di carattere storico ed anche didascalico, degli avvenimenti della Passione e della Risurrezione. Si può dunque pensare che queste cerimonie, con ogni verosimiglianza, avessero come cornice iniziale la stessa che un tempo aveva accolto il culto del Salvatore.

IL DRAMMA LITURGICO «QUEM QUAERITIS» NELLA CHIESA-PORTICO O NELL'ATRIO OCCIDENTALE

Ci consentono di localizzare il dramma liturgico nella zona occidentale delle chiese romaniche alcuni indizi sicuri e, in particolare, un documento che descrive con ricchezza di particolari una rappresentazione del dramma. *Quem quaeritis* in un avancorpo occidentale, quello di Essen. L'importanza di tale documento è tanto maggiore in quanto questa parte dell'abbaziale di Essen risale al secondo quarto dell'XI secolo e nasce dalla sintesi di diversi temi architettonici che, nel loro insieme, sono stati determinanti per lo sviluppo dell'architettura romanica tedesca.

a) La liturgia pasquale di Essen secondo il *Liber ordinarius*

Ricordiamo la disposizione dell'abbaziale di Essen in cui la zona occidentale si rifà tanto alla chiesa-portico quanto alla contro-abside occidentale. All'esterno, una piramide a base ottagonale copre la crociera occidentale fiancheggiata, sul lato ovest, da due torricine con le scale. Lo stesso aspetto arcaico si riscontra nella facciata nella quale tutto ricorda l'antica disposizione carolingia. L'interno è un'ingegnosa combinazione del motivo della chiesa a pianta centrale a diversi livelli e di quello del controcoro, particolarmente apprezzato in Germania. La contro-abside è formata da tre facce di un ottagono e l'alzato deriva da quello della cappella palatina di Aix. Probabilmente Essen lo ricorda per due ragioni:

1) fondato e poi restaurato da membri della casa imperiale, il convento delle canonichesse ha voluto probabilmente sottolineare attraverso la struttura architettonica questa augusta parentela;

2) tuttavia il motivo principale va ricercato altrove. La zona della contro-abside infatti non serviva, come si è pensato, da coro alle monache. Quest'ultimo era invece nella crociera nord del transetto, mentre nella parte occidentale dell'abbaziale si svolgeva una complessa liturgia incentrata sulla festa pasquale e sul tempo dopo la Pasqua.

Il *Liber ordinarius* dell'abbazia ne dà una relazione dettagliata. È importante analizzare da vicino tutti gli uffici del tempo pasquale perché, malgrado l'epoca piuttosto recente del *Liber ordinarius* (XIV secolo), ci troviamo in presenza di riti molto più antichi, gli equivalenti dei quali si trovano con facilità a partire dal X secolo. È addirittura possibile stabilire alcune analogie con la liturgia pasquale di Saint-Riquier.

Domenica delle Palme

Ad Essen, come a Metz nell'VIII e a Centula all'inizio del IX secolo, c'era una processione delle Palme. Un asino di legno montato da un Cristo veniva portato, la vigilia, ad una delle due chiese parrocchiali della città, Santa Gertrude; la domenica delle Palme le monache, accompagnate dal popolo, lo riportavano alla chiesa principale. Si faceva una sosta davanti all'altare di San Pietro, al pianterreno del pronao occidentale, dove l'asino si fermava abbastanza a lungo con la testa rivolta verso Est. In questo lasso di tempo si cantavano il *Gaude et laetare, Jerusalem* e l'*Ingrediente Domino in sanctam civitatem*. Poi l'asino delle Palme veniva condotto davanti all'altare maggiore.

Giovedì santo

Durante la messa di questo giorno si consacravano tre ostie, una per la comunione del giorno, la seconda per la messa dei Presantificati del Venerdì santo, la terza infine destinata alla deposizione nel Sepolcro simbolico. In attesa di questo rito, veniva conservata nel *sacrarium*, una specie di tabernacolo posto nella penultima campata del coro orientale, un po' più avanti e a sinistra rispetto all'altare principale. L'ostia presantificata, invece, era portata all'*armarium*, una piccola cappella posta sul lato meridionale, sopra la «porta rossa» (*janua rubea*) che si apriva sulla crociera sud del transetto.

Venerdì santo

Adoratio. L'adorazione della croce aveva luogo in due punti distinti: le canonichesse adoravano una croce d'argento nel coro loro riservato nella crociera nord del transetto, ed i canonici celebravano l'adorazione davanti all'altare della Santa Croce, posto all'estremità orientale della navata (22).

I pochi canonici dell'abbazia di Essen di solito seguivano l'ufficio nella chiesa di San Giovanni Battista che sorgeva di fronte all'abbaziale; la loro presenza nella chiesa principale viene segnalata solo in occasione delle feste solenni. Dopo la comunione dei Presantificati, si procedeva alla *depositio*.

Depositio. Il monaco a cui era affidato il servizio in quella settimana toglieva dal *sacrarium* la pisside contenente l'ostia messa da parte il giorno prima, mentre il diacono andava al coro delle monache a prendere la croce d'argento che esse avevano adorato. Alcuni canonici prendevano anche i reliquiari che erano stati disposti attorno alla croce. La processione, dopo

aver sostato davanti all'altare della Santa Croce, lasciava l'abbaziale attraverso l'uscita posta a nord-ovest della navata settentrionale; faceva il giro del chiostro chiamato *pasculum* e rientrava nella stessa navata attraverso la porta che si trovava vicino al coro delle canonichesse, la *janua sub tronulo*. Poi la processione si recava nel coro occidentale, davanti all'altare di San Pietro e, attraverso la *cochlea* meridionale, saliva alla tribuna di San Michele. Qui era stata eretta una tenda che nascondeva l'altare e lasciava uno spazio sufficiente per una cassa di legno, il Sepolcro simbolico. Il diacono con la croce d'argento, i canonici coi reliquiari, il monaco col corpo simbolico di Cristo e il suddiacono col *liber pleonarius* (23) entravano poi sotto la tenda. Il gruppo delle monache rimaneva all'esterno, con lo sguardo volto verso la tomba. A questo punto la pisside, posta sopra una palla assieme ai reliquiari e al *pleonarius*, veniva messa nel Sepolcro che poi era chiuso a chiave. Dopo averlo incensato, si appoggiava la croce sul coperchio precedentemente coperto di un tappeto. Infine, un secondo tappeto ricopriva anche la croce. Durante la cerimonia le canonichesse cantavano il responsorio: *Sepulto Domino, Signatum est monumentum*. Poi la *schola* lasciava la tribuna occidentale attraverso la torricina settentrionale mentre i monaci e le monache rientravano nel coro orientale passando per la stretta galleria che correva allo stesso livello, lungo la navatella meridionale.

Sabato santo

Il Sabato santo era tutto dedicato a quattro consacrazioni: dell'acqua; del fuoco nuovo; del cero pasquale; del fonte battesimale.

La benedizione del fonte battesimale si celebrava nella chiesa di San Giovanni Battista, di fronte al «*Westwerk*», sul lato opposto dell'atrio. In quel giorno un silenzio totale aleggiava sulla parte occidentale della chiesa abbaziale.

C'è un altro dato interessante: F. Arens sottolinea il fatto che il *Liber ordinarius* comprende la versione completa delle Litanie dei santi che si cantavano durante la consacrazione del fuoco nuovo, e nota giustamente che molte invocazioni normalmente presenti nella liturgia romana qui mancano, mentre se ne trovano altre. Così sono invocati, ed è cosa piuttosto strana, «Clemens, Cornelius, Georg, Lev, Felicitas, Perpetua, Gertrudis, Walburgis»; si prega anche per la pace e la concordia e per la salute della badessa e della comunità. È facile riconoscere qui l'origine carolingia di questa parte della liturgia di Essen dal momento che, ad eccezione dei nomi delle due patronne, Gertrudis e Walburgis, tutte le altre invocazioni compaiono nelle litanie generali del manoscritto di Montpellier (783-787).

Pasqua

Elevatio. La notte di Pasqua, all'ora dodicesima i canonici e le canonichesse si recavano all'abbaziale. Gli uni accedevano al «Santo Sepolcro» attraverso la galleria meridionale, le altre attraverso quella settentrionale collegata al loro coro. I monaci (in numero di dodici) entravano sotto la tenda che copriva il Sepolcro ed estraevano dalla tomba la pisside contenente il corpo simbolico di Cristo e il *pleonarius* mentre le monache cantavano l'antifona: *Exsurge Domine*.

La processione che seguiva è per noi estremamente interessante. La disposizione di quest'ultima era *septiforme*, come a Centula, ed anch'essa faceva sette soste. In testa camminavano coloro che portavano i ceri, seguiti da quelli che portavano gli incensieri; venivano poi il diacono con la croce e, dietro di lui, i canonici coi reliquiari e, ancora, il monaco che portava il corpo simbolico di Cristo, scortato da diversi confratelli con dei ceri. Dietro a questo gruppo camminava il suddiacono con il *pleonarius*. Le canonichesse chiudevano il corteo.

La somiglianza con la famosa processione pasquale di Saint-Riquier è sorprendente; anche là i portatori d'incenso erano seguiti in terza posizione dalle croci e poi dai reliquiari che circondavano la *capsa major* contenente le reliquie di Cristo.

La processione di Essen faceva sette soste: attraverso la torricina settentrionale scendeva nel coro occidentale davanti all'altare di San Pietro dove si fermava la prima volta per recitare il primo dei sette salmi penitenziali. Il corteo lasciava poi la chiesa passando per la porta nord-occidentale della navata settentrionale, faceva il giro del chiostro, ma non rientrava in chiesa come il Venerdì santo. Raggiungeva invece, attraverso un corridoio laterale, il cimitero delle monache, attiguo al muro settentrionale del coro orientale. Qui si celebrava uno strano rito: la badessa saliva sull'estremità di una trave, sistemata come la leva di una bilancia, all'altro capo della quale stava un agnello. Poi, insieme al suo *capellanus honoris*, recitava il salmo *De profundis*. Questa cerimonia dimostra fino a che punto la risurrezione simbolica di Cristo fosse collegata a quella, futura, di tutti i morti.

A questo punto il corteo rientrava in chiesa e faceva ancora queste soste: davanti all'altare maggiore; davanti all'altare del coro delle monache; davanti a quello al centro della cripta, e davanti a quello di Santo Stefano vicino all'ingresso della cripta; infine davanti all'altare della Santa Croce su cui veniva deposta la croce d'argento che era stata sul Sepolcro; a sua volta il monaco incaricato riponeva il corpo di Cristo nel *sacrarium*.

Allora tutti adoravano la Croce, come il Venerdì santo, davanti all'alta-

re ad essa dedicato.

Poi si cantava il Mattutino. Dopo il terzo responsorio e prima del *Te Deum Laudamus* — come a Winchester e in tutti gli altri monasteri occidentali — si rappresentava, in uno stile quanto mai drammatico, la *visitatio sepulcri* ad opera delle tre Marie.

Visitatio. Nella navata maggiore, ai due lati del candelabro a sette bracci (24) c'erano delle panche. Il gruppo delle monache prendeva posto qui, dalla parte nord, mentre i monaci erano seduti di fronte. Davanti a loro stavano i novizi della *schola*.

Due dei canonici, avvolti in dalmatiche bianche, si recavano poi, attraverso il coro delle canonichesse e il matroneo della navata settentrionale, alla cappella di San Michele e si sedevano davanti alla Tomba rappresentando così i due angeli a guardia del Sepolcro. Quindi tre monache, che rappresentavano le tre Marie, raggiungevano anch'esse la Tomba, però attraverso il matroneo della navata meridionale. Nel frattempo la comunità, vicino al candelabro, cantava l'antifona:

«Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, Dominum quaerentes in monumento».
(Maria Maddalena e l'altra Maria vennero all'alba portando degli aromi e cercarono il Signore nella tomba).

Arrivate in prossimità del Sepolcro esse cantavano:

«Quis revolvat nobis ab hostio lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulcrum?»
(Chi ci rotolerà via dall'ingresso la pietra che vediamo chiudere il sepolcro?)

Gli angeli, seduti all'interno della tenda, chiedevano allora:

«Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes?»
(Chi cercate in questa tomba, donne piangenti e tremanti?)

Le Marie rispondevano:

«Jhesum Nazarenum crucifixum quaerimus»
(Cerchiamo Gesù di Nazaret crocifisso).

E gli angeli di rimando:

«Non est hic quem quaeritis,

sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro quia resurrexit Jesus».

(Colui che cercate non è qui, andate ed annunciate ai discepoli, e prima di tutto a Pietro, che Gesù è risorto).

Allora le tre Marie si avvicinavano una dopo l'altra alla tenda, gettavano un'occhiata furtiva all'interno e facevano tutte la stessa domanda:

«Ubi est Jhesus?»
(Dov'è Gesù?)

E i due angeli rispondevano tre volte:

«Surrexit, non est hic»
(È risorto, non è qui).

Persuase così della verità dell'annuncio degli angeli, le donne salivano fino all'organo e cantavano l'antifona:

«Ad monumentum venimus trementes, Angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Jesus»
(Siamo venute tremanti alla tomba, ma là abbiamo visto l'Angelo del Signore che ci ha detto che Gesù è risorto).

A queste parole due canonici, uno anziano, l'altro giovane, lasciavano il loro posto e, attraverso il coro delle canonichesse e il matroneo della navata settentrionale, si affrettavano verso il Sepolcro (25). Quello che rappresentava San Giovanni correva più in fretta di quello che raffigurava San Pietro. Durante questa corsa verso il Sepolcro, i canonici in basso cantavano l'antifona:

«Currebant duo simul, et ille alius discipulus praecurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum».
(Allora due discepoli corsero, ma l'altro corse più veloce di Pietro ed arrivò per primo al sepolcro).

Tuttavia il canonico giovane si arrestava davanti alla Tomba e aspettava l'arrivo di Pietro. Poi entravano tutti e due nella tenda, il più anziano per primo. I due angeli subito tendevano loro il sudario (la palla che era stata posta nel Sepolcro il Venerdì santo) cantando l'antifona:

«Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium, et corpus non est inventum».

(Guardate, amici, il sudario di lino,
ma il corpo non c'è).

Poi uno dei due discepoli saliva all'organo e gridava per tre volte con voce dolce e sempre più forte:

«Christus Dominus surrexit».
(Cristo Signore è risorto).

Dal basso la comunità rispondeva:

«Deo gratias»
(Rendiamo grazie a Dio).

Si intonava poi l'inno *Te Deum laudamus* i cui versi erano cantati a cori alterni dalle monache e dai monaci.

Dopo l'ora terza, si faceva una processione solenne che non descriviamo nei particolari. Essa, a riprova della sua importanza, era preceduta da tre «vessilli» (26). I partecipanti si radunavano nella navata centrale, di fronte al coro occidentale; al ritorno i tre «vessilliferi» si fermavano davanti all'altare della Santa Croce, volgendosi di nuovo verso ovest. Dopo alcuni canti che celebravano tutti la Risurrezione, aveva inizio la *summa missa* officiata nel coro orientale.

Ascensione

Il coro occidentale di Essen, centro della liturgia pasquale, aveva una funzione importante anche in quella dell'Ascensione, quando si svolgeva un'altra processione solenne. Al ritorno nella chiesa abbaziale, le canonichesse ed i canonici occupavano lo stesso posto che avevano avuto durante la *visitatio*, al centro della navata; i «vessilliferi» si volgevano verso ovest, come il giorno di Pasqua. Frattanto il diacono era salito alla tribuna di San Michele, seguito dal suddiacono e da due membri della *schola*. Ai canti *exaltate regem e videntibus illis*, il diacono e il suddiacono rispondevano:

«Ascendo ad patrem meum et vestrum,
Deum meum et vestrum. Alleluia».
(Io salgo al Padre mio e vostro,
Dio mio e vostro. Alleluia).

Quindi, cantando, salivano entrambi oltre l'altare di San Michele e sistemavano una croce nel punto più alto dell'arcata; infine scendevano nella chiesa. I due novizi invece erano rimasti ai lati dell'altare e, imitando gli

angeli del Vangelo, cantavano l'antifona *Sic veniet*. Dal basso, il coro rispondeva loro: *O rex gloria*.

Da questa descrizione emergono due elementi che ci colpiscono:

1) il parallelismo fra la liturgia di Essen e quella di San Salvatore a Centula,

2) la somiglianza fra i riti drammatici di Essen e quelli della *Concordia Regularis* di Ethelwold.

Come già a Centula, la domenica delle Palme, la festa di Pasqua e quella dell'Ascensione hanno il loro centro liturgico nel *Westbau*. Non è possibile che si tratti di una coincidenza casuale perché ad Essen la Pentecoste, l'altra grande festa del medioevo cristiano, si svolge — come a Centula — in un ambiente diverso dal nartece. Chiesa pasquale, santuario dell'Ascensione: ecco le più importanti funzioni del *Westbau* di Essen.

Si potrebbe obiettare che il *Liber ordinarius*, che risale solo al XIV secolo, è una testimonianza molto tarda per un'architettura più antica di 300 anni, ma vorrebbe dire dimenticare fino a che punto la liturgia di Essen è strettamente legata a quella di Winchester che precede di circa un secolo la costruzione dell'avancorpo occidentale di Essen! Le due liturgie, infatti, hanno un'origine comune: il culto del Salvatore così come era praticato a Saint-Riquier all'inizio del IX secolo. Del resto l'Arens, lo straordinario esegeta del *Liber ordinarius* di Essen, è convinto che il nostro documento sia la copia di un esemplare molto più antico.

Ma anche senza ricorrere a quest'ipotesi, peraltro molto probabile, si può affermare che, fin dalla sua costruzione, il coro occidentale di Essen era stato il centro del culto del Salvatore, come testimonia il suo stesso programma iconografico (27). Esso infatti comprende un doppio programma, le due parti del quale si integrano in modo mirabile:

1) Le parti superiori (muri e volte) erano coperte di affreschi i cui temi erano ispirati alla storia degli arcangeli e degli angeli.

2) Sulle volte dei passaggi, erano dipinti gli episodi accaduti dopo la Risurrezione.

Già al tempo di Clemen non tutto era ancora chiaramente leggibile ma, partendo da alcuni importanti frammenti, lo storico dell'arte renano ha creduto di poter riconoscere le seguenti scene:

a) sotto la galleria sud-ovest:

Cristo e i discepoli di Emmaus (Luca 24,30)

Cristo che appare ai discepoli in riva al lago di Tiberiade (Giovanni 21, 6-13)

Cristo col pane che avanza verso i discepoli (Giovanni 21, 12-13)
e altre tre scene identificate con minor certezza

b) Sotto la galleria nord-ovest:

L'incredulità di San Tommaso (Giovanni 20,25)

Cristo appare ai discepoli in assenza di Tommaso (Giovanni 20, 19-20)

Cristo giardiniere (?)

Noli me tangere (Giovanni 20, 1-18)

c) Muro occidentale:

L'Ascensione

d) Volta centrale:

Una stella a molti raggi che avrebbe potuto simboleggiare la Pentecoste

e) Nicchie delle gallerie laterali:

Sud: le Marie al Sepolcro

3) Sulla grande calotta centrale era un Giudizio Universale col cielo e l'inferno rappresentati sui pennacchi. Al centro della scena principale, San Michele nell'atto di pesare le anime. Sopra di lui troneggiava il Cristo. Alcuni angeli suonavano le trombe annunciando la fine dei tempi.

Secondo il Clemen, questi affreschi sono stati dipinti poco dopo il 1050, il che confermerebbe il fatto che il coro occidentale di Essen aveva avuto, fin dalla sua costruzione, la destinazione liturgica che gli abbiamo attribuito. Arriveremo a dire che la sua forma e la sua dedicazione nascono proprio da questa funzione. È facile trovare esempi analoghi: le statue romaniche che decorano i pilastri del chiostro di Saint-Trophime ad Arles presentano le stesse scene di Essen. La spiegazione che ne dà Emile Male è valida anche per la nostra abbazia: «...i pilastri del chiostro di Saint-Trophime, che rappresentano in successione l'acquisto degli aromi, la visita delle Pie Donne al Sepolcro, i Pellegrini di Emmaus e, infine, l'Incredulità di san Tommaso, ci appaiono come l'illustrazione del dramma che si recitava nella chiesa nel periodo pasquale» (28).

Ci troviamo dunque in presenza di una cappella consacrata al culto del Salvatore, in particolare alla celebrazione della Risurrezione e dell'Ascensione, che deriva dagli antichi santuari di San Salvatore, un tempo autonomi e posti, come a Centula, davanti alle abbaziali caroline.

Clemen aveva acutamente intuito questa derivazione quando scrisse: «La strana forma poligonale, che rappresenta una chiesa a pianta centrale tagliata in due, ricorda forse il Santo Sepolcro di Gerusalemme». Lo aveva spinto a questa conclusione lo studio della piccola rotonda di Fulda (822), costru-

ta proprio a imitazione del Santo Sepolcro e dedicata a San Michele. L'analisi della liturgia che si svolgeva nella parte occidentale dell'abbazia di Essen ha dimostrato che sia l'*Anastasis*, sia l'*Imbonon* della Città Santa trovavano qui un'originale sintesi.

b) Localizzazione del dramma liturgico «*Quem quaeritis*» nella chiesa romanica

La rappresentazione della Risurrezione era molto frequente nell'Europa medievale e a questo argomento sono stati dedicati alcuni studi approfonditi soprattutto nel secolo scorso: le opere di E. Magnin, F.J. Mone, E. de Coussemaker, A. d'Ancona, C. Lange, ed E.K. Chambers hanno preparato la ricerca del XX secolo (29). La maggior parte degli scritti più recenti sul teatro liturgico sono «timidi per quanto riguarda i rapporti con l'arte». Uno di essi tuttavia è veramente esauriente: si tratta del monumentale studio dell'americano K. Young, il già citato *The Drama of the Medieval Church* (30). Un supplemento per la Spagna a nord di Toledo è stato pubblicato da poco da R.B. Donovan (31).

Ai capitoli che nella sua opera *L'Art religieux du XII siècle* Emile Male ha dedicato al dramma liturgico e ai suoi riflessi sull'arte, bisogna aggiungere alcuni studi recenti di P. Francastel che ripropongono il problema del teatro liturgico nell'ottica più ampia che gli è propria, esaminandolo cioè dal duplice punto di vista dell'immaginazione poetica e dell'espressione di un contenuto sociale (32).

All'inizio dell'XI secolo, il dramma liturgico era in gran voga, soprattutto in Francia e Germania. Fin dal 1887, il Lange aveva raccolto 224 «rappresentazioni pasquali» (*Osterspiele*), che andavano dal X al XVIII secolo, di cui 159 in Germania, 52 in Francia, 7 in Italia, 3 in Olanda, 2 in Spagna, 1 in Inghilterra (il testo di Ethelwold). A dire il vero l'elenco è molto più lungo, e bisogna riferirsi all'opera di K. Young per valutarne tutta l'ampiezza. Non è assolutamente il caso di citare qui neppure una parte dei molti testi del *Quem quaeritis* i cui centri di diffusione sembra siano stati in Francia, le abbazie di Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) e di San Marziale di Limoges; nei paesi germanici, le abbazie di San Gallo e di Reichenau.

I testi più antichi ci vengono da questi centri, dapprima sotto forma di tropi (X secolo), poi di veri e propri libretti drammatici. Perfino un *Ordo* romano dell'XI secolo proveniente dall'abbazia di San Marziale a Limoges contiene un'allusione alla liturgia drammatica di Pasqua. Le abbazie di Toul (Saint-Epvre) e di Verdun (Saint-Vanne) conoscevano la *visitatio sepulchri* già nel X secolo e le versioni di Minden ed Arras sono di poco più recenti.

Purtroppo le indicazioni sceniche sono quasi inesistenti, ma il Sepolcro è chiaramente citato nell'*Ordo* di Limoges. Da un testo di San Gallo dell'XI secolo si può dedurre che esso si trovasse in un punto diverso dal coro principale (33), ma sarebbe vano chiedere a questi vecchi documenti i molti, precisi particolari del *Liber ordinarius* di Essen.

Tuttavia emergono chiaramente due fatti:

1) La maggioranza dei drammi liturgici si svolgeva in abbazie. Evidentemente la cornice monastica si prestava meglio alla loro complessa organizzazione. Padre Kassius Hallinger afferma addirittura che il dramma liturgico al suo inizio fu coltivato negli ambienti monastici vicini alla Corona imperiale: Gorze, Toul e Verdun lo avrebbero conosciuto prima di Cluny.

2) Quasi tutte le abbaziali romaniche in cui si praticava il teatro liturgico — ad eccezione delle chiese italiane (34) avevano un *Westwerk* o perlomeno un massiccio campanile porticato con una loggia ad occidente.

Quello di Saint-Benoît-sur Loire è ben noto, ma anche San Marziale di Limoges aveva una torre, derivata dalla chiesa-portico carolingia, che faceva già parte della chiesa di San Salvatore, consacrata nel 1028 (35). San Gallo e Minden avevano delle vere e proprie chiese-portico (36) e Mittelzel sur-Reichenau combinava il principio della chiesa-portico con quello della controabside (dopo il 1008-1048). D'altra parte non siamo sicuri che questa soluzione già «moderna», in cui si nota lo stesso spirito di Essen (1040-55), non sia stata preceduta da un edificio costruito ancora secondo la tradizione della chiesa-portico (37).

È possibile localizzare il dramma liturgico pasquale, nato dall'antico culto del Salvatore, nella chiesa-portico o in una delle numerose strutture da questa derivate? Il problema riguarda naturalmente solo la prima fase del dramma religioso, nel X e nell'XI secolo. Nel XII infatti sembra che il livello liturgico si sia notevolmente abbassato e ci si avvia ormai verso un tipo di rappresentazione più decisamente teatrale (38). Non è affatto strano che da allora si sia aperto un solco sempre più profondo fra la rappresentazione semi o addirittura pseudo-liturgica e la cornice che l'accoglieva. Il simbolismo architettonico subì allora la prima grande sconfitta dell'era cristiana.

La maggior parte degli attuali commentatori non tiene conto dell'antica inquadratura simbolica ormai scomparsa e indica il luogo in cui si svolgeva la rappresentazione pasquale basandosi su dati molto più recenti, appartenenti quasi tutti alla fine del medioevo. Non si può dar torto a N.C. Brooks quando afferma che tale rappresentazione non aveva (o meglio non aveva più) uno spazio ben definito nella chiesa: sarebbe del resto inutile cercare

l'antica tribuna-scena nel XV e XVI secolo, in edifici profondamente rimaneggiati nel periodo gotico. Ma, nello stesso tempo, il Brooks ricorda un fatto che ci fa riflettere; in Germania il sepolcro simbolico sorgeva generalmente nella navata centrale: su cinquanta localizzazioni conosciute, solo quattro o cinque sono nel coro orientale, e fra queste ultime bisogna annoverare anche Bamberg, il cui coro principale è orientato verso ovest; qui l'abside orientale dedicata a san Giorgio fungeva normalmente da scena al dramma liturgico.

Ma col termine navata si intende anche il prolungamento occidentale di quest'ultima; un testo di Erlangen infatti specifica: «Mulieres revertentes et stantes inter sepulcrum et altare S. Crucis» — Per Passau un testo del 1490 dice: «Deinde sepulchro preparato et ordinato sub turri ante altare sancti Petri».

Del resto, ancora oggi possiamo vedere molti Sepolcri scolpiti della fine del medioevo sul basamento di alcune facciate: è così a Friburgo, in Svizzera (39), o a Chaumont (40), o a Weltenburg in Baviera (41), generalmente in chiese ricostruite in epoca gotica o addirittura nel XVIII secolo.

Guillaume Durand infine spiega che il dramma liturgico non si svolgeva nel coro principale. Un brano del suo *Rationale divinatorum officiorum* non lascia dubbi in proposito. Il testo, redatto dal vescovo di Mende nel 1286, dà la seguente relazione della scena della Risurrezione.

«Sane tertio responsorio, cum gloria patri, decantato, cum cereis, et solemni processione de choro *ad aliquem locum tendimus*, ubi sepulcrum imaginarium coaptatur: et ubi introducuntur personae sub formis et habitu mulierum, et duorum discipulorum, scilicet Joannis et Petri, qui ad sepulcrum Christum quaerentes venerunt, et quaedam aliae personae in personis, et forma Angelorum, qui Christum a mortuis resurrexisse dixerunt, in personis quorum recte cantari potest illa secunda responsorii primi particula, Nolite timere etc... usque ad finem responsorii. Tunc redeunt ad chorum, quasi fratribus referentes, quae viderunt et audierunt; et unus redit citius alio: sicut Joannes cucurrit citius Petro, in personis quorum convenienter cantatur illud responsorium: *Congratulamini, sine versu*».

Il dramma liturgico pasquale si svolgeva dunque in un luogo diverso dal coro principale, e tutto lascia credere che la sepoltura simbolica si trovasse, nella maggior parte dei casi, all'estremità occidentale della navata. Questa parte della chiesa non offriva solo, per via della sua disposizione su più piani, il vantaggio di una buona visibilità e di una maggior facilità dei movimenti scenici, ma assicurava alla rappresentazione teatrale anche quel senso di mistero di cui essa aveva assolutamente bisogno. Da un punto di vista diverso, più spirituale, si può pensare che la rappresentazione della Risurre-

zione veniva elevata così ad una sfera superiore, oltre le contingenze terrene. L'abate Plat aveva ragione quando, a proposito della chiesa di Saint-Genest di Lavardin che ha un campanile-portico, scriveva: «Il piano del campanile presenta una tribuna tipica, senza dubbio fra le più antiche esistenti, con le due finestre aperte sulla navata che si prestano così bene ai misteri liturgici».

Ma questa osservazione vale anche per i grandi edifici monastici dell'XI secolo. A questo proposito, c'è un termine che non è stato considerato con l'attenzione che avrebbe meritato: si tratta della denominazione di *Galilea* data a molti avancorpi e portici romanici e che, a nostro parere, si può spiegare solo mediante il dramma liturgico.

c) «Galilea»

Un documento dell'XI secolo ci dà indicazioni preziose in proposito. Si tratta di un passo della *Disciplina Farfensis* contenente la descrizione (e le misure relative) della pianta dell'abbazia di Cluny. Il Conant, partendo da queste informazioni, ha tentato la ricostruzione dell'abbazia e non sussistono dubbi sul fatto che sia proprio l'avancorpo occidentale che, al più tardi nel 1043, è chiamato «Galilea». Questa chiesa risale in realtà alla seconda campagna di costruzione di Cluny, e probabilmente è databile alla fine del X secolo.

Il termine *Galilea*, del resto, si incontra a più riprese nella letteratura medievale: eccone alcuni passi caratteristici che abbiamo tratto dal *Glossaire* del Du Cange (IV, p. 15):

«Similiter cum redeunt ad introitum Ecclesiae; ad exitus vero Galilaeae sunt parati duo famuli Eleemosynarii», etc...

(*Bernardus Mon. in Consuetud. Cluniacensib.* Mss. cap. 34)

«Exeuntibus ominia signa pulserunt: duo majora tamdiu prolongentur sonnizzando, quousque revertatur processio in Galilaeae». (*Guidonis Disciplina Farfensis*, 1, 1 cap. «De dominica Palmarum»).

«Multa aedifica fecit, utpote introitum Ecclesiae cum Galilea», etc... (*Hist. Monasterii S. Florentii Salmur*, tom 5. Ampliss. Collect. Martenii col. 1133).

Questo atrio poteva servire anche come luogo di sepoltura dei grandi dignitari ecclesiastici. Un passo della *Vita ven. Richardi abb. Void.* c. 3 (A. SS. Juni II 983) ce ne dà la prova:

«Hibrudus comes... defunctus in Galilaea tumulari meruit».

Del resto, esistono tuttora degli avancorpi chiamati *Galilea*. Ricordere-

mo solo quello di Durham, costruito nel 1186, all'estremità occidentale della cattedrale. Quattro file di colonne lo dividono in cinque navate che fanno da supporto ad un oratorio che occupa il primo piano. Si tratta evidentemente di una costruzione relativamente tarda, nella quale tuttavia è facile riconoscere una derivazione dalla *crypta Salvatoris* di Centula o da quella, un po' meno antica, di Corvey. La *Galilea* di Durham serviva anch'essa come luogo di sepoltura ed è qui che riposa il venerabile Beda.

Un portico, chiamato anch'esso *Galilea*, precede ad ovest il possente corpo occidentale della cattedrale di Ely. Mentre la facciata di Durham con le sue due torri non ricorda ormai più la sagoma dell'ingresso occidentale di Centula, l'antica abbazia di Ely ne dà quasi una replica: l'immenso transetto, di cui rimane solo l'ala meridionale (che contiene però il fonte battesimale) è coperto da una impressionante torre di crociera, quadrata alla base, ottagonale in alto. Quattro torricine con le scale si ergevano ai quattro angoli di questo transetto. Davanti, di costruzione più recente (1210-1250), sorge il portico chiamato *Galilea*.

Uno studio del secolo scorso fa risalire questa denominazione all'ultimo episodio del Vangelo di San Matteo (28,16): «autem discipuli abierunt in Galilaeam, in montem ubi constituerat illis Jesus». L'autore, con l'aiuto di un passo della *Disciplina Farfensis*, dimostra che *Galilaeae* era il nome della processione pasquale, e la descrizione che ne dà Durand avvalorava questa affermazione.

Ma il termine *Galilea* si può spiegare anche attraverso il dramma liturgico, dal momento che indica il luogo in cui i protagonisti principali della Rappresentazione della Risurrezione si ritrovavano la domenica mattina dopo la *visitatio*. Quest'ultima probabilmente si svolgeva nell'oratorio superiore dal quale le Pie Donne scendavano in *Galilea* a portare la notizia della Risurrezione ai discepoli di Cristo. Quest'ultimo, dopo la scena del *Noli me tangere*, appariva in *Galilea* all'incredulo San Tommaso agli apostoli e ai pellegrini di Emmaus. Un manoscritto di Einsiedeln del XII o XIII secolo ci dà una precisa testimonianza dell'ordine delle scene. Cristo si rivolge a Maria Maddalena con queste parole:

«Nunc ignaros huius rei
fratres certos reddes mei;
Galileam, dic, ut eant,
et me viventem videant».

Rimasta sola, Maria Maddalena si rivolge a sua volta al coro:

«Surrexit enim sicut (dixit Dominus; ecce praecedet vos in Galileam ibi eum videbitis, alleluia, alleluia)».

Nella Rappresentazione pasquale di Tours, del XIII secolo, l'Angelo dice alle Pie Donne:

«Non est hic, surrexit sicut predixerat; venite et videte locum ubi posuerunt eum, et euntes dicite discipulis eius et Petro quia surrexit.

Vultum tristem iam mutate

Jhesum vivum suis nunciate

Galileam nunc abite

Si placet videre, festinate (42)».

L'arte degli avori fornisce diverse prove del fatto che *Galilea* e piantereno dell'atrio o del corpo occidentale erano tutt'uno. Questa strana denominazione è nata dal dramma liturgico e da esso è stata consacrata.

L'insieme delle testimonianze ci permette di concludere che la liturgia pasquale del periodo romanico resta generalmente fedele alla sua cornice iniziale.

Il cammino percorso fra l'VIII e l'XI secolo è profondamente logico. Infatti dalla chiesa — *martyrium* posta, ad imitazione dell'*Anastasis*, davanti alla basilica e nella quale si celebrava una liturgia simile a quella di Gerusalemme, si arriva, di riduzione in riduzione, alla tribuna occidentale posta in un avancorpo che a volte, con la sua sagoma, ricorda ancora la chiesa-portico carolingia. La riduzione romanica di quest'ultima accoglie ora, come scenografia stagionale, il *monumentum*, cioè la replica del Sepolcro. I pochi attori che agiscono su questa scena hanno preso il posto delle folle che, a Pasqua, riempivano l'atrio di Centula. L'evangelizzazione o la rievangelizzazione continua con mezzi nuovi, più efficaci dal punto di vista didattico, di più immediata seduzione per le tecniche messe in opera.

L'antico santuario occidentale era dedicato a Cristo, le denominazioni di quelli romanici evocano i luoghi o i protagonisti del dramma liturgico. Ma *Galilea* e *cripta Salvatoris* si pongono in una prospettiva comune. Centula, Essen e Cluny — templi del Salvatore o tribune dedicate a San Michele — rendono in fondo lo stesso omaggio al Cristo della Passione e della Risurrezione.