

pubblicazioni del "centro di ricerche semiotiche" di torino - VIII.1 (1984)

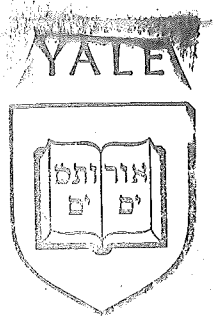
D'Arco Silvio Avalle

il teatro medievale  
e il  
*ludus danielis*



Il primo capitolo è basato sugli appunti del corso di Filologia romanza 1983 - 1984  
raccolti da Lino Leonardi, riveduti e integrati dall'autore.

G. Giappichelli editore - Torino



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

*Avale*

PA 8310

D273

A9

1984

G. GIAPPICHELLI EDITORE - TORINO - VIA PO 21 - TEL. 839.70.19

COMPOSIZIONE: CENTRO di SERVIZI - C.so FRANCIA, 270

LITOGRAFIA ARTIGIANA M. & S.

## A V V E R T E N Z A

Il corso si articola in due parti. Nella prima viene preso in esame il problema delle "origini" del teatro medievale (e quindi moderno). In tale quadro si è ritenuto opportuno passare in rassegna le principali teorie al riguardo, da quelle tradizionali, di cui il maggiore rappresentante non è forse K.Young (singolarmente prudente su questo tema), a quelle più moderne per cui ci siamo serviti in massima parte del recente volume di J.Drumbl. La seconda parte è dedicata ad una analisi formale del Ludus Danielis di Beauvais. Data la sede, abbiamo evitato di approfondirne l'aspetto musicale per cui si sarebbero dovute richiedere competenze esorbitanti dalla preparazione dell'uditorio. Comunque sia, i pochi accenni ai problemi relativi serviranno forse a mettere sull'avviso chiunque si occupi di poesia medievale e soprattutto alto-medievale, dell'importanza che in quell'epoca aveva la musica, e non solo per quel che riguarda l'apprezzamento artistico dei singoli testi, ma anche pei condizionamenti che l'esercizio musicale esercitava sull'organizzazione del testo verbale.

## BIBLIOGRAFIA

N.B. Le schede sono disposte secondo l'ordine cronologico della prima edizione\*, e sono ridotte al minimo indispensabile per la decifrazione dei rinvii contenuti nel testo. Per altre informazioni bibliografiche si rimanda agli indici pressoché esaustivi di Young 1951<sup>2</sup>; cfr. anche, per il periodo più recente, Carl J. Stratman, Bibliography of Medieval Drama, University of California Press 1954, Drumb 1981, pp. 19-72 e 379-387, e Lipphardt 1975-81, VI, pp.505-526. In calce, e in ordine alfabetico, si riportano infine alcune voci, raccolte da Lino Leonardi, non contenute nei repertori di cui sopra.

DUMERIL 1849 = DUMERIL, Edelestand Pontas, Origines latines du théâtre moderne, Parigi, 1849

COUSSEMAKER 1852 = COUSSEMAKER, Edmond de, Histoire de l'harmonie au moyen âge, Parigi 1852

COUSSEMAKER 1860 = COUSSEMAKER, Edmond de, Drames liturgiques du Moyen Age (texte et musique), Rennes 1860 [facsimile, Broude Brothers - New York 1964]

SEPET 1878 = SEPET, Marius, Le drame chrétien au moyen âge, Parigi, 1878

PETIT DE JULLEVILLE 1880 = PETIT DE JULLEVILLE, Louis, Les mystères, Parigi 1880 (2 voll.)

CLEDAT 1885 = CLEDAT, Léon, Le théâtre en France au moyen âge, Parigi, 1885

---

\* Per cui i riferimenti De Bartholomaeis 1952<sup>2</sup>, Cohen 1947<sup>2</sup> e Young 1951<sup>2</sup> si ritroveranno, rispettivamente, all'altezza degli anni 1924, 1928 e 1933.

- GAUTIER 1886 = GAUTIER, Léon, Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les Tropes, Paris 1886
- SEPET 1901 = SEPET, Marius, Les origines catholiques du théâtre moderne, Parigi 1901
- SEPET 1902 = SEPET, Marius, Le drame religieux au moyen âge, Parigi 1902
- CHAMBERS 1903 = CHAMBERS, Edmund Kerchever, The Medieval Stage, Oxford 1903 (2 voll.)
- COHEN 1906 = COHEN, Gustave, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge, Bruxelles 1906 (2<sup>e</sup> ed., Parigi 1926)
- FARAL 1911 = FARAL, Edmond, Les jongleurs en France au moyen âge, Parigi 1911 (Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, fasc. CLXXXVII)
- LA PIANA 1912 = LA PIANA, Giorgio, Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX, con rapporti al teatro sacro dell'Occidente, Grottaferrata 1912
- DE BARTHOLOMAEIS 1952<sup>2</sup> = DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo, Le origini della poesia drammatica italiana, Bologna 1924 (2<sup>e</sup> ed., Torino 1952)
- JEANROY 1924 = JEANROY, Alfred, Le théâtre religieux en France du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, Parigi 1924
- MULLER 1924 = MULLER, Henry François, Pre-history of the Medieval Drama: the Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance, in "Zeitschrift für romanische Philologie", XLIV (1924), 544-575
- COHEN 1947<sup>2</sup> = COHEN, Gustave, Le théâtre en France au moyen âge, Parigi 1928 (2<sup>e</sup> ed., Parigi 1947)
- LIUZZI 1929 = LIUZZI, Fernando, L'espressione musicale nel dramma liturgico, in "Studi medievali", N.S., II (1929), 74-109

- COTTAS 1931 = COTTAS, Vénétia, Le théâtre à Byzance, Parigi 1931
- YOUNG 1951<sup>2</sup> = YOUNG, Karl, The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933 (2<sup>e</sup> ed., 1951), 2 voll.
- MARICHAL 1937 = MARICHAL, Robert, Le théâtre en France au moyen âge, Parigi 1937 (Centre de Documentation universitaire, fasc. I)
- DE VITO 1938 = DE VITO, Maria Sofia, L'origine del dramma liturgico, Milano 1938 (Biblioteca della "Rassegna", vol. XXI)
- TOSCHI 1940 = TOSCHI, Paolo, Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra, Firenze 1940
- ALFONZO 1941 = ALFONZO, Pio, Sulle origini del dramma sacro, in "L'osservatore romano", 24-5 novembre 1941
- CURTIUS 1948 = CURTIUS, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948 (trad. francese: Paris 1956)
- CONTINI 1949 = CONTINI, Gianfranco, Teatro religioso nel Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV, Milano 1949
- FRANK 1954 = FRANK, Grace, The Medieval French Drama, Oxford 1954
- COHEN 1955 = COHEN, Gustave, Anthologie du drame liturgique en France au moyen âge, Parigi 1955 (in "Lex Orandi" - Collection du Centre de Pastorale Liturgique, 19)
- TOSCHI 1955 = TOSCHI, Paolo, Le origini del teatro italiano, Torino 1955
- NORBERG 1958 = NORBERG, Dag, Introduction à l'étude de la versification latine médiévale, Stockholm 1958

- CHAILLEY 1960 = CHAILLEY, Jacques, L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle, Paris 1960
- FRANCESCHINI 1960 = FRANCESCHINI, Ezio, Teatro latino medievale, Milano 1960
- DE BOOR 1967 = DE BOOR, Helmut, Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern, Tübingen 1967
- ARLT 1970 = ARLT, Wilhelm, Ein Festoffizium des MAs aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung, Köln 1970
- LIPPHARDT 1975-81 = LIPPHARDT, Walther, Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, 6 voll., Berlin 1975-1981
- AVALLE 1979 = AVALLE, d'A. Silvio, Le origini della versificazione moderna, Torino 1979
- SMOLDON 1980 = SMOLDON, William L., The Music of the Medieval Church Dramas, London 1980
- DRUMBL 1981 = DRUMBL, Johan, Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo, Roma 1981

Supplemento bibliografico a cura di L. Leonardi

- AEBISCHER, Paul, Neufs études sur le théâtre médiéval, Genève 1972
- AXTON, Richard, European Drama of the Early Middle Ages, London 1974
- BAUMANN, W., Die lateinischen Osterfeier in Böhmen (zur neueren Forschung), in "Welt der Slaven", 1974-75, pp.156-63

- BJORK, D., On the Dissemination of "Quem quaeritis" and the "Visitatio Sepulchri" and the Chronology of their Early Sources, in "Comparative Drama", XIV (1981), 46-69
- EDWARDS, F., Ritual and Drama. The Medieval Theater, London 1976
- FICHTE, J.O., The "Visitatio Sepulchri" as Actualisation of Dramatic Impulses in the Ninth and Tenth Centuries, in "Neuphilologische Mitteilungen", LXXVII (1976), 211-226
- HESLOP, T.A., A Walrus Ivory Pyx and the "Visitatio Sepulchri", in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIV (1981), 157-60
- MAZOUER, C., Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXIII (1980), 261-7
- QUINT, B.J., The "Quem quaeritis": its Context as Liturgical Drama (Diss.), Arizona State University 1976
- SCHNUSENBERG, C.C., Das Verhältnis von Kirche und Theater. Dargestellt an ausgewählte Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalaricus von Metz (a. d. 775-852), Bern 1980
- STEINBACH, R., Die deutschen Oster- und Passionspiele des Mittelalters, Köln-Wien 1970
- STICCA, Sandro, Italian Theater of the Middle Ages: from "Quem quaeritis" to the "Lauda", in "Forum Italicum", XIV (1980), 275-310
- WARNING, R., On the Alterity of Medieval Religious Drama, in "New Literary History", X (1979), 265-292
- Dimensioni drammatiche della liturgia medievale. Atti del I Convegno di studio, Viterbo, 31 maggio - 2 giugno 1976, Roma 1977
- Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II Convegno di studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977, Roma 1978
- L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di studio, Viterbo 1979

## INTRODUZIONE

(Premessa metodologica)

Quest'anno si prenderanno in esame il Ludus Danielis di Beauvais e, preliminarmente, il problema dell'origine del teatro moderno; un'attenzione particolare andrà, inoltre, alle forme primitive, quelle insomma altomedievali, che vanno generalmente sotto il nome di "dramma liturgico" (1).

Tale denominazione si basa evidentemente su un duplice presupposto: da una parte, che nel Medioevo si sia realizzata un'esperienza di carattere teatrale più o meno omolo-

---

(1) Contro questa denominazione ha protestato anni fa Alfonso 1941 : "Per questa relazione al calendario liturgico e per le sue relazioni più o meno intime con gli uffici liturgici, gli studiosi, già a cominciare dal Coussemaker, hanno battezzato il dramma latino medievale per dramma liturgico. Questo appellativo non è esatto, è assai infelice; alcuni riflettendovi bene lo hanno espulso, e lo hanno sostituito con l'appellativo sacro: dramma sacro. Il dramma latino medievale non è liturgico; per quanto connesso o anche inserito negli uffici liturgici, è una azione extraliturghica. Non è questione di nome, è questione di forma. Come non è lecito trasferire il carattere, l'impronta, la forma specifica di una composizione letteraria ad un'altra, così non deve essere lecito trasferire il carattere specifico dell'azione liturgica al dramma sacro. Che sia liturgico l'Officium Sepulchri e altri simili, che sono dei tropi drammatizzati, passi, almeno nel loro stadio primitivo. Ma che possano considerarsi come parti integranti della liturgia poemi o poemetti drammatici quali l'Ordo Prophetarum, Rachele, Le vergini savie e le vergini stolte, ecc., non è esatto, non è vero". D'altra parte come già osservato da Toschi 1955, pagg. 672-3, l'appellativo "dramma liturgico" non ha mai preteso esattezza scientifica.

gabile a quello che noi intendiamo con "dramma", dall'altra che questa esperienza si possa dire in qualche modo liturgica, abbia cioè fatto parte delle cerimonie ufficiali della Chiesa medievale.

Per quanto riguarda questo secondo punto, va detto che l'appellativo "liturgico" è quanto meno ambiguo: esso viene genericamente usato ad indicare un'esperienza drammatica che si inserisce nella liturgia, che si svolge nel corso della liturgia, senza originariamente far parte dei testi ufficiali (e in effetti i primi testi definiti drammatici compaiono all'altezza dell'Introito o durante il Mattutino). In questa accezione minimale l'aggettivo pare in fondo accettabile, anche se spesso lo si è sostituito con equivalenti meno impegnativi, quali "sacro" o "religioso".

Ben più problematica si rivela la prima questione, dietro la quale si cela un'impasse metodologica che un'onesta ricerca sul teatro medievale non può non affrontare. Il problema nasce dal fatto che le fonti più antiche non contengono alcuna indicazione su che cosa fosse per l'uomo del Medioevo un vero e proprio spettacolo teatrale, né, tranne eccezioni (per di più isolate), alcuna definizione, formulata in termini espliciti, di un qualsivoglia genere "drammatico". In realtà questa difficoltà fondamentale non è mai parsa decisiva alla critica moderna, che, necessitando ovviamente di criteri in base ai quali poter definire un corpus di testi "drammatici" e farne quindi l'oggetto dei propri studi, non ha mai esitato ad applicare al Medioevo la

propria contemporanea concezione di teatralità, giudicando in base ad essa del valore dei singoli testi, ed ovviamente eliminando, in quanto lacunosi, erronei o più semplicemente "primitivi", quei testi che non rispondessero pienamente ai prerequisiti contenuti nella definizione adottata.

Ora, se è innegabile la necessità di una definizione per l'individuazione dell'oggetto della ricerca, è anche certo che con l'adozione di una definizione moderna la "ricerca" viene a configurarsi come un circolo vizioso: quella che è la tesi, lo scopo della ricerca, cioè l'individuazione e lo studio di testi drammatici, risulta di fatto già contenuta nell'ipotesi di partenza, che deve necessariamente dare una definizione di tali testi. Il procedimento ha tutto l'aspetto di quella che si chiama una petitio principii, in cui si dà per acquisito quello che si deve dimostrare.

La prima domanda dovrebbe dunque essere rivolta a stabilire se i testi presi in esame dai moderni storici del teatro, fossero veramente "teatrali" per l'uomo del Medioevo; ma in assenza di dati che non siano quelli ricavabili dai testi stessi, una ricerca obiettiva appare metodologicamente quasi impossibile, visto che i testi da esaminare dovrebbero pur sempre essere scelti in base a un precedente criterio.

Così, pur consapevoli di quanto sia antistorico pensare che la definizione odierna corrisponda a quella medievale, ci si trova nella necessità di adottarne una qualsiasi, se è vero che una ricerca non può prescindere da un determinato punto di vista. Deve essere però altrettanto chiaro che, oltre al

l'evidente anacronismo da cui risulta viziata una ricerca così impostata, una simile prospettiva storiografica tende naturalmente a vedere e studiare il passato come qualcosa di imperfetto, che via via tanto più si approssima alla perfezione quanto più è cronologicamente vicino alla nostra epoca, che risulta l'unica detentrica della verità.

L'ideale sarebbe poter ricostruire, tramite l'esame dei testi giunti fino a noi, il quadro della cultura medievale nella sua "contemporaneità" e indipendentemente da ogni considerazione finalistica ("teleologismo"). Ma, anche se questa alla fine inevitabilmente ci sfugge, almeno fino a quando appiattiamo il passato sul nostro presente, non sarà inutile aver precisato e tener presente il vizio fondamentale su cui si basa buona parte della tradizione storiografica di matrice evoluzionistica (ma, in sostanza, "profetica" o, più esattamente, "provvidenziale") tesa a privilegiare nel passato quanto preannuncia i tempi moderni a tutto danno dei testi refrattari a tale definizione; ad ammettere, nella migliore delle ipotesi, che taluni exploits della cultura medievale fossero teatrali solo in via preterintenzionale, come se, insomma, parafrasando la celebre frase di Molière, i loro anonimi autori, alla pari di monsieur Jourdain, facessero, in alcuni casi, del teatro "sans le savoir".

## I Capitolo

### I L T E A T R O N E L L ' A L T O M E D I O E V O

#### 1. L'eredità del mondo antico

1.1. Questa è l'espressione di cui si serve Frank 1954 per intitolare il primo capitolo della sua opera. In realtà l'eredità del mondo antico nel campo del teatro è, come dimostrato dalla stessa Frank, praticamente nulla.

I più antichi testi dialogati che comunemente si ascrivono alla "nuova" storia del genere drammatico risalgono al sec. X. Questo dato documentario introduce già di per sé all'interno della fondamentale problematica relativa al passaggio dal mondo antico al Medioevo un elemento di decisiva importanza. L'assenza totale di testi drammatici nei secoli altomedievali infatti non può non stupire, se confrontata con la diffusione e la fortuna della tradizione teatrale nell'Antichità greco-latina; e non può non far pensare ad una vera e propria estinzione di questa tradizione, rinata poi solo in epoca relativamente tarda.

Una tale interruzione dell'attività drammatica risulterebbe tanto più curiosa, in quanto l'esperienza teatrale è considerata in campo antropologico come uno degli "istinti" più immediati e naturali, presenti in popolazioni anche mol



to primitive. In effetti si può pensare che l'Altomedioevo abbia praticato altre forme di realizzazione di questa esigenza: un importante ruolo in questo senso viene ad esempio riconosciuto da più parti alla Chiesa, con quella forma di "rappresentazione" che è implicita nei testi liturgici, nella celebrazione della Messa in particolare.

E' comunque un fatto che in questo lungo periodo, che va dal secolo IV-V fino al X, si è persa ogni memoria della tradizione classica; e si ha l'impressione che nel secolo X l'attività drammatica riparta come da zero, rinasca dal nulla. Si può così toccare qui in concreto lo iato, la frattura profonda che separa il mondo dell'Antichità dal mondo moderno, che impedisce di concepire un qualsiasi nesso evolutivo tra queste due realtà: il passaggio dall'una all'altra non è pensabile come un travaso graduale o un lento sviluppo, bensì come uno sconvolgimento catastrofico, come la crisi radicale di un sistema di valori e di costumi, per cui anche ciò che di quel mondo parrebbe esser giunto fino a noi non è altro, a ben guardare, che il frutto di recuperi tardi, almeno umanistici, seguiti ad un'eclissi pressoché totale.

Del resto, senza volere in questa sede neanche accennare alla questione delle cause di tale traumatico passaggio, si può ricordare come la consapevolezza di una crisi, della fine di un mondo, sia ben viva nella coscienza dei contemporanei, come testimonia l'enorme fioritura tra secolo III e IV della letteratura escatologica o apocalittica, tipico

sintomo del disagio che accompagna la catastrofe del mondo antico.

1.2. Ma vediamo ora meglio come si colloca in questo quadro l'interruzione della tradizione teatrale. Uno dei dati più significativi a questo proposito è ricavabile dalla storia semantica di due elementi centrali nella terminologia teatrale classica, quali commedia e tragedia.

Come è noto (1) durante il Medio Evo i due termini si applicano indiscriminatamente ai generi più diversi (la commedia e la tragedia vere e proprie, ma anche il poema narrativo, la lirica ecc. ecc.) al solo fine di qualificarne la materia ed a volte lo stile. Gli esempi di tale uso sono numerosissimi, e sono già stati debitamente raccolti ed analizzati. Famose le definizioni date da Giovanni di Garlandia (che è uno degli artigrafi più importanti del tredicesimo secolo, di nazionalità inglese) nella sua Poetria, da Ugucione da Pisa (sempre del XIII sec.) nelle sue Magnae Derivationes (una sorta di dizionario etimologico) e da Dante infine, nell'Epistola a Cangrande (Ep. XIII, 29 sgg.).

Secondo Giovanni di Garlandia la tragedia ("tragicum carmen") è un componimento che "incipit a gaudio et terminat in luctu". La definizione riguarda la materia, ma più avan-

(1) Cfr. Wilhelm Cloetta, Komödie und Tragödie, Halle, 1890, Pio Rajna, in Studi Danteschi IV (1921), pp. 1-37, e Alfredo Schiaffini, A proposito dello "stile comico" di Dante, in Momenti di storia della lingua italiana, Roma, 1953, pagg. 42-56.

ti, sempre nella sua Poetria, dopo aver portato un esempio di "tragedia" (un poemetto narrativo in 128 esametri), aggiunge che il termine ha anche un significato stilistico: "Cuius tragedie proprietates sunt: gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata; incipit a gaudio et in lacrimis terminatur". Dunque la tragedia è un componimento che ha lieto inizio e triste fine e nello stesso tempo è caratterizzata da uno stile elevato e sublime. Diverso il caso della commedia, come ci spiega ad es. Ugucione: "Differunt tragedia et comedia, quia comedia privatorum hominum continet facta, tragedia regum et magnatum. Item, comedia umili stilo describitur, tragedia alto. Item, comedia a tris tibus incipit, sed cum letis desinit, tragedia e contrario". La definizione, com'è noto, è stata fatta propria da Dante (cfr. ad es. De Vulgari Eloquentia II, iv, 5: "Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem"), che intitola il suo capolavoro Commedia (l'aggettivo sarà aggiunto più tardi dal Boccaccio) appunto perché 1) incomincia a trattare materia aspra ed intricata, ma ha poi lieto fine, e 2) perché è scritta in volgare. (Ep. a Cangrande, 31: "Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam, si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris, in qua et muliercule comunicant"). Manca l'altra distinzione, e cioè che mentre la tragedia tratta di eventi importanti, e porta

in scena personaggi di alta condizione sociale, i protagonisti invece della commedia appartengono alle classi più umili e, come risulta ad es. dalle commedie terenziane di Hrotsvitha, sono mossi in genere dalle basse passioni della violenza e dell'istinto. La lacuna riscontrabile nella definizione di Dante si giustifica ampiamente quando si tenga presente che i protagonisti del suo capolavoro fanno parte, com'è noto, di tutti gli strati sociali dell'umanità.

Nella definizione di Dante, come nelle altre precedenti, il senso primitivo di tragedia e di commedia è andato completamente perso. Il teatro moderno è già iniziato da tempo (siamo infatti oramai nel XIII-XIV secolo), ma né Dante né i suoi predecessori pensano più di collegarlo al teatro dell'antichità. Le commedie di Terenzio e di Plauto e le tragedie di Seneca (queste peraltro mai destinate alla rappresentazione), in altre parole, non costituiscono più per loro un genere a sé, ma si confondono con altre opere come l'Eneide di Virgilio, che è una "tragedia" (lo stesso dicasi della Farsalia di Lucano e dell'Orestes, ad es., di Draconzio), o le poesie di Orazio, Persio, Flacco, Giovenale, che sono "commedie", mentre il dramma, che per comodità di esposizione continueremo a chiamare "liturgico", è genere completamente diverso. Le cause di tale errore sono molteplici e sono già state analizzate, oltre che da Frank 1954, pp. 1-9, anche da Young 1951<sup>2</sup>.

1.3. La prima e più importante è senza dubbio dovuta al

2. - D'A.S.AVALLE: Il "Ludus Danielis".

fatto che il teatro del mondo antico aveva cessato di esistere sin dal VI secolo dell'era volgare. L'ultimo autore di tragedie scritte per essere rappresentate in teatro, è Pomponio Secondo, dell'epoca di Claudio. L'ultima fabula togata di cui si abbia notizia è l'Incendium di Afranio, rappresentata durante l'epoca imperiale in occasione di una festa promossa dall'imperatore Nerone. Della fabula palliata (i cui primi e più noti rappresentanti sono Plauto e Terenzio) non si parla quasi più sin dall'inizio dell'epoca imperiale. Più recenti per converso le notizie di recite dell'atellana (specie di commedia dell'arte, a maschere), del mimo dialogato e del pantomimo, che è un balletto senza parole (si ricordino a questo riguardo le "fabulae salticae" attribuite a Lucano).

Anche queste rappresentazioni però, che avevano più della farsa e del balletto che non del dramma vero e proprio, scompaiono definitivamente a datare dal VI secolo. I motivi di tale decadenza stanno in parte nel discredito in cui era caduta la professione teatrale durante il basso Impero, in parte nell'ostilità della Chiesa per le rappresentazioni in genere, ed in parte nelle modificate condizioni ambientali succedute alla caduta dell'impero romano d'occidente. Si sa ad es. in quanto onore Cicerone tenesse gli attori suoi contemporanei: a suo parere Roscio era addirittura degno d'essere nominato senatore. D'altro canto il figlio di un attore, Esopo, entrò nell'alta società sposando la figlia di un patrizio. Con l'avvento del pantomimo però la situazione si

modifica profondamente, e già verso la fine della Repubblica i censori non esitano a bollare col marchio dell'infamia gli attori che osavano prendere parte alle rappresentazioni di basso rango, quelle insomma proprie dell'ars ludicra. Durante l'epoca imperiale il pantomimo dal canto suo si confonde sempre di più con le rappresentazioni del circo, tanto che alla fine non si farà più distinzione fra mimi, bufoni, giocolieri, domatori di animali, cantastorie ed altri "amuseurs" del genere. La confusione viene sanzionata dalla Chiesa, ostile per principio, come s'è detto, ad ogni genere di rappresentazione profana (e soprattutto pagana; si ricordi l'affermazione di Tertulliano secondo cui "quod nascitur opus Dei est, ergo quod fingitur diaboli negotium est": la rappresentazione teatrale è la fictio per eccellenza), e pertanto i legami già tenui col teatro antico finiscono con lo spezzarsi definitivamente. Quando verranno poi le grandi invasioni barbariche anche i monumenti del passato, teatri e circhi, cadranno in rovina ed i mimi, ormai ridotti a saltimbanchi e cantastorie, si disperderanno nelle campagne sotto veste di giullari itineranti, a perpetuare quel tanto di istinto drammatico compatibile con le particolari condizioni sociali ed economiche dell'alto Medio Evo.

1.4. Naturalmente a questo punto si potrebbe obiettare che i codici delle commedie di Terenzio e di Plauto non andarono tutti persi, anzi vennero più volte trascritti e

spesso citati dagli autori del Medio Evo. Si potrebbe inoltre obiettare che nel Medio Evo erano lette e studiate opere di storici e di retori romani in cui si fa esplicito riferimento all'attività teatrale dell'età repubblicana ed imperiale. Anche in questo caso però la cessazione della pratica teatrale viva ha agito negativamente, nel senso che lo scrittore medievale non riesce a distinguere le tragedie e le commedie da altri componimenti, che nulla hanno a che fare col genere drammatico, ma che con quelle opere mostrano tutt'al più affinità di carattere stilistico o semplicemente di contenuto. Un primo avvio a tale identificazione è offerto, secondo Frank 1954, p. 6, dal commento serviano alle Egloghe di Virgilio "Spiegando la III Egloga, Servio mette in rilievo il suo carattere drammatico, ed aggiunge che vi sono tre generi di scrittura: uno, nel quale il poeta parla da solo; un altro 'dramaticum, in quo nusquam poëta loquitur, ut est in comoediis et in tragoediis, tertium mixtum'. Egli dice che tutti e tre sono rappresentati nelle Bucoliche, e pone la prima e la terza Egloga nella seconda categoria, quella cioè drammatica. Un altro scrittore, della seconda metà del IV secolo, Diomede, segue Servio in generale, ma aggiunge di proprio una più esatta identificazione di certe Egloghe con la tragedia e la commedia: 'Drammaticum est vel activum, in quo personae agunt solae, sine ullius poetae interlocutione, ut se habent tragicae et comicae fabulae; quo genere scripta est prima bucolica, et ea, cuius initium est: 'Quo te, Moeri, pedes?'. Isidoro di

Siviglia (VI sec.) copia Servio quasi letteralmente. Beda (VI-VII sec.) dal canto suo segue Diomede da vicino, ed aggiunge agli esempi di dramma portati dal suo predecessore anche il Cantico dei Cantici dicendo 'quo apud nos genere cantica canticorum scripta sunt, ubi vox alternans Christi et Ecclesiae, tametsi non hoc interlocute scriptore manifeste reperitur'".

La citazione del Cantico in questo contesto è interessante anche da un altro punto di vista: si tratta infatti di un testo fondamentale nell'imaginaire collectif della cultura medievale, in quanto in esso l'esperienza sentimentale-erotica convive e si fonde, se non altro a livello lessicale, con l'esperienza religiosa, creando un rapporto che è sconosciuto al mondo classico, ma che si ritrova alla base di tutta la prima produzione letteraria in volgare; ora, il fatto che questo testo, che legittima uno dei cardini della lirica cortese, sia ascritto da un'autorità come Beda al genere drammatico, non solo conferma l'impressione che l'unico elemento della tradizione classica rimasto come caratteristica del genere sia il dialogo, ma contribuisce altresì alla valorizzazione di un settore importante e vivo nella prima lirica romanza come è quello della poesia a più voci, di cui si può ben vedere nel Cantico il capostipite anche formale; si tratta di testi che sono chiaramente l'espressione di una tradizione parateatrale, e tra i quali si possono citare come esempi in Italia il Ritmo Cassinese o il Contrasto di "Rosa fresca aulentissima" at-

tribuito a Cielo d'Alcamo: quest'ultimo in particolare è molto probabilmente un mimo, scritto per la rappresentazione (1), che nel suo intento chiaramente parodico presuppone e testimonia l'esistenza di questo stesso genere ad un livello più "alto", di cui appunto il celebre contrasto costituisce la parodia letteraria e linguistica, in base ad un procedimento anche questo panromanzo e particolarmente vivo in ambito "teatrale" (si ricordino testi francesi come La paix aus Anglais o Le privilège aus Bretons) (2).

Ritornando alla eredità classica, particolarmente significativo è il caso delle commedie di Terenzio. Lette e studiate nella scuola medievale, dove rappresentano un testo classico, esse vengono considerate essenzialmente come una miniera inesauribile di detti e di aforismi. Il Terenzio conosciuto nel Medio Evo, in altre parole, non è più lo scrittore di commedie, ma il saggio (la stessa sorte toccherà quasi nello stesso tempo anche a Virgilio), l'autore di opere ricche di insegnamenti filosofici, da cui si possono estrarre belle frasi chiare ed incisive, quei motti insomma di cui si ornano in genere i florilegia medievali di sententiae.

Ci sono poi le citazioni degli autori antichi, che de-

(1) Cfr. E. De Bartholomaeis 1952<sup>2</sup>, pp. 34-49.

(2) Non sarà forse inopportuno ricordare che nell'incipit il Contrasto cita espressamente proprio il Cantico: v. 2 "le donne ti disiano, pulzell'e maritate" = Cant. I.2 "adulescentulae dilexerunt te".

scrivono rappresentazioni teatrali e che spiegano il meccanismo della messa in scena e della recitazione. Fra di esse basterà qui ricordare quelle di Cicerone, laddove parla ad es. di Roscio (De Oratore, III, 26, 102), oppure descrive una recita teatrale (Pro Sextio, 55-57), oppure ancora dove osserva che alcuni attori eccellono nella dizione, altri invece nelle movenze, e che la distribuzione delle parti è per lo più dettata dalle attitudini dei singoli attori (De Officiis, I, 114).

Nessuno però degli scrittori dell'alto Medio Evo che mostrano di conoscere Cicerone, cita, come ha dimostrato Frank 1954, uno solo dei passi dove si fa riferimento al teatro. "Questo è ad es. il caso di Isidoro di Siviglia. Lo stesso dicasi di un maestro del IX secolo, Frank Hadoard, profondo conoscitore dell'opera di Cicerone, che cita frequentemente nei suoi scritti ma che, alla pari di tanti altri, considera unicamente come fonte di insegnamenti morali. Altri ancora, come Lupus di Ferrières, mostrano di aver posseduto solo esemplari lacunosi dell'opera di Cicerone oppure, molto più semplicemente, di essersi accontentati, come Alcuino, di citazioni di seconda mano".

1.5. Con questo però non si potrà negare che alcuni autori del Medio Evo siano riusciti a farsi una qualche idea (per riassumere le parole di Frank 1954) di quello che aveva dovuto essere il teatro nell'antichità. Interessante al riguardo un passo del Policraticus di Giovanni di Salisbury

(c. 1115-1180), dove tale consapevolezza risulta evidente: "E vi furono attori che con movenze del corpo, con l'arte delle parole e con la modulazione della voce rappresentavano pubblicamente storie vere e inventate. Tali storie si trovano in Plauto e in Menandro e per mezzo loro l'arte del nostro Terenzio è divenuta famosa". Notevole anche un passo di Onorio di Autun (vissuto nella seconda metà del XII secolo): "Sciendum quod hi qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant."

"Tale consapevolezza (sempre con le parole di Frank 1954) sembra però essere rimasta sterile, almeno per quel che riguarda il tentativo di riprodurre i modelli del teatro dell'antichità". L'affermazione è corretta, anche se, a datare dall'XI secolo in poi, non mancano documenti in cui le tecniche teatrali dell'Antichità vengono in un certo qual modo paragonate a quelle di non pochi drammi che oggi noi chiamiamo per convenzione "liturgici".

Interessante al riguardo un commentario della Ars poetica di Orazio conservato in un manoscritto della metà dell'XI secolo. Qui l'accento al teatro religioso medievale è provocato dall'affermazione di Orazio (Ars poetica, v. 179) che "aut agitur res in scaenis aut acta refertur", vale a dire che nelle rappresentazioni teatrali si danno due sole possibilità: o si rappresenta con gesti l'azione senza parlare, oppure si racconta la favola senza impersonarla. Il concetto ha avuto largo seguito nel medioevo, per cui basterà la citazione della Magnae Derivationes di Ugucione

da Pisa (fine XII secolo, inizio XIII): "scena. Item a scenos, quod est umbra, dicitur haec scena idest umbra; et scena idest umbraculum, locus obumbratus in theatro, et cortinis coopertus, similis tabernis mercenariorum que sunt asseribus vel cortinis cooperte, et secundum hoc scena posset dici a scenos quod est domus, quia in modum domus sit constructa. In illo umbraculo latebant personae larvatae, quae ad vocem recitatoris exhibant ad gestus fatiendos [vale a dire, "sotto quelle tende si trovavano attori con il viso coperto da maschere, che si esibiscono con gesti a seconda del contenuto di quanto raccontato dal recitatore]".

Ora, nel cod. 223 della Nationalbibliothek di Vienna, noto anche col nome di Wiener Horazscholie, il commentatore dell'Ars poetica osserva che in effetti la rappresentazione comprende due altre tecniche. Una prima in cui si sommano dizione e gesti, ed una seconda in cui si racconta unicamente la favola:

"Omnis res aut agitur in scenis propter personas introductas et refertur, ut in caena Herodis; nam ibi utrumque: et agitur et refertur. Aut acta tantum referunt".

(cfr. ed. J. Zechmeister, p. 21).

A parte la questione della "caena Herodis", che Zechmeister interpreterebbe come allusiva ad un dramma latino relativo alla decapitazione di S. Giovanni, ma che, molto più probabilmente, andrà intesa (alla francese) come "Scena di Erode" (o Ordo stellae), l'interesse dello scolio sta nella constatazione che quest'ultimo componimento veniva non solo

recitato ma anche rappresentato, e che solamente recitati erano invece altri drammi del tipo ad esempio - si potrebbe pensare - di quelli appartenenti al genere della commedia elegiaca o della commedia oraziana (si veda più avanti § 1.7.). Secondo Zechmeister lo scolio risalirebbe nella sua integrità all'epoca della rinascita carolingia, e più precisamente a quella di Alcuino (inizio IX secolo). Se così fosse, risulterebbe, ovviamente, sovvertita tutta la teoria secondo cui il teatro medievale farebbe capo al Quem quae-ritis, e l'Ordo stellae si dimostrerebbe testo di venerabile antichità, di molto anteriore ai più antichi "drammi liturgici". Prima, però, di avventurarci su tale terreno, ed anche ammesso che lo scolio risalga ad epoca così elevata, permane tenace il dubbio (naturalmente irrisolvibile) che l'accenno alla "Scena di Erode" possa anche configurarsi come interpolazione risalente all'epoca di confezione del manoscritto (metà dell'XI sec.), soprattutto quando si pensi all'ipotesi, qui sopra formulata, relativa alla commedia elegiaca e oraziana, che sono, notoriamente, generi propri (alle loro origini) di quel secolo.

Un secondo esempio si trova nel dramma dei profeti del 1204 proveniente da Riga. La consapevolezza in questo caso risulta evidente dal titolo: "Ludus Prophetarum ordinatissimus, quem Latini comoediam vocant". Il terzo esempio soccorre in un commentario dei Fasti di Ovidio composto nel XII secolo da Arnolfo di Orléans: "Romani singulis annis conveniebant in Martium campum, et ibi repraesentabant il-

lam interfectionem a Silla olim factam, sicut nos modo repraesentamus interfectionem Innocentium".

Tutti questi riferimenti, compresi quelli di Giovanni di Salisbury e di Onorio di Autun, risalgono però ad epoca per cui non si possono più avere dubbi sul fatto che il "nuovo" teatro era già in piena fioritura, ed il recupero della tradizione antica rappresenti quindi un'operazione a posteriori.

Ripetitiva, infine, nei confronti delle testimonianze, qui sopra raccolte, dell'XI e XII secolo, oltre che cronologicamente troppo tarda, risulta la narrazione che Eberhardus Dacher fa di taluni avvenimenti connessi col Concilio di Costanza, quando, per iniziativa dei vescovi inglesi (il 24 gennaio 1417), furono rappresentati alcuni "drammi liturgici": "Robertus Archiepiscopus Sarisberiensis, Episcopus Londoniensis aliique Angliae Episcopi plures, Legati Regii, praeter splendidum convivium, quo Constantiensem senatum exceperunt, comoedia sacra de Mariae partu, Magorum in natum Jesum devotione, Herodis in Magos insidiis eiusdemque infanticidio, novo et admirabili exemplo, Costantiam reddidere illustriorem" (la sottolineatura è nostra).

1.6. Nulla infine dimostrano gli sporadici tentativi, compiuti sempre nel Medio Evo, di far rivivere il teatro classico, tentativi, osserveremo sin d'ora, rimasti praticamente senza seguito per l'incapacità di quegli scrittori di rendersi conto della sua vera natura, e soprattutto per

l'alto grado di artificiosità dei loro prodotti.

Il primo nome che incontriamo in ordine cronologico è quello di Hrotsvitha, una monaca benedettina di Gandersheim, vissuta nel X secolo, singolarmente dotata tanto dal punto di vista culturale quanto da quello dei sentimenti e della immaginazione. Essa stessa ci rivela nella prefazione alle sue sei commedie i motivi che l'hanno indotta a comporre. Il suo modello è Terenzio. Ma mentre questi porta in scena episodi in cui viene messa in rilievo la fragilità delle donne, le sue commedie invece esaltano la purezza e l'eroismo delle sante vergini che pur di non venir meno al voto di castità hanno osato sfidare i peggiori tormenti o addirittura la morte. L'unico manoscritto completo delle sue opere, pubblicato peraltro sotto la sua direzione, si divide in tre libri, di cui il primo contiene soprattutto leggende agiografiche versificate in esametri o in distici elegiaci, il secondo comprende le sei commedie, in prosa, e il terzo presenta un panegirico in esametri del regno di Ottone I e una storia del suo stesso monastero.

La prefazione del II libro, quello cioè che contiene le commedie, è indubbiamente non solo un capolavoro di finezza retorica, ma anche un documento di affascinante candore, soprattutto là dove Hrotsvitha confessa ingenuamente le esitazioni ed i turbamenti che le procurarono la lettura delle commedie di Terenzio e la loro imitazione. (Il testo è pubblicato in Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, p. 3).

"Plures inveniuntur catholici [...], qui pro cultioris

facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum [è questo un topos della letteratura cristiana]. Sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terentii tamen figmenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor Validus Gandeshemiensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta foeminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur. Hoc tamen fecit non raro verecundari gravique rubore perfundi, quod, huiusmodi specie dictationis cogente detestabilem inlicite amantium demerentiam et male dulcia colloquia eorum, quae nec nostro auditui permittuntur accomodari, dictando mente tractavi et stili officio designavi. Sed si haec erubescendo neglegerem, nec proposito satisfacerem nec innocentium laudem adeo plene iuxta meum posse exponerem, quia, quanto blanditiae amentium promptiores ad illicitum, tanto et superni adiutoris gloria sublimior et triumphantium victoria probatur gloriosior, praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robur confusione subiaceret". (1).

(1) Vi sono molti cattolici [...] che, attratti dalla dolcezza di uno stile più elaborato, preferiscono la vanità dei libri pagani all'utilità delle Sacre Scritture. Ve ne sono poi degli altri i quali, sebbene passino buona parte del loro tempo nella lettura dei testi sacri e disprezzino le opere dei pagani, tuttavia di tanto in tanto leggono le invenzioni di Terenzio; ma nel momento stesso in cui si diletano



A questa dichiarazione di propositi fanno seguito le sei commedie (Gallicanus, Dulcitus, Calimachus, Abraham, Pafnutius, Sapientia), dove i temi terenziani, sia pur rivolti a fini di edificazione, prendono a volte la mano a Hrotsvitha, tanto che ci si può chiedere se esse abbiano mai potuto essere recitate di fronte a un pubblico di monache. I manoscritti non ci dicono nulla al riguardo, per cui è impossibile decidere a che tipo di consumo tali opere fossero in realtà destinate, vale a dire se alla rappresentazione teatrale vera e propria, oppure alla declamazione, come ad es. le tragedie di Seneca, oppure ancora alla lettura privata. L'opinione oggi prevalente, afferma Young 1951<sup>2</sup>, è che esse non siano state scritte per il teatro. Anzi è mol-

---

delle bellezze di quello stile, si macchiano con la conoscenza di tante cose turpi. E così io, Clamor Validus di Gandersheim, non ricusai di imitarlo scrivendo, mentre altri lo venerano leggendolo, proprio perché con lo stesso genere di componimenti con cui si portavano in scena i turpi amori di donne lascive, venisse esaltato, nei limiti delle mie modeste capacità, la bella verecondia delle vergini sacre. Nell'attendere a questo lavoro non di rado mi sono sentita presa di vergogna e a volte sono arrossita violentemente dato che, per il dovere di comporre opere di questo genere, fui costretta ad inventare e soprattutto a descrivere episodi scabrosi di follia amorosa ed anche colloqui riprovevoli, in cui si usavano parole che non è lecito vengano alle nostre orecchie. Ma se avessi trascurato ciò per vergogna, non sarei riuscita e portare a termine quanto mi ero proposta, e soprattutto non avrei esaltato, secondo le mie possibilità, la gloria delle persone pie, perché quanto più facile è farsi prendere dagli allettamenti dei dissennati, tanto maggiore è la gloria dell'eterno salvatore e più alto è il trionfo dei vincitori, soprattutto quando è la fragilità femminile quella che ha il sopravvento, mentre riesce sconfitta la violenza dei maschi.

to probabile, come risulta dalla prefazione, che neppure Hrotsvitha si rendesse esattamente conto dell'uso cui le commedie del suo modello Terenzio erano destinate nella antichità. Comunque sia, l'opera drammatica di Hrotsvitha ebbe scarsissima diffusione nel Medio Evo. I pochi manoscritti che ce l'hanno trasmessa provengono tutti dall'Europa centrale, dove sembra inoltre che abbia avuto pochissimi lettori. Nessuno scrittore medievale ne cita infatti l'opera e bisognerà aspettare fino al 1501, quando cioè Corrado Celtes pubblicò il manoscritto completo della sua opera (scoperto poco prima, alla fine del secolo precedente) per trovare le prime allusioni dirette alle commedie della poetessa sassone.

1.7. Altri componimenti che sembrano rifarsi al teatro classico sono quelli che vanno sotto il nome di "Comoedia elegiaca" e di "comoedia horatiana". La comoedia elegiaca ebbe larga diffusione soprattutto in Francia fra l'XI ed il XII secolo, in un'epoca comunque posteriore alla nascita del dramma liturgico, che risale grosso modo all'inizio del X secolo. Si tratta di brevi composizioni, generalmente in distici elegiaci e di contenuto per lo più terenziano, plautino o ovidiano, dove l'elemento drammatico si alterna a parti narrative e che quasi sicuramente non furono mai portate sulla scena. Al massimo si potrà supporre che siano state recitate da più giullari contemporaneamente, che cioè la lettura procedesse a voci alterne, come peraltro suggerito

dalle rubriche di alcuni manoscritti. Nessun indizio abbiamo però di una messa in scena vera e propria o comunque dell'intervento di attori, come avviene invece per il dramma liturgico ed in genere per le commedie in lingua volgare. Secondo Gustave Cohen, che è la maggiore autorità in questo campo (cfr. La Comédie latine en France au XII<sup>e</sup> siècle, Paris, 1931), non è escluso che in alcuni casi queste commedie siano state recitate in pubblico da più persone e che la loro recitazione (dato il carattere retorico e scolastico di non pochi di questi componimenti prodotti generalmente in ambiente universitario) fosse affidata a studenti e diretta da un meneur de jeu, cui spettava il compito di leggere le parti narrative. L'ipotesi è suggestiva, ma manca di sostegno nella tradizione manoscritta, peraltro estremamente laconica al riguardo.

Ancor meno pronunciato il carattere drammatico della comoedia horatiana. Il genere è costituito da monologhi, in cui l'autore racconta esperienze personali di vario genere, per lo più di carattere amoroso. Il titolo di "comoedia" riguarda però essenzialmente la materia, ed in ogni modo non si vede come si possa parlare al riguardo di opere teatrali vere e proprie, modello (cfr. a questo riguardo la tesi di Cohen) della futura commedia in lingua volgare, mancando ad esse il fondamento stesso strutturale del genere.

Se nessuna di queste commedie, tanto quella di tipo te-renziano di Hrotsvitha quanto quelle appartenenti al genere elegiaco o oraziano del XII-XIII secolo, è mai stata rappre-

sentata in teatro, non si può con questo sostenere che l'istinto drammatico abbia subito un'eclisse totale nel periodo che va dal VI al X secolo. Venuta a cadere la tradizione del teatro classico, tale istinto si è rifugiato infatti, secondo Young 1951, vol. I, pp. 8 segg., in due generi minori, e cioè: 1) nei mimi dialogati, di origine basso-latina, e 2) nel teatro popolare appartenente alle più antiche tradizioni del folclore indo-europeo. Tali rappresentazioni di infimo rango ovviamente non hanno lasciato traccia di sé nei manoscritti. Di mimi, come di cantastorie, giocolieri e saltimbanchi, parlano però con una certa frequenza le disposizioni conciliari, gli editti della Chiesa ed i rescritti imperiali, per riprovarne l'attività e soprattutto per impedirne l'accesso ai luoghi sacri. Nulla però è detto di esplicito sul carattere delle loro prestazioni, per cui sembra lecito dubitare se nei "carmina lubrica", nelle "fabulae obscoenae" ecc. ecc. si debbano vedere anche dei componimenti drammatici. Ancor meno si sa sulle rappresentazioni ritualistiche di origine pagana, come quelle ad es. primaverili, sopravissute nel folclore europeo all'avvento del cristianesimo (1).

In genere, come si può dedurre dall'esame delle tradi-

---

(1) Cfr. l'opera di Toschi 1955, dove si tende a rivalutare l'importanza di tale esperienza agli effetti della costituzione del "teatro profano". La teoria già sviluppata da Chambers 1903, sulla traccia delle indicazioni offerte dal Golden Bough di J.G. Frazer, non hanno avuto molto successo.

zioni popolari, si tratta di ben poca cosa, dove l'elemento drammatico risulta stilizzato all'estremo, e con pochissime possibilità di sviluppo. Comunque sia, è convincimento generale che tali rappresentazioni, appunto per la loro povertà d'ispirazione, non possano costituire l'antecedente necessario del "dramma liturgico" (anche se ne hanno ispirato a volte l'iconografia; cfr. al riguardo le illustrazioni dei tropari di San Marziale riprodotte nell'opera di Gautier 1886).

Come scrive Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, p. 12, "a differenza di Hrotsvitha, la Chiesa [che qui identificheremo, sulle tracce di altri studiosi fra cui Drumbi 1981, con circoli esclusivi e, in pratica, marginali di clerici e di scholastici] non si servì della tecnica dei suoi predecessori profani". A differenza, però, di Young, andrà osservato che la Chiesa ufficiale, se "esprime la sua avversione per ognuno dei rivali che apparvero nel corso del Medio Evo", non si mostrò neppure particolarmente tenera nei confronti delle esperienze "teatrali" nate nel suo seno. Di conseguenza, quando parleremo di origini del teatro medievale, sarà opportuno distinguere fra la politica della Chiesa ufficiale e la cultura espressa dagli intellettuali gravitanti nell'orbita di alcuni monasteri benedettini e, soprattutto, di non poche scuole cattedrali.

## 2. Le origini del teatro medievale

E' teoria ormai passata in giudicato che il genere drammatico ha origine nell'esperienza religiosa. A questo proposito Cohen 1947, pp. 3 segg., crede di poter formulare addirittura una legge, e cioè che "ogni religione è per sua natura generatrice di dramma e che ogni culto prende volentieri e spontaneamente un aspetto drammatico e teatrale". Questo è dovuto, aggiunge Cohen, molto probabilmente al fatto che "per lo più i riti sono di imitazione propiziatoria, vale a dire che l'officiante compie dei gesti che, riproducendo per via di riduzione o di simbolo quelli del dio invocato, lo costringono, lo invitano o l'implorano (termini questi che rappresentano i tre stadi di una lunga evoluzione) a compiere qualcosa nella realtà, versando ad es. con una coppa l'acqua della fontana sulla sua sponda per costringere la divinità che a tale fontana presiede ad accordare la grazia della pioggia. Questa, com'è noto, è una cerimonia di origine gallica, che si ritrova abbastanza facilmente in alcune processioni alpine destinate a combattere la siccità. Se l'operazione riesce, quello che l'ha provocata non esita ad identificarsi, ai suoi occhi e agli occhi di chi egli serve, con il dio stesso, ed è appunto per questa ragione che egli appare ormai come un attore. Questo è tanto più vero quando invece di imitare il solo gesto, l'officiante imita sia l'esistenza del dio, soprattutto la sua fine e la sua resurrezione, fatto questo che è estrema-

mente frequente nei riti naturistici, dove la morte del dio rappresenta l'inaridimento della fecondità, e la sua resurrezione il ritorno della primavera e delle forze germinatrici della natura.

L'imitazione di cui si è parlato non è compiuta dal solo officiante, ma a volte anche dai suoi accoliti, ai quali possono essere assegnati altri ruoli divini, e con l'assistenza dei fedeli, nei quali si può vedere l'origine del coro della tragedia greca. Tuttavia agli uni e agli altri, officianti e fedeli, il gesto solo non basta, anche se ha preso l'ampiezza e il ritmo della danza, anch'essa all'origine di carattere drammatico e sacro. Bisogna infatti che si aggiungano delle formule magiche, pronunciate spesso in una lingua sconosciuta e incomprensibile al volgo. Tali formule dovranno riprodurre le parole del dio e in alcuni casi serviranno a mettere in moto le forze superiori che si tenta di legare, di "incantare", in grazia ed in virtù della musica. E così dal protagonista, a cui si aggiungeranno ben presto un deuteragonista ed un tritagonista per completare la trinità scenica dei greci, ai gesti, la mimica, i monologhi, i dialoghi, coro e musica, noi troviamo nelle cerimonie religiose dei culti primitivi i principali elementi del dramma. Ma non basta, perché troviamo anche lo scenario, rappresentato all'inizio dall'altare, ornato delle insegne del dio, ed inoltre il teatro, costituito dal tempio o dal recinto sacro". Ora questa evoluzione si è effettuata più di una volta nella storia dell'umanità,

e Cohen, per esemplificare, ricorda il caso 1) della tragedia greca, nata dal culto di Dionisio o Bacco, 2) del tazieh persiano, che si ricollega al martirio di Husein il Venerabile nella pianura di Karbela, ed infine 3) del dramma religioso del Medio Evo.

Se per le varietà più antiche (persiane o greche) la teoria della derivazione del teatro dai riti propiziatori, o più in generale dal culto, rimane in gran parte presuntiva, nel caso del dramma liturgico medievale invece è verificabile direttamente sui documenti, che sono non solo numerosissimi ma anche estremamente circostanziati. Dopo la parentesi dell'alto Medio Evo il teatro viene infatti "riscoperto" (non trovo espressioni migliori) nel X secolo, non attraverso l'imitazione del dramma antico, ma sulle basi di un'esperienza religiosa nutrita, nonostante tutto, di ambizioni letterarie ed artistiche.

### 3. Ipotesi sulle origini e sulla costituzione del "dramma liturgico"

Una volta accettata, sia pure entro i limiti cui si è accennato nel paragrafo precedente, la teoria dell'origine religiosa del teatro medievale, resta da stabilire (I) a che parte dell'officiatura faccia capo la sua variante più antica, quella del cosiddetto "dramma liturgico" [§ 3.1.] e (II) in che rapporti (di semplice imitazione, di indipen-

denza?) si trovi nei confronti del teatro religioso bizantino [§ 3.2.]. In un ultimo paragrafo [§ 3.3.], infine, prenderemo in esame le teorie più recenti.

3.1. Per quello che riguarda il primo punto, due sono le teorie, almeno qui in Italia, che si contendono il campo. La più diffusa ed anche la più antica, è che il dramma liturgico provenga dal genere dei "tropi" e sia di origine francese. I principali rappresentanti di questa teoria sono (sia pure con vari temperamenti) Sepet 1878, e 1901, Gautier 1886; Gaston Paris, Origines du théâtre italien, in "Journal des Savants", nov. 1892, pp. 670 segg.; Cohen 1947<sup>2</sup>; Young 1951<sup>2</sup>.

Secondo l'altra teoria, che costituisce un po' la risposta polemica ed in chiave decisamente nazionalistica ad una frase forse infelice di Cohen, p. 9 ("Une fois de plus au moyen âge, la mission de l'inventeur du drame liturgique appartient à la France"), l'origine del teatro religioso medievale andrà invece ricercata nella liturgia romana, e più precisamente nella Antifone e nei Responsorî. L'avvio a questa interpretazione è stato dato da Liuzzi 1929, ma le voci più energiche sono quelle di Paolo Toschi, Il teatro medievale, in Storia del teatro italiano, a cura di Silvio D'Amico, Milano, 1936; Alle sorgenti della drammatica italiana, in "Rivista italiana del dramma", gennaio 1937; e in seguito, Toschi 1940 e 1955, e della sua allieva De Vito 1938.

3.2. Quanto al secondo punto, basterà ricordare che la teoria della derivazione del teatro bizantino, sostenuta soprattutto da studiosi meridionali, è oggi del tutto screditata (si veda comunque § 5.2.).

3.3. C'è poi un'altra corrente di pensiero, rappresentata dalla più moderna critica soprattutto anglosassone e tedesca (si vedano G. Wickham, Early English Stages, London 1963, H. De Boor 1967, e più recentemente Drumb1 1981), che si dimostra invece sempre più scettica sulla possibilità di far derivare il teatro moderno dall'ambito specifico della liturgia. La tesi centrale è che il "progetto" drammatico che dà il via al teatro moderno, per quanto gestito inizialmente nel quadro della liturgia, ne sia in definitiva indipendente, e anzi si sia affermato su basi non-liturgiche.

Questo cambiamento di linea interpretativa si fonda, da una parte, sul già ricordato rapporto di contrasto e di condanna storica fra la Chiesa e l'attività teatrale, rapporto che ha le sue origini già nei padri latini, e, dall'altra, sull'osservazione del fatto che il carattere dialogico, proprio a vari testi liturgici o paraliturgici, non è sufficiente a farne dei testi teatrali. Essendo composti, almeno alle origini, essenzialmente in latino, essi infatti mancano di uno dei presupposti essenziali della pratica teatrale, e cioè della presenza partecipe di un pubblico indifferenziato. Si ricordi, sempre a questo riguardo, che

i cosiddetti drammi "liturgici", eseguiti in ambito benedettino dalla schola cantorum all'interno del coro, erano normalmente riservati ai soli monaci. In questa luce non si veda quali rapporti possano individuarsi tra la tradizione liturgica o paraliturgica e il genere drammatico in quanto tale.

Riesce per tanto estremamente difficoltoso accettare la filosofia di chi vorrebbe vedere nella storia del teatro moderno una evoluzione normale, a partire dalle cerimonie liturgiche del ciclo pasquale, sulla base di "una continuità fra tradizione liturgica e tradizione drammatica" (Drumbl 1981, p. 355). In realtà non potremo non accettare come sostanzialmente corretta l'opinione di chi (come Drumbl) distingue fra la tradizione "liturgica" o paraliturgica del Quem quaeritis, destinata a rinchiudersi su se stessa e ad sterilirsi, e il parallelo "progetto" teatrale che si diceva, solo occasionalmente ospitato nel quadro della liturgia vera e propria. L'apparizione di un "genere" teatrale, nettamente distinto dal cosiddetto dramma "liturgico", con una propria funzione prevalentemente catechetica, che lo porterà rapidamente ad uscire dalle chiese e a trovare nel volgare un più efficace mezzo espressivo, è un fatto troppo importante perché se ne possa negare la specificità ed originalità. Il fenomeno, tanto per intenderci, è molto simile a quello che nella medesima epoca porta all'affermazione dei tropi, e cioè di una forma musicale a sé, non più inquadrabile nella tradizione del gregoriano. Scrive Drumbl 1981,

p. 359, a proposito di questi due filoni, che "si tratta di due cerimonie drammatiche molto diverse tra di loro, l'una scritta in latino e caratterizzata come "liturgica", strutturata in blocchi a partire dalla propria conclusione secondo un principio di selezione motivata di volta in volta dal blocco precedente (visto dalla parte finale); l'altra invece è comprensibile unicamente tenendo conto del suo tratto fondamentale di essere una composizione con chiari intenti catechetici. Il tratto [+ intento catechetico] si rivela dunque pertinente solo a un certo tipo di composizione drammatica e non può servire come caratterizzazione di tutto il teatro sacro dell'alto medioevo".

E' evidente come tale prospettiva storiografica si contrapponga ad una lunga e pressoché unanime tradizione di studi, che risale per i suoi presupposti ideologici al secolo scorso. Le origini del teatro medievale sono state infatti terreno privilegiato per l'applicazione alla storiografica letteraria e culturale relativa di concetti propri dell'evoluzionismo di origine darwiniana; particolarmente significativo in questo senso il dibattito attorno al Quem quaeritis, breve testo paraliturgico a tre o cinque battute, i cui primi specimina risalgono al secolo X, e nella cui semplicità si è pensato di poter vedere un embrione, un primo tentativo, un abbozzo, insomma, di rappresentazione (anche se non si hanno testimonianze che indichino una simile caratteristica), da cui si sarebbero sviluppati per naturale evoluzione i più maturi testi successivi.

Una tale impostazione critica, che nelle sue pregiudiziali "biologiche", vale a dire in base al principio secondo cui non si dà sviluppo se non dal più semplice al più complesso, tradisce la matrice evolucionistica del positivismo fin de siècle. La griglia interpretativa, del resto non ignota, nella sua visione ottimistica e progressiva della storia, al romanticismo, o, addirittura, all'illuminismo, è per altro penetrata tramite lo storicismo ben addentro nel nostro secolo, tanto da risultare ancor oggi operativa e da essere ritenuta implicitamente come un fatto ovvio, quasi naturale.

E' così tanto più difficile smontarne le conclusioni, anche nei casi in cui esse non risultano affatto storicamente giustificate: nella fattispecie, il legame di derivazione stabilito fra il Quem quaeritis e il teatro religioso dei secc. XI-XII è motivato in base a un dato meramente cronologico ("post hoc, ergo propter hoc"), reso significativo dall'applicazione di categorie appunto di "crescita" evolucionistica, dato che l'equivalenza formale, che avvicinerebbe il Quem quaeritis al genere teatrale, dipende in fondo anch'essa da una petitio principii, secondo cui l'unico criterio necessario e sufficiente alla definizione di un testo come drammatico è dato dal suo carattere dialogico (si veda sopra, la premessa metodologica, e più oltre una più estesa trattazione del problema).

In realtà, la problematica relativa a questi testi è ben più complessa e meno lineare, ed una sua più corretta inter

pretazione dovrebbe prescindere da questi atteggiamenti teleologici, finalistici, che portano inevitabilmente a studiare i testi unicamente come precedenti di altri testi, in quanto contengono elementi poi sfruttati e sviluppati dai testi posteriori: il che comporta una manipolazione dei singoli testi, una falsificazione del loro significato storico, studiato anacronisticamente da un punto di vista cronologicamente "allogotro", previa eliminazione di tutti gli elementi contraddittori a tale punto di vista; manipolazione a cui in fondo non si sottrae neanche la critica più recente, di cui è questione in questo paragrafo, troppo preoccupata di opporre a quello tradizionale un proprio modello interpretativo altrimenti orientato. Si dovrebbe invece cercare di analizzare i singoli momenti, i singoli testi, iuxta propria principia, e senza pre-supporre alcuna caratteristica in base a rapporti (indotti) con altri testi, alla ricerca solo del loro autonomo funzionamento e significato. Se non si potrà qui certo assolvere in pieno a questo programma, si tenterà se non altro di discernere, nella lettura di questi primi testi "drammatici", ciò che è frutto di deformazioni prospettiche della critica e il messaggio che in realtà essi ci trasmettono.

#### 4. L'origine "francese" del dramma liturgico

##### 4.1. I tropi

Cominciamo con la prima delle due teorie, e vediamo an-

zitutto di spiegare che cosa è un tropo. Si prenda ad es. l'Introito della Messa dell'Ascensione (che si celebra di giovedì, 40 giorni dopo la Resurrezione). Mentre il sacerdote recita le preghiere di rito ai piedi dell'altare, i cantori ed il coro intonano il proprium, che consiste nei seguenti testi: anzitutto l'Antifona: "Viri Galilaei, quid admiramini aspicientes in coelum? Alleluia: quemadmodum vidistis eum ascendentem in coelum, ita veniet, alleluia, alleluia, alleluia". (Il testo è tratto dagli Atti degli Apostoli, I, 11). All'Antifona segue il Salmo: "Omnes gentes plaudite manibus: iubilante Deo in voce exultationis" (XLVI, 2). Al salmo infine segue come al solito la dossologia trinitaria, (versus): "Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, ed in saecula saeculorum. Amen".

4.1.1 Vediamo ora come si presenta il testo di questa Antifona in alcuni troparî del X-XI secolo, e più precisamente:

- 1) nel codice della Biblioteca Nazionale di Parigi, lat. 1240, proveniente dalla biblioteca dell'abbazia di Saint Martial de Limoges, e datato circa 933-936 ;
- 2) nel codice della Bibl. Nat. di Parigi, Nouv. Acq. 1871, proveniente dall'abbazia di Moissac e compilato nell'XI secolo;
- 3) nel codice di Oxford, Bodl. 775, proveniente dall'abba-

- zia di Winchester, e compilato alla fine del X secolo;
- 4) nel codice di Cambridge, Corpus Christi College 473, proveniente sempre dall'abbazia di Winchester, ed esemplato nell'XI secolo;
- 5) nel codice di Londra, Calig. A. XIV, di cui non si conosce l'esatta provenienza (Glastonbury oppure Canterbury?), della fine del XII secolo, e
- 6) infine nel codice romano, Vittorio Emanuele 1343, proveniente da Nonantola, dell'XI secolo.

[Tropus ad introitum]  
 Hodie redemptor mundi  
 Ascendit coelos, mirantur  
 Apostoli angelique  
 Eis locuti sunt dicentes:

ANT. Viri Galilaei, quid admiramini aspicientes in coelum.

L'Introito in questo testo è dunque preceduto da una strofetta che serve chiaramente da introduzione e commento del testo liturgico. A questa prima frase seguono due altre strofe, cantate parallelamente dai due cori:

2a Hoc scitote quia venturus est  
 Iudicare vivos ac mortuos.

con la sezione dell'Antifona che segue immediatamente la prima domanda:

Quemadmodum vidistis eum ascendentem in coelum,

e:

2b Redditurus est unicuique  
 Iuxta sua opera cuncta; tunc

con il resto dell'Antifona: Ita veniet, alleluia, alleluia, alleluia.



Questi versetti interpolati nel testo canonico con l'apparente scopo di commentarlo o abbellirlo, costituiscono appunto quello che nel Medio Evo si chiamava un "tropo".

In realtà l'inserzione del tropo, come anche l'aggiunta dell'antifona, rispondono ad una ben precisa funzione. Il canto del salmo risale infatti ad una tradizione già propria delle cerimonie della sinagoga ebraica nella forma dell'halel ('il Signore sia lodato', da cui alleluia), ed è quindi uno dei nuclei più antichi della liturgia della Messa, legato al mondo veterotestamentario; esso fu integrato a un certo punto dall'antifona, che, tratta in genere dal Nuovo Testamento, storicizza e attualizza il testo del salmo, ne rivela il significato profetico. Strettamente legato all'antifona (nel nostro esempio funge da didascalia introduttiva), il tropo ne ripete ed amplia il contenuto, specificando ulteriormente la chiave di lettura neotestamentaria del testo del salmo, inteso come "figura" teleologica, profetica, del compimento dei tempi in Cristo; antifona e tropo non sono insomma casuali, ma rientrano nella precisa e canonizzata teoria dell'interpretazione figurale della scrittura, fondamentale nell'esegesi biblica medievale (si veda il saggio di E. Auerbach, Figura, in Studi su Dante, Feltrinelli 1963, pp. 176-226).

4.1.2. Per quel che riguarda la versificazione osserveremo che la prima strofa è composta di versi costantemente di otto sillabe. Il sistema adottato, aggiungeremo, è quel-

lo della cosiddetta poesia ritmica. Nella letteratura medio latina esistono al riguardo due tradizioni: una, quella più antica, che risale alla poesia classica, è di tipo quantitativo; l'altra, che rappresenta la vera novità della poesia medievale, è invece di tipo qualitativo. Questa ultima viene chiamata ritmica appunto perché della primitiva poesia quantitativa rispetta unicamente il principio del numero ( $\rhoυθμός$  = numerus). Nel caso in esame i versi sono dei dimetri trocaici acatalettici.

Il dimetro trocaico della poesia quantitativa è un verso formato, come dice il nome stesso, da due metri trocaici, ossia da due dipodie trocaiche:

- U - U | - U - U

Nella versificazione ritmica invece non si tiene più conto della quantità delle singole sillabe e del modello quantitativo si rispetta unicamente il numero delle sillabe. Qui evidentemente il problema è complicato dal fatto che nella poesia quantitativa è ammessa la sostituzione di due brevi ad una lunga. Dato però che ad iniziare da circa il V-VI secolo si osserva la tendenza a restringere sempre di più il numero delle sostituzioni, è ovvio che il calco ritmico del dimetro trocaico acatalettico si configurasse sin dall'inizio come un verso di otto sillabe.

Va detto che non è sempre facile (anzi a volte impossibile) discernere tra le due varianti, quella quantitativa e quella ritmica: come anche nel nostro esempio, una volta constatato che la quantità delle sillabe non corrisponde

perfettamente allo schema del dimetro (si veda già hōdiē), è altrettanto plausibile che l'autore scrivesse effettivamente dei versi ormai ritmici, producendo solo casualmente degli schemi quantitativamente corretti, come anche che intendesse scrivere dei versi quantitativi, commettendo però errori di scansione. Se è in effetti impossibile stabilire il tasso di infrazione oltre al quale si debba parlare di poesia ritmica, una qualche indicazione al riguardo ci è fornita da un passo di Beda (1), in cui egli cita un paio di componimenti ad esemplificazione di quanto da lui definito "ritmico": anche in questi componimenti la quantità delle sillabe corrisponde solo in parte allo schema classico, e si è calcolato che le infrazioni non oltrepassano in genere il 25% del totale di tali sillabe. La citazione di Beda parrebbe così indicare che un tasso piuttosto basso è già sufficiente a definire ritmico un componimento, col che noi siamo assicurati che anche il nostro componimento appartiene a questa categoria.

Quanto alla clausola, andrà osservato che essendo la penultima sillaba del dimetro trocaico acatalettico costantemente lunga, per la "legge della penultima" la cadenza risultava per lo più di tipo parossitonico. L'importanza della cadenza ai fini dell'identificazione dei versi ritmici risulta evidente, quando si pensi che altrimenti non sarebbe possibile distinguere il dimetro trocaico da quello ad

(1) Se ne veda il testo e la discussione relativa in Avalle 1979, pp. 61-91.

esempio giambico.

Lo schema del modello quantitativo del dimetro giambico acatalettico è infatti il seguente:

U - U - / U / U -

e comporta quindi nel calco ritmico un verso di otto sillabe (non diversamente dal dimetro trocaico). Nel caso del dimetro giambico andrà però osservato che la penultima sillaba è breve, per cui la cadenza (sempre in base alla "legge della penultima") risulta di norma proparossitonica. I due dimetri, quello giambico, e quello trocaico, nella loro specie ritmica saranno quindi di otto sillabe, ma mentre il primo ha cadenza sdrucchiola, il secondo l'ha piana.

Ritornando ora alla strofetta introduttiva del nostro "tropus ad introitum", osserveremo che le cadenze sono costantemente piane, per cui non avremo difficoltà ad identificarne i versi con il dimetro trocaico. E' questo del resto uno dei versi più diffusi a livello popolare, sia nell'Antichità che durante il Medioevo; moltiplicato per due è venuto a costituire il versus quadratus (tetrametro trocaico col secondo emistichio catalettico) delle commedie di Plauto e di Terenzio, e più tardi dei canti dei legionari romani. Ripreso, in grazia proprio di questa sua popolarità, dalla propaganda cristiana dei primi secoli relativa al giorno del giudizio (Apparebit repentina...), diventò ben presto il verso caratteristico di una tradizione apocalittica che arriva fino al secolo XIII (si veda lo Stabat mater, attribuito a Iacopone, e cantato dai flagellanti a

scandire le processioni penitenziali in vista del prossimo avvento della gioachimita età dello Spirito).

Al tetrastico introduttivo segue la prima proposizione dell'Antifona, cui fanno séguito, come s'è visto, le altre due strofette. Da osservare che tanto la prima quanto la seconda (2a e 2b) sono distici di decasillabi cesurati dopo la quarta sillaba, e con cadenza costantemente sdrucchiola. Si potrebbe obiettare che in due casi (venturus est e cuncta tunc) la cadenza sdrucchiola non è del tutto evidente. A questo riguardo andrà però osservato che l'elemento di disturbo è rappresentato da un monosillabo (rispettivamente est e tunc). Ora i due monosillabi sono sprovvisti di individualità propria appunto in quanto atoni, e pertanto si appoggiano encliticamente alle parole che precedono (si veda ad es. l'italiano dammele) venendo in tal modo a costituire un mot métrique (1). Appoggiandosi encliticamente alla parola che precede ed avendo di conseguenza perso il proprio accento e la propria autonomia, ne deriverà che i due sintagmi (o mots métriques) andranno letti rispettivamente ventúrus-est e cúncta-tunc; in altre parole, anche in questo caso la cadenza risulterà sdrucchiola, come negli altri due versi.

L'importanza della precisa determinazione di questa cadenza risulta evidente se si pensa che un accento sulla ter

(1) Per la definizione e la discussione del fenomeno si veda Norberg 1958, pp. 20-28.

zultima sillaba comporta necessariamente un altro, minore accento di compensazione sull'ultima sillaba; la struttura di questo verso viene dunque ad essere:  $\hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } / \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ }$  che è già la struttura accentuativa dei versi romanzi con l'accento sulla decima sillaba (décasyllabe, da cui, poi, l'italiano endecasillabo). Tanto più interessante sarà inoltre notare come anche questo verso abbia le sue radici nella già ricordata tradizione di canti apocalittici dei secc. III-IV, i cui ritornelli erano appunto costituiti da un verso di questo tipo (si veda ancora "Apparebit repentina / dies magna Domini, / fur obscura velut nocte improvisos occupans: / in tremendo die iudicii").

4.1.3. Tali versetti costituiscono dunque quello che si chiama un "tropo", e più precisamente un "tropo di interpolazione". Il nuovo testo, sia pur strutturalmente differentissimo dalle tre proposizioni dell'Antifona, è ad esse strettamente legato dal punto di vista semantico, in modo insomma da costituire un tutto sintatticamente inscindibile ("Oggi il redentore del mondo salì in cielo; si meravigliano gli apostoli, e gli angeli parlano loro dicendo: "O uomini di Galilea, perché vi meravigliate guardando verso il cielo? Questo sappiate, che verrà a giudicare i vivi ed i morti; come lo avete visto salire in cielo, darà a ciascuno quanto gli spetta, secondo le proprie opere; così allora verrà, alleluia, alleluia, alleluia").

Il tratto è caratteristico dei tropi, e nel nostro caso

si aggiunge all'altro, altrettanto caratteristico, del parallelismo delle strofette. A quest'ultimo riguardo infatti non bisognerà dimenticare che l'esecuzione del "tropo" (come della "sequenza") era per lo più affidata a due cori, quello dei tenori (strofe 2a) e quello dei soprani (antistrofe 2b), alternantisi a due a due secondo la tecnica del canto antifonale, e che la sua struttura pertanto presenta di norma l'aspetto caratteristico dei canti parallelistici.

La definizione canonica adottata anche da Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, pag. 178, è quella di Gerbert, De cantu et musica sacra, St. Blasien, 1774, vol. I, pag. 340: "Tropus in re liturgica est versiculus quidam, aut etiam plures, ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi" ("Per tropo nella liturgia si intendono uno o più versetti, messi prima, in mezzo o dopo altri canti ecclesiastici"). Data però l'estrema varietà dei tipi di cui si compone questo genere, sarà forse meglio adottare la soluzione, indubbiamente più comprensiva, proposta da Chailley 1960, pag. 190, dove si sostiene che il tropo va definito come "l'amplificazione di un canto liturgico per mezzo di addizioni o di sostituzioni".

La parola "tropo", proveniente dal greco τρόπος, sta ad indicare nel nostro caso "melodia, vocalizzo, modulatio". Tuttavia con l'introduzione del nuovo genere, il suo uso si estende ad un certo punto dal campo musicale a quello più propriamente letterario, dove viene ben presto ad indicare i versicoli aggiunti o sostituiti (per usare la termi-

nologia di Chailley), al testo liturgico (da non confonder-  
si quindi con i tropi della retorica, ossia le figure, i colores retorici).

Senza entrare nel merito dell'origine, assai discussa e non ancora chiarita, di questo tipo di componimenti, ci limiteremo ad osservare che essi ebbero larghissima diffusione soprattutto nei conventi benedettini (si veda ad es. quanto dice uno scrittore del XII secolo, Jean Be-  
leth, menzionato da Gautier 1886, pag. 138: "tropi cantari solent maxime quidem a monachis"), a datare dal IX secolo; che, tollerati, ma mai ufficialmente approvati dalla Chiesa, cominciarono a declinare verso il XIII secolo per scomparire poi lentamente nei secoli successivi, sino al concilio di Trento, quando furono definitivamente proscritti (1).

Quando si parla di "tropi", non bisogna mai dimenticare che si tratta di un genere essenzialmente musicale. La musica, in altre parole, vi rappresenta l'elemento sostanzia-

(1) Per l'origine dei tropi, alla bibliografia contenuta in Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, pag. 565, si aggiungano: Muller 1924 e Wolfram von den Steinen, Die Anfänge der Sequenzendichtung, in Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, XL (1946), e XLI (1947). Per notizie più dettagliate sulla storia di questo genere si potranno consultare le opere di: Gautier 1886; Young 1951<sup>a</sup>, vol. I, pp. 178-97 e pp. 566 n. 1-588, Chailley 1960, passim. Una trattazione più elementare si troverà in: F.J.E. Raby, A History of Christian Latin Poetry, Oxford, 1953<sup>2</sup>, pp. 219 segg., ed in Norberg 1958, pp. 177-83. Noto anche il trattato di Gustav Reese, Music in the Middle Ages, Londra, 1941-42, tradotto in italiano, La musica nel Medio Evo, Firenze, 1960).

le, mentre il testo letterario è qualcosa di posticcio, che acquista un senso solo nell'atto in cui viene cantato. Di qui la generale mediocrità, già lamentata da Gautier 1886 e da altri, di tali componimenti, che una volta esaurita la loro funzione mnemotecnica (almeno nell'interpretazione di Notker Balbulus di San Gallo, sec. IX ex. - X in.) scompaiono totalmente dietro l'onda canora della melodia.

Come è già stato osservato più d'una volta, i tropatori sono essenzialmente dei musicisti (e lo stesso andrà detto dei poeti lirici profani più antichi, i trovatori), che in questo esercizio di farcitura, di abbellimento ed ampliamento del canto gregoriano trovano modo di soddisfare la loro esigenza di libertà espressiva al di là dei limiti fissati dalla tradizione liturgica. Ora uno dei meriti principali della musica tropistica è appunto quello di aver rivelato nuove potenzialità musicali contemporaneamente, si badi bene, al primo affermarsi in Francia di una letteratura volgare, e, fatto ancor più significativo, in un'epoca, almeno alle origini, di restaurazione musicale (ritorno al gregoriano) e puristica (ritorno ai classici), come lo fu appunto quella carolingia del IX secolo. Non si dimentichi infine che, come i componimenti in lingua volgare del IX-X secolo rappresentano i precedenti necessari della futura letteratura nazionale francese, così dall'esperienza dei tropatori nascerà più tardi, attraverso il mottetto ed il conductus, la tecnica polifonica, e di qui tutta la musica profana e religiosa extra-liturgica dei tempi moderni. E

si tenga presente fin d'ora che i primi esempi di tale fondamentale innovazione rispetto alla tradizione gregoriana si trovano in ambiente benedettino, e più precisamente nella scuola musicale del monastero di San Gallo, dove svolgevano la loro attività personaggi di spicco come Tutilone e Notker Balbulus (IX-X sec.).

4.1.4. Ritornando ora ai tropi (1), ripeteremo che il loro fine, con le parole di Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, pag. 178, è: 1) di abbellire il testo liturgico (hanno quindi funzione ornamentaria); 2) di sottolinearne l'aspetto patetico ed emotivo, ed infine 3) di rafforzarne il significato teologico.

La grande maggioranza dei tropi (chiamati anche laudes, soprattutto nell'Introito e nel Gloria; si veda Gautier 1886, pp. 51-52) accompagna il testo della Messa, dove interessano soprattutto i canti, vale a dire: nella prima parte, variabile (letture), l'Introito, il Kyrie eleison, il Gloria, il graduale e il Versus alleluaticus,

---

(1) Per quanto riguarda l'edizione dei tropi, una larga scelta si trova nei volumi XLVII e XLIX della grande collezione degli Analecta hymnica; ma si vedano ora i quattro volumi usciti negli Studia Latina Stockholmiensia per un nuovo Corpus troporum: R. Jonsson (ed.), Tropes du propre de la messe 1 Cycle de Noël, Stockholm 1975 (Corpus troporum I); O. Marcusson (ed.), Prosules de la messe 1 Tropes de l'alleluia, Stockholm 1976 (Corpus troporum II); G. Iversen (ed.), Tropes de l'Agnus Dei, Stockholm 1980 (Corpus troporum IV); G. Björkvall - G. Iversen - R. Jonsson (ed.), Tropes du propre de la messe 2 Cycle de Pâques, Stockholm 1982 (Corpus troporum III).

l'Aleluia stesso (dove prendono il nome di Versus ad sequentias [espressione usata da Notker Balbulus] oppure di prosa ad sequentias, che rappresenta forse lo stadio più antico; oggi si preferisce il termine, improprio, di "sequenza", che dovrebbe indicare unicamente la parte musicale); nella seconda parte, fissa (azione sacrificale), l'Offertorio, il Sanctus, l'Agnus Dei, la Communio e l'Ite missa est. Non infrequenti però i tropi delle lectiones, come ad es. quelli dell'Epistola (dove prendono il nome di epistole farcite; si veda in argomento Gautier 1886, pp. 151-2, Analecta hymnica, vol. XLIV, pp. 167-210, e Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, pp. 461-62) e del Vangelo.

Meno noti, in quanto per la maggior parte inediti (si veda Gautier 1886, pp. 165 sgg.), i tropi dell'Ufficio Divino (ore 1-3 mattutino, 4-6 lodi, 7-9 prima, 10-12 terza + Messa, 13-15 sesta, 16-18 nona, 19-21 vespro, 22-24 compieta). Per lo più, come ci informa Young 1951, vol. I, pag. 191, tali componimenti si trovano nel Mattutino, dove sono legati ai Responsorî e prendono il nome di verbeta, prosula, prorella (fra questi tropi importantissimo, almeno nei riguardi della letteratura francese, la Vie de Saint Alexis, diffusa in ambiente anglo-normanno). Altri ancora si incontrano nell'Invitatorium (con cui si indica la prefazione) oppure dopo le lectiones, sempre del Mattutino, nella formula del Tu autem (Domine, miserere nobis). Altri infine si incontrano nell'Ufficio delle Lodi e di Compieta, dopo il versus "Deus, in adiutorium", in quello dei Vespri,

all'altezza del Magnificat, prima di singole lectiones (Gautier 1886, p. 168), in occasione delle grandi antifone della Vergine (Gautier 1886, p. 171), ed in genere nella formula conclusiva di tutte le Horae, e cioè nel Benedicamus Domino.

#### 4.2. Il tropo dialogato dell'ufficio pasquale

Quello che a noi interessa a questo punto non è tanto la storia del genere, quanto piuttosto le possibilità drammatiche da esso offerte soprattutto dove il testo canonico, ad es. nell'Antifona dell'Introito dell'Ascensione ("Viri Galilaei, quid admiramini aspicientes in coelum?"), sembra suggerire, ed a volte anzi imporre sviluppi di carattere dialogico. Inutile tornare ad elencare i numerosissimi tropi drammatici già raccolti da Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, pp. 195 sgg. Qui basterà ricordare che tali componimenti interessano soprattutto l'Introito e che si riferiscono per lo più alle feste più solenni della Chiesa, come ad es., il Natale, la Pasqua, l'Ascensione, oppure ancora la festa di S. Pietro (1° Agosto), la Natività di S. Giovanni Battista (24 giugno), etc., etc.. Nessuno di questi tropi ha avuto però altrettanta fortuna di quelli inseriti nella Messa di Pasqua. In questa posizione infatti la variante dialogata non solo assunse fin dall'inizio dimensioni notevoli, ma ebbe per di più la ventura di essere collegata a tutta una serie di cerimonie, che ne favoriranno il distacco dalla liturgia e lo sviluppo autonomo nell'ambito della produzione più propriamente dram



o meno del Quem quaeritis ad una categoria ben precisa di testi paraliturgici (quali appunto i tropi) è argomento fondamentale del dibattito critico su questo testo e più in generale sulle origini del teatro medievale (si veda oltre, §§4.2.7 e 4.2.8.).

4.2.3. Ma ritorniamo al testo, che nell'estrema sobrietà della struttura e soprattutto per la stretta aderenza, come vedremo più avanti, alle forme canoniche, non si può ancora definire un dramma vero e proprio. Le potenzialità drammatiche vi sono ancora allo stato embrionale, e il dialogo si esaurisce in tre battute fra gli Angeli (il tropo si rifà alla versione di S. Luca, che parla di due Angeli) e le Marie, ovviamente col fine di preparare i fedeli all'ascolto del testo canonico che segue. Il manoscritto, come si è detto, proviene dall'abbazia di San Gallo (dove peraltro è tuttora conservato), ed alcuni studiosi (come Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, p. 205, Max Manitius; Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Monaco, 1911-31, vol. III, p. 1042, e Frank 1954, p. 21) ritengono che sia stato composto dal famoso monaco benedettino e celebre musicista Tutilone, attivo a San Gallo nella seconda metà del IX secolo ed inizio del X. La supposizione sarebbe a loro avviso, confermata, 1) dal fatto che il tropo che abbiamo letto è strutturalmente molto più semplice di un altro, tra smessoci dal tropario di San Marziale, ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, lat. 1240 (databile cir-

ca 933-936), per cui la sua composizione deve risalire quanto meno a prima del 933, che è l'epoca in cui visse Tutilone (è qui evidente come il ragionamento sia capziosamente guidato dalle concezioni evoluzionistiche sopra discusse); 2) dalla presenza nel manoscritto di San Gallo 484 di altri due tropi, assegnati esplicitamente a Tutilone dallo storico dell'abbazia di San Gallo Ekkehardo IV nei suoi Casus Sancti Galli, vol. III § 6, e dal fatto che uno di questi, e cioè l'Hodie cantandus, pubblicato da Young, 1951<sup>2</sup>, vol. I, pag. 195, è di forma decisamente drammatica.

4.2.4. A questo proposito non sarà forse inutile riportarne qui di séguito il testo, anche per dare una idea della variante natalizia del genere. Si tratta di un breve componimento diviso in tre periodi, di cui il primo è una sorta di invitatorium (Gautier 1886, p. 209), serve insomma di introduzione, e gli altri due, disposti parallelisticamente secondo la tecnica caratteristica della "sequenza", costituiscono invece le due stanze delle strofe e dell'antistrofe (da intendersi come praefatio all'antifona).

Hodie cantandus est nobis puer,  
quem gignebat ineffabiliter ante tempora Pater,  
et eundem sub tempore generavit inclita Mater.

INTERROGATIO

RESPONSIO

Quis est iste puer  
quem tam magnis preconiis  
dignum vociferatis?

Hic enim est  
quem presagus et electus  
symmista dei ad terras venturum  
preavidens

Dicite nobis, ut conlauda  
tores

longe ante praenotavit,



esse possimus

sicque praedixit (1):  
*puer natus est.*

Per quel che riguarda la struttura, andrà innanzi tutto osservata l'estrema irregolarità sillabica dei periodi, di modo che sarà più opportuno parlare di "prosa" che non di "versus". Anche qui, come già nel Quem quaeritis originario, quello che conta è il testo musicale indipendentemente da ogni questione di carattere strofico o metrico. Non va comunque sottovalutata la possibilità che si tratti di un testo poetico a carattere anisosillabico, vista la larga diffusione e la pari dignità di cui gode tale tradizione verificatoria rispetto a quella opposta, isosillabica, che sola è continuata oltre il Medioevo (2).

(1) "Oggi dobbiamo esaltare il fanciullo che il Padre generava ab aeterno (cfr. Ep. ad Thim. II, j, 9, ante tempora saecularia) in modo che non si può descrivere, e che nel corso del tempo generò l'inclita Madre". Interrogatio: "Chi è questo fanciullo, che voi dichiarate degno di tanti elogi? Ditecelo, affinché possiamo lodarlo insieme a voi". Responsio: "Egli è infatti colui che il profetico ed eletto simista (colui che è iniziato agli stessi misteri) di Dio (e cioè Isaia) prevedendone prossima la venuta sulla terra, annunciò molto tempo prima, e predisse così: puer natus est".

(2) La categoria del "letterario" applicata ai testi di lingua volgare è tipica dell'epoca moderna, e viene a censurare come "popolari" un gran numero di tradizioni, secondo un pregiudizio del tutto ignoto al Medioevo (si veda la compresenza, del tutto normale, in un medesimo manoscritto, di testi che più tardi si definiranno come "letterari", accanto a testi di carattere folklorico e devozionale, a stornelli o scioglilingua ecc.); tanto che risulta così falsata la prospettiva entro la quale va vista e giudicata quella antica stagione poetica. Si noti che uno degli elementi imprescindibili della "letterarietà"

./.

Il componimento, andrà poi aggiunto, appartiene al gruppo dei tropi dell'Introito, come dimostrato dal testo canonico che segue: "Puer natus est nobis, et filius datus est nobis", tratto da Isaia (il symmista Dei citato nel tropo), 9,6, e notoriamente usato come Antifona dell'Introito della terza Messa di Natale. Il dialogo si svolge fra due gruppi di personaggi non meglio identificati. Molto probabilmente, dato che il tropo non ha avuto ulteriori sviluppi drammatici, l'esecuzione ne sarà stata affidata, alternativamente, all'intero coro e ad un gruppo speciale dei cantori, come suggerito ad es. dalle istruzioni di un codice della Biblioteca di Montpellier: "Post Terciam vero fiet processio. Qua

./.

così intesa è appunto l'isosillabismo, in assenza del quale si parla senz'altro di testi "popolari". In realtà nel mondo medievale la categoria del "letterario" è riservata unicamente ai testi latini, in quanto distinti dai vulgares (col termine lingua litteralis si definisce, fra l'altro, nel Medioevo solo il latino) e le due tecniche dell'isosillabismo e dell'anisosillabismo (soprattutto nel campo dei tropi) non ammettono discriminazioni di sorta. L'aspirazione degli scrittori in volgare alla letterarietà si fa esplicita nel De vulgari eloquentia di Dante, dove, fra l'altro, si condanna inesorabilmente l'esperienza di Guittone e della sua scuola in base al suo "plebescere", al suo indulgere a modi tipici della plebe, del popolo; anche se non è facile individuare con certezza in che cosa consista il "plebescere" (sicuramente più contenutistico che formale) dei guittoniani, è certo che Dante ne prende pubblicamente le distanze, scegliendo come proprio modello letterario per la Commedia la poesia di Virgilio, il vertice della "letterarietà" latina. Questa scelta, che già in Dante comporta una censura dei poeti a lui precedenti, si è imposta attraverso Petrarca in tutta Europa (si pensi a Ronsard, Gongora, Shakespeare, Goethe), diventando il fondamento, non solo formale, di una comunità letteraria in lingua volgare finalmente degna di competere con le letterature classiche.

finita, duo clerici circa altare stabunt, qui versus, scilicet Hodie cantandus est cantabunt; quibus secundum versum regentes chorum respondebunt. Primi tertium dicent. Et hoc finito, cantores officium (1) incipient".

4.2.5. Ritornando ora al Quem quaeritis osserveremo che le sue fonti principali stanno nei Vangeli sinottici (2):

Matteo  
XXVIII,5

Marco  
XVI,5

- |  |   |
|--|---|
| <p>Respondens autem angelus dixit mulieribus: "Nolite timere vos. Scio enim quod Jesum, qui crucifixus est, quaeritis.</p> <p>6. Non est hic, surrexit enim, sicut dixit. Venite et videte locum ubi positus erat Dominus.</p> <p>7. Et cito euntes, dicite discipulis eius quia surrexit, et ecce praecedet vos in Galilaeam: ibi eum videbitis; ecce praedixit vobis..."</p> <p>10. Tunc ait illis Jesus: "Nolite timere; ite, nunciate fratribus meis ut eant in Galilaeam; ibi me videbunt",</p> | <p>Et introeuntes in monumentum, viderunt iuvenem, sedentem in dextris, coopertum stola candida, et obstupuerunt.</p> <p>6. Qui dicit illis; "Nolite expavescere. Jesum quaeritis Nazarenum crucifixum. Surrexit, non est hic; ecce locus ubi posuerunt eum.</p> <p>7. Sed ite, dicite discipulis eius, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam; ibi eum videbitis, sicut dixit vobis".</p> |
|--|---|

(1) Cfr. Gautier 1886, p. 213 n. 2: "Officium", en effet, a le sens précis d'Introitus".

(2) Già Gautier 1886, p. 219 n. 5.

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 Galilaea esset.

La domanda iniziale degli Angeli (i coelicolae del troppo) alle Marie (Christicolae): "Quem quaeritis..." riecheggia il passo di Luca, XXIV,5: "Quid quaeritis viventem cum mortuis?"; in Matteo e in Marco invece la frase è presentata in modo diverso, sotto forma di semplice constatazione: "Scio quod Jesum quaeritis" (Matteo) oppure: "Jesum quaeritis Nazarenum" (Marco). Anche la terza battuta, quella finale degli Angeli ("Non est hic; surrexit sicut praedixerat") si trova già nei Vangeli, e sembra ricalcare soprattutto il passo di Matteo, XXVIII, 6 ("Non est hic; surrexit enim sicut dixit"). L'esortazione conclusiva infine ("Ite, nunciate quia surrexit de sepulchro") somma Matteo XXVIII, 10 ("Ite, nunciate") con Matteo XXVIII,7 ("[Dicite discipulis eius] quia surrexit"). Mancano invece nei Vangeli la secon-

da parte della domanda iniziale ("in sepulchro, o christicolae"), e soprattutto la risposta delle Marie ("Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae"). La lacuna è tanto più significativa, in quanto coinvolge la struttura stessa del tropo, la sua natura insomma di componimento drammatico.

4.2.6. Il nostro è un ottimo esempio per osservare le strategie impiegate da un intellettuale del Medioevo alle prese con un testo venerabile come il Nuovo Testamento; è evidente che la tecnica di composizione segue la prassi del centonizzazione, normalmente e largamente usata nel Medioevo. Tale tecnica, che il mondo cristiano eredita nella sua sostanza dalla tradizione antica, consisteva essenzialmente nel comporre un nuovo testo lavorando su materiali preesistenti, ma combinati tra loro in modo diverso. Si tratta di veri e propri "materiali di recupero", edifici smantellati le cui membra vengono ricomposte in vario modo, al fine di dar vita a nuovi testi (e non solo metaforicamente: l'attività edile nel Medioevo è in gran parte basata sul saccheggio dei monumenti romani). Il passato rinasce così nel nuovo attraverso una sua diversa elaborazione, che è quanto dire una nuova combinazione dei suoi elementi.

Dietro questa tecnica si intravede una ideologia particolare, una volontà di continuità rinnovatrice nei confronti del passato, per cui esso continua a vivere e rivivere nel presente: non esiste in tal senso nel Medioevo l'idea di conservazione del passato, perché tra passato e pre-

sente non si sentiva nessuna rottura, nessun taglio. E' questa una prospettiva totalmente ignota al mondo moderno, soprattutto in epoca romantica e postromantica, in cui l'unica posizione accettabile nei confronti del passato è la sua messa in crisi e l'innovazione totale. Di qui anche la profonda lontananza del nostro mondo dalla concezione medievale dell'arte e dell'artista, allora inteso innanzitutto come un artigiano perfettamente convinto della imprescindibilità di precise regole canonizzate (si veda oltre, § 7.1.). In questa luce è evidentemente necessaria una revisione del concetto di "fonte" (letteraria, musicale, pittorica), in quanto il rapporto di un autore medievale con la tradizione precedente, se può presentarsi, in alcuni casi, come un rapporto diretto, derivante da letture personali (rapporto che per lo più si concreta in precise citazioni), molto più spesso si configura come un tipo di comportamento di natura semiotica, prodotto da una memoria involontaria o virtuale, legato a tradizioni orali, quasi mai precisamente identificabili.

Tornando al Quem quaeritis, si può vedere come il risultato della centonizzazione dei materiali canonici non sia meramente dato dalla somma degli addendi. L'autore infatti vi ha aggiunto qualcosa di suo, e precisamente l'aspetto drammatico, il dialogo: è un fatto notevole, che conferma come nella prospettiva medievale il nuovo nascesse sulle ceneri del vecchio, che solo così riviveva pienamente.

Anche questo "aspetto drammatico" ha però una sua giusti

ficazione testuale che i critici (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, p. 204) sono concordi nell'identificare nell'altro celebre dialogo, quello fra Gesù e i Giudei al momento della cattura (cfr. Giovanni, XVIII, 4-5: "Jesus... dixit eis: "Quem quaeritis?" Responderunt ei: "Jesum Nazarenum"). L' analogia strutturale ci permette a questo punto di precisare meglio le strategie che si diceva all'inizio del presente paragrafo. Dato che nessuno dei Vangeli racconta la visita al Sepolcro sotto forma dialogica, si dovrà concludere che se di originalità del Quem quaeritis si vuole parlare, essa va ricercata unicamente sul piano combinatorio, che nel Quem quaeritis, insomma, confluiscono sì diversi passi della Vulgata, e forse anche dell'Ufficio divino (Antifone e Responsori del Mattutino di Pasqua (1)), ma la loro combinazione è affidata in ultima istanza allo spirito "fabbrile" dell'autore.

4.2.7. Se la forma più semplice, e quindi considerata tradizionalmente come la primitiva, del testo del Quem quaeritis è, secondo Young 1951<sup>2</sup>, quella conservataci nel manoscritto di San Gallo, la più antica versione andrà, invece, cercata nel celebre tropario di San Marziale (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1240), che è, come si è visto, degli anni 933-936.

(1) Si veda più avanti la tesi di De Vito 1938 (§ 5.1.).

Ed eccone il testo

[Rubrica] TROPHI IN PASCHE [die].

Psallite regi magno devicto mortis imperio

Quem que ritis in sepulchro, o Christicole?

R[esponsio] Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

R [esponsio] Non est hic, surrexit sicut ipse dixit;  
ite, nunciate quia surrexit.

All[eluia], surrexit dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei; Deo gratias, dicite: eia!

Si noti innanzitutto che la rubrica definisce esplicitamente questo componimento come un tropo; il plurale infatti (Tropi) accomuna il Quem quaeritis al testo che lo precede (di cui è riportato solo il primo verso, Psallite regi...) che è un tropo ben noto e diffuso nella liturgia pasquale (Drumbl 1981, p. 115). Del resto la collocazione stessa del Quem quaeritis dopo un tropo così comune sta ad indicare come nel terzo decennio del secolo X il nostro testo fosse normalmente considerato un tropo. Tale conclusione, che viene a confortare la più incerta rubrica del manoscritto di San Gallo (si veda sopra, § 4.2.2.), non è senza importanza in rapporto al problema delle origini del teatro medievale, in quanto viene ad assegnare non pochi testi dialogati ad una parte ben precisa della liturgia ufficiale.

4.2.8. Altro fatto notevole è la diversità dei due testi: quello di San Marziale, oltre a lievi varianti formali, presenta due battute in più che non si ritrovano in quello di San Gallo (anche se è incerto a quali personaggi

vadano assegnate). Su questa base, la variante francese è stata tradizionalmente considerata il risultato di un primo sviluppo evolutivo del Quem quaeritis, all'interno della già discussa "logica" linea di crescita, che parte dal più semplice per arrivare al più complesso (si ricordi che per il testo di San Gallo non si hanno dati cronologici, e che anzi per la sua datazione ci si è basati proprio sulla sua presunta precedenza rispetto alla redazione di San Marziale).

In realtà a questa ipotesi, basata esclusivamente su un principio teorico di cui si sono già visti i forti limiti (si veda sopra § 3.3.), può facilmente opporsi l'ipotesi contraria, supponendo cioè, come si è visto, una riduzione dal testo più esteso a quello più concentrato ed essenziale (cfr. Drumbl 1981, pp. 108, 152 e 161); e questa controipotesi può ben richiamarsi alla pratica dell'epitome, cioè della riduzione o del riassunto, diffusissima lungo tutto il Medioevo.

A questo ribaltamento di prospettiva rispetto all'interpretazione tradizionale gli esponenti del nuovo indirizzo critico hanno aggiunto anche la confutazione del primo punto (l'origine intra-liturgica del Quem quaeritis), cercando di dimostrare come il Quem quaeritis non fosse nato come tropo, ma solo più tardi fosse stato inserito come tale nel quadro della liturgia.

Anche questa linea interpretativa, il cui più recente e drastico sostenitore è Drumbl 1981, non è in realtà inden

ne da precise connotazioni ideologiche: il tentativo di dimostrare come il teatro moderno non sia nato all'interno dell'ambito ecclesiastico ufficiale, ma bensì ai suoi margini e in opposizione ad esso, risponde ad una concezione riduttiva del contributo della Chiesa alla formazione della cultura medievale e moderna, anche se storicamente giustificabile con le vicende della tradizione manoscritta relativa e l'incomprensione da parte dei sostenitori del concetto di "dramma liturgico" di quello che è veramente la liturgia.

4.2.9. Sempre in questa linea, è stata anche riconfermata la teoria dell'origine francese del Quem quaeritis. Punto di partenza ne sarebbe la testimonianza tradizionale nota col nome di Regularis Concordia, attribuita a S. Ethelwold, redatta negli anni 965-975 sulla scia delle riforme varate dal concilio di Winchester (a. 965) ad uso del clero inglese, dove è riportata la più antica attestazione della Visitatio Sepulchri.

Dalla prefazione di questo testo risulta che per la sua redazione si tennero particolarmente presenti le Consuetudines di due centri monastici continentali, Gand e Fleury (oggi St-Benoît-sur-Loire). Ora, data la priorità cronologica delle Consuetudines di Fleury, è in questa direzione che si è ritenuto di orientare le ricerche. Come è noto, tali Consuetudines furono compilate in seguito all'opera di rinnovamento attuata da Oddone di Cluny, abate di Fleury

nel 930, sulla scia del grande movimento riformistico monastico originato appunto a Cluny. E' evidente quindi che gran parte dei dati contenuti nella Regularis Concordia andranno retrodatati di almeno 45-50 anni (all'epoca delle Consuetudines di Fleury), quando addirittura non li si voglia far risalire ad una precedente origine cluniacense.

Il Quem quaeritis dunque si presenta nella Regularis Concordia in una collocazione insolita, e cioè all'interno del Mattutino, fra il terzo ed ultimo responsorio e il canto del Te Deum (in una sede quindi del tutto diversa dall'Introito della Messa) e nella veste molto più ampia (come vedremo più avanti, § 6.2.1.) della Visitatio Sepulchri. Si potrebbe certo pensare ad una singolarità del testo inglese, o ad uno "spostamento" dalla Messa al Mattutino (e questa è la spiegazione tradizionale). Comunque sia, se è corretta la teoria che fonte ne sono le Consuetudines di Fleury, è a questo documento che si dovranno rivolgere le domande più interessanti. Di tale testo è conservata notizia solo in un manoscritto, abbastanza tardo, del XIII secolo. Secondo Drumb1 1981, p. 114, "il suo contenuto decisamente non-cluniacense non permette un'alternativa alla valutazione espressa anche dal curatore dell'edizione del codice, che il contenuto del manoscritto ci faccia conoscere gli usi anteriori alla riforma del 930". Per tanto è qui che del Quem quaeritis si troverà la redazione più antica, comunque coeva a quella del manoscritto lat. 1240 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Ed ecco il testo nell'ed.

Davril 1976, pp. 86-87:

*Post tertiam antequam incipiatur missa duo diaconi induti dalmaticis albis stantes infra capitium iuxta altare versi ad chorum dicant:*

*Quem quaeritis in sepulchro, [christicolae?]*

*Tunc respondent duo cantores leonis cappis induti stantes ad gradum:*

*Ihesum Nazarenum [crucifixum, o caelicolae.]*

*Deinde respondent diaconi:*

*Non est hic, [surrexit sicut praedixerat; Ite nunciate quia surrexit dicentes]*

*Tunc vertant se duo cantores ad chorum et dicant:*

*Alleluia, (Re)surrexit dominus, [hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei.]*

*Deinde respondeat chorus:*

*Deo gratias, dicite eia.*

*Demum, pulsantibus pariter omnibus signis de turri, in choro inchoetur Missa sollempniter.*

Le didascalie introduttiva e conclusiva indicano chiaramente come questo testo preceda la Messa, e ne sia perciò estraneo, autonomo. Scrive Drumb1 1981, p. 115, a questo proposito: "Il Quem quaeritis è marcato nella sua qualità di cerimonia autonoma da chiari segni delimitativi, post tertiam antequam incipiatur missa da una parte e demum, pulsantibus pariter omnibus signis de turri, in choro inchoetur missa sollempniter dall'altra parte, con l'avverbio che può essere interpretato come accenno implicito al canto dei tropi. Ma non è questo il punto importante; i tropi seguono comunque la cerimonia come leggiamo nei manoscritti cassinesi: post hec tres alii cantent tropos et agatur missa ordine suo. La cerimonia è sì autonoma rispetto ai tropi ma è anche legata ad essi e all'inizio dell'antifona Resur-

rex se non altro per l'estrema vicinanza dei due canti che si susseguono. Nel momento in cui termina l'ultimo canto del Quem quaeritis, prescrivono infatti le rubriche di Fleury, iniziano a suonare le grandi campane del campanile, dunque dopo le parole Deo gratias, dicite eia. E assieme al suono delle campane inizia la messa, cioè inizia il primo tropo pasquale che a Fleury come nel Winchester Psalter era il tropo Psallite regi magno devicto mortis imperio."

Di fronte a questa testimonianza non si può più acriticamente accettare la teoria tradizionale, secondo cui il Quem quaeritis, primo testo drammatico, nasce come tropo dell'Introito, ed è in seguito trasferito al Mattutino e progressivamente sviluppato fino a divenire una vera e propria rappresentazione teatrale. Infatti le attestazioni del Quem quaeritis come tropo dell'Introito e come cerimonia del Mattutino risultano quanto meno coeve (risalendo ambedue al terzo decennio del X secolo).

Analoghe difficoltà si presentano nello stabilire la priorità tra le due redazioni, quella a tre battute di San Gallo o quella a cinque di Fleury e di San Marziale. Se si ammette che la redazione a cinque battute è quella primitiva, è ovvio che nel caso della redazione di San Gallo si dovrà parlare, come si è visto (§ 4.2.8.), di una recensione abbreviata.

4.2.10. Comunque si voglia decidere questo dilemma, difficilmente risolvibile per via oggettiva, resta pur sempre

la domanda di fondo, in quale misura cioè i testi fin qui citati possano veramente costituire le origini dell'esperienza teatrale medievale. Anche la redazione di Fleury infatti, che pure con le sue particolareggiate rubriche sembra orientarci nella direzione di un'interpretazione teatrale del testo, mostra nello stesso tempo chiaramente come i soggetti delle singole frasi non siano in realtà dei personaggi precisi: gli Angeli e le Marie, che dovrebbero essere i soggetti rappresentati, sono implicitamente sottintesi, simbolizzati, non però impersonati, dai diaconi e dai cantores; e l'identificazione fra interprete e personaggio pare davvero essere uno di quegli elementi minimali, che rientra in ogni possibile definizione della teatralità in quanto tale. Lo stesso discorso si potrebbe fare per un altro fondamentale elemento che qui è assente, e cioè la presenza di un pubblico partecipe. Non si dimentichi inoltre che il manoscritto che ci ha tramandato le Consuetudines risale al sec. XIII, a un'epoca cioè in cui l'attività teatrale non rappresentava più un mistero per nessuno, cosicché anche la relativa eloquenza delle sue rubriche potrebbe ben essere il risultato di rifacimenti o aggiornamenti rispetto al testo originale, di tre secoli precedente.

Ma, anche ammettendo l'arcaicità di tale testimonianza, si tratterebbe pur sempre di un'esperienza che non ha avuto séguito, che col passare del tempo si è cristallizzata in forme più o meno stereotipe. Non ha quindi forse torto Drumbl 1981, p. 340, quando distingue il Quem quaeri-

quaeritis dalle "fonti" vere e proprie del dramma medievale, indicando in esso piuttosto un "ramo secco" nella tradizione letterario-musicale paraliturgica, ancora strettamente legato ad un'esecuzione di carattere vagamente antifonico.

In questa prospettiva, l'ipotesi interpretativa più funzionale sarebbe che il Quem quaeritis sia nato come cerimonia all'interno del Mattutino, in un ambito cioè meno legato all'ufficialità liturgica e in cui, nel momento della processione, era presente anche quello che può essere considerato un vero e proprio pubblico, e che la sua introduzione nella Messa, all'altezza dell'Introito, ne abbia congelato le intrinseche potenzialità drammatiche, isolandolo dalla successiva evoluzione delle forme teatrali.

## 5. Altre ipotesi sull'origine del "dramma liturgico"

### 5.1. L'origine "romana" del "dramma liturgico"

La teoria dell'origine "romana" del dramma liturgico ha i suoi maggiori rappresentanti, come s'è detto, in Paolo Toschi e in Maria Sofia De Vito. L'avvio però è stato dato da Liuzzi 1929, i cui argomenti sono di ordine esclusivamente musicale. Egli infatti si limita a prendere in esame le melodie dei drammi liturgici più antichi, tanto francesi quanto italiani, ed a questo fine procede ad un'analisi comparativa della loro struttura in rapporto alla tradizione

musicale coeva ed antecedente. Ora, la sua conclusione è che l'impianto musicale di tali opere risente quasi esclusivamente l'influenza dell'esperienza antifonale e responsoriale. La tesi è senza dubbio seducente, se non altro perché viene ad escludere, sia pur implicitamente, ogni influenza di tipo tropistico, almeno nella fase più antica della storia del genere.

Secondo Liuzzi, tale carattere sarebbe confermato da un duplice ordine di considerazioni, e cioè dal fatto che 1) la struttura degli esemplari italiani è più arcaica di quella dei loro equivalenti francesi e tedeschi, e che pertanto 2) essendo i drammi italiani più vicini alle origini (in conseguenza appunto della loro maggiore arcaicità), abbiano risentito fortemente, se non quasi esclusivamente, l'influenza della tradizione del luogo, quella insomma "romana" delle Antifone e dei Responsori.

Gli argomenti musicali portati da Liuzzi sono senza dubbio estremamente interessanti, ma, andrà osservato, valgono fino ad un certo punto, dal momento che manca ancora una definizione esatta di che cosa si debba intendere col termine di "musica per tropi". Quanto poi alla maggiore arcaicità delle varianti italiane, l'argomento mi sembra estremamente fragile, per una semplicissima considerazione di carattere spaziale-geografico. Come già osservato da Matteo Bartoli nel campo della linguistica, le aree periferiche (come in questo caso l'Italia nei confronti della Francia)



sono di norma in arretrato sulle innovazioni provenienti dal centro. L'arcaicità delle varianti italiane potrebbe essere pertanto spiegata non con la vicinanza al centro di diffusione del genere (cioè Roma), ma al contrario proprio con la sua lontananza da esso (e cioè dalla Francia).

Lo studio della De Vito 1938 è invece di carattere più propriamente letterario, e muove da una serrata disamina delle posizioni precedenti. Prima di tutto, osserva De Vito, la teoria dell'origine francese del dramma liturgico in quanto proveniente dal tropo, è basata fra l'altro sul fatto che tali componimenti avrebbero avuto larga diffusione soprattutto al di là delle Alpi. Ora Vincenzo De Bartholomaeis 1952<sup>2</sup> (prima edizione 1924) ha dimostrato che numerosissimi drammi liturgici sono stati composti in Italia, e che in più di un caso presentano caratteri di particolare arcaicità. Passando poi all'analisi diretta del Quem quaeritis, De Vito 1938, p. 32, osserva che "la parte nuova presentata dal tropo di fronte al Vangelo di San Luca e al responsoriale gregoriano è costituita dalle parole Christicolae, Coelicolae, sicut praedixerat, nuntiate". Ora questa parte nuova, meno nota quindi ai chierici, "dovrebbe ritrovarsi in tutti i testi drammatici, se questi veramente fossero derivati dal tropo sangalliano". L'esame dei testi provenienti dall'Italia mostra invece, conclude la De Vito, che da noi queste aggiunte letterarie, extra-liturgiche, che caratterizzano appunto il tropo di San Gallo, non furono quasi conosciute. Dunque le varianti italiane ignorano

il tropo di San Gallo e debbono quindi risalire, sempre secondo De Vito 1938 ai testi canonici, quasi sicuramente all'Ufficio Notturmo di Pasqua, senza passare attraverso una previa ipotetica esperienza di tipo tropistico. D'altronde non avrebbe potuto essere diversamente, se si pensa al carattere specifico di non poche Antifone e Responsori. Qui infatti, osserva la De Vito, frequentissimi sono gli elementi drammatici e per di più sottolineati dall'esecuzione musicale di norma affidata al canto alterno di due gruppi corali contrapposti e dialoganti.

Ed ecco dunque come De Vito 1938, pp. 140 segg. immagina l'origine del tropo drammatico del Quem quaeritis. "Le Antifone ed i Responsori del Sabato Santo con abbondanza di elementi e di particolari, rievocavano il Mistero della Resurrezione. La visita delle Marie al Sepolcro ne costituiva la scena centrale. Le Antifone ed i Responsori del Sabato Santo ad Vesperas, ad Invitatorium, in matutinis Laudibus, la ricostruiscono nei minimi particolari. Il racconto evangelico - sempre secondo la De Vito - ha subito nei Libri Responsales una trasformazione drammatica; le poche parole che in ciascuno dei quattro Evangelii l'Angelo pronuncia, combinate insieme, assumono qui l'estensione e la complessità di un vero e proprio discorso:

"Scio quod Jesum quaeritis crucifixum..."

"Jesum, quem quaeritis, non est hic, sed surrexit; recordare qualiter locutus sit vobis, dum adhuc in Galilaea esset"

"Venite et videte locum ubi positus erat Dominus"

"Cito euntes dicite discipulis quia surrexit Dominus (1).

Così dice l'Angelo alle Marie, attonite dinanzi alla tomba vuota.

Oltre ai discorsi diretti, le Antifone e i Responsorî offrivano molte possibilità di un ulteriore sviluppo drammatico. Nell'Antifona:

"Respondens autem angelus dixit mulieribus",  
 quel Respondens poteva essere risolto (sempre secondo la De Vito) in un dialogo tra le pie donne e il messo divino, sull'esempio di quello che era contenuto nelle Antiphonae in matutinis Laudibus. Queste antifone costituiscono una piccola, breve scena drammatica; i personaggi sono da una parte le pie donne che in gruppo si sono recate al sepolcro, dall'altra l'Angelo seduto sulla pietra tombale: "Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?" domandano le Marie.

"Nolite expavescere: Jesum Nazarenum quaeritis crucifixum, non est hic; surrexit"  
 è la risposta dell'Angelo.

Possibilità di un ulteriore sviluppo offriva anche l'Antifona:

"Quem quaeritis? an Jesum quaeritis?"

Tale domanda non rimaneva senza risposta. Le parole stesse dell'Angelo:

"Scio quod Jesum quaeritis crucifixum",  
 "Jesum Nazarenum quaeritis crucifixum"

facilitavano la scissione del discorso diretto in un dialogo:

"Quem quaeritis?",  
 "Jesum Nazarenum crucifixum".

(1) Questi versetti sono presi dalle antiphonae ad vespas de Evangelio sabbati sancti.

Il Liber Responsalis fornisce così lo schema, la formula elementare, il famoso embrione primitivo dell'Officium Sepulchri. Non vi è nessuna necessità di ricorrere alla scuola di San Gallo e aitropi per spiegarne l'origine, dovuta ad un processo logico e naturale di evoluzione e di maturazione degli elementi drammatici contenuti nelle antifone e nei responsorî.

L'unico punto a favore della De Vito è la maggiore somiglianza del "Quem quaeritis in sepulchro..." al "Quem quaeritis, an Jesum quaeritis?" dei Responsorî, che non al testo di Luca, XXIV, 5: "Quid quaeritis viventem cum mortuis"?, dove invece del pronome interrogativo quem si ha la congiunzione interrogativa quid. Quanto agli altri argomenti, andrà però osservato quanto segue:

1) l'"in sepulchrum" non si trova nel Responsorio, ma proprio in Luca (nella forma: "cum mortuis"); 2) se chresticolae e coelicolae mancano nei testi canonici, le frasi "sicut praedixerat" e "nuntiate", che secondo la De Vito rappresenterebbero una delle novità del tropo di San Gallo, si trovano in effetti già in Matteo XXVIII, 6: "sicut dixit" e XXVIII, 10: "ite, nuntiate"; 3) il dialogo, checché dica la De Vito, manca anche nei Responsorî e nelle Antifone: la frase "Quis revolvat nobis lapidem", che è l'unico elemento portato dalla De Vito a sostegno della sua tesi, non è rivolta infatti dalle Marie all'Angelo, ma è una domanda che esse si rivolgono l'una all'altra: "Et dicebant ad invicem: Quis revolvat...", Vangelo di Marco, 6. - D'A.S.AVALLE: Il "Ludus Danielis".

XVI,3 e Migne, P.L., vol. 78, col. 770.

La più stretta dipendenza del Quem quaeritis italiano dai Responsorî e dalle Antifone che non dal testo del tropo di San Gallo è dunque tesi che attende di essere confermata. Ma anche ammesso che l'esperienza antifonale e responsoriale abbia avuto una parte determinante nella origine del dramma liturgico, è pur sempre vero che essa vi appare in effetti mediata dal filtro dei tropi, come di norma va definito ogni testo aggiunto od interpolato nell'ufficio liturgico (1). Che infine la melodia di non pochi Quem quaeritis presenti, come sostenuto da Liuzzi 1929, caratteri propri delle Antifone e dei Responsorî è constatazione che non sposta di molto i termini del problema. Dato che l'esperienza tropistica nasce e si sviluppa sul tronco secolare del gregoriano e che nelle sue varietà più complesse adotta molto spesso materiali del Responsoriale Romano, sarebbe caso mai stupefacente che nel "dramma liturgico" non si trovasse la benché minima traccia di quella tradizione musicale. Lo stesso Liuzzi peraltro si mostra a questo riguardo estremamente cauto. Egli infatti riconosce nella musica dei "drammi liturgici" un principio di contaminazione con elementi profani, popolari, fatto questo che, se non svuota la sua tesi iniziale, ne limita comunque di molto la portata, dato che sembra lecito chiedersi se

(1) Cfr. su questo argomento Giuseppe Billanovich, Uffizi drammatici della Chiesa padovana, in "Rivista Italiana del Dramma", 15 gennaio 1940.

in tale contaminazione non sia da vedersi proprio l'origine del "tropo".

## 5.2. L'origine "bizantina" del "dramma liturgico"

Un discorso più lungo andrebbe fatto per l'altra teoria della derivazione del dramma sacro dalle precedenti esperienze compiute, sempre in questo campo, nell'ambito della letteratura paraliturgica bizantina.

La tesi, come rilevato da Contini 1949, p. XXVIII, nota 5, ha già avuto un convinto assertore in Voltaire, che nel cap. LXXXII del suo Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, sostiene appunto l'origine bizantina del teatro francese. Per la nostra epoca basterà rimandare ai lavori di Giorgio La Piana 1912, e The Byzantine Theater, in "Speculum" XI (1936), 171-211, e di Cottas 1931, nonché all'altro saggio, sempre di carattere musicale, di Liuzzi sul problema dello Sponsus (Drammi musicali dei secoli XI-XIV. Le Vergini savie e le Vergini folli, in "Studi Medievali", N.S. III [1930] 82-109). Un quadro d'assieme sulla tesi bizantina si potrà trovare infine in De Vito 1938, pagg. 69-120, in Contini 1949, pagg. XIII-XIV, ed in Toschi 1955, pagg. 644-52.

L'esistenza di una tradizione teatrale bizantina è rimasta a lungo nel limbo delle ipotesi, anche per la mancanza di un numero sufficiente di testi costituenti un tutto omogeneo e soprattutto disposti in serie continua come è invece del teatro religioso occidentale. Il primo a dare

una certa consistenza a questa ipotesi fu La Piana 1912. Le prove da lui addotte si basano essenzialmente sulla cosiddetta omelia drammatica, che ha avuto larga diffusione a Bisanzio nei primi secoli del Medio Evo e di cui La Piana porta numerosissimi esempi raggruppati nei due grandi cicli (o meglio trilogie) di Natale (Annunciazione, Natività, Fuga in Egitto) e di Pasqua (Battesimo di Gesù, Passione e Resurrezione). Senza entrare ora nei dettagli della sua esposizione, ci limiteremo ad osservare che, nonostante la relativa antichità di quei documenti (scagliati fra il V e il VII secolo), La Piana si guarda bene dal postulare una derivazione vera e propria del teatro occidentale da quello di Bisanzio. A suo avviso fra le due tradizioni sono infatti rilevabili solo vaghe analogie e qualche tratto comune.

Più categorica invece Cottas 1931. Dopo aver allargato il quadro di La Piana, introducendovi elementi nuovi venuti alla luce in un secondo momento, distingue nella tradizione drammatica bizantina due diverse correnti: quella del teatro "letterario", rappresentata fra l'altro dal Christos Paschon (il famoso centone di emistichi e versi euripidei e di altri tragici greci ora attribuito all'XI-XII secolo), e quella del teatro "popolare", risalente ai più antichi drammi ispirati alle tradizioni dei mimografi dell'Ippodromo, di cui la Chiesa si era servita fin dai primi secoli per controbattere eretici (come ad es. Ario) e pagani. Da questo teatro popolare sarebbe quindi venuto (per imitazio-

ne o per derivazione diretta) il teatro religioso occidentale.

La tesi, indubbiamente suggestiva, è basata fra l'altro su considerazioni di ineccepibile importanza storica (come per es. la presenza di elementi orientali in alcune liturgie dell'Occidente, tanto in quella mozarabica e ambrosiana, quanto in quella romana, la dominazione bizantina nell'Italia meridionale e l'influenza esercitata sui conventi benedettini dai monaci greci della Calabria, ed infine le Crociate). Essa è stata però controbattuta da De Vito 1938 con un duplice ordine di argomenti che hanno contribuito di non poco a diminuirne l'efficacia dimostrativa.

Prima di tutto, usando le parole stesse di De Vito 1938, pp. 94-95, "se il teatro bizantino già fiorente nel VI secolo avesse realmente influito sull'origine del nostro teatro, questo sarebbe nato già maturo, non diversamente dal teatro classico latino, che si formò su quello greco. E non potremmo allora in alcun modo spiegare l'elementarietà delle forme primitive, che sono così abbondantemente documentate in Italia, in Francia, in Germania". In secondo luogo c'è la questione della profonda diversità di carattere fra i due teatri: "Nell'uno si riflette infatti - dice De Vito 1928, p. 95 - il carattere dialettico dei bizantini, il loro amore per le forme grandiose, per i discorsi ornati, per i problemi teologici; l'altro è invece semplice, ingenuo, alieno da ogni pretesa letteraria, da ogni discussione dottrina". Ora, postulare una derivazione diretta del se-

condo dal primo diventa, in queste condizioni, un'impresa disperata. Indubbio, invece, sempre secondo De Vito 1938, p. 113, che "alcuni drammi liturgici si siano annessi elementi nuovi, imitando direttamente qualche testo drammatico bizantino, soprattutto in epoca più tarda, quando le Antifone, i Vangeli, la Bibbia, le leggende pie, apprestavano un materiale troppo scarso alle rappresentazioni che il gusto ormai raffinato degli spettatori voleva sempre più vaste e più complesse". Si tratta però, conclude la De Vito, "di identità, di punti di contatto, di imitazioni indiscutibili ma particolari, che non debbono in nessun modo venir generalizzate".

Fra i drammi in cui più evidente sembra l'influenza bizantina, la De Vito ricorda l'Ordo prophetarum (che appartiene al ciclo di Natale) e lo Sponsus. Quanto allo Sponsus, l'osservazione era già stata fatta da Liuzzi 1929; del dramma dei Profeti aveva invece già parlato La Piana 1912. A parte alcune rettifiche minori, l'osservazione è stata fatta propria più tardi da Contini 1949, che oltre a ricordarci la presenza a San Gallo di monaci orientali (gli "Hellenici fratres" di cui ci parla Notker), sottolinea la provenienza dello Sponsus da un'"abbazia riformata, precisamente cluniacense" (tanto l'Ordo prophetarum, nella sua redazione più antica, quanto lo Sponsus sono conservati nel manoscritto lat. 1139 della Biblioteca Nazionale di Parigi che, com'è noto, proviene dalla biblioteca dell'abbazia di San Marziale a Limoges), su cui sembra accer-

tato che abbiano agito influenze di tipo orientale.

### 5.3. L'origine "benedettina" del "dramma liturgico"

Sempre in ordine al problema delle origini l'opinione di Contini appare notevolmente temperata nei confronti di quella dei suoi predecessori. A suo parere infatti "il dramma liturgico è un istituto, nei limiti cattolici, ecumenico, anteriore alle culture nazionali" (pag. XI). Pertanto ogni indicazione rigidamente monogenetica (come quella ad es. "francese" [Cohen], quella "romana" [De Vito], o quella ancora "bizantina" [La Piana, Cottas]) pecca contro i precedenti culturali stessi del genere. Di fronte ad una possibile pluralità di iniziative, se si vuole salvare un principio unitario, secondo Contini, non resta che postulare una origine monastica, benedettina. Solo qui infatti, nell'ambito dell'ordine benedettino, è possibile rinvenire le condizioni necessarie all'affermarsi del nuovo genere; solo qui inoltre si trovano riuniti tutti gli elementi che via via sono stati riconosciuti come propri dell'esperienza teatrale del dramma liturgico:

- 1) l'invenzione del tropo (si ricordi l'affermazione di Jean Beleth, citata al § 4.1.3.);
- 2) la pratica costante del cursum;
- 3) i contatti diretti con l'Oriente (molto più frequenti nell'ambito dell'ordine benedettino di quanto non lo fosse per il clero secolare);
- 4) infine l'amore per la musica (tutti i grandi musicisti so-

no benedettini, a cominciare da Notker Balbulus).

Questa teoria, che ha l'innegabile vantaggio di contenere in sé tutte le premesse del genere, è doppiamente interessante per il fatto che viene a coincidere coi dati ricavabili dalla storia, coeva e parallela, delle letterature volgari. Se la sequenza, il tropo e il "dramma liturgico" rappresentano una rottura col passato, non potremo infatti non ricordare a questo punto che è proprio nell'ambiente benedettino (così aperto alle istanze di una società in notevolissimo anticipo sui dati culturali della tradizione latina) che si elaborano in forma decisamente rivoluzionaria (cioè in rottura col passato) gli strumenti più appropriati all'affermarsi delle future letterature nazionali: da una parte le strutture di una poesia non più fondata sulle leggi della metrica ma su quelle nuovissime del ritmo, e dall'altra la "grammatica" dei volgari, sia pure nella sua forma più elementare, quella cioè delle tradizioni scritte locali ed interregionali.

Si ricordi a questo riguardo che i primi testi letterari francesi, dalla sequenza di Santa Eulalia (c. 881) e dal Sanct Lethgier alla Vie de Saint Alexis, e italiani, dal Ritmo cassinense al Ritmo su Sant'Alessio (si noti il carattere agiografico della maggioranza di questi testi), fino al genere epico con la Chanson de Roland (nata come strumento di propaganda alla crociata nei monasteri lungo le vie di pellegrinaggio che traversavano la Francia) sono più o meno legati all'ambiente benedettino, la cui tradizione si rive-

la come l'unica detentrica nel Medioevo di una cultura innovatrice, aperta a nuove esperienze. Si pensi anche alla musica (Tutilone e Notker Balbulus erano monaci benedettini a San Gallo; si veda sopra § 4.1.3.) o all'attività di conservazione della letteratura classica operata negli scriptoria dei monasteri. Nulla quindi di strano se proprio in ambiente benedettino abbia preso il via anche il nuovo progetto teatrale, che è quanto dire la verbalizzazione della tendenza all'affabulazione drammatica e spettacolare che contraddistingue i circoli intellettualmente più dotati (si veda anche più oltre, § 7.3.).

## 6. La "Visitatio Sepulchri"

6.1. Quando si parla di Visitatio Sepulchri ci si riferisce tradizionalmente ad uno stadio avanzato nello sviluppo dell'Ufficio drammatico pasquale, quando cioè il componimento, staccato dalla liturgia, comincia ad assumere l'aspetto di un dramma vero e proprio, scritto per essere recitato da attori e con una messa in scena appropriata agli avvenimenti narrativi. Come si è già accennato, sempre secondo la teoria tradizionale la "trasformazione" dell'Ufficio drammatico in dramma vero e proprio, coincide con il trasferimento (risalente grosso modo alla prima metà del X secolo) del tropo pasquale del Quel quaeritis dall'Introito all'ufficiatura del Mattutino.

In realtà, come abbiamo visto (§ 4.2.9.), le due versioni sono praticamente coeve: "la divisione nei due grandi tronchi, - scrive ad esempio Drumbl 1981, p. 122 - della trasmissione del Quem quaeritis come cerimonia prima della messa e come cerimonia presso il Sepolcro durante l'ufficio monastico del mattutino, poteva essersi verificata immediatamente, mettiamo pure nell'anno successivo alla composizione originale; e per quel che riguarda la sola trasmissione manoscritta sicuramente non ci sono prove sulla direzione in cui tale passaggio era avvenuto, l'intervento che ha cambiato la cerimonia originale poteva essere stato - teoricamente - sia a partire dalla cerimonia collegata alla messa verso quella del mattutino che viceversa ... ". All'interno della prima linea interpretativa, i motivi che avrebbero determinato lo spostamento sono stati studiati da Young 1951<sup>2</sup>, vol. I, pp. 231 segg.; non sarà inutile riportarli qui brevemente, tenendo presente che essi potrebbero, in pari modo, essere intesi a favore di una originaria collocazione del Quem quaeritis all'interno del Mattutino.

Innanzitutto il desiderio di far coincidere la rappresentazione della visita al sepolcro da parte delle Marie con l'esatto momento in cui si svolge l'episodio narrato dai Vangeli. Dato che esso è collocato, come è noto, verso le prime luci del giorno, è ovvio che una volta deciso il trasferimento del tropo fuori della Messa, la scelta dovesse cadere proprio sul Mattutino. Quanto invece al posto del

tropo nel Mattutino stesso, andrà osservato che ogni decisione in proposito era in un certo senso predeterminata dall'ordine delle cerimonie ad esso connesse. Dato che all'inizio si aveva già l'Elevatio crucis (che simboleggiava la Resurrezione), non restava che la fine; e qui infatti, fra l'ultimo Responsorio e il Te Deum (con cui si chiude normalmente l'ufficiatura del Mattutino) fu collocata, come vedremo, la stragrande maggioranza dei drammi sacri pasquali. Secondo un simbolista del Medio Evo, Durandus di Mende, la fine del Mattutino "est prior locus, eo quod Te Deum laudamus exprimit horam qua Dominus surrexit" (1). La spiegazione, osserva Young, non tiene però conto del fatto che la Visita della Tomba avviene non prima, ma dopo la Resurrezione. In effetti la scelta, oltre ad essere determinata dall'ordine delle cerimonie, è anche imposta, se così si può dire, da quelle considerazioni di ordine cronologico di cui si diceva poco più su. Dato che il Te Deum, cantato subito dopo il Mattutino, coincide normalmente, almeno nella pratica monastica, con lo spuntar del sole, è ovvio che questa fosse considerata la posizione più adatta per un avvenimento che si svolge "valde mane" (Marco, XVI, 2), oppure "valde diluculo" (Luca, XXIV, 1).

Altri motivi per alloggiare il tropo in questa sede sono nell'ordine:

(1) "E' il luogo più appropriato, per il fatto che Te Deum laudamus sta a indicare l'esatto momento in cui Nostro Signore risorse".

1) il testo stesso del terzo ed ultimo Responsorio del Mattutino, dove si parla appunto della venuta delle Marie al Sepolcro. Se ne hanno varie redazioni, a seconda delle comunità; nella recensione del Migne, Patrologia Latina, LXXVIII, col. 770, che è anche la più comune, suona così (1): "Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum, alleluia, alleluia. Versus: Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole".

Il testo, come si vede, è esplicito, e può essere considerato, naturalmente a posteriori, come un'introduzione alla recitazione del tropo drammatico.

2) L'uso dell'incenso che le Marie portano con gli aromi al Sepolcro e che è tradizionalmente connesso, com'è noto, con le cerimonie che si accompagnano al canto del Te Deum.

3) L'abitudine di sostituire a volte al Te Deum la lettura del Vangelo del giorno (Vangelo secondo Marco), dove appunto si narrano gli stessi avvenimenti presentati sotto forma drammatica nel tropo pasquale del Quem quaeritis.

6.2. Per quanto riguarda il testo della Visitatio Sepulchri, si possono individuare due tradizioni ben distinte: la prima incorpora il testo del Quem quaeritis, e risale più o meno ai primi decenni del secolo X (Visitatio I);

(1) I responsorî sono cantati e seguiti da un versus: il testo viene cantato dai cantori e dal coro all'unisono, mentre l'esecuzione del versus è affidata al solo coro.

l'altra si basa invece su un testo completamente nuovo, composto verso la metà del secolo XI ma sviluppatosi, soprattutto, nel secolo XII; cfr. De Boor 1967, pp. 131 sgg. (Visitatio II).

6.2.1. La più antica testimonianza della Visitatio I ci è conservata al fol. 197r del codice 1888 della Nationalbibliothek di Vienna, compilato dai monaci di St. Alban a Magonza intorno al 950 (Drumbl 1981, p. 174):

Quem quaeritis in sepulchro, cristicolae?

*Responsio*: Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

*Responsio*: Non est hic, surrexit sicut locutus est; ite nunciate quia surrexit.

Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus filius Dei.

*Antiphona*: Surrexit Dominus de sepulchro. qui pro nobis pendit in ligno, alleluia .

Si tratta dell'esempio più antico della redazione  $\beta$  (cfr. Drumbl 1981, p. 197) della Visitatio Sepulchri I, che aggiunge al testo del Quem quaeritis l'antifona Surrexit Dominus. Nel testo di Magonza è adottata la variante a quattro battute, ma Drumbl 1981, pp. 182 sgg. ha dimostrato che il modello dei monaci di St. Alban era con ogni probabilità un testo prodotto nel monastero di St. Emmeran a Ratisbona, (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms.lit. 6, Graduale sec. X, fol. 94r) che andrà quindi considerato come il prototipo della redazione  $\beta$ , e che utilizza il Quem quaeritis in una delle due varianti canoniche, quella a tre battute di San Gallo (Drumbl 1981, p. 183):



*Interrogatio*: [Que]m queritis in sepulchro,  
[christico]le?

*Responsio*: Ihesum Nazarenum [crucif]ixum, o  
celicole.

*Responsio*: [Non e]st hic, surrexit sicut pre-  
[dixer]at. Ite, nuntiate quia [surre]xit dicentes.

*Antiphona*: Surrexit [Dominus] de sepulchro.

La seconda redazione ( $\alpha$ ) della Visitatio I individuata da Drumbl 1981, p. 197, è più estesa, per la presenza di due nuove antifone:

Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?  
Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite  
nuntiate quia surrexit a mortuis.

A. Venite et videte locum, ubi positus erat  
Dominus

A. et cito euntes dicite discipulis eius quia  
surrexit, alleluia.

A. Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro no-  
bis pependit in ligno, alleluia.

Non per questo la redazione  $\alpha$  può dirsi senz'altro posteriore, dato che "la priorità tra le redazioni  $\alpha$  e  $\beta$  non può essere decisa facilmente: ambedue sono documentate pressoché contemporaneamente a partire dalla metà del decimo secolo e non ci sono criteri che ci potrebbero far preferire il cambiamento dell'ordinamento nell'un senso piuttosto che nell'altro" (Drumbl 1981, p. 181).

Comunque sia, va detto che il testo della Visitatio I, la cui origine è indicata da Drumbl 1981, pp. 173 e 219, negli ambienti benedettini continentali, e più precisamente tedeschi "lorenesi", fra cui va annoverato il monastero di Gorze, presso Metz, c. 930 (non per caso i primi esempi pro

vengono da Magonza e Ratisbona), si presenta in manoscritti anche di poco posteriori corredato di rubriche che ne mettono in evidenza la funzione drammatica. Si veda, tra i più antichi, il testo tramandato nella già più volte citata Regularis Concordia (ca. 965-975), qui riprodotto nella recensione del manoscritto Cotton Tiberius A. III del British Museum, dove se ne esplicita la collocazione col Te Deum, ritenuto superfluo nelle redazioni più antiche, vista la presenza delle antifone:

Dum tertia recitatur lectio, quatuor fratres induant se, quorum unus alba [abba MS.] indutus acsi ad aliud agendum ingrediatur, atque latenter Sepulchri locum adeat, ibique manu tenens palmam, quietus sedeat. Dumque tertium perculebratur responsorium, residui tres succedant, omnes quidem cappis induti; turibula cum incensu manibus gestantes ac pedetemptim ad similitudinem querentium quid, ueniant ante locum Sepulchri. Aguntur enim haec ad imitationem Angeli sedentis in monumento, atque Mulierum cum aromatibus uenientium, ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres uelut erraneos, ac aliquid querentes, uiderit sibi adproximare, incipiat mediocri uoce dulcisone cantare:

*Quem queritis in sepulchro, o Christicolae?*

Quo decantato fine tenus, respondeant hi tres uno ore:  
*Ihesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.*

Quibus ille:

*Non est hic surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate quia  
surrexit a mortuis.*

Cuius iussionis [iussimus MS.] uoce uertant se illi tres  
ad chorum dicentes:

*Alleluia, surrexit Dominus [hodie, resurrexit leo fortis,  
Christus, filius Dei.]*

Dicto hoc, rursus ille residens uelut reuocans illos dicat  
antiphonam:

*Venite et videte locum [ubi positus erat dominus.]*

Haec uero dicens surgat, et erigat velum, ostendatque eis

locum Cruce nudatum, sed tantum lintheamina posita, quibus Crux involuta erat. Quo uiso, deponant turribula, que gestaverant in eodem Sepulchro, sumantque lintheum et extendant contra clerum, ac veluti ostendentes, quod surrexit Dominus et iam non sit illo involutus, hanc canant antiphonam:

*Surrexit Dominus de sepulchro [qui pro nobis pependit in ligno, alleluia, ]*

Superponantque lintheum altari. Finita antiphona, prior congaudens pro triumpho regis nostri, quod deuicta morte surrexit, incipiat hymnum Te Deum laudamus. Quo incepto, una pulsantur omnia signa (1).

(1) Mentre si legge la terza lezione quattro monaci si rivestano, uno dei quali, indossata la stola bianca, entri, come se fosse occupato da altre faccende, e di nascosto raggiunga il luogo dove è posto il Sepolcro, e là, tenendo in mano una palma, si assieda in silenzio. E mentre si canta il terzo Responsorio, verranno gli altri tre, tutti coperti dalle dalmatiche; recando in mano i turiboli con l'incenso, a passo a passo ad imitazione di chi cerca qualche cosa, giungano di fronte al luogo dove si trova il Sepolcro. Si comportano infatti così ad imitazione dell'Angelo che siede sulla Tomba e delle Donne che vengono con gli unguenti per ungere il corpo di Gesù. Come dunque quello che è seduto avrà veduto accostarsi i tre che sembrano sperduti e cercano qualcosa, inizi a cantare soavemente a voce bassa: "Chi cercate nel sepolcro, o fedeli di Cristo [il manoscritto abbrevia il testo, che si dà per noto]?"; e dopo aver cantato questa parte fino alla fine, rispondano questi tre all'unisono: "Gesù Nazareno crocifisso, o abitatori del cielo". Quello (che impersona l'Angelo) risponde loro: "Non è qui, è risorto, come aveva predetto; andate, e annunciate che è risorto dai morti". E al suono di questo comando si rivolgano quei tre al coro (che sta ad indicare il popolo), dicendo: "Alleluia, il Signore è risorto oggi, è risorto il forte leone, Cristo, figlio di Dio". Detto ciò, ancora una volta quello che se ne sta seduto, quasi a richiamarli canti l'Antifona: "Venite a vedere il luogo, dove era stato depresso Nostro Signore, alleluia". Dicendo dunque queste cose, si alzi e tolga il velo e mostri loro il sito privato della Croce, ma (contenente) solamente i lenzuoli che erano stati

Come si vede, il testo è composto da quattro battute e da due antifone, e può così essere interpretato sia come un esempio di  $\beta$  (nella variante di St. Alban) con l'aggiunta dell'antifona Venite et videte, sia come un esempio di  $\alpha$  con l'aggiunta della quarta battuta e l'eliminazione dell'antifona Et cito euntes; se si tiene conto del fatto che il Winchester Psalter, anch'esso composto in occasione del concilio di Winchester, riporta il testo secondo la redazione  $\alpha$ , si può ragionevolmente pensare ad una contaminazione tra le due versioni (oltre che con il Quem quaeritis di Fleury: cfr. Drumbi 1981, p. 178) nel passaggio dal continente ai monasteri inglesi.

Quello che è comunque certo, è che la Visitatio acquista in questo testo il carattere di un vero e proprio componimento drammatico. I chierici (cioè gli attori) sono tenuti a compiere gesti ed a muoversi in modo da suggerire lo svolgersi di un'azione (si vedano ad es. le frasi: "ad similitudinem querentium", "ad imitationem Angeli", oppure: "velut erraneos ac aliquid querentes", "velut revocans", "veluti ostendentes" ecc.). La messa in scena d'altra parte

./ quivi deposti e nei quali la Croce era stata avvolta. Avendo visto queste cose, depongano gli incensieri che avevano portati con sé, nel Sepolcro, e prendano il lenzuolo e lo stendano verso il clero e come per mostrare che il Signore è risorto e che non è più avvolto in esso, cantino questa Antifona: "E' risorto dal Sepolcro il Signore che per noi è stato appeso sulla croce, alleluia". E lo depongano sull'altare. Finita l'Antifona, l'abate, giubilante per il trionfo del nostro Re, perché risuscitò dopo aver vinta la morte, inizi l'inno Te Deum laudamus. E cominciato questo, tutte insieme suonino le campane).

comporta la presenza di una tenda (velum) appesa, aggiungeremo, di fronte allo altare, che a sua volta rappresenta il Sepolcro, e di lenzuola (lintheamina) che i tre chierici (che impersonano le Marie) mostreranno poi al clero a significare che Cristo non è più nella tomba ed è quindi risorto. Concludendo, di fronte ad un documento di questo genere non si potranno avere più dubbî: qui non si tratta più di un Ufficio drammatico, ma di un testo fortemente impregnato di elementi teatrali.

6.2.2. Caratteri questa volta spiccatamente drammatici presenta la Visitatio Sepulchri II, che ci è tramandata in codici risalenti al massimo al secolo XI, ed il cui centro di diffusione si colloca probabilmente alla "confluenza di tradizioni liturgiche tedesche con quelle dell'Italia settentrionale" (Drumbl 1981, p. 267). Se ne veda il testo in una delle testimonianze più antiche, secondo il codice 234 della Biblioteca Arcivescovile di Udine (seconda metà del secolo XI):

*Finito iii. responsorio visitatur sepulchrum cum versibus: duo fratres in vice mulierum sanctarum dicentes: "Quis revolvat nobis ab hostio lapidem quem tegere sacrum cernimus sepulchrum?"*

*Angeli dicant: "Quem queritis, o tremulae mulieres, in hoc tumultu plorantes?"*

*Respondent fratres: "Iesum Nazarenum crucifixum quaerimus."*

*Angeli: "Non est hic quem queritis, sed cito euntes dicite discipulis eius et Petro quia*

*surrexit Iesus."*

*Fratres vice mulierum venientes convertant se ad populum et ad chorum dicentes: "Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Iesus."*

*A. Chorus cantet antiphonam: "Currebant duo simul [et ille alius discipulus precurrit cicius Petro, et venit prior ad monumentum, alleluia]."*

*A. Deinde ostendunt lintheamina duo fratres aliis dicentes: "Cernitis o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum."*

*A. Deinde: "Surrexit [enim, sicut dixit Dominus, praecedet vos in Galileam, alleluia; ibi eum videbitis, alleluia, alleluia, alleluia]"*

*Chorus: "The Deum laudamus"*

Si vede subito come il testo non presenti che parziali analogie con il Quem quaeritis, sommerse come sono in una successione di battute che per la loro complessa articolazione e soprattutto per il linguaggio usato risultano fondamentalmente nuove; si noti tra l'altro la presenza dell'antifona Currebant duo, che introduce sulla scena i due nuovi personaggi degli apostoli Pietro e Giovanni, in una sorte di gara podistica (si veda oltre, § 7.2.). La prima versione che conosciamo ci mostra dunque come la Visitatio II abbia sin dall'inizio i caratteri specifici di una cerimonia "drammatica". Scrive Drumbl 1981, p. 241, a questo proposito: "Sono propenso a chiamare una simile cerimonia "drammatica" proprio perché essa deve la propria nascita prevalente a un intervento che non lascia traccia sui manoscritti, cioè a un uso linguistico diverso di un canto liturgico tradizionale. Questa diversità dell'uso lingu-

stico si realizza solo nel momento in cui l'esecuzione non viene affidata semplicemente ai cantori di turno, ma a cantori che assumono un ruolo e diventano personaggi".

Singolare è anche l'altra testimonianza della Visitatio II risalente alla fine dell'XI secolo, cioè quella contenuta nel manoscritto 366 della Stiftsbibliothek di Einsiedeln (Drumbl 1981, p. 217):

*Angelus dicit*: "Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?"

*Mulieres respondent*: "Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae".

*Angelus dicit*: "Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite nuntiate quia surrexit de sepulchro."

*Mulieres secum cantant*: "Quis revolvat nobis ab hostio lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?"

*Angelus inquirat*: "Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumultu plorantes?"

*Respondent mulieres*: "Ihesum Nazarenum crucifixum quaerimus."

*Angelus dicit*: "Non est hic, surrexit; sed cito euntes dicite discipulis eius et Petro quia surrexit Ihesus."

A. *Mulieres redeuntes secum cantant*: "Dicant nunc Iudaei quomodo milites custodientes sepulchrum perdidit regem. Ad lapidis positionem quare non servabant petram iustitiae? Aut sepultum reddant aut resurgentem adorent, nobiscum dicentes alleluia."

*Venientes autem ad discipulos dicunt*: "Ad monumentum venimus plorantes, angelum Domini sedentem vidimus ac dicentem quia surrexit Ihesus."

*Chorus*: "Te Deum laudamus".

Si noti che in questo testo composito manca per l'appunto il particolare più "drammatico", cioè la corsa sceneggiata dei due apostoli, di cui alla prima delle tre antifone del cod. 234 di Udine. Mancano inoltre le altre due antifone (Cernitis o socii e Surrexit enim) sempre del codice di Udine. In più ha invece l'antifona Dicant nunc Iudaei. Ed è su tale base che Drumbl 1981, p. 233, ricostruisce la probabile stesura originale della Visitatio II.

Anche qui insomma, alla pari del Quem quaeritis, le caratteristiche drammatiche dei testi presi in esame sarebbero dovute ad influenze extra-liturgiche, come prova il fatto che la diffusione del Quem quaeritis e della Visitatio in ambito liturgico ha comportato un regolato smussamento di tali caratteristiche. Per dirla con il Drumbl, "il chiaro parallelo tra Quem quaeritis e Visitatio II ci porta a formulare l'ipotesi che se di "dramma liturgico" si possa parlare esso si è imposto nell'alto medioevo malgré la liturgia, e non è invece la naturale espressione di essa a favore delle popolazioni laiche e incolte. In ambedue i casi le cerimonie "nuove" erano nate all'interno del gruppo omogeneo del coro e in ambedue i casi la "diversità" della rispettiva cerimonia impediva la sua diffusione nella forma originaria. Per poter essere accolta in una qualsiasi chiesa fuori da quella che ha visto nascere la cerimonia "drammatica", essa ha dovuto rinunciare a una parte fondamentale della propria diversità... Ovunque fosse nato il "dramma liturgico" latino, esso era destinato a scomparire"

(Drumbl 1981, p. 244).

## 7. Morfologia del dramma liturgico

7.1. Gli esempi più antichi del dramma cosiddetto liturgico sono stati individuati dalla critica tradizionale nell'ufficiatura (della Messa e del mattutino) della domenica di Pasqua. Il tema, come si è detto, è quello della Visita al Sepolcro da parte delle Marie, ed il testo, almeno nei primi tempi, non si discosta molto da quello che abbiamo visto nella Regularis Concordia. Testo ufficiale potremo dunque definirlo, accettato da tutte le chiese dell'Occidente latino, senza apprezzabili differenze di contenuto, dove l'iniziativa individuale cede continuamente il passo di fronte all'autorità della tradizione. Inutile quindi cercare in questi venerabili testi della drammaturgia medievale le tracce di una qualsiasi personalità. Qui veramente il concetto dell'arte come di un fare anonimo legato ai modelli costituiti della scuola (sotto forma di exempla e di formulae) si esprime nel modo più puro ed autentico.

Di fronte ad opere di questo genere è ovvio che il lettore moderno resti perplesso, e si chieda sino a che punto sia lecito fare intervenire il suo gusto educato ai valori espressi dall'Umanesimo in poi, nell'atto di giudicare monumenti letterari ispirati ad una concezione dell'arte così diversa dalla sua. Quello che urta innanzi tutto è l'uni-

formità di quei manufatti; eppure solo attraverso l'abitudine a tale uniformità sarà possibile farsi una qualche idea del valore di quella letteratura. Il problema, aggiungeremo per inciso, è già stato affrontato in sede di critica delle arti figurative, ed è forse là che potremo trovare una risposta ai nostri dubbi. Mentre si rinvia per informazioni più esaurienti all'opera di Julius Schlosser, La letteratura artistica, Firenze, 1935, non sarà forse inutile accennare, sia pure di sfuggita, al ruolo che hanno avuto nell'affermarsi di tale concetto dell'arte due diversi ordini di considerazioni. Prima di tutto la pratica abbastanza diffusa nelle botteghe medievali (e si veda in proposito la letteratura tecnico-artistica del tempo, o alla stessa sicuramente ispirata, dalle Hermeneia del Monte Athos sino al Trattato del Cennini) di lavorare su exempla e modelli. In secondo luogo, la convinzione che fra l'immagine del "Demurgo" platonico, che forma le cose secondo il "Proplasma" e quella dell'artista che si ispira all'exemplum fornitogli dal maestro, esistessero precisi rapporti non solo di forma, ma anche di natura. Di fronte a proposizioni di questo genere non si possono avere dubbi: l'artista nella concezione medievale è in effetti un artigiano, e come tale non può aspirare che al ruolo secondario dell'onesto e coscienzioso lavoratore addetto alla confezione di certi manufatti entro i limiti e secondo le istruzioni fornitegli dal capo officina. Dante stesso, e non solo per via di metafora, intende aprire con il De vulgari eloquentia (II, iv, 1) un vero e

proprio "artis ergasterium", in concorrenza con quello guit-toniano, una bottega d'arte cioè, con le parole di Ugucione, "ubi aliquod opus fit, quasi operaria statio. Et ergasterium dicitur magisterium", che ha con l'"Opera" o officina, all'ombra della quale l'"artista" spesso scompare sino al punto di cederle il fecit condannandosi in tal modo all'anonimia, una sostanziale identità di mezzi e di fini (si ricordi la funzione di magister attribuita ad Amore nel Purgatorio, XXIV, 52-54: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando"). E se la tendenza degli scrittori medievali a tener celato il proprio nome, a cui vanno riferiti i ben noti versi di Dante (Purg. XXX, 62-63):

Mi volsi al suon del nome mio,  
Che di necessità qui si registra.

tendenza più che sufficientemente trattata da Curtius in un "excursus" della sua opera maggiore (cfr. Curtius 1948, pp. 505 sgg.), perché mi dilunghi oltre il necessario, è dovuta a ragioni essenzialmente morali, non potremo fare a meno di osservare come una ulteriore giustificazione finisca altresì col trovare in quella concezione artigiana della poesia che dicevamo.

Conseguenza inevitabile di questo stato di cose è l'enorme difficoltà, per non dire l'impossibilità, di stabilire un ordinamento (cronologico e stilistico) dei testi appartenenti alla tradizione del Quem quaeritis, che possa dirsi oggettivamente giustificato, e che consenta di rico-

struire la "storia" di questo genere. Le osservazioni raccolte nelle pagine che precedono e, soprattutto, la polivalenza dei componimenti presi in esame che, aperti alle interpretazioni più svariate, sembrano, dal canto loro, favorire l'affermarsi di teorie anche molto diverse le une dalle altre, sono la prova più convincente di tale stato di cose.

Appiattiti su una dimensione acronica, i singoli testi del Quem quaeritis e della Visitatio Sepulchri ripartono ogni volta da zero, perché è allo "zero" del proplasma e dell'exemplum che essi si ispirano, ripetendolo con infinite ed impercettibili variazioni, prive per soprammercato di un qualsiasi contenuto storico. Il problema non è diverso da quello di fronte a cui si è venuto a trovare Ferdinand de Saussure quando prese in esame la galleria dei ritratti (personaggi) del Nibelungenlied, e alla cui originale soluzione, in chiave rigorosamente semiologica - che è quando dire sincronica - ci permettiamo di rinviare gli studiosi del teatro latino alto-medievale (cfr. D'A.S.Avalle, Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi, in "Strumenti critici", 19 (1972), pp. 229-242).

Le varianti del Nibelungenlied, come per altro le nostre, frutto di una attività combinatoria esercitata nel quadro di una "nebulosa" di elementi che ne costituisce l'universo, se hanno qualcosa in comune, questo qualcosa non lo derivano dal fatto di essere legate le une alle altre in un "normale" processo di evoluzione, e tanto meno di

sviluppo della specie, quanto dal fatto di avere in comune un certo archetipo (da intendersi con Saussure come la "nebulosa di elementi" che si diceva, o, con Propp, come l'"archifavola" che presiede virtualmente alla elaborazione delle fiabe storicamente date), di risalire, insomma, indipendentemente le une dalle altre (tranne le solite numerate eccezioni) allo stesso "modello". E, se poi alcune di queste varianti hanno carattere decisamente "drammatico", non è detto che quelle che non lo hanno o che lo hanno in minor grado, ne debbano costituire necessariamente gli antecedenti.

L'impressione che si ricava dalla storia del nostro genere è dunque quella di un organismo praticamente autosufficiente, retto da leggi proprie, tanto che Young si è creduto più di una volta autorizzato ad ignorare ogni questione di cronologia relativa, limitandosi di norma ad analizzare il grado di elaborazione raggiunto dai singoli drammi nei vari momenti della loro diffusione.

7.2. Esempio a questo riguardo il caso della Visitatio Sepulchri. La più antica redazione che conosciamo, e cioè la Visitatio I, comporta la presenza di un gruppo di personaggi, gli Angeli da una parte e le Marie dall'altra. Il dialogo è quello noto, tranne aggiunte e modifiche di secondaria importanza, che non ne intaccano la sostanza. La Visitatio II, invece, è un testo completamente nuovo, soprattutto quando si pensi alla scena in cui gli apostoli

Giovanni e Pietro corrono verso il Sepolcro, nell'ordine: Giovanni, che è più giovane per primo e subito dopo Pietro, vecchio e tutto affannato (1). Interessanti a questo proposito le rubriche contenute in alcuni manoscritti, da cui risulta che Giovanni supera Pietro sulla scena stessa: "Veniant denique in persona Joannis et Petri Apostolorum duo alij celeri gressu"; oppure ancora: "Petrus et Joannes currant, precuratque Joannes, sequente Petro"; o infine: "Pervenit unus citius alio, sicut Joannes cucurrit citius Petro". La scena deve essere piaciuta, e pertanto ad un certo punto si è, per così dire, grammaticalizzata. A questo punto la via era libera per un'elaborazione esclusivamente teatrale della vicenda. Ed ecco comparire verso la metà del XII sec. Gesù stesso. Il dialogo avviene dopo la Visita al Sepolcro e si svolge generalmente fra il Cristo e Maria Maddalena. Quando infine ai personaggi della tradizione evangelica si aggiunge l'unguentarius, da cui le Marie acquistano il necessario per ungere il corpo di Gesù, il dramma è ormai maturo per il suo trasferimento fuori della chiesa.

(1) Si noti, a questo riguardo, che i particolari comici e realistici non sono elementi sufficienti per dichiarare tale tipo di Visitatio ormai svincolata dalla matrice ecclesiastica. Questi elementi infatti non sono, per loro natura, estranei all'esperienza religiosa in generale, e più in particolare, a quella medievale. Per tanto riterremo del tutto insostenibile l'ipotesi che vede nel particolare della corsa di Pietro e Giovanni (in quanto comica e realistica) la prova sicura dell'inizio del teatro "profano" moderno.

Come già la Vie de Saint Alexis anglo-normanna da tro-  
po del Mattutino trasformata in racconto romanzesco ed en-  
trata quindi a far parte del repertorio dei giullari, an-  
che la Visitatio Sepulchri, rallegrata, se così si può di-  
re, da elementi realistici (le scene coll'Unguentario, gli  
alterchi fra i soldati romani addetti alla custodia del se-  
polcro) esce ad un certo momento dalla chiesa, e portata  
sul sagrato o nelle piazze, si trasforma a poco a poco in  
un dramma profano. A questo punto non si parla più di Visi-  
tatio Sepulchri, ma più genericamente di Ludus pascalis  
(ove Ludus corrisponde al francese jeu, "rappresentazio-  
ne"), come è il caso, ad es., dei quattro testi studiati  
dallo Young 1951<sup>2</sup>, I, p. 411 sgg., di cui tre sono ancora  
in latino (l'Ordo paschalis di Klosterneuburg, il Ludus Do-  
minicae Resurrectionis conservato nella raccolta dei Car-  
mina burana ed il Ludus paschalis di Tours) ed uno parte  
in latino e parte in francese del XIV sec., proveniente dal  
monastero femminile di Origny-Sainte-Benoîte vicino a Saint  
Quentin.

7.3. Questo passaggio di cerimonie nate nel coro dei  
monaci al sagrato della chiesa rappresenta un momento cri-  
tico per la nascita delle letterature in volgare, in quanto  
il contatto con il popolo doveva prima o poi rendere neces-  
sario l'abbandono del latino. Una viva testimonianza di que-  
sta "attività" all'esterno della chiesa, sulle vie e sulle  
piazze, ci è data dalle miniature del codice già Saibante,

oggi Hamilton 390 della Oeffentliche Wissenschaftliche Bi-  
bliothek di Berlino, che contiene componimenti di edifica-  
zione religiosa (tra l'altro anche i duecenteschi Prover-  
bia quae dicuntur super natura feminarum): probabilmente  
redatto nell'ambito di una confraternità religiosa, il ma-  
noscritto presenta nelle sue illustrazioni dei monaci nel-  
l'atto di predicare, collocati su pulpiti improvvisati con  
tralicci di legno, che evidentemente alludono a un'azione  
predicatoria svolta all'aperto, sul sagrato o nelle piazze.

In questo trapasso dalla cerimonia liturgica in latino  
alla rappresentazione teatrale in volgare si tocca con ma-  
no la continuità di fondo che lega la tradizione culturale  
latina (mediolatina) alle nuove esperienze in volgare, ad  
essa unite da un vero e proprio cordone ombelicale. E si  
scopre così la scarsa fondatezza di certe posizioni proprie  
della critica romantica, che ha sempre parlato di un Medioe-  
vo diviso in due versanti culturali senza rapporti fra di  
loro: da una parte la cultura in lingua latina, cultura uf-  
ficiale, erede del patrimonio classico; dall'altra la cul-  
tura romanza, o volgare in genere, che non avrebbe alcun  
rapporto di derivazione con la tradizione latina, ma che  
sarebbe anzi nata come "alternativa" ad essa, e sarebbe so-  
pravvissuta più o meno clandestinamente, per vie orali,  
giungendo solo molto più tardi agli onori della tradizione  
scritta. Tale punto di vista è largamente influenzato dal-  
la teoria romantica della "originalità" come carattere di-  
stintivo della poesia, per cui le varie letterature roman-



ze, espressione dello spirito nazionale dei singoli popoli, sarebbero del tutto indipendenti nei confronti della cultura latina, propria dell'ufficialità ecclesiastica e imperiale.

L'immagine, in un certo senso "catacombale", di un'attività artistica non-latina che sarebbe rimasta attiva per tutto il Medioevo, ma sepolta negli ipogei del grandioso edificio filosofico-letterario mediolatino, segue dunque un modello storiografico proprio del pensiero ottocentesco (non a caso la si ritroverà nella sua sostanza nell'opposizione tra culture egemoni e culture subalterne, propria della prospettiva marxista), e arriva a far sentire il suo peso, retroattivamente, anche nell'interpretazione romantica del mondo latino classico: i versi latini arcaici, come il saturnio e il faunio, non inquadrabili negli schemi noti della metrica quantitativa classica, sono stati interpretati come relitti di una tradizione poetica sillabica, di origine popolare, che sarebbe stata poi travolta dall'influsso culturale greco (si veda la polemica tra Catone e il circolo degli Scipioni), e relegata da allora nella semiclandestinità.

La rivalutazione dell'importanza della cultura mediolatina nella sua funzione di matrice delle nuove letterature, risale in gran parte all'opera di Ernst Robert Curtius, in particolare al suo capolavoro, uscito nel 1948, dal titolo eloquente Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. In essa si sostiene e si documenta su larghissima

scala la vitalità della tradizione mediolatina, indicandone le novità e gli sviluppi dell'eredità classica, e insieme si delinea una visione delle letterature in volgare basata sulla loro originaria dipendenza dal ceppo latino, sulla continuità di temi e immagini che lega le due tradizioni. E non sarà inutile osservare come anche questa fondamentale "rivoluzione" storiografica abbia alle sue spalle, nell'immediato dopoguerra tedesco, un preciso progetto ideologico-politico, nel tentativo di individuare un'eredità culturale del Medioevo europeo al di fuori di quel mondo germanico (e più in genere "barbaro") che tanto era stato esaltato dal regime nazista: la riscoperta della mediolatinità, cui contribuì proprio in quegli anni e in proporzioni notevoli un certo filone letterario anglosassone, da Ezra Pound a Thomas S. Eliot (si vedano i rispettivi saggi su Cavalcanti e su Dante), deve in realtà moltissimo a questa esigenza storica della cultura tedesca post-bellica.

Per quanto riguarda poi le modalità del lento travaso dal mondo mediolatino al mondo volgare, il luogo più probabile è da ricercarsi negli ambienti ecclesiastici: sia perché l'organizzazione della cultura (latina) nell'Altomedioevo è appannaggio quasi esclusivo di tali ambienti (e qui si pensa soprattutto alla tradizione benedettina), sia perché le esigenze propagandistiche e predicatorie tipiche della Chiesa cattolica non potevano, a lungo andare, prescindere dalla lingua della comunicazione normale del popolo, cioè dal volgare.

Prendendo come esempio il caso della Francia, la regione innovativa in questo senso è senza dubbio quella del Poitou e dell'Aquitania: da qui provengono alcuni tra i primi manoscritti contenenti opere in lingua volgare (si noti che spesso si tratta di leggende agiografiche, di origine appunto monastica, come nel caso della Passion e del Sanct Lethgier); qui, e più precisamente nel Sud-ovest vengono elaborate da Guglielmo IX, le prime forme della lirica in lingua d'oc; qui, nell'importantissimo centro benedettino di San Marziale a Limoges, abbiamo trovato una delle più antiche redazioni datate del Quem quaeritis; qui, ancora, nei vari altri centri benedettini che costellavano il "cammino" verso Santiago de Compostela, nasce il genere della chanson de geste (si veda sopra, § 5.3.). La teoria che unisce le nascenti letterature volgari alla tradizione mediolatina trova in questo contesto storico una indiscussa e probante conferma.

7.4. Tornando al teatro, si noterà come tutti i drammi citati fanno parte della officatura della domenica di Pasqua. Il genere però non si esaurisce con questi testi; anzi molti altri ne abbiamo di ispirazione diversa, ricalcati in parte su episodî del Vangelo (sempre sulla falsariga del tropo del Quem quaeritis, che rappresenta, in altre parole, l'archetipo del genere) e in parte su episodî dell'Antico Testamento ed in genere della letteratura agiografica. Mentre si rimanda per maggiori dettagli all'opera di

Young, ci limiteremo ad elencare i temi più importanti, raggruppandoli secondo la partizione tradizionale, in cicli o argomenti.

Il ciclo più importante è quello pasquale, che già conosciamo. Ad esso appartengono, oltre alle rappresentazioni della domenica di Pasqua (nelle tre specie, Quem quaeritis, Visitatio Sepulchri, e Ludus paschalis), il dramma del Peregrinus (che tratta del viaggio ad Emmaus), l'Ascensio Domini, il dramma di Pentecoste, ed infine i Ludi de Passione, provenienti forse dai Planctus Mariae (che sono in genere sequenze, ma anche, molto spesso, inni e poemetti).

I testi più antichi del secondo ciclo, quello cioè di Natale, sono più tardi e risalgono all'XI secolo. All'inizio dell'XI secolo appartiene la prima attestazione dell'Ordo Stellae dell'Epifania. Essa è contenuta in un foglio rimasto in bianco del manoscritto lat. 1152 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Data l'antichità del frammento, sarà forse opportuno riportarne qui di seguito il contenuto (nell'ed. Drumbi 1981, p. 294):

Stella fulgore nimio rutilat,  
 Quae regem regum natum monstrat,  
 Quem venturum olim prophetia signaverat.  
 Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera:  
 aurum, tus et myrram: quia scriptum didicimus:  
 Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei.  
*Rex:* Lecti oratores, qui sint inquirete reges  
 Affore quos nostris iam fama revolvit in oris.  
*Nuntii Regi:* Sint completa citum vestra haec  
 precepta peractum.

8\*. - D'A.S.AVALLE: Il "Ludus Danielis".

*Nuntii ad Magos*: Principis edictu, Reges, prescire venimus  
Quo sit directus hic vester, et unde, profectus.

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

*Nuntii ad Regem*: En magi veniunt,  
Et regem regum natum stella duce requirunt.

Osserva a questo proposito Drumbl 1981, pp. 293-294:

"Siamo in un periodo in cui si sta lentamente diffondendo la Visitatio I, mentre la composizione della Visitatio II avverrà probabilmente solo mezzo secolo più tardi. Ha dunque senso studiare le cerimonie pasquali per ricercare le origini della drammaturgia medievale, quando si dispone di un "dramma sacro" dal grado di elaborazione stilistica e drammaturgica come quello copiato su un foglio rimasto vuoto nel salterio di Carlo il Calvo?"

La domanda, senz'altro inquietante, corrobora i dubbi già espressi nel corso dell'esposizione precedente, e rafforza l'impressione che nel quadro del progetto drammatico dell'XI secolo il Quem quaeritis non rappresenti altro che materiale di recupero.

Interessante anche l'Ordo pastorum, che appare fedelmente ricalcato sullo schema del Quem quaeritis. Anche qui si parte da un tropo, e più precisamente dal tropo dell'Introito della Messa di Natale. Anche qui il dialogo si svolge sulla traccia di un'inchiesta, salvo che protagonisti sono questa volta i pastores e le obstetrices: i primi per informarsi sul luogo dove si trova il Figlio di Dio, le seconde (prese dall'apocrifo Protevangelium Jacobi) per annunciare

che il Figlio di Dio è nato. Alla pari del Quem quaeritis anche l'Ordo pastorum si ritrova nel Mattutino, dove prende il nome di Officium pastorum. Sempre al ciclo di Natale appartengono altri drammi, come l'Officium stellae, che, alla pari dell'Ordo Stellae, si recitava il giorno dell'Epifania, e dove compare per la prima volta la figura drammatica e nello stesso tempo grottesca di Erode. Questo genere sembra abbia avuto origine in Francia (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, II, p. 101), e comporta sin dall'inizio (XI secolo) tutta una serie di elementi "comici" (ad es. nell'Officium stellae di Montpellier i Re Magi parlano un gergo pseudo-ebraico) che ne favoriranno più tardi l'assunzione se non altro tipologica nel teatro profano. Altri drammi, sempre del ciclo natalizio, sono l'Ordo Rachelis (legato, come l'Officium Stellae, all'episodio della Strage degli Innocenti) e l'Ordo Prophetarum.

Un terzo ciclo è quello dei drammi del Nuovo Testamento. Tra questi ricorderemo la Resuscitatio Lazari, generalmente rappresentata durante il Mattutino della festa di S. Lazzaro (17 dicembre). Il testo più importante della serie (vale a dire la Suscitatio Lazari con farciture francesi) è quello firmato dal grande scrittore inglese ed allievo di Abelardo, Hilarius. Altri drammi, appartenenti sempre a questo ciclo sono, oltre alla Conversio Pauli (25 gennaio), quelli della Vergine, divisi in vari gruppi a seconda dell'argomento: la Presentazione al Tempio, l'Annunciazione, la Purificazione e l'Assunzione.

Importantissimo anche il ciclo dei drammi dell'Antico Testamento. Gli episodî trattati più frequentemente sono quelli: 1) di Isacco e di Rebecca; 2) Giuseppe ed i suoi fratelli; 3) Daniele. Qui ci limiteremo a segnalare per la loro originalità i drammi di Daniele, di cui uno scritto da Hilarius, in collaborazione non si sa bene se con allievi o con colleghi, e un altro proveniente da Beauvais, dell'inizio del XII sec., con farciture, molto simile al precedente ed indubbiamente il migliore della serie.

Alla letteratura agiografica sono invece legati i "miracoli" di San Nicola (6 dicembre). "Miracolo" nella accezione comune sta ad indicare un componimento drammatico che ha per oggetto la leggenda di santi diversi da quelli (come Maria, Lazzaro, Paolo, ecc. ecc.) compresi nella narrazione dei Vangeli. San Nicola, com'è noto, era il santo degli scolari, ed è quindi naturale che chierici e goliardi, che formavano nel Medio Evo una sola categoria, dedicassero particolare attenzione ai suoi miracoli. Fra questi uno ancora, e più precisamente l'Iconia Sancti Nicolai, è stato scritto da Hilarius, e contiene, come la Suscitatio Lazari (ed il Daniele di Beauvais) numerose farciture in lingua volgare. La raccolta più importante di questi "miracoli" è però conservata nella grande compilazione di Orléans, Bibliothèque de la Ville n. 201 (olim 178), redatta molto probabilmente a Fleury nel monastero di Saint-Benoît-sur-Loire, nel XIII secolo (o forse già nel secolo precedente), su cui si potrà vedere Frank 1954, p. 44 nota 1. I "miraco-

li" di San Nicola sono i primi della serie, e sono seguiti a loro volta da altri sei drammi liturgici appartenenti ai varî cicli nel seguente ordine (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, I, pp. 665-66).

Prima di tutto i quattro miracoli del ciclo di San Nicola: 1) Tres Filiae (pp. 176-82); 2) Tres Clerici (pp. 183-87); 3) Iconia Sancti Nicolai (pp. 188-96); 4) Filius Getronis (pp. 196-205). Seguono poi altri sei drammi, appartenenti a diversi cicli: 5) Officium Stellae ("Ordo ad representandum Herodem", pp. 205-14); 6) Ordo Rachelis ("Ad Interfectionem Puerorum", pp. 214-20); 7) Visitatio Sepulchri ("Ad faciendam Similitudinem Dominici Sepulchri", pp. 220-25); 8) Peregrinus ("Ad faciendam Similitudinem Dominae Apparitionis in Specie Peregrini", pp. 225-30); 9) Conversio Sancti Pauli ("Ad representandum Conversionem Beati Pauli Apostoli", pp. 230-33); 10) Resuscitatio Lazari ("Versus ad Resuscitationem Lazari", pp. 233-43).

Le notizie più antiche sulla recita dei "miracoli" riguardano però un altro santo, e più precisamente Santa Caterina. Tali notizie ci sono fornite dalle cronache del monastero benedettino di St. Albans (nel Hertfordshire, a nord di Londra), a proposito dell'abate Goffredo di Gorran (proveniente dal Maine), divenuto priore di quel famoso monastero nel 1119. Secondo il racconto della cronaca, Goffredo di Gorran dopo aver passato alcuni anni in Normandia, sarebbe pervenuto a Dunstable (vicino a St. Albans) ed ivi avrebbe organizzato la recita di un dramma ("quem miracu-

la vulgariter appellamus") su Santa Caterina. A questo fine egli avrebbe preso a nolo alcune cappe presso l'abbazia di St. Albans. Le cose però non andarono lisce, perché le cappe andarono distrutte in un incendio ed il giovane chierico, non potendo rimborsare il danno, fu costretto, con le parole della cronaca, "ad offerirsi in olocausto a Dio", entrando come novizio nell'Abbazia. Non si dimentichi a questo riguardo che a Goffredo di Gorran dobbiamo molto probabilmente anche la compilazione del Salterio di St. Albans, dove si trova la redazione più antica della prima grande opera della letteratura francese, vale a dire il S. Alessio anglo-normanno.

All'ultimo ciclo, quello dei drammi escatologici, appartiene lo Sponsus. Il tema è quello della fine del mondo e del giudizio universale. Diffusissimo nella cultura medievale, esso ne costituisce, per così dire, uno degli elementi portanti fondamentali, soprattutto a livello "popolare", tanto che non si potrà non tenerne conto nel momento di studiare la maniera con cui si sono costituite le letterature volgari. La diffusione di tale tema ha origine, com'è ben noto, nel pensiero giudaico del primo secolo dell'era volgare (si ricordi la distruzione del Tempio e di Gerusalemme, che avviene appunto in quest'epoca) e trova poi conferma negli avvenimenti che seguono alla caduta dell'impero romano. Elementi secondari sono poi forniti dalle letterature classiche, come ad es. nel caso del Somnium Scipionis ciceroniano, e soprattutto dalla poesia di Orazio

e di Virgilio. Nel complesso però i precedenti immediati di questa concezione vanno ricercati nei Vangeli canonici (qui ad es. si trova la Parabola delle Vergini Savie e delle Vergini Stolte, sviluppata poi nello Sponsus) e di riflesso in quelli apocrifi, come ad es. il Descensus Christi ad inferos (o Vangelo di Nicodemo).

II Capitolo

L A S T R U T T U R A F O R M A L E  
D E L  
" L U D U S D A N I E L I S "  
D I B E A U V A I S

INCIPIIT DANIELIS LUDUS

1. *Ad honorem tui, Christe,  
Danielis ludus iste  
in Beluaco est inuentus,  
et inuenit hunc iuentus.*

Dum uenerit Rex Balthasar, Principes sui cantabunt ante eum  
hanc prosam:

2. *Astra tenenti* 5  
*cunctipotenti*  
*turba uirilis*  
*et puerilis*  
*concio<sup>1</sup> plaudit.*

*Nam Danielem* 10  
*multa fidelem*  
*et subisse*  
*atque tulisse*  
*firmiter audit.*

*Conuocat ad se rex sapientes* 15  
*gramata dextre qui sibi dicant enucleantes;*  
*que quia scribe non potuere*  
*soluere, regi ilico muti conticuere.*  
*Sed Danieli scripta legenti max patuere*  
*que prius illis clausa fuere.* 20

---

<sup>1</sup> concio ] contio (MS).

Quem quia uidit preualuisse  
 Balthasar illis, fertur in aula preposuisse.  
 Causa reperta  
 non satis apta  
 destinat illum 25  
 ore leonum  
 dilacerandum.

Sed, Deus, illos ante malignos  
 in Daniele tunc uoluisti esse benignos.  
 Huic quoque panis, 30  
 ne sit inanis,  
 mittitur a te  
 prepete uate

Tunc ascendat Rex in solium, et Satrape ei applaudentes dicant:

3. Rex, in eternum uiue! 35

Et Rex apperiet os suum dicens:

4. Vos qui paretis meis uocibus,  
 afferte uasa meis usibus  
 que templo pater meus abstulit,  
 Iudeam grauiter cum perculit.

Satrape uasa deferentes cantabunt hanc prosam ad laudem Regis:

5. Iubilemus regi nostro magno ac potenti! 40  
 Resonemus laude digna uoce competenti!  
 Resonet iocunda turba sollempnibus odis!  
 Cytharizent, plaudant manus, mille sonent  
 modis!

Pater eius destruens Iudeorum templa  
 Magna fecit, et hic regnat eius per exempla. 45

Pater eius spoliavit regnum Iudeorum;  
 Hic exultat sua festa decore uasorum.  
 Hec sunt uasa regia quibus spoliatur  
 Iherusalem et regalis Babylon ditatur.  
 Presentemus Balthasar ista regi nostro, 50

Qui sic suos perornauit purpura et ostro.  
 Iste potens, iste fortis, iste gloriosus,  
 Iste probus, curialis, decens et formosus.  
 Iubilemus regi tanto uocibus canoris;

Resonemus omnes una laudibus sonoris. 55  
 Ridens plaudit Babylon, Iherusalem plorat;  
 Hec orbatur, hec triumphans Balthasar adorat.  
 Omnes ergo exultemus tante potestati,  
 Offerentes regis uasa sue maiestati.

Tunc Principes dicant:

6. Ecce sunt ante faciem tuam. 60

Interim apparebit dextra in conspectu Regis scribens in pariete:  
 Mane, Thechel, Phares; quam uidens Rex stupefactus clamabit:

7. Vocate mathematicos  
 Caldeos et ariolos;  
 auruspices inquirete,  
 et magos introducite.

Tunc adducentur Magi, qui dicent Regi:

8. Rex, in eternum uiue! 65  
 Adsumus ecce tibi.

Et Rex:

9. Qui scripturam hanc legerit  
 et sensum aperuerit,  
 sub illius potentia  
 subdetur Babylonia, 70  
 et insignitus purpura  
 torque fruatur aurea.

Illi uero nescientes persoluere dicent Regi:

10. Nescimus persoluere nec dare consilium  
 que sit superscriptio, nec manus  
 inditium.

Conductus Regine uenientis ad Regem:

11. Cum doctorum 75  
 et magorum  
 omnis adsit concio,<sup>1</sup>  
 secum uoluit,  
 neque soluit,  
 que sit manus uisio. 80  
 Ecce prudens,  
 styrpe cluens,  
 diues cum potentia;

<sup>1</sup> concio ] contio (MS).

- in uestitu  
deaurato* 85  
*coniunx adest regia.  
Hec latentem  
promet uatem  
per cuius indicium  
rex describi  
suum ibi* 90  
*nouerit exitium.  
Letis ergo  
hec uirago  
comitetur plausibus;* 95  
*cordis, oris  
que sonoris  
personetur uocibus.*  
 Tunc Regina ueniens adorabit Regem dicens:  
 12. *Rex, in eternum uiue!*  
 13<sup>1</sup>. *Vt scribentis noscas ingenium,* 100  
*Rex Balthasar, audi consilium.*  
 Rex audiens hec, uersus Reginam uertet faciem suam, et Re-  
 gina dicat:  
 13<sup>2</sup>. *Cum Iudee captiuis populis  
prophetie doctum oraculis  
Danielem a sua patria* 105  
*captiuauit patris uictoria.  
Hic sub tuo uiuens imperio,  
ut mandetur, requirit racio.  
Ergo manda ne sit dilatio,  
nam docebit quod celat uisio.*  
 Tunc dicat Rex Principibus suis:  
 14. *Vos Danielem querite,* 110  
*et inuentum adducite.*  
 Tunc Principes, inuento Daniele, dicant ei:  
 15. *Vir propheta Dei, Daniel, uien al Roi.  
Veni, desiderat parler a toi.  
Pauet et turbatur, Daniel, uien al Roi.  
Vellet quod nos latet sauoir par toi.* 115  
*Te ditabit donis, Daniel, uien al Roi,  
Si scripta poterit sauoir par toi.*

- Et Daniel eis:  
 16. *Multum miror cuius consilio  
me requirat regalis iussio.  
Ibo tamen, et erit cognitum* 120  
*per me gratis quod est absconditum.*  
 Conductus Danielis uenientis ad Regem:  
 17. *Hic uerus Dei famulus,*  
 [Principes] *quem laudat omnis populus;  
cuius fama prudentie  
est nota regis curie.* 125  
*Cestui manda li Rois par nos.*  
 Daniel:  
*Pauper et exulans enuois al Roi par uos.*  
 Principes:  
*In iuuentutis gloria,  
plenus celesti gratia,  
satis excellit omnibus* 130  
*uirtute, uita, moribus.  
Cestui manda li Rois par nos.*  
 Daniel:  
*Pauper et exulans enuois al Roi par uos.*  
 Principes:  
*Hic est cuius auxilio  
soluetur illa uisio* 135  
*in qua scribente dextera  
mota sunt regis uiscera.  
Cestui manda li Rois par nos.*  
 Daniel:  
*Pauper et exulans enuois al Roi par uos.*  
 Veniens Daniel ante Regem, dicat ei:  
 18. *Rex, in eternum uiue!* 140  
 Et Rex Danieli:  
 19. *Tunc Daniel nomine diceris  
huc adductus cum Iudee miseris?  
Dicunt te habere Dei spiritum  
et prescire quodlibet absconditum.* 145  
*Si ergo potes scripturam soluere,  
immensis muneribus ditabere.*



Et Daniel Regi:

20. *Rex, tua nolo munera;  
gratis soluetur litera.  
Est autem hec solutio:  
instat tibi confusio.* 150  
*Pater tuus pre omnibus  
potens olim potentibus,  
turgens nimis superbia  
deiectus est a gloria.*  
*Nam cum Deo non ambulans,  
sed sese Deum simulans,* 155  
*vasa templo diripuit  
que suo usu habuit.*  
*Sed post multas insanias  
tandem perdens diuitias,* 160  
*forma nudatus hominis,  
pastum gustavit graminis.*  
*Tu quoque eius filius,  
non ipso minus impius,  
dum patris actus sequeris,* 165  
*uasis eisdem uteris;  
quod quia Deo displicet,  
instat tempus quo uindicet.*  
*Nam scripture indicium  
minatur iam supplitium,* 170  
*et mane, dicit Dominus,  
est tui regni terminus.*  
*Thechel libram significat  
que te minorem indicat.*  
*Phares, hoc est diuisio,* 175  
*regnum transportat alio.*

Et Rex:

- 20\*. *Qui sic soluit latentia  
ornetur ueste regia.*  
Sedente Daniele iuxta Regem, induto ornamentis regalibus,  
exclamabit Rex ad Principem militie:  
21. *Tolle uasa, princeps militie,  
ne sint michi causa miserie.* 180

Tunc, relicto palatio, referent uasa Satrape, et Regina discedet. Conductus Regine:

22. *Soluitur in libro Salomonis  
digna laus et congrua matronis.  
Precium est eius si quam fortis  
procul et de finibus remotis.*  
*Fidens est in ea cor mariti* 185  
*spolijs diuitibus potiti.*  
*Mulier hec illi comparetur  
cuius rex subsidium meretur.*  
*Eius nam facundia uerborum  
arguit prudentiam doctorum.* 190  
*Nos quibus occasio ludendi  
hac die conceditur sollempni,  
demus huic preconia deuoti,  
ueniant et concinent remoti.*

Conductus referentium uasa ante Danielelem:

23. *Regis uasa referentes* 195  
*quem Iudee tremunt gentes,  
Danieli applaudentes,  
gaudeamus;*  
*laudes sibi debitas referamus!*  
*Regis cladem prenotauit* 200  
*cum scripturam reserauit,  
testes reos comprobauit,  
et Susannam liberauit.*  
*Gaudeamus;*  
*Laudes [sibi debitas referamus]!* 205  
*Babylon hunc exulauit  
cum Iudeos captiuauit,  
Balthasar quem honorauit.*  
*Gaudeamus:*  
*[laudes sibi debitas referamus!]* 210  
*Est propheta sanctus Dei,  
hunc honorant et Caldei  
et gentiles et Iudei.*  
*Ergo iubilantes ei,  
gaudeamus,* 215  
*[laudes sibi debitas referamus!]*

et cetera. Statim apparebit Darius rex cum Principibus suis, uenientque ante eum Cythariste et Principes sui psallentes hec:

24. *Ecce rex Darius  
uenit cum principibus  
nobilis nobilibus.  
Eius et curia  
resonat leticia, 220  
adsunt et tripudia.  
Hic est mirandus,  
cunctis uenerandus.  
Illi imperia  
sunt tributaria. 225  
Regem honorant  
omnes et adorant.  
Illum Babylonia  
metuit et patria.  
Cum armato agmine 230  
ruens et cum turbine  
sternit cohortes,  
confregit et fortes.  
Illum honestas  
colit et nobilitas. 235  
Hic est Babylonius  
nobilis rex Darius.  
Illi cum tripudio  
gaudeat hec concio,<sup>1</sup>  
laudet et cum gaudio 240  
eius facta fortia  
tam admirabilia.*

24\*. *Simul omnes gratulemur; resonent et tympana;  
Cythariste tangant cordas; musicorum organa  
resonent ad eius preconia. 245*

Antequam perueniat Rex ad solium suum, duo precurrentes expellent Balthasar quasi interficientes eum. Tunc sedente Dario Rege in maiestate sua, Curia exclamabit:

25. *Rex, in eternum uiue!*

<sup>1</sup> concio ] contio (MS).

Tunc duo flexis genibus secreto dicent Regi ut faciat accersiri Danielelem, et Rex iubeat eum adduci. Illi autem alij precipientes dicent hec:

26. *Audite, Principes regalis curie,  
qui leges regitis tocius patrie.  
Est quidam sapiens in Babylonia,  
secreta reserans deorum gratia. 250  
Eius consilium regi complacuit,  
nam prius Balthasar scriptum aperuit.  
Iste uelociter, ne sit dilatio,  
nos uti uolumus eius consilio.  
Fiat, si uenerit, consiliarius 255  
regis, et fuerit in regno tercius.*

Legati, inuento Daniele, dicent hec ex parte Regis:

27. *Ex regali uenit imperio,  
serue Dei, nostra legatio.  
Tua regi laudatur probitas,  
te commendat mira calliditas. 260  
Per te solum cum nobis patuit  
signum dextre quod omnes latuit.  
Te rex uocat ad suam curiam,  
ut agnoscat tuam prudentiam.  
Eris, supra ut dicit Darius, 265  
Principalis consiliarius.  
Ergo ueni, iam omnis curia  
preparatur ad tua gaudia.*

Et Daniel:

28. *Genuois al Roi.*

Conductus Danielis:

29. *Congaudentes celebremus natalis sollempnia; 270  
Iam de morte nos redemit Dei sapientia.  
Homo natus est in carne, qui creauit omnia,  
Nasciturum quem predixit prophete facundia.  
Danielis iam cessauit unctionis copia;  
Cessat regni Judeorum contumax potentia. 275  
In hoc natalitio,  
Daniel, cum gaudio  
te laudat hec concio.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> concio ] contio (MS).

*Tu Susannam liberasti de mortalis crimine,  
Cum te Deus inspirauit suo sancto flamine. 280  
Testes falsos comprobasti reos accusamine:  
Bel draconem peremisti coram plebis agmine:  
Et te Deus obseruauit leonum uoragine:  
Ergo sit laus Dei uerbo genito de uirgine.*

Et Daniel Regi:

30. *Rex, in eternum uiue!* 285

Cui Rex:

31. *Quia noui te callidum,  
totius regni prouidum,  
te, Daniel, constituo,  
et summum locum tribuo.*

Et Daniel Regi:

32. *Rex, michi si credideris, 290  
per me nil mali feceris.*

Tunc Rex faciet eum sedere iuxta se; et alij Consiliarij Dani-  
nieli inuidentes, quia gratior erit Regi, alijs in consilium  
ductis ut Danielelem interficiant, dicent Regi:

33. *Rex, in eternum uiue!*

Item:

34. *Decreuerunt in tua curia 295  
principandi quibus est gloria,  
ut ad tui rigorem nominis  
omni spreto uigore numinis,  
per triginta dierum spatium  
adoreris ut Deus omnium.*

*O Rex!*

*Si quis ausu tam temerario 300  
renuerit tuo consilio,*

*ut preter te colatur deitas,  
iudicij sit talis firmitas,  
in leonum tradatur foueam,  
sic dicatur per totam regiam. 305*

*O Rex!*

Et Rex dicat:

35. *Ego mando 310  
et remando  
ne sit spretum  
hoc decretum.  
O hez.*

Daniel hoc audiens ibit in domum suam, et adorabit Deum suum;  
quem Emuli uidentes accurrent et dicent Regi:

36. *Nunquid, Dari,  
obseruari  
statuisti omnibus  
qui orare 315  
uel rogare  
quicquam a numinibus,<sup>1</sup>*

*ni te Deum,  
illum reum  
daremus leonibus, 320  
hoc edictum  
sic indictum  
fuit a principibus.*

Et Rex nesciens quare hoc dicerent, respondet:

37. *Vere iussi me omnibus  
adorari a gentibus. 325*

Tunc illi adducentes Danielelem, dicent Regi:

38. *Hunc Judeum  
suum Deum  
Danielem uidimus  
adorantem, 330  
et precantem,  
tuis spretis legibus.*

Rex uolens liberare Danielelem dicet:

39. *Numquam uobis concedatur  
quod uir sanctus sic perdatur.*

Satrape hoc audientes ostendent ei legem, dicentes:

40. *Lex Parthorum  
et Medorum 335  
iubet in annalibus  
ut qui spreuit  
que decreuit  
rex, detur leonibus.*

<sup>1</sup> numinibus ] muminibus (MS).

Rex hoc audiens uelit, nolit, dicet:

41. *Si spreuit legem quam statueram,* 340  
*det penas ipse quas decreueram.*

Tunc Satrape rapiunt Danielelem, et ille respiciens Regem dicet:

42. *Heu! heu! heu! quo casu sortis*  
*uenit hec dampnatio mortis?*  
*Heu! heu! heu! scelus infandum!*  
*Cur me dabit ad lacerandum* 345  
*hec fera turba feris?*  
*Sic me, Rex, perdere queris!*  
*Heu! qua morte mori*  
*me cogis! parce furori.*

Et Rex non ualens eum liberare, dicet ei:

43. *Deus quem colis tam fideliter* 350  
*te liberabit mirabiliter.*

Tunc proicient Danielelem in lacum. Statimque Angelus tenens gladium comminabitur leonibus ne tangant eum, et Daniel intrans lacum dicet:

44. *Huius rei non sum reus;*  
*miserere mei, Deus,*  
*eleyson!*  
*Mitte, Deus, huc patronum* 355  
*qui refrenet uim leonum;*  
*eleyson!*

Interea alius Angelus admonebit Abacuc prophetam ut deferat prandium quod portabat messoribus suis Danieli in lacum leonum, dicens:

45. *Abacuc, tu senex pie,*  
*ad lacum Babylonie*  
*Danieli fer prandium;* 360  
*mandat tibi Rex omnium.*

Cui Abacuc:

46. *Nouit Dei cognitio*  
*quod Babylonem nescio,*  
*neque lacus est cognitus*  
*quo Daniel est positus.* 365

Tunc Angelus, apprehendens eum capillo capitis sui, ducet ad

lacum, et Abacuc Danieli offerens prandium, dicet:

47. *Surge, frater, ut cibum capias;*  
*tuas Deus uidit angustias;*  
*Deus misit, da Deo gratias,*  
*qui te fecit.*

Et Daniel, cibum accipiens, dicet:

48. *Recordatus es mei, Domine;* 370  
*accipiam in tuo nomine,*  
*alleluia!*

His transactis, Angelus reducet Abacuc in locum suum. Tunc Rex, descendens de solio suo, ueniet ad lacum, dicens lacrimabiliter:

49. *Tene, putas, Daniel, saluabit, ut eripiaris*  
*A nece proposita, quem tu colis et ueneraris?*

Et Daniel Regi:

50. *Rex, in eternum uiue!* 375

Item:

51. *Angelicum solita misit pietate patronum,*  
*Quo Deus ad tempus compescuit ora leonum.*

Tunc Rex gaudens exclamabit:

52. *Danielem educite,*  
*et emulos immittite.*

Cum expoliati fuerint et uenerint ante lacum, clamabunt:

53. *Merito hec patimur, quia peccauimus* 380  
*in sanctum Dei, iniuste egimus,*  
*iniquitatem fecimus.*

Illi proiecti in lacum statim consumentur a leonibus; et Rex uidens hoc dicet:

54. *Deum Danielis qui regnat in seculis*  
*adorari iubeo a cunctis populis.*

Daniel in pristinum gradum receptus prophetabit:

55. *Ecce uenit sanctus ille, sanctorum sanctissimus,* 385  
*Quem rex iste iubet coli potens et fortissimus.*  
*Cessant phana, cesset regnum, cessabit et unctio;*  
*Instat regni Iudeorum finis et oppressio.*

Tunc Angelus ex inproiso exclamabit:

56. *Nuntium uobis fero de supernis:*  
*Natus est Christus, Dominator orbis,* 390  
*in Bethleem Iude, sic enim propheta*

*dixerat ante.*

His auditis, cantores incipient *Te Deum laudamus*. Finit Daniel.

#### Nota al testo

La lezione non appare sempre molto sicura. Innanzi tutto andrà reintegrata la forma contio, corretta in concio da Young, comunque perfettamente normale nell'uso dell'epoca in quanto legata all' "avvicinamento" e susseguente palatalizzazione dei nessi TJ, CJ, SJ, CE, CI (cfr. Avallè, Bassa latinità. Consonantismo, Torino 1980, pp. 101-110).

Ed ecco altre osservazioni particolari:

v. 18 posticipare la virgola a regi che, ovviamente, dipende dal verbo che precede, soluere.

v. 83, sostituire una virgola al punto e virgola, dato che gli attributi "prudens" e "dives" si riferiscono al "coniunx" del v. 86.

vv. 127, 133 e 139, la lezione envois non dà senso; dividere quindi en vois, "[je m']en vais".

v. 253 Iste andrà letto, molto probabilmente, Ite, "andate".

v. 260, sostituire una virgola al punto, dato che la proposizione che segue, "cum nobis patuit per te solum" dipende dal "te commendat mira caliditas" del verso precedente.

v. 269 correggere, come sopra, Genvois in G' en vois

v. 320 sostituire un punto interrogativo - imposto da Nunquid del v. 312 - alla virgola. La sintassi è piuttosto contorta; comunque, si noti l'uso dell'infinito, orare e rogare, nella relativa, invece di un modo finito, forse un congiuntivo, oraret e rogaret.

v. 380 virgola dopo peccauimus.

v. 381 togliere la virgola fra Dei e iniuste.

Si trascurano altri dettagli di minor peso.

1. Il ludus Danielis di Beauvais ci è stato trasmesso da un codice già appartenente al capitolo della Cattedrale di Beauvais. Esso ora si trova, dopo varie peripezie (era scomparso durante la rivoluzione francese, e ricomparso, più tardi nella collezione Pacchiarotti di Padova) nella Biblioteca del British Museum, dove porta la segnatura MS Egerton 2615, Officium Circumcisionis et Danielis Ludus saec. XII.

Il codice è stato compilato da mani diverse e la sezione contenente il ludus (foll. 95r-108r) è datata da Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, p. 486, nella prima metà del XII secolo e più precisamente, come è probabile, nel periodo che va dal 1127 al 1134. I segni musicali presentano i tipici caratteri della notazione neumatica nella sua fase di evoluzione dall'uso antico ad accenti a quello delle note quadrate.

Il ludus sembra rientrare nel ciclo dei Profeti, o ordo Prophetarum (ma la questione è ancora sub iudice, per cui si rimanda a Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, pp. 304-306) e presenta legami abbastanza evidenti con l'ottava di Natale. Le festività proposte al riguardo sono quelle della fine anno, secondo alcuni studiosi, o della Circoncisione - primo gennaio -, secondo altri. L'ipotesi più corrente è che esso vada quindi situato nel quadro della asinaria festa - specie di happening studentesco di gusto carnevalesco e dissacratorio -, come provato, fa l'altro, dalla esclamazione O hez (v. 311) pronunciata da Dario. Comunque stiano le co-

se, è un fatto che il Te Deum cantato alla fine del dramma, sta ad indicare che la sua recitazione era riservata all'ultima parte dell'ufficiatura del mattutino.

Autore ne è un giovane o un gruppo di giovani (cfr. v. 4 iuventus) appartenente alla schola della Cattedrale di Beauvais (cfr. v. 3 Beluaco).

La trama è abbastanza semplice ed è basata sostanzialmente sul testo biblico, Daniele V, VI e XIV.

Il ludus inizia con la dichiarazione dell'autore (vv. 1-4) e un breve riassunto del contenuto del dramma (vv. 5-34). La scena si apre a Babilonia (v. 49) con l'invito di re Baldassarre ai suoi satrapi di portargli i vasi che il padre [Nabucodonosor] aveva asportato dal tempio di Gerusalemme dopo la vittoria sui giudei (vv. 36-39). [Daniele V 1-2]. Rispondono i satrapi con una lunga laus del re babilonese (vv. 40-59). Improvvisamente una mano misteriosa scrive sul muro la formula: "Mane [mené] Thechel [techel], Phares [parsin]". Il re, stupefatto, chiede che vengano portati in sua presenza matematici, indovini (harioli, v. 62), aruspici e maghi [Daniele V 7], perché gli svelino il significato dello strano messaggio (vv. 61-64). Arrivano i maghi (vv. 65-66) e il re promette (vv. 67-72) a chi riuscirà a svelare l'enigma il dominio su Babilonia ed una collana d'oro (torquis, v. 72) [Daniele V 16]. Tutti, però, confessano la loro impotenza (vv. 73-74). Il coro constata il fallimento dei maghi e preannuncia l'arrivo della regina. Que-

sta riuscirà a trovare il vate capace di spiegare il significato delle misteriose parole; per tanto invita i presenti ad accompagnarne l'entrata ritmandone il passo col battito delle mani, il suono di strumenti a corda e canti melodiosi (vv. 75-98). La regina arriva di fronte al re e gli svela la presenza fra i giudei prigionieri di Daniele, "prophetie - con le sue parole - doctum oraculis" (vv. 99-109) [Daniele V 10]. Il re ordina, quindi, ai satrapi di andare a cercare Daniele e di portarlo in sua presenza (vv. 110-111). I satrapi (principi) si recano da Daniele e gli ordinano di recarsi dal re (vv. 112-117). Daniele si dichiara meravigliato dell'intervento della regina e comunque assicura che svelerà gratuitamente il segreto della formula (vv. 118-121). Interviene nuovamente il coro, questa volta impersonato dai "principes", che canta le lodi di Daniele e a cui Daniele risponde tre volte annunciando il suo viaggio (vv. 122-139). Ecco dunque Daniele di fronte al re che gli promette doni di ogni genere nel caso che riesca a "scripturam soluere" (vv. 141-146). Daniele risponde [cfr. Daniele V 17-28] affermando, innanzi tutto, che non chiede ricompense per quello che farà. Gli svela poi la triste condizione del padre, che aveva osato saccheggiare il tempio di Gerusalemme, ora privato di ogni ricchezza e delle stesse sembianze umane, per cui è costretto a gustare un "pastum [...] graminis" [Daniele IV 25-30 e V 21]. Anche il figlio è sulla sua stessa strada e Dio ha deciso di punirlo. "Mane" [domani;

in realtà mené, "contato"] è la fine del regno di Baldassarre; "Techel" indica la bilancia che lo ha "pesato" e lo ha trovato scarso; "Phares", infine, significa "diviso" e preannuncia il trasferimento della corona di Babilonia ad un altro sovrano (vv. 147-176). Il re veste Daniele con una tunica regale, lo fa sedere al suo fianco e ordina al capo delle milizie di restituirgli i vasi nella speranza che la profezia non abbia compimento (vv. 177-180). Segue un elogio della regina (cantato dal coro), la cui virtù non è minore di quella di Daniele (vv. 181-194). I satrapi riportano i vasi cantando le lodi ed esaltando le gesta di Daniele (vv. 195-215).

A questo punto interviene re Dario il Medo [Daniele VI 1] coi suoi "principes" che cantano assieme ai "cythariste", vale a dire con accompagnamento di strumenti a corda (psaltes, rubrica della sezione vv. 216-245), le lodi del nuovo re. Eccolo che arriva, tutti lo applaudono, lo venerano e lo temono. Babilonia è stata da lui sottomessa e sta ora avanzando con un grande esercito sterminatore. Prima che il re arrivi sul trono, due "principes" lo precedono e cacciano Baldassarre come se lo volessero uccidere. Altri due del suo seguito si piegano al suo orecchio e gli chiedono di far venire Daniele; subito dopo (molto probabilmente hanno avuto l'assenso del re) invitano altri "principes" a cercare Daniele e a portarlo - con le solite promesse di potere politico - in presenza del re (vv. 247-256). I "legati", trovato Daniele, gli spiegano le ragioni del loro arrivo e

gli preannunciano, nel caso che egli accetti, la carica di "principalis consiliarius" (vv. 257-268). Daniele va dal re (v. 269). Segue un nuovo coro che annuncia la nascita del Salvatore e canta nuovamente le lodi di Daniele, che ne ha profetizzato l'incarnazione (vv. 270-284). Segue un breve colloquio fra il re e Daniele, oramai divenuto suo confidente (vv. 285-291). Ma i "principes" invidiosi delle prerogative di Daniele gli tendono un tranello [tutto l'episodio che segue si trova in Daniele VI 4-28]. Si rivolgono al re e gli comunicano che la "curia" cui tocca il compito di emanare le leggi, ha deciso che per trenta giorni egli solo venga adorato come se fosse Dio stesso; e aggiungono che chiunque si rifiuterà di attenersi al dettato della legge, verrà gettato in pasto ai leoni (vv. 292-306). Il re accetta (vv. 307-311). Daniele ritornato a casa adora il suo Dio [Daniele VI 11]. Gli invidiosi, essendo venuti a conoscenza della cosa, si precipitano dal re e gli chiedono [Daniele VI 13] se non ha deciso che venga condannato a morte chiunque [nel giro di trenta giorni] avesse rivolto una preghiera a un qualsiasi dio tranne che a lui (vv. 312-323). Il re cade nel tranello e risponde che in effetti ha ordinato di essere adorato da tutti (vv. 324-325). Al che gli invidiosi "principes" gli rivelano la disubbidienza di Daniele (vv. 326-331). Il re resiste (vv. 332-333). Tuttavia i "principes" gli ricordano l'inviolabilità, anche da parte del giudice, delle leggi dei Parti e dei Medi (vv. 334-339), per cui il re, non volendo contraddirsi, condanna a morte Danie

le (vv. 340-341). I satrapi afferrano Daniele e quest'ultimo si rivolge piangendo al re (vv. 342-349). E il re, non potendo liberarlo, lo consola ricordandogli che il suo Dio sicuramente lo salverà (vv. 350-351). Daniele è gettato nella fossa dei leoni, ma un angelo con una spada in mano minaccia i leoni e Daniele chiede a Dio un "patronus" che plachi la violenza delle belve (vv. 352-357). Un secondo angelo, nel frattempo [questo altro episodio si trova nella parte deuterocanonica di Daniele XIV 33-39], ammonisce Abacuc di portare il pranzo che aveva preparato per i suoi mietitori a Daniele (vv. 358-361). Alla risposta di Abacuc che afferma di non sapere nulla di Babilonia e della fossa dei leoni (vv. 362-365), l'angelo lo afferra pei capelli e lo porta sino al posto dove si trovava Daniele. Abacuc offre il pranzo a Daniele (vv. 366-369) e Daniele ringrazia il Signore (vv. 370-372). L'angelo riporta Abacuc alla sua casa ed il re piangendo corre presso la fossa e chiede a Daniele se è proprio il Dio che egli adora, che lo salverà dai leoni (vv. 373-374). Avendo Daniele riposto affermativamente (vv. 376-377), il re ordina di liberarlo e di gettare, in sua vece, nella fossa, i "principes" invidiosi (vv. 378-379). Questi ultimi riconoscono la loro colpa (vv. 379-382) e vengono subito sbranati dai leoni [l'episodio si trova ripetuto due volte in Daniele VI 25 e XIV 42]. Il re ordina che il Dio di Daniele venga adorato da tutte le genti (vv. 383-384). Seguono la profezia di Daniele [Daniele IX 24-27] sull'avvento del "sanctorum sanctissimus", la fi-

ne dei pagani ed il prossimo inizio dell'oppressione israelitica (vv. 385-388), e l'inno, cantato da un altro angelo, con cui si annunzia che il Cristo è nato così come era stato previsto dal profeta (vv. 389-392).

Il dramma, come il suo omonimo di Hilarius (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, pp. 276-290), è diviso in due parti, la prima comprendente i vv. 1-215 e la seconda i vv. 216-392.

Protagonisti della prima parte sono, nell'ordine di comparizione sulla scena: rex Balthasar, principes o satrape [fra cui il princeps militiae citato nella rubrica dei vv. 179-180], magi, Regina e Daniele. I protagonisti della seconda parte sono, sempre nell'ordine di comparizione: rex Darius, cytharistae, principes o satrape, fra cui si reclutano i consiliarii e i legati, più tardi definiti "emuli", Daniele, un primo angelo, un secondo angelo, Abacuc, e un terzo angelo.

Le due parti, nonostante alcune divergenze di dettaglio (nella prima parte mancano gli angeli della seconda, e, viceversa, nella seconda parte non compaiono né la regina, né, come è ovvio, i magi della prima parte) sono perfettamente parallele, nel senso che nella seconda parte si ripetono, in sostanza, i medesimi avvenimenti della prima. Protagonisti ne sono il re, i suoi principes e Daniele. Si è detto "re" e "principes" senza specificare il nome, dato che in questo caso si tratta di pure maschere o dramatis personae, impersonate rispettivamente, il primo, da Balthasar nella prima parte e da Darius nella seconda, ed i secon-



di dai dignitari delle due corti di Babilonia, da un lato, e dei Medi e dei Persiani, dall'altro. Il filo conduttore è fornito dalla presenza di Daniele, che pertanto gode del beneficio di essere costantemente indicato col suo solo nome (secondo la tradizione, di ascendenza ebraica, per cui il nome era sinonimo dell'essenza personale di colui che si nominava).

Le azioni, o "funzioni" narrative, sono, da parte loro, le stesse. Il re, bisognoso di consigli manda legati scelti fra i principes a Daniele perché si presenti a corte. Il motivo è topico nella letteratura agiografica, dove situazioni del genere sono abbastanza frequenti. Questo è ad esempio il caso della Vita di san Zeno (seconda metà dell'VIII sec.). La figlia dell'imperatore Gallieno è posseduta dal demonio, e il padre, essendo venuto a conoscenza delle virtù taumaturgiche del santo, manda degli apparitores perché lo cerchino. Ed ecco il seguito della storia (ed. A Valle, Latino "circa romançum" e "rustica romana lingua", Padova 1983<sup>3</sup>, pp. 14-16):

"Tunc ex jussu Imperatoris milites pergunt ad virum Dei. Ille enim sedebat super lapidem, qui in proximo monasterii erat, et piscabatur in flumine. Venientes vero milites, quia inscius illis erat, coeperunt sollicitè interrogare sanctum Dei Sacerdotem dicentes: "Quis es tu, homo Dei? Indica nobis, si vidisti Zenonem Episcopum, quem nos ex jussu Imperatoris perquirimus". At ille respondit dicens: "Quamvis plura sint nomina in monasterio nostro de nomine isto, quem vos dicitis; tamen quod missi estis dicite. Ego enim, quamvis tantillus, servus tamen Christi sum, Zeno vocor". Tum vero conferentes milites ad invicem dicebant inter se: "Quid multa conlo-

quimur? Indicemus pro qua re missi sumus ad virum istum". Respondentes vero dixerunt: "Rogat te Imperator, et te vult videre". Respondit Zeno: "Quid meam vult humilitatem videre Imperator, qui omnium Christianorum inimicus esse non desistit?". At illi dixerunt: "Ita enim rogat te Imperator, ut filiam ipsius, quae a daemonio vexatur, sanam reddas, quae unica illi est". Ille vero dixit eis: "Dominus Jesus Christus omnipotens est. Ite, inquit, ecce ego subsequor vos, quia Dei mirabilia oportet ut omnibus manifestentur". Quo dicto abierunt milites.

V. Exsurgens vero sanctus Sacerdos fecit orationem, et perrexit ad Palatium, ubi cruciabatur et affligebatur pro sua filia Imperator".

Il santo riesce a liberare la fanciulla dal diavolo e, per ricompensa, il padre gli offre la corona regale che portava sul capo.

I principes del ludus sono figure ambigue, servili ministri del re, ed invidiosi ("emuli") della fortuna toccata all'intruso, Daniele. Essi sono costretti a far buon viso a cattivo gioco, cantando le lodi di Daniele mentre gli restituiscono obtorito colle i vasi di Nabucodonosor (vv. 195-215). Nella seconda parte tendono addirittura un tranello al re, pur di nuocere a Daniele (vv. 312-323). Il potere (il re) sospetta di questi individui, in cui non avremo difficoltà a riconoscere la figura, vulgatissima nell'antica lirica in lingua d'oc e non solo in quella, dei lauzengiers, i "lusingatori", invidiosi della felicità altrui, pronti alla delazione, e così via. Essi, in un primo momento, hanno la meglio, ma poi, essendo stato scoperto il loro gioco, vengono crudelmente puniti. Il sistema è quello, banale,

delle fiabe, e soprattutto delle fiabe di magia, con l'eroe perseguitato, messo alla prova, soccorso da aiutanti soprannaturali (gli angeli), e premiato alla fine con il conferimento di incarichi prestigiosi.

La fonte letteraria, il libro di Daniele, offre largo spazio al trattamento novellistico della vicenda, limitandone però di non poco le possibilità di sviluppo sul piano della invenzione. D'altronde chiedere a questa sorta di letteratura prestazioni di particolare interesse artistico, è del tutto fuori luogo, quando si pensi alle pressioni ed al controllo che la comunità avrebbe comunque esercitato sugli autori di una storia ricavata dalle sacre scritture. Questo ludus, come altri del medesimo genere, non fa parte della letteratura "popolare" e, tanto meno, ne è un prodotto. Esso, però, è gestito con le stesse tecniche della letteratura "popolare", che sono quelle ispirate al più rigoroso anonimato e, nello stesso tempo, al culto della forma ed al rispetto delle strutture narrative della tradizione orale.

2. Il ludus Danielis consta di più "parti", qui numerate progressivamente da 1 a 56. Di queste "parti" alcune sono classificabili come generi musicali ben precisi; in tutto si tratta di

(I) due prosaie, o sequenze, cfr. n.i 2 e 5 (§ 2.1.)

(II) cinque conductus, cfr. n.i 11, 17, 22, 23, 29 (§ 2.2.); ma il 23 e forse il 17 sono delle laudes

(III) di un inno natalizio, e più precisamente il Nun-

tium vobis fero de supernis (cfr. n° 56), notoriamente attribuito a Fulberto di Chartres, nato 960 c. e morto a Chartres nel 1028 (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, p. 433), e tanto popolare da essere stato impiegato in non poche composizioni teatrali (§ 2.3.)

(IV) alcune "formule", come il Rex in eternum vive, ricavato da Daniele II 4, III 9, V 10, VI 7 e 22, e attribuito a diversi personaggi, cfr. n.i 3, 8\*, 12, 18, 25, 30, 33, 50 e infine

(V) la strofa composta di due settenari trocaici seguiti da un refrain decasillabico, ed impiegata sin dalla fine dell'Antichità negli inni escatologici o apocalittici (ad esempio l'Apparebit repentina), cfr. n° 24, seconda parte (§ 2.5.).

2.1. La sequenza 2., che costituisce una sorta di prologo-riassunto del ludus, si articola in nove strofe. Ogni strofa è formata di sei quinari secondo lo schema:

^ ^ ^ ^ ^

in cui non abbiamo difficoltà a riconoscere il cosiddetto "adonio" ritmico, 5p, già descritto da Norberg 1958, p. 97. Ogni strofa ripete (sia pure con piccole varianti) sempre lo stesso "periodo" musicale, regolarmente diviso in base allo schema dei versi in sei diverse "frasi" musicali. La disposizione delle rime all'interno delle singole strofe varia regolarmente ogni due strofe, tranne per quel che riguarda le ultime tre (ma si veda più avanti); per tanto la

struttura generale del componimento risulta essere quella parallelistica, classica delle sequenze. L'osservazione è confermata, oltre che dalla rubrica, "cantabunt ante eum hanc prosam [la sottolineatura è nostra]", dal testo stesso dove si distingue fra due cori, il primo rappresentato dai tenori, la "turba virilis" del v. 7, ed il secondo dai soprani, la "puerilis contio" dei vv. 8-9.

La prima coppia, che disporremo, come tutte le altre tranne l'ultima, parallelisticamente secondo la tradizione tipografica di questo genere (cfr. Norberg 1958, p. 167), si articola nel seguente modo:

TENORI	SOPRANI
A <sup>1</sup> (vv. 5-9) aabbc	A <sup>2</sup> (vv. 10-14) ddeec
Astra tenenti [(R) enti]	Nam Danielelem [(R) elem]
cunctipotenti [(R) enti]	multa fidelem [(R) elem]
turba virilis [(R) ilis]	et subiisse [(R) isse]
et puerilis [(R) ilis]	atque tulisse [(R) isse]
contio plaudit [(R) audit]	firmiter audit [(R) audit]

Ed ecco lo schema delle altre tre coppie:

B <sup>1</sup> (vv. 15-16) *a**a	B <sup>2</sup> (vv. 17-18) *b**b
Convocat ad se *	que quia scribe *
rex sapientes [(R) antes]	non potuere [(R) uere]
gramata dextre *	soluere regi *
qui sibi dicant *	ilico muti *
enucleantes [(R) antes]	conticuere [(R) uere]
C <sup>1</sup> (vv. 19-20) **a*a	C <sup>2</sup> (vv. 21-22) *b**b
Sed Danieli *	Quem quia uidit *
scripta legenti *	preualuisse [(R) uisse]
mox patuere [(R) uere]	Balthasar illis *
que prius illis *	fertur in aula *
clausa fuere [(R) uere]	preposuisse [(R) uisse]

A (vv. 23-27) aabbb	B/C (vv. 28-29) *c**c
Causa reperta [(R) ta]	Sed Deus illos *
non satis apta [(R) ta]	ante malignos [(R) ignos]
destinat illum [(O) um]	in Danielelem *
ore leonum [(O) um]	tunc voluisti *
dilacerandum [(O) um]	esse benignos [(R) ignos]

Segue, infine una strofa isolata, cantata, come è proprio delle sequenze, dai due cori all'unisono:

Z (vv. 30-34) aabbb'  
 Huic quoque panis [(R) anis]  
 ne sit inanis [(R) anis]  
 mittitur a te [(R) ate]  
 prepete uate [(R) ate]  
 prandia dante [(A) ante].

La coppia A<sup>1</sup>+A<sup>2</sup> è garantita, oltre che dall'ordine delle rime, anche dalla presenza di una cauda omofona collegante A<sup>1</sup> (strofe) a A<sup>2</sup> (antistrofe), rispettivamente ai vv. 9 e 14 [(R) audit]. Nella strofa B<sup>1</sup> l'apparente dissonanza fra sapientes ed enucleantes andrà sanata mediante una pronuncia alla "francese" in -antes. La coppia C<sup>1</sup>+C<sup>2</sup> è saldata alla coppia precedente, B<sup>1</sup>+B<sup>2</sup>, mediante la rima in -uere (vv. 17-18, B<sup>2</sup>, + 19-20, C<sup>1</sup>), venendo, in tal modo, a costituire una sorta di inserto a coblas capfinidas. Si noti al proposito che le coppie B<sup>1</sup>+B<sup>2</sup> e C<sup>1</sup>+C<sup>2</sup> sono costituite alla pari della coppia A<sup>1</sup>+A<sup>2</sup>, da cinque adoni - sia pure con alcuni rim estramp, rime irrelate, qui indicate mediante un asterisco (\*) -, e non da due versi come vorrebbe Young (che si basa sulla sola rima). La strofe A (vv. 23-27) è basata su consonanze atone in -ta, vv. 23-24, e su di un omeoteleuto

in -um (vv. 25-26-27). La strofe isolata, infine, presenta nella sua seconda sezione una serie di omofonie assonanzate - per cui quello che conta sono le sole vocali - in [(A) ae], eventualmente arricchite da una rima, nel caso delle prime due, in [(R) ate].

La sequenza rientra formalmente nella tradizione del "nuovo stile" (databile grosso modo ad iniziare dai primi decenni dell'XI secolo), sia per la presenza di versi regolari, sia per l'uso di rime bisillabe perfette. Lo schema  $A^1 A^2 B^1 B^2 C^1 C^2 AB(C)$  non è, a sua volta, inedito, dato che si ritrova, ad esempio, nella sequenza 10 dei Carmina Cantabrigiensia, Aurea persònet lira clara modulamina (cit. Norberg 1958, p. 173), tradizionalmente attribuita a Fulberto di Chartres, dove è replicato secondo la tecnica delle dacaposequenze: AA BB CC AB + AA BB CC AB.

La sequenza 5. (vv. 40-59), anch'essa cantata coralmemente, è costituita da venti versi. Ogni verso si compone di una serie di quattordici sillabe, divisibile, a sua volta, in due emistichi, di cui il primo di otto e il secondo di sei sillabe. Lo schema ritmico è di tipo trocaico per cui non avremo, ancora una volta, difficoltà a riconoscerne la struttura 8p + 6p, già descritta da Norberg 1958, p. 156:

$$\hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } [8p] + \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } \hat{\ } [6p]$$

I versi sono uniti due a due dalla rima in modo da costituire la ben nota strofe della letteratura francese, e cioè il couplet (o distico). Se però interroghiamo la struttura

musicale, ci rendiamo conto che le cose non sono così semplici come risulta dall'edizione Young. I versi infatti si raggruppano e si articolano in vario modo, a seconda dell'ampiezza del relativo "periodo" musicale. Inoltre, a differenza della sequenza 2., il pezzo è composto da cinque diversi "periodi" musicali (che indicheremo con le lettere dell'alfabeto greco  $\alpha \beta \gamma \delta \epsilon$ ) di ambito non uniforme e distribuiti nel seguente modo:

TENORI	SOPRANI
$A^1$ (vv. 40-41) aa [ $\alpha$ ]	$A^2$ (vv. 42-43) bb [ $\alpha$ ]
Iubilemus regi nostro/magno ac potenti! [(R) enti]	Resonet iocunda turba/sollemni- bus odis! [(R) odis]
Resonemus laude digna/uoce competenti! [(R) enti]	Cytharizent, plaudant manus, mille sonent modis! [(R) odis]
	B (vv. 44-45) aa col primo emistichio catalettico [ $\beta$ ]
	Pater eius destruens [-1]/ Iu- deorum templa [(R) empla]
	Magna fecit, et hic regnat/ eius per exempla. [(R) empla]
$C^1$ (v. 46) a [ $\gamma$ ]	$C^2$ (v. 47) a [ $\gamma$ ]
Pater eius spoliauit/regnum Iudeorum; [(R) orum]	Hic exaltat sua festa/decore uasorum. [(R) orum]
$B^1$ (vv. 48-49) aa col primo emistichio catalettico [ $\beta$ ]	$B^2$ (vv. 50-51) bb col primo emistichio catalettico [ $\beta$ ]
Hec sunt uasa regia [-1]/quibus spoliatur [(R) atur]	Presentemus Balthasar [-1]/is- ta regi nostro, [(R) ostro]
Iherusalem et regalis/ Baby- lon ditatur. [(R) atur]	Qui sic suos perornavit/pur- pura et ostro. [(R) ostro]
	(fine prima parte)

D (vv. 52-53) aa [δ]

Iste potens, iste fortis,/ iste  
gloriosus, [(R) osus]

Iste probus, curialis,/decens  
et formosus. [(R) osus]

E<sup>1</sup> (v. 54) a [ε]

Iubilemus regi tanto/ uoci-  
bus canoris; [(R) oris]

E<sup>2</sup> (v. 55) a [ε]

Resonemus omnes una/ laudi-  
bus sonoris. [(R) oris]

B (vv. 56-57) aa col primo emi-  
stichio catalettico [β]

Ridens plaudit Babylon, [-1]/ Ihe-  
rusalem plorat; [(R) orat]

Hec orbatur, hec triumphans/ Bal-  
thasar adorat. [(R) orat]

C<sup>1</sup> (v. 58) a [γ]

Omnes ergo exultemus/tante  
potestati, [(R) estati]

C<sup>2</sup> (v. 59) a [γ]

Offerentes regis uasa/ sue  
maiestati. [(R) estati]

Il "periodo" [α = A] funge manifestamente da prelude lirico o introduzione. Il resto, in cui si racconta l'antefatto della fabula, è divisibile in due parti, ambedue di otto versi (vv. 44-51 e 52-59).

La prima parte si articola in tre sezioni in base ai "periodi" β e γ. La seconda si apre con due nuovi "periodi", δ e ε, distribuiti in due sezioni, e si chiude ripetendo lo schema delle prime due sezioni, β e γ, della prima parte; il che fa un totale di quattro sezioni.

L'esempio è istruttivo e conferma quanto già sostenuto da Norberg 1958, pp. 164-165: "[...] en principe, le texte

est construit suivant le modèle fourni par la mélodie, et les mélodies sont donc souvent la seule clef que nous ayons pour comprendre la forme du texte. C'est là un point qui n'a pas toujours été observé par les éditeurs des textes". Il difetto è ben visibile nel campo della filologia moderna applicata alla poesia per musica nel medioevo (di quella classica è qui inutile parlare), e non solo di quella romanza, dove gli specialisti, tranne numerate eccezioni, appaiono, per lo più, digiuni delle più elementari cognizioni nel campo della musica in generale e, a fortiori, di quella neumatica medievale.

La sistemazione formale del testo adottata da Young in base alla sua sola struttura strofica si rivela, anche in questo caso, affatto priva di senso. Essa, infatti, sembra suggerire un'esecuzione di tipo ripetitivo (narrativo), mentre, in effetti, si tratta di un testo lirico. È vero che il coro informa l'uditorio sugli avvenimenti che precedono la fabula. Tuttavia, come anche nel caso della sequenza (de caposequenza) di Santa Eulalia - dove alle parti dichiaratamente liriche se ne alternano altre di tipo epico-narrativo -, l'impostazione metrica varia da strofe a strofe; talché si può dire che le sezioni narrative - già svincolatesi dal generale impianto lirico del "genere" (quello insomma dei "tropi"), ad esempio nelle chansons de geste - sono nella fattispecie ancora inquadrare nella più antica tradizione innografica.

2.2. Di straordinario interesse si rivelano anche i cinque conductus. Di essi il manoscritto ci fornisce, come al solito, oltre al testo poetico, la linea musicale, restando sottinteso che, rientrando il "genere" nell'ambito del canto polifonico (e più precisamente del discanto), la voce fondamentale deve essere accompagnata ad un'altezza superiore da quanto meno una seconda voce, per lo più relativamente omofona nei confronti della prima.

Di tale accompagnamento (armonico) non è traccia nel manoscritto, per cui si possono fare le ipotesi più diverse: armonia improvvisata dai cantanti? armonia scritta su foglietti volanti ad uso dei cantori, dal maestro di cappella? parti d'accompagnamento a più voci o a una sola voce? Armonia con notazione proporzionale pura, oppure fondata sulla struttura ritmica del testo poetico? e così via.

C'è poi la questione relativa agli strumenti musicali impiegati durante l'esecuzione. Il testo, a questo riguardo, è esplicito. Accanto alle voces (cfr. ad esempio i "vocibus canoris" della prosa, v. 54 e del conductus 11., vv. 97-98) abbiamo strumenti a corda, timpani e organi. I primi sono citati più di una volta: col "cytharizent" del v. 43, con i "cordis" del v. 96, le corde, con la frase "cythariste tangant cordas" del v. 244, ed, infine, con i "Cythariste [...] psallentes" della rubrica del n° 24. Dei timpani (cembali o timballi) è fatto cenno al v. 243, e degli organi al v. 244. La musica è, inoltre, accompagnata dal battito delle mani: cfr. i verbi "plaudere", "applaudere", me-

glio specificati col "manus" del v. 43, e il sostantivo "plausus", per cui si potranno vedere i luoghi relativi ai vv. 9, 43, 56, 95, 197.

Gli attori, dal canto loro, non recitano, ma, come è ovvio, cantano. I verbi usati al riguardo sono "iubilare" (vv. 40, 54, 214), "resonare" (vv. 41, 42, 55, 220, 243, 245) "sonare" (v. 43), "personare" (v. 98), "exultare" (v. 58), che tutti, ed in ispecie il primo, rinviano alla tecnica delle sequenze (cfr. gli "iubili" sull'ultima sillaba dell'alleluia, e i "tripudia" dei vv. 221 e 238). Sia le prosa, sia i conductus sono, infine, definiti coi termini, "oda" (v. 42) e, soprattutto, "laus" e derivati (cfr. vv. 41, 55, 199, 205, 210, 215bis, 277), che ne stanno ad indicare il carattere più propriamente lirico.

La scelta del "genere" (conductus) è stata imposta, molto probabilmente, dal fatto che il testo relativo funge in quattro casi (cfr. n.i 11, 22, 23 e 29) da pausa riflessiva e sembra affidato all'esecuzione di un coro. Altrettanto interessante la presenza, ancora in quattro casi (cfr. n.i 11, 17, 23 e 29), di un ritornello (refrain), per cui non è escluso che l'esecuzione ne fosse di tipo responsoriale.

Comunque sia, la constatazione appare abbastanza ovvia per quel che riguarda il conductus 17., dove al coro dei principes, diviso in tre quartine di tipo ambrosiano, vale a dire formate da quattro dimetri giambici (ritmici), a rime tronche (ricche), su due "periodi", nell'ordine, αααβ:

11. D'A.S.AVALLE: Il "Ludus Danielis".

^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^  
 ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^  
 ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^  
 ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

cfr. rispettivamente vv. 122-125, 128-131 e 134-137, seguiti da un octosyllabe (calco del dimetro giambico) di tipo formulare, su un nuovo "periodo"  $\gamma$ :

Cestúí mandá li Róis par nós ,

"risponde" alla fine di ciascuna strofe Daniele stesso con un alessandrino (calco-imitazione dell'asclepiadeo; cfr. Norberg 1958, p. 99:

^ ^ ^ ^ ^ ^ / ^ ^ ^ ^ ^ ^ )

bilingue col primo emistichio in latino, e quindi perfettamente adeguato allo schema degli accenti ritmici, ed il secondo in lingua d'oïl, svincolato da quello schema e di tipo giambico:

^ ^ ^ ^ ^ ^

vale a dire (rispettivamente su due "periodi"  $\beta$  e  $\gamma$  scorciati):

Páuper et éxulans (6pp) en vóis al Róí par vós .

Altro musicalmente mirabile conductus fornito di cauda-refrain è l'11. Esso è costituito da otto tetrametri trocaici catalettici o settenari trocaici (il cosiddetto versus quadratus dei latini) composti di due parti, rispettivamente di 8p sillabe + 7pp sillabe, e con la prima parte divisa, a sua volta, in due, 4p + 4p. Lo schema è notissimo:

^ ^ ^ ^ / ^ ^ ^ ^ // ^ ^ ^ ^ / ^ ^ ^ ^

ed è stato ampiamente impiegato sin dagli ultimi tempi dell'Antichità in carmi processionali di tipo escatologico. Per ulteriori informazioni su questo versus si rimanda a Norberg 1958, pp. 113 e 114, e a Avalle, Le origini della versificazione moderna, Torino 1979, pp. 69-73.

La divisione in due della prima parte è nel nostro conductus sottolineata dalla rima, per cui Young ha riprodotto il versus come se fosse una strofe. Invece di:

Cum doctorum/et magorum// omnis adsit concio, etc.

la struttura strofica:

Cum doctorum  
et magorum  
omnis adsit contio, etc.

L'adattamento appare corretto perché nel corso dei secoli il versus si è a poco a poco trasformato in strofe con l'introduzione, ad esempio, nel primo emistichio di rime-al-mezzo (e questo è il nostro caso), oppure moltiplicando per due sempre il primo emistichio, come nel caso della celebre sequenza:

Stabat mater/ dolorosa  
juxta crucem/ lacrimosa  
dum pendebat/ filius, etc.

significativamente definita dagli artigrafi dell'epoca (per quel che riguarda la struttura strofica) versus caudatus tripertitus.

Anche il nostro conductus è un verso caudato per quel che riguarda il testo poetico, visto che la cauda, e cioè il verso:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

varia da strofe a strofe (da versus a versus). Ma la cauda è anche un refrain, perché il "periodo" musicale relativo si ripete sempre identico.

Ed ecco come il nostro ignoto autore ha organizzato il conductus. Lo schema delle otto strofe (versus) presenta omofonie sempre diverse nella coppia iniziale ed una rima tronca (ricca) variante ogni due strofe nella cauda:

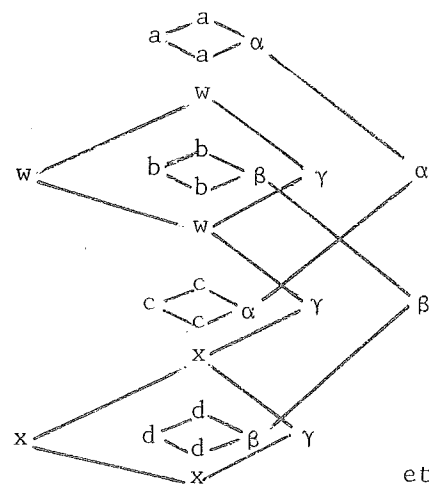
aaw bbw ccx ddx eey ffy ggz hhz,

per cui si potrebbe anche essere tentati a dividere il componimento in quattro strofe di distici sulla falsariga dei versus processionali che si diceva.

Alla varietà delle rime l'ignoto autore contrappone una linea musicale più bloccata nel senso che le quattro strofe di distici presentano nel primo emistichio due diversi "periodi" musicali,  $\alpha$  e  $\beta$ , e nella cauda sempre lo stesso periodo musicale,  $\gamma$ , secondo lo schema:

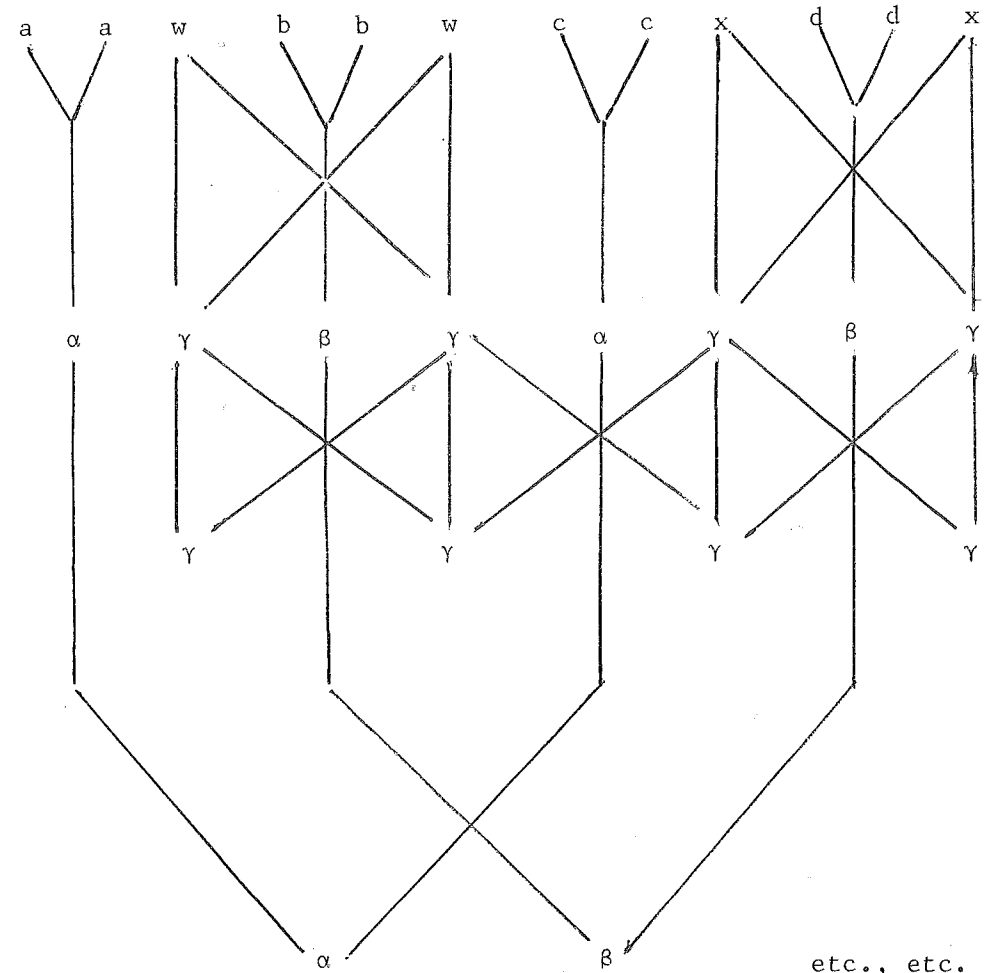
$\alpha \gamma / \beta \gamma^1 // \alpha \gamma / \beta \gamma^2 // \alpha \gamma / \beta \gamma^3 // \alpha \gamma / \beta \gamma^4 //$

La somma dei due schemi:



viene in tal modo a costituire un'intricata e delicatissima trama, un prezioso merletto, apparentemente di gusto geometrico, ed, in effetti, di una spettacolosa resa verbale-musicale. La struttura ne è in perfetto accordo con l'ornamentazione architettonica coeva - basti pensare ai fregi delle ogive, bifore, trifore, e a non poche vetrate etc. -, e rischia di costituirne l'omologo sul piano, non più visivo, ma puramente intellettuale.

Ed eccone una realizzazione iconica coi versi posti questa volta sull'asse orizzontale:





che è un vero e proprio gotico "flamboyant". La struttura verbale rifinita da quella musicale, che ne organizza le parti in un complesso più vasto, forma con quella musicale un tutto unico, particolarmente compatto, in cui sia la poesia sia la musica, integrandosi a vicenda, sono sostanzialmente inscindibili. Partendo da tre soli periodi musicali, il compositore ne ha, molto probabilmente, programmato la distribuzione su di uno schema geometrico simile al nostro con una strategia a "movimento contrario" sui due diversi piani della poesia e della musica, che ne avrebbe dovuto esaltare nello stesso tempo l'individualità e l'unità.

Gli altri due conductus, n.i 23 e 29, a ritornello il primo e con una cauda il secondo, presentano, nel complesso minori difficoltà di lettura.

Il n° 23 è costituito da quattro strofe costituite da una "stanza", divisa a sua volta in una "fronte" ed una "volta", e da una "ripresa" o ritornello (refrain). La "fronte" è costituita da due "mutazioni" - nella prima e nella terza strofe - o da tre "mutazioni" - nella seconda e nella quarta strofe. Il primo verso della "volta" rima con l'ultima "mutazione", ed il secondo con l'ultimo verso (si veda più avanti) della "ripresa". Le "mutazioni" e il primo verso della "volta", sono tutti di otto sillabe con cesura dopo la quarta e a cadenza piana. La "ripresa" o ritornello è costituita, non di uno, ma di due versi, il primo di sette sillabe a cadenza proparossitona, 7pp, ed il secondo di quattro sillabe a cadenza piana, 4p:

lāudes síbi débitás

réferámus

Il secondo ripete esattamente il secondo verso della "volta":

gáudeámus.

Modello di questa strofe è ovviamente il settenario trocaico con il primo emistichio diviso in due alla quarta sillaba, ed il secondo emistichio confinato nella "ripresa". L'ultimo verso della "volta" e, naturalmente, della "ripresa", con cui rima, è ricavato, a sua volta, dalla sezione 4p del primo emistichio.

La struttura del pezzo è quella propria del "virelai" - cui corrispondono le "laudi" e le "ballate" in Italia e il "villancico" in Spagna -, di cui rispecchia anche la partizione musicale (cfr. A Valle, Alcune particolarità metriche e linguistiche della "Vita ritmica di San Zeno", in Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini, Milano 1968, pp. 11-38, a p. 28). Le singole "mutazioni", infatti, sono intonate sul medesimo "periodo" musicale, che indicheremo con la lettera  $\alpha$ , e la "volta" ripete lo stesso "periodo", che indicheremo con la lettera  $\beta$ , della "ripresa", che, evidentemente, in questo caso "riprende" il "periodo" (o motivo) finale della "stanza". Data l'antichità del ludus, l'attestazione ci obbliga a retrodatare, e di non poco, l'apparizione di questo genere.

Lo stesso genere di componimento si ritrova, per altro, nel ludus Danielis di Hilarius (fine XI inizio XII secolo),

vv. 176-197, che qui riportiamo nella lezione di Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, pp. 281-282, tranne per quel che riguarda le varianti da introdurre nella "ripresa":

"stanza"	"fronte"	α { Ad honorem tui, Dari, [ I mutazione]	} [(R) ari ]
		α { quia decet [nos] letari, [ II mutazione]	
"ripresa"	"volta"	β { omnes ergo mente pari	} [(R) amus]
		β { gaudeamus, [ (R) amus]	
		β { laudes tibi debitas	} [(R) amus]
		β { referamus!	

Cuius iugum timent Perse  
nec non gentes universe,  
quia summi minimique  
sibi subsunt et ubique,  
gaudeamus;  
laudes tibi debitas  
referamus!

Cuius iram satis sensit  
quisquis sibi non consensit;  
cum rex ergo tam potens sit,  
gaudeamus;  
Laudes sibi debitas  
referamus!

Cuius regno sunt aclines  
tam remoti quam af[f]ines;  
ergo regi as[s]istentes,  
regis gesta recolentes,  
gaudeamus;  
Laudes sibi debitas  
referamus!

Altrettanto interessante, quanto meno dal punto di vista terminologico, si dimostra la rubrica che precede, sempre nel codice di Hilarius, questo testo: "Qui [=Darius] cum sederit in trono suo, cantabitur hec laus [la sottolineatu-

ra è nostra] coram eo". Qui non si tratta più di conductus, ma molto più precisamente di una laus, che corrisponde esattamente alla "lauda" delle confraternite italiane del XIII secolo, notoriamente organizzata sul modello qui sopra descritto (e cfr. per il nostro ludus il "laudes" della "ripresa").

Anche il conductus n° 29 è costruito sulla base del settenario trocaico, ma la struttura ne è molto più semplice. Si tratta di due strofe di sei versi ciascuna legati fra di loro da una rima tronca ricca, in [(R) ia], la prima, e in [(R) ine], la seconda, e intervallati da una strofetta di tre settenari, 7pp (in altre parole del secondo emistichio del settenario trocaico), legati fra di loro da una rima tronca ricca in [(R) io].

I versi delle due strofe ripetono ciascuno sempre lo stesso periodo musicale, α; lo stesso "periodo" musicale, β, ripetono i tre versi della strofetta intercalare (molto probabilmente un ritornello, non segnalato alla fine della seconda strofe). La tecnica è quella classica delle chansons de geste, fornite di un "petit vers" (o più), anche se qui le strofe risultano regolari e non sono ancora trasformate in lasse.

L'ultimo conductus, il n° 22, è costituito di quattordici versi, ciascuno di dieci sillabe a cadenza piana, 10p, e strutturato, dal punto di vista ritmico, sul modello trocaico:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Fonte ne potrebbe essere il decasillabo alcaico (cfr. Norberg 1958, p. 83). Vista la cesura costante dopo la terza sillaba, potrebbe anche trattarsi di un verso composto di un versicolo di tre sillabe:

˘ ˘ ˘

(cfr. Norberg 1958, p. 175) e di uno di sette sillabe, 7p, imitazione del dimetro giambico catalettico (cfr. Norberg 1958, p. 110). Le ipotesi potrebbero moltiplicarsi, senza contare che sarebbe difficile escludere l'inventiva personale dell'autore del ludus o di qualsiasi altro compositore dell'epoca. Che è proprio il caso, ad esempio, di uno dei collaboratori di Hilarius, Simon, cui si deve una serie di versi 10p, ad andamento trocaico, ma sprovvisti di regolare cesura, nella sezione vv. 239-248 (cfr. Young 1951<sup>2</sup>, vol. II, p. 283) di quel ludus Danielis.

I versi sono uniti due a due da una omofonia bisillaba, per lo più sotto forma di rima, ma anche di assonanza: cfr. vv. 183-184 fortis: remotis [(A) oi] e 191-192 ludendi: sollempni [(A) ei].

I "periodi" musicali, α e β, sono disposti a "moto contrario" nei confronti dello schema strofico (che è - come si è detto - a rime, o chi per loro, baciate: couplets), e più precisamente a "periodi" alternati, αβ αβ αβ, etc., etc.

Ancora una volta, insomma, poesia e musica si integrano a vicenda al fine di formare un tutto unico, articolato ma compatto.

2.3. Dell'inno di Fulberto di Chartres, Nuntium uobis fero de supernis, l'autore del ludus riporta solo la prima strofe, eseguita la quale, il coro dei cantanti intona all'unisono il Te Deum.

La struttura dei primi tre versi è quella classica della strofe saffica: 5p + 6p, (descritta da Norberg 1958, p. 95) con andamento ritmico del primo tipo:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ,

seguiti dall'adonio, qui rappresentato dal solito quinario, 5p:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ .

I tre versi sono intonati ciascuno secondo una propria melodia, α β e γ. E diversa è anche la melodia dell'adonio, δ.

2.4. La "formula" Rex in eternum vive è costituita da una frase di sette sillabe a cadenza piana, 7p. Difficile dire se si tratti di imitazione del dimetro giambico catalettico (cfr. Norberg 1958, p. 110). La linea musicale è affatto semplice; la dominante è un re con occasionali escursioni sotto, verso il do, e sopra verso il mi (secondo la collaudatissima tecnica del "recitativo").

2.5. Ed ecco la prima strofe del celebre carme escatologico, già citato al § 2 di questo capitolo:

Ápparébit	répentína	díes mágna Dóminí
Fúr obscúra	vélut nócte	ímprovísos óccupáns,
Ín treméndo	díe júdícií	

Questo versus articolantesi in strofe di due settenari trocaici e di un decasillabo 4p + 6pp, si ritrova alla fine del n° 24:

Símul ómnes grátulémur; résonént et týmpaná;  
 Cýtharíste tångant córdas; músicórum órganá  
 résonént ad éius precóniá.

Esso è già citato da Beda come una struttura classica della poesia ritmica, ed ha avuto una straordinaria fortuna nella lirica mediolatina. Mentre qui si rimanda per ulteriori informazioni al volume su Le origini della versificazione moderna (cfr. più sopra § 2.2. di questo capitolo), basterà segnalare l'importanza del versicolo 4p + 6pp - già costituente il ritornello dell'Apparebit, e in altra veste (ad esempio: "Imminente / die iudicii", "In pavendo / die iudicii", "Poenitenti / Christe da veniam", "Miserere / mei piissime", "Ab inferno / Christe nos libera") di altri inni processionali di carattere, sempre, escatologico, risalenti alla fine dell'Antichità - in quanto modello del decasyllabe occitanico e soprattutto oitanico. Verso quest'ultimo celebrato non solo dal frequentissimo uso che se ne fece nelle chansons de geste, ma anche perché modello, a sua volta, dell'endecasillabo italiano, il celeberrimum carmen di Dante. Ma sull'argomento (e per maggiori informazioni) si potrà vedere il saggio di Avalle, Preistoria dell'endecasillabo, Milano-Napoli 1963.

Il testo musicale si articola in tre "periodi",  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\gamma$ . Il "periodo"  $\alpha$  interessa il primo emistichio dei due settenari; il "periodo"  $\beta$  il secondo emistichio; il "periodo"

$\gamma$ , infine, il versicolo 4p + 6pp. I due settenari e il versicolo presentano una stessa rima tronca in -a, ma i due settenari allargano le armoniche alla sillaba precedente, -ana. Col che si giustifica la presenza di una stessa rima musicale, vale a dire l'uso di uno stesso "periodo" musicale,  $\beta$ , nel secondo emistichio dei settenari trocaici.

La linea musicale è una delle più solenni e drammatiche dell'intero ludus, per cui c'è da chiedersi se il suo ignoto autore non abbia centonizzato (utilizzato) materiali più arcaici destinati a tutt'altro scopo, e da questi materiali sia poi partito per costruire a ritroso il resto del n° 24.

3. Le altre "parti" del ludus comprendono una grande varietà di ritmi che, sommati ai tipi già studiati nel paragrafo precedente, danno un'idea della ricchezza e della abilità tecnica dell'autore, in questo non da meno dei suoi concorrenti, Hilarius e soci. Straordinarie sono le possibilità formali offerte dalla tradizione lirica mediolatina soprattutto a datare dal "nuovo stile" in poi. Al suo confronto la nascente tradizione in lingua volgare, compresa quella trobadorica, appare affatto indigente, sia per quel che riguarda i tipi dei versi impiegati, sia quanto alla loro strutturazione strofica. Qui basta dare un'occhiata al preziosissimo manuale di Dag Norberg, Introduction à l'étude de la versification latine médiévale, Stockholm 1958, nonché ai trattati degli artigrafi latini del XIII secolo, e raffrontarli ai repertori delle varie provincie della li-

rica in lingua volgare, per rendersi conto della perfezione cui era giunta la produzione mediolatina proprio nel momento in cui stava per essere sopraffatta dalla più giovane cultura romanza.

Data non solo la varietà, ma anche la molteplicità dei tipi metrici (e strofici) presenti nel resto del ludus, abbiamo ritenuto opportuno raggrupparne le "parti" a seconda dei versi impiegati. A questo riguardo sarà forse opportuno distribuirli in due grandi categorie, vale a dire in (I) quella dei ritmi di tipo ascendente (giambico), tempo debole → tempo forte (§ 3.1.):

^ ^ vale a dire U L

e in (II) quella dei ritmi di tipo discendente (trocaico), tempo forte → tempo debole (§ 3.2.):

^ ^ vale a dire L U

Seguirà, infine, un paragrafo (§ 3.3.) sui ritmi misti e su strofe particolari.

3.1. Nel settore dei ritmi ascendenti domina, come è ovvio, il dimetro giambico. Già lodato da Beda assieme al settenario trocaico come classico verso di tipo "ritmico" (in opposizione al suo modello "metrico", quantitativo), esso costituisce il modello del più arcaico dei versi in lingua volgare, e più precisamente dell'octosyllabe, comparso fin dal X secolo nei poemetti di Clermont-Ferrand (la Passion e il Sanct Lethgier). Ed eccone lo schema "ritmico"

fondamentale:

^ ^ ^ ^ / ^ ^ ^ ^ ,

con possibilità di variazione parziale degli accenti, tranne nella zona privilegiata della cadenza ("clausola") sempre a rima tronca prevalentemente ricca: ^ ^ ^ .

I dimetri giambici si uniscono (a) in strofe di quattro, oppure (b) in serie di couplets più o meno ampie.

La prima delle due varianti è quella classica della stroffa ambrosiana che, se così si può dire, invade buona parte della innografia mediolatina. Essa si trova impiegata nelle "parti" 7, 31, 45, 46, dove i versi sono uniti a rime bacciate (couplets):

a a / b b

I "periodi" musicali impiegati sono abbastanza vari:

(1) n° 7  $\alpha \beta \alpha \alpha$  dove  $\beta^2$  è legato a  $\alpha^1$  ed a  $\alpha^4$  dalla "rima" musicale, e  $\alpha^3$  presenta una "rima" musicale irrelata ("rim estramp")

(2) n° 31  $\alpha \alpha \beta \gamma$

(3) n° 45  $\alpha \beta \gamma \alpha$  dove  $\alpha^4$  presenta numerose varianti nei confronti di  $\alpha^1$

(4) n° 46  $\alpha \beta \alpha \beta$  con piccole varianti da  $\beta^2$  a  $\beta^4$ , soprattutto nella cadenza

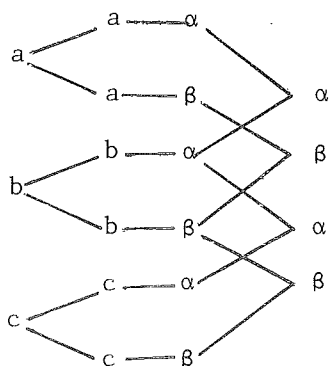
Abbiamo poi (b) serie più o meno vaste di couplets di dimetri giambici:

(1) un couplet: 20\* (con la medesima melodia del n° 20), 32 (che si accoda al n° 31, riprendendone nel primo verso

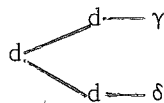
il "periodo"  $\alpha$  ed introducendo nel secondo verso un nuovo "periodo",  $\delta$ ), 37 ( $\alpha\alpha'$ ), 14 e 52 ( $\alpha\beta$ ).

(2) tre couplets: 9 (i tre couplets comprendono nel loro ambito due "periodi" musicali  $\alpha \beta \beta$ , con piccole varianti fra i due  $\beta$ )

(3) quindici couplets + uno: 20 + 20\*. La serie dei couplets è divisa in quattro sezioni, ciascuna formata di quattro couplets. I primi tre couplets di ogni sezione ripetono sempre, tranne per piccole varianti, lo stesso periodo melodico,  $\alpha\beta \alpha\beta \alpha\beta$ , secondo lo schema:



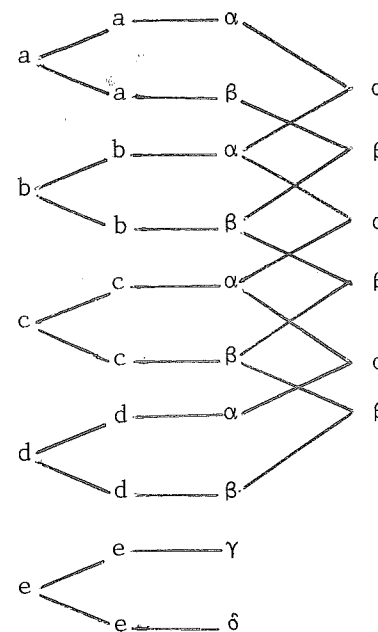
L'ultimo couplet - corrispondente ai vv. 153-154, 161-162, 169-170 e 177-178 (= 20\*) - presenta altri due "periodi" musicali,  $\gamma$  e  $\delta$ , che si ripetono identici nelle singole sezioni:



Alla serie dei "ritmi" di tipo ascendente si può ascrivere l'alessandrino (ritmicamente identico al secondo emistichio dei vv. 127, 133 e 139 del n° 17):



anche se con piccole variazioni quanto alla disposizione degli accenti ritmici, fatta eccezione per la cadenza sempre identica a se stessa. L'unica "parte" che ha utilizzato questa struttura, è la 26. Essa è costituita di dieci versi riuniti dalla rima in cinque couplets. Come al solito ogni couplet è costituito da due diversi "periodi" musicali,  $\alpha$  e  $\beta$ , tranne l'ultimo, che presenta due nuovi "periodi" musicali,  $\gamma$  e  $\delta$ , secondo lo schema:



3.2. La serie dei ritmi discendenti è dominata, come è ovvio, dal settenario trocaico e derivati.

Settenari trocaici puri troviamo nei n.i 36, 38, 40 e 55.

Le "parti" 36, 38 e 40, proprio in quanto attribuite a diverse battute degli stessi personaggi, i principes invi-

diosi - i lauzengiers - seguono lo stesso schema melodico (voce melliflua e suadente). Esse sono costituite, rispettivamente, il n° 36 di quattro settenari trocaici col primo emistichio diviso in due, secondo lo schema (cui faremo corrispondere quello dei "periodi"  $\alpha$ ,  $\alpha^1$  e  $\alpha^2$ ):

a [(R) ari]	}	$\alpha$
a [(R) ari]		
x [(R) ibus]		
b [(R) are]	}	$\alpha$
b [(R) are]		
x [(R) ibus]		
c [(R) eum]	}	$\beta$
c [(R) eum]		
x [(R) ibus]		
d [(R) ictum]	}	$\gamma$
d [(R) ictum]		
x [(R) ibus]		

il n° 38 di due settenari trocaici organizzati nello stesso modo, secondo lo schema (integrato con quello dei "periodi" musicali):

a [(R) eum]	}	$\alpha$
a [(R) eum]		
x [(A) iu]		
b [(R) antem]	}	$\alpha$
b [(R) antem]		
x [(A) iu]		

e il n° 40, idem come sopra, secondo lo schema (integrato nello stesso modo):

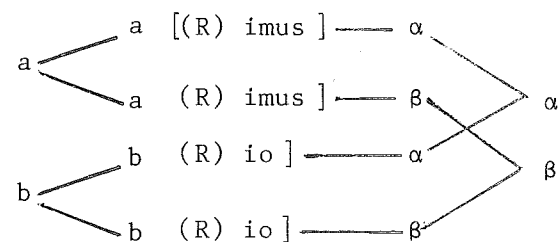
a [(R) orum]	}	$\beta$
a [(R) orum]		
x [(R) ibus]		
b [(R) euit]	}	$\gamma$
b [(R) euit]		
x [(R) ibus]		

Dallo schema dei "periodi" musicali risulta che le tre "parti" costituiscono sul piano musicale due lunghe strofi, identiche nella struttura, secondo lo schema ripetitivo proprio del canto antifonale (quello ad esempio delle sequenze):  $\alpha \beta \gamma$  moltiplicato per due. Si noti per inciso che  $\beta$  e  $\gamma$  si distinguono da  $\alpha$  e fra di loro per la struttura musicale delle prime quattro note del secondo emistichio. Resta da osservare la sapiente distribuzione numerale. Due sono le strofi musicali, tre le "parti", i "periodi" musicali e i versicoli dei settenari trocaici, e quattro i settenari trocaici delle singole frasi. Interessante, infine la somma: tre più quattro fa sette, e cioè il settenario.

Concludendo, se le "parti" rientrano nel gioco delle battute di un dialogo serrato e pieno di tranelli, la musicale ricomponete tutte in un insieme unitario, ripetitivo e cadenzato, che fa della serie 36-40 una composizione musicale a sé stante.

La "parte" 55 è costituita da una quartina di settenari

trocaici divisi in due couplets e intonati su due "periodi" musicali, secondo il solito schema a "moto contrario":



Sezioni minori del settenario trocaico si ritrovano nei n.º 1 e 39 (dove è utilizzato il primo emistichio, 8p) e 10 (dove, invece, è utilizzato il secondo emistichio, 7pp).

Il n.º 1 è costituito da quattro dimetri trocaici divisi dalla cesura in due parti simmetriche:

$$\acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } / \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}}$$

I versi sono raggruppati in due couplets dalla rima, rispettivamente in [(R) iste] e [(R) entus]. La struttura musicale comprende due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ , disposti a "moto contrario",

Il n.º 39 è costituito da due dimetri trocaici monorimati in [(R) atur] e divisi dalla struttura musicale, composta da due "periodi"  $\alpha$  e  $\beta$ .

Il n.º 10, infine, è costituito da due versi fondati sul raddoppio del secondo emistichio del settenario trocaico:

$$\acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } + \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}}$$

La rima [(R) ium] è baciata, e i due versi ripetono lo stesso "periodo" musicale,  $\alpha$ .

Restano alcuni ritmi particolari come quelli delle parti

n.º 4, 41 e 43, basati sulla somma di due emistichi 5p + 5pp, 6, basata sulla somma di 5p + 5p, e 49 e 51, basata sulla somma di 7pp + 9p.

La "parte" 4 è composta da quattro versi 5p + 5pp, secondo lo schema:

$$\acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } / \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}}$$

(si osservi la cesura per tmesi al v. 39, grau/ter) che è quanto dire di un adonio e di un contro-adonio. I quattro versi sono raggruppati in due couplets e la melodia, a "moto contrario", è costituita da due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ .

Le "parti" 41 e 43 sono composte ciascuna di due versi monorimi 5p + 5pp, secondo lo schema:

$$\acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } / \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}} \text{ } \acute{\text{a}} \text{ } \grave{\text{a}}$$

e caratterizzati, la prima, da un solo "periodo" che comprende nel suo ambito i due versi, e il secondo da due frasi,  $\alpha$  e  $\beta$ , rimate fra di loro.

La "parte" 6 è costituita da un solo verso risultante dalla somma di due quinari piani, 5p + 5p, e le due parti 49 e 51 da due versi risultanti dalla somma di 7pp + 9p, per cui si rimanda a Norberg 1958, p. 159. Questi due versi sono a rima baciata e nello stesso tempo divisi dalla musica che prevede due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ . Osservazioni particolari riguardano il n.º 49, dove  $\alpha$  e  $\beta$  rimano fra di loro anche musicalmente, e il n.º 51, che nel primo emistichio manca di una sillaba, 6p.



3.3. Per quel che riguarda i ritmi misti, basterà ricordare il caso del decasillabo 4p + 6pp, dove il primo emistichio è a ritmo discendente trocaico:

˘ ˘ ˘ ˘

ed il secondo a ritmo discendente dattilico:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

oppure discendente giambico con spostamento dell'accento dalla prima alla seconda sillaba:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Strutture del genere troviamo nei n.i 13<sup>1-2</sup>, 16, 21, 27 e 35.

Il n° 27 è composto di dodici decasillabi, divisi dalla rima in sei couplets. La struttura melodica comprende due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ , disposti, come al solito, a "moto contrario" nei confronti dello schema delle rime (bacciate a "periodi" alternati).

Il n° 35 è composto di quattro versicoli 4p seguiti da una cauda; difficile dire se si tratti del primo emistichio del decasillabo, oppure di una delle due sezioni del primo emistichio del settenario trocaico.

Resta una serie di "parti" rientranti in vari generi:

(I) strofe a ritornello (n.i 34, 44) o a cauda (n.i 47, 48 e 53) (§ 3.3.1.)

(II) strofe anisosillabiche (n.i 24, 42, 53) costituenti altrettanti "discordi" (§ 3.3.2.)

(III) "formule" (n° 28)

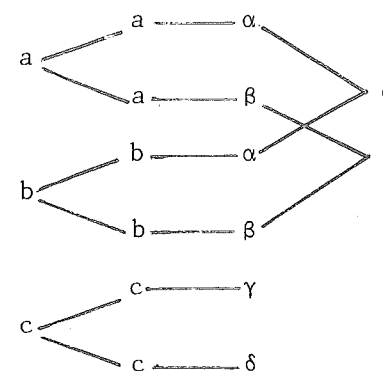
(IV) strofe particolare bilingue (n° 15)

(V) strofi composte di versi anomali (n.i 19 e 54)

Gli ultimi tre generi saranno trattati nel § 3.3.3. .

3.3.1. Il n° 34 si compone di due strofi di sei decasillabi ciascuna, seguite da un ritornello, "O Rex!", di due sillabe. I versi sono riuniti in couplets a rima tronca ricca. Più complessa la struttura musicale che si ripete identica nelle due strofe sulla base di quattro "periodi",  $\alpha$   $\beta$   $\gamma$  e  $\delta$ , di cui i primi due si alternano a "moto contrario" nei primi quattro versi, e gli ultimi due coincidono rispettivamente con il penultimo e l'ultimo verso della strofe, con alcune varianti nella "clausola" di  $\delta$ .

Ed eccone lo schema:



Segue il ritornello con una lunga modulazione discendente sulla seconda sillaba. Lo stesso schema musicale, do/re, ma senza la lunga modulazione, si trova usato per il ritornello - interiezione, "O Hez", della strofe n° 35 (vedi sopra) che segue immediatamente. Questa seconda strofe è formata da quattro versi di quattro sillabe a cadenza piana ciascu-

na e a rime bacciate (i soliti couplets), con l'accompagnamento di un solo "periodo" diviso in quattro "frasi", una per ciascuno dei versi della strofe,  $\alpha$   $\beta$   $\gamma$  e  $\delta$ . Il n° 35 è messo in bocca al Rex, che ingannato dai principes, risponde proclamando il suo assenso e incitando i suoi seguaci con un bel "arri!" ("O Hez!"), come se si trattasse di un branco di asini.

L'altra "parte" a ritornello, e cioè il n° 44, è costituita da due strofette, ciascuna composta da due ottonari piani, 8p, a rima baciata. L'accompagnamento è di due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ , che si ripetono identici, nell'ordine; segue il ritornello, "eleyson", modulato su due "frasi" notevolmente diverse.

Delle "parti" fornite di cauda, due, 47 e 48, sono messe in bocca rispettivamente ad Abacuc e a Daniele, e l'ultima, 53, agli "invidi" principes. I n. i 47 e 48 sono formati da decasillabi monorimi a rima tronca ricca, tre il primo e due il secondo, seguiti da un versicolo di quattro sillabe, 4p, che ripete il primo emistichio del decasillabo. Il 53, invece - un vero e proprio "discordo" come le strofi che si prenderanno in esame nel § 3.3.2. - è costituito da due versi a rima tronca ricca, irregolari nel primo emistichio, forse a sottolineare il terrore e la confusione dei colpevoli, secondo lo schema:

$$\begin{array}{l} \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge / \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \quad (7pp + 6pp) \\ \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge / \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \quad (5p + 6pp) \end{array}$$

seguiti da un dimetro giambico, 8pp. Anche la linea musicale appare, soprattutto in 47 e 48, notevolmente diversa da quelle precedenti. La "parte" 47 presenta tre "frasi" distribuite fra i tre versi e la cauda della strofe, secondo il seguente schema:

$$\begin{array}{l} \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge [\beta] \\ \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge [\beta] \\ \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge [\gamma] \\ \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \end{array}$$

La "parte" 48 presenta quattro "frasi" distribuite nel seguente modo:

$$\begin{array}{l} \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge [\beta] \\ \wedge \wedge \wedge \wedge [\alpha] \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge [\gamma] \\ \wedge \wedge \wedge \wedge [\delta] . \end{array}$$

La "parte" 53, infine, presenta tre "periodi", uno per ciascuno dei versi della strofe, compresa la cauda,  $\alpha$   $\beta$  e  $\gamma$ .

3.3.2. Del n° 24 abbiamo già parlato (cfr. § 2.5.) a proposito della strofe dei carmi escatologici della tarda Antichità. Si è anche detto che è a partire da questa strofe che il compositore ha costruito l'intero pezzo. Questo risulta non solo dall'andamento generale della linea del pezzo, ma anche da una ripresa evidentissima del "periodo"  $\alpha$  (cfr. ancora § 2.5.), ripetuto due volte nel primo emistichio dei settenari, al v. 230. Data l'estrema complessità e varietà del testo - da imputarsi senz'altro al suo carat-

tere di "tripudium" (cfr. v. 238) o, se si vuole di allegretto sfrenato e "discordante" - sarà forse opportuno riportarne qui di séguito lo schema metrico (vv. 216 e sgg.):

aaa [(R) us] 6pp+7pp+7pp  
 bbb [(R) ia] 6pp+7pp+7pp  
 cc [(R) andus] 5p+6p  
 dd [(R) ia] 6pp+6pp  
 ee [(R) orant] 5p+6p  
 ff [(R) ia] 7pp+7pp  
 gg [(R) ine] \*7pp+7pp (\*ripresa del "periodo" α)  
 hh [(R) ortes] 5p+6p  
 ii [(R) as] 5p+7pp  
 ll [(R) ius] 7pp+7pp  
 mmm [(R) io] 7pp+7pp+7pp  
 nn [(R) ia] 7pp+7pp

L'impressione qui sopra ricavata dall'uso del "periodo" α è confermata dalla frequenza del segmento 7pp, indubbiamente più numeroso degli altri segmenti, e imposto, in certo qual modo, dal secondo emistichio del settenario.

Le prime due terzine, un po' isolate nel contesto e costituenti probabilmente l'introduzione lirica del pezzo, ripetono la stessa struttura musicale segmentata in tre "periodi", α β e γ, ripetentisi identici nelle due strofe.

Identici anche i "periodi" di ee [(R) orant] e hh [(R) ortes], da una parte, e di ff [(R) ia] e ll [(R) ius], dall'altra. Tutte le altre strofe presentano "periodi" musica-

li diversi gli uni dagli altri. In tale prospettiva il pezzo, nella sua estrema complessità somma, ancora una volta, una struttura parallelistica nelle prime due terzine, ed una struttura ad elementi alternati nella seconda parte, secondo il seguente schema:

aaa [(R) us]	bbb [(R) ia]
	ee [(R) orant]
	ff [(R) ia]
	hh [(R) ortes]
	ll [(R) ius]

L'estrema fluidità verbale e musicale serve da introduzione alla strofa apocalittica; essa la istruisce da lunga mano, come se si volesse preparare l'uditore all'ascolto del motivo più volte intravisto, sospettato, ma non ancora perfettamente compiuto.

Anisosillabismi di vario genere si riscontrano anche altrove. Tipica la "parte" 42 che esprime tutta l'angoscia di Daniele nel momento che sta per essere gettato nella fossa. Essa si compone di otto versi a rime bacciate (couplets) e a lunghezza variabile, nell'ordine: 8p, 9p, 8p, 9p, 7p, 8p, 6p, 8p. Ogni verso ha una sua linea musicale e si chiude con una vaga rima musicale posta sulle parole "perdere queris" del v. 347 ed il "parce furori" della clausola (v. 349).

Del n° 53, infine, si è già detto al § 3.3.1.

3.3.3. La "parte" bilingue del n° 15 distribuisce i due registri, quello del latino e quello del volgare, fra i due emistichi dei singoli versi. Questi ultimi, a loro volta, sono organizzati secondo due diversi schemi (a e b):

(a) ^ ^ ^ ^ ^ ^ (6p latino) / ^ ^ ^ ^ ^ ^ (6 maschile in volgare)

(b) ^ ^ ^ ^ ^ ^ (6pp latino) / ^ ^ ^ ^ (4 maschile in volgare).

Il testo dei due schemi, 6 e 4, in lingua volgare si ripete identico nelle tre strofi in cui si divide la "parte", restando sottinteso che ogni strofe è composta di due versi (couplet) alternanti lo schema 6p+6 e 6pp+4. La "parte", infine, è monorima in -oi.

La struttura dello schema b è, grosso modo, quella del decasillabo, salvo che i due emistichi ne risultano ribaltati, prima 6 e poi 4. Quanto alla parte latina andrà osservato che la linea ritmica appare regolare nella variante 6p:

^ ^ ^ ^ ^ ^ ,

quindi ad andamento trocaico, mentre quella della variante 6pp è oscillante e presenta al v. 115 un mot métrique, "nós-lätet", in cadenza (per questo concetto si rimanda al cit. volume su Le origini della versificazione moderna, pp. 68-69).

La struttura musicale è, come al solito, a "movimento contrario", e più precisamente alla variante 6p+6 è attri-

buito il "periodo"  $\alpha$ , e alla variante 6pp+4 il "periodo"  $\beta$ , con un sovrapporsi dunque di versi e di "periodi" alternati secondo l'equivalenza:

$$6p+6 = \alpha$$

$$6pp+4 = \beta$$

a unità strofiche o distici (couplets) monorimi.

Al n° 28 troviamo la solita "formula", sia pure con leggere varianti "G'en vois al Roi", modulata su di una sorta di "recitativo".

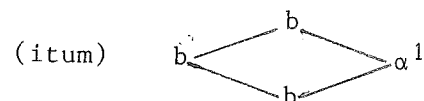
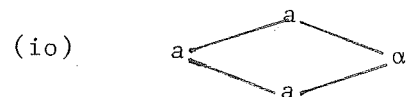
Restano un paio di "parti", la 19 e la 54, di cui non è facile indicare la fonte.

La "parte" 19 è costituita da tre distici (couplets) a rima baciata, modulati su due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ , alternati a "movimento contrario"; il "periodo"  $\alpha$  presenta numerose varianti, restando tale solo per quel che riguarda la clausola. I versi sono tutti di undici sillabe a cadenza piana, sono privi di cesura e non seguono nessuno schema "ritmico" preciso.

Il n° 54, infine, è costituito da un distico (couplet) di versi di tredici sillabe, forse divisibili in due emistichi, rispettivamente di sette sillabe a cadenza proparossitonica, e di sei sillabe pure a cadenza proparossitonica, 7pp+6pp. Per quel che riguarda il primo dei due versi, restano forti dubbi quanto alla prima cadenza, dove non si vede come si potrebbe inquadrarvi una stringa del tipo "Danielis qui". La linea musicale è composta di due "periodi",  $\alpha$  e  $\beta$ , attribuiti, rispettivamente, al primo ed al secondo



I due couplets a rima tronca ricca del n° 16 ripetono, invece, tranne per varianti minori, lo stesso "periodo" musicale:



Il n° 21, infine, è costituito da un couplet a rima tronca ricca, intonato su di un solo "periodo" musicale comprendente nel suo ambito i due versi.

## I N D I C E

	pag.
Avvertenza	1
Bibliografia	3
INTRODUZIONE (Premessa metodologica)	9
I CAPITOLO. IL TEATRO NELL'ALTO MEDIOEVO	13
1. L'eredità del mondo antico	13
2. Le origini del teatro medievale	36
3. Ipotesi sulle origini e sulla costituzione del "dramma liturgico"	37
4. L'origine "francese" del "dramma liturgico"	43
4.1. I tropi	43
4.2. Il tropo dialogato dell'ufficio pasquale	57
5. Altre ipotesi sull'origine del "dramma liturgico"	76
5.1. L'origine "romana" del "dramma liturgico"	76
5.2. L'origine "bizantina" del "dramma liturgico"	83
5.3. L'origine "benedettina" del "dramma liturgico"	87
6. La "Visitatio Sepulchri"	89
7. Morfologia del "dramma liturgico"	102
II CAPITOLO. LA STRUTTURA FORMALE DEL "LUDUS DANIELIS" DI BEAUVAIS	121
Il testo	121

	pag.
Nota al testo	134
1. (Notizie generali)	135
2. (I generi musicali)	144
2.1. (Le sequenze)	145
2.2. (I <u>conductus</u> )	152
2.3. ( <u>Nuntium uobis fero de supernis</u> )	163
2.4. (Le "formule")	163
2.5. ( <u>Apparebit repentina</u> )	163
3. (Le altre "parti" del <u>Ludus</u> )	165
3.1. (I ritmi ascendenti)	166
3.2. (I ritmi discendenti)	169
3.3. (I ritmi misti)	174
3.3.1. (Strofe a ritornello)	175
3.3.2. (I "discordi")	177
3.3.3. (Altri generi)	180
Addenda	182

Finito di stampare nel mese di Giugno 1984  
nella Litografia Artigiana M. & S. di Torino  
Via Mazzini 24