

ELEMENTI DI DRAMMI SACRI IN DUE PROCESSIONALI TARDOMEDIEVALI DI CIVIDALE DEL FRIULI

MARIA INCORONATA COLANTUONO *

Le prime testimonianze storiche relative a rappresentazioni sacre a Cividale, che sono poi le più antiche attestazioni in Italia, sono contenute nella Cronaca del canonico Giuliano¹. Al di là di questa testimonianza, che può essere assunta come curiosità storica, una ricerca che miri all'individuazione di elementi

* *Relazione presentata il 4 marzo 1995.*

¹ *"Anno Domini MCCXCVIII, die VIII exeunte maio, in die sancto Pentecostes et aliis duobus sequentibus, facta fuit representatio ludi Christi in curia domini Patriarche Austrie Civitatis honorifice et laudabiliter per clerum"*; cfr. *Iuliani Canonici Civitatis Chronica* [aa. 1252-1364], *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XXIV, p. XIV, pag. 28, l. XXIII; e ancora: *"Anno Domini MCCCIV, facte fuerunt per clericum seu capitulum Civitatis representationes infrascripta: in primis de creatione primorum parentum, deinde de annuntiatione beate Virginis, de nativitate Domini et alii multis, de passione Christi, resurrectione et ascensione, de adventu Spiritus Sancti et demum de adventu Christi ad iudicium. Et predicta facta fuerunt solemniter in curia domini Patriarche, in festo Pestecostes cum aliis duobus diebus sequentibus, presente reverendo domino Ottobono, patriarcha aquilegenesi, domino Jacobo quondam domini Ottonelli de Civitate, episcopo concordienti, et aliis multis nobilibus de civitatibus et castris Forjuli, die XV exeunte maio"*. (Ivi, pagg. 33-34, XCIII). Le notizie verranno poi riprese da Bernardo Maria De Rubeis (B. M. DE RUBEIS, *Dissertatio ... de vetustis liturgicis aliisque sacris ritibus, qui vigeabant olim in aliquibus Forojuliensis Provinciae Ecclesis*, Venezia 1754, cap. XXV, pagg. 354-355).

drammatici, prima della loro confluenza nel genere dramma sacro², non può prescindere da alcune azioni liturgiche cividalesi legate alla dimensione processionale. Anche volendo tralasciare le spettacolari entrate cividalesi nel Santuario, che presentano affinità con altre azioni liturgiche, come la *pulsatio ianuae* con il dialogo *Attollite portas* per la *Dedicati ecclesiae* e per la *Despoliatio Inferni*, non si può passare sotto silenzio il responsorio drammatizzato *Collegerunt pontifices* della Processione delle Palme. La rubrica relativa all'esecuzione di questo responsorio, tratta dal Processionale ms. CI f. 23v, recita:

*Cayphas dicat hunc versum coram populo:
Expedit vobis ut unus moriatur homo
pro populo, et non tota gens pereat.*

Nel coevo Processionale di Rollington si fa cenno al travestimento del personaggio di Caifa, espediente scenico che probabilmente non mancava a Cividale. Ritengo probabile che gli spunti drammatici della Processione delle Palme, strutturata secondo la logica del doppio corteo come la Processione della Candelora, possano aver tratto ispirazione dal genere drammatico già consolidato.

Se si vogliono cercare elementi originari di progetti drammatici, bisogna riconsiderare i luoghi liturgici in cui essi si sono sviluppati (*Sitz im Leben*) e i tratti pre-drammatici di vasta parte

² Il termine dramma sacro è da preferire a quello tradizionalmente invalso di dramma liturgico, per l'evidente contraddizione tra sostantivo e aggettivo. Ritengo, con lo studioso Drumbl, che il genere drammatico sia estraneo alla matrice liturgica, che inconsapevolmente l'ha generato. Né credo appropriato la denominazione "sacra rappresentazione", genere teatrale più tardo, in lingua volgare e allestito fuori dal tempio sacro.

della produzione poetica paraliturgica, soprattutto innodica³. Tra la produzione innodica di Paolino d'Aquileia, il canto *De Resurrectione Domini*⁴ presenta analogie testuali con la prima antifona della *Visitatio Sepulchri II*:

Inno	Antifona
<i>Venit Maria Magdalena sabbato</i>	<i>Maria Magdalena</i>
<i>Maria venit altera diluculo</i>	<i>et altera Maria ferebant</i>
<i>ad monumentum portantes aromata</i>	<i>diluculo</i>
<i>ut valde mane corpus sacratissimum</i>	<i>aromata Dominum</i>
<i>Christi linirent redolenti crismate</i>	<i>querentes</i>
	<i>in monumento.</i>

L'inno paoliniano, dopo aver celebrato la Resurrezione del Cristo coincidente con la rinascita primaverile della natura, si sofferma sulla visita delle Marie al Sepolcro. Sembra che l'anonimo compositore della *Visitatio II* abbia lavorato sulla base di confronti stilistici tra una stesura della *Visitatio I* e l'inno paoliniano.

Basandosi su questo dato, Drumbl ritiene di aver individuato il monastero in cui fu composta la prima stesura della *Visitatio II*, cerimonia che a buon diritto può essere considerata drammatica, poiché motivata da principi estetici estranei ai normali canoni compositivi liturgici⁵. Il centro monastico in questione

³ G. VECCHI, *Innodia e dramma sacro*, in *Dulce Melos*, I, Bologna 1972, pagg. 157-173.

⁴ D. NORBERG, *L'œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm 1979, pag. 150.

⁵ Drumbl pone l'accento sull'uso linguistico, diverso da quello di un canto liturgico tradizionale. L'esecuzione, in questo caso, non è affidata a cantori di turno, ma a cantori con un ruolo, a personaggi (J. DRUMBL, *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Roma 1981, pagg. 75-85).

sarebbe quello altoatesino di Innichen, punto di confluenza di cultura monastica tedesca (*Visitatio I*) e di quella patriarcale friulana (inno *De Resurrectione Domini*).

La questione della nascita della cerimonia *Visitatio Sepulchri II* non è di poco peso, qualora si riconosca in essa la prima messa in opera di un progetto drammatico già in atto prima del XII secolo. Certo, non si tratta di un processo teleologico né evolucionistico, quindi di sviluppo da forme drammatiche arcaiche a forme più elaborate, secondo una nota concezione teatrogenetica⁶, che pregiudicherebbe tutta l'indagine. Piuttosto, ritengo probabile, con Drumbl, che l'eventuale inconscio potenziale drammatico di talune cerimonie liturgiche (*Visitatio I* del Mattutino di Pasqua) sia stato reso esplicito da qualche *genius loci* (anonimo compositore della *Visitatio II*), per poi essere eliminato, poiché estraneo alla liturgia ufficiale, nel momento in cui la cerimonia veniva recepita. L'individuazione, quindi, di una raggiunta valenza drammatica nella *Visitatio II* e nell'*Ordo Stellae* dell'XI secolo, rimane circoscritta al loro archetipo, essendo, detta valenza, soggetta a dissolversi in fase di ricezione della cerimonia⁷.

Le trasformazioni seguite ad adattamenti locali, comunque, non compromettono le componenti drammatiche della cerimonia *Visitatio II*, le cui origini sono da ricercare anche nell'inno del Patriarca Paolino.

La forma dialogica di un altro inno di Paolino, *De nativitate*

⁶ cfr. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford 1933 (2a ed. 1951).

⁷ Così il dialogo *Quem Quaeritis*, nato come cerimonia pasquale autonoma in un monastero benedettino (Fleury), in fase di trasmissione si "normalizza" diventando troppo dell'introito *Resurrexi* della Messa di Pasqua.

*Domini*⁸, permette di individuare parallelismi con altri due importanti cicli drammatici: l'*Ordo pastorum* e l'*Ordo stellae* (*Officia* non attestati nella tradizione manoscritta cividalese). Nel campo della produzione sequenziale, la struttura dialogica della celebre sequenza *Victimae paschali laudes* è come esaltata dal suo utilizzo a conclusione dell'*Officium sepulchri* di alcune chiese, compresa quella di Cividale⁹.

Spesso è compito arduo, quanto delicato, stabilire i confini tra liturgia e dramma, soprattutto in epoca tardomedievale, quando l'entità liturgica, almeno in alcuni luoghi, non era così definita e rigida, ma aperta anche ad influssi profani. I riti cristiani, soprattutto quelli funebri, e le azioni liturgiche legate a momenti processionali, subiscono col tempo un processo di spettacolarizzazione, fino a giungere agli allestimenti, fuori dalle mura del tempio sacro, di Sacre Rappresentazioni, Miracoli e Misteri. Ma il dramma sacro, che trova significativamente posto in libri liturgici, specialmente Processionali, fa pienamente corpo con il momento liturgico che lo ingloba, anche perché il dramma è sempre anzitutto cerimonia. La *Visitatio Sepulchri*, per esempio, è legata inevitabilmente alle cerimonie processionali della *Depositio* e dell'*Elevatio*. Il fenomeno dell'osmosi tra azioni liturgiche processionali e drammi sacri diventa vistoso qualora si esaminino i due Processionali padovani (mss. C 55 e C 56), in cui le didascalie sceniche si fondono con le annotazioni processionali.

A differenza dei due Processionali padovani, nei due cividalesi i drammi non sono inseriti nel calendario liturgico, ma sono dati alla fine del libro. Tuttavia, l'inserimento del *Ludus Annunciationis* nel calendario (25 marzo) del cod. CII, nonché le affi-

⁸ cfr. NORBERG, *op. cit.*, pag. 131.

⁹ cfr. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari 1988, pag. 158.

nità paleografiche dei drammi ricordati con la sezione che precede, non fanno credere a un'aggiunta occasionale. Probabilmente il copista si è servito di un antigrafo non aggiornato; ma credo che sin dall'inizio fosse previsto l'inserimento della sezione drammatica.

I tre drammi sacri contenuti nei due Processionali cividalesi (un *Planctus Mariae*, una *Visitatio Sepulchri* e un *Ludus Annunciationis*) e una forma ridotta di *Visitatio II* in un Antifonario del XIV secolo (ms. XLI del Museo Archeologico) sono noti e studiati dal secolo scorso¹⁰. Prendiamoli ora in considerazione alla luce delle teorie finora esposte.

Planctus Mariae

Il *planctus* o *lamentum* è un genere letterario diffuso nel Medioevo latino. Si tratta, com'è ben noto, di una composizione poetica volta a compiangere una persona defunta. Un illustre esempio cividalese è il *Planctus* di Paolino d'Aquileia sulla morte del duca Erico¹¹. Dal secolo XII il *Planctus* si trasforma anche in composizione sacra, destinata ad interpretare il dolore della Vergine Maria ai piedi della Croce. Il primo *Planctus* in ordine cronologico potrebbe essere il *Mestae parentis Christi* di Adamo di San Vittore (1190 circa)¹².

¹⁰ cfr. E. H. DE COUSSEMAKER, *Dramas liturgiques du moyen age: texte et musique*, Paris 1861 (repr. New York 1964), pagg. 280-310 e 344-347; C. LANGE, *Die lateinischen Osterfeiern*, München 1887, pagg. 58 e segg.; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, (1a ed. Bologna 1924) Torino 1952, pagg. 116 e segg.; YOUNG, *op. cit.*, I, pagg. 247-250, 268, 378-381; II, pagg. 503-513; M. S. DE VITO, *L'origine del dramma liturgico*, Milano 1938, pagg. 40-41 e 51.

¹¹ cfr. G. VECCHI, *I versus de Erico duce*, in *Dulce melos*, I, Bologna 1972, pagg. 51-57.

¹² cfr. E. WECHSSLER, *Die romanischen Marienklagen*, Halle 1893, pagg. 12-18, raccolse 14 *Planctus* latini in forma di sequenza, a dialogo; H. THIEN, *Über die engli-*

Il *Planctus* cividalese, insieme a quello padovano *Flete fidelis animae*, è piuttosto tardo, comunque molto più antico del codice che lo contiene, e sicuramente posteriore alla data di composizione della celebre sequenza iacoponiana *Stabat Mater*, di cui contiene una strofa¹³. Questo ufficio cividalese, opera di geniale centonizzazione, occupa, insieme a una *Visitatio Sepulchri*, un intero quaderno del cod. CI; la caduta del bifoglio centrale (quattro facciate) ha reso il *Planctus* mutilo del finale (ff. 74v-76v) e la *Visitatio* decapitata¹⁴.

L'unicità di questo dramma, rispetto alle altre stesure, consiste: a) nell'ampiezza delle rubriche; b) nel numero accresciuto di personaggi; c) nel nutrito apparato di didascalie, che descrivono minuziosamente i movimenti sulla scena; d) nella ricerca di caratterizzazione psicologica dei personaggi; e) nello speciale uso del linguaggio musicale, amplificazione espressiva del testo let-

schen Marienklagen, Kiel 1906, pagg. 3-12; S. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg 1909, pagg. 379-386; F. ERMINI, *Lo Stabat Mater e i pianti della Vergine nella lirica del medio evo: ricerche e studi*, Città di Castello 1916, pagg. 57-89, elenca ben 139 *Planctus* dal XII al XIV secolo.

¹³ cfr. DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, pagg. 285-297 (con testo musicale); DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini...*, cit., pagg. 133 e 482-485; F. LUZZI, *L'espressione musicale nel dramma liturgico*, in "Studi Medievali", VII, 1929, pagg. 87-90; YOUNG, *op. cit.*, pagg. 506-512; DE VITO, *op. cit.*, pagg. 54-55; G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma 1952, pagg. 322 e segg.; G. C. MENIS, *Il Planctus Mariae cividalese del sec. XIII*, in "Ce fastu?", 1957-59, pagg. 138-146; P. DAMILANO, *Il dramma liturgico in Italia*, in "Musica Sacra", LXXXII, 1958, pagg. 130 e segg. (trascrizione integrale); P. DAMILANO, *Il planctus Mariae di Cividale*, in *Le celebrazioni del 1963 dell'Accademia Musicale Chigiana*, XX, 1963, pagg. 137-144; W. L. SMOLDON, *Planctus Mariae. An acting version of a 14th. century liturgical music-drama*, London 1965; G. VECCHI, *Innodia e dramma...*, cit., pag. 157.

¹⁴ Il quaderno con gli uffici drammatici fu eseguito a parte, ma comunque per essere congiunto al Processionale, di cui sono imitati i caratteri editoriali.

terario.

Primo intento della presente ricerca è individuare il momento della rappresentazione e il rapporto con il rituale che lo ospita. Il significato primo dell'uffizio si può cogliere solo valutandone il contesto liturgico che lo ingloba (*Sitz im Leben*) e non ultimi i precedenti letterari e religiosi che possono averne influenzato la composizione. Un certo clima patetico delle celebrazioni del Venerdì Santo, con accentuazione marcata del tema della Morte di Cristo e del dolore della Madre, s'introdusse nel IX-X secolo¹⁵. Il responsorio *Vadis propitiator*¹⁶ della cerimonia dell'Adorazione della Croce, in cui la Madre si rivolge al Figlio piangendone il solitario dolore (*non tibi occurrit Petrus, qui dicebat: Pro te moriamur. Reliquit te Thomas, qui clamabat dicens: Omnes cum eo moriamur ... sed tu solus duceris*), è un tema talvolta assorbito nei *Planctus Mariae*.

Il preludio figurativo-musicale all'*Adoratio Crucis*, inteso simbolicamente come passaggio dall'*umbra* del Vecchio Testamento alla *veritas* del Nuovo Testamento per effetto della morte di Cristo, acquista col tempo carattere di mestizia. Il trapasso viene reso visivamente con lo svelamento di una croce, fatta comparire da dietro l'altare con un vigoroso gesto del celebrante al canto dell'*Ecce lignum*. Gli Improperi, cantati durante il preludio, insieme al Trisagio greco-latino, da rimproveri *ultra mortem* diventano veri e propri lamenti. Quest'ondata di colorito patetismo trova anche conferma nella cerimonia della *Depositio Christi* (sepoltura a tutti gli effetti), sottolineata da canti di indole lugubre (*Sepulto Domino, Hierusalem luge, Ca-*

¹⁵ Già Sant'Agostino, descrivendo la scena del Calvario, immagina il pianto acerbissimo della Vergine: AURELIUS AUGUSTINUS, *Meditationes*, 41 (PL 40, col. 941).

¹⁶ R.-J. HESBERT, *Corpus Antiphonarium Officij, IV: Responsoria, versus, hymni et varia*, Roma 1970, pag. 446, n. 7816.

ligaverunt, Venite et ploremus). Non è un caso se spesso nei documenti la *Depositio Christi* (azione simbolica) viene associata al *Planctus* (azione realistica)¹⁷.

Nei ms. cividalese non c'è alcuna indicazione riguardante il momento di rappresentazione di questo *Planctus*, la rubrica che lo introduce recita: *Hic incipit Planctus Marie et aliorum in die Parasceven*. Stando alle prescrizioni dell'*Ordo Civitatis Ecclesiae* del secolo XIV (*Sequitur Passio Domini nostri: qua finita, incipitur Planctus*), bisognerebbe collocare il nostro uffizio dopo il canto del *Passio*¹⁸. Dato, questo, che verrebbe confermato dalle indicazioni del Messale civitatense del 1403 (cod. LXXXII), che dopo il canto del *Passio* annota: *Postea fit Planctus ad Crucifixum, prout patet in Cantuariis; et hoc si placet*. L'uffizio, dunque, avrebbe coronato il Vangelo di Giovanni (18, 1-42 e 19, 1-42), che dà particolare risalto alla presenza sul Calvario di Maria e dell'Apostolo prediletto. Indicazioni più precise, per la prassi più generale, provengono da un Rituale di Regensburg del XV secolo: al centro dell'azione preludele dell'*Adoratio Crucis*, dopo lo svelamento della Croce al canto dell'*Ecce lignum ecc., veniant duo scolares, indutis vestibus lamentabilibus, sub typus Beate Virginis et Sancti Iohannis, et plangent ante crucifixum*.

La collocazione del *Planctus* nel momento culminante della cerimonia dell'*Adoratio* è da ritenersi diffusa, secondo Young, nelle Chiese del Nord Italia durante il XIV secolo, compresa

¹⁷ cfr. S. CORBIN, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris-Lisbonne 1960.

¹⁸ Per l'*Ordo*, cfr. P. PASCHINI - G. VALE, *Gli antichi usi liturgici nella Chiesa di Aquileia dalla Domenica delle Palme alla Domenica di Pasqua*, Padova 1907, pag. 31; MENIS, *op. cit.*, pagg. 11-12; DAMILANO, *Il Planctus ...*, cit., pag. 139; F. PAPANUTTI, *Il Processionale di Cividale*, Gorizia 1972, pag. 100.

quella di Cividale¹⁹. In effetti gli Improperi offrono le premesse virtuali ai lamenti della Vergine *et aliorum*. All'*Adoratio* seguiva, secondo le indicazioni del Rituale di Regensburg, la Comunione dei "Presantificati" e la *Depositio Christi* (*Corpus Domini portatur ad sepulchrum*).

Tuttavia il dramma cividalese, con la sua ampia coralità e la ricca scenografia, si presenta molto più ampio del Pianto di Regensburg, tanto da far supporre una collocazione dopo il canto del *Passio*.

Generalmente i *Planctus* sono basati su testi elementari, monologhi della Vergine, come le sequenze *Flete fideles animae* e il *Planctus ante nescia*²⁰. Il *Planctus* padovano (mss. C 55 e C 56), formato da nove battute di dialogo, è interamente strutturato sulla sequenza *Flete fideles animae* distribuita fra due personaggi: la Vergine Madre e San Giovanni, quest'ultimo, in verità, personaggio di riverbero, al quale sono affidati gli accenti più coloriti, come la condanna degli uccisori.

Le ventuno battute di dialogo dell'ufficio cividalese sono affidate a cinque personaggi: nove alla Vergine Madre; cinque a san Giovanni; tre a Maria Maddalena; due a Maria di Giacomo; una a Maria Salome e una ad entrambe le Marie. Dieci strofe sono riprese, con piccole variazioni non sostanziali, dalla sequenza *Flete fideles animae*; la somiglianza testuale e musicale delle due stesure lascia supporre l'esistenza di un comune mo-

¹⁹ Il documento di Regensburg è stato valutato da Young come testimonianza degli usi liturgici del Venerdì Santo delle Chiese del Nord Italia (YOUNG, *op. cit.*, II, pag. 503).

²⁰ La sequenza *Planctus ante nescia*, attribuita a Goffredo di San Vittore, è utilizzata nel *Planctus* del Rituale di Regensburg. Tra i *Planctus* di struttura dialogica: *Ante Crucem Virgo stabat* (A. H 15 76 n. 54) dialogo della Madre con il Figlio; *Crux, dete volo conqueti* (ivi, 21, 20-21, n. 14), dialogo della Vergine con la Croce; *O perpulchra Domina* (ivi, 31, 171 n.164), dialogo tra la Vergine e il popolo.

dello²¹. Dalla battuta 16 si succedono: una strofa dello *Stabat Mater* (Maria Jacobi), il responsorio ritoccato *O vos omnes qui transitis per viam* (Maria Major) e una stanza della sequenza *Qui per viam pergitis*; le battute 1, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 19 derivano da brani poetici *De compassione Beatae Mariae Virginis*.

La caratterizzazione psicologica dei personaggi è resa con efficacia sorprendente. Maddalena, la peccatrice convertita, si presenta come personaggio vivo e quanto mai realistico nella sua profonda commozione. San Giovanni rincuora teneramente la Vergine, consegnatagli da Gesù (st.11); Maria di Giacomo ha il compito di commentare il dolore della Madre (st.16), consolata da Maria Salome (st.18); entrambe le Marie accennano alle profezie della Passione (st.7). La figura più sublime, statuaria nel suo immenso dolore, è la Vergine Madre che, oltre ai lamenti e agli appelli rivolti al Figlio, ha effusioni intense per la Maddalena (st. 13), rivolgendosi anche alle altre Marie (st. 6), a San Giovanni (st. 10) e al popolo (st. 17 e 20).

L'allestimento della scena si ricava dalle didascalie drammatiche: ai due lati di Cristo Crocefisso, coronato di spine e trapassato dalla lancia, stavano le croci dei due ladroni (80, 4 *Hic ostendat latrones*); la Maddalena, prostrata ai piedi della Croce (70, 2, 3), occupava, probabilmente, una posizione centrale (modulo iconografico che giungerà fino alla Crocifissione di Masaccio); da un lato la Vergine Madre e San Giovanni, dirimpetto Maria di Giacomo e Maria Salome; gruppi separati di uomini e donne silenziosi (77, 7-10: *Hic se vertat ad homines ... ; Hic ... ad mulieres ...*) completavano il quadro scenico. Stando alle didascalie, doveva essere presente un angelo (73, 9 *Hic ostendat angelum*), forse Gabriele o un sostituto allegorico di

²¹ LANGE, *op. cit.*, sulla base della versione padovana ha ricostruito l'ultima strofa del *Planctus* cividalese.

Simeone (*ille prenunciatus*), che viene indicato da Giovanni²² come colui che gli predisse la spada di dolore.

Nonostante gli innumerevoli pregi, la stesura non è senza difetti: incongruenze dovute al processo di adattamento a un copione preesistente. La strofa n. 5 *Fleant materna viscera*, tratta dalla sequenza *Flete fideles animae*, non si adatta alla persona di Giovanni; probabilmente c'è, in questo caso, un errore dell'amanuense. La strofa tratta dallo *Stabat Mater* (n.16), cantata da Maria di Giacomo (*Quis est hic qui non fletet ...*), ipotizza una situazione irrealistica ("Chi non piangerebbe, se vedesse"), non riproponibile in sede teatrale.

Gli schemi ritmici che ricorrono con maggior frequenza sono il verso goliardico e il dimetro trocaico. L'anisossilabismo è dovuto, più che a libertà di formule, ad approssimazione conseguente alla creazione estemporanea. Tuttavia, l'effetto tragico non ne esce sminuito; anzi le strofe più "anarchiche" risultano, spesso, le più toccanti, come per esempio la stanza n. 15 che sviluppa il tema dell'abbandono degli Apostoli (cfr. il *Vadis propitiator*):

*Ubi sunt discipuli quos tu dilexisti?
Ubi sunt apostoli quos tantum amasti?
Qui timore territi omnes fugierunt,
et te solum, fili mi, in cruce demiserunt.
Heu me! Heu me! Misera Maria!*

La musica concorre alla resa dell'intensa commozione che impregna l'intero dramma. L'influenza gregoriana risulta evi-

²² YOUNG, *op. cit.*, II, pag. 509, crede che qui sia Maria a rivolgersi all'angelo, non ammettendo che qui parli Giovanni, lui stesso trapassato dalla spada dei sette dolori.

dente nell'uso delle formule d'intonazione tipiche del *protus* autentico e plagale: *fa-sol-la*, con il *la* quasi corda di recita (st. 2 *Ergo quare, fili care*, 4 *Munda caro mundo care*; 7 *Cur memore deficiis*, 10 *Mi Johanne planctum move*, st. *Quis est hic qui non fletet*, 17 *O vos omnes qui transitis per viam*. La stessa formula cadenzale *re-mi-fa-mi-re-do-re*, che chiude molte strofe, è tipica del I modo gregoriano. La tessitura più bassa si raggiunge nel brano n. 10 *Mi Johanne planctum move*, chiaramente nel II modo plagale. In taluni casi è addirittura possibile individuare movenze tonali: il brano 18 *Consolare Domina*, la cui simmetria tra frasi musicali e versi poetici ricorda la coeva forma della lauda, può essere analizzato come susseguirsi di dominante-tonica della tonalità di *re*.

A brani sillabici (st. 7 delle due Marie, un quasi recitativo arioso) si alternano brani melismatici di intenso lirismo (st. 5, 6, 13, 14), che rendono efficacemente l'idea del dolore.

L'atmosfera pacata, di coraggiosa sopportazione della pena, è però talvolta spezzata dall'esclamazione della Madonna: *Heu me, Heu me, Misera Maria!* Il grido di dolore della Madre, il gesto di battersi il petto, piangere coprendosi gli occhi, sollevare le braccia verso la Croce: sono tutti atteggiamenti di quel pietismo che s'insinuava lentamente, ma inesorabilmente, nella liturgia del XII-XIV secolo. È da credere che all'esecuzione non prendessero parte strumenti musicali di alcun genere, non fosse altro per le prescrizioni liturgiche, tuttora vigenti, che vietavano l'uso di qualsiasi strumento (anche campane) negli ultimi tre giorni della Settimana Santa.

Riguardo alla lettura melodica di questo dramma, non si riscontrano le difficoltà che emergono in sede di interpretazione ritmica. La secolare polemica inerente l'interpretazione ritmica della musica monodica non gregoriana medievale, sia sacra che

profana, è tuttora aperta e fervida di discussioni. Tuttavia, per quanto mi riguarda, alle forzature causate dall'applicazione dei modi ritmici della prima polifonia di Notre-Dame o delle regole mensuralistiche franconiane preferisco una trascrizione basata sul ritmo del testo verbale²³.

Il criterio da seguire, comunque, è sempre quello di non applicare meccanicamente alcuno schema preconstituito. Il nostro sistema notazionale si rivelerà sempre inadeguato, qualora pretendesse di tradurre un linguaggio musicale, come quello della monodia medievale, che gli è assolutamente estraneo.

Troppe volte le opinioni sull'interpretazione di un testo musicale poggiano su congetture teoriche complesse ed erudite, che rischiano di allontanarsi dall'oggetto musicale in sé. Nel momento in cui si volesse far rivivere queste pagine in un allestimento, la parte musicale dovrà essere di volta in volta reinterpretata secondo la sensibilità di chi la legge.

Visitatio Sepulchri.

Da Cividale provengono due *Officia Sepulchri*. Il primo, forma particolare di *Visitatio* di I tipo²⁴, è contenuto in un Antifonario del XIV secolo, ms. XLI del Museo Archeologico di

²³ R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano 1956, pagg. 99-100, basandosi sull'entità del piede ritmico, il cui carattere accentuativo prese il posto di quello quantitativo del piede metrico, stabilì l'identità dei versi sulla base degli accenti tonici, senza tener conto della varietà numerica delle sillabe. Attribuito il valore di tempo-primo (convenzionalmente una semiminima) a ciascuna sillaba, i gruppi melismatici, corrispondenti a una sillaba, vengono scissi in valori la cui somma risultasse pari al valore di base. Con questi criteri è stata effettuata la trascrizione del *Planctus* da Piero Damilano.

²⁴ YOUNG, *op. cit.*, I, pagg. 267-268. La collocazione nel "primo stadio" si deve alla mancanza dell'episodio di Pietro e Giovanni accorrenti al Sepolcro; tuttavia il testo risente dei nuovi sviluppi del "secondo stadio".

Cividale²⁵. Strutturalmente la cerimonia poggia sul consueto dialogo *Quem quaeritis ... Iesum ... Non est hic ...*, cui si aggiunge l'antifona *Cernitis o socii, ecce lintheamina*, con l'ostensione del sudario da parte delle Marie, e si conclude con il canto del *Surrexit Dominus*, cui segue il *Te Deum laudamus*. La particolarità consiste nel brano *Cernitis o socii* affidato alle Marie durante l'ostensione. Nella *Visitatio*, classificata da Young di II stadio (*Visitatio* di Aquileia) il sudario è mostrato dagli apostoli Pietro e Giovanni, ai quali è affidato anche il canto *Cernitis, o socii, ecce lintheamina*.

L'altro *Officium Sepulchri* contenuto nel Processionale cod. CI ci è trasmesso decapitato²⁶. Il lamento della prima Maria e parte del lamento della seconda Maria (tre settenari trocaici e mezzo) occupavano, infatti, con il finale del *Planctus*, il bifoglio andato perduto. L'insieme delle integrazioni (finale del *Planctus* e inizio della *Visitatio*) non è però sufficiente ad occupare un intero bifoglio²⁷. L'ipotesi riguardante l'esistenza di un canto d'introduzione alla *Visitatio* è senz'altro verosimile (*cf. Visitatio* di Engelberg), ma impossibile da ricostruire. Le integrazioni apportate da Lange riguardano il titolo *De Resurrectione Domini Representatio*, tre settenari trocaici del lamento della prima Maria e mezzo settenario della strofa della seconda Maria.

La *Representatio* cividalese, classificata secondo la vecchia

²⁵ La segnatura T VII, adottata da molti studiosi, è inesistente; la sua trasmissione è eco inerte dell'edizione di De Coussemaker.

²⁶ DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, pagg. 298-306; G. MILCHSACK, *Die Oster- und Passionsspiele. I. Die lateinische Osterfeiern*, Wolfenbuttel 1880, pagg. 66-81; LANGE, *op. cit.*, pagg. 136-140, n. 207; YOUNG, *op. cit.*, I, pagg. 378-380; DE VITO, *op. cit.*, pagg. 51-52.

²⁷ Le integrazioni curate da Lange sono state ricavate dai drammi di Engelberg, *Ein-siedeln e Rheinau*.

ottica degli stadi evolutivi come *Visitatio* di III tipo, consta di due episodi: dialogo tra le Marie e l'Angelo, apparizione di Cristo alla Maddalena. Il primo episodio si apre con una sezione in settenari trocaici in cui le Marie lamentano l'abbandono di Cristo e manifestano il proposito di recarsi al Sepolcro; segue, quindi, il nucleo dialogico *Quis revolvat ... Quem quaeritis ... Iesum Nazarenum*. La consueta risposta dell'Angelo *Non est hic* è qui sostituita da una sezione in versi goliardici *Noli metuerre*, il cui finale *michi si non creditis, videte sepulchrum* si collega linguisticamente all'antifona che segue, *Venite et videte*²⁸. Dopo la turificazione del Sepolcro, l'Angelo intona l'*Ite ad discipulos*; il canto delle Marie *Ad monumentum* chiude l'episodio (nei drammi di Engelberg, Einsiedeln e Rheinau, in questo luogo troviamo la strofa *En angeli aspectum vidimus*²⁹). Anche in questa versione tarda di *Visitatio* cividalese notiamo l'assenza della scena degli Apostoli che accorrono al Sepolcro (*Currebant duo simul*), con conseguente ostensione del sudario; l'episodio è attestato quasi sempre nei drammi di III stadio (Einsiedeln e Rheinau).

L'apparizione di Cristo, sotto le spoglie di ortolano (Giovanni 20, 11-18), è introdotta da tre sezioni ritmiche intonate dalla Maddalena (*Cum venissem, En lapis, Dolor crescit*), ordinate secondo un criterio di crescendo o *climax* del sentimento del dolore, non secondo una logica visuale come nei tre drammi sopra menzionati.

La versione ritmica del *Noli me tangere* conclude questo se-

²⁸ L'uso di quest'antifona si lega, generalmente, al momento dell'ispezione del Sepolcro con conseguente ostensione del sudario da parte degli apostoli Pietro e Giovanni o delle Marie, come nella *Visitatio* arcaica di Cividale.

²⁹ Il brano *En Angeli*, presente già in qualche dramma di "secondo stadio" (YOUNG, *op. cit.*, I, pag. 366), costituisce il resoconto delle Marie a Pietro.

condo episodio. Segue il canto della Maddalena *Vere vidi Dominum*, una sorta di soliloquio, che fa da transizione alla strofa della sequenza *Victimae paschali: Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*, finale gioioso del dramma.

L'uso della sequenza *Victimae paschali*, spesso utilizzata come finale nei drammi di I e talvolta di II stadio, ha quasi valore di chiusa lirica e non drammatica. Credo, pertanto, che non abbia senso l'integrazione, nell'edizione di Young, della rubrica *Tunc Maria dicat hunc versum*³⁰. Probabilmente la sequenza non era drammatizzata, come nelle versioni di Einsiedeln e Rheinau, oltre che per l'evidente *anti-climax* drammatico che si sarebbe venuto a creare, anche per la mancanza di tracce che possano dar adito a un'esecuzione dialogica.

La rappresentazione si svolgeva presso il Sepolcro allestito nella cappella di San Donato. Il contesto liturgico, perlomeno quello della *Visitatio* più lunga, non è specificato. La cerimonia più antica aveva luogo, come apprendiamo dal titolo (*In Resurrectione Domini N. J. C. Ad Matutinum*) trasmessoci dall'Antifonario ms. XLI, durante il Mattutino di Pasqua³¹. Dopo il terzo Responsorio, le tre Marie si recavano al Sepolcro: qui si svolgeva il dialogo con l'Angelo, quindi esse tornavano nel coro, dove seguiva l'ostensione del sudario (*Cernitis, o socii, ecce lintheamina*).

³⁰ YOUNG, *op. cit.*, I, pag. 380.

³¹ La collocazione della cerimonia come momento conclusivo del Mattutino ci è pervenuta nelle attestazioni aquileiesi più antiche: *Graduale* della Biblioteca Arcivescovile di Udine, ms. 38 del sec. X e in un *Antifonario* del sec. XII della stessa Biblioteca, ms. F. 25. La terza redazione, in ordine cronologico, del dramma pasquale, in un *Graduale* del sec. XIII della Biblioteca Arcivescovile di Udine (ms. Qt. II. 1.2) si colloca come preludio della Messa di Pasqua. Il passaggio della cerimonia alla Messa è da connettere al processo di normalizzazione che ridusse l'Ufficio a tropo dell'Introito della Messa pasquale.

Nel Processionale ms. CI non c'è traccia di indicazione relativa a processione durante il Mattutino di Pasqua; le sole processioni pasquali menzionate sono per la Messa solenne (dopo Sesta) e per i Vespri. La processione pasquale al Fonte, per i Vespri, prevede una *statio* presso il Santo Sepolcro; durante il percorso s'intonava l'antifona *Venite et videte (ut tunc processio vadat ad sepulchrum Christi cum antiphona Venite et videte)*: la stessa antifona, con la stessa veste musicale, della *Visitatio* lunga. Sulla base di questa considerazione è possibile supporre che questo uffizio fosse eseguito presso la *statio ad sepulchrum* della processione pasquale dei Vespri³².

Ludus Annunciationis

Il dramma dell'Annunciazione, trasmessoci dal Processionale cod. CII, è l'unico *ludus* menzionato nelle rubriche dei due processionali³³. La sua collocazione nel calendario liturgico permette di ricostruire le modalità di svolgimento e di precisare il giorno e il luogo della sua esecuzione.

Innanzitutto, la rappresentazione trovava logicamente posto tra le celebrazioni del 25 Marzo, festa dell'Annunciazione, in un contesto processionale. Il luogo, la *statio* in cui si svolgeva la *Representatio Angeli ad Mariam*, era, non eccezionalmente, una piazza (*forum*)³⁴, cui si giungeva processionalmente al canto del responsorio *Gaude Maria Virgo*, seguito dal *versus cum Gloria Patri* intonato *in medio fori*.

³² G. VALE, *Il dramma liturgico pasquale nella diocesi aquileiese*, in "Rassegna gregoriana", IV, 1905, coll. 317-322, ritiene possibile la collocazione del dramma nel momento precedente la Messa di Pasqua, a mo' di cerimonia introduttiva.

³³ DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, pagg. 280-284; YOUNG, *op. cit.*, I, pagg. 247-250.

³⁴ Il *forum* in questione è l'attuale piazza Paolo Diacono, non lontana da piazza del Duomo.

La presenza dell'inno *Te Deum laudamus*, accompagnante il rientro della processione nella Chiesa Madre, non dev'essere considerata indizio di eventuale associazione della processione col Mattutino³⁵. L'impiego di questo inno ha significato di chiusura gioiosa di molte processioni cividalesi: *Processio in festo sancti Bartolomei*, *Processio quando itur obviam domino Patriarche* e la *Processio pro letitia*.

Lo svolgersi della rappresentazione era inframmezzato dal racconto, affidato a un diacono, del relativo passo evangelico: una sorta di voce "fuori campo", la cui lettura era di volta in volta interrotta dai personaggi del dramma. Esplicita, a questo proposito, le prescrizioni del ms. CII: *Cantatur Evangelio cum ludo*.

Le battute dei tre personaggi del dramma di Cividale (Gabriele, Maria ed Elisabetta, la quale però non compare nelle didascalie) ricalcano fedelmente il dettato della narrazione evangelica, a parte un intervento creativo nel saluto di Elisabetta, che precede il canto finale del dramma (*Magnificat*).

L'assoluta mancanza di rubriche inerenti il movimento dei personaggi e gli eventuali artifici scenici non è certo indice dell'assenza di tali espedienti, attestati ad esempio nel coevo Processionale di Padova C 56 per l'allestimento dello stesso dramma³⁶. La stesura riportata dal Processionale cod. CII potrebbe essere un semplice canovaccio, destinato ad esecutori esperti di un ambiente già sufficientemente avvezzo a questo tipo di rappresentazione. Può, quindi, essere plausibile supporre la presenza di un numero maggiore di personaggi, forse cinque, come nel dramma padovano; o anche ipotizzare il ricorso a vere

³⁵ YOUNG, *op. cit.*, I, pag. 248, considera la possibilità di una collocazione della processione all'interno del Mattutino, sulla base dell'impiego del *Te Deum laudamus*.

³⁶ cfr. G. VECCHI, *Uffici drammatici della Chiesa padovana*, Bologna 1953.

e proprie "trovate" di sicuro effetto spettacolare, come il volo della colomba sotto il mantello di Maria, per simboleggiare l'avvenuta concezione immacolata, espediente testimoniato a Padova.

Il dramma padovano, a differenza del cividalese, aveva luogo in chiesa, dopo pranzo: *In die Annunciationis post prandium*³⁷. È comunque costruttivo, ai fini della ricerca, instaurare confronti con il coevo dramma padovano provvisto di abbondanti rubriche, se non altro per avere un'idea di come potesse essere l'allestimento cividalese.

³⁷ Non condivido la collocazione del dramma nello spazio temporale del dopo-cena, così come propone YOUNG, *op. cit.*, I, pag. 250, che traduce post-prandium con dopo-cena. Il termine latino prandium ha accezione di colazione di mezzogiorno. Solo intendendo prandium come colazione di mezzogiorno è possibile estendere questa indicazione temporale anche al dramma cividalese, il quale avendo luogo in una pubblica piazza non poteva fare a meno della luce diurna.

L'INTERPRETAZIONE DEL TESTO LETTERARIO SOTTOSCRITTO AL MUSICALE NEI CODICI MEDIEVALI DI CANTO

CHIARA BIANCHI *

Nella pratica quotidiana dei musicologi medievalisti la consultazione di un codice è cosa frequentissima ed usuale. Ed è ormai risaputo da chiunque studi un repertorio di canto medievale quanto sia importante la collazione di codici diversi, nell'ambito o al di fuori della stessa tradizione, per una interpretazione della parte musicale il più possibile vicina all'intenzione del redattore. Purtroppo si prescinde spesso dall'esatta interpretazione del testo letterario sottostante, che viene utilizzato in modo per così dire inconsapevole: si legge ciò che si trova, senza porsi particolari problemi. Eppure si è coscienti che è impensabile cantare qualcosa che non si comprenda anche dal punto di vista contenutistico: è essenziale, come ben sappiamo, una buona lettura e comprensione del testo latino per una buona esecuzione della parte musicale che ad esso si trova accoppiata spesso in una simbiosi perfetta.

Quando ci accingiamo ad interpretare un brano musicale, in genere ci serviamo delle edizioni che ci sono state fornite da grandi studiosi del passato, o dei testi tramandati nella liturgia corrente. Il testo che in queste opere ci viene presentato è riportato in un latino perfetto e cristallizzato, che ai nostri orecchi suona quasi classicheggiante. Quando tuttavia andiamo a

* *Relazione presentata il 21 maggio 1995.*