

"DUE ESEMPI DI DRAMA LITURGICO: IL 'QUEM QUAERITIS' DI CIVIDALE (XII SECOLO) E 'L' ORDO RAQUELIS' DI ORLEANS (XIII SECOLO)".

FEDERICO DOGLIO

PREMESSA

Gli illustri studiosi che hanno inaugurato queste "*Segundas Jornadas de Canto Gregoriano*", hanno già magistralmente descritto, con le loro dotte relazioni, lo sviluppo tematico, linguistico, musicale dell'originaria liturgia "gregoriana".

Il mio compito di studioso di drammaturgia medioevale si limiterà, pertanto, ad offrire, ai colti partecipanti di questo incontro, due "tentativi" di rappresentazione, di due diversi momenti di quello sviluppo liturgico. Questi tentativi sono stati effettuati a cura del nostro *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, che ha sede a Roma e che, da 21 anni, opera per illustrare al pubblico del nostro tempo la millenaria parabola della vita dello spettacolo dalla fine dell'Impero Romano d'Occidente all'età barocca; una parabola che il teatro commerciale di oggi ignora totalmente. Per superare il paradosso che, mentre i monumenti architettonici, scultorei e pittorici di quegli stessi secoli, sono noti agli uomini colti, esemplari eminenti della drammaturgia e dello spettacolo sono scomparsi dalla memoria, il nostro *Centro Studi*, dal 1976, organizza ogni anno un Convegno internazionale su un tema, un aspetto, un fenomeno della vita dello spettacolo antico e, nello stesso tempo, allestisce, con attori professionisti, una recita, rappresentativa del tema studiato nel Convegno stesso. (Per chi fosse interessato a conoscere il lavoro svolto dal Centro si allega una scheda sul Centro e sui Convegni e l'elenco dei titoli delle video-registrazioni di spettacoli che costituiscono la nostra video-teca.).

Iniziando, nel 1976, il nostro lavoro, pensammo fosse corretto affrontare il tema della "rinascita del teatro" dopo secoli di assenza,

* Director del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale del Ente Teatrale Italiano. Roma.

dovuta alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente e alla fine degli spettacoli regolari allestiti in Roma e nelle principali città dell'Impero.

Como è noto dal III secolo d. Cristo cessarono le rappresentazioni teatrali e sopravvissero solo le scenette, i lazzi e le esibizioni degli attori girovaghi, detti "*histriones, ludiones, mimi, scurrae*", che improvvisavano, o ripetevano, sketch osceni o ridicoli davanti alla plebe nelle piazze e nelle strade. Quella stessa Chiesa cristiana, che aveva condannato questi generi deteriori di spettacolo, sentì l'esigenza pedagogica di comunicare il messaggio della salvezza in forme accessibili ai convertiti.

Sino allora la divulgazione dei momenti forti della storia di Cristo e degli apostoli, in Oriente come in Occidente, era stata effettuata mediante la composizione di mosaici e poi di affreschi, la cosiddetta "*Biblia pauperum*", che consentiva ai cristiani analfabeti di "leggere" sulle pareti delle chiese la drammatica avventura della Redenzione. Nel IX secolo, come è noto, per un complesso di circostanze favorevoli, i colti padri benedettini, in alcuni conventi europei, come San Gallo, Limoges, sperimentarono variazioni significative, dette "*tropi*", nella composizione-esecuzione dei modi "gregoriani" del canto delle Lodi.

Il primo testo scritto, potenzialmente drammatico e recitabile, il "*Quem quaeritis*", costituisce, per gli studiosi di teatro, il segnale eloquente della "rinascita del teatro dallo spirito della liturgia" (per parafrasare le celebri definizioni di Nietzsche sull'origine della tragedia greca). Poiché l'evento teatrale si attua con l'incarnazione di un personaggio da parte di un attore, è proprio nel periodo dello sviluppo del "*tropo*" (IX-X secolo) che i personaggi del Vangelo cominciarono ad essere incarnati dai benedettini nel corso di liturgia di carattere drammatico, che venivano rappresentate in concomitanza con le principali solennità religiose del calendario ecclesiastico, ed erano ispirate a illustrare audio-visivamente episodi tratti dai Vangeli propri di quelle feste.

È stato perciò naturale che il *Centro Studi*, volendo ripercorrere le tappe dello sviluppo del teatro medioevale europeo, iniziasse dai "tropi drammatici", e coinvolgesse i benedettini, allora protagonisti della rinascita teatrale. Furono i padri di San Anselmo di Roma ad accettare l'invito di cantare momenti della liturgia della Passione nella chiesa romanica di San Sisto in Viterbo, dove si svolgeva il I Convegno.

Fra i testi liturgici allora eseguiti, vi era quello sulla Resurrezione, tratto da episodi tratti dal racconto evangelico, dagli Atti degli Apostoli e concluso con la sequenza di un poeta religioso del tempo.

I. In Resurrectione Domini Repraesentatio

Il testo è contenuto nel *Processionale A* di Cividale nel Friuli, redatto nel XIV secolo ma che registra testi antichi, risalenti al X-XI secolo. Già dal suo titolo denuncia lo sviluppo avvenuto nell'evoluzione del tropo, infatti il termine "*repraesentatio*" sembra voler indicare una certa autonomia dalla prassi liturgica e rivelarci che esso ha già el carattere di un breve dramma sacro.

Anzitutto la dimensione spaziale: il presbiterio, dove appaiono le tre Marie e l'altare dove le attende l'Angelo. Inoltre, le tre Marie sono ben individuate, nel senso che i tre benedettini cantano, ciascuno, una propria battuta rivelando i propri sentimenti con un'intensità che manifesta la consapevolezza culturale dell'anonimo autore ecclesiastico.

Subito dopo essersi posta la domanda: "*Chi ci solleverà la pietra che, come vediamo, copre l'apertura del sepolcro?*", domanda che ci rivela che esse sono giunte nei pressi dell'altare-sepolcro, si sente la voce dell'angelo che le interpella, le esorta a non temere, annunzia loro che Cristo è risorto e le invita a salire e a osservare il sepolcro vuoto. Esse, raggiunto l'altare-sepolcro, lo incensano con i turiboli, che simboleggiano gli unguenti portati per imbalsamare il corpo del sepolto. L'angelo, allora, le esorta a recare la notizia della resurrezione agli apostoli, e mentre due di esse si fermano a commentare l'accaduto, Maddalena si allontana di poco e si domanda dove potrà trovare il corpo (che ritiene sia stato rubato da qualcuno) del Maestro che le salvò dai peccati.

Al Cristo che le appare e che lei non riconosce, chiede dove abbia portato il corpo; allora Cristo le si rileva e l'esorta ad avvertire i suoi compagni. Maddalena medita su quanto è accaduto.

Sino a questo punto la rappresentazione ha dato corpo e voce ai personaggi del capitolo XVI del Vangelo di Marco, integrato da un passo del capitolo XX (11-18) del vangelo di Giovanni.

Possiamo osservare che le didascalie del testo hanno precisato il "locus deputatus" di ciascun attore e i suoi movimenti.

A questo punto del dramma appare il coro dei Benedettini, personificazione degli apostoli, che interpella Maddalena indirizzandole i versi della sequenza composta da Vipone, cappellano dell'imperatore Corrado II, morto nel 1048, ricordata con l'incipit del suo primo verso: "*Victimae paschali laudes*" e che era divenuta ormai popolare, tanto da essere inserita, a modo di conclusione di un dramma sacro: "*Dic nobis Maria: Quid vidisti in via?*".

Benchè i Benedettini di San Anselmo, venuti in trasferta alla chiesa di san Sisto in Viterbo, città in cui si svolgeva il Convegno, non si sentissero a loro agio sotto le luci e in presenza della cinepresa che filmava i loro volti, gesti e movimenti, tuttavia compirono anche quella, per loro inedita, esperienza. Così l'équipe tecnica di ripresa (16" a colori con presa diretta del sonoro) con la regia di Leandro Castellani, poté registrare il memorabile avvenimento.

La successiva riduzione del filmato a viceo-tape, ci consente ora di fruire dell'ascolto-visione, seppur ridotta (quanto alla dimensione e quanto alla suggestione) di quella rappresentazione.

II. L'Ordo Rachelis di Saint Benoît-sur-Loire a Fleury

L'*Ordo Rachelis*, proveniente dall'abazia benedettina di Saint Benoît-sur-Loire a Fleury, con altri nove drammi liturgici, creati da quella comunità di monaci artisti nei secoli XII-XIII, costituiscono uno dei più significativi "repertori" liturgico-drammatico dell'Europa cristiana del tempo. Attualmente esso è conservato fra i codici della Biblioteca Municipale di Orléans.

Le sue caratteristiche, tematico-strutturali-musicali testimoniano il notevole progresso, rispetto ai testi di drammi liturgici coevi di altre nazioni, compiuto dai monaci francesi.

Il tema della "strage degli innocenti" e in particolare del "lamento di Rachele" era già apparso in tropi e sequenze (una delle quali attribuita a Notker "Balbulus"), ma l'unico testo compiuto di una certa consistenza è questo di Saint Benoît.

Una nostra collega, collaboratrice del Centro Studi, aveva redatto una nota storico-critica in occasione della rappresentazione che avevamo deciso di effettuare nel maggio del 1990 in Roma.

In essa, fra l'altro, veniva osservato che:

". . . un'analisi in profondità del testo e della musica sembra assegnare all' *Ordo Rachelis* origini e finalità di rappresentazione complementare al rito, da compiersi in uno spazio-tempo prestabilito entro i confini del 28 dicembre, giorno dei santi Innocenti. La tipologia singolare di questa azione ne fa un *unicum* che, sia pure inserito nel clima della festività, si discosta interamente dagli originari uffici tropati, strettamente integrati nella liturgia del giorno, come da altre azioni coeve, dove l'occasione festiva si limitava spesso ad offrire lo spunto per nuove composizioni testuali e musicali.

L'Oratio notturna del *Matutinum*, conclusa dal *Te Deum*, era il tempo prescelto per dare vita alla celebrazione drammatica. Si è preferito trasferire l'azione ai Vespri, quasi a suggellare tutto l'iter cerimoniale della giornata. Il canto del *Magnificat* e la *lectio* apocalittica, già recitata all'epistola della Messa, vengono così a costituire il prologo all'azione vera e propria, che nelle grandi linee segue il passo evangelico di Matteo (Mt. 11,13-23):

Gli Innocenti, rivestiti con le bianche tuniche dei martiri, percorrono in processione il monastero al canto di un'antifona. Evocato, appare improvvisamente l'Agnello con la croce e si pone alla testa dei fanciulli che lo seguono nei suoi spostamenti. Mentre l'Armigero porge lo scettro a Erode seduto sul trono, la Sacra Famiglia, ammonita dall'Angelo, fugge in Egitto. L'Armigero avverte Erode che i Magi hanno fatto ritorno per altra via e Erode, in preda a forte emozione, fa l'atto di uccidersi, ma è impedito dai suoi. Mentre gli Innocenti avanzano in processione inneggiando all'Agnello, l'Armigero suggerisce a Erode di ucciderli per far morire anche il Cristo. L'ordine è impartito. L'Agnello allora viene sottratto all'imminente strage, mentre le Madri implorano clemenza dagli armati.

Dopo il massacro, appare immediatamente l'Angelo che, con le parole di Isaia, ricorda ai fanciulli che risorgeranno dalla polvere. Gli uccisi invocano difesa dal Signore e l'Angelo li esorta a pazientare ancora qualche tempo. Evocata dalla profezia appare allora Rachele che, sorretta da due Consolatrici, piange a lungo il fiore della giovinezza di Giudea, reciso dalla crudeltà del tirano. Le Consolatrici tentano di calmarne il pianto,

ma invano. Rachele si accascia esausta e viene condotta via. L'Angelo ritorna e, citando parole evangeliche, solennemente invita i fanciulli a risorgere. Allora gli Innocenti si alzano e riprendono il corteo inneggiando al loro martirio, sofferto nel nome di Cristo. Erode nel frattempo è portato via e sostituito sul trono dal filio Archelao. L'Angelo appare di nuovo a Giuseppe e lo esorta a lasciare l'Egitto per tornare in patria, mentre la Sacra Famiglia si dirige verso la Galilea, il precentor intona il Te Deum.

Nel testo, sapientemente compilato, entrano brani presi dai libri scritturali, citazioni di passaggi presenti in altri drammi e infine parti di libera invenzione. Non diversamente da altri testi dell'epoca, il tessuto linguistico, apparentemente semplice, ha grande pregnanza semantica e pone talora nodi interpretativi che solo una conoscenza diretta delle fonti può sciogliere. Molti sono i simboli e i rimandi veterotestamentari e apocalittici. Il sobrio ritegno nel descrivere la strage e la scarsa preoccupazione per la verosimiglianza delle azioni sembrano indicare nel poeta una finalità compositiva squisitamente rituale . . .".

Per quanto attiene lo stile musicale dell'opera, la studiosa aggiungeva:

"Antifone e responsori, ripresi dagli uffici notturni dell'Avvento, dei Santi Innocenti e da altre antiche festività, formano la parte propriamente liturgica del canto ... Lo stile sillabico o poco neumato di questi brani di tradizione monastica, raggiunge grande efficacia evocativa Alle semplici melodie sillabiche si contrappongono altre forme liturgicomusicali tropate, come responsori a carattere dialogico ... in questi parti il canto si fa più caratterizzato Interamente originale è il canto processionale degli Innocenti, *Agno Sacrato*, in versi a rime bacciate con una rima melodica cadenzante ... la seconda parte del dramma, interamente versificata, è occupata dalla "*lamentatio*" di Rachele con due Consolatrici. Nel comporre il grande dialogo doloroso, l'anonimo autore ha perseguito il fine di dare voce e spazio alla possente intuizione di Geremia e di Matteo ... La melodia della lunga scena è costruita su un recitativo ornato e una formula cadenzale reiterata . . .

Altre considerazioni in merito, il colto pubblico presente potrà compierle senza ulteriori informazioni.

1. Laura Altieri, *Ordo Rachelis*, Roma 1990; Introduzione pp. 7-8.

Al Centro Studi, che nel 1983, aveva già accolto il suggestivo allestimento del *Peregrinus*, nella chiesa viterbese di Santa Maria Novella, eseguito da un gruppo di laici statunitensi diretto dai coniugi Davidson, musicologi e musicisti del Medieval Institute of Kalamazoo, parve bene, nel 1990, proporre un altro di questi antichi drammi liturgici al pubblico romano di Santa Maria sopra Minerva, appunto *l'Ordo Rachelis* che, interpretato da un gruppo di laici, l'Associazione Corale *Una Voce*, insieme ai ragazzi cantori dell'Assunzione, sotto la direzione di Carmelo Picone e con la regia di Marco Brogi, ora offriamo alla vostra attenzione.

TRANSCRIPCIÓN AL ESPAÑOL DE LA CONFERENCIA DEL PROF. DOGLIO, QUE TUVIERON LOS ASISTENTES A LA MISMA

DOS EJEMPLOS DEL DRAMA LITÚRGICO: EL "QUEM QUAERITIS" DE CIVIDALE (S. XII) Y EL "ORDO RACHELIS" DE ORLEANS (S. XIII).

FEDERICO DOGLIO

INTRODUCCIÓN

Los ilustres profesores que han inaugurado estas "Segundas Jornadas de Canto Gregoriano", ya han descrito magistralmente, con sus doctas conferencias, el desarrollo temático, lingüístico y musical de la originaria liturgia gregoriana.

Mi tarea como estudioso de la dramaturgia medieval se limitará, por lo tanto, a ofrecer a los cultos participantes de este encuentro, dos "intentos" de representación de momentos diferentes de aquel desarrollo litúrgico.

Estos "intentos" fueron realizados por nuestro «Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale» de Roma, que, desde hace veintiún años, trabaja por mostrar al público de nuestro tiempo el milenario desarrollo de la vida del espectáculo desde el final del Imperio Romano de Occidente a la edad barroca; un milenario desarrollo que el teatro comercial de hoy día ignora completamente. Para superar la paradoja de que, mientras los monumentos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos de aquellos mismos siglos son

conocidos por los hombres cultos, autores eminentes de la dramaturgia y del espectáculo han desaparecido de su memoria, nuestro *Centro Studi*, desde 1976 organiza cada año un *Convegno Internazionale* sobre un tema, un aspecto, un hecho de la vida del espectáculo antiguo, y al mismo tiempo, muestra, con actores profesionales, un recital representativo del tema estudiado en el mismo *Convegno*. (Para los que se sientan interesados por conocer el trabajo desarrollado por el Centro aportamos una nota sobre el *Centro* y sus *Convegni*; y el elenco de los títulos de los vídeos grabados de espectáculos que constituyen nuestra videoteca.) Iniciado en 1976 nuestro trabajo, pensamos que sería correcto afrontar el tema del nacimiento del teatro, después de siglos de ausencia, debida a la caída del Imperio Romano de Occidente y al final de los espectáculos regulares tenidos en Roma y en las principales ciudades del Imperio.

Como se sabe, desde el siglo III después de Cristo cesaron las representaciones teatrales y sólo sobrevivieron las comedias, los lazos y la exhibición de los actores giróvagos, conocidos como *histriones*, *ludiones*, *mimos*, *scurrae*, que improvisaban o repetían escenas obscenas o ridículas delante de la plebe en las plazas y en las calles. Aquella misma Iglesia cristiana que había condenado estas muestras degeneradas del teatro, sintió la exigencia pedagógica de comunicar el mensaje de la salvación con formas accesibles a los convertidos.

Hasta aquel momento, la divulgación de los momentos cumbres de la historia de Cristo y de los apóstoles, tanto en Oriente como en Occidente, se realizaba con la composición de mosaicos y, más tarde, con pinturas, la llamada "*Biblia pauperum*" -la Biblia de los pobres-, que permitía a los cristianos analfabetos "leer" en los muros de las iglesias la dramática aventura de la Redención. En el siglo IX, como se sabe, por un conjunto de circunstancias favorables, los sabios padres benedictinos, en algunos monasterios europeos, como San Galo, Limoges, y otros, introdujeron variaciones significativas, denominadas "tropos", en la composición y en la interpretación de piezas gregorianas del canto de los *Laudes*.

El primer testimonio escrito, potencialmente dramático y recitable, el "*Quem quaeritis*", constituye para los estudiosos del teatro, la señal elocuente "del nacimiento del teatro desde el espíritu de la Liturgia" (por parafrasear la célebre definición de Nietzsche sobre el origen de la tragedia griega). Dado que el evento teatral se realiza en la encarnación de un personaje por

parte de un actor, es ciertamente en el período del desarrollo del "tropo" (siglos IX-X) cuando los personajes del Evangelio comenzaron a ser encarnados por los monjes benedictinos en el transcurso de liturgias de carácter dramático, que eran parte de las principales solemnidades religiosas del calendario de la Iglesia, y estaban destinadas a dar a conocer, a través de la vista y el oído, episodios del Evangelio pertenecientes a aquellas fiestas.

Es natural que el *Centro Studi*, que quería recorrer las etapas del desarrollo del teatro medieval europeo, las iniciase con los *tropos dramáticos* y con la colaboración de los monjes benedictinos, en su tiempo protagonistas del origen del teatro. Los monjes de la Abadía benedictina de san Anselmo, de Roma, aceptaron la invitación de cantar piezas de la liturgia del tiempo de Pasión en la iglesia románica de San Sixto, de Viterbo, lugar en el que se desarrolló el *Convegno*.

Entre los textos litúrgicos cantados en aquella ocasión se encontraba el de la Resurrección, tomado del relato evangélico del libro *Hechos de los Apóstoles*, y el canto final de una *sequentia* de un poeta religioso de aquel tiempo.

I. "In Resurrectione Domini Repraesentatio"

El texto se halla en el *Procesional A* de Cividale, de la región de Friuli, redactado en el siglo XIV, copia de textos antiguos que se remontan a los siglos X y XI. Su mismo título atestigua el desarrollo de la evolución del *tropo*: ciertamente el término "*repraesentatio*" parece querer indicar una cierta autonomía de su uso litúrgico y revela su carácter de breve drama sacro.

Hay que tener presente, ante todo, el espacio de la representación: el presbiterio, en el que aparecen las tres Marías, y el altar, en el que las espera el ángel. Por otra parte, las tres Marías están claramente individualizadas, en el sentido de que cada uno de los tres monjes benedictinos canta una frase propia, mostrando sus propios sentimientos con una intensidad que manifiesta la idiosincrasia cultural del anónimo clérigo que compuso la *Repraesentatio*.

Inmediatamente después de la pregunta "*¿Quién nos levantará la losa que, como vemos, cubre la puerta del sepulcro?*" -pregunta que nos revela que están cerca del altar/sepulcro-, se escucha la voz del ángel que les habla y les exhorta a no tener miedo, y les anuncia que Cristo ha resucitado, invitán-

doles a subir hasta el altar y contemplar el sepulcro vacío. Ellos, llegados al altar/sepulcro, lo inciensan con los incensarios, que simbolizan los aromas que fueron llevados para embalsamar al cuerpo del sepultado. El ángel, entonces, les exhorta a llevar la noticia de la Resurrección a los apóstoles; y mientras dos de ellos se detienen comentando lo acontecido, María Magdalena se aleja un poco y se pregunta dónde encontrará el cuerpo del Maestro -ella piensa que ha sido robado- que la salvó de sus pecados.

A Cristo, que se le aparece y al que no reconoce, le pregunta dónde ha llevado el cuerpo; en ese momento, Cristo se le manifiesta y le exhorta a que anuncie a sus compañeros lo acontecido. La Magdalena medita en todos estos acontecimientos.

Hasta el momento la representación ha dado cuerpo y voz a los personajes del capítulo XVI del Evangelio de san Marcos, que aparecen asimismo en capítulo XX (vv. 11-18) del Evangelio de san Juan.

Se puede observar que la *didascalia*, esto es, las enseñanzas encerradas en el texto han precisado el "*locus deputatus*", es decir, el lugar asignado a cada uno de los participantes y de sus movimientos.

En este punto del drama aparece el coro de los benedictinos, personificando a los Apóstoles, que interpela a la Magdalena dirigiéndole los versos de la *sequentia* compuesta por Wippo, capellán del emperador Conrado II, muerto el año 1048. Esta *sequentia* nos la recuerda el *incipit* de su primer verso "*Victimae paschali laudes*", que se había popularizado hasta el extremo de ser incorporada como conclusión de un drama sacro: "*Dic nobis, Maria: Quid vidisti in via?*".

Si bien los benedictinos de San Anselmo, desplazados a la iglesia de San Sixto de Viterbo, ciudad en la que se desarrollaba el *Convegno*, no se sentían a gusto bajo las luces y la presencia de la cámara de cine que filmaba sus rostros, gestos y movimientos, con todo cumplieron con aquella experiencia, para ellos inédita. De esta manera el equipo técnico de filmación (16", a color, con toma directa del sonido) bajo la dirección de Leandro Castellani, pudo registrar este memorable evento.

La sucesiva reducción del film a video-tape, nos permite ahora gozar de la visión y escucha, si bien reducida (en cuanto a la dimensión y también en cuanto a su imagen), de aquella representación.

II. El Ordo Rachelis de Saint Benoît-sur-Loire, en Fleury

El *Ordo Rachelis*, proveniente de la abadía benedictina de Saint Benoît-sur-Loire, en Fleury, junto a otros dramas litúrgicos, creados por aquella comunidad de monjes artistas en los siglos XII-XIII, constituye uno de los más significativos repertorios litúrgico-dramáticos de la Europa cristiana de aquel tiempo. Actualmente el *Ordo* se conserva entre los códices de la Biblioteca Municipal de Orleans.

Sus características temáticas, estructurales y musicales testimonian un notable progreso respecto de los textos de dramas litúrgicos de los mismos siglos en otras naciones, compuestos asimismo por monjes franceses.

El tema de *la degollación de los inocentes*, y en particular el *llanto de Raquel*, había sido ya utilizado en tropos y secuencias (una de las cuales atribuida a Notkero "*Balbulus*"), pero el único texto compuesto con una cierta consistencia es éste de Saint Benoît.

Una colega nuestra, colaboradora del *Centro Studi*, redactó una nota histórico-crítica con ocasión de la representación del *Ordo Rachelis*, prevista para el mes de mayo de 1990 en Roma. En la misma, entre otras cosas, se decía:

"Un análisis en profundidad del texto y de la música parece poder afirmar que el Ordo Rachelis tiene como origen y finalidad la de complementar al rito con su representación, que había de hacerse en el espacio-tiempo establecido en torno al 28 de diciembre, fiesta de los Santos Inocentes. Por las peculiaridades de su representación, que lo constituyen en un unicum, inserto en el clima de dicha festividad, se diferencia totalmente de otros oficios tropados en su origen, estrictamente integrados en la liturgia del día, así como de otras representaciones coetáneas, en las que la ocasión de la fiesta se limitaba frecuentemente a ofrecer un mero indicio para promover nuevas composiciones de textos y de melodías.

La Hora nocturna de los Maitines, que concluye con el himno Te Deum, era el momento elegido para dar vida a esta celebración dramática. Se ha preferido elegir las Vísperas para la representación, como si se sellase el recorrido ceremonial de dicha jornada. El canto del Magnificat y la lectura del Apocalipsis, ya escuchada en la misa, se constituyen en el prólogo a la realidad de la propia celebración, en la que sigue el pasaje del evangelio de san Mateo (2, 13-25):

"Los Inocentes, revestidos con la blanca túnica de los mártires, recorren procesionalmente el monasterio, mientras se canta una antifona. Invocado, aparece de improviso el Cordero portando la cruz, el cual se pone a la cabeza de los niños que lo siguen en su camino. Mientras el Armígero entrega el cetro a Herodes, que se halla sentado en su trono, la Sagrada Familia, advertida por el Ángel, huye a Egipto. El Armígero advierte a Herodes que los Magos ha retornado por otro camino, y éste, presa de una fuerte conmoción, inicia el gesto de darse muerte, pero es impedido por los suyos. Mientras los Inocentes avanzan procesionalmente cantando himnos al Cordero, el Armígero sugiere a Herodes que los mate con pretexto de hacer morir también a Cristo. La orden de matarlos se efectúa. Entonces el Cordero es sustraído de la inminente tragedia, mientras las madres de los Inocentes imploran clemencia a los soldados armados.

Inmediatamente después de la matanza aparece el Angel que, con palabras del profeta Isaías, recuerda a los niños que un día resucitarán del polvo. Los asesinados invocan la defensa del Señor y el Angel les exhorta a tener paciencia todavía algún tiempo. Evocada por la profecía, aparece ahora Raquel que, sostenida por dos que la consuelan, baña con su llanto las flores de juventud del Juez, decidido por la crueldad del tirano. Las que la consuelan tratan en vano de calmar su llanto. Raquel cae exhausta y es conducida fuera. El Ángel vuelve y, citando palabras del Evangelio, invita solemnemente a los niños a resucitar. Entonces los Inocentes se levantan y reinician el cortejo, celebrando el martirio, padecido por el nombre de Cristo. Mientras tanto Herodes desaparece de la escena y es sustituido en el trono por su hijo Arquelao. El Angel se aparece de nuevo a José y le exhorta a dejar Egipto y volver a su patria. Mientras la Sagrada Familia se dirige hacia Galilea, el precentor entona el Te Deum.

En el texto, sabiamente compilado, entran fragmentos tomados de los libros de la Escritura, citas de pasajes de otros textos de la época, y también de libre invención. De manera no diferente a otros textos de la época, el tejido lingüístico, aparentemente sencillo, tiene una gran interpretación semántica y muestra tales nudos interpretativos que solamente un conocimiento directo de las fuentes puede detallarlos. Son muchos los símbolos y las citas veterotestamentarias y apocalípticas. La sobriedad al describir las muertes de los niños y la escasa preocupación por la verosimilitud de las actuaciones muestran en el poeta una preocupación compositiva para el rito. . ."

En lo que se refiere al estilo musical de la obra, la citada estudiosa añade:

"Antífonas y responsorios, tomados de los oficios nocturnos de Adviento, de los Santos Inocentes y de otras festividades, forman la parte propiamente litúrgica del canto. . . El estilo silábico o poco neumático de estos fragmentos de tradición monástica, logra una gran eficacia evocativa. . . a las sencillas melodías silábicas se contraponen otras formas litúrgico-musicales trocadas, como respuesta de carácter dialogante... en estas partes el canto es más característico. . . Totalmente original es el canto procesional de los Inocentes Agno Sacrato, con versos rimados con una rima melódica cadencial. . . La segunda parte del drama, versificada por completo, se desarrolla con la "lamentación" de Raquel acompañada de dos consoladoras. Al componer el gran diálogo doloroso, el anónimo autor ha pretendido dar voz y espacio a la poderosa intuición de Jeremías y de Mateo. . . La melodía de la larga escena está construida sobre un recitativo adornado y una fórmula cadencial reiterativa. . ." ¹

El público aquí presente podrá alcanzar otras consideraciones al respecto, sin ulterior información.

El *Centro Studi* que, en 1983, ya había acogido la sugerente representación de "El Peregrino" en la iglesia de Santa Maria Novella de Viterbo, a cargo de un grupo de laicos norteamericanos, bajo la dirección de los esposos Davidson, musicólogos y músicos del *Medieval Institute of Kalamazoo*, tuvo a bien, en 1990, proponer otro de estos antiguos dramas litúrgicos al público romano de Santa Maria sopra Minerva, concretamente el *Ordo Rachelis* que, interpretado por un grupo de laicos, la *Associazione Corale 'Una Voce'*, junto con los pequeños cantores de *L'Assunzione*, dirigidos todos por Carmelo Picone y con la coordinación de Marco Brogi, ofrecemos ahora a la atención de todos los presentes.

DOCUMENTACIÓN: ACTIVIDADES DEL "CENTRO STUDI"

El *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale* fue fundado en 1975.

En 1976, *I Convegno: "Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale"*, con celebraciones litúrgicas con canto gregoriano.

En 1977, *II Convegno: "Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini"*, con representación de textos del siglo XIII.

1. Laura Altieri, *Ordo Rachelis*, Roma 1990; Introduzione pp. 7-8.

- El *Convegno* de 1978 ha presentado el tema "*L'eredita classica del Medioevo: il linguaggio comico*", con la representación de la comedia elegíaca "*De uxore cerdonis*".
- En 1979 el *Convegno* se ha desarrollado sobre el tema "*La Rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*", con la representación de la tragedia "*Ecerinis*" di A. Mussato.
- En 1980 el *Centro* ha estudiado "*Le laudi drammatiche ombre dalle origini*", y ha puesto en escena una representación de *Laudi* provenientes de Asís, "*Guarda bene, disciplinato*".
- En 1981 se ha desarrollado el *VI Convegno* sobre el tema "*Reppresentazioni arcaiche della tradizione popolare*". Las representaciones han estado a cargo de cuatro grupos folklóricos.
- El *VII Convegno* en 1982 ha discutido el tema "*Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*", con la representación de la "*Cena Cypriani*".
- En 1983 el *Centro* ha acogido los trabajos del *IV Colloquio* de la *Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval*, y el trabajo de cuatro compañías teatrales.
- En 1984 el *Centro* ha trabajado el tema de los "*Origini del dramma pastorale in Europa*", y ha puesto en escena "*La fabula di Orfeo*", de Poliziano.
- El tema del *Convegno* de 1985 ha sido "*Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*", al que se le adjuntó la representación de "*Il miracolo di Bolsena*".
- En 1986 el *Centro* ha organizado el *X Convegno* sobre el tema "*Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*"; y ha representado, al Teatro Valle, "*La farse comiche*", de V. Braca, y "*Le farse*", de G.C. Allione.
- El *Convegno* de 1987 ha discutido el tema "*Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento*" con la "*Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo*" de Lorenzo de Medici.
- El *XII Convegno* organizado por el *Centro* ha estudiado "*Diavoli e mostri in scena del Medio Evo al Rinascimento*", con la puesta en escena de "*Infermus*" de un anónimo perugino de 1300.
- En 1989 el *Centro* ha discutido el tema "*Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*", con la representación de "*La guerra di Carnevale e di Quaressima*".

- El *XIV Convegno*, intitolado "*Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*", ha tenido lugar en Vicenza, con el patrocinio de la *Accademia Olimpica*, que ha recogido en su Teatro Olímpico la representación de "*Sofonisba*", de G.G. Trissino.
- En 1991 el Centro ha estudiado el tema "*Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*", y ha representado "*Aminta*", de T. Tasso.
- En 1992 el Centro ha estudiado el tema "*Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*", y ha puesto en escena la "*Storia di S. Onofrio*", de C. Castellani.
- El *XVII Convegno* organizado por el Centro ha estudiado el tema "*Origini della Commedia nell'Europa del Cinquecento*", con la representación de "*Il Negromante*", de Ludovico Ariosto.
- En 1994 se ha desarrollado el *XVIII Convegno*: "*I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*", con la representación de "*Iudit*", de Federico Della Valle.
- En 1995, el *XIX Convegno* sobre "*Origini della Commedia improvisa o dell'Arte*", ha promovido la representación de "*La Pazzia di Isabella*".
- En 1996 el *XX Convegno*: "*Tragedie popolari del '500 europeo*". Se representó "*Il Soldato*", de A. Leonico.
- El Centro, dirigido por Federico Doglio, tiene un Comité Científico, en el que forman parte Umberto Albini, Ferruccio Bertini, Nino Borsellino, Orazio Costa, Alessandro D'Amico, Francesco Luisi, Massimo Oldoni y Antonio Stäuble.