

# Francigena

9 (2023)

*Le Passioni francesi, Niccolò da Verona e una considerazione sugli «intarsi latini»*

Marco Francescon  
(Università di Trento)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

*Direzione / Editors-in-chief*

GIOVANNI BORRIERO, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

*Comitato scientifico / Advisory Board*

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá  
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus  
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sydney  
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova  
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin  
LAURA J. CAMPBELL, Durham University  
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova  
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova  
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3  
JOHN HAJEK, The University of Melbourne  
BERNHARD HUB, Freie Universität Berlin, Germania  
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari di Venezia  
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova  
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University  
LUCA MORLINO, Università di Trento  
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova  
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova  
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne  
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova  
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR  
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria  
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

*Redazione / Editorial Staff*

CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova  
IVO ELIES OLIVERAS, Scuola Superiore Meridionale  
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor  
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona  
CLAUDIA LEMME, Università di Chieti-Pescara  
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova  
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova  
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova  
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II  
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Padova  
BENEDETTA VISCIDI, Université de Fribourg, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an  
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari  
Via E. Vendramini, 13  
35137 PADOVA

[info@francigena-unipd.com](mailto:info@francigena-unipd.com)

## INDICE

MARCO FRANCESCON	
<i>Le Passioni francesi, Niccolò da Verona e una considerazione sugli «intarsi latini»</i>	5
MARIANNE J. AILES	
‘Saracens’ in the Franco-Italian chansons de geste: humans not monsters	71
MARTINA DI FEBO	
<i>Guerrin Meschino</i> . La circolazione di un romanzo cavalleresco in area veneta	99
EUGENIO BURGIO	
Gli italianismi nella tradizione de <i>Devisement dou monde</i> (sull’interazione fra ecdotica e analisi traduttologica)	127
DAVIDE BATTAGLIOLA	
Il codice Firenze BML Plut. LXXVI.79: annotazioni linguistiche e considerazioni sulla <i>mise en recueil</i>	169
MARCO INFURNA	
Appunti sulla tradizione testuale del “Roman d’Hector et Hercule”	203
PHILIPPE MÉNARD	
Observations critiques sur le manuscrit français 1116 de la Bibliothèque nationale de France	219
RACHELE FASSANELLI	
Considerazioni su lessico, testo e fonti della <i>Passion</i> di Niccolò da Verona	249

**Open Access. ©2023 Marco Francescon. This work is licensed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International License.**

**<https://doi.org/10.25430/2420-9767/V9-001>**

**DOI: 10.25430/2420-9767/V9-001**

# Le *Passioni* francesi, Niccolò da Verona, e una considerazione sugli «intarsi latini»\*

Marco Francescon

marco.francescon.pd@gmail.com

(Università di Trento)

## ABSTRACT:

Il *corpus* della letteratura franco-italiana conta tre *Passioni* narrative in versi, una delle quali a firma di Niccolò da Verona. Il contributo si propone di indagarne i rapporti con la tradizione oitanica – di cui si traccia un profilo –, mostrando come lo studio della traduzione e della rielaborazione in versi francesi del racconto del Calvario in Italia settentrionale contribuisca a gettare luce, più in generale, sulle diverse forme di ricezione e assimilazione della cultura letteraria di Francia all'interno dell'ambito linguistico-letterario del franco-italiano.

The *corpus* of Franco-Italian literature includes three narrative poems of the Passion, one of which is by Niccolò da Verona. The contribution aims to investigate its relationship with the French tradition – of which an outline is sketched –, demonstrating how the study of the translation and adaptation in French verse of the Calvary narrative in northern Italy contributes to shed light, more generally, on the different forms of reception and assimilation of French literary culture within the Franco-Italian domain.

## PAROLE-CHIAVE:

Niccolò da Verona – *Descensus ad Inferos* – *Planctus Mariae* – *Passioni* narrative e drammatiche – intarsi latini.

## KEYWORDS:

Niccolò da Verona – Harrowing of Hell – *Planctus Mariae* – Narrative *Passions* and *Passion* plays – latin inlays.

Fatta eccezione per la celebre *Passion di Clermont*, e prima della lunga stagione dei Misteri, la tradizione francese del racconto in versi della Passione di Cristo risulta di fatto dominata dalle redazioni della *Passion des Jongleurs*<sup>1</sup>, cui si aggiun-

\* Nella preparazione del mio intervento per il VII Seminario franco-italiano, così come nella stesura e revisione di questo articolo, che ne raccoglie i risultati, i consigli di Luca Morlino sono stati preziosi: a lui vanno i miei ringraziamenti sinceri.

<sup>1</sup> La *Passion des Jongleurs* è un poema narrativo in ottosillabi risalente alla fine del XII o all'inizio del XIII secolo. È stata edita da Hermann Theben (vv. 1-1554) e da Erich Pfuhl (vv. 1555-3328) nel 1909, poi da Frances A. Foster nel 1913, quale fonte della *Northern Passion* inglese, e infine da Anne J. A. Perry (1981) nella versione della *Bible des sept estaz du monde* di Goffredo di Parigi. Pur con tutti i limiti dovuti all'assenza di un glossario e di un commento filologico (cfr. ed. Perry: 19 e Leclerc Bourdeau 2000-2001), l'edizione Theben – Pfuhl è stata ritenuta la più adatta agli scopi che si prefissava questo studio: infatti, mentre il testo stampato da Foster mira a ricostruire

gono il *Livre de la Passion*<sup>2</sup> e solo qualche frammento in origine incluso in traduzioni e compilazioni più ampie sulle «storie di Cristo e la Vergine», come la *Passion* in lasse nel ms. BnF fr. 1444 e un frammento in alessandrini trådito da un manoscritto di Grenoble<sup>3</sup>. Su questo sfondo, la situazione franco-italiana, dove si contano tre passioni narrative originali, appare ragguardevole, e tanto più perché uno fra questi poemetti<sup>4</sup> ci è giunto con una sicura attribuzione – circostanza rara per la letteratura franco-italiana, come per la letteratura medievale in generale<sup>5</sup> –, e peraltro ad un autore, Niccolò da Verona, cui si riconosce la paternità di altre due opere<sup>6</sup>, la *Pharsale* e la *Prise de Pampelune*, altrimenti nota come *Continuazione de l'Entrée d'Espagne*.

Come ha osservato Franca di Ninni, la *Passion* di Niccolò da Verona (ms. Str. App. 39)<sup>7</sup> va senz'altro inscritta tra le «letteratissime passioni» di cui parlava Contini, e cioè tra «gli adattamenti e i rifacimenti della *Passione* dell'area romanza»<sup>8</sup> di cui il poema di Niccolò sarebbe, per il *côté* francese, un depositario forse terminale<sup>9</sup>. Ciononostante, continua a mancare uno studio che abbia tentato un raffronto incrociato – da una parte con la tradizione francese e dall'altra con le altre due *Passioni* franco-italiane, ossia l'altra marciiana, e già del fondo francese dei Gonzaga<sup>10</sup>, del ms. fr. Z. 6 (= 226)<sup>11</sup>, e quella, più discosta, del ms. BnF 821<sup>12</sup> –, inteso a mostrare la varietà delle forme di appropriazione del poema devoto francese in Italia settentrionale. Del resto, un primo ostacolo ad un'indagine

la base della versione inglese (cfr. ed. Foster: 102), quello di Perry riproduce una versione più tarda, d'autore, in cui il poemetto, immesso nella dinamica della grande compilazione biblica duecentesca, si trova del tutto avulso dal filone del racconto in versi della Passione (cfr. *infra*).

<sup>2</sup> Una lunga rielaborazione in versi del racconto della Passione databile all'inizio del XIV secolo, anch'essa tributaria della *Passion des Jongleurs* ma considerevolmente più ricca di accessori narrativi – prevalentemente apocrifi – ed esegetici. Si legge nell'edizione approntata da Grace Frank del 1930.

<sup>3</sup> Cfr. Haines 2005. Il frammento mostra significative, per quanto isolate, somiglianze con l'episodio della *Passione* narrato nella *Bible* d'Herman de Valenciennes, a partire dall'alessandrino: nel frammento di Grenoble, tuttavia, questo non è raggruppato in lasse monorime, come nella *Bible* di Herman, bensì in distici.

<sup>4</sup> Niccolò da Verona, *Passion* (ed. Di Ninni).

<sup>5</sup> Cfr. Limentani 1976: 361.

<sup>6</sup> La *Pharsale* e la *Continuazione de l'Entrée d'Espagne* o *Prise de Pampelune* (ed. Di Ninni).

<sup>7</sup> Cfr. Bisson 2008: 141-144.

<sup>8</sup> Di Ninni 1981: 407.

<sup>9</sup> Come, più in generale, il franco-italiano «segna [...] uno dei punti di arrivo di quel vasto processo d'irradiazione linguistica per cui il latino-volgare-galloromanzo dei Franchi si diffuse, dai tempi di Carlomagno in poi, in varie regioni d'Europa» (Ruggieri 1962: 168).

<sup>10</sup> Cfr. Novati 1890, Bisson 2008, Morlino 2018b.

<sup>11</sup> Cfr. Bisson 2008: 27-30.

<sup>12</sup> *Ystoire de la Passion* (ed. Armstrong Wright), trådita dal ms. BnF fr. 821, n. 244 della *Consignatio librorum* della Biblioteca pavese dei Visconti del 1426 e n. 72 dell'inventario del 1459 (cfr. Thomas 1911: 581, n. 22; Pellegrin 1955: 128).

comparativa tra le *Passioni* franco-italiane e quelle francesi consiste proprio nella liceità del termine ‘tradizione’ per testi che nella loro fase narrativa (epica o romanzesca) si presentano perlopiù come volgarizzamenti (spesso molto fedeli) del dettato neotestamentario o di qualche ‘armonia evangelica’, secondo un rapporto apparentemente esclusivo con la fonte latina. E il problema vale tanto più per le *Passioni* marciane, come si vedrà. Al di là dei fini edificanti, la stessa *Passion* di Niccolò sembra a prima vista poco più di un esercizio di traduzione e adattamento in rima dei Vangeli, tanto che Franca di Ninni, nell’indagarne le fonti, preferiva parlare di «tradizione culturale»<sup>13</sup>: il discorso sulle fonti delle *Passioni* dovrà quindi farsi discorso sui motivi ispiratori e sui temi di fondo che ricorrono nel racconto in versi volgari del Calvario attraverso varie epoche e geografie – nonché fra generi diversi: nell’insieme delle *Passioni* in versi francesi, infatti, ad una prima fase ‘narrativa’ succede, con uno iato di alcuni decenni, almeno stando alle testimonianze manoscritte, la fase propriamente ‘drammatica’ dei misteri.

1.

Al netto della fedeltà al testo evangelico, definire una tradizione francese del racconto della Passione significa rilevare delle costanti di sviluppo interne che possano illustrarne l’origine entro le sue condizioni storiche, e al contempo riconoscere in queste uno scarto rispetto alla linearità di una traduzione. In questo senso, se si vuole intendere la *Passione* volgare come un genere distinguendola da subito dalle altre parafrasi o riscritture bibliche, tutto sembra condurre al *planctus* di Maria ai piedi della croce come forma seminale dell’intera tradizione europea, prima ancora del dipartirsi di una linea narrativa, una linea drammatica e una linea laudistica<sup>14</sup>. All’interno del racconto della Passione, il *planctus* si impone a prima vista come un’effusione lirica, un impulso espressivo del dettato – anche in senso linguistico, come sembra attestare il fatto che nella nascente tradizione latina del dramma di Passione sono in volgare il *planctus* della *Passione cassinese*<sup>15</sup> e quello del *Ludus de Passione* di Benediktbeuern:

<sup>13</sup> Di Ninni 1981: 409.

<sup>14</sup> «La *Cantio penitentiarum* de’ primi flagellanti ebbe per soggetto [...] i fatti della passione di Gesù e i dolori della Vergine. In verità i Monologhi e i Dialoghi più antichi sono quelli che trattano dell’angoscia di Maria a’ piedi della Croce, delle parole profferite da Gesù per confortarla e del pianto di lei dopo la morte del Figliolo» (De Bartholomaeis 1952<sup>2</sup>: 212-213). Così, quella «giuntura fra cultura cassinese benedettina e quella umbro-marchigiana» che per Baldelli è all’origine della forma della lauda si manifesta «in modo tangibile, con prelievi negli strati più alti della tradizione cassinese del Pianto della Vergine» (Baldelli 1981: 53; cfr. anche Bino 2008: 394-401).

<sup>15</sup> Per un inquadramento del *Planctus* della *Compactio VIII* nel quadro delle lamentazioni umbro-cassinesi, e la ricca bibliografia sull’argomento, cfr. Zimei 2012.

1.

[...] mater [...] stans cum I[oann]e et aliis mulieribus ante crucem [...] versus [...] quasi ostendens ei v[entre]m in quo Christum portavit. Unde dolens beata V[irgo qui]a loquen[do] la]troni et matri sue lenti nunquam loquitur cum ingenti cl[amore i]psa bea[ta] Vir[g]o vocat ilium crucifixum et coram lo[ricatis ...] mag[...]

[E]o te portai      nillu meu ventre.  
Quando te beio      [m]oro presente.  
Nillu teu regnu      agime a-mmmente.  
(Passione di Montecassino: 42)

2.

Tunc ueniat Mater Domini lamentando, cum Iohanne ewangelista, et ipsa accedens cracem respicit crucifixum:

Awe, awe, mich hiüt unde immer we!  
Awe, wie sihe ich nv an  
dez liebiste chint daz ie gewan  
ze dirre werlde ie dehain wip.  
Awe, mines shoene chindes lip!  
(Ludus de passione: vv. 248-252)

La tradizione della Passione drammatica è quindi segnata fin dalle sue origini da questa *exinatio* linguistica che ne suggerisce i rapporti con la predicazione piuttosto che con la liturgia, insidiando il frusto paradigma positivista che vedeva tra l'ufficio liturgico e il dramma sacro medievale un processo evolutivo lineare, senza scarti. Pare infatti che il *planctus* non trovasse inizialmente una sede fissa all'interno della liturgia di Passione, ma vi fosse aggiunto all'occorrenza, magari a profitto di un uditorio laico: la sua codificazione da parte degli ordini più vocati alla cura delle anime, come i canonici di San Vittore in Francia<sup>16</sup> e i Benedettini di Montecassino in Centritalia, può deporre a favore di questa ipotesi spiegando la discontinuità e il ritardo della passione drammatica latina rispetto agli altri drammi liturgici<sup>17</sup>. Più che un embrione del dramma di Passione, secondo il ben noto pregiudizio organicista, il *planctus* segna una lacerazione espressiva del simbolo liturgico in cui il programma linguistico del volgare si accorda a quello stilistico dello *stylo humilis*: introducendo un *planctus* latino, la rubrica dell'altra Passione monegasca, il *ludus breviter*, prescrive che la Vergine «planctum faciat quantum melius potest»<sup>18</sup>, e la didascalia del *pianto* cassinese che Maria pronunci i versi in volgare «quasi ostendens ei ventrem in quo Christum portavit»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. Cattin 2005, p. 94, n. 15; Bino 2018, p. 119, n. 33.

<sup>17</sup> Cfr. Young 1951 [1933]: I, 493.

<sup>18</sup> *Ludus breviter de Passione*: 516.

<sup>19</sup> Cfr. *supra*. Così, l'estensore del libro degli uffici della cattedrale di Tolosa prescriveva che gli



Nell'indagare le origini del racconto della *Passione* in versi volgari non andrà quindi sottovalutato il rapporto – che si impone come una costante nelle prime prove bilingui del dramma sacro, come ha opportunamente mostrato Yvonne Cazal<sup>20</sup> – tra lingua volgare ed espressività, implicato dall'intenzione allocutiva e artistica di una *clergie* per cui si pone il problema della salvezza dei 'secolari'<sup>21</sup>. Nel *planctus* di Maria, in particolare, questa flessione d'accento, questa chensosi verbale, ripercorreva il contenuto storico dello spettacolo della Passione e avvicinava tanto più l'uditorio – in bocca di Maria il volgare è *sermo* due volte *maternus*<sup>22</sup> – introducendolo da una prospettiva collettiva, sacramentale, sulla linea del latino, ad una individuale, patetica, sul piano del volgare<sup>23</sup>. Sembra così profilarsi, quasi come conseguenza immediata dell'intrinseco significato del sacrificio di Cristo e della sua esposizione drammatica, una tradizione eminentemente volgare del dramma della *Passione*, che nella storia della tradizione è suggerito dall'incerto primato cronologico della passione latina sulle prime prove vernacolari, se è vero che le attestazioni di cui si è parlato sono più o meno contemporanee al testo francese da cui si dipartono sia la linea narrativa che quella dei misteri<sup>24</sup>, la *Passion des Jongleurs*.

attori recitassero da una cattedra circondata da panni bianchi, onde la vista dello spettacolo non suscitasse turbamento eccessivo negli astanti (Young 1951 [1933]: I, 698).

<sup>20</sup> «L'hétérogénéité des passages en langue vulgaire n'est jamais seulement d'ordre linguistique. Quand cette dernière se porte sur des refrains ou des déplorations, l'opposition linguistiques accompagne une alternance fonctionnelle et stylistique puisque le discours dramatique latin qui assure le déroulement de l'action, telle qu'elle est rapportée par le récit scripturaire, se voit interrompu et immobilisé par le lyrisme et la récurrence propre aux refrains» (Cazal 1998: 209). Ciò vale tanto più per i *planctus*, tra i quali è opportuno ricordare anche il lamento bilingue della Maddalena nella *Suscitatio Lazari* attribuita ad Ilario di Poitiers: «*Ex culpa veteri | Dampnatur poster | Mortales fieri | Hor ai dolor, | Hor est mis frere morz, | Por que gei plor*» (*Suscitatio Lazari*, 7; cfr. Cazal 1998: 164-169).

<sup>21</sup> Così, ad esempio, l'*ordo* della *repraesentatio figurata* della Presentazione della Vergine svoltasi ad Avignone nel 1372: «Et notandum quod carmina de Laudibus Virginis suprascripta, que per Angelos et personas alias suprascriptas alta voce cantabuntur seu proferuntur, devotissima sunt ac certa lacrimabilia pre devotione maxime fidelibus grammaticam intelligentibus; sed quia vulgaris populus grammaticam non intelligit, si videtur expediens et nostra Maria dulcissima in cordibus devotorum suorum per gratiam insiparaverit, translatari poterunt sepetacta carmina in vulgari dictamine et vulgariter simili modo dictari poterunt» (cit. in Young 1951 [1933]: II, 242).

<sup>22</sup> Per il volgare come «langue romane, langue affective, féminine et maternelle», cfr. Cazal 1998: 240-254.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*: 206.

<sup>24</sup> Cfr. Hasenohr 1992. Particolarmente vicina alla *Passion des Jongleurs* è la famiglia delle passioni borgognone – tanto che Grace Frank ne parla come della «famiglia della *Passion des Jongleurs*» (*Passion du Palatinus*: VII) –, giacché, come sembra, uno o più testi provenienti dalla *Passion des Jongleurs* sono stati fonte, indipendentemente, della *Passion du Palatinus* e della *Passion d'Autun* (cfr. Bordier 1998: 22-38, in part. 23-24; *Passion du Palatinus*: VII). Ma più da lontano, anche la *Passione* parigina del manoscritto 1131 della Biblioteca di Sainte Geneviève, che pure non ha rapporti col ramo borgognone, mostra una parentela con la *Passione* giullaresca (cfr. *Passion de*

Occorre, a questo punto, che il discorso sull'origine della *Passione* tenti innanzitutto di chiarirne la posizione fra i sottogeneri del poema biblico facendo propria la questione che si era già posto Jean-Robert Smeets: «peut-on parler d'un genre biblique?»<sup>25</sup>.

Per Smeets, la ripartizione dei poemi biblici fra più tomi del *Grundriss* attesta da sé che le traduzioni, i rifacimenti e le compilazioni volgari della materia biblica non vanno considerate come un «genere» particolare, tanto che lo studioso si risolve a riunire tutti gli adattamenti francesi dei libri biblici sotto il nome di «poema biblico»<sup>26</sup>. Si tratta allora di capire se essi possono corrispondere, nei contenuti e nelle forme, ai generi della letteratura profana<sup>27</sup>. Grimm è stato il primo, nelle pagine del *Grundriss*, a mostrare come la mancanza di un approccio sincronico abbia spesso portato un'estetica normativa a relegare il poema biblico ad «caso limite»<sup>28</sup>, trascurandone i rapporti con i generi profani<sup>29</sup>. L'esplicitazione dei rapporti tra la poesia biblica e le forme dell'epica e del romanzo non si fonderebbe su una costruzione a posteriori o su una mera semplificazione didattica connessa alla tradizionale sprezzatura per un genere considerato privo di una propria autonomia letteraria – o addirittura «*genre faux*», secondo il tenace stigma che vi pose Curtius<sup>30</sup> –, ma su un legame vivo, attuale, da imputarsi alla comparsa relativamente tardiva della poesia biblica nell'area linguistica romanza e al suo inevitabile adattamento ad altri generi narrativi vernacolari<sup>31</sup>: la *Genèse* di Evrat riprende allora la forma del romanzo<sup>32</sup>, mentre il *Roman de Dieu et sa Mere* di Herman de Valenciennes è una «*geistliche Chanson de geste*».<sup>33</sup> Tuttavia, non tutti

*Sainte-Geneviève*: 41-46). Fa eccezione la *Passion* di cui ci è pervenuto un lacerto nel frammento di Leda, scoperto da Runnals (cfr. Runnals 1984, Bordier 1998: 21-22).

<sup>25</sup> Smeets 1982: 250.

<sup>26</sup> *Ibid.* Cfr. Grimm 1978: 489: «Es hat daher gute Gründe, wenn die Herausgeber des GRLMA den Bereich der mittelalterlichen Bibeldichtung verschiedenen Gattungen und damit Teilbänden zugewiesen haben. Zahlreiche Texte konnten zusammen mit der didaktischen und allegorischen Literatur (Band VI) behandelt werden, anderes ist den kurzen erzählenden Formen (Band V) zuzurechnen. Schließlich kann auch ein späterer Band, der den mittelalterlichen Übersetzungen gewidmet sein wird, nicht auf die Bibelübersetzungen und ihren Umkreis verzichten».

<sup>27</sup> «La storia del *Bibelepos* nel Medioevo pare intrecciarsi con quella di generi diversi. Alcuni testi sembrano appartenere di diritto alla letteratura allegorica e didattica, altri ancora al genere narrativo, altri ancora, com'è naturale, alla traduzione» (Gambino 1999: 3).

<sup>28</sup> «Einmal abgesehen von ihrer ständigen Referenz auf die lateinische Bibel lassen sich für die mittelalterliche Bibeldichtung gattungsspezifische Dominanten kaum rekonstruieren: eben diese 'Fremdbestimmtheit' begründete in der modernen Kritik ihren Mangel an Literarizität, der allenfalls noch ein sekundär vermitteltes literaturwissenschaftliches Interesse zuließ» (Grimm 1978: 488).

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*: 490-491.

<sup>30</sup> Curtius 2022 [1948]: 648.

<sup>31</sup> Cfr. Grimm 1978: 489.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*: 492, 493.

<sup>33</sup> *Ivi*: 492, 494.

gli studiosi di poesia biblica in volgare sono concordi nel vedere questa ascendenza naturale della scrittura religiosa verso la profana. Secondo Smeets, ad esempio, il solo fatto che l'opera di Herman non fosse destinata al canto o alla declamazione, ma alla lettura, basta a non farne una *chanson de geste* – composto all'apogeo dell'epica e agli albori del romanzo, il 'centone biblico' di Herman sarebbe piuttosto un ibrido di entrambi generi<sup>34</sup>. Quanto alla *Genèse* di Evrat, la pretesa di veridicità degli eventi narrati da parte dell'autore, e dunque l'orgogliosa rivendicazione dello statuto di *estoire* per la sua opera, dissuade dal vedervi un *roman* in senso proprio<sup>35</sup>. Insomma, non solo non si dovrebbe parlare di un 'genere' biblico – per quanto lo stesso Smeets si affretti a rimarcare l'ambiguità della stessa nozione di 'genere'<sup>36</sup> –, ma il poema biblico non sembra neppure trovare una collocazione stabile, ancorché d'appoggio, tra le forme della letteratura profana. La classificazione non sembra tenere neppure se ci si attiene ad un criterio metrico, dove proprio la letteratura religiosa mostra una varietà di soluzioni e di ibridismi che raramente si incontra nella materia profana:

La dicotomia fra *chanson de geste* e *roman*, da accogliere sempre con una certa elasticità, non trova raffronti nel campo religioso per cui le più diverse eventualità d'utilizzo e diffusione d'un testo, legate anche ad una stratificazione sociale e culturale più ampia e complessa, creano la possibilità di saggiare una più vasta gamma di forme e di ritmi<sup>37</sup>.

Così, ad esempio, l'autore dell'anglonormanno *Poema sull'Antico Testamento*<sup>38</sup> raggruppa i suoi decasillabi alternativamente in *lasse* e *couplets*; Herman de Valenciennes predilige la lassa in alessandrini, ma non disdegna un ricorso occasionale al *décasyllabe*; e l'anonimo parigino del manoscritto BnF 763 passa senza remore da un metro all'altro «por mains ennuier» il lettore<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. Smeets 1982: 250-251. Lo stesso Grimm, del resto, notava come Herman traesse ispirazione anche da altri generi letterari, come la letteratura leggendaria apocrifa, le vite dei santi e il dramma liturgico. Le stesse denominazioni di genere ricorrono vaghe e incerte nell'opera, dove *romanz* e *chanson* sono usate in sinonimia (cfr. Grimm 1978: 495, Rachetta 2014: 68, 94). Più di recente, sul problema del genere della *Bible* d'Herman e del poema biblico nel suo complesso, è tornata Maria Teresa Rachetta, distinguendo tra una «littérialisation de premier degré», dove l'opera non si rifà ad un genere predefinito e quindi, in qualche modo, contribuisce a fondare il proprio genere, e «littérialisation de deuxième degré», dove l'opera – e nel caso specifico, il poema biblico – mostra di rifarsi scopertamente ad un genere preconstituito: sulla scorta di Segre, Rachetta ritiene che «dans le deuxième moitié du XII siècle, la laisse pouvait être utilisée dans un texte sans que celui-ci soit inséré automatiquement dans une tradition prédéfinie (littérialisation de deuxième degré)» e dunque che nella *Bible* d'Herman la lassa sia «un aspect stylistique et non une marque d'appartenance à un genre» (Rachetta 2014: 90).

<sup>35</sup> Cfr. Smeets 1982: 251-252.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*: 256.

<sup>37</sup> Cingolani 1985: 23.

<sup>38</sup> *Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament* (ed. Nobel).

<sup>39</sup> *Bible anonyme* (ms. BnF fr. 763) (ed. Szirmai): v. 900.

Il quadro è certamente complesso, ma offre, credo, gli elementi per una sintesi. Raramente<sup>40</sup>, infatti, gli studi sui volgarizzamenti dei libri biblici hanno tentato una visione di insieme che tenesse conto delle variabili storico-culturali dei contesti di redazione, proseguendo la via tracciata da Alberto Varvaro, e che già Jean Leclercq aveva suggerito di intraprendere<sup>41</sup>; anzi, proprio la riduzione di questa varietà di materiali sotto l'insegna di 'poema biblico' ha fatto sì che non ne venissero adeguatamente messi in luce gli elementi di continuità e rottura.

Va detto innanzitutto che i primi volgarizzamenti biblici riguardano solo singoli libri dell'Antico Testamento: le grandi compilazioni legate all'ambiente universitario parigino appartengono al XIII secolo, mentre le prime e rare versioni 'estese' della Bibbia rappresentano esempi così isolati da apparire avulsi da qualsiasi programma letterario<sup>42</sup>. Perciò, escludendo dal computo l'anonimo poema anglonormanno sull'Antico Testamento e la «Bibbia mariale»<sup>43</sup> di Herman de Valenciennes, i volgarizzamenti in versi dei libri biblici composti entro il XII secolo (o XIII *ineunte*) e giunti sino a noi sono i seguenti<sup>44</sup>:

1. i *Proverbi di Salomone*, scritti da Sanson de Nanteuil per Aëliz de Cundé<sup>45</sup>;
2. la *Parafrasi del Cantico dei Cantici* del ms. 173 della Biblioteca Municipale di Mans<sup>46</sup>;
3. la *Délivrance du peuple d'Israël*, una parafrasi dell'*Esodo*, trådita dallo stesso manoscritto della *Parafrasi al Cantico dei Cantici*, e forse da attribuire allo stesso autore<sup>47</sup>;
4. la parafrasi al salmo XLIV, *Eructavit cor meum...*, da alcuni attribuita ad Adamo di Perseigne e dedicata a Marie de Champagne<sup>48</sup>;
5. la *Genesi* di Evrat, anche questa dedicata a Marie de Champagne<sup>49</sup>;

<sup>40</sup> Tra le eccezioni significative va senz'altro ricordato lo studio di Rachetta 2014 di cui *supra*.

<sup>41</sup> «Si l'on s'intéresse moins aux textes eux-mêmes – à la manière des philologues – qu'aux personnes qui s'en servaient, les question à poser sont celles de savoir qui traduit, copie, lit, conserve, achète quelles traduction, de quels livres, pour qui, à quelles époques et où. Ceux derniers problèmes – celui des temps et celui des régions sont connexes» (Leclercq 1979: 264, cit. in Varvaro 2001, pp. 493-494).

<sup>42</sup> O comunque originali rispetto alla tradizione profana, e quindi ascrivibili ad una «littéralisation de premier degré», dove la resa in versi volgari non rimanda ad un tentativo di mediazione tra la l'alterità della materia (biblica, spirituale, in questo caso) e la familiarità del pubblico (laico, volgare) al genere (profano) preesistente (cfr. Rachetta 2014).

<sup>43</sup> Smeets 1968: 53.

<sup>44</sup> La lista è in parte ripresa da Varvaro 2001: 494-495. L'*Estoire de Joseph* (ed. Sass) anonima in *couplet* esassillabici a rima baciata va forse esclusa dal computo perché più affine al genere del sermone, come il *Grant mal fist Adam*, a cui risulta prossima anche per lo stile e per il metro.

<sup>45</sup> *Proverbes de Salemon* (ed. Isoz).

<sup>46</sup> *Parafrasi del Cantico dei Cantici* (ed. Pickford).

<sup>47</sup> *Délivrance du peuple d'Israël* (ed. Eickhoff).

<sup>48</sup> *Eructavit* (edd. Jenkins, Meliga).

<sup>49</sup> Evrat, *Genèse* (ed. Boers).

6. il *Frammento di Berna*: poco più di 300 decasillabi monorimi che raccontano parte della storia dei Maccabei nello stile della *chanson de geste*<sup>50</sup>.

Quasi tutti i testi citati (1) provengono da un *milieu* cortese<sup>51</sup>, (2) sono dedicati a nobildonne<sup>52</sup> – tra le quali spicca il nome di Marie di Champagne –, (3) sono in distici di *octosyllabe*. Nella maggior parte dei casi, inoltre, non si tratta di mere versioni, ma di parafrasi esegetiche<sup>53</sup>, sia la loro glossa improntata all'*allegorie* in senso stretto, ossia al senso cristologico a cui si è soliti riferirsi col nome di 'tipologia', o alla *moralité*, e cioè al senso morale o 'tropologia'<sup>54</sup>. Nella *Genesi* di Evrat, la scelta della forma del romanzo deve essere iscritta entro il programma letterario della casa comitale di Champagne; così l'*Eructavit* antico-francese, anch'esso dedicato alla contessa Marie, si distingue per una rimodulazione nel senso della *caritas* cistercense dei valori della *fin amor*' che la figlia di Eleonora d'Aquitania aveva contribuito così tanto a diffondere nel dominio oitanico. Questo processo di «modellizzazione» (per riprendere una categoria di Pulega)<sup>55</sup> si ritrova poi nella parafrasi al *Cantico* del ms. 173 della Biblioteca di Le Mans, di più incerta attribuzione, ma anch'essa dedicata ad un'innominata nobildonna e riconducibile ad un *milieu* aristocratico del Nord-Est della Francia<sup>56</sup>. Nell'esperienza così rarefatta ed effimera della prima poesia biblica in lingua volgare non vanno quindi trascurati gli elementi formali e contenutistici che inclinano al romanzo, e tanto più nel mostrare l'atteggiamento degli autori nei confronti delle loro fonti biblico-latine. Se infatti, come lamentava Grimm, gli studi sul poema biblico di epoca positivista hanno più spesso privilegiato il rapporto tra testo volgare e originale latino, trascurando le relazioni con i generi profani, d'altra parte occorre rimarcare, almeno a quest'altezza, l'alterità del fatto

<sup>50</sup> *Chevalerie de Judas Macabe* (ed. Stengel).

<sup>51</sup> Cfr. Varvaro 2001: 500.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*: 501.

<sup>53</sup> Cfr. *infra*.

<sup>54</sup> La distinzione tra senso allegorico e morale è chiarita dall'autore della parafrasi al *Cantico* del ms. 173 della Biblioteca di Le Mans (vv. 113-120) e ritorna nell'esegesi della *Delivrance* («Cist doubles fruiz me senefie | Moralite, allegorie, | Par qui la fois est confermee | Et vostre vie enlumnee», vv. 17-20). Lo stesso metodo sembra presiedere anche alla glossa dell'*Eructavit* e dei *Proverbes de Salemon* anglonormanni, benché non vi sia esplicitato.

<sup>55</sup> Pulega 1995: 90.

<sup>56</sup> Cfr. Paradisi 2009: 90 e ss. La dubbia notizia riportata dalla *Storia della contea di Guines* di Lambert d'Ardres su un volgarizzamento «de Latino in Romanum», «non solum ad litteram, sed ad misticam spiritualis interpretationis intelligentiam» dedicato da «Landericum de Wabbanio» al conte Baldovino di Guines ha a lungo oscurato il riferimento, nel congedo, ad una non meglio precisata dedicataria: «Por l'oneur Deu premierement, | Après por nostre enseignement | E por celi cui jo present | A Deu, quant jo le sai present, | Ki me pramist k'ele por moi | Deu prieroit, e fait, jo croi, | Ai de rimer paine soferite. | Or sui venuz a bogne certe. | Ici vueil jo metre ma cire, | Ne m'en orreiz ore plus dire. | Mais tant requier que cist romanz | Unkues ne viegne en main d'enfant» (*Parafrasi del Cantico*, vv. 3495-3506).

volgare, e specie quando si tratta di letteratura religiosa<sup>57</sup>: nella necessità di una sintesi, le due prospettive (testo volgare-fonte latina / testo volgare-generi volgari) non devono escludersi a vicenda. Si può quindi scorgere un nesso tra l'intenzione esegetica che guarda allo strato più profondo del testo, riposto al di sotto della *littera*, e la scelta del metro narrativo della tradizione cortese, in cui, per riprendere le parole di Zumthor, «le relazioni [sintattiche] si organizzano in profondità, la pura contiguità temporale e spaziale, consecutività di superficie, si staglia su un intreccio di concessioni, di condizioni, di finalità profonde», in un «dinamismo sintattico [...] una progressione verso un dopo, che si oppone così nettamente alla paratassi epica»<sup>58</sup>. Non sorprende allora che il volgarizzamento dei *Maccabei*, libro delle *res gestae* d'Israele, nel tenersi ad una narrazione evenemenziale, a filo dell'*historia*, scelga inversamente il metro dell'epica<sup>59</sup>. Sebbene, com'è stato detto, la dicotomia 'romanzo / *chansons de geste*' tenda a semplificare all'eccesso il quadro generale dei volgarizzamenti biblici, in realtà disponibili ad una varietà di soluzioni ritmiche, anche miste<sup>60</sup>, una volta vagliato il *corpus* dei volgarizzamenti duecenteschi si può dire almeno che i due generi profani forniscono un principio formale che, proprio nell'alterità del volgare, non può essere disgiunto completamente dal contenuto, e a cui una materia per definizione latina, nel suo trasfondersi, tende ad aderire spontaneamente.

La *Passion des Jongleurs* si iscrive a fatica in questo quadro<sup>61</sup>. In distici di *octosyllabes*, essa è parsa ai più come un poemetto narrativo, forse un mimodramma

<sup>57</sup> «Freilich bleiben die genannten Einteilungsversuche insgesamt am Verhältnis zwischen volkssprachlichem Text und lateinischer Vorlage ausgerichtet und vernachlässigen neben der säkularen Tradition lateinischer Bibeldichtung alle Beziehungen zu anderen volkssprachlichen Erzählgattungen in der Synchronie des zwölften und dreizehnten Jhs, so als hätte die Bibeldichtung "Chevalier seul" gespielt. Diese bemerkenswerte Blindheit der kanonisierten literaturgeschichtlichen Fragestellungen erklärt sich aus der künstlichen Isolierung des «Sonderfalles Bibeldichtung», dem zwar als Traditionsstrang Aufmerksamkeit gewidmet wurde, dessen synchrone Verflechtungen man aber vernachlässigen zu können glaubte» (Grimm 1978: 470).

<sup>58</sup> Zumthor 1972 [1973]: 417 [354]. Grimm sottolinea come per Evrat la forma romanzo si offrisse come la più adatta non solo alla trasposizione del testo biblico in volgare, ma anche, e soprattutto, alla trasmissione della glossa: «Del enromancier nos respont | Por lo plain ke la glose espont» (vv. 7-8) (cfr. Grimm 1978: 493).

<sup>59</sup> «la glossa resta marginale nella *Estoire de Joseph*; aggiungerei che non c'è proprio glossa nei *Maccabei* in versi. La ragione ci pare abbastanza chiara: in ambedue i casi si tratta di libri biblici la cui utilizzazione è sottratta all'uso propriamente religioso. L'*Estoire de Joseph* è ricavata da *Genesi* 37, 39-46, 7, ma si tratta sostanzialmente di un romanzo biografico di avventura. *Maccabei*, a sua volta, è una vera e propria *Chanson de Geste*» (Varvaro 2001: 507).

<sup>60</sup> Cfr. *supra*.

<sup>61</sup> Da qui la sua esclusione dal *corpus* dei volgarizzamenti biblici di Duecento e primo Trecento da parte Varvaro, che motiva così la scelta: «non accolgo in questo catalogo la *Passion des jongleurs*, di cui pure c'è un ms. inglese della prima metà del sec. XIII [...] la *Passion* potrebbe anche risalire



recitato da più voci e animato con vari espedienti paradrammatici<sup>62</sup>, come ad esempio attraverso l'uso di immagini; ma tutte le tesi a favore di una sua esecuzione drammatica sembrano scontare il pregiudizio storicista che vede in essa il testo d'incubazione dei misteri francesi, destinati a comparire solo un secolo più tardi – almeno stando alle testimonianze manoscritte. Di certo vi risuona l'eco dell'oralità, ricorrente in formule epiche e apostrofi all'uditorio che farebbero pensare ad un'esecuzione giullaresca, declamatoria o sermocinale; eppure esse convivono con le vistose tracce di una concezione clericale, come l'assenza di rima mnemotecnica e il cospicuo ricorso agli intermezzi narrativi, tipici della fase aurorale (e 'regolare') del dramma liturgico<sup>63</sup>. È questa apparente connivenza tra un *mester de Juglaría* e *mester de Clerecía* ad aver persuaso Anne Perry, editrice della versione che si trova nella *Bible de sept estaz du monde* di Goffredo di Parigi, della sovrapposizione tra una fase 'giullaresca' e 'clericale' nella concezione ed esecuzione del testo, probabilmente redatto da un chierico e in seguito affidato a *jouculatores* professionisti per la sua rappresentazione<sup>64</sup>.

Quale che sia stata, o siano state le modalità d'esecuzione della *Passion des Jongleurs*, credo che per definirne il genere nel quadro dei volgarizzamenti biblici antico-francesi non si possa prescindere, come si è già detto, dal senso dell'operazione del volgarizzamento, da quello che si potrebbe dire il suo programma. Ora, nelle parafrasi esegetiche di cui si è parlato il volgare assurge a tutti gli effetti a lingua della glossa: traduzione e 'splanamento' sono un tutt'uno nell'impegno assunto dal poeta nei confronti del suo uditorio secolare<sup>65</sup>, che si potrebbe chiosare, con una dittologia forse impertinente, come una volontà di 'volgarizzare ed esporre'<sup>66</sup>. Del resto, i racconti del *Genesi* (Evrat) e delle nozze tra Dio e il

al sec. XII, ma va considerata, più ancora degli altri (nessuno dei quali è propriamente una versione), un testo che prende solo lo spunto dalla Bibbia» (Varvaro 2001: 495, n. 11).

<sup>62</sup> Sulla *mise en scène* o semplice esecuzione della *Passion des Jongleurs*, cfr. ed. Perry (1981): 70-74. Il *mimus* e lo *ioculator* tendono a sovrapporsi nel teatro medievale, da Agobardo (*Liber de dispensatione*, PL 104, col. 249) ad Uguccone da Pisa (*Derivationes*, M 105: 770-771) (cfr. Nicoll 1989 [1931]: 69-80). Sul monologo drammatico nel repertorio giullaresco, cfr. De Laude 2001.

<sup>63</sup> Cfr. Noomen 1956 e 1958; cfr. ed. Perry (1981): 81-86.

<sup>64</sup> «La *PJ* provient sans aucun doute d'un milieu clérical, produite par un auteur assez savant et capable de puiser dans les sources latines ecclésiastiques et apocryphes; mais, comme l'indique son titre, c'est en même temps un œuvre destinée à être récitée ou lue en public par des jongleurs ou des exécutants professionnels, et en cela elle participe à la technique orale commune aux épopées et aux vies des saints» (ed. Perry [1981]: 21).

<sup>65</sup> Ragione in più per preferire, con Varvaro, il termine 'traduzione' a quello di 'parafrasi': «Da un lato, alcuni degli autori parlano proprio di traduzione [...], così come altri parlano di esegesi [...], anche se le operazioni che compiono sono analoghe; d'altro canto, coloro che nel sec. XIII 'traducono' in volgare altri testi, si comportano con la stessa libertà dei nostri 'parafrasti'. Insomma, tradurre e parafrasare non sono per quell'epoca cose diverse, sicché non vedo ragione per non usare il termine consueto, che ha il vantaggio di porci esplicitamente il problema di cosa significhi, allora, traduzione» (Varvaro 2001: 493).

<sup>66</sup> Il riferimento è ovviamente a Folena 2021 [1991], nonché alla postilla di Morlino 2014a.

popolo d'Israele (pseudo-Landri de Waben, pseudo-Adamo di Perseigne) erano ritenuti fin da Origene i meno adatti ad una lettura storica, o comunque letterale, e i più adatti ad un'interpretazione allegorica che ne svelasse la verità adombrata *per figuras*. La Passione, invece, è essa stessa il contenuto di questa verità: nel movimento digradante della traduzione il tratto esegetico è quindi in parte sostituito da un altro tratto, anch'esso intimamente implicato con la resa volgare, che si può indicare fin d'ora come *espressivo*. Rilanciando il problema dei generi dall'ambito della letteratura profana in quello della letteratura religiosa, si può dire che mentre le parafrasi esegetiche guardano al commentario – e in particolare, per ragioni su cui non è possibile soffermarsi in queste pagine, al commentario monastico<sup>67</sup> –, la passione in versi volgari, fin dai suoi esordi, mostra più affinità col sermone, al cui movimento retorico e intenzione parenetica sono sottese le costanti che, come si è detto all'inizio, ne individuano la tradizione. E la storia di questa tradizione raccomanda di guardare, sia per la corrente narrativa che per la corrente drammatica, alla *Passion des Jongleurs*, ritrovando nei suoi polimorfismi rispetto ad un'ipotetica resa neutrale del testo evangelico le linee prevalenti di sviluppo, definitorie di quella che si può dire la 'teologia' delle *Passioni* in versi francesi.

### 1.1

La prima linea tracciata dalla tradizione delle *Passioni* in versi francesi può essere definita soteriologica perché approfondisce il tema della portata salvifica della Passione di Cristo attraverso i richiami al peccato di Adamo e l'episodio del *Descensus Christi ad Inferos*. Sia nella *Passion des Jongleurs* che nel *Livre de la Passion*, Adamo assurge a figura dell'umanità caduta nel Peccato Originale e redenta col sacrificio di Cristo: la sua stessa presenza tradisce un'affabulazione sermocinale, dove il nome di 'Adam' oscilla sempre tra cristallizzazione retorica, come epitome del pubblico, e incarnazione drammatica. Non a caso esso ricorre spesso nelle apostrofi dell'autore al suo uditorio, a ricordare il peccato che rese il sacrificio di Cristo necessario:

Oiez tretuit communalment,  
 Dont nostres sires nos reprent!  
 [...]  
 Plus volentiere oroit conter,  
 Coment Rolan[s] ala joster  
 A Olivier son compaignon,  
 K'il ne feroit la passion

<sup>67</sup> A questo riguardo, mi permetto di rinviare a al mio contributo per la silloge postcongressuale del XLIX Convegno Interuniversitario di Bressanone, attualmente in corso di stampa (cfr. Francescon cds).



Ke dex soufri o grant enhan  
Por le pechié ke fist Adan.  
(*Passion des Jongleurs, Prologo* VU, vv. 1-28)

Ceste angoisse ceste dolour  
Toute fei's pour nostre amour  
Pour nous reembre de fourfait  
Qu[e li] *premier[s hom]* avoit fait.  
(*Passion des Jongleurs*: vv. 417-420)

Print cher en la Vierge Marie  
Pour sauver l'umaine lignie,  
Qui perissoit par le pechié  
*De quoy Adam fut entechié*  
Et coment Dieu vout pour nous nestre  
Et Dieu et homme entre nous estre  
(*Livre de la Passion*: vv. 21-26)

Pour tez amis hors d'enfer traire,  
Dieu, ten sanc n'en es pas aver.  
*Pour lez meffais d'Adam laver...*  
(*Livre de la Passion*: vv. 1580-1582)

La szieme heure du jour fu  
Que Dieu pendi en croys tout nu,  
A telle heure conme en la pomme  
*Mordi Adam le premier homme.*  
(*Livre de la Passion*: vv. 1619-1622)

Fino a che punto la rievocazione della colpa del primo uomo si prestasse ad un sermone destinato ai laici è cosa che mostrano con chiarezza il sermone *Grant mal fist Adam*<sup>68</sup> e il celebre *Jeu d'Adam*<sup>69</sup>, dove il Progenitore, colto nella cornice liturgica della Settuagesima che fornisce al dramma il suo pretesto, o paratesto<sup>70</sup>, si staglia sulla scena come figura dell'umanità, e in particolare dell'umanità secolare, l'*ordo laicorum*. Quanto alle *Passioni* in versi, gli attacchi, soprattutto, suonano a volte come veri e propri sermoni, e ciò non è meno vero per il dramma – come nel prologo della *Passion de Sainte Geneviève*<sup>71</sup> –, nella cui messa in scena, tuttavia, la presenza di Adamo è spesso resa superflua: e precisamente dalla presenza del pubblico<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> *Grant mal fist Adam* (ed. Suchier).

<sup>69</sup> *Jeu d'Adam* (ed. Hasenohr).

<sup>70</sup> Cfr. ivi: LVIII-LXX.

<sup>71</sup> *Passion de Sainte-Geneviève*: vv. 1-137.

<sup>72</sup> Come osservava Warning riprendendo un concetto di Szondi, «l'«assolutezza» del dramma moderno, cioè la scissione tra la situazione interna del dramma e quella esterna dello spettatore, non può avere niente a che fare con il dramma religioso» (Warning 1989 [1979]: 113).

In questo dramma della salvezza, il contrappunto al peccato originale è la liberazione di Adamo, Eva e i Patriarchi dalle grinfie dell'Inferno da parte di Cristo che, morto, irrompe nell'Oltretomba dopo averne scardinato i bronzei serrami: è il cosiddetto *Descensus Christi ad Inferos*, il cui referto più celebre, variamente ripreso da tutte le *Passioni* in versi, costituisce la seconda e più antica parte del *Vangelo di Nicodemo*. Anche se assente dai Vangeli canonici, tuttavia, il racconto del *Descensus* era ben presente nella liturgia di pasceve<sup>73</sup>, così come nell'innografia dedicata all'*Adoratio crucis* fin dal IV secolo e ancora nelle sequenze di San Vittore<sup>74</sup>, che testimoniano di un trattamento del motivo infernale del tutto indipendente dalla fonte apocrifia. È interessante quindi notare come il *Descensus* della *Passion di Clermont*, strettamente imparentata all'inno ambrosiano, non sia in nulla tributario del *Vangelo di Nicodemo*:

*Christus Jesús, qui Deus es vers  
qui semper fu et semper er,  
ja fos la charns de lui aucise,  
regnet pero cum anz se fisdret.*

*Qua e l'enfern dunc asalit,  
fort Satanàn alo venquit;  
per soa mort si l'a vencut  
que contra omne non a vertud.*

*Etqui era li om primers  
e l soi enffant per soi pechet;  
e li petitet et li gran  
etqui estevent per mulz anz.*

*Quar anc non fo nulom carnals,  
en cel enfern non fos anaz,  
usque vengues qui, sens pechet,  
per toz solses comuna lei.*

*Argent ne aur non i donat  
mas que son sang et soa carn;  
d'eg cel enfern toz los liuret,  
en paradis los arberget.*

*(Passion di Clermont: XCIII-XCVII)*

Questo perché con la *Passion di Clermont* si è ancora ad una fase per così dire 'lirica' del riadattamento volgare della Passione, laddove il *Vangelo di Nicodemo* darà impulso a quella propriamente epico-romanzesca, e all'occorrenza dramma-

<sup>73</sup> Cfr. Hardison 1969: c. IV.

<sup>74</sup> Sul tema del *Descensus* nell'innografia mediolatina, cfr. Messenger 1936.

tica. Il suo fulcro è, non a caso, un dialogo; quello che comincia con l'imperativo *Adtollite portas* rivolto da Cristo a Satana:

Et cum haec ad invicem loquerentur *Satan princeps et inferus*, subito facta est vox ut tonitruum et spiritualis clamor *Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae*. Haec audiens inferus dixit ad Satan principem Recede a me et exi de meis sedibus foras: si potens es praeliator, pugna adversum regem gloriae. Sed quid tibi cum illo? eiecit inferus Satan foras de sedibus suis. Et dixit inferus ad sua impia officia *Claudite portas crudeles aereas et vectes ferreos* supponite et fortiter resistite, ne captivemus tenentes captivitatem [...] Videns inferus quia duabus vicibus haec clamaverunt, quasi ignorans dicit *Quis est rex gloriae?* Respondens David ad inferum ait Ista verba clamoris cognosco, quoniam ego eadem per spiritum eius vaticinatus sum. Et nunc quae supra dixi dico tibi *Dominus fortis et potens, dominus potens in praelio, ipse est rex gloriae* [...] (*Evangelium Nicodemi*, A, v, pp. 397-398).

Molti passi dell'Antico Testamento, poi ripresi dalla liturgia, si lasciavano interpretare come profezie della discesa di Cristo agli Inferi e l'autore del *Vangelo di Nicodemo* sembra aver attinto ovunque a piene mani: Os 3, 24, ad esempio, deve aver ispirato la figura dell'ultimo nemico, difratta tra Morte e Inferno, e Is 45, 2 o il Salmo 106 (14, 16) le «porte bronzee» e i «serrami di piombo» dell'Oltretomba<sup>75</sup>. Ma l'imperativo *Adtollite portas* si trova solo nel Salmo 23, da cui sono tratte un'antifona cantata durante la processione delle Palme e il *Canticum triumphale*, che poteva essere annesso all'*Adoratio crucis* tra *Depositio* ed *Elevatio*, rievocando così il *Descensus*.

1.

*Adtollite portas* principes vestras | et elevamini *portae aeternales* | et introibit *rex gloriae* | quis est iste rex gloriae | Dominus virtutum ipse est rex gloriae. (Ps 23, 9-10)

2.

*Tollite portas*, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit *rex gloriae*. Versus: Quis ascendet in montem Domini, aut quis stabit in loco sancto ejus? Innocens manibus, et mundo corde<sup>76</sup>.

3.

Cum *rex gloriae* Christus infernum debellaturus intraret, et chorus angelicus ante faciem ejus portas principum tolli praeciperet, sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat: Advenisti desiderabilis, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculos de claustris. Te nostra vacabant suspiria; te larga requirebat tormenta; tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> «*Portas aereas conteram et vectes ferreos confringam*» (Is 45, 2). «Et eduxit eos de tenebris et umbra mortis | et vincula eorum dirupit (...) | quia contrivit *portas aereas* | et *vectes ferreos* confregit» (Ps 106, 14-16).

<sup>76</sup> Gregorio Magno, *Liber antiphonarius*, PL 78, col. 643A.

<sup>77</sup> Cit. in Young 1951 [1933]: I, 151.

Proprio questo potrebbe indurre a vedere nel *Descensus* della Passione drammatica un successivo sviluppo della liturgia, non fosse che nell'antifona le porte varcate da Cristo in trionfo sono quelle del Paradiso: così, negli inni, sin da Beda e ancora in Abelardo, l'epiteto *rex gloriae* si trova normalmente in riferimento al Cristo dell'ascensione. In effetti, le *portas aeternales* menzionate nel Salmo 23 potevano diventare le porte infernali solo per estensione, e quasi per antifrasi, ovvero identificandosi alle *portas aereas* abbattute dal Figlio dell'Uomo nel Salmo 106. Secondo l'esegesi più tradizionale, nel Salmo 23 sono gli angeli a pronunciare la domanda *Quis est iste rex gloriae?*, perché restano attoniti di fronte all'aspetto umano del Verbo, che non riconoscono, e questo spiega l'utilizzo del dialogo durante la processione delle Palme: già Gregorio Magno, infatti, vedeva nell'ingresso di Cristo osannato come re nella Gerusalemme terrestre una figura del Verbo salutato dagli angeli come «Re di Gloria» alle soglie della Gerusalemme Celeste<sup>78</sup>. Al contrario, sebbene il motivo del *Descensus* fosse ampiamente frequentato dall'innografia, e specie da quella pasquale, il Salmo 23 vi si trova raramente *ad litteram*.

Eppure, solo la formula (*Ad*)*tollite portas*, presente nell'antifona ma assente dal *Canticum Triumphale*, poteva dare impulso alla drammatizzazione dell'episodio<sup>79</sup>, come avviene nella *Passion des Jongleurs* e in testimonianze più tarde del dramma liturgico latino<sup>80</sup>:

Ovres vos portes...  
(*Passion des Jongleurs*: v. 1573)

Perciò, dal momento che l'antifona tratta dal Salmo 23 reca l'imperativo 'drammatico' del trionfo di Cristo, che però è collocato in paradiso, e inversamente il *Canticum Triumphale* attribuisce l'epiteto *Rex Gloriae* del Salmo 23 al *Christus triumphans* nel *Descensus ad Inferos*, ma senza l'attacco 'drammatico' (*Ad*)*tollite portas*, la fonte, diretta o indiretta, per il *Descensus* delle *Passioni* drammatiche e narrative, deve essere indicata proprio nel *Vangelo di Nicodemo*:

<sup>78</sup> Gregorio Magno, *Homiliae in Hiezechibelem*, PL 76, coll. 985B-986A.

<sup>79</sup> Cfr. Young 1951 [1933]: I, 161.

<sup>80</sup> Come nell'*Elevatio* di San Gallo (XV sec.), dove l'antifona *Adtollite portas* è intonata tre volte mentre la porta è colpita con la Croce, *in signum redemptionis animarum ex limbo* (Young 1951 [1933]: I, 164); o del monastero di Barking, dove i membri del convento rappresentano le anime dei patriarchi relegate all'inferno («figurantes animas sanctorum Patrum ante adventum Christi ad inferos descendentes») e il *sacerdos* incarna la «personam Christi ad inferos descensuram» (cfr. Young 1951 [1933]: I, 165).

*Passion des Jongleurs*, vv. 1554 -1576

A ynfier est alés tout droit,  
 Illuekes ses amis trouva  
 Que il defors en amena.  
 La vint Jesus premièrement  
 A ches qui erent en tourment  
 Pour le forfait del premier homme  
 Qui sour defois manga la pomme.  
 As portes qui furent fermées  
 Et de l'aversier encombrées  
 En est venus sans demorance;  
 Car de ses amis ot pesance.  
 Or oiés, come il les ot chiers.  
 Quant il a au sala premiers,  
 Anchois qu'il fust resuscités,  
 Ne que il fist en chiel montés!  
 As maîtres princes de l'ynfier  
 Qu'estoient as portes de fer  
 Parla Jesus molt simplement  
 Dont il furent puis molt dolent :  
 «Ovrés vos portes, [soudui]ant,  
 [Encontre] le roi [tot] poissant  
 Qui pour ses amis est venus  
 Que vous avés laiens [rep]us!  
 [...]

*Evangelium Nicodemi*, A, v, pp. 397-398

Et cum haec ad invicem loquerentur *Satan princeps et inferus*, subito facta est vox ut tonitruum et spiritualis clamor *Tollite portas principis vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae*. Haec audiens inferus dixit ad Satan principem Recede a me et exi de meis sedibus foras: si potens es praeliator, pugna adversum regem gloriae. Sed quid tibi cum illo? Eiecit inferus Satan foras de sedibus suis. Et dixit inferus ad sua impia officia *Claudite portas crudeles aereas et vectes ferreas* supponite et fortiter resistite, ne captivemus tenentes captivitatem [...] Videns inferus quia duabus vicibus haec clamaverunt, quasi ignorans dicit *Quis est rex gloriae?* Respondens David ad inferum ait Ista verba clamoris cognosco, quoniam ego eadem per spiritum eius vaticinatus sum. Et nunc quae supra dixi dico tibi *Dominus fortis et potens, dominus potens in praelio, ipse est rex gloriae* [...]

Se è vero che la *Passion des Jongleurs* si rifà all'Apocrifo, è vero anche che il suo riadattamento del *Descensus* risulta piuttosto rimaneggiato e succinto, laddove Goffredo di Parigi, che include la *Passion des jongleurs* nella sua *Bible des sept estaz du monde*, ne interpola una lunga versione (vv. 2376-3062), quasi letterale, tradotta di sua mano o tratta da uno degli adattamenti in prosa o versi francesi che circolavano al tempo<sup>81</sup>. Ciò non sorprende se si considera il gusto di Goffredo per l'accumulo di materiali anche eteroclitici, nel pieno stile della compilazione biblica duecentesca: nonostante gli aggetti apocrifi, il profilo della *Passion des jongleurs* sembra invece più severo nell'insieme, e sottoposto ad un maggior controllo dottrinale. Ad esempio, quando l'autore del poemetto riprende dal Vangelo di Nicodemo la formula imperativa del Salmo 23 pare al contempo peritarsi di identificare le porte 'bronze' del Salmo 106 con quelle 'etern' del Salmo 23, laddove nell'apocrifo l'equivoco innescava una curiosa alternanza, nella versione latina A, tra le *portas aeternales* e le *portas infernales*<sup>82</sup>:

<sup>81</sup> Sulle quali, cfr. Agrigoroaei 2011.

<sup>82</sup> *Evangelium Nicodemi*, A: V, 398.

As maistres *princes* de l'ynfier  
 Qu'estoient as *portes de fer*.  
 (*Passion des Jongleurs*: vv. 1569-1570)

Questa unità di struttura discende dall'unità del significato cristologico della Passione, incardinato sul rapporto tra il Peccatore e il Redentore. A ciò sembra rinviare anche la scelta, per nulla scontata, di collocare la discesa di Cristo agli Inferi immediatamente dopo la morte di Cristo, secondo la versione più conforme al *Symbolum apostolorum* («*crucifixus, mortuus, et sepultus; descendit ad inferos*»): altre *Passioni* drammatiche porranno la scena del *Descensus* dopo la resurrezione, forse per ragioni di ordine scenico – e cioè per evitare che venissero inscenate due resurrezioni, quella vera e propria e quella evocata dalla risalita dagli Inferi<sup>83</sup> –, ma a prezzo di una certa confusione. In realtà, come suggerisce la successione asindetica dei verbi del *Symbolum*, discesa e risalita erano ritenute isocrone rispettivamente alla morte e alla resurrezione, le prime sul piano metafisico, le altre sul piano mondano – Cristo, insomma, discende agli inferi morendo e ne risale risorgendo. Da qui l'idea che il Salvatore fosse disceso nell'Erebo *in anima*, trovandosi il corpo appeso alla croce e il Verbo presso Dio, e che il suo soggiorno infero fosse durato i tre giorni della 'ricostruzione del tempio': troviamo un Cristo che scende agli Inferi *in anima* nel *Livre de la Passion* e un *Descensus* triduo nella *Passion* franco-italiana del manoscritto Bnf fr. 821:

Dez que de son corps partit l'ame  
 Ver enfer tourna sans retraire,  
 Car sez amis en voloit trere  
 Donc ili i out grant compaignie.  
 Le corps fu en la croys sans vie  
 Et la deité d'avec luy,  
 Et sy fu avec l'ame aussy  
 Qu'i vout dedens enfer descendre  
 Pour a sez amis gioire rendre,  
 Qui lonc temps l'ourent desiree.  
 (*Livre de la Passion*: vv. 1806-1815)

De cels laisomes or estiere,  
 Si torneromes au douce pere  
 Qe il est alé tot droitemant  
 En l'enferne mout joiosemant.  
 Et por qoi? pour secorre ses amis,  
 Lesqiels sont en tenebror mis.  
 Et ce fu la *primier journée*  
 Qe fist Yhesus por sa destinée,  
 Pois qe il fu mort et crucifiez  
 [...]

<sup>83</sup> Cfr. Maas 1942: 132.

Mes il pluroient a tiel dolor,  
 Toz les diables davant lor seignor,  
 Sa paine et son mal et son forfeit.  
 Et le douz rois ailors a dreit  
 En menoit ou lui toz ses amis  
 Ou mout grant joie en Paradis.  
*Ci fu a droit le segont jor*  
 [...]  
 En celle hore est il resuscitez,  
 Et hors de la tombe est il ensuz,  
 Et alé por de mi cil esperduz  
 Qe eront iluec por lui garder.  
*Et ce fu en le tierz jor.*  
 (*Ystoire de la Passion*: vv. 1259-1285)

Proprio come avviene per l'inferno dei teologi, anche l'inferno dei drammaturghi si approfondisce in cerchie ingravescenti, e mentre il dogma riconosce l'esistenza di un limbo e di un purgatorio<sup>84</sup> la topografia infera si attenua in vestiboli, anditi, antinferni. Così, se la 'prigione' o 'gola'<sup>85</sup> del *Jeu d'Adam* accoglie ancora indifferentemente Adamo, Caino, Abele e i Patriarchi, Lazzaro («Li Ladre») redivivo nella *Passion Nostre Seigneur* (ms. 1131 della Biblioteca Sainte-Geneviève) descrive un inferno dove le pene variano tra i diversi *etages*<sup>86</sup>:

Encor y a *un autre estage*,  
 Qui est dessus celui ombrage;  
 La est le feu de purgatoire.  
 (...)  
 En *l'autre estage* on ne voit gouste;  
 Je y fu, pour ce le dy sanz doubtte;  
 Et n'y a celui qui n'atende  
 Cely qui paiera l'amende

<sup>84</sup> Benché sia un classico, il libro di Jacques Le Goff (2014 [1981]) sull'argomento è ormai da considerarsi ampiamente superato: per ragguagli più recenti, cfr. Cavagna 2012; per i misteri in particolare, cfr. Bordier 1998: 92 e ss.

<sup>85</sup> Sull'allestimento scenico del *Jeu d'Adam*, con particolare riferimento alla *mansio* infernale, cfr. Frank 1944: 16-17, Barillari 2009: 69-70. È più probabile che il non meglio precisato *infernus* del *Jeu d'Adam* fosse una prigione, più adatta ad ospitare i Padri dell'Antico Testamento (cfr. Barillari 2009: n. 27), e non la 'gola' infernale di cui si parla nel prologo della *Seinte Resurreccion*: «En ceste maniere recitom | La seinte resurreccion. | Primerement apareillons | Tus les lius e les mansions: | Le crucifix primerement | E puis après le monument; | Une *jaiole* i deit aver | Pur les prisons enprisoner; | Enfer seit mis de cele part, | Es mansions de l'autre part» (*Seinte Resurreccion*: vv. 1-9).

<sup>86</sup> Se Owen 1970: 243 ha indicato la fonte del racconto di Lazzaro in un sermone pseudo-agostiniano (*PL* 39, col. 1929), Runnals (*Passion de Sainte-Geneviève*: 54) ha in seguito dimostrato che nella *Passion* di Sainte-Geneviève la materia è fornita dall'*Elucidarium* di Onorio Augustodunense: la *Passion* francese, tuttavia, appare debitrice di Onorio solo per quanto riguarda la descrizione dei supplizi, non per la topografia infernale nei quattro *etages* (cfr. Bordier 1998: 94).

Pour le pechié du premier homme,  
 Qu'il fist par le mors de la pomme.  
 Ou *quart* ly enfant mort né sont (...)  
 (*Passion Nostre Seigneur*: vv. 893-902)

Nell'unità soteriologica che conferisce alle *Passioni*, tanto drammatiche quanto narrative, e nel prolungare l'esposizione della condizione umana nell'Aldilà, l'innesto dell'episodio del *Descensus ad Inferos* rimanda sensibilmente ad un'intenzione didattica, morale, ma anche dottrinale del racconto di Passione: si può dire anzi che la scena sia essenziale per il costituirsi del mistero a 'dramma del destino' della città medievale: non però in senso mitologico, ma risolutamente storico<sup>87</sup>. Ancora nei misteri urbani del XIV e XV secolo, la discesa di Cristo agli Inferi spalanca una dimensione metafisica sulla scena di un dramma sempre più 'borghese'<sup>88</sup>; nessun dualismo 'mitico', infatti, risorge sulla scena del dramma cristiano con il *descensus*, che a ben vedere non è mai l'atto capitale, ma risulta quasi accessorio alla Passione mondana. Se anzi, come ha mostrato Hardison, la vittoria del *Christus triumphans, Rex gloriae*, su Satana domina la celebrazione del triduo pasquale e ne modula l'intonazione trionfale con il motivo delle tenebre vinte dalla luce<sup>89</sup>, è proprio nel dramma che essa risulta tanto più ridimensionata ad appendice dottrinale della morte di Croce, vero centro dell'azione drammatica.

<sup>87</sup> Ci è data l'occasione, qui, per prendere le mosse dalle tesi che hanno visto nel *descensus* un reflusso dell'elemento mitico all'interno del dramma cristiano (cfr. Bordier 1998: 64), che si svolgerebbe all'insegna di un'«intrinseca ambivalenza» (Warning 2001 [1974] e 1989 [1979]) tra mito e ufficio liturgico, e in particolare fra il mitologema del *Descensus* e il teologema della morte salvatrice (cfr. Bordier 1998: 63). Così, neppure la 'simultaneità' della scena del teatro tardo-medievale appare come una *imago mundi*, un'immagine di simultaneità spaziale in cui i drammaturghi medievali, come gli artisti coevi, avrebbero «cherché à figurer un état et non pas une durée» (Rey-Flaud 1973: 276; cfr. Konigson 1975 e Bordier 1998: 58), ma, esattamente al contrario, come un'immagine di simultaneità temporale, *sub specie aeternitatis*. L'insensibilità al tempo, direttamente legata al riemergere dell'elemento mitico – ovvero di un tempo circolare, illustrato nel «cerchio magico» di Rey-Flaud – sembra infatti trascurare, come ha giustamente osservato Bordier, il soggetto stesso del dramma, e cioè l'Incarnazione e Passione di Cristo (cfr. Bordier 1998: 59), la sua 'magia' pienamente mondana e storica: è la storia della Salvezza che vi è ritratta, come in compendio o in una *recapitulatio*, nel senso concretamente storico e genealogico che vi attribuiva Ireneo di Lione. Allo stesso modo, credo che il realismo del dramma cristiano vada posto, almeno in origine, sotto il segno della storia umana piuttosto che del ritorno nel mondo della natura e del mito. Il rinvenimento, da parte di Noomen, del palinsesto liturgico del primo dramma volgare a noi pervenuto nell'ufficio Settuagesima (cfr. Noomen 1965 e 1968), che ricapitolava la storia dell'umanità dal Peccato di Adamo fino all'incarnazione, assume un'importanza cruciale in questo senso; perché se è vero che il realismo triviale dei tardi drammi e misteri europei si trova fuori tanto dal campo liturgico quanto da quello allegorico (Warning 1989 [1979]: 126), esso sembra autorizzato all'origine dall'irrompere del mistero e del sublime nel terreno, proprio attraverso l'incarnazione.

<sup>88</sup> Cfr. Contini 1949: xvii.

<sup>89</sup> Cfr. Hardison 1969: 145-158. Cfr. anche Righetti 1998 [1950-1959]: 178 e ss.



Così, come negli inni dedicati al tema del *Descensus* l'epiteto *rex gloriae* è *leitmotiv* del tema trionfale<sup>90</sup>, ora il *roi de gloire* è portato sul Calvario, lì dove non ha più *speciem neque decorem* (Is 53, 2). Il precedente letterario era offerto proprio dal *Vangelo di Nicodemo*, dove Cristo è salutato con una sorta di doppio tricolon che insiste, nella giustapposizione di termini antitetici, sul paradosso dell'annientamento, del *Verbum abbreviatum*: «magnus et parvus, humilis et excelsus (...) mortus et vivus». Così, nella *Passion des Jongleurs*, il nome del Cristo in trionfo è attribuito, con vistoso effetto di contrasto, al Cristo-uomo flagellato e deriso:

Sus en la crois fi[e]rent les clos,  
 [Touz] li percherent [parmi] les os.  
 [Par] les [plaies] en saut li sans  
 C'aval s'en ceurt parmi les flans.  
 (...)  
 En milieu fut le nostre mestre  
*Le roi de la gloire celestre.*  
 (*Passion des Jongleurs*: vv. 1384-1395)

## 1.2

Il termine disforico di questo ossimoro riporta al secondo momento di scarto delle *Passioni* volgari, narrative e drammatiche, rispetto ad un ipotetico volgarizzamento 'di grado zero', e cioè all'elemento in precedenza chiamato 'espressivo' – dove il termine si presta indicare un'istanza ad un tempo sociolinguistica ed estetica<sup>91</sup>, ovvero a far sintesi del modo in cui una certa intenzione artistica, sorta nella rinnovata *devotio* per il Cristo-uomo, si lega ad una precisa concezione della lingua umana e, come corollario a questa concezione, ad un programma di traduzione. Sul piano artistico, questa linea può essere cautamente chiamata 'realista', a patto che ne siano precisati i limiti storico-artistici: si tratta, in letteratura, di ciò che Émile Mâle ha indicato per l'arte come «la nascita del patetico cristiano»<sup>92</sup> e che si illustra con didattica chiarezza nella transizione dal tipo iconografico del *Christus triumphans* a quello del *Christus patiens*.

Proprio nella *Passion des Jongleurs* si può cogliere il correlato letterario di questa svolta estetica. Se nel legato lirico della *Passion di Clermont* si ha solo un accenno

<sup>90</sup> Cfr. Messenger 1936.

<sup>91</sup> E dove idealmente convergono, proprio nel movimento espressivo, la funzionalizzazione stilistica e quella meramente comunicativa del bilinguismo, per riprendere le categorie di Paul Zumthor: «Par 'fonctionnalisation' des oppositions linguistiques, j'entends leur utilisation, dans un but stylistique déterminé, en vue de la production d'un effet de surprise, ou d'une évocation particulière. J'exclus donc l'emploi de pure nécessité, celui, fréquent, que provoque le "sprachliches Unvermögen" sur lequel s'étend Otto Müller» (Zumthor 1960: 306).

<sup>92</sup> Cfr. Mâle 1905.

cursorio alla fustigazione, dove non si segnala peraltro l'irruzione del sangue<sup>93</sup>, la *Passion des Jongleurs*, quasi anticipando in letteratura ciò che solo più tardi avverrà nelle arti figurative, ritrae, e in più scene, un Cristo rigato del sangue che scorre copiosamente «aval»:

De la paour que Jesus ot  
Goutes de sanc sa char suot,  
Si gran[s], c'aval [son cors] couroi[en]t  
Et que desus terre chaoi[en]t  
(*Passion des Jongleurs* : vv. 411-414)

Li sans [en] saut par plusieurs leus,  
*Aval s'en court* parmi la fache.  
(*Passion des Jongleurs* : vv. 1136-1137)

Sus en la crois [tout droit l'ont] mis,  
En ses paumes fi[e]rent les clos,  
[Touz] li perchent [parmi] les os.  
[Par] les [plaies] en saut li sans  
*C'aval s'en ceurt* parmi les flans.  
.I. len fierent parmi les piés,  
Or est Jesus [crucifiez].  
(*Passion des Jongleurs*: vv. 1384-1390)

È interessante osservare come qui l'espressione arrivi prima del realismo, ovvero come in una rappresentazione non ancora naturalistica del corpo – che resta come 'stacciato' sullo sfondo, «immagine aperta»<sup>94</sup> senza rilievi o vitalità plastica – segni l'emersione del sangue, della sua irruzione intensiva, coloristica – che non cessa neppure nella Deposizione<sup>95</sup> – a fior dell'immagine: sangue tra l'umano e il divino, cifra di un realismo informale, ipostatico, del colore che scorre.

Di nuovo una vulgata positivista prescriverebbe di guardare alla liturgia, e in particolare alla pratica dell'*Adoratio crucis*, per ritrovare l'origine della rappresentazione drammatica del Cristo sofferente. Com'è noto, i riti di Passione furono introdotti nella liturgia romana a partire dalle rappresentazioni gerosolimitane degli ultimi giorni di Cristo riferite dalla *Peregrinatio Aetherae*: l'*Adoratio crucis*<sup>96</sup>

<sup>93</sup> «De purpure donc lo vestirent | et en sa man un raus li misdrent; | corona prendent de las espines | et en son cab fellun l'asidrent (...)» (*Passion di Clermont-Ferrand*, LXII). Quanto alla *Bible* d'Hermin, «nessuno dei 32 manoscritti che trasmettono la *Bible* o le sue sezioni comprende un racconto della passione e morte di Cristo che possa essere attribuito all'autore» (Rachetta 2020: 53).

<sup>94</sup> Didi-Huberman 2008 [2007].

<sup>95</sup> «Joseph l'embracha par les flans | Dont encore couroit li sans» (*Passion des Jongleurs*: vv. 2111-2112).

<sup>96</sup> Il rituale dell'*Adoratio crucis* passa in Occidente tramite i bizantini e si stabilisce nell'Europa continentale attorno al VII secolo, quando viene introdotto nella liturgia gallicana dai riformatori

descritto nel XXXVII capitolo della *Peregrinatio*<sup>97</sup> trovava già nell'*Ordo* XXIV, datato al 750, la sua forma pressoché definitiva<sup>98</sup>, dove una croce sostenuta da due accoliti veniva adorata dal vescovo, dal clero e dal popolo, mentre era ripetuta l'antifona *Ecce lignum crucis* con il salmo 118. Gradualmente l'*Adoratio* annette a sé anche gli uffici della *Depositio* e dell'*Elevatio*<sup>99</sup> e da questo nucleo si sviluppa un complesso di cerimoniali<sup>100</sup> nei quali si potrebbe già scorgere una passione drammatica, non fosse che al corpo cristico si sostituisce sineddoticamente un'ostia<sup>101</sup> e, più spesso, una croce: nelle *Depositio* e *Adoratio Crucis* del graduale di Rouen (XIII secolo) una «*crux parvula*» viene aspersa con vino ed acqua in memoria del sangue e dell'acqua che fluirono dallo squarcio sul costato di Cristo quando fu trafitto dalla lancia<sup>102</sup>; e ancora prima, nella *Regularis Concordia*, la croce veniva «nudata» prima dell'*Adoratio* e di nuovo velata «cum sindone» nella *Depositio*<sup>103</sup>. La liturgia dell'*Adoratio*, culmine della Settimana Santa, sarebbe così il viatico per la «progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia»<sup>104</sup> anche in una prospettiva genetica, in quanto in essa è più netto l'«elemento drammatico»<sup>105</sup> del rituale cristiano – e si ricordi che proprio le vivide celebrazioni della Settimana Santa erano considerate le più adatte «ad fidem indocti vulgi ac neophitorum corroborandam», per citare la celebre formula della *Regularis Concordia* (che precede immediatamente il passo succitato)<sup>106</sup>. Tuttavia, proprio questo

franco-germanici. Sull'introduzione dei rituali gerosolimitani in Europa continentale, cfr. Sartore 1977.

<sup>97</sup> «Post hoc ergo missa || facta de Cruce, id est antequam sol procedat, statim unusquisque animosi vadent in Syon orare ad columnam illam, ad quam flagellatus est Dominus. Inde reversi sedent modice in domibus suis et statim toti parati sunt. Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc; residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublindeata; stant in giro mensa diacones et affertur locus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam lignum crucis quam titulus» (*Itinerarium Egeriae*, XXXVII, 1).

<sup>98</sup> Cfr. Sartore 1977: 123. «L'*Ordo* XXIV è confermato da altri tre *Ordines*: XXVII, XXVIII, XXIX, mentre [...] l'evoluzione successiva è documentata dagli *Ordines* XXXI-XXXII-XXXIII fino alla forma definitiva del Pontificale romano-germanico del secolo X» (ivi: 124).

<sup>99</sup> Cfr. Young 1951 [1933]: I, 117-122.

<sup>100</sup> Cfr. ivi: I, c. IV: *The Burial of the Cross and the Host*.

<sup>101</sup> Si tratta della cosiddetta *Missa Praesantificatorum* (cfr. Young 1951 [1933]: I, 114-116).

<sup>102</sup> «Qua cantata, crux parvula in commemoratione sanguinis et aque deflentis de latere Redemptoris aqua et vino lavetur, de quo commemorationem sacram clerus bibat et populus, et ad opus infirmorum reservetur» (ms. BnF lat. 904, f<sup>o</sup>s 92v-93r, trascritto da Young 1951 [1933]: I, 135).

<sup>103</sup> «Sit autem in una parte altaris, qua vacuum furit, quedam assimilatio Sepulchri, velamenque quoddam in gyro tensum quod, dum Sancta Crux adorata fuerit, deponatur hoc ordine. Veniant diaconi qui prius portaverunt eam, et involvant eam sindone in loco ubi adorata est» (*Regularis Concordia*, PL 137, col. 493AB; cit. in Young 1951 [1933]: I, 118-119, 133).

<sup>104</sup> Cfr. Sartore 1977.

<sup>105</sup> Young 1951 [1933]: I, c. III.

<sup>106</sup> «Nam quia ea die depositionem Corporis Salvatoris nostri celebramus, usum quorundam

vigore drammatico, ancorché simbolico, sembra aver trattenuto la rappresentazione del corpo sofferente di Cristo, continuamente dissimulato dalla croce o dall'ostia, e quindi dello stesso dramma della Passione: «Il faut bien reconnaître que les drames de la Passion n'ajoutent pour ainsi dire rien à la liturgie de la Semaine sainte en fait d'intensité dramatique»<sup>107</sup>, osserva Huglo. Questo è vero, però, solo se si trascura l'espressione drammatica insita nella presenza – nel gesto o anche solo nella parola degli attanti – del *Christus patiens*. L'origine della Passione drammatica deve quindi essere riconosciuta non in un'astratta e del tutto ipotetica evoluzione lineare della liturgia al dramma<sup>108</sup>, ma in una svolta, o «riaccentuazione», come già suggeriva Sandro Sticca<sup>109</sup>, dal momento tipologico, dottrinale, a quello espressivo o 'patetico', che trova nell'immagine del Cristo sofferente la sua illustrazione diretta. È interessante constatare come ogni ricerca del suo primo affiorare negli inni dell'*Adoratio crucis* resti delusa, perché da Venanzio Fortunato fino a Filippo il Cancelliere l'innografia si attiene fedelmente al programma trionfale, dove il Salvatore è ancora il *Christus triumphans*<sup>110</sup>, e il suo sangue, più divino che umano, è come un'onda che letifica la terra intristita dal peccato originale<sup>111</sup>. Del resto, la stessa nozione di 'realismo patetico' induce a ricercarne l'impulso nei dintorni non dell'oggetto, ma del soggetto della visione, individuando con spontanea analogia la forma poetica propria al patetico nel *planctus* di Maria ai piedi della croce:

Dum caput cernuum,  
dum spinas capitis,  
dum plagas manuum

religiosorum imitabilem ad fidem indocti vulgi ec neophitorum corroborandam equiparando sequi, si ita cui visum fuerit vel sibi taliter placuerit hoc modo decrevimus» (*Regularis concordia*, PL 137, col. 492CD).

<sup>107</sup> Huglo 1977: 93.

<sup>108</sup> «La storia degli stessi drammi non procede affatto secondo un'evoluzione continua ma anzi, al contrario, attraverso nette interruzioni che ebbero come conseguenza quella di allontanare gradualmente dal nucleo sacramentale del rito liturgico l'impulso alla rappresentazione mimetica. Ciò che sembra all'apparenza, un'evoluzione continua dalla messa allegorizzata attraverso la *Visitatio Sepulchri* fino ai drammi in volgare, sono in realtà tre tradizioni indipendenti compresenti che mantennero una relativa autonomia fino alla fine comune nel XV secolo» (Warning 1989 [1979]: 115).

<sup>109</sup> «The realization of the first Latin Passion was made possible by general artistic and cultural changes which, starting in early Christian art, liturgy, and literature, reached their climax in the eleventh and tenth centuries. These new manifestations brought about a growing interest in and concentration on Christocentric piety, which found its greatest expression in an increased dwelling on the subject of Passion. In art the shift is manifested by a more humanistic treatment of Christ and in literature, by the consideration of the scenes of the Passion as dramatic human episodes. In both, the change is from a contemplative to a more vivid visual experience» (Sticca 1970: 42).

<sup>110</sup> Cfr. Szövértffy 1966.

<sup>111</sup> *Vexilla Regis prodeunt* (AH 7: 91, 103); *Alleluia nunc crucis* (AH 53: 83, 146) et passim.

cruentis digitis  
 supplex suspicio,  
 sub hoc supplicio  
 tota deficio,  
 dum vulnus lateris,  
 dum locus vulneris  
 est in profluvio.  
 (*Flete, fideles anime*, AH 20: 155, 198 [2b]).

Il Salvatore diventa *Christus patiens* nel lamento della madre, e cioè in una nuova diatesi affettiva determinata dalla relazione parentale, carnale, tra soggetto e oggetto della visione<sup>112</sup>. Nell'ambito culturale e artistico, l'immagine del Cristo sofferente s'impone così non solo in quanto soggetto, ma in quanto spazio stesso dell'iconografia, come avviene già nei trattati e nelle orazioni meditative pseudo-bernardiane (probabilmente composte in anni molto vicini a quelli della *Passion des Jongleurs*), dove il corpo della passione si fa mappa e *machina memorialis* per lo sguardo amoroso che ne scruta ogni revulsione, ogni erubescenza<sup>113</sup>.

Nel dramma della *Passione* di prima fase la funzione del *planctus* è quindi lirico-espressiva: estraneo, in origine, alla liturgia, esso si impone come una sua accensione ed estroflessione, e al contempo come digradazione, con accezione drammatica – che talvolta, come si è visto, si fa anche linguistica nel passaggio da latino al volgare. È noto che la tradizione europea del *planctus* risale a due *orationes* che il Medioevo attribuiva a sant'Anselmo e san Bernardo: rispettivamente, il *Dialogus beatae Mariae et Anselmi* e il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, ora attribuito a Oglerio di Lucedio<sup>114</sup>; ma in Francia furono i canonici regolari, e fra questi soprattutto i Vittorini, a codificarne la forma poetica, come attesta la paternità dei più antichi *planctus* della tradizione maediolatina, il *Planctus ante nescia* di Goffredo di San Vittore<sup>115</sup> e il *Mestae parentis Christi* attribuito, più dubitativamente, ad Adamo di San Vittore<sup>116</sup>. La vicinanza di questa fascia del clero al laicato ha fatto pensare ad un utilizzo accessorio del *planctus*, annesso alla liturgia di passione (probabilmente interpolato agli *improperia*<sup>117</sup> o cantato da due *pueri* dopo il Passio<sup>118</sup>), «ad pietatem excitant-

<sup>112</sup> Cfr. Bino 2008: 231-258.

<sup>113</sup> Come l'*Oratio rhythmica* (PL 184, coll. 1319-1321) e la *Vitis Mystica* (PL 184, coll. 635-740).

<sup>114</sup> Cfr. Bino 2018: 118-119. Il *Dialogus beatae Mariae et Anselmi* si legge in PL 159, coll. 271-290; il *Liber de Passione Christi* è stato edito da Marx 1994 e da Bestul 1996.

<sup>115</sup> AH 20: 199.

<sup>116</sup> Cfr. Bino 2008: 232-233.

<sup>117</sup> Cfr. Young 1951 [1933]: I, 503-504 e Huglo 1977: 103-104. Pur notando come si abbiano solo testimonianze tardive dell'uso drammatico del *planctus* all'interno dell'*Adoratio* – come i drammi di Regensburg e di Cividale del Friuli (Young 1951 [1933]: I, 506-513) –, anche Maas ammette che l'inserito deve aver inizialmente trovato posto nell'*Adoratio Crucis* (cfr. Maas 1942: 82-83). Cfr. anche Sticca 1966 e 2000 [1984].

<sup>118</sup> Cfr. Cattin 2005: 94.

dam»<sup>119</sup>: non sorprende, allora, che i *planctus* francesi siano attestati molto presto accanto a quelli latini<sup>120</sup>. Tra questi va certo annoverata anche la sequenza lirica della *Passion des Jongleurs*, dove si rileva l'*annominatio* topica del genere *marie*: *esmarie*<sup>121</sup>, poi ripresa per il doglio delle tre donne del Calvario, «.iii. Maries [...] esmaries», che fissa l'intenzione patetica a prerogativa muliebre<sup>122</sup>:

Jouste la crois estoit Marie,  
 La soie mere (toute) esmarie,  
 Si fu Marie Cleophé  
 Et Marie Magdalené  
 Et pluisours autres i estoient  
 Qui sainte Marie servoient,  
 Qui dieu amoient et cremoient  
 Et [moult] dolantes [en] estoient.  
 Sour toutes estoit pensan(s)touse  
 La soie mere gloriouse.  
 N'[est] merveille, s'ele [est] irie  
 Et courechouse et empirie  
 Qui en son ventre le porta  
 Et ki sans douleur l'enfanta,  
 Ki le nourri, ki l'alaita,  
 Qui le covri, qui le coucha,  
 Qui le joï, qui le baissa  
 Par qui li mons sauvés sera.  
 Quant la dame en la crois le vit,  
 [Merveilleuse] douleur l'em prist.  
 «Biaus fils» dist ele «Amis Jesu,  
 En cele crois pourcoi pens tu?  
 Ja es tu diex de toute rien  
 Et rois et sires de tout bien.  
 Parole à moi, fils dous amis  
 Qui chiel et terre et mer fesis!  
 Comment remanra[i] après toi ?  
 Merchi aiés, biaux fils, de moi!»  
 (*Passion des Jongleurs*: vv. 1431-1438)

<sup>119</sup> La formula è di Bernardo di Botone, che nel 1263 rimarcava, contro un'interpretazione rigorista dell'interdetto di Innocenzo III, l'efficacia del dramma nell'elicitare la partecipazione emotiva del popolo (*PL* 215, coll. 1071-1072).

<sup>120</sup> Cfr. Wechsler 1893.

<sup>121</sup> Cfr. Maas 1942: 95-96.

<sup>122</sup> Non solo la Vergine, infatti, ma anche la Maddalena assume un nuovo risalto nella scena di Betania, quando la *peccatrix* anticipa l'unzione funebre di Cristo con la perfusione delle lacrime e degli unguenti. Anche in questo caso, il tema è inizialmente lirico: già nel XI secolo si assiste infatti ad una grande produzione di inni dedicati alla Maddalena e alle sue lacrime, che «ungono» e «rigano» il corpo di Cristo (cfr. Szövérfy 1963). Per la «declinazione femminile» della relazione affettiva con Cristo, anche per tramite della metafora nuziale del *Cantico dei Cantici*, cfr. Bino 2008: 200-204.

Il primato della *Passion des Jongleurs* e del *planctus* cassinese in volgare suggerisce una relazione profonda tra un'istanza espressiva nell'ambito della lingua, che si flette al volgare per rendersi comprensibile, e un'istanza espressiva nell'ambito della rappresentazione, dove l'immagine del Cristo sofferente giunge drammaticamente a figurarsi. Comune ad entrambe, infatti, è una volontà di far giungere il Verbo ai 'carnali' che risulta legittimata dal movimento di *exinatio* proprio all'Incarnazione stessa, e particolarmente nella Passione, paradigma tanto del volgarizzamento come *verbum* che si annienta quanto del dramma come *fides oculata*<sup>123</sup>. È degno di nota, allora, che ciò avvenga in un'opera dove la *clergie* si fa *jonglerie*, e che testimonia un momento di transvalutazione della figura del giullare<sup>124</sup>, quando il giudizio clericale sulla *theatrica*, che dura almeno da Agobardo fino a Tommaso di Cobham, viene sovvertito attraverso due figure di spicco della mistica occidentale: Francesco e, ancor prima di lui, Bernardo di Chiaravalle<sup>125</sup>. Non sembra, infatti, che questa riabilitazione della *jonglerie* sia del tutto aliena da un processo di meditazione e mimesi cristologica tra XII e XIII secolo: se ciò che di più osceno, e persino diabolico i chierici vedevano nella sghemba *gestalt* del giullare si riassumeva nella 'deformità' – *gesticulatio* del corpo, *scurrilitas* del linguaggio<sup>126</sup> –, l'inversione di questi valori da parte della predicazione, che per giungere al cuore dei semplici non disdegna né l'eloquio volgare né la *performance* corporale, può avvenire solo nel paradigma dell'*exinatio* di un Dio che sul Calvario «non ha più un aspetto, né una forma»<sup>127</sup>. E mentre sul piano linguistico l'annientamento del Verbo sancisce la piena legittimità del volgare, sul piano estetico la rappresentazione 'drammatica' del corpo di Cristo nell'introduzione patetica appare viatico del 'realismo' che contraddistingue il genere. A prima vista, questo apre una cesura – effettivamente misurabile in un secolo senza drammi, il XIII – tra le scene della *Passion des Jongleurs* e gli eccessi realistici della *maxima passio* così com'era inscenata nei misteri francesi<sup>128</sup>: nei drammi urbani l'indugio compiaciuto sulle percosse, in un'esibita retorica del rincaro, assume a volta la forma del rondò – la Passione diventa davvero *ludus*, «jeu, danse et écriture», come è stato giustamente notato<sup>129</sup>. Ma se a quest'altezza la recita della passione è certamente uno spettacolo secolare, non bisogna sottova-

<sup>123</sup> Da un *Ordo Prophetarum* di Riga (1204): «Eadem hyeme factus est ludus prophetarum ordinatissimus in media Riga ut fidei Christiane rudimenta gentilitas fide disceret oculata» (*Gesta Alberti Livoniensis episcopi*, cit. in Casal 1998: 158, n. 31 e 184).

<sup>124</sup> Su cui hanno discusso, fra gli altri, Casagrande – Vecchio 1979 e Clouzot 2002.

<sup>125</sup> Per Bernardo, la cura delle anime attraverso la predicazione è simile al *ludus* del giullare, che si espone al disprezzo del mondo – è un atto di *humilitas*: «Ludam, et vilior fiam» (San Bernardo, *Epistola* 87, 12: 434).

<sup>126</sup> Cfr. in Casagrande – Vecchio 1979: 916-917.

<sup>127</sup> Is 53, 2.

<sup>128</sup> Sul 'realismo' delle *Passioni*, si vedano Maas 1942: 63, 74-77 e Bordier 1998: 212-216.

<sup>129</sup> Bordier 1998: 215.



lutare la permanenza, in esso, dell'immagine del Cristo sofferente come centro dell'azione drammatica<sup>130</sup>.

La presenza costante del *Descensus* e del *Planctus* all'interno delle versioni sia narrative sia drammatiche delle *Passioni* francesi in versi ne fa i due momenti tensivi del volgarizzamento, i suoi tratti caratterizzanti, che esorbitando da una ideale traduzione a grado zero individuano una genealogia, una tradizione del racconto in versi della Passione. *Descensus* e *planctus* s'incaricano rispettivamente dell'attualizzazione dottrinale e dell'impulso patetico, enucleando così il messaggio cristologico-antropologico che era già insito nel racconto del Calvario, ma che nella sua riscrittura volgare, giullaresca o drammatica, è dispiegato a profitto dell'uditorio secolare.

## 2.

### 2.1

Una volta tracciata una tradizione della *Passione* francese in versi occorre definirne i rapporti con le *Passioni* franco-italiane, siano essi all'insegna della continuità – per programma, caratteri e contenuto artistico – o della rottura, persuasi che ciò possa gettare lumi anche sulla differente ricezione della cultura letteraria francese in Italia settentrionale, e quindi sull'eterogenesi dei fenomeni appropriazione e trasmissione letteraria che si è soliti assimilare nella comune definizione di 'letteratura franco-italiana'. In questa direzione, un passo quasi obbligato sta nel porre da una parte le due *Passioni* marciiane, già del fondo francese della biblioteca dei Gonzaga<sup>131</sup>, e dall'altra la *Passion* del manoscritto francese transitato per la biblioteca pavese dei Visconti, stampata da Edith Armstrong White con il titolo *Ystoire de la Passion*. Già la comune appartenenza del ms. Str. App. XXXIX (=272)<sup>132</sup> e del ms. Fr. Z. 6 (= 226)<sup>133</sup> alla sezione fran-

<sup>130</sup> «Avec le XIV<sup>e</sup> siècle naît aussi un réalisme nouveau et quasi pictural dans les descriptions corporelles. Bien que narratif, le *Livre de la Passion* montre chaque membre, chaque muscle, chaque veine du Christ crucifié, avec l'horreur et la précision des peintures flamandes ou germaniques du temps. Ce réalisme morbide ne s'adresse – fait significatif – qu'au corps du Christ» (Pinto-Mathieu 1990: 239).

<sup>131</sup> Cfr. Di Ninni 1981: 422-423.

<sup>132</sup> Come ha recentemente mostrato Luca Morlino, il marciano potrebbe non essere stato l'unico manoscritto latore della *Passion* di Niccolò, perché l'opera risulta documentata nel 1791 nell'*Index librorum ab inventa typographica ad annum 1500* redatto dall'abate di Sens François-Xavier Laire – il catalogo che raccoglie gli incunaboli e i manoscritti della collezione del cardinale di Sens Étienne-Charles de Loménie de Brienne –, il quale descrive un codice affatto diverso da quello di Venezia (cfr. Morlino 2018b: 117-119).

<sup>133</sup> Quest'ultimo annotato come *Liber Apramontis*, ossia con il titolo dell'opera che si estende per



cese dell'inventario gonzaghese del 1407 – dove occupano rispettivamente l'ottavo e quarantaduesimo lemma<sup>134</sup> – depone per una prossimità fra le due *Passioni* 'veneziane' a scapito della *Passion* parigina, iscritte, le prime, in un *corpus* contraddistinto da una certa unità, quasi programmatica, nella ricezione della cultura francese<sup>135</sup>. Questa si ravvisa, fra le altre cose, dal metro: se le *Passioni* marciane, come detto, scelgono una lassa diversamente ritmata (l'alessandrino, come per la *Pharsale* e la *Continuazione de l'Entrée d'Espagne* Niccolò da Verona; il *décasyllabe* l'anonimo della *Passion du Christ*), la passione del ms. 821 si presenta in un *octosyllabe* piuttosto irregolare, ma quasi sempre ricostruibile, ripreso dalla tradizione narrativa francese. Ci sono infine, sempre nell'ordine degli indizi patenti, alcuni dati di ordine strutturale: molto più brevi rispetto alle passioni della tradizione francese e all'*Ystoire de la Passion*, le due *Passioni* marciane<sup>136</sup> si segnalano per una maggiore fedeltà al dettato evangelico fin dalla concatenazione degli episodi, in cui colpisce da subito l'assenza del *Descensus ad Inferos*.

Rispetto alle marciane, la *Passion* viscontea sembra a tutta prima 'più francese' sia nella lingua<sup>137</sup> sia nella struttura narrativa, che ricorda in parte quella del *Livre de la Passion*<sup>138</sup>. Nulla si sa dell'autore, né del contesto di redazione del poemetto trådito dal ms. BnF fr. 821, ma un verso, «Canevois la sage et por cui...» (v. 38), parrebbe tradire un riferimento al Canavese, suggerendo una dedicataria appartenente alla famiglia dei conti di Valperga (chiamati appunto 'De Canavise'), che vantavano una discendenza da re Arduino di Ivrea<sup>139</sup>: la ricostruzione del verso

la maggior parte del codice, la *Chanson d'Aspremont* – il cui *incipit*, nel catalogo, corrisponde piuttosto a quello della *Passion*, che la precede: «Liber Apsramontis. Incipit: Apres la pasce, quando Yhesys dure payne. et finit |; fini est le libre, Yhesy merce en son. Continet cart. 69» (cfr. *Passion du Christ*: 11-12).

<sup>134</sup> «Item. PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI, istoriata. Incipit: *Segneur ye vos ai iapouer*. Et finit: *iesu vos beneie chen ben fer nos argue*. Continet cart. 23»; «Item. LIBER ASPRAMONTIS. Incipit: *Apres le pasee, quando Jhesus dure payne*. Et finit: *Fini est le libre Jhesu merce en som*. Continet cart. 69». Cfr. Braghirolli – Meyer – Paris 1880: 505, 511.

<sup>135</sup> Oltre alla possibile agnizione dell'autore in «Nicolaus de Verona», capitano a servizio di Ugolino (cfr. Morlino 2018a e *supra*), per la *Passion* diverse tracce inducono a guardare già alla Mantova dei Gonzaga, per cui fu certamente esemplato il «manoscritto *princeps*» (cfr. Mandach 1989: 232-234) latore della *Passion*, e probabilmente anche il 'manoscritto perduto', a sua volta – come i fr. XVI, XVIII e XIX (cfr. Mandach 1989: 233) – fregiato del blasone di famiglia (cfr. Morlino 2018b: 117-120 e 2016: 166). Quanto al ms. latore della *Passion du Christ* e presente nello stesso inventario del 1407, benché sia privo dello stemma la sua datazione spinge a credere che esso facesse parte della biblioteca gonzaghese fin dalla sua trascrizione *Passion du Christ*: 12; cfr. Mandach 1989).

<sup>136</sup> Ciò vale ancor più per la *Passion du Christ*, che presenta fra l'altro un anomalo attacco *in medias res*. L'ipotesi di Bertolini, per cui l'*incipit* e l'*explicit* della *Passion* veneziana testimoniano la fase preparatoria di una versione mai compiuta, non sembra del tutto da scartare (cfr. *Passion du Christ*: 20).

<sup>137</sup> Cfr. *Ystoire de la Passion*: 17.

<sup>138</sup> In entrambi i poemetti, infatti, la Passione vera e propria è racchiusa dal racconto della Natività e dalla profezia del Giorno del Giudizio.

<sup>139</sup> Cfr. *Ystoire de la Passion*: 12-13.

è problematica, e obbliga alla prudenza; ma l'ipotesi, qui citata a beneficio d'inventario, deporrebbe a favore di una circolazione piuttosto limitata, tipica dei testi franco-italiani<sup>140</sup>, che vedrebbe transitare il manoscritto per Mede, come rivela la nota di possesso trascritta da Gabriele Giannini<sup>141</sup>, prima della sua annessione alla biblioteca dei Visconti. Rispetto alle *Passioni* marciane, la lingua del poemetto<sup>142</sup>, come dell'intero manoscritto<sup>143</sup>, riporta più indietro – fine XIII o inizio XIV secolo –, e la patina italianizzante si sovrappone ad un sostrato dalla coloritura piuttosto omogenea fra i vari testi esemplati nel codice, che invita a guardare al nord-est della Francia<sup>144</sup>. La prossimità cronologica ai modelli francesi

<sup>140</sup> «Un tipo particolarissimo di diffusione, diciamo paradossalmente di diffusione senza circolazione, quale poté convenire a piccole cerchie chiuse ai vertici della società signorili o oligarchiche, capaci di accedere direttamente all'autore o all'autografo depositato nella biblioteca signorile; in queste *élites*, opere anche tanto diverse fra loro, connesse talvolta a prospettive politiche proprie di momenti storici delimitati, potevano fra l'altro essere commissionate, discusse ed eventualmente gustate nel corso di una composizione che non poteva in certi casi non trascinarsi per anni, ma anche esaurire nel frattempo la loro funzione prima ancora che fossero portate a compimento» (Limentani 1992 [1986]: 215).

<sup>141</sup> «Iste liber est Johannely de midda – porte v(er)cellane p(ar)ochie s(an)cte marie podens(is)». «La menzione di una porta vercellana permette di identificare, tra i numerosi toponimi lombardi e veneti originati dal lat. META [...], il luogo d'origine del possessore quattrocentesco in Mede (PV), centro della Lomellina situato in prossimità del corso del Po, 35 km. a sud-est di Vercelli, rilevante nodo stradale di una regione caratterizzata dalla posizione strategica per il passaggio di persone e merci provenienti dalla Francia o dall'Italia nordoccidentale e dirette, quale meta ultima o per semplice transito, a Pavia (Giannini 2002-2003: 117, <https://www.rialfri.eu/manoscritti/paris-bibliotheque-nationale-de-france-francais-821>).

<sup>142</sup> Indizi dell'arcaicità dell'*Ystoire de la Passion* sono la sostanziale conservazione del sistema bicasuale, la riduzione a *tiel* del dimostrativo maschile e femminile, l'assenza della *e* analogica nella prima persona singolare del presente indicativo e della *s* nella seconda persona (cfr. *Ystoire de la Passion*: 11).

<sup>143</sup> Nella lingua della *Storia di Landomata* dello stesso ms. 821 Babbi segnala «il tutto sommato soddisfacente rispetto del sistema di flessione bicasuale del francese antico, l'uso pressoché corretto dei relativi *qi/qe*, il mancato accodo al femminile degli aggettivi in *-l* ed infine alcune trasformazioni fonetiche non ancora completamente compiute (ad es. la *o* non dittongata) sembrano essere presumibili segni di arcaicità» (Babbi 1982: 143; cfr. *Ystoire de la Passion*: 11) e nella lingua degli *Amaestramens* «condizioni, analoghe a quelle segnalate nella *Lingua di Landomata* e anche in altre parti del codice, quali la *Passion*, il *Roman d'Hector et d'Hercule*, e, in qualche caso, anche nel *Boece*, tuttora inedito, che ci inducono a ravvisare un'epoca abbastanza alta. Gli elementi probanti questa arcaicità sono costituiti, ad esempio, dal mancato accordo, pressoché costante, degli aggettivi in *-l* al femminile singolare e alcune caratteristiche fonetiche, come la non ancora avvenuta dittongazione dell'*O*. Il sistema bicasuale del francese antico, pur rivelando, come si è osservato poc'anzi, anche se in modo più appariscente, le stesse incertezze già presenti in opere di autori francesi, permette comunque di intravedere lo sforzo di adeguarsi a precise regole di flessione» (Babbi 1984: 235; cfr. *Ystoire de la Passion*: 11).

<sup>144</sup> «Il modello linguistico, ossia il dialetto che sta alla base del nostro testo (come del resto in maniera più o meno trasparente delle altre parti dello stesso codice) si può far risalire a quello dei

di quella che si presenta come una copia d'importazione<sup>145</sup>, destinata a rappresentare il genere devozionale in un florilegio di saggezza antica, non è un aspetto da sottovalutare quando si riflette sui punti di convergenza tra l'*Ystoire de la Passion* dell'821 e la tradizione oitanica del racconto della passione e morte di Cristo. In aderenza al tipo francese, l'affabulazione del poemetto trattiene un movimento sermocinale, franto da frequenti interrogative retoriche – «Et qoi?» (vv. 81, 363, 433), «Et purqoi?» (vv. 765, 867) – e apostrofi agli auditori – «Or entendez» (vv. 27, 289, *passim*) –, cui l'autore si rivolge chiamandoli «freres et serors» (v. 27). Il messaggio soteriologico è affidato ad un prologo che ripercorre la storia della salvezza sin dalla creazione degli angeli e del mondo (vv. 41-54) ed è ripreso nell'epilogo, che preannuncia il Giudizio Universale (vv. 1360 e ss.). Eppure, la rivendicazione di fedeltà alla *littera* – «Aisi com l'ai apris en la scriture | l'ai mis en roman tout a droiture» (vv. 33-34) – è solo in apparenza tradita, perché l'intero arco della storia della Salvezza non è visto se non nella prospettiva dell'Incarnazione (vv. 51 e ss.) e soprattutto della morte (vv. 71 e ss.) del Verbo, in un'unità di significato suggerita sin dalla rubrica iniziale<sup>146</sup>. L'autore non si contraddice, quindi, quando dichiara di volersi tenere alla lettera del racconto della Passione, ma è piuttosto l'angolatura di sguardo a determinare una narrazione *sub specie aeternitatis*<sup>147</sup>, come suggerito dal fatto che il Cristo incarnato sia chiamato il più spesso 'Dieu', persino nella morte – «Deu fu mort, le pere celeste» (v. 872) –, sull'esempio delle *Passioni* francesi, in una indistinzione tra la *persona* del Padre e del Figlio che mantiene gli eventi terrestri sempre verticalmente uniti, anzi sottesi all'eterno. L'incarnazione del Verbo è un evento dalle risonanze cosmiche, che pervade la natura come una *jouissance* (v. 137), ma il nesso tra gli eventi mondani

dialetti delle regioni dell'Est della Francia» (Babbi 1982: 144). «Meno agevole è forse lo stabilire il modello linguistico che sta alla base del testo. Si potrebbe tuttavia tentare di indicare un dialetto dell'est, sebbene troppo fragili per la loro diffusione anche al di fuori dei luoghi d'origine, e quantitativamente limitati, appaiano i caratteri che potrebbero rivelarsi utili a tal fine, quali l'uso di *oi* in luogo di *ei* (come nel caso di *consoil*, tipico di Guiot e della regione *champanoise*) e l'esito piccardo *-ellus* > *-iaus*. La sostituzione di *qe* in luogo di *qi* al caso soggetto, pur attestata anche nell'Est della Francia, deve difatti essere avvertita come interferenza dell'italiano» (Babbi 1984: 235).

<sup>145</sup> «The *Ystoire de la Passion* is part of that extensive Franco-Italian literature of the thirteenth and fourteenth centuries which was called into being by the lack of a vernacular literature in Italy and which included French works inaccurately copied by Italians, or purposely forced into an Italianized form to make them more readily understood, as well as works written in French by Italian authors and marked by involuntary lapses into native turns of speech. It is to this last group that the *Ystoire* belongs» (*Ystoire de la Passion*: 9).

<sup>146</sup> «CESTE EST LA YSTOIRE DOU NOSTRE SEIGNOR YHESU CRIST ET COMENT IL SOUFRI PASSION ET TORMENT ET MORT POR SAUUEMENT DE LA HUMAINE GENERACION, ET POR GIETER LE ARMES HORS DOU LIMBS D'ENFER QI ESTOIENT EN TENEBRES».

<sup>147</sup> Come suggerisce l'originale riadattamento dell'epifania, dove il Salvatore appare ai Magi in tre diverse sembianze: un bambino, un uomo di trent'anni e un ultracentenario (vv. 107-122).

e supermondani non è meno evidente nelle intromissioni del Maligno: presagendo la fine, i diavoli si riuniscono in consiglio e Lucifero manda a tentare Gesù lo stesso demone che aveva ingannato con successo Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre (vv. 201-212); così anche Giuda e i sommi sacerdoti, nel loro affaccendarsi un po' burattinesco, appaiono destituiti a semplici emissari di Satana, unico regista del male. La storia santa diventa un agone in cui Cristo, nella sua passione, è sì il «douz pere» (v. 255) e «douz rois» (v. 301, 620, 1427) che versa il suo sangue per redimere l'umanità, ma anche il «roi de gloire» che libererà il suo popolo dalla cattività infernale (v. 255, 1445) e il «pere de Paradis» (v. 620), «pere celeste» (v. 872), che lo condurrà ai superni. Non manca, allora, un referto della missione infernale del Salvatore riadattato, come si è detto, in una catabasi di tre giorni<sup>148</sup>: il *descensus* vero e proprio corrisponde al primo, quando Cristo scende «tot droitement | en l'enferne» (vv. 1184-1185) – come nella *Passion des Jongleurs*: «A ynfier est alés tout droit» (v. 1554) – per soccorrere «ses amis» (v. 1555) – *Passion des Jongleurs*: vv. 1555, 1564, 1574, 1582, 1608, 1618 *et passim* –; nel secondo giorno le anime dei protoplasti e dei profeti sono già traghettate in Paradiso – e sono di nuovo gli angeli, come voleva l'esegesi più tradizionale, a chiedersi «Qi est cestui...?» (v. 1234) prima di intonare un *Te Deum* in volgare<sup>149</sup>. Il terzo giorno, Cristo risorge.

Anche se il trionfo è ambientato in Paradiso, la salvezza mantiene la sua dimensione mondana grazie alla presenza di Adamo, epitome dell'umanità caduta<sup>150</sup>. Del resto, la portata universale del sacrificio di Cristo non deve mettere in ombra la passione storica, vero argomento del poemetto, da cui l'autore si discosta solo per ritornarvi ancora:

Mes ses gloires me plet tant  
 Qe je m'en vei tot obliant  
 Dolor et mal poine et tristor,  
 Membrant moi dou douz seignor.  
 (*Ystoire de la Passion*: vv. 333-336)

Il resoconto storico degli eventi della Passione comincia dall'unzione di Betania, ossia con il suo esordio canonico, e risulta così racchiuso come in una cornice dal prologo sulla creazione e l'incarnazione e dall'epilogo sul Giudizio Finale. Entro queste parentesi dottrinali, la narrazione è fedele, lineare, ma mossa dagli

<sup>148</sup> Cfr. *supra*.

<sup>149</sup> Dont les angles et les cherubins, | Avec les archangles et les serapins, | Comencerent chanter doucement | La gloire dou Fil et dou Pere omnipotent | Et dire: «Sens, sens, sens, Deus Sabaoth, | Plein sont les ciels et la terre tot | De ta grant gloire et de ta douçor. | Benoit soit cil qi el nom dou seignor | Vint en la precieuse Virgen Marie, | Dont la nostre joie est replenie | De toute leëce et de tot baudor. | Dont es benoist, biaux douz seignor» (*Ystoire de la Passion*: vv. 1248-1259).

<sup>150</sup> «Et tres bien sachez | Qe Adam en fist mout grant feste | Avec ses amis, a qi mout pleste | Celle venue dont il disoit: | “Et les mains qe me creoit!”» (*Ystoire de la Passion*: vv. 1190-1194).

accenti parenetici<sup>151</sup> e patetici sul supplizio, amplificati da una lunga lamentazione *post mortem* della madre:

Mes ge ne vai conté de sa mere,  
 La precieuse geme et lumere,  
 Q'elle maine une tiel dolor  
 Qe il n'est nul n'en aie tendror.  
 Qant elle vit son fil lever  
 Sus en la cruiz et claveier  
 Ses piez et mains a tiel dolor,  
 Adonques pluroit ou plaint et plor...  
 (*Ystoire de la Passion*: vv. 995-1002)

Tracciato il profilo della *Passione* viscontea resta ora da accostarlo alla *Passion* di Niccolò, ultima delle opere del Veronese<sup>152</sup>, come induce a credere l'allusione nel prologo alle numerose storie «in lingua di Francia» da lui già narrate<sup>153</sup>:

Seignour, je vous ay ja pour vers e pour sentançe  
 Contié maintes istoires en la lengue de Françe;  
 Or m'est venu dou tout en cuer e en remembrance  
 De teisir toutes couses pour fer vous rementançe  
 De la grand passion che porta en paciançe  
 Yesu, le fil de Dieu, par notre delivrançe.  
 (Niccolò da Verona, *Passion*: vv. 1-6)

Benché topico, il passo viene incontro al cliché che vuole il poeta ripiegarsi nei temi religiosi nella fase terminale della vita, e tanto è bastato a Bertoni per guardare alla *Passion* come all'opera che segna il «declivio» artistico di Niccolò<sup>154</sup> – giudizio poi in parte attenuato da Limentani, che preferisce parlare di un «prodotto solo più professionale del poeta»<sup>155</sup>. Non sorprende, allora, che la

<sup>151</sup> «Tout nos devomes souffrir por lui | En aqest monde paine et ennui | Por la grace avoir et gahagnier, | Trosqe il se leisa martorier | Por nostres ames garantir | Et por nos fere toz jöir | Ou lui en la perpetuel gloire» (*Ystoire de la Passion*: vv. 739-745).

<sup>152</sup> Fra le proposte di agnizione, la più recente, e più solida per le prove storico-documentali che adduce, si deve a Morlino 2018a, che reindirizzando le ricerche dalla casa da Verona e dalla Ferrara degli Estensi alla Mantova dei Gonzaga ha avanzato una possibile identificazione dell'autore della *Passion* con «Nicolaus de Verona», ufficiale gonzaghesco menzionato da Ugolino in una lettera a Barnabò Visconti del 1260: data non lontana da quel 1348 della *Pharsale*, e molto vicina a quella in cui dovette essere confezionato, per gli stessi Gonzaga, il manoscritto della *Passion*.

<sup>153</sup> Allusione che, se presa alla lettera, collocherebbe la *Passion* dopo il 1343, l'anno definito da Crescini come «una data importante della cultura franco-veneta» perché indicato dallo stesso Niccolò come quello di composizione della *Pharsale* per Niccolò II d'Este (Crescini 1932 [1895-1896]): «E ce qe ce vous cont dou fait des Romanois | Nicholais le rima dou païs Veronois | Por amor son seignor, de Ferare marchois: | E cil fu Nicholais, la flor des Estenois, | Corant mil e troicent ans e qarante trois» (*Pharsale*: vv. 1933-1937).

<sup>154</sup> Bertoni 1910: 88.

<sup>155</sup> Limentani 1992 [1976]: 368.

*Passion* sia sempre stata considerata un'appendice bibliografica e artistica dell'opera del Veronese, e come tale si collochi negli studi che vi si sono consacrati, dove occupa di solito poche pagine di fondo. Del resto, se posto di fronte alla *Pharsale* e alla *Prise de Pampelune* il poemetto appare più modesto non solo per la mole, ma anche per originalità rispetto alle fonti, tanto che si è tentati di derubricarlo ad una mera traduzione in versi, e, come sembra, redatta direttamente dai Vangeli<sup>156</sup>, senza l'intromissione di un *diatessaron* o di un altro «trasmettitore intermedio», per ricorrere ad una formulazione di Leonardi<sup>157</sup>. Ciò che appare ad un primo sguardo è che la *Passion* del Veronese offre una resa molto più fedele e decisamente sfrondata degli accessori narrativi di origine apocrifia rispetto alle *Passioni* francesi: se nel poemetto di Niccolò opera un «principio di amplificazione», questo presiede ad una selezione delle fonti che tende a privilegiare di volta in volta il resoconto evangelico più ricco di dettagli<sup>158</sup>. La sequenza degli episodi rispetta quella evangelica senza l'interpolazione del *descensus*, mentre il *planctus Mariae* si distingue per una rielaborazione dialogica<sup>159</sup> a tre voci che non marca alcuna pausa lirica, ma resta del tutto assoggettata al ritmo narrativo della lassa:

Quand la Verçne veoit suen fil en tiel martir,  
 Par suen gre seroit morte, mes ne pooit morir.  
 E Marie Cleophé fesoit plaint e suspir,  
 E Marie Salomé ne s'en pooit tenir  
 Ne Marie Madelaine, che je ne doi teisir...  
 (Niccolò da Verona, *Passion*: vv. 825-829)

Fin dal metro, quindi, l'«originalità» del poemetto<sup>160</sup> va ravvisata non nei confronti del racconto evangelico ma della tradizione dei racconti in versi della morte di Cristo: se, come si è visto, le *Passioni* francesi, sia narrative che drammatiche, sono compatte nell'uso dell'*octosyllabe*<sup>161</sup>, con la *Passion* Niccolò prosegue il programma della lassa epica<sup>162</sup>.

<sup>156</sup> Cfr. Specht 1982: 181, 199; Di Ninni 1981: 411, 415.

<sup>157</sup> Leonardi 2003: 52.

<sup>158</sup> Di Ninni 1981: 412.

<sup>159</sup> Cfr. ivi: 410-411, dove si indica una tra le possibili fonte del *planctus* di Niccolò nelle *Meditationes* di Bonaventura, soprattutto per il riadattamento del soliloquio mariano in un dialogo a tre voci: Maria, Maria Maddalena e Maria di Cleofe.

<sup>160</sup> Specht 1982: 199-200.

<sup>161</sup> I lacerti in lassa, di alessandrini o decasillabi, di cui *supra*, rimandano infatti alle 'storie di Maria e Gesù' come quella di Herman, ossia a composizioni 'epiche' di più ampio respiro.

<sup>162</sup> Cfr. Di Ninni 1992: 25-26. Proprio la *Passion*, dunque, «può considerarsi, paradossalmente, l'opera più originale di Niccolò da Verona, nel senso che si differenzia per molti tratti dagli altri racconti sulla passione e morte di Cristo che numerosi circolavano in area non solo oitanica» (ivi: 26).

Bisogna quindi chiedersi fino a che punto nell'opera di Niccolò forma e contenuto si corrispondano; se, cioè, la lassa chiami a sé in modo prescrittivo gli stilemi propri del genere epico, obbligando a guardare anche alla sua *Passion* attraverso quest'ottica. Un'adesione radicale a questo assunto farà apparire l'opera del Veronese come un sistema in sé coerente nel rispetto sia formale che contenutistico, dove la lassa epica sarebbe, per il poeta, la forma più adatta a misurare la sua arte con i diversi tipi letterari di eroismo, da quello di materia francese, classicamente modellato sul tipo epico di Rolando, a quello di materia antica, con Cesare, fino all'eroismo del Cristo del Calvario: ed è precisamente questa la linea di Chloé Lelong, per cui l'eroismo 'epico' sarebbe, nella *Passion*, incline ad una concezione 'stoica' piuttosto che 'agonale', riflesso di una corrente dell'aristotelismo padovano, o già preumanista<sup>163</sup>. Senza addentrarci nei problemi relativi alla perspicuità della cultura filosofica del tempo all'interno dell'opera del Veronese<sup>164</sup>, e limitandoci alla *Passione*, è sufficiente osservare che lo schema epico costringe, in forza del suo strutturale binarismo, ad enfatizzare all'eccesso la figura di Giuda<sup>165</sup>, in realtà non così spiccata nel poemetto di Niccolò, o comunque non più di quanto lo sia nelle versioni francesi, dove peraltro è spesso arricchita di postille leggendarie – e certamente non tanto da poter instaurare una polarità 'epica' che richiami quella tra Ferraù e Orlando. Più persuasiva, a tutta prima, sembra l'intuizione per cui il *fil rouge* tra le opere di Niccolò sia il 'filo di sangue' della violenza – che si fa fiume nella più *kitsch* fra le immagini del veronese<sup>166</sup>:

E cum il oit ce dit, un felon serviour,  
 Leva la main e pues feri par grand irour  
 Jesu desour la face, par si tre grand vigour  
 Qe crolier il li fist li dens...  
 (Niccolò da Verona, *Pharsale*: vv. 424-427)

Eppure, nonostante l'icastico 'crollare dei denti' di Cristo, la presunta ultraviolenza di Niccolò<sup>167</sup> trascolora non solo davanti al realismo 'grafico' di un Jean Michel o di un Arnoul de Greban<sup>168</sup>, ma anche rispetto ad alcune scene delle

<sup>163</sup> Su Niccolò da Verona 'stoico', cfr. Lelong 2011: 411 e ss.

<sup>164</sup> Per cui si rimanda a Billanovich 1976.

<sup>165</sup> Cfr. Lelong 2011: 125 e ss., in part. 132. L'opposizione 'epica' si avrebbe così anche tra Giuda e Pietro (cfr. *ivi*: 433 e Lelong 2015).

<sup>166</sup> «Le sang de lour coruit plus qe flum a declin, | Und ch'en maint part noent tot li plus aut roncin» (vv. 1036-1037; cfr. anche vv. 981-982, 1956-1958). Sullo stile di Niccolò da Verona, con particolare riferimento alla *Pharsale*, cfr. la tesi di Pierandrea Gottardi (Gottardi 2014-2015).

<sup>167</sup> Lelong arriva a dire che «la violence épique est au cœur du dispositif narratif de l'œuvre du poète franco-italien» (Lelong 2011: 76).

<sup>168</sup> Cfr. Bordier 1998: 212-216.



*Passioni* borgognone<sup>169</sup> o del *Livre de la Passion*<sup>170</sup>. È vero, piuttosto, che la lassa si impone come la forma più adatta al racconto delle *res gestae*, quelle di Orlando come quelle del Salvatore, e che la paratassi epica sembra tendere ad un'aderenza al dato fattuale a cui concorrono una ricerca di precisione cronologica che rasenta la pedanteria<sup>171</sup>, l'abolizione di ogni accessorio parenetico e lo sfrondamento dei nastri narrativi apocriefi. Del resto, fin dai primi versi Niccolò dichiara di volersi tenere al racconto della *Passione*, e ancor più si direbbe che ciò che gli interessa è la passione 'terrena': non è forse sbagliato, quindi, dire che il suo Cristo è davvero più umano – non «roi de gloire», ma «home terrin» (v. 525). Se ciò non basta per articolare un discorso attorno agli influssi dell'aristotelismo padovano sull'opera di Niccolò e sulla *Passion* in particolare, ci sono nondimeno gli elementi per porre l'umanità del Cristo di Niccolò in relazione con la tradizione devozionale e laudistica di cui il Nord-Est fu un precoce quanto attivo ricettore.

Si è così tentati di dire che la *Passion* di Niccolò ha ben poco di epico, a parte naturalmente il metro, e a questa conclusione vengono incontro non solo le direttrici prevalenti della riscrittura<sup>172</sup>, ma anche l'esiguo bilancio dello spoglio di Franca Di Ninni sul formulario della *chanson de geste* all'interno del poemetto<sup>173</sup>. Anche il discorso sul verso, peraltro, richiede una precisazione, perché com'è noto al *décasyllabe* della *Chanson de Roland* Niccolò da Verona preferisce l'alessandrino, che il poeta chiama, con un'apparente banalizzazione, «rime de france»:

Savés par qoy ay mis *en rime de France*  
 Ceste fere bataille e la dure acontance:  
 Que li zantis de cuer, qand vont por strange stance,  
 Maintes fois por aprendre ardimant e sciance,  
 Des zonses trepasees vont feissant demandance.  
 (Niccolò da Verona, *Pharsale*: vv. 18.22)

<sup>169</sup> Come nella scena di Crocifissione della *Passion du Palatinus*, dove Mossé ed Haquin pregustano il momento in cui planteranno i chiodi: «MOSSÉ: “Sire truant, vos piez asseez | Et vos bras en haut dreciez. | Tant i ferrai de clos d’acier | Qu’en en verra le sanc raier. | Et je i ferrai tout le premier, | Si n’en serai pas eslanchier. | Et un et deus et cist vaut troys; | Il est bien enz a ceste foy”. HAQUIN : “L’autre par dela parceray, | Un mout bel clo i fichera. | Enpreu et deus et trois – je m’ehen – | Et quatre que cist est bien ens!” MOSSE: “ Certes j’ai mout le cuer dolent | Quant vivre l’avons laissié tant. | Alons as piez, des mains n’avons-nous garde | Et un et deus et le tiers si le garde!” HAQUIN: “Qui a ses denz le vendroit esrachier | Il pourroit bien jusqu’a demain sachier”» (*Passion du Palatinus*: vv. 909-926).

<sup>170</sup> «Merveusement le tiroient, | Les vainez du corps li rompirent | Et les ners du pis et duy cors (...) | Puis prindrent a tirer si fort | Quatre tirans tout d’un acort | Que des os, au tirer qu’i firent, | Les jointures li derompirent» (*Livre de la Passion*: vv. 1323-1346).

<sup>171</sup> Cfr. Cfr. Lelong 2011: 159-160 e Di Ninni 1981: 407.

<sup>172</sup> Per Specht, se è vero che la *Passion* di Niccolò da Verona mantiene la forma della *chanson de geste*, d'altra parte «l'impact de ce changement formel et générique sur le procédé d'adaptation est cependant limité» (Specht 1982: 194).

<sup>173</sup> Cfr. Di Ninni: 1992: 29.



Il tratto che caratterizza il profilo artistico di Niccolò non si ha, quindi, in una ricezione passiva dei modelli francesi, ma nell'aspirazione ad una sintesi, ad un distillato letterario di una tradizione percepita nel suo assoluto prestigio, ma anche conclusa nelle sue perfette forme. Ed è all'interno di questa cornice, autoimposta, che si esercita, o «si dibatte» – per riprendere un'efficace immagine di Limentani<sup>174</sup> – il suo sperimentalismo da epigono.

## 2.2

Un aspetto peculiare della letteratura franco-italiana si lega in parte a quanto detto a proposito dell'elemento espressivo della tradizione francese delle *Passioni*, e pertanto si presta ad essere trattato qui, a mo' di conclusione, tanto più che la sua presenza costituisce una variabile all'interno delle scritture francesi d'Italia e può contribuire a dare un'idea della differente ricezione della cultura francese al di qua delle Alpi: si tratta del cosiddetto 'intarsio' latino che vena la *facies* linguistica dell'*Entrée d'Espagne*, dell'*Attila* di Nicola da Casola, come di tutta l'opera di Niccolò da Verona.

Nelle *Passioni* marciiane, il bilinguismo franco-veneto / latino è due volte problematico perché, come ha osservato Limentani, se per un verso va senz'altro posto in continuità con uno stilema tipico dell'epica franco-italiana, d'altra parte è in relazione con la specifica tradizione dei poemetti sacri<sup>175</sup>: così, per Di Ninni, anche la *Passion* di Niccolò, pur allineandosi, in questo bilinguismo, con le due opere epiche, proseguirebbe in realtà la linea della tradizione del messaggio evangelico-cristologico che rimonta alla *Passion di Clermont*<sup>176</sup>. Se tuttavia è vero che il latinismo è stilema del poema sacro in generale, le osservazioni fatte sin qui sulla tradizione francese permettono almeno di tracciare qualche debita distinzione, rimarcando innanzitutto la fisionomia allotria della *Passion di Clermont* – vicina al tropo, così come i suoi inserti sono riconducibili alla 'farcitura'<sup>177</sup> – rispetto alla tradizione narrativo-drammatica. Ora, in questa l'inserto latino non è così caratterizzante se non – com'è la stessa Di Ninni a precisare – nell'ultimo tratto del racconto, dove la presenza di voci latine rimanda alla tradizione dei *septem verba* pronunciati da Cristo in croce<sup>178</sup>:

Il a dit: «*Consummatum est*  
Qui toute créature pest  
[Es toues mains], pere poissant,

<sup>174</sup> Limentani 1992 [1976]: 346.

<sup>175</sup> Cfr. *ivi*: 368.

<sup>176</sup> Cfr. Di Ninni 1981: 417.

<sup>177</sup> Cfr. Zumthor 1960: 562-566.

<sup>178</sup> Cfr. Di Ninni 1981: 417-418.

Rens mon esperit et] comment».   
(*Passion des Jongleurs*: vv. 1547-1550)

Quant Dieu out parlé a la dame,  
Qui a sauvement met mainte ame,  
Dieu, qui pour nous grief mort soufri,  
Dit doucement: «*Heli! Heli!*»  
(Dez Juïs fu bien entendus),  
C'est a dire, *Deus meus*.  
En franchois vaut tant conme «Dieu».  
(*Livre de la Passion*: vv. 1623-1629)

Lors dit Jhesucrist: «*Siscio*».  
Ce mot en latin vaut autant  
Conme «je ay soif» en droit ronmant.  
(*Livre de la Passion*: vv. 1636-1638)

Quant vint a l'eure de mourir  
Il dit: «*Consummatum est*»; sans redout  
Ce fu a dire que trestout  
Quant on veuet themognier de lui,  
Estoit en se point acomply.  
(*Livre de la Passion*: vv. 1764-1768)

Altrove, in luogo di farciture o intarsi veri e propri si incontrano rapsodici latinismi ecclesiastici: preziosismi, ammicchi di *clergie* che trapuntano l'ordito volgare della *jonglerie*<sup>179</sup>. Le due *Passioni* marciane, invece, si distinguono per una pletora di citazioni latine, tratte con lusso dall'Antico Testamento<sup>180</sup>: a volte Niccolò le preleva di sua mano; altre volte ripropone in latino una citazione dall'Antico Testamento presente anche nel Vangelo – di cui spesso, barando, tace la fonte evangelica, quasi a voler spacciare il prelievo per suo:

Niccolò da Verona, *Passion*<sup>181</sup>

1.  
Ver lu aloient cantant: «Osanna fil Davit,  
Che en cist mond eis entré, tuen nom soit benedit!». (vv. 122-123)  
= Turbae autem quae praecedebant et quae sequebantur clamabant dicentes osanna Filio David (Mt 21, 9)

2.  
Il se prist contrister et dist sens autre sort:  
«*Tristis animam meam jusquement à la mort*». (vv. 303-304)  
= Tunc ait illis tristis est anima mea usque ad mortem (Mt 26,38)

<sup>179</sup> Cfr. la forma accusativa *J(h)esum* nella *Passion des Jongleurs* (vv. 1002, 1106, 1180, 1315, *passim*) e nel ms. D del *Livre de la Passion* (vv. 324, 619, 727, *passim*).

<sup>180</sup> O anche dalla liturgia (cfr., in questa stessa sede, la proposta di Fassanelli per la *Passion* di Niccolò da Verona).

<sup>181</sup> Lo spoglio degli intarsi latini della *Passion* di Niccolò è ripreso da Specht 1982: 178-181 e Di Ninni 1981: 419-421.

3.

E sour cist fait avoit dit dou temps ancionaus

Yeremie le prophete, che ne fu pas bidaus:

«*Acceperunt triginta diners d'argient metaus,*

*Quod apreциaverunt a filijs Israaus*

*Et in figuli agrum dederunt eos sens gaus*». (vv. 734-738)

= Tunc impletum est quod dictum est per Hieremiam prophetam dicentem et acceperunt triginta argenteos pro tunc adpretiati quem adpretiaverunt a filiis Israhel et dederunt eos in agrum figuli sicut constituit mihi Dominus (Mt 27, 9-10 = Za 11, 13)

4.

Sour ce avoit dit David, che de bien dir fu pront:

«*Partiti sunt vestimenta mea e en lour vont*».

Ancour dist: «*Et in vestem meam sortem miseront*». (vv. 772-774)

= Ut scriptura impleatur dicens partiti sunt vestimenta mea sibi et in vestem meam miserunt sortem (Io 19, 24 = Ps 21, 19)

5.

E Jesus fu en mi d'eus. E lour fu aemplis

Le dit de la Scriture, che dist dou temps antis:

«*Et reputatus est cum iniquis ceitis*». (vv. 790-792)

= Et adimpleta est scriptura quae dicit et cum iniquis reputatus est (Mt 15, 28 = Is 53, 12)

6.

Ancor avoit Davit dit en sa profecie:

«*Traditus sum et non egrediebar mie*». (vv. 173-174)

= Traditus sum et non egrediebar (Ps 87, 9)

7.

Sour ce avoit dit David che fu plain de doctrine:

«*Oprobrium factus sum vicinis meis e aïne*».

= Factus est obprobrium vicinis suis (Ps 88, 42)

Ed è da notare l'affinità tra questo metodo e quello dell'anonimo della *Passion du Christ*, che riporta quasi sempre in latino diversi passi veterotestamentari dei quali è variamente indicata l'origine<sup>182</sup>:

*Passion du Christ*

1.

Jesus adore de parfont cors pensis,

Un sermons dit che tres bien fu ois:

«*Usque ad mortem anima mea est tristis*» (vv. 52-54)

= Tunc ait illis tristis est anima mea usque ad mortem (Mt 26,38)

2.

«*Vere filius Dei erat Jhesus doul roi divins*»

= Vere Dei Filius erat iste (Mt 27, 54)

<sup>182</sup> Cfr. *Passion du Christ*: 21.

3.

Doul sanct profete, chi aveit profeté:

«*Sol propter terciū facta est la amisté*» (vv. 253-254)

= et facti sunt amici Herodes et Pilatus in ipsa die (Lc 23, 12)

4.

‘Et super vestem meam (çe dit les Escriç)

Posuerunt sortem’. Çe est voir sanç boisç. (vv. 413-414)

= Ut scriptura impleatur dicens partiti sunt vestimenta mea sibi et in vestem meam miserunt sortem (Io 19, 24 = Ps 21, 19)

5.

Afors un pitet sol por accomplir

La proficie che atrovons en Sautir:

‘Potaverunt me, quan moi veerunt transir,

Felle et aceto per fer moi plus langir’. (vv. 495-498)

= Et dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum  
et cum gustasset noluit bibere (Mt 27, 34 = Ps 68, 22)

6.

Adonc fu averé le sermons e complu

De ou bon profete Davit, q’avoit disu:

‘Et non fregerunt crura ne os de lu’. (vv. 563-565)

= ad Iesum autem cum venissent ut viderunt eum iam mortuum non  
fregerunt eius crura [...] facta sunt enim haec ut scriptura impleatur  
os non comminuetis ex eo (Io 19, 33-36 = Ps 33, 21)

Lo spoglio inverso delle citazioni veterotestamentarie nell’*Ystoire de la Passion* del ms. 821 rivela, al contrario, il favore assoluto accordato al volgare. Troviamo infatti tradotte *ad verbum* due citazioni dai Profeti che le *Passioni* marciiane non avrebbero esitato a riportare nella lingua della *Vulgata*, e un unico segmento latino, che funge da dossologia finale, puntualmente corredato dalla sua resa volgare:

*Ystoire de la Passion*

1.

Et pois li dist itiels sermons:

«Vos sostandrez scandal por moi

En ceste nuit, qe ge le soi

Qe il dist, la sainte scripture:

‘Ge ferirai le pastor et paüre

Auront les barbiz de sa mort,

Dont elles escamperont senz nul henort’» (vv. 511-518)

= Tunc dicit illis Iesus omnes vos scandalum patiemini in me in ista nocte. Scriptum est enim percutiam pastorem et dispergentur oves gregis postquam autem resurrexero praecedam vos in Galilaeam (Mt 26, 31)

= Framea suscitare super pastorem meum et super virum coherentem mihi dicit Dominus exercituum percutet pastorem et dispergantur oves (Za 13, 7)

2.

Tot ce q'est dit por Yeremi,  
Car il dist por trente diners  
Se doit un champt ancor achater  
(Tot por le fil Israhel) (vv. 832-835)

= Tunc impletum est quod dictum est per Hieremiam prophetam dicentem et acceperunt triginta argenteos pretium adpretiati quem adpretiaverunt a filiis Israhel (Mt 27, 9)

= Et dixi ad eos si bonum est in oculis vestris adferte mercedem meam et si non quiescite et adpenderunt mercedem meam triginta argenteos et dixit Dominus ad me proice illud ad statuarium decorum pretium quod adpretiatus sum ab eis et tuli triginta argenteos et proieci illos in domo Domini ad statuarium (Za 11, 12-13)

3.

*Hic finiatur Passio nostri Salvatoris.*  
*Nostra est redemptio pena creatoris*  
*Ipsa resurrectio lux existat roboris*  
*Per qua[m] justa concio vitat iter nemoris.*  
Ci porfenist la grant ystoire  
De Yhesu Crist le roi de gloire:  
Comant il fu pris et liez;  
Ses mans, ses piez fu encloez;  
Dau destre laht il fu feruz,  
Sus en la croiz dals mescreüz;  
Et por nostre redemption  
Il souffri mort et passion,  
Com il est voir et je le croi.  
(vv. 1440-1452)

Quanto si è detto rispetto al volgare come 'espressione' del latino risulta utile per tornare su due alternative che la critica ha lasciato aperte rispetto all'interpretazione degli intarsi latini della *Passion* di Niccolò da Verona. Se infatti Limentani vedeva in un «gusto d'espressività» la cifra del bilinguismo del poemetto in un possibile rapporto con la tradizione dei sermoni mescolati<sup>183</sup>, al contempo ricordava che nella letteratura franco-italiana cultura classica e cultura francese tendono a porsi sullo stesso piano, entrambi come universi di prestigio<sup>184</sup>. Questa seconda interpretazione tende a ridimensionare la componente espressiva, che nell'alternanza linguistica è naturalmente prerogativa della lingua incolta. Se quindi ci si attiene ad un rapporto per cui 'lingua 1' = espressiva e 'lingua 2' = elevata<sup>185</sup>, rispetto alle *Passioni* della tradizione francese l'impasto linguistico delle marciiane risulta connesso meno ad un «gusto d'espressività» e più ad uno «sfoggio d'erudizione»<sup>186</sup> – atteggiamento peraltro ricorrente nell'epica franco-italiana, seppur così

<sup>183</sup> Limentani 1992 [1978-1981]: 212. Così anche Di Ninni 1981: 416-417.

<sup>184</sup> Cfr. Limentani 1976: 348.

<sup>185</sup> Cfr. Renzi 1976: 574 e Ruggieri 1962: 166: «dei due componenti che, in vario modo, vi sono giustapposti e fusi [nel franco-italiano] l'elemento nobile o nobilitante, anche in senso diacronico, è costituito dal francese, mentre l'elemento popolare è rappresentato da quello italiano».

<sup>186</sup> Di Ninni 1981: 417, 421.

vario negli esiti: si confrontino le postille erudite dell'*Entrée d'Espagne* con gli strologati «intarsi latini» dell'*Attila* di Niccolò da Casola<sup>187</sup>. Lo stesso Limentani, del resto, sembra infine propendere per l'alterità del profilo mistilingue della *Passion* di Niccolò rispetto alle *Passioni* francesi:

Piuttosto che credere ad una soluzione stilistica connessa col genere o col tema converrà scorgere un'inerenza del fenomeno in una più ampia tradizione di lingua di comunicazione colta, o meglio di divulgazione culturale<sup>188</sup>.

Se, quindi, esiste quella linea defnitoria della «letteratura cristiana» in cui confluiscono realismo e mescolanza degli stili, già tratteggiata da Auerbach<sup>189</sup> a partire dai drammi bilingui antico-francesi, e ancor viva, secondo Lazzarini, nei sermoni maccaronici del '500<sup>190</sup>, questa sembra interrompersi con le *Passioni* franco-italiane, dove il bilinguismo non è indice di espressività o residuo di una volontà di espressione del *sublimis in humilis* per l'*ordo laicorum*, ma partecipa di una ricerca del preziosismo erudito, ad abbozzare la fisionomia di intellettuale dell'autore e a legittimarne la pratica letteraria. La linea del *sermo humilis* prosegue piuttosto, lungo la giuntura benedettino-francescana, con le forme liriche e drammatiche della lauda, che non tarderanno ad imporsi in area padana.

Proprio in questo, tuttavia, può essere riscattata l'originalità delle *Passioni* marciane. La concezione del rapporto tra latino e francese (o franco-italiano) costituisce un altro ambito in cui si misura lo scarto tra la *Passion* dell'821 e le altre due; più in generale l'intarsio latino si presta a rimarcare la polarità, già indicata da Adolfo Mussafia<sup>191</sup>, tra i testi più vicini alla tradizione francese e quelli più legati all'originale sintesi linguistica e culturale delle corti dei «Signori d'Italia»<sup>192</sup>, in un instabile confine tra scritture «franco-lombarde» e «il 'franco-lombardo' come lingua letteraria»<sup>193</sup>, che, come ha riassunto Capusso, si misura in senso diacronico, nello scarto tra Due e Trecento; diatopico, nel senso di una progressiva concentrazione nel Veneto di terraferma; e diafasico, da una dinamica di appropriazione della tradizione letteraria francese nella varietà dei generi e delle forme – testimoniata dalla raccolta dell'821 – ad un approfondimento della lassa epica inaugurato dall'*Entrée d'Espagne* e proseguito, fra gli altri, da Niccolò da

<sup>187</sup> Dove «non si tratta solo di termini, ma di una particolare ricerca stilistica, inserita in una specifica tradizione» (Limentani 1992 [1986]: 219)

<sup>188</sup> Limentani 1992 [1978-1981]: 206.

<sup>189</sup> Cfr. Auerbach 1958.

<sup>190</sup> Cfr. Lazzarini 1971.

<sup>191</sup> Cfr. Mussafia 1983 [1864]; cfr. Capusso 2007: 163-164.

<sup>192</sup> Folena 1990 [1964].

<sup>193</sup> Cfr. Renzi 1976: 563. S'intende che a 'Lombardia' è dato «il significato e l'estensione che essa aveva al tempo di Dante» (Ruggieri 1962: 161).

Verona e Nicola da Casola<sup>194</sup>. Come hanno opportunamente osservato Limentani e Morlino, occorre non eccedere in schematismi: né nell'esagerare la «scissione tra fase duecentesca e trecentesca», né nel limitare al genere epico una produzione che resta aperta a diverse mescolazioni narrative, anche all'interno della stessa lassa<sup>195</sup>. Ciò che conta, piuttosto, è rimarcare come l'elezione della lassa epica a *rime de france* rientri in un programma letterario consapevole: anche l'intarsio latino delle *Passioni* marciate dovrà quindi essere considerato, proprio nella sua discontinuità rispetto ai latinismi delle *Passioni* narrative francesi, un tratto di quello sperimentalismo epigonale di cui si è già parlato, e quindi parte integrante della *koinè* franco-veneta<sup>196</sup> per come si illustra particolarmente nella produzione epica di «quell'area orientale dell'Alta Italia che dalla fascia subalpina discende al basso Po, con centri principali a Verona, Treviso, Padova e Ferrara»<sup>197</sup>. Nella *Passion* dell'821 la latenza degli intarsi latini va di pari con la latenza delle creazioni gallicizzanti – iperfrancesismi, chimere bilingui, a volte veri e propri *monstra* lessicali<sup>198</sup> – che ricorrono, specie nella sede privilegiata della rima<sup>199</sup>, nella *Passion* come in generale nell'opera di Niccolò da Verona. Si deve ad Infurna il teorema che pone la grammaticalità di questi testi in proporzione inversa rispetto allo

<sup>194</sup> «All'uso di un francese relativamente puro da parte degli scrittori del primo periodo si contrappone, nel secolo successivo, una resa alquanto mescolata con le varietà italiane nord-orientali, ed il parallelo trasferimento della più ampia area di attività francesizzante ad un settore nettamente più delimitato sia per orientamento generico – poiché all'abbondanza di scelte del sec. XIII si sostituisce, nel XIV, la prevalente caratterizzazione epico-romanzesca – che quanto a dislocazione geoculturale» (Capusso 2007: 163).

<sup>195</sup> Limentani 1992 [1978-1981]: 206, cit. in Morlino 2015: 8; cfr. anche Morlino 2014b.

<sup>196</sup> «È indubbio che a un certo punto la mescolanza di elementi francesi e veneti è venuta a costituire una *koinè*, messa in opera, naturalmente, con variazioni dovute alla varia competenza dei copisti; una *koinè* di cui va notato l'arcaismo nel tipo francese, che dipende dai modelli duecenteschi delle *chansons* prevalentemente usati da autori e copisti anche per l'assimilazione di quella lingua. Va rilevato che questa *koinè* ha costituito la principale lingua letteraria usata nel Veneto durante il secolo XIV: per questo la produzione in dialetto è molto più scarsa che nella vicina Lombardia, che ha invece sviluppato una *koinè* di tipo lombardo, senza provarsi in produzioni francesi» (Segre 1995: 643-644). Cfr. anche Infurna 2003: 410-411 e Roncaglia 1965: 740: «Non alla creazione arbitraria, ma comunque all'introduzione di forme né propriamente francesi, né propriamente venete, né semplicemente risultanti da meccanica contaminazione tra le due lingue, conduce d'altra parte anche l'attenuarsi della polarità fra veneto e francese, fra "traduzione" e "trascrizione". La tendenza alla traduzione pura e semplice, frenata dall'opposta tendenza alla conservazione della patina forestiera quale garanzia di prestigio, dà luogo infatti a soluzioni di compromesso, tra le quali non è infrequente il ricorso ad elementi capaci di surrogare la patina forestiera francese con altra più vicina al veneto, ma non "veneta" in senso stretto. È il caso dei toscanismi e latinismi già citati, che al prestigio letterario del francese sostituiscono quello dell'italiano o del latino».

<sup>197</sup> Segre 1995: 731.

<sup>198</sup> Cfr. Heinz 2003: 131-132. Per i limiti degli studi lessicografici sul franco-italiano, anche in riferimento al problema delle vere o presunte neo-formazioni, cfr. Morlino 2010 e 2014.

<sup>199</sup> Cfr. Roncaglia 1965: 741, Di Ninni 1989: 203, Capusso 2007: 166.

sforzo di iperletterarietà che sottende l'intenzione artistica dell'autore, in un «mantenimento, anche simbolico, della originaria veste straniera dei testi»<sup>200</sup>: questo «valore simbolico» annesso alla lingua colta vale certamente anche per il latino. Se nella *Passion* dell'821, più vicina ai modelli francesi, la presenza del latino non è caratterizzante e il grado di mescolanza linguistica è tutto sommato contenuto<sup>201</sup>, e comunque apparentemente irriflesso, nella lingua di Niccolò l'ostentata ricerca dei latinismi – «indizi di uno sforzo di letterarizzazione, agli antipodi di una mescolanza casuale»<sup>202</sup> – fa il paio con il gusto per l'invenzione linguistica tra francese e italiano (veneto), esito di quella che Heinz ha definito «interferenza consapevole»<sup>203</sup>:

Infatti, l'interferenza spesso sembra voluta, in quanto Niccolò usa in modo molto flessibile tutte le possibilità di formazione di parole che i due sistemi linguistici, francese e italiano, gli offrono, per creare, nell'ambito del lessico, un terzo sistema, franco-italiano, adatto per qualsiasi esigenza posta dalla rima e dalla composizione<sup>204</sup>.

L'interesse per le *Passioni* marciiane non sta quindi nella rielaborazione originale del racconto evangelico, quanto nel trattamento del soggetto devoto all'interno della peculiare ricezione e trasmissione della letteratura francese che contraddistingue l'area letteraria veneta del XIV secolo: proprio questa disciplina, che per molti versi cristallizza nelle forme e negli stilemi ciò che si offriva nella sua varietà e vitalità storica, è motivo dell'originalità delle *Passioni* marciiane rispetto alla tradizione francese. Il loro studio comparato contribuisce, fra l'altro, a rimarcare il divario fra una situazione duecentesca di importazione dei testi francesi in Italia settentrionale – rappresentata dalla *Passion* dell'821 – e il Trecento della Padania nord-orientale, dove prende corpo una letteratura di cui emergono più netti il gusto prevalente e il profilo di quegli autori che, come scriveva Ruggieri sovvertendo l'assunto di Rajna<sup>205</sup>, «vollero e seppero scrivere la *Mischsprache* che effettivamente scrissero»<sup>206</sup>.

<sup>200</sup> Infurna 2003: 411.

<sup>201</sup> Cfr. *Ystoire de la Passion*: 17.

<sup>202</sup> Segre 1995: 644.

<sup>203</sup> Heinz 2003: 142.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Cfr. Rajna 1998 [1871]: 200.

<sup>206</sup> Ruggieri 1962: 163; cfr. Capusso 2007: 173-174.



Bibliografia

I. Manoscritti

Paris BnF fr. 821	Bibliothèque nationale de France	français	821
Venezia BNM fr. Z. 6 (=226)	Biblioteca Nazionale Marciana	français	226
Venezia BNM Str. App. 39	Biblioteca Nazionale Marciana	Stranieri App.	39

II. Opere

*AH*

*Analecta hymnica Medii Aevi*. Herausgegeben von Guido Maria Dreves, 54 voll., New York-London, Johnson Reprint Corp., 1961 [rist. anast. dell'ed. Leipzig, 1886-1922].

*Bible anonyme (ms. BnF fr. 763)*

*La Bible anonyme du Ms. Paris B. N. f. fr. 763*. Édition critique par Julia C. Szirmai, Amsterdam, Rodopi, 1985 («Faux titre», 22).

*Biblia sacra*

*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B[onifatio] Fischer, I[ohanne] Gribomont, H[edley] F[rederico] D[avide] Sparks, W[alterio] Thiele; recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber; editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

*Chevalerie de Judas Macabé*

Edmund Stengel, *Frammenti di una traduzione libera dei libri dei Maccabei in decasillabi antico-francesi*, in «Rivista di filologia romanza», 2 (1875-1876), pp. 82-90.

*Delivrance du peuple d'Israel*

*La delivrance du peuple d'Israel*. Ediert von Walter Eickhoff, Munchen, Hueber, 1970 («Beitrage zur romanischen Philologie des Mittelalters»).

*Eructavit*

(ed. Jenkins)

*Eructavit, an Old French metrical paraphrase of psalm XLIV*. Published from all known manuscripts and attributed to Adam de Perseigne by T[homas] Atkinson Jenkins, Dresden, Gesellschaft für romanische Philologie, Halle,

Niemeyer, 1909 («Gesellschaft für romanische Literatur», 20).

(ed. Meliga)

Walter Meliga, *L'«Eructavit» antico-francese secondo il ms. Paris B. N. fr. 1747*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992 («Scrittura e scrittori», 6).

*Estoire de Joseph*

*L'estoire Joseph*. Herausgegeben von Ernst Sass, Dresden – Halle, Gesellschaft für romanische literatur – Niemeyer, 1906 («Gesellschaft für romanische literatur», 12).

*Evangelium Nicodemi*

*Evangelia apocrypha: adhibitis plurimis codicibus Graeci et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*. Collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Hildesheim, Olms, 1987 [rist. dell'ed. Lipsia, 1876].

Evrat, *Genèse*

Evrat, *La Genèse d'Evrat*. Éditée par Wil Boers, 4 voll., Leiden, Universiteit Leiden, 2002.

*Grant mal fist Adam*

*Reimpredigt*. Herausgegeben von Hermann Suchier, Halle, Niemeyer, 1879 («Bibliotheca normannica», 1).

*Itinerarium Egeriae*

*Itinerarium Egeriae*. Cura et studio Aet. Franceschini et R. Weber, in *Itineraria et alia geographica*, Turnhout, Brepols, 1965 («Corpus Christianorum. Series Latina», 175), pp. 27-90.

*Jeu d'Adam*

*Le Jeu d'Adam*. Édition critique et traduction par Geneviève Hasenohr; introduction par Geneviève Hasenohr et Jean-Pierre Bordier, Genève, Droz, 2017 («Texte courant»).

*Livre de la Passion*

*Le livre de la passion: poème narratif du XIV<sup>e</sup> siècle*. Édité par Grace Frank, Paris, Champion, 1930 («Les classiques françaises du Moyen Âge»).

*Ludus breviter de Passione*

*Ludus breviter de passione*, in Young 1951 [1933], vol. I, pp. 524-516.

*Ludus de Passione*

*Ludus de passione*, in *Nine medieval Latin plays*. Edited and translated by Peter

Dronke, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 («Cambridge Medieval Classics», 1), pp. 198-237.

Niccolò da Verona, *Pharsale*

Niccolò da Verona, *Pharsale*, in *Opere*. A cura di Franca di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 99-202.

Niccolò da Verona, *Prise de Pampelune*

Niccolò da Verona, *Prise de Pampelune*, in *Opere*. A cura di Franca di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 203-389.

Niccolò da Verona, *Passion*

Niccolò da Verona, *Passion*, in *Opere*. A cura di Franca di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 391-427.

Oglerio di Locedio, *Liber de passione Christi*

(ed. Bestul)

Thomas Bestul, *Texts of the passion: latin devotional literature and medieval society*, University of Pennsylvania press, 1996 («Middle Ages series»), pp. 166-185.

(ed. Marx)

William C. Marx, *The Quis dabit of Oglerius de Tridino*, Monk and Abbot of Locedio, in «The Journal of Medieval Latin», 4 (1994), pp. 118-129.

*Ordines romani*

Andrieu Michel, *Les ordines romani du haut Moyen Âge*, Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1931-1961.

*Passion de Sainte-Geneviève*

*Le mystère de la passion Nostre Seigneur: du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Édité avec une introduction et des notes par Graham A. Runnals, Genève – Paris, Droz – Librairie Minard, 1974 («Textes littéraires français»).

*Parafrasi al Cantico* (ms. Le Mans 173)

*The Song of Songs. A Twelfth-Century French Version*. Edited from ms. 173 of the Bibliothèque Municipale of Le Mans by Cedric E. Pickford, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1974.

*Passione di Montecassino*

Mauro Inguanez, *Un dramma della Passione del secolo XII*, in «Miscellanea Cassinese», 17 (1939), pp. 6-56.

*Passion des Jongleurs*

(ed. Theben – Pfuhl)

Hermann Theben, *Die altfranzösischen Achtsilbnerredaktion der «Passion»*, Greifswald, Kunike, 1909 (vv. 1-1554).

Erich Pfuhl, *Die weitere Fassung der altfranzösischen Dichtung über Christi Höllenfahrt*, Greifswald, 1909 (vv.1555-3328).

(ed. Foster)

*The Northern Passion, French Text, Variants and Fragments, etc.* Edited by Frances A. Foster, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. – Humphrey Milford, Oxford University Press, 1913-1916 («Early English Text Society. Original Series», 145 e 147) [rist. New York, Kraus, 1971].

(ed. Perry)

*La passion des jongleurs, texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris.* Édition critique, introduction, notes et glossaire par Anne Joubert Amari Perry, Paris, Beauchesne, 1981 («Textes, dossiers, documents», 4).

*Passion di Clermont-Ferrand*

D'Arco Silvio Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

*Passion du Christ*

*La passion de Venise: cod. marc. franc. 6. (= 226)*, a cura di Virginio Bertolini, Verona, Bi & Gi, 1987.

*Passion du Palatinus*

*La Passion du Palatinus: mystère du XIV siècle.* Édité par Grace Frank, Paris, Champion, 1972 («Les classiques français du Moyen Age», 30).

*PL*

*Patrologiae Cursus Completus, Series Latina.* Accurante Jean-Paul Migne, 221 voll., 1844-1855.

*Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament*

*Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament, édition et commentaire* par Pierre Nobel, Paris, Champion, 1996 («Nouvelle bibliothèque du Moyen Age», 37).

*Proverbes de Salemon*

*Les proverbes de Salemon by Sanson de Nantuil.* Edited by Claire Isoz, 3 voll., London, The Anglo-Norman Text Society, 1988.

San Bernardo, *Epistola 87*

San Bernardo, *Epistola 87: Ad Ogerium canonicum regularem*, in *Opere di San Bernardo*. A cura di Ferruccio Gastaldelli, *Lettere*, parte prima (1-210), Milano, Scriptorium Clarevallense. Fondazione di Studi Cistercensi, 1986, pp. 422-437.

*Seinte resureccion*

*La seinte resureccion: from the Paris and Canterbury Mss.* Edition begun by the late Professors T. Atkinson Jenkins & J. M. Manly, and completed by Mildred K. Pope, Oxford, Anglo-norman text society, 1943 («Anglo-Norman texts / Anglo-Norman text society», 4).

*Suscitatio Lazari*

*Suscitatio Lazari*, in *Hilarii Aurelianensis Versus et ludi; Epiostolae; Ludus Danielis Belouacensis*. Herausgegeben von Walther Bulst und M. L. Bulst-Thiele; Anhang Die Egerton Handschrift, Bemerkungen zur Musik des Daniels-Spiels von Beauvais von Mathias Bielitz, Leiden, Brill, 1989 («Mittellateinische Studien und Texte», 16), pp. 36-42.

Ugucione da Pisa, *Derivationes*

Ugucione da Pisa, *Derivationes*. Edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004.

*Ystoire de la Passion*

*Ystoire de la Passion: B.N. MS fr. 821*, by Edith Armstrong Wright, Baltimore – London – Paris, John Hopkins – Oxford University – Les belles lettres, 1944 («The Johns Hopkins studies in romance literatures and languages»).

### III. Studi e strumenti

Agrigoroaei 2011

Vladimir Agrigoroaei, *Evangelium Nicodemi / Acta Pilati*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles). Étude et Répertoire*: sous la direction de Claudio Galderisi, avec la collaboration de Vladimir Agrigoroaei, 2 voll., Turnhout, Brepols, 2011, vol. II/1, pp. 185-190.

Auerbach 1958

Auerbach, *Sermo humilis*, in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2018<sup>4</sup>, pp. 33-67 [ed. or., *Sermo humilis*, in *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im*

*Mittelalter*, Bern, Franke, 1958].

Babbi 1982

Anna Maria Babbi, *Appunti sulla lingua della «Storia di Landomata»* (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. 821 del fondo francese), in «Quaderni di Lingue e Letterature», 7 (1982), pp. 125-144.

Babbi 1984

Anna Maria Babbi, *Il testo franco-italiano degli «Amaestramens» di Aristotele a Alessandro* (Parigi, B. N., ms. 821 del fondo francese), in «Quaderni di Lingue e Letterature», 9 (1984), pp. 201-269.

Baldelli 1981

Ignazio Baldelli, *Dal Pianto cassinese alla lauda umbra*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini*. Atti del V convegno di studio (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, Union printing Agnesotti, 1981, pp. 47-63.

Barillari 2009

Sonia Maura Barillari, *Allestimento scenico ed «effetti speciali» nel Jeu d'Adam*, in *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*. Atti del XIII Convegno internazionale (Rocca Grimalda, 20-21 settembre 2008), a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009 («L'immagine riflessa. Serie miscellanea», 12), pp. 63-92.

Bertoni 1910

Giulio Bertoni, *Correzioni al testo della Passione di Nicolò da Verona*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 34 (1910), pp. 86-87.

Billanovich 1976

Guido Billanovich, *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1987, vol. II. *Il Trecento*, 1976, pp. 19-110.

Bino 2008

Carla Bino, *Dal trionfo al pianto: la fondazione del teatro della misericordia nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, V&P, 2008.

Bino 2018

Carla Bino, *Com-passione. Dalla Passione evangelica alla Passione compatita*, in Ead., *Scene. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori*, Milano, EDUCatt, 2018.

Bisson 2008

Sebastiano Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008 («Sussidi eruditi», 76).

Bordier 1998

Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la passion: le message chrétien et le théâtre français: XIII-XVI*, Paris, Champion, 1998 («Bibliothèque du XV siècle», 58).

Braghirolli – Meyer – Paris 1880

Willelmo Braghirolli, Paul Meyer, Gaston Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue mort en 1407*, in «Romania», 9 (1880), pp. 497-514.

Casagrande – Vecchio 1979

Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Clercs et jongleur dans la société médiévale (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 5 (1979), pp. 913-928.

Capusso 2007

Maria Grazia Capusso, *La produzione franco-italiana dei secoli XIII e XIV: convergenze letterarie e linguistiche*, in *Plurilinguismo letterario*. Atti del Convegno internazionale (Udine, 9-10 novembre 2006), a cura di Renato Oniga e Sergio Vatteroni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 159-204.

Cattin 2005

Giulio Cattin, *Testi e musiche dei Compianti mariani fino al XV secolo nell'Italia del nord*, in *Teatro delle statue: gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*. Atti del convegno *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione* (Milano, 15-16 maggio 2003), Museo diocesano Fondazione S. Ambrogio, Milano, V&P, 2005.

Cavagna 2012

Mattia Cavagna, *Ancora sulla mancata ricezione della Divina Commedia in Francia: il purgatorio alla fine del Medioevo secondo quattro fonti francesi*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di Francesco Benozzo *et alii*, Roma, Aracne, 2012, pp. 229-246.

Cazal 1998

Yvonne Cazal, *Les voix du peuple – Verbum Dei: le bilinguisme latin – langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998 («Publications romanes et françaises», 223).

Cingolani 1985

Stefano Maria Cingolani, *Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa francese fra XI e XIII secolo*, in «Cultura neolatina», 45 (1985), pp. 23-44.

Clouzot 2002

Martine Clouzot, *Homo ludens – homo viator: le jongleur au cœur des échanges culturels au Moyen Âge*, in *Les échanges culturels au Moyen Âge*. XXXII<sup>e</sup> Congrès de la SHMES (Université du Littoral Côte d'Opale, juin 2001) / Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002 («Histoire ancienne et médiévale», 70), pp. 293-301.

Contini 1949

Gianfranco Contini, *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia: raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, 1949 («Pantheon»).

Crescini 1932 [1895-1896]

Vincenzo Crescini, *Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. VII, VII (1895-1896), pp. 1150-1174, poi in Id., *Románica Fragmenta*, scritti scelti dall'autore, pubblicati a cura dell'Università di Padova, del Reale Istituto Veneto, dei colleghi, amici e discepoli, Torino, Chiantore, 1932, pp. 328-350 [da cui si cita].

Curtius 2022 [1948]

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Macerata, Quodlibet, 2022 [ed. or., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Franke, 1948].

De Bartholomaeis 1952<sup>2</sup>

Vincenzo De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952<sup>2</sup> («Nuova biblioteca italiana») [1<sup>a</sup> ed. Bologna, Zanichelli, 1924].

De Laude 2001

Silvia de Laude, *Il «monologo drammatico». Sul repertorio dei giullari nel Medioevo*, in «Anticomoderno», 5 (2001), pp. 41-54.

Didi-Huberman 2008 [2007]

Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, Mondadori, 2008 [ed. or. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007].

Di Ninni 1981



Franca Di Ninni, *La Passion di Niccolò da Verona fra traduzione e tradizione*, in «Studi francesi» (1981), pp. 407-423.

Di Ninni 1989

Franca Di Ninni, *La formazione del lessico in Niccolò da Verona*, in Holtus (*et alii*) 1989, pp. 202-208.

Di Ninni 1992

Franca Di Ninni, *Introduzione*, in Niccolò da Verona, *Opere*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 9-97.

Drumbl 1989

*Il teatro medievale*, a cura di Johann Drumbl, Bologna, Il Mulino, 1989 («Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo»).

Folena 1990 [1964]

Gianfranco Folena, *La cultura volgare e l'«umanesimo cavalleresco» nel Veneto*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1964 («Civiltà europea e civiltà veneziana», 2), pp. 141-158; poi in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990 («Filologia veneta. Testi e studi», 1) [da cui si cita].

Folena 2021 [1991]

Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, edizione riveduta e ampliata a cura di Gianfelice Peron, Firenze, Cesati, 2021 [1<sup>a</sup> ed. Torino, Einaudi, 1991].

Francescon cds

Marco Francescon, *La glossa poetica dell'Eructavit antico-francese e della parafrasi al Cantico dei Cantici del ms. Le Mans 173*, in *Le mille facce della glossa. Forme testuali della spiegazione*. Atti del XLIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (8-10 luglio 2022), a cura di Alvaro Barbieri, Gianfelice Peron e Fabio Sangiovanni, Padova, Esedra, in cds.

Frank 1944

Grace Frank, *The genesis and staging of the Jeu d'Adam*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 59/1 (1944), pp. 7-17.

Gambino 1999

Francesca Gambino, *Epica biblica: spunti per la definizione di un genere medievale*, in «La parola del testo», 5 (1999), pp. 7-44.

Giannini 2002-2003

Gabriele Giannini, *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", tutor R. Antonelli, a.a. 2002-2003.

Gottardi 2014-2015

Pierandrea Gottardi, *La Pharsale di Niccolò da Verona. Un'analisi delle strutture formali*, Tesi triennale, Università di Trento, relatore M. Infurna, a.a. 2014-2015.

Grimm 1978

Reinhold R. Grimm, *Der Grenzfall des Bibeleos*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV. *Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, directeurs Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, 1. (*Partie historique*), Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1978, pp. 488-501.

Haines 2005

John Haines, *A newly discovered old french passion poem fragment in Grenoble*, in «Romania», 123 (2005), pp. 213-222.

Hardison 1969

Osborne Bennett Hardison, *Christian rite and Christian drama in the Middle Ages: essays in the origin and early history of modern drama*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1969.

Hasenohr 1992

Geneviève Hasenohr, *Passion des jongleurs*, in *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, ouvrage préparé par Robert Bossuat *et alii*, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 1101.

Heinz 2003

Matthias Heinz, *Creatività e interferenza nel lessico di Niccolò da Verona*, in *Donum grammaticorum. Festschrift für Harro Stammerjohann*, herausgegeben von Hans-Ingo Radatz und Rainer Schlösser, Tübingen, Niemeyer, 2003, pp. 131-143.

Holtus (*et alii*) 1989

*Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987), *In memoriam Alberto Limentani*, a cura di Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989.

Huglo 1977

Michel Huglo, *L'intensità drammatica della liturgia della Settimana Santa*, in

*Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*. Atti del I convegno di studio (Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976), Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, Bulzoni, pp. 110-111.

Infurna 2003

Marco Infurna, *La letteratura franco-veneta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, diretto da Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno Editrice, 1992-2006, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. III. *La ricezione del testo*, 2003, pp. 405-430.

Konigson 1975

Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1975.

Lazzerini 1971

Lucia Lazzerini, «*Per Latinos grossos*». *Studio sui sermoni mescolati*, in «*Studi di filologia italiana*», 29 (1971), pp. 219-339.

Leclercq 1979

Jean Leclercq, *Les traductions de la Bible et la spiritualité médiévale*, in *The Bible and medieval culture*, edited by Willem Lourdaux and Daniel Verhelst, Leuven, Leuven University Press, 1979 («*Mediaevalia Lovaniensia*». Serie 1, «*Studia*»), pp. 263-277.

Leclerc Bourdeau 2000-2001

S. Leclerc Bourdeau, *Pour une édition critique de la 'Passion des Jongleurs'*, Mémoire de DEA, Université François Rabelais, Tours, a.a. 2000-2001.

Le Goff 2014 [1981]

Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014 («*ET Storia*») [ed. or., *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981].

Lelong 2011

Chloé Lelong, *L'œuvre de Nicolas de Vérone. Intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2011 («*Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge*», 105).

Leonardi 2003

Claudio Leonardi, *La tradizione antica e il Medioevo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, I. *Dalle origini a Dante*, pp. 49-79.

Limentani 1976

Alberto Limentani, *L'epica in «Lengüe de France», «L'entrée d'Espagne» e Niccolò*

*da Verona*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1987, vol. II. *Il Trecento*, 1976, pp. 338-368.

Limentani 1992

Alberto Limentani, *L'«Entrée d'Espagne» e i Signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Padova, Antenore, 1992 («Medioevo e Umanesimo», 80).

Limentani 1992 [1978-1981]

Alberto Limentani, *Franco-veneto e latino* in *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), a cura di Alberto Varvaro, 5 voll., Napoli – Amsterdam, Macchiaroli – Benjamins, 1978-1981, vol. II, 1976, pp. 505-514; poi in Limentani 1992, pp. 203-213 [da cui si cita].

Limentani 1992 [1983]

Alberto Limentani, *Problemi dell'epica franco-italiana: appunti sulla tecnica della lassa e della rima*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», 95 (1983), pp. 155-174; poi in Limentani 1992, pp. 226-242 [da cui si cita].

Limentani 1992 [1986]

Alberto Limentani, *Gli intarsi latini nell'Attila di Niccolo da Casola*, in *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes. Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et philologie romanes* (Aix-en-Provence, 29 août – 3 septembre 1983), vol. 8, Université de Provence – Lafitte, Aix-en-Provence – Marseille, 1986; poi in Limentani 1992, pp. 214-225 [da cui si cita].

Maas 1942

Paul Maas, *Étude sur les sources de la Passion du Palatinus*, Tiel, St. Maarten, 1942.

Mâle 1905

Émile Mâle, *L'Art français de la fin du Moyen Âge. L'apparition du pathétique*, in «Revue des deux mondes» (1905) pp. 656-681.

Mandach 1989

André de Mandach, *Les manuscrits uniques de la Passion et de la Pharsale de Nicolas de Vérone sont-ils des 'manuscrits princeps'?*, in Holtus (*et alii*) 1989, pp. 232-244.

Messenger 1936

Ruth Ellis Messenger, *The Descent Theme in Medieval Latin Hymns*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 67 (1936), pp. 126-127.

Morlino 2010

Luca Morlino, *Contributi al lessico franco-italiano*, in «Medioevo letterario d'Italia», 7 (2010), pp. 65-85.

Morlino 2014a

Luca Morlino, *Volgarizzare e trasporre. Una postilla al lessico della traduzione*, in «Critica del testo», 17/2 (2014), pp. 143-157.

Morlino 2014b

Luca Morlino, *Limiti e prospettive nello studio del lessico franco-italiano*, in «Giornale italiano di filologia», 66 (2014), pp. 245-266.

Morlino 2015

Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, in «Francigena», 1 (2015), pp. 5-82.

Morlino 2018a

Luca Morlino, *Nicolò da Verona tra Estensi e Gonzaga: una nuova proposta di agnizione storico-documentale*, in *Atti e Memorie. Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere ed arti*, vol. 84 (2016), Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2018, pp. 161-172.

Morlino 2018b

Luca Morlino, *Nuove tracce relative ai libri francesi dei Gonzaga*, in *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, a cura di Luca Morlino e Daniela Sogliani, Milano, Skira, 2016 («I Gonzaga digitali», 1), pp. 105-130.

Mussafia 1983 [1864]

Adolfo Mussafia, *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften herausgegeben*. I. *La Prise de Pampelune*. II. *Macaire*, in Id., *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di Antonio Daniele e Lorenzo Renzi, Padova, Antenore, 1983, pp. 189-246 [ed. or. Wien, Gerold's Sohn, 1864].

Nicoll 1989 [1931]

Allardyce Nicoll, *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in Drumbl 1989, pp. 69-96 [estratti da *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theater*, New York, Cooper Square Publishing, 1963, pp. 150-168 e 206-209 (1<sup>a</sup> ed. London, Harrap, 1931)].

Noomen 1956

Willem Noomen, *Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique*, in «Neophilologus», 40 (1956) pp. 179-193 e 249-258.

Noomen 1958

Willem Noomen, *Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 36/3 (1958) («Langues et littératures modernes / Moderne talen en letterkunden»), pp. 761-785.

Noomen 1965

Willem Noomen, *Note sur l'élément liturgique du Jeu d'Adam*, in *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Bucarest, Academia Republicii Socialiste România, 1965, pp. 635-638.

Noomen 1968

Willem Noomen, *Le Jeu d'Adam. Étude descriptive et analytique*, in «Romania», 89 (1968), pp. 145-193.

Novati 1890

Francesco Novati, *I codici francesi de' Gonzaga. Secondo nuovi documenti*, in «Romania», 19 (1890), pp. 161-200.

Owen 1970

Douglas David Roy Owen, *The vision of Hell: infernal journeys in medieval French literature*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1970.

Paradisi 2009

Gioia Paradisi, *La parola e l'amore: studi sul "Cantico dei cantici" nella tradizione francese medievale*, Roma, Carocci, 2009 («Biblioteca medievale. Saggi», 27).

Pellegrin 1955

Élisabeth Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Service des publications du CNRS, 1955 («Publications de l'Institut de recherche et d'histoire des textes»).

Pellegrin 1969

Élisabeth Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan: supplément avec 175 planches*, publié sous les auspices de la Société internationale de bibliophilie, par les soins de Tammaro De Marinis, Florence – Paris, Olschki – Librairie F. de Nobele, 1969.

Pinto-Mathieu 1990

Élisabeth Pinto-Mathieu, *Vision du corps et conscience du péché dans les Passions médiévales*, in *Apogée et déclin*. Actes du colloque de l'URA 411 réunis par Claude Thomasset et Michel Zink, Paris, Presses Paris-Sorbonne, 1990.

Pulega 1995

Andrea Pulega, *Amor cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano, Jaca Book, 1995.

Rachetta 2014

Maria Teresa Rachetta, *La Bible d'Hermin de Valenciennes et le problème du genre littéraire*, in «Critica del testo», 17 (2014), pp. 53-106.

Rachetta 2020

Maria Teresa Rachetta, *Lignage e nación. Storia, allegoria e analogia nelle Bibbie in versi del XII secolo francese*, in *Confini e parole. Identità e alterità nell'epica e nel romanzo*. Atti del Convegno (Roma, 21-22 settembre 2017), a cura di Analisa Perrotta e Lorenzo Mainini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020 («Convegni», 49), pp. 49-90.

Rajna 1998 [1871]

Pio Rajna, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, Roma, Salerno, 1998 («Pubblicazioni del Centro Pio Rajna». Sez. 2, «Documenti»), pp. 190-369 [ed. or. Bologna, Fava & Garagnani, 1871].

Renzi 1976

Lorenzo Renzi, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1987, vol. I. *Dalle Origini al Trecento*, 1976, pp. 563-589.

Rey-Flaud 1973

Henryi Rey-Flaud *Le cercle magique: essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973 («Bibliothèque des idées»).

Righetti 1998 [1950-1959]

Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1998 [rist. dell'ed. 1950-1959].

RIALFrI

*Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana*, diretto da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, <http://www.rialfri.eu/> [cons. 15. IX. 2023]

Roncaglia 1965

Aurelio Roncaglia, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, vol. II. *Il Trecento*, 1965, pp. 725-759.

Ruggieri 1962

Ruggiero M. Ruggieri, *Origine, struttura, caratteri del francoveneto*, in *Saggi di linguistica italiana e italo romanza*, Firenze, Olschki, 1962, pp. 159-162.

Runnals 1984

Graham A. Runnals, *The French Passion Play Fragment of the University of Leiden*, in «Romania», 105 (1984), pp. 88-110.

Sartore 1977

Domenico Sartore, *L'“Adoratio Crucis” come esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*. Atti del I convegno di studio (Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976), Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, Bulzoni, pp. 119-125.

Segre 1995

Cesare Segre, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, vol. I. *Dalle Origini a Dante*, 1995, pp. 631-647.

Smeets 1968

Jean-Robert Smeets, *Les traductions, adaptations et paraphrases de la Bible en vers*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI. *La littérature didactique, allégorique et satyrique*, directeur Hans Robert Jauss, 1. (*Partie historique*), Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1968, pp. 48-57.

Smeets 1982

Jean-Robert Smeets, *Les traductions-adaptations versifiées de la Bible en ancien français*, in *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales: définition, critique et exploitation*. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve (25-27 mai 1981), Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1982 («Publications de l'Institut d'études médiévales / Université catholique de Louvain», 5), pp. 249-



258.

Specht 1982

René Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone: contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Berne-Francfort, Lang, 1982.

Sticca 1966

Sandro Sticca, *The Literary Genesis of the Planctus Mariae*, in «Classica et Mediaevalia», 27 (1966), pp. 296-309.

Sticca 1970

Sandro Sticca, *The latin Passion play: its origins and development*, Albany, State University of New York Press, 1970.

Sticca 2000 [1984]

Sandro Sticca, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Oakdale, Dowling scholarly reprint, 2000 [ed. or., Sulmona, Teatro Club, 1984].

Szövérfy 1963

Joseph Szövérfy, 'Peccatrix Quondam Femina': A Survey Of The Mary Magdalen Hymns, in «Traditio», 19 (1963), pp. 79-146.

Szövérfy 1966

Joseph Szövérfy, «Crux fidelis...». Prolegomena to a history of the Holy Cross hymns., in «Traditio», 22 (1966), pp. 1-41.

Thomas 1911

Antoine Thomas, *Les manuscrits français et provençaux des ducs de Milan au château de Pavie*, in «Romania», 40 (1911), pp. 571-609.

Varvaro 2001

Alberto Varvaro, *Le traduzioni in versi della Bibbia nella letteratura francese del secolo XII: committenti, autori, pubblico*, in *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*. Atti del Convegno (Firenze, 25-26 giugno 1997), a cura di Francesco Stella, con antologia di testi dal V al XX secolo, Firenze, Olschki, 1999 («Quaderni / Fondazione Carlo Marchi, 4»), pp. 493-510.

Warning 1989 [1979]

Rainer Warning, *Estraneità del drama medievale*, in Drumbl 1989, pp. 111-141 [ed. or., *On the Alterity of Medieval Religious Drama*, in «New Literary History», 10/2 (1979), pp. 265-292].

Warning 2001 [1974]

Rainer Warning, *The ambivalences of Medieval religious drama*, Stanford, Stanford University Press, 2001 [ed. or., *Funktion und Struktur: Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München, Fink, 1974 («Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste», Band 35)].

Wechsler 1893

Eduard Wechsler, *Die romanischen Marienklagen: ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im Mittelalter*, Halle, 1893.

Young 1951 [1933]

Karl Young, *The drama of the medieval church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1951 [1933].

Zimei 2012

Francesco Zimei, «Da Montecassino all'Umbria». *Nuova luce sul Planctus della Compactio XVIII*, in *Musica e liturgia a Montecassino nel medioevo*. Atti del Simposio internazionale di studi (Cassino, 9-10 dicembre 2010) a cura di Nicola Tangari, Roma, Viella, 2012 («Scritture e libri del medioevo», 12), pp. 189-295.

Zumthor 1960

Paul Zumthor, *Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du*