

**Tempo sospeso e trasgressione coreutica  
nelle fonti bassomedievali**

di Angelica Aurora Montanari

Reti Medievali Rivista, 21, 2 (2020)

*<<http://www.retimedievali.it>>*



Firenze University Press

## Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali\*

di Angelica Aurora Montanari

Nei secoli XIV e XV si avverte lo sforzo verso una resa più nitida e sistematica dei confini della danza, espressi in termini di non interferenza con lo spazio e con il tempo sacro, di intenzione onesta, di pudicizia e di disciplina corporea. Mi occuperò nel seguente saggio di analizzare i documenti che trattano delle ripercussioni della trasgressione coreutica sull'evoluzione delle performance, ed in particolare della sospensione della sfera temporale e della dilatazione del ballo. Tratterò il tema attraverso il confronto di testimonianze esemplaristiche e letterarie bassomedievali provenienti dall'area franco-italiana, ovvero dal territorio che accolse i primi tentativi di codificazione della danza.

During the fourteenth and fifteenth centuries efforts were made to codify a language of licit dance, by reorganising and controlling gestures and making the boundaries of choral dancing clearer and more systematic in terms of non-interference with sacred space and time. The article analyses documents that deal with the repercussions of transgression in choral dancing on the evolution of performances, and in particular on the suspension of the temporal sphere and on the expansion of dance. I address the subject by comparing exemplaristic and literary sources from the fourteenth and fifteenth centuries produced in Western Europe, and especially in France and Italy, i.e. those areas where court dances had developed the most.

Medioevo; secoli XIV-XV; Europa; *Lancelot* in prosa; *Meraugis de Portlesguez*; *Huon d'Auvergne*; *exempla*; danzatori di Kölbigr; danze magiche; tempo sospeso.

Middle Ages; 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries; Europe; *Lancelot* prose; *Meraugis de Portlesguez*; *Huon d'Auvergne*; *exempla*; Kölbigr dancers; magic dances; suspended time.

### Abbreviazioni

*Lancelot* = *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di A. Micha, 9 voll., Genève 1978-1983.

V(MSz) = Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, a cura di M. Szkilnik, Paris 2004.

\* La realizzazione del seguente testo è stata supportata dal *research grant project* "The Construction of the Other in Medieval Europe" (University of Ostrava, IRP 201820).

## 1. Premesse

Nel Medioevo una serie eterogenea e dibattuta di condizioni rende moralmente lecito l'esercizio del ballo. Si delinea in tal modo un quadro deontologico le cui variabili sono costituite dagli stessi elementi che segnano i confini costitutivi della danza: il tempo, lo spazio e il gesto<sup>1</sup>. Ogni rappresentazione, sia essa visiva o testuale, inquadra poi la danza in un'ulteriore cornice che delimita uno spazio e un tempo gerarchizzato in dialogo con la costruzione delle scene circostanti<sup>2</sup>.

Il testo che segue è dedicato al tema della dilatazione del tempo coreutico nelle testimonianze bassomedievali<sup>3</sup>. Il *corpus* di fonti considerato proviene dall'Inghilterra, dai Paesi Bassi ma soprattutto dall'area franco-italiana (ovvero dal territorio in cui emersero i primi tentativi di codificazione della danza) e consiste in:

- gli *exempla* concernenti i danzatori maledetti. I primi testi pervenuti risalgono all'inizio del XII secolo; furono successivamente esemplarizzati e inclusi in numerose raccolte. Su impulso degli ordini mendicanti circo-

<sup>1</sup> Si veda Arcangeli,  *Davide o Salomè?*; per un'analisi rivolta a un arco cronologico più ampio si rimanda ai saggi raccolti in *Danse et morale*.

<sup>2</sup> La "cornice" di questo saggio è invece costituita da un ricco panorama storiografico di studi sulla storia della danza tra i quali si ricordano i lavori di Alessandro Arcangeli: Arcangeli, *Davide o Salomè?*; Arcangeli, *L'altro che danza*; Arcangeli, *The savage, the peasant and the witch*, pp. 71-91; Arcangeli, *Exercise for Women*, pp. 147-165; Arcangeli, *Dance between disease and cure*, pp. 147-165; *Focus: Storia e memoria del tarantismo*, pp. 69-73. Fondamentali sono stati inoltre i saggi e i seminari dedicati da Jean-Claude Schmitt alla gestualità, alla danza e ai ritmi, che mi hanno spinto a riflettere sull'inquadramento temporale delle performance, l'apporto fornito dalle ricerche di Martine Clouzot all'analisi delle immagini coreutico-musicali nei manoscritti, il contributo di Licia Buttà allo studio delle iconografie della danza e l'indagine sugli stati di possessione intrapresa da Luigi Canetti. Si vedano: Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*; Schmitt, *La Raison des gestes*; Schmitt, *Le corps*, pp. 153-183 e 319-344; Clouzot, *Sonare et ballare*, pp. 56-66; Clouzot, *La musique des marges*, pp. 323-342; Clouzot, *Les images de la folie et de la musique*, pp. 185-213; Clouzot, *Le Jongleur*; Canetti, *La danza dei posseduti*, pp. 553-604. Tra i numerosi contributi e curatele di Licia Buttà segnaliamo: Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia*; Buttà, *Storie per governare*, pp. 69-126. Sulle riflessioni temporali ho tratto spunti di grande interesse dai saggi: Halász, *The Representation of Time*, pp. 175-186; Porro, *Forme e modelli di durata nel pensiero medievale*; *The Medieval Concept of Time: A Time of Their Own*. Si rimanda inoltre alla lettura dei seguenti testi: Hall, *La danse de la vie*; Le Goff, *I riti, il tempo, il riso*, pp. 116-138 (la sezione "L'Occidente medievale e il tempo" non rimanda a una pubblicazione precedente). Sulla definizione della danza si veda Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, p. XII. Alla funzione sociale della danza fu pionieristicamente dedicata da Franz Boas e Gregory Bateson la raccolta di saggi *La funzione sociale della danza*. Si vedano anche: Natali, *Percorsi di antropologia della danza*; Cervellati, *La danza in scena*; Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza*; Casini Ropa, *L'animazione teatrale*.

<sup>3</sup> L'origine di un approfondimento personale sul concetto di cornice e di limite risale al convegno *La cornice. Soglia e confine nel Trecento*, organizzato da Alessandro Volpe il 4 e 5 febbraio 2015 presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna. L'interesse per i concetti di limite, cornice e forma dell'arte coreutica è perdurato negli anni, costantemente ravvivato dalla partecipazione al progetto *Heterotopias coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media* dell'*Universitat Rovira i Virgili di Tarragona* e dalle attività svolte con il gruppo *Eurhythmia. International Research Network on the Cultural History of Dance*.

larono in ampie zone dell'Europa medievale e attraverso la predicazione riuscirono a raggiungere il vasto pubblico che non aveva accesso al sapere scritto. Alcune versioni della leggenda furono inserite anche in note opere di carattere storiografico ed enciclopedico che funsero da ulteriori canali di propagazione<sup>4</sup>.

- le testimonianze letterarie relative alle carole magiche: *Lancelot* in prosa, *Meraugis de Portlesgues*, *Huon d'Auvergne* e la sua traduzione italiana. Tra questi testi la versione in prosa del *Lancelot du Lac* fu quello che ebbe maggiore fortuna: si sono conservati più di un centinaio di manoscritti dell'opera, ma il numero degli esemplari in circolazione tra il XIII e il XV secolo doveva essere superiore. Il romanzo venne divulgato in tutta Europa e fu tradotto in diverse lingue, tra le quali l'italiano<sup>5</sup>.
- i codici miniati del *Lancelot* in prosa. Si tratta di manufatti pregiati destinati a un'élite aristocratica, provenienti in prevalenza dalla Francia, dai Paesi Bassi e dall'Inghilterra. La tradizione orale del ciclo – di matrice celtica, pre-celtica, indoeuropea e pre-indoeuropea – precede tuttavia la circolazione del testo e mantiene certamente una continuità dal XIII al XV secolo, possiamo quindi immaginarne l'importanza come ulteriore canale di rielaborazione e di diffusione delle imprese narrate nel *Lancelot-Graal*<sup>6</sup>.

La trattatistica tre e quattrocentesca relativa al tempo lecito della danza sarà richiamata a titolo di confronto. Non ricostruirò invece in questa sede la tradizione della leggenda dei danzatori maledetti, per la quale si rimanda ai contributi citati nell'apparato critico, limitandomi a riportarne le origini per poi seguire, attraverso alcune testimonianze significative, l'evoluzione basso-medievale del tema dell'evasione coreutica dalla cornice in rapporto alla dilatazione spazio-temporale della performance.

## 2. I danzatori maledetti

Un'antica leggenda, detta dei “danzatori di Kölbigk”, mette in guardia dagli effetti perniciosi della trasgressione delle norme che rendono lecito l'esercizio del ballo<sup>7</sup>. Le prime ricorrenze note del racconto risalgono all'inizio del

<sup>4</sup> Si fa riferimento in particolare ai *Gesta regum* del benedettino Guglielmo di Malmesbury e allo *Speculum historiale* del domenicano Vincent de Beauvais.

<sup>5</sup> *Lancellotto. Versione italiana inedita del «Lancelot en prose»*.

<sup>6</sup> Sulla “memoria folclorica” che trasmise al basso Medioevo i temi della materia arturiana si veda Walter, *Artù. L'orso e il re* (in particolare pp. 22-24).

<sup>7</sup> Lo studio della tradizione della celebre leggenda, inaugurato pionieristicamente da Edward Schröder, è stato ripreso negli anni Settanta da Erich Metzner. Da allora all'argomento sono stati dedicati diversi approfondimenti, tra i quali gli studi di Gregor Rohmann, un articolo e la dettagliata tesi di laurea di Adrien Belgrano (che ringrazio per avermi messo a disposizione il suo lavoro) nonché i riferimenti dedicati al tema da Alessandro Arcangeli, Jean-Claude Schmitt, Harald Kleinschmidt e Kéline Gotman. Si veda: Schroeder, *Die Tänzer von Kölbigk*, pp. 94-164; Metzner, *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung*; Harris, *The Early History of Eu-*

XII secolo (o addirittura alla fine dell'XI)<sup>8</sup>, periodo in cui si trova attestato in tre differenti versioni: la "versione 1", narrata in prima persona dal danzatore Otberto, probabilmente si rifà al testo più antico; la "versione 2", narrata da Teodorico, è inserita dal monaco fiammingo Gozzelino di San Bertino nella sua opera agiografica sulla vita di santa Editta di Wilton redatta verso il 1080 e costituisce la versione più lunga e dettagliata della narrazione; la "versione 3" è trasmessa da un solo codice contenente le Omelie di san Gregorio<sup>9</sup>. Guglielmo di Malmesbury riprende la prima versione nei *Gesta Regum*, una colossale storia della Britannia redatta presumibilmente tra 1114 e il 1123. L'episodio, datato al 1012, è riportato in forma epistolare attraverso la voce narrante del danzatore Otberto:

Ego Otbertus peccator, et si vellem celare quod in me factum est divinum iudicium, membrorum meorum tremor proderet; quod quemadmodum factum sit referam, ut omnibus innotescat quanta sit poena inobedientiae. Eramus ad vigiliis natalis Domini in villa quadam Saxoniae, ubi erat ecclesia Magni martyris; presbyter nomine Rotbertus missam primam inchoaverat. Ego in cimiterio cum sodalibus octodecim, viris quindecim, feminis tribus, choreas ducens et cantilenas seculares perstrepens, ita sacerdotem impediēbam, ut ipsa verba nostra intra sacrosancta missarum solempnia resonarent. Quocirca mandato nobis ut taceremus et neglecto, imprecatus est, dicens: «Placeat Deo et sancto Magno, ut ita cantantes permaneat usque ad annum!» Verba pondus habuerunt. Filius presbyteri Iohannis sororem suam nobiscum cantantem per brachium arripuit, statimque illud a corpore avulsit, sed gutta sanguinis non exiit. Ipsa quoque toto anno nobiscum permansit choros ducens et cantans. Pluvia non cecidit super nos; frigus, non calor, nec fames, nec sitis, nec lassitudo nos affecit; indumenta nec calceamenta nostra attrivimus; sed quasi vecordes cantitabamus. Primum ad genua, mox ad femora, terrae demersi sumus. Fabrica tecti aliquando nutu Dei super nos erigebatur, ut pluvias arceret. Tandem, evoluto anno, Herbertus civitatis Coloniensis episcopus a nodo quo manus nostrae ligabantur nos absolvit et ante altare sancti Magni reconciliavit<sup>10</sup>.

*ropean Ballads*; Kleinschmidt, *Perception and Action in Medieval Europe*, pp. 42-57; Rohmann, *The Invention of Dancing Mania*, pp. 13-45; Rohmann, *Dancing on the Threshold*, pp. 48-70; Belgrano, *Danses profanes et lieux sacrés*, pp. 25-41; Belgrano, *La condamnation de la danse par l'Église*; Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*; Arcangeli, *Lenchantement du corps dansant à la Renaissance*; Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, pp. 170-175.

<sup>8</sup> V2 (per la classificazione delle 3 versioni e il rimando ai testimoni si veda nota 9).

<sup>9</sup> Seguo la numerazione delle varianti offerta da Metzner, *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung*, pp. 38-39. La prima versione è tramandata da otto manoscritti, ci rifaremo al testo del codice: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, ff. 67v-68r (V1). Anche la seconda versione è tramandata da diversi testimoni, ci rifaremo al testo del codice: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 6503, ff. 61r-62r (V2). Il manoscritto che tramanda la terza versione è il Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 9560, f. 1r. Le citazioni delle diverse versioni della leggenda sono tratte direttamente dai tre manoscritti segnalati. Per la trascrizione dei differenti testi e la ricostruzione della relativa tradizione si veda Metzner, *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung* e Belgrano, *La condamnation de la danse par l'Église*. V2 è trascritta e tradotta da André Wilmart: *La vie de sainte Edith*, pp. 285-292. Adrien Belgrano ha recentemente trascritto e tradotto in francese le tre versioni della leggenda, confrontando i manoscritti con le edizioni esistenti: Belgrano, *La condamnation de la danse par l'Église*, pp. 170-191; alle pp. 203-225 della stessa opera si trova inoltre una dettagliata appendice con le schede di confronto tematico di tutti i testi relativi alla tradizione dei danzatori maledetti.

<sup>10</sup> Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, II, 174, p. 465. Traggio la traduzione italiana da Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum. Le gesta dei re degli Angli*, pp. 208-209:

Un peccatore pentito, un gruppo di giovani gozzoviglianti resilienti all'autorità, un prete nicolaista con un figlio e una figlia ribelle, un braccio amputato, una messa natalizia destinata a concludersi con una terribile maledizione, una danza sfrenata che consuma la terra calpestata al punto da far sprofondare i partecipanti nel terreno, un destino di morte per alcuni dei malcapitati e il marchio del tremito perpetuo per i sopravvissuti: gli elementi per tessere un'avvincente trama ci sono tutti. E difatti, supportata dall'*auctoritas* del monaco britannico, la leggenda dei danzatori maledetti si diffuse a largo raggio, al punto che lo stesso Guglielmo in numerose testimonianze posteriori ne fu identificato come fonte primaria. Diverse varianti dell'aneddoto sono riportate nel secolo successivo in celebri opere tra le quali lo *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (metà del XIII secolo). Nel Trecento la narrazione esemplarizzata figura in numerose raccolte, come il *Tombel de Chartrose* composto nel terzo decennio del secolo, l'*Alphabetum narrationum* di Arnold de Liège (della prima metà del XIV secolo) e la *Scala coeli* di Jean Gobi (1323-1330). In campo cronachistico lo stesso tema compare nel *Polychronicon* e nella sua volgarizzazione del 1387<sup>11</sup>. Sintetizziamo ora alcuni elementi salienti dell'evasione trecentesca della leggenda richiamando il modello offerto dal *Pungilingua*, una raccolta di *exempla* per la predicazione composta tra il 1330 e il 1342 dal frate Domenico Cavalca.

«Io, Otberto, peccatore, se anche volessi celare il giudizio divino che si è realizzato in me, il tremito delle mie membra lo denuncerebbe; perciò racconterò come avvenne, affinché sia chiaro a tutti quanta sia la punizione della disobbedienza. Stavamo, alla vigilia del Natale del Signore, in un villaggio della Sassonia dove c'era la chiesa del martire Magno: un prete, di nome Roberto, aveva iniziato la prima messa. Io, con diciotto amici, quindici ragazzi e tre ragazze, intrecciando danze nel cimitero e cantando canzoni profane, disturbavo il sacerdote, tanto che le nostre parole risonavano persino dentro la santissima cerimonia della messa. Perciò fummo avvertiti di tacere, ma non ci badammo, ed egli ci maledisse, dicendo: "Piacca a Dio e a San Magno che restiate a cantare così per un anno!". Le parole ebbero effetto. Il figlio del prete Giovanni prese per un braccio sua sorella che cantava con noi, e subito quello si strappa dal corpo, ma non ne uscì una goccia di sangue. E anch'essa rimase per tutto l'anno con noi intrecciando danze e cantando: Su di noi non cadde pioggia, non ci toccò né freddo, né caldo, né fame né sete, né stanchezza, non consumammo né indumenti né calzari, ma continuavamo a cantare come folli. Sprofondammo nella terra prima fino alle ginocchia, poi fino alle anche. Qualche volta sorgeva sopra di noi un tetto, per ordine di Dio, che teneva lontana la pioggia. Finalmente, passato un anno, Erberto, vescovo della città di colonia, ci liberò dal nodo con cui erano legate le nostre mani, e ci assolse davanti all'altare di san Magno. La figlia del prete spirò immediatamente insieme ad altri due; tutti noialtri dormimmo per tre giorni e tre notti di seguito; alcuni poi morirono e splendono per i miracoli, i restanti manifestano la loro punizione nel tremito delle membra. Questa lettera ci fu mandata dal signore Peregrino, successore del beato Erberto, nell'anno 1013 dall'incarnazione del Signore». Mi sono rifatta alla suddivisione in capitoli, estranea alla composizione originale dell'opera, poiché, dopo l'edizione del Savile del 1601, è consuetudinariamente utilizzata per facilitare al lettore la comprensione del susseguirsi degli avvenimenti. Sulla datazione dell'opera, ancora incerta, si precisa in genere l'opportunità di considerare un arco di tempo cronologico ampio che possa dare conto delle varie riscritture del testo.

<sup>11</sup> Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, XXV, cap. 10, p. 1005; *Tombel de Chartrose*, conte VI, pp. 273-281; Arnold de Liège, *Alphabetum narrationum*, 215, pp. 125-126; *La Scala coeli*, pp. 310-314; Ranulf Higden, *Polychronicon*, VII, lib. VI, pp. 112-113.

### 3. *Evoluzioni trecentesche*

Onde si legge che facendo certi villani e llor femmine dissoluto ballo nel cimiterio della chiesa di santo Magno nelle contrade di Cologna, lo prete di ciò indegnato perché impedivano il suo officio, turbatamente disse: «Io priego Idio e santo Magno che non possiate voi fare altro di qui a uno anno». E così fu, in ciò che per giudizio di Dio tutti perdendo la mente, tutto l'anno andarono al ballo cantando, e non poterono né mangiare né bere né altro fare, ed essendo ismemoriati, e volendone uno trarre la sua suora e prendendola per lo braccio, si li rimase lo braccio in mano. E poi dipoi l'anno tutti miseramente caddono e rimanettono morti<sup>12</sup>.

La ripresa in volgare di Cavalca, forse mutuata dall'*Alphabetum narratio-num*, plasma un canovaccio adatto alle necessità dei predicatori, improntato alla chiarezza narrativa e alla condanna senza mezze misure del diletto coreutico. Elidendo i particolari complessi della vicenda, il domenicano si perita tuttavia di conservare puntigliosamente i riferimenti che lo interessano: scompare la datazione proposta nelle prime versioni ma viene ben precisata la topografia, funzionale a mettere in evidenza l'occupazione sacrilega del «luogo e tempo sagrato e divoto»<sup>13</sup>.

L'interferenza con il tempo e lo spazio sacro è infatti un tema caro al frate: un secondo esempio tratto da Gregorio Magno narra di un giullare morto per aver suonato i cembali, disturbando la benedizione del pasto durante «una certa solennità» (secondo il racconto gregoriano la festa di san Procolo)<sup>14</sup>. Entrambi gli *exempla* sono farciti di formule di biasimo introdotte da locuzioni quali «massimamente» e «singolarmente», volte a sottolineare la gravità delle circostanze: è intollerabile, conclude il frate, che «per più dispetto di Dio l'uomo lo vada ad offendere a casa sua»<sup>15</sup>. L'occupazione di spazio e tempo sacro pone in concorrenza il rituale coreutico con quello liturgico, ostacolando le pratiche di devozione. L'affronto alla divinità, puntualizza infatti Cavalca, consiste nel fatto che canti e balli si svolgano «in luoghi ecclesiastici e a Dio

<sup>12</sup> Domenico Cavalca, *Esempi*, III, 45 (*Balli indemoniati*), pp. 120-121. *L'exemplum* successivo è ugualmente dedicato alla danza e tratta della nipote del vescovo di Rieti, «una bella giovanetta ch'avea nome Musa» che per intercessione della vergine Maria ottiene di passare a vita eterna, dopo aver rispettato per trenta giorni la raccomandazione di guardarsi «d'ogni giuoco e la vanitate di balli e di canti». Questa la lezione morale tratta da Cavalca: «Per la qual cosa si conchiude e dà intendere che alla gloria eterna non è degna d'andare quella la quale si dissolve e diletta in giochi e balli vani», *ibidem*, III, 46 (*Storia di Musa*), pp. 121-123 (la fonte è Gregorio, *Dialogi*, IV, 18, 1-4).

<sup>13</sup> *Ibidem*, III, 44 (*Abiezione del giullare*), p. 118.

<sup>14</sup> «Onde narra santo Gregorio che avendo lo santissimo Bonifazio vescovo di Ferenti detto la messa in una certa solennità e volendo poi benedire la mensa, venne uno giullaro con una scimmia e incominciò a sonare i suoi cembali per avere mangiare. Allora lo vescovo, di tal suono indignato e provvedendo la sua morte disse: "Oimmè, oimmè, mort'è questo misero". E incontanente avendo egli mangiato, li venne una pietra in capo e si l'uccise. E per questo volse Dio mostrare che molto a male questi giuochi e suoni, massimamente quando sono ad impedimento del suo santo officio e scandalo de' suoi servidori»: *ibidem*, pp. 118-119 (si veda Gregorio, *Dialogi*, I, 9, 8). Si ricorda, in contrapposizione al modello offerto dal Cavalca, l'esempio positivo di devozione giullaresca acrobatico-coreutica presentato nella narrazione medievale del giullare di Notre-Dame (*Le jongleur de Notre-Dame*).

<sup>15</sup> Domenico Cavalca, *Esempi*, III, 44 (*Abiezione del giullare*, p. 118).

consegreati e deputati, massimamente quando per questo s'impedisce lo divino officio»<sup>16</sup>.

Maggiori dettagli sono tramandati dalla *Scala coeli*, che mutua l'*exemplum* da Guglielmo di Malmesbury, inserendolo all'interno di un quadro teso a demonizzare i danzatori, il cui eterno castigo è figurato da inquietanti scene di divorazione bestiale e mostruosa<sup>17</sup>. I fatti sono riportati alla notte della vigilia di Natale del 1013, in «una certa città della Sassonia»<sup>18</sup>, il luogo della danza è un cimitero, i ballerini sono 18 uomini e 15 donne, alcuni dei quali sopravvivono allo scadere dell'anno, mentre ai defunti è attribuita una tradizione miracolosa poiché la loro morte è vista, sulla scia delle versioni 1 e 2, come segno del perdono divino.

La leggenda subisce dunque nei secoli numerose modifiche. Le prime testimonianze si caratterizzano infatti per la complessa e dettagliata articolazione dell'episodio e per la comparsa di motivi vicini alle tematiche del gregorianesimo, come l'insistenza sulla mediazione della casta sacerdotale per l'annullamento dell'anatema – la fine delle danze avviene per intercessione del vescovo (V2) e la presenza originale di una figlia e di un figlio del prete nel gruppo dei danzatori (V1 e V2), che aggiungeva alla maledizione la valenza di castigo al padre nicolaita.

In linea con le “questioni pastorali” affrontate nel concilio ecumenico Lateranense IV simili argomenti si conservano nelle versioni duecentesche della narrazione, come quella inclusa nello *Speculum historiale*. Tuttavia proprio con Vincent de Beauvais si avvia l'esemplarizzazione del testo (probabilmente derivato da quello di Guglielmo di Malmesbury, ovvero quel processo di progressiva semplificazione della trama in funzione della predicazione. Il testo di Cavalca, infatti, figura alleggerito dei dettagli cari al clima riformista che avevano arricchito le prime occorrenze del resoconto, fors'anche in ragione dell'ormai consolidata applicazione dei principi sanciti nel 1215. Inserito in numerose raccolte di *exempla*, l'episodio conserva tuttavia nella maggioranza dei casi la figura del vescovo. Le indebite parentele dell'officiante, invece, scompaiono non soltanto nel *Pungilingua*, ma anche nell'*Alphabetum narrationum* e nel *Tombel de Chartrose*, dove addirittura il sacerdote non ha un ruolo attivo nemmeno sul lancio della maledizione<sup>19</sup>.

Infine, in diverse testimonianze che specificano la composizione dei danzatori, il gruppo, inizialmente eterogeneo ma prevalentemente maschile, moltiplica al suo interno la presenza femminile, in linea con il ruolo preponderante assunto dalla donna nella coeva narrativa esemplare sulla danza.

<sup>16</sup> *Ibidem*, III, 45 (*Balli indemoniati*), p. 120.

<sup>17</sup> *La Scala coeli*, pp. 310-314.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Sono tramandati, al contrario, i riferimenti alla prole del chierico dalla *Scala coeli*, dal *Polychronicon* e da *Renard le Contrefait*. In quasi tutte le versioni della leggenda la figlia del prete è la ragazza che perde il braccio mentre il figlio del prete è il fratello intervenuto nel tentativo di sottrarla alla carola; fa eccezione il *Polychronicon*, dove la prole del prete figura ma non è collegata all'episodio del braccio amputato.

A dispetto dell'elasticità dei dettagli, lo spazio e il tempo della danza, quando definiti da indicazioni precise, sono concordemente identificati con il cimitero e la notte della vigilia di Natale. Ugualmente costante resta il rapporto tra cornice e trasgressione: evasi i limiti della cornice se ne resta prigionieri, sospesi nella dimensione spazio-temporale creata dal movimento.

#### 4. *La trattatistica*

L'interesse per il rispetto dei limiti che rendono lecita una performance getta le sue radici in una plurisecolare riflessione sulla liceità del ballo, sistematizzatasi a partire dal XIII secolo. Nel Trecento l'argomento è trattato dallo *Speculum morale*, sezione aggiunta dopo il 1310 allo *Speculum maius* di Vincent de Beauvais, dalla *Summa praedicatorum* di John Bromyard e dalla *Pisanella* di Bartolomeo da San Concordio, risalente al secondo decennio del secolo. In campo normativo la tematica compare nei commentari alle *Decretali* di Gregorio IX di Henri de Bohic, e nella *Pupilla oculi*, manuale di diritto canonico redatto dal teologo John de Burgh. Attraverso questo ramo il dibattito sfocia in campo giuridico, come mostra la voce *chorea* del dizionario di Alberico da Rosate<sup>20</sup>.

Il tempo debito, insieme alla conformità dello spazio, è inserito dalla maggioranza di questi testi tra le condizioni prioritarie di liceità della danza, secondo un modello che resta costante nel secolo successivo. Il *Supplementum* alla *Pisanella* di Niccolò da Osimo, riprendendo l'insegnamento di Alberto Magno sulla base delle indicazioni fornite dalla *Pisanella*, aggiunge alle condizioni espresse sul tempo lecito l'inadeguatezza di quello deputato alla devozione<sup>21</sup>. O ancora, Angelo da Chivasso, nell'*Angelica*, enumera, come prima condizione per non cadere in peccato ballando, il rispetto del tempo debito («tempus debitum»)<sup>22</sup>. L'autore riporta in proposito la prescrizione di Richard di Middleton secondo la quale sarebbe peccato mortale ballare nei giorni festivi ma mitiga la sentenza aggiungendo che una valutazione così grave è da adottare soltanto «omissa missa, vel predicatione, aut vesperorum celebratione»<sup>23</sup>. Il testo ritorna sulla questione del tempo al sesto punto della voce *chorea*, dove si raccomanda l'opportunità di limitare il tempo trascorso a ballare (per non cadere in peccato fondamentale è la «raritas chorizationis»)<sup>24</sup>. Una marcata attenzione alla sfera spaziotemporale si riscontra ugualmente nelle prescrizioni di Antonino da Firenze, che reputa importante astenersi dalla danza a Pasqua, durante la Quaresima e i periodi di penitenza, ritenen-

<sup>20</sup> Si veda Arcangeli,  *Davide o Salomè?*, pp. 69-107.

<sup>21</sup> Niccolò da Osimo,  *Supplementum Summae Pisanellae*, p. 102. Sulla storia dei primi incunaboli dell'opera si veda Sensi,  *Il Supplementum alla Pisanella*, pp. 325-332.

<sup>22</sup> Angelo da Chivasso,  *Summa Angelica*, p. 269.

<sup>23</sup>  *Ibidem*, pp. 269-270.

<sup>24</sup>  *Ibidem*.

do infine gravissimo scambiare il ballo per una ragione di vita<sup>25</sup>. Attraverso simili precetti viene quindi tracciata una cornice ideale, garante di un ordine costantemente trasgredito, come testimonia la ricorsività delle formule normative di condanna delle danze svoltesi in contesti inadeguati.

### 5. *Carole magiche*

Il tema della dilatazione del tempo della danza non è diffuso esclusivamente nella produzione esemplaristica, ma compare nelle testimonianze letterarie a partire dal XIII secolo: notti sacre, chiese e cimiteri non sono più gli unici palcoscenici in cui si snodano i gesti profani dei danzatori irriverenti. Lo scenario si apre al lussureggiante trionfo di una natura alma e florida, i cui boscosi anfratti rimormorano l'eco mai sopita delle nordiche selve incantate di arturiana memoria.

In una simile atmosfera si stagliano le vicissitudini del *Lancelot* in prosa, scritto tra il 1215 e il 1235. Vi si narra di come Lancelot, inoltratosi con uno scudiero nella Foresta Perduta, si unisse a un'allegria brigata danzante rimanendo prigioniero di un incantesimo volto a impedire agli innamorati di abbandonare la carola<sup>26</sup>. Nella radura che accoglie le danze compaiono un accampamento, una torre, una corona e un trono: si tratta di elementi chiave il cui significato sarà chiarito una volta svelata l'origine del sortilegio.

Tutto ebbe inizio poco dopo il matrimonio di Artù e Ginevra. A quel tempo re Ban di Bénoïc, padre di Lancelot, incontrò in quella stessa foresta un gruppo di fanciulle intente a ballare e incitò i cavalieri del suo seguito a unirsi ai divertimenti. Il desiderio di prolungare in eterno quel gioioso svago, espresso da una dama assisa al centro del cerchio coreutico, fu malauguratamente interpretato alla lettera da un chierico incantatore: la compagnia fu costretta a un moto perpetuo interrotto soltanto ai vesperi per alimentarsi e dormire. L'indomabile brama avrebbe investito anche i malcapitati di passaggio, qualora amassero o avessero mai amato profondamente. Soltanto il cavaliere più bello e più forte del mondo sarebbe stato in grado di spezzare il sortilegio sedendosi sul trono e indossando una corona lasciata da re Ban. A cingerla mettendo fine alle danze sarà proprio Lancelot; in quel preciso istante precipiterà dalla torre un'«ymage» raffigurante il padre:

se resgarde et voit chaoir de la tor en haut une ymage qui ert faite en samblance de roi et ert entaille moult richement et flati a la terre si durement qu'ele fu toute desquassee<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Antonino da Firenze, *Confessionale*, pp. 52-53. Si veda inoltre Cherubino da Spoleto, *Sermo-nes quadragesimales praeclarissimi*, sermone 48, pp. 231 sgg.

<sup>26</sup> *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, IV, pp. 229-236, 286-297 (da qui innanzi abbreviato *Lancelot*). Sull'episodio si veda Moran, *L'épisode de la Forêt Perdue*, pp. 87-102; Halász, *The Representation of Time*, pp. 175-186; Muzzolon, *La carole magique*, pp. 9-45.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 286. Sulle implicazioni delle "ymages" in *Lancelot*, l'"ymage" di Ginevra e i concetti di ricordo e oblio, si veda Rockwell, *Remembering Troie*, pp. 23-28.

Proprio come nella leggenda dei danzatori maledetti, una trasgressione si trova all'origine del coinvolgimento nel moto incessante: è infatti l'illecito amore per Ginevra a rendere il paladino vulnerabile ai perniciosi effetti del sortilegio. La cornice della danza è costruita attraverso il montaggio del testo, grazie all'interpolazione del narrato, che si interrompe all'entrata dell'eroe nella carola, per riprendere le fila dell'episodio soltanto dopo diversi capitoli. Si trasforma così il tempo sospeso della danza nel tempo reale di attesa del lettore<sup>28</sup>.

Il testo gioca inoltre sul tempo della narrazione in rapporto alla struttura complessiva dell'opera. La carola magica si colloca, infatti, al termine delle imprese cavalleresche dell'eroe: l'avventura nella Foresta Perduta, che sarebbe stata perfettamente consona alla parte cortese del romanzo, contrasta invece con il carattere mistico delle vicende successive. Si anticipa in tal modo che le virtù di Lancelot – la bellezza e l'abilità nelle armi che permettono al paladino di interrompere la carola – non saranno sufficienti alla scoperta del Graal, poiché la relazione con Ginevra lo condanna agli occhi di Dio. Se la danza entra nella cornice delle grandi composizioni letterarie trecentesche come il *Decameron*, in questo caso è l'opera stessa a fare da cornice alla danza, rivestendola di significato e fornendo gli estremi per una lettura simbolica dell'intrattenimento coreutico.

La stessa costruzione caratterizza un episodio del romanzo arturiano *Meraugis de Portlesguez* di Raoul de Houdenc, risalente al XIII secolo<sup>29</sup>. Meraugis, partito con l'amata Lidoine alla ricerca dell'amico Gauvain, si lancia all'inseguimento di un feroce guerriero assetato di sangue – chiamato Outredouté

<sup>28</sup> Sul meccanismo di sospensione temporale messo in atto nell'episodio della carola si veda *L'épisode de la Forêt Perdue*, pp. 87-102; Halász, *The Representation of Time*, pp. 175-186; Brandsma, *The interlace structure of the third part of the prose Lancelot*. Sul rapporto tra musica e magia si veda Trucco, *Suono originario*. Sul prolungamento del tempo coreutico nelle danze del Sud Italia si veda De Martino, *Sud e magia*, pp. 175-190; Resta, *Note sui "balli" di San Vito*, pp. 211-226. Sul tempo della lettura si veda Arcangeli, *Reading Time*, pp. 17-37.

<sup>29</sup> L'opera di Raoul de Houdenc ci è pervenuta attraverso tre manoscritti che riportano il testo integrale e tre frammenti: i codici V e W, composti tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, il codice T, redatto tra la fine del XIV e l'inizio del successivo. Questi i testimoni: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1725, ff. 98v-130v (V); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2599, ff. 1a-3d (W); Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. L.IV.33, ff. 82a-119b (T); Berlin, Staatsbibliothek, ms. Gall. Quarto 48, ff. 144a-154d, frammento (B); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 5386, ff. 24-25 (*olim* Draguignan, Archives départementales du Var). Il codice T è stato danneggiato durante l'incendio della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino del 1904; a causa del suo disomogeneo stato di conservazione, la ricostruzione integrale del testo risulta difficoltosa. Il codice W è edito in Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman de la Table Ronde* (l'edizione contiene anche la riproduzione delle miniature del codice viennese). Il codice V è edito in *Altfranzösischer Abenteuerroman von Raoul von Houdenc*. Ogni riferimento al testo di Raoul de Houdenc sarà tratto dall'edizione più recente del codice V di Michelle Szkilnik: Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle*, da qui in poi abbreviata V(MSz). I frammenti del codice M sono trascritti in *Fragment de Méraugis*, pp. 459-462. Sull'opera si veda Serra, *Allegorizzare il romanzo*, pp. 175-210; sulle immagini dei manoscritti si veda Busby, *Mise en texte and mise en image*, pp. 96-116. Ringrazio Paola Scarpini per avermi fornito utili indicazioni bibliografiche.

– per vendicare l’accecamento a un occhio del prode Laquis de Lampadés. Quando Meraugis sorprende il nemico intento a ballare e a stornellare in mezzo a un gruppo di giovani fanciulle, è convinto di averlo in pugno: «Fui, chevaliers, ne chante mie. Je te deffi, tu morras ja»<sup>30</sup>, grida pretendendosi verso l’avversario. Ma in quello stesso momento cade ogni sua bellicosa intenzione e la sete di vendetta è sopraffatta da un incontenibile desiderio di danzare. In tal frangente il paladino viene (letteralmente) abbandonato dall’autore ai suoi ludi («Meraugis fet mout liement [...] en mellor point nel puis ge mie»)<sup>31</sup>: al v. 3706 l’avventura danzante è sospesa per lasciare il posto alle traversie di Lidoine, riprendendo soltanto al v. 4290, con l’entrata di un nuovo cavaliere e la conseguente uscita del protagonista dal ballo. Si svela quindi il sortilegio, un incantesimo che intrappolava i cavalieri di passaggio fino all’arrivo di un nuovo malcapitato destinato a sostituire il prode uscente nella catena: «Li chastiax ert de tel nature / Que toz jors en i avoit un. / Iloeques i estoit chascuns / Tant q’uns autres i revenoit»<sup>32</sup>.

Il lettore è così obbligato a una pausa narrativa parallela alla permanenza decasettimanale del paladino nel castello, uno iato temporale reso nella trama attraverso il cambio di stagione annunciato dal canto dell’usignolo all’uscita di Meraugis dalle danze. La tecnica d’interpolazione coincide con quella del *Lancelot du Lac* da cui *Meraugis de Portlesguez* è in parte derivato<sup>33</sup>. Alla similitudine della trama fa eco l’assonanza dei campi semantici e lessicali che dominano i passaggi, fino all’uso di espressioni analoghe come quelle che definiscono il “battere con il piede” che indica il passo dei paladini nella danza («ferir del pié»<sup>34</sup>; «fiert du pié»)<sup>35</sup>. Divergente nei due testi è invece l’ambientazione della carola, che passa dal silvestre al cavalleresco, dalla foresta al castello, trattandosi tuttavia, pur sempre, di due medesime forme di *locus amoenus*.

La performance di *Meraugis de Portlesguez* subisce uno slittamento di genere che avvicina il prototipo agli *exempla*, ricchi di tentatrici danzanti. Si porta così all’estremo il processo di progressiva “femminilizzazione” del ballo maledetto e incantato, già osservato nelle evoluzioni trecentesche della leggenda dei “danzatori di Kölbigr”, fino a lasciare la scena a una compagnia formata da sole donne. Femminile sarà infatti ugualmente la carola dell’*Huon d’Auvergne* (e della sua traduzione italiana), che si approssima a quella descritta da Raoul de Houdenc anche per il carattere perenne della danza. Se Lancelot libera il gruppo dal sortilegio, Meraugis non si perita del destino dello sfortunato cavaliere che l’ha sostituito. Nell’eternità della catena sfumano i destini

<sup>30</sup> «Fui, chevaliers, ne chante mie. Je te deffi, tu morras ja»: V(MSz), vv. 3651-3652, p. 302.

<sup>31</sup> *Ibidem*, vv. 3704-3706, p. 306.

<sup>32</sup> *Ibidem*, vv. 4299-4302, p. 342.

<sup>33</sup> Si veda Huet, *Le Lancelot en prose*, pp. 518-540. Sulla danza magica in *Meraugis de Portlesguez* si vedano: Szkilnik, *Méraugis et la Joie de la Cité*, pp. 113-127; Muzzolon, *La carole magique*, pp. 12-22.

<sup>34</sup> «Et lors conmance a chanter et a ferir del pié ausi comme li autre»: *Lancelot*, p. 235.

<sup>35</sup> V(MSz), v. 3705, p. 306.

delle fanciulle e dei futuri prigionieri dell'incantesimo, il cui principio e motivo scatenante resta oscuro. La mancanza di un debutto e di una soluzione dell'episodio incrementa l'aura di mistero che lo contorna e contribuisce alla sensazione di un tempo sospeso, origine di una danza senza inizio e senza fine.

## 6. *Il trio di fanciulle*

Il tema della dilatazione del ballo compare, in una versione prossima alla leggenda dei danzatori maledetti, nell'*Huon d'Auvergne* – tarda *chanson de geste* franco-italiana il cui primo codice attestato risale al 1341 – e nel suo rimaneggiamento in prosa toscana a opera di Andrea Barberino, scritto tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo<sup>36</sup>. Ugone, incontrando un gruppo di fanciulle che ballano senza posa (dodici nell'*Huon d'Auvergne*, ridotte a tre nella versione italiana)<sup>37</sup> le invita a sospendere l'attività. Ma l'inarrestabile moto è il castigo per aver preferito la danza alla comunione facendosi, per di

<sup>36</sup> Questi sono i testimoni che tramandano l'*Huon d'Auvergne*: Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 D 8 (*olim* ms. Hamilton 337); Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, sezione antica, ms. 32; Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 3489; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. N.III.19. I testi di ulteriori due codici sono trascritti e leggibili alla Biblioteca Marcelliana di Firenze tra le Carte Rajna (XIX.15 [T] e XII.M.101 [P]). Un'accurata edizione dei diversi codici del testo è stata recentemente pubblicata *on line in open access*: McCormick, Zarker Morgan, *The Huon d'Auvergne Digital Archive*. In questa sede per il testo dell'*Huon d'Auvergne* faremo riferimento al manoscritto Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, sezione antica, ms. 32 (codice P) trascritto in McCormick, *Digital Edition of Huon d'Auvergne According to Padua, Biblioteca del Seminario Vescovile MS 32*. La *Storia di Ugone d'Avernia* di Andrea da Barberino è tramandata da 4 codici: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II.II.58 (XV secolo); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II.II.59 (1511); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi, 34; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 32. A questi si aggiungono due codici scoperti successivamente che differiscono notevolmente dagli altri quattro: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 177; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4101. L'unica edizione del romanzo ancora ad oggi disponibile è purtroppo inadeguata e fondata soltanto sui due dei sei codici latori dell'opera conosciuti dagli editori, ovvero il Magl. II.II.58 (XV secolo) e il Magl. II.II.59 (1511) conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Probabilmente il testo è una trascrizione di Magl. II.II.59. L'edizione in questione, alla quale ci rifaremo, è quella curata da Zambrini e Bacchi della Lega, *Storia di Ugone d'Avernia, volgarizzata nel sec. XIV da Andrea da Barberino*. Pio Rajna supponeva che anche il codice Panciatichiano 34 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fosse stato utilizzato per l'edizione (*Le fonti dell'Orlando Furioso*, p. 530, nota 1). Sui manoscritti e l'edizione della *Storia di Ugone d'Avernia* di Andrea da Barberino si veda Scattolini, *Appunti sulla tradizione della Storia di Ugone d'Avernia*, pp. 25-42, in particolare pp. 26-30. Nella versione in prosa toscana la catabasi di Ugo è narrata da un cantare in terza rima intervallato dalla prosa che glossa il poemetto, sulla cui paternità si è molto discusso, seppur prevalentemente attribuito ad Andrea da Barberino. Sull'argomento e sull'opera di Barberino si vedano anche: Vitale-Brovarone, *De la Chanson de Huon d'Auvergne à la Storia di Ugone d'Avernia*, pp. 393-403. Sull'evoluzione dell'*exemplum* dei danzatori maledetti nella *Storia di Ugone d'Avernia* di Andrea da Barberino si veda Scattolini, *Chorisantes itaque puniuntur*, pp. 339-356.

<sup>37</sup> La valenza simbolica della riduzione a tre delle fanciulle nel romanzo in prosa toscana si intuisce dal confronto con un successivo episodio coreutico dell'opera (Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Avernia*, I, 38-39, pp. 320-333), che si apre sempre con un trio di fanciulle intente a intonare melodie incantevoli (*ibidem*, I, 39, p. 333, si veda *infra*, nota 40).

più, scherno del sacerdote («che viene gabbato»)<sup>38</sup>. L'episodio è "presentificato" e decontestualizzato in favore di un'interpretazione interna alla logica testuale, esplicitata nella lassa LXIV (codice P). La lezione morale si apre e continua nella lassa successiva (v. 2051) generando una bipartizione che richiama da un lato la dicotomia esemplaristica tra aneddoto e moralizzazione<sup>39</sup>, dall'altro l'interpolazione del narrato usata per figurare la sospensione del tempo magico e coreutico nella letteratura arturiana (lo vedremo in dettaglio).

Nella moralizzazione dell'episodio il tema dell'obbedienza alla legge divina violata dalle danzatrici è parallelo a quello della lealtà verso il sovrano, incarnato dalla devozione di Ugone a Carlo Martello: il conte d'Alvernia resta infatti fedele al perfido regnante anche quando viene da questi costretto a scendere negli inferi per esigere un tributo da Lucifero. L'antitesi tra la componente femminile e il sacerdote riflette quindi la contrapposizione tra Ugone, buon cristiano timoroso di Dio, e gli empi, incarnati dalle peccatrici

<sup>38</sup> Questo il testo della sessantaquattresima lassa dell'*Huon d'Auvergne*: «Lo conte d'Avernia se messe ad ander; / Tuta Galicia el cercà per inter, / No lli lassà bosco ni river, / Prevedi ni abado, glexia ni monestier. / A Santa Maria andà ad alberger / A la doman, quando aparasse lo jorno cler, / Sovra quel mar el se va arester, / Là no truovà nave né mariner. / El volsse quela aqua veder e asaer; / Molto era profundo quello merer, / La soa lança presse dentro a ficher, / No li posseva cà fondi trover. / Quando soa lança el volsse indrié torner, / Çà no la poté versso si tirer, / O vollesse o non, li la convin laser, / Unde lo conte se presse a maraviar, / Enfra ssi dir e parler: / "Io creço che da chi inanci nessun pò ander." / E al partir ch'el sse voleva sevrer, / El presse davanti ssi a garder, / Si vete una mereveia granda e stranier: / Dodexe done vete balar e tornier, / Che tute cantava como en averò conter; / Tosto vegna a fin lo mondo che ne diebia finir, / E va pur intorno, no sse va asteler. / Lo conte se n risse, si lle voleva cesser: / No lli fo alcuna che li responda arer / E quele dame semper averà balar / Defin ch'el mondo averà finir. / Savé-vui perché elle non ffinà de tornier? / Quela pena Dio li volsse doner / Ché una fiada un prevede de monestier / Lo corpo de Cristo portava per comunier / E quele dame iera al dancier; / Ele non volsse per cò lasar de balar, / Ancì se prexeno de lui gaber, / Unde Dio le volse ben sacier. / Tanto balerà ch'el mondo averà durer»: *Huon d'Auvergne (codice P)*, Lassa 64, vv. 2018-2055 (*Huon d'Auvergne*, Padova, Biblioteca del seminario, ms. 32, ff. 42r-42v). Questo il testo della *Storia di Ugone d'Avernia* di Andrea da Barberino: «E dipoi cercò tutta la Galizia, e non lasciò a cercare ville, né caverne, né alberghi, né boschi, né monasteri, né chiese, né spedali; e andò insino a santa Maria di Compustella (ma oggi si chiama santa Maria Filibusterra), e albergòvi una notte. La mattina si levò, et andò un pezzo per la riva, mirando se vedeva nave, o sentiva alcuno che lo sapesse avisare; et mai non trovò nulla. Alla fine deliberò di vedere se l'acqua era profonda, e scese del cavallo, e messe la lancia nell'acqua, et mai trovò alcuno fondo; e volendo riavere la lancia, non la poté trarre dell'acqua; o vollesse egli, o no, gliela convenne lasciare; donde egli si maravigliò molto, e immaginò, et vide per questo, che più innanzi non si poteva passare. E volendo partirsi, e essendo montato a cavallo, vide inanzi a sé tre donzelle ballare, et cantare molto forte, senza posarsi mai. Ugone si maraviglia, et puosesi alquanto a vederle; et vedendo ch'elle non restavano, le domandò perché così solette ballavano in simile luogo; ma elle non rispuoseno, anzi attendevano a fare il simile. Ugone le dimandò più volte, et vedendo che non rispondevano, si partì; e trovato uno villano, lo domandò di quelle donzelle. Allora quel villano e' disse: sappiate ch'una volta uno prete portando il corpo di Cristo, se ne fecieno beffe, e cominciorono allora a gabbare, e a dileggiare, sempre ballando, facendose beffe; et mai resteteno. Il Signore volle dimostrare la sua potenza, e maledissele, che non poterono mai fare altro, che ballare, e cantare come fanno. Sentendo questo, Ugone ringraziò Iddio della somma giustizia; [ché] s'ha da temere, et dè essere amato; et chi non t'ama, Signore, può perire, et chi te non teme, perde la via diritta, e vanno colla via che lo mena a morte sempiterna» (Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Avernia*, I, pp. 131-132).

<sup>39</sup> Si tratta di un modello ben evidenziato in Scattolini, *Chorisantes itaque puniuntur*, pp. 339-356.

danzanti ma ugualmente dall'iniquo re che ha tradito il suo vassallo imponendogli una catabasi.

In questa sorta di trasposizione politica dell'*exemplum* la maledizione è scagliata direttamente dall'Altissimo per «dimostrare la sua potenza» e «somma giustizia»<sup>40</sup> e il castigo, a monito del re, si rivela estremamente rigido: le misere «non poterono mai fare altro, che ballare, e cantare»<sup>41</sup>. La pena segue la legge del contrappasso, colpendo attraverso la stessa arma chi ha prediletto lo svago coreutico al dovere devozionale. Il richiamo ai tormenti infernali è esplicito tanto nella «morte sempiterna»<sup>42</sup> evocata da Barberino quanto nei versi dell'*Huon d'Auvergne*: «Mo' li malvassi che roba la povra çan / E tuol e' so aver a torto e a ingan, / Cun maledete ovère, elli serà in mal an, / Serà in fuoco ardente la sera e la doman»<sup>43</sup>.

Al trio delle danzatrici indifferenti alla comunione corrisponde, in un successivo episodio dell'opera, un trio di fanciulle che cantano melodie incantevoli, rivelandosi poi i diavoli che hanno condotto Ugone all'Inferno, in un luogo di perdizione popolato da demoni danzanti<sup>44</sup>.

## 7. Folle frenesia

La distorsione temporale della performance si ripercuote sul gesto: alla perdita del controllo del tempo corrisponde quella di dominio del corpo. Lancelot balla forsennatamente, tanto da apparire «fol», termine che torna con insistenza nella narrazione<sup>45</sup>. Il tema della follia si ripresenta in *Meraugis de Portle-*

<sup>40</sup> Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Avernia*, I, p. 132

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Huon d'Auvergne (codice P)*, lassa 65, vv. 2062-2065.

<sup>44</sup> Condotta dal trio di fanciulle Ugone «appressandosi alle mura, vidde molti damigelli e damigelle; a due a due s'avevano per la mano, cantando dolce canzone d'amore, tutte franciose. Quando queste dame viddono Ugone, gli uscirono incontro, e tutti iscesono del muro; e come Ugo entrò drento alla porta, se li feciono incontro tutti; a due a due si missono innanzi, e ciascuna pareva di sua bellezza una Pulisena: il Conte le risguardò, e salutolle gentilmente, ed elleno lui inchinaro gentilmente, nè altro rispuoseno. Ugo (...) E andando per la terra, [vide] dami con dame, qual ballare, qual giuocare a zara, chi a tavole, chi a scacchi, tanto che Ugo si maravigliò forte, e disse fra sè stesso: s'io avessi qui drento Honida, e Tomaso, e Baldovino, Sansone, e Morando, miei nipoti, io non mi curerei di tornare mai a Vernia, e converrebbe che Carlo si procacciasse d'un altro messaggeri!». Qui Ugone sarà tentato dalla bellissima regina della città che gli domanda di trascorrere con lei la notte per poi mostrargli la strada per arrivare a Lucifero. Il conte percuotendosi il petto con una pietra e invocando il Nazareno per resistere alle tentazioni scoprirà infatti di trovarsi già all'inferno e che la bella regina, i fanciulli e le donzelle danzanti in verità sono diavoli: «E come ebbe dette queste parole vide tutti i cavalieri e le donzelle tornare diavoli, e con gran romore, come un tuono partire; e vidde da quattro parti della sala, ne' cantoni, a prendere grandissimo fuoco; e parve che tutta la casa ardesse». Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Avernia*, I, 38-39, pp. 320-333.

<sup>45</sup> «Et lors conmance a chanter et a ferir del pié ausi comme li autre, si s'anvoise et joue assez plus qu'il n'avoit onques mes fet et tant que li vallez meesmes le resgarda et le tient por fol»: *Lancelot*, p. 235. La medesima "folie" indica lo stato dei danzatori sottoposti all'incantesimo: «Et se vos ne nos delivrez, il estuet que vos remaingniez ci o nos et atandrions tant que Diex nos amaint celui par cui nos devons estre delivré de ceste folie ou nos somes»: *ibidem*, p. 286. Lo scudiero

*squez* alla fine di un lungo monologo del protagonista seguente la scoperta del cambio stagionale: «Sui enchantez ou ai songié?»<sup>46</sup> si chiede il cavaliere. Successivamente dubita dell'usignolo: «J'oi le rossignol chanter, / Qui le fet pour moi enchanter»<sup>47</sup> e ancora «Je n'ai pas doute qu'il m'enchant»<sup>48</sup>. A dominare è il campo semantico dell'incantamento, accompagnato da quello del meraviglioso: viene usato termine «mervelles»<sup>49</sup> in associazione al canto dell'uccello e il termine «fantosme» nell'evocazione dei «deables d'enfer»<sup>50</sup>. L'eroe temendo di aver perso per sempre l'affetto di Lidoine, che lo crede morto, si autodefinisce «fous» per il tempo trascorso a ballare<sup>51</sup>. Viene immediatamente dopo descritto come «fors du sens»<sup>52</sup> e prossimo alla perdita del senno. Per descrivere la singolarità della danza, tuttavia, si fa esclusivamente riferimento alla peculiare “natura” del castello che la ospita («Li chastiax ert de tel nature»)<sup>53</sup>: nel *Meraugis de Portlesgues* la “follia” e la “magia” non sono mai termini riferiti alla sfera coreutica ma subentrano con insistenza nell'ambientazione semantica della scena successiva alla carola, ovvero quella della ripresa della lucidità che permette all'eroe un approccio critico al proprio comportamento<sup>54</sup>.

La follia per caratterizzare il movimento costituisce invece un tratto importante della tradizione di Kölbjgk: nella *Scala coeli* i danzatori sono definiti «quasi vecordes»<sup>55</sup> e il «dissoluto ballo» di Cavalca richiama una gestualità impudica originata dall'abbandono della razionalità da parte dei ballerini che perdono «la mente» e sono «ismemoriati»<sup>56</sup>. Nel *Tombel de Chartrose* la follia – strettamente connessa a una «desobeissance»<sup>57</sup> che qualifica la scelta di proseguire la danza dei tersicorei più che la tipologia del movimento – domina la scena: i giovani gaudenti sono definiti «foles gens»<sup>58</sup>, sono «folx qui veulent leur folie»<sup>59</sup>, la loro stessa danza è una «folie»<sup>60</sup>.

che accompagna Lancelot lo mette in guardia all'entrata della foresta: «Ha, sire, por Deu, fait li vallez, n'i venez mie, car certes ce seroit trop aperte folie! (...)»: *ibidem*, p. 230. Quando Lancelot si lancia nella danza lo stesso scudiero perde la giornata aspettandolo e quando si decide a ripartire «se tient por fol de ce qu'il a tant atandu»: *ibidem*, p. 235. E ancora si precisa che il miglior cavaliere tra i valorosi è «pris par folie»; i danzatori sono liberati dalla «greingnor folie» in cui erano caduti: *ibidem*, p. 236. Su follia e musica nei manoscritti miniati bassomedievali si veda Clouzot, *Les images de la folie et de la musique*, pp. 185-213.

<sup>46</sup> V(MSz), v. 4317, p. 344.

<sup>47</sup> *Ibidem*, vv. 4324-4325, p. 344.

<sup>48</sup> *Ibidem*, v. 4351, p. 346.

<sup>49</sup> *Ibidem*, v. 4317, p. 344.

<sup>50</sup> *Ibidem*, v. 4390, p. 348; vv. 4346-4347, p. 346.

<sup>51</sup> *Ibidem*, v. 4396.

<sup>52</sup> *Ibidem*, v. 4401, p. 348.

<sup>53</sup> *Ibidem*, v. 4299, p. 342.

<sup>54</sup> La neutralità della descrizione della carola rispetto alla connotazione semantica della descrizione della fase immediatamente successiva alla danza è stata notata da Muzzolon, *La carole magique*, pp. 18-19.

<sup>55</sup> *La Scala coeli*, pp. 310-314.

<sup>56</sup> Domenico Cavalca, *Esempi*, III, 45 (*Balli indemoniati*), p. 121.

<sup>57</sup> *Tombel de Chartrose*, conte VI, v. 113, p. 277.

<sup>58</sup> *Ibidem*, v. 78, p. 275; al v. 85 torna il termine «foles».

<sup>59</sup> *Ibidem*, v. 166, p. 278.

<sup>60</sup> *Ibidem*, v. 93, p. 276.

Già nelle prime versioni della leggenda si fa riferimento all'«insania» dei danzatori (V2)<sup>61</sup>, allusione al «furor»<sup>62</sup> che li spinge a sottrarsi alla messa e non manca un accenno alla frenesia estatica delle menadi attraverso la formula «*debacamur*»<sup>63</sup>: una simile terminologia associata alla danza – variamente attestata anche nella tradizione successiva – rimanda a un concetto cristianizzato della mania teletica che vede l'equivalente classico epurato di tutti i connotati positivi presenti nella tradizione greca<sup>64</sup>. Al “debaccare” che porta a disattendere i moniti del sacerdote corrisponde un castigo che esaspera il carattere maniacale dei festeggiamenti del gruppo, risolvendosi in una totale perdita di controllo corporeo e nell'involontaria dilatazione temporale del rito coreutico. Al termine del moto i sopravvissuti sono costretti all'erranza perpetua e restano afflitti da un inestinguibile «tremor membrorum»<sup>65</sup> (V1), caratteristiche tipiche dei posseduti. Simile tremito, esito del mancato ascolto del sacerdote e dunque della disobbedienza alla legge divina, compare nei *Gesta regum Anglorum*, nello *Speculum historiale*, negli *Annales Alberti abbatis stadensis, a conditio orbe usque as annum Iesu Christi 1256*, nella *Scala coeli*, nel *Tombel de Chartrose*, nell'*Alphabetum narrationum*, nell'*Alphabet of tales* fino al “tremollo” citato nel *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6503, f. 61r (V2).

<sup>62</sup> «Ductor furoris nostri alludens fatale carmen orditur Gerleuus»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 9560, f. 1 (V3).

<sup>63</sup> «Finitis nocturnalibus sacris, prima missa, tante noctis reuerentia debita, incipitur; nos maiori strepitu, quasi Dei ministros ac Dei laudes nostro perdendo choro superaturi, debacamur»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6503, f. 61r (V3).

<sup>64</sup> De Martino, *La terra del rimorso*; De Martino, *Sud e magia*, pp. 99 sgg.; Rouget, *Musica e trance*, pp. 262-274; Tronca, *Christiana choreia*, pp. 36-48.

<sup>65</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, f. 68r (V1).

<sup>66</sup> Per un confronto tra la terminologia delle diverse fonti si rimanda alle schede sulla tradizione dei danzatori di Kölbick che corredano lo studio Belgrano, *La condamnation de la danse par l'Église*. Il *tremor*, precursore di quell'«agitazione delle membra» che caratterizzerà le epidemie coreutiche tardomedievali, mostra qualche assonanza con il «simbolismo dell'altalena» connesso ai riti dell'*aiora* e degli *oscilla* di cui discorreva all'inizio degli anni Sessanta Ernesto De Martino e di cui si sono recentemente occupati Luigi Canetti e Donatella Tronca (De Martino, *La terra del rimorso*, cap. II e cap. III, nota 229 e cap. V; L. Canetti, D. Tronca, *Schemata rituali tra la vita e la morte: aiora e oscillatio*, intervento nell'ambito del Workshop *Schemata and Choreutic Rituals between Antiquity and the Middle Ages* (Tarragona, 11 marzo 2019). *Tremor e oscillatio* – ovvero il movimento che compare nelle fonti classiche e tardo antiche in relazione ai rituali coreutici volti alla stabilizzazione del disordine causato da un evento traumatico – condividono la similitudine gestuale, il rispondere a un ritmo non misurabile e controllabile ma proveniente dall'organicità incontrollabile del corpo, e la funzione “rischematizzatrice” (ovvero di riconduzione agli *schemata*), anche se nel *tremor* dei maledetti il ruolo punitivo esemplare tende a prevalere sulla dinamica ricompositiva dell'ordine violato.

8. *Il cerchio e il canto*

L'incedere ultimo dei danzatori maledetti e incantati è caratterizzato da una forma coreografica precisa<sup>67</sup>: il cerchio, una figura densa di significati simbolici, apice di un universo teatralizzato dove le anime beate vorticano carolando e i dannati ne riproducono il moto<sup>68</sup>.

La struttura chiusa e circolare si adatta perfettamente alla rappresentazione di dimensioni temporali dilazionate e ricorsive enfatizzando il carattere di *hortus conclusus* attribuito allo spazio anche quando il ballo avviene in un ambiente silvestre e selvatico. Già nei testi più antichi relativi alle danze maledette, infatti, troviamo riferimenti alla struttura coreografica circolare e i tersicorei ripercorrono sempre lo stesso tragitto al punto che la versione di Otberto (V1) li dipinge nel giro di sei mesi sprofondata fino alle ginocchia («ad genua») e addirittura interrati fino ai fianchi allo scadere dell'anno («ad latera»)<sup>69</sup> o, nella terza versione, fino all'ombelico («ad umbilicum terram inambulauerunt»)<sup>70</sup>. In Otberto si specifica che i danzatori si muovono «in circuitu»<sup>71</sup>, in Teodorico che si prendono per mano e organizzano una ronda («chorolla»)<sup>72</sup>, successivamente si specifica che si muovono girando («gyrando»)<sup>73</sup>, «danzando in tondo» («chorizando circuite»)<sup>74</sup>, roteando tutto l'anno senza alcun riparo: «Sic nobis cum toto anni circulo sub nudo aera rotatis rediit mundo fausta et remediabilis nox dominici natalis»<sup>75</sup>.

<sup>67</sup> Si sono usati i termini latini *forma* e *figura* non soltanto per rimandare ad una struttura coreografica ma altresì per sottolineare il rimando a un equivalente bassomedievale degli *schemata* classici e tardoantichi. Sulla funzione degli *schemata* si veda Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*.

<sup>68</sup> Sul significato simbolico della danza circolare si vedano: Isar, *Dancing Light into the Byzantine Sacred Space*, pp. 305-316; Isar, *Xopòs*, pp. 51-64; Poulet, *Poésie du cercle et de la sphère*, pp. 44-57. Riuniti nella stessa miscellanea si vedano Massip, *L'harmonia de l'univers*, pp. 65-85; Fratini, *Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca*, pp. 85-109 e, per analoghe strutture coreografiche in diversi contesti, si veda sulla Grecia antica Bellia, *Musica e danza in Magna Grecia e nella Sicilia greca*, pp. 21-28. Anche in età contemporanea forme diverse di danze circolari sono diffuse in tradizioni variegata: citiamo a titolo di esempio lo studio di Hélène e Jean-Michel Guilcher dedicato ad una danza bretone attestata a Léon (*La danse ronde en Léon*, pp. 60-78).

<sup>69</sup> «Ergo, sex mensibus euolutis, usque ad genua terrae immersi sumus; post annum, redeunte eadem sanctissimam natiuitate domini, usque ad latera demersi in circuitu choros duximus»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, f. 68r (V1).

<sup>70</sup> «Totum illum annum in eisdem cantationibus et saltationibus duxerunt non manducantes neque bibentes neque frigus neque estum sentientes non scissuram in calciamentis uel in aliis uestimentis habentes donec ad umbilicum terram inambulauerunt»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 9560, f. 1r (V3).

<sup>71</sup> «In circuitu choros duximus»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, f. 68r (V1).

<sup>72</sup> «Conserimus manus et chorollam confusionis in atrio ordinamus»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6503, f. 61v (V2).

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

*L'Huon d'Auvergne* precisa il movimento rotatorio affiancando a «ballar» il verbo «tornier»; nel *Lancelot* la «querole» si svolge «tout entour le pins»<sup>76</sup>; nel *Meraugis de Portlesgues* compaiono le medesime espressioni: i danzatori carolano «entor le pin»<sup>77</sup>. Il verbo *carolare* definisce il moto anche in *Renart le Contrefait*; nel *Tombel de Chartrose* l'impiego di «carole» e dei suoi derivati è ridondante (si contano nove occorrenze)<sup>78</sup> e incrementa la sensazione di un tempo circolare e ricorsivo.

Al cerchio corrisponde una caratteristica ritmica: l'esecuzione canora basata sulla ripetizione di un ritornello musicale. Sul canto che accompagnava la carola una tesi particolare è quella avanzata da Margit Sahlin: all'origine del termine «carola» risiederebbe il tentativo della chiesa medievale di cristianizzare i costumi coreutici pagani più radicati, trasformando l'invocazione «Kyrie Eleison» nel *refrain* del canto di accompagnamento. Il termine «carola» non identificherebbe quindi una coreografia precisa a catena chiusa circolare, ma piuttosto «une espèce de «procession» ou de «danse», une marche rythmique, non liée à des règles fixes»<sup>79</sup>, dunque la struttura ritmica del movimento. Recentemente Robert Mullally ha sostenuto, al contrario, che alla carola corrispondesse una «coreografia specifica», ovvero la catena a cerchio chiuso spesso alternato tra uomini e donne<sup>80</sup>.

Nelle miniature dei codici contenenti il *Lancelot*, lo vedremo, uomini e donne si alternano frequentemente in una struttura coreografica a catena circolare chiusa. In alcuni casi prevale la componente femminile a dispetto del dettaglio testuale che specifica il maggior numero di cavalieri<sup>81</sup>. Nelle rubriche delle immagini il termine «carola» sembra tuttavia funzionale a identifica-

<sup>76</sup> *Lancelot*, p. 235.

<sup>77</sup> V(MSz), v. 3635, p. 300.

<sup>78</sup> *Tombel de Chartrose*, conte VI, p. 273 titolo, v. 79 p. 275 («caroloient»), v. 83 («carole»), v. 86 p. 276 («caroles»), v. 91 p. 276 («caroles»), v. 119 p. 277 («carole»), v. 133 p. 277 («caroloient»), associato, nel verso successivo, a «tournoiement»), v. 151 p. 278 («carole»), v. 181 p. 279 («caroloient»), v. 198 («carolours»). Sulla terminologia coreutica di *Renart le Contrefait* si veda Mullally, *Dance terminology in the works of Machaut and Froissart*, pp. 248-259, in particolare pp. 248-249.

<sup>79</sup> Sahlin, *Étude sur la carole médiévale*, p. 212.

<sup>80</sup> Mullally, *The Carole*. Gli studi di Sahlin e di Mullally sono molto interessanti e accurati; i tentativi di ricostruzione coreografica che prospettano si scontrano tuttavia con l'ambiguità stessa dei testi, con l'evoluzione dei significati del termine «carola» nel corso dei secoli e con la reinterpretazione fornita da certi autori della danza in chiave simbolica. Di sicuro il ricorso al tragitto circolare in questo tipo di ballo era talmente ricorrente da indurre autori quattrocenteschi come Cristoforo Landino a definirla esplicitamente un «ballo tondo»: «anime che si giravano; proprio carola che significa ballo tondo» (Cristoforo Landino, *Commento alla Comedia*, Paradiso XXIV, 1-18). I commenti danteschi di Iacopo della Lana, Francesco Buti, Bernardino Dainello e dell'Anonimo Fiorentino confermano simile accezione: Iacopo della Lana («circonvoluzioni, o ruote, o sfere»: *Paradiso* XXIV, 16; «sfere o circolazioni di radii»: *Paradiso* XXV, 99); Francesco Buti («ballo tondo»: *Paradiso* XXIV, 1-18), l'Anonimo Fiorentino («circonvoluzioni o ruote» *Paradiso* XXIV, 13-18); Bernardino Daniello («balli tondi»: *Paradiso* XXIV, 13-18).

<sup>81</sup> «En avoit (chevaliers) qui ne tenoient ne dames ne damoiseles, ainz tenoient chevaliers pas ses mains dont il i avoit assez plus que de damoiseles»: *Lancelot*, p. 234.

re l'avventura (l'«episodio della carola magica») piuttosto che all'indicazione di una precisa modalità coreografica<sup>82</sup>.

Al di là dell'interpretazione del termine, i numerosi *refrain* riportati da Margit Sahlin dimostrano quanto la ritmica canora strutturasse la performance. E difatti tutte le testimonianze qui analizzate associano alla danza una contemporanea esecuzione vocale che, con il suo andamento martellante e prolungato, accompagna i passi, incarnando a livello sonoro la condanna fisica al movimento circolare e perpetuo.

In alcune versioni della leggenda di Kölbick il canto è posto all'origine stessa del sortilegio, poiché è il rumore a sovrapporsi inizialmente alla celebrazione liturgica. Come contrappasso, la condanna a ripetere quella stessa melodia incessantemente compare nelle formule di maledizione tramite diciture quali: «sic inquieta cantando annum ducatis»<sup>83</sup>. In V3, addirittura, i gaudenti per indicare l'intenzione di prolungare i loro dilette non fanno riferimento alla danza, annunciando al prete che non si reheranno alla messa finché la loro *cantilina* non sarà terminata («donec cantilina finita esset») <sup>84</sup>. Il particolare del canto associato alle danze non si perde con il variare dell'*exemplum* nei secoli: l'*Huon d'Auvergne* indica che le dodici donzelle «tute cantava»<sup>85</sup>, mentre Andrea da Barberino precisa che cantavano «molto forte», evocando il disturbo arrecato dagli schiamazzi che era, nelle fonti più arcaiche, all'origine dell'ira del prete<sup>86</sup>.

Nell'opera di Raoul de Houdenc, il canto è condotto da Meraugis («fiert dou pié e chante avant») <sup>87</sup> mentre in *Lancelot* rimanda alla destinataria di quella passione illecita che rende il paladino vulnerabile agli effetti dell'incantesimo e inadatto alla ricerca del Graal. I danzatori intonavano infatti

une chançon qui estoit faite de la roine Genievre et il chantoient en escotois si que li vallez n'antandoit mie bien qu'il disoient et neporquant tant en savoit que li sans de la parole estoit tiex: «Voirement avons nos la plus bele roine des autres»<sup>88</sup>.

Il contenuto del *refrain*, quando specificato, gioca un ruolo fondamentale nella sintesi simbolica della vicenda, ricordando il peccato commesso: la versione di Teodorico include il primo *couplet* («Equitabat Bovo per silvam

<sup>82</sup> Lo si rileva in modo particolare nei codici dove, sebbene la rubrica rimandi alla carola, la danza non è effettivamente rappresentata (o quantomeno non è individuabile attraverso una struttura coreografica ben definita): London, British Library, ms. Royal 20. D. IV, f. 237v; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 122, f. 137v.

<sup>83</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, f. 68r.

<sup>84</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 9560, f. 1r (V3). Il termine *cantilena/cantilina* compare in tutte le prime versioni della leggenda: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 5129, f. 67v (V1, *cantilena*); Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6503, f. 61v (V2, *cantilenam-cantilene*).

<sup>85</sup> *Huon d'Auvergne (codice P)*, v. 2040.

<sup>86</sup> Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Avernia*, I, p. 132.

<sup>87</sup> V(MSz), v. 3705, p. 306.

<sup>88</sup> *Lancelot*, pp. 234-235.

frondosam, Ducebat sibi Mersuindem formosam»)»<sup>89</sup> e il tema della canzone è un ritornello spensierato i cui toni si rivelano lugubri e profetici una volta scattata la maledizione: «Quid stamus? Cur non imus?»<sup>90</sup>.

### 9. Traduzioni visive

La trasposizione in immagini della performance permette di recuperare parzialmente la dimensione visiva persa durante la scrittura del rituale. Simile operazione implica l'impiego di una strategia volta a manifestare in modo figurato gli aspetti ritmici e sonori della danza e l'effetto di sospensione del tempo magico.

All'interno del ricco *corpus* di manoscritti illustrati che hanno trasmesso il *Lancelot* in prosa la raffigurazione della carola costituisce una scelta iconografica diffusa per rappresentare l'episodio della Foresta Perduta<sup>91</sup>. In alcuni casi tuttavia la danza viene elusa a favore della messa in scena dell'epilogo della vicenda, come nelle iniziali istoriate dedicate all'incoronazione di Lancelot. Ne sono esempio le immagini di tre manoscritti conservati alla Bibliothèque Nationale de France: Français 344, proveniente dalla Francia del Nord e databile al terzo quarto del XIII secolo; Français 123 (fig. 1), realizzato in Gran Bretagna tra il 1275 e il 1280 e Français 1422, redatto a Tournai tra il 1330 e il 1340 (fig. 2)<sup>92</sup>. Il capolettera di Français 123 include sulla sinistra la rappresentazione dell'immagine di re Ban che precipita da una torre, una scelta volta a enfatizzare il valore dell'“ymage” come doppio dell'eroe: l'oggetto che cade non ha infatti i contorni di un quadro ma quelli di una figura simile al paladino.

In diversi codici l'iconografia supporta la messa in sequenza del testo: la carola funge allora da *visual marker* e offre una pausa che enfatizza la tecnica narrativa dell'interpolazione. Consideriamo Yale 229, un manufatto di pregio miniato nell'ultimo quarto del XIII secolo con tutta probabilità in un atelier della Francia del Nord<sup>93</sup>. Vi figurano 77 miniature ampie, 51 di misura più

<sup>89</sup> «Equitabat Bouo per siluam frondosam; Ducebat sibi Mersuindem formosam: Quid stamus? Cur non imus?»: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6503, f. 61r (V2).

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Sulle miniature dei manoscritti del *Lancelot* si vedano Stones, “*Mise en page*” in *the French Lancelot-Grail*; McRae, Nelles, *Text and Context*; Fabry-Tehranchi, *Au seuil du Lancelot*; Micha, *Les manuscrits du Lancelot en prose*; Micha, *Tradition manuscrite et versions du Lancelot en prose*, pp. 99-106.

<sup>92</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 123, f. 108v; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 1422, f. 67r; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 344, f. 402v (<<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=06000109&E=814&I=32583&M=imageseule>> [ultimo accesso: 16/10/2020]).

<sup>93</sup> New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript, ms. 229. Sul manoscritto si vedano Stones, “*Mise en page*” in *the French Lancelot-Grail*; Fabry-Tehranchi, *Au seuil du Lancelot*, p. 57-90 e i saggi raccolti in *Essays on the “Lancelot” of Yale 229*, in particolare McRae, Nelles, *Text and Context*, pp. 29-39; Black, *Mapping Time and Space*, pp. 19-29; Hahn, *The Enigmatic Contours of the Bed in Yale 229*, pp. 69-89.

ridotta e 36 iniziali istoriate: le immagini fungono da cesura e da transizione tra una storia e l'altra, sostenendo l'«entrelacement» («interlacing of separate narrative threads»)<sup>94</sup> e coinvolgendo il lettore nell'interpretazione dell'avventura cavalleresca.

La danza è collocata in una delle rappresentazioni di dimensioni maggiori (della larghezza di una colonna), bipartita: nel registro superiore si scorgono sei personaggi che ballano tenendosi per mano, tra i quali Lancelot è presumibilmente la figura al centro i cui piedi sporgono sulla linea che divide l'immagine. Nella sezione sottostante prende posto una partita a scacchi. Narra infatti il testo che, trascorsi quattordici anni dall'inizio del sortilegio, la dama assisa al centro della carola avesse chiesto al chierico di variare l'intrattenimento, ricevendo quindi una scacchiera incantata capace di muovere autonomamente i pezzi. Il gioco stregato costituisce un nuovo collegamento tra Lancelot e Ginevra, poiché verrà mandato dal valoroso in regalo all'amata: la giustapposizione delle due scene enfatizza quindi l'idea di un eccessivo attaccamento del paladino ai piaceri carnali e alle virtù cavalleresche, implicante il rischio di restare prigionieri della passione amorosa, metaforizzato dalla carola<sup>95</sup>.

Una caratteristica fondamentale accomuna tutti i codici: le immagini non contengono che labili tracce della follia coreutica decantata nel testo, mentre conservano gli elementi iconografici tipizzanti della danza cortese nella forma trasmessa da una consolidata tradizione letteraria e iconografica. L'ambiente boschivo non deve trarre in inganno poiché si perpetua il *topos* del giardino declinato in versione silvestre: all'interno della foresta incantata è riconfigurato uno spazio chiuso e controllato dall'uomo, un assetto adatto alla rappresentazione della dimensione ricorsiva del rituale coreutico.

In Français 110, realizzato alla fine del XIII secolo nella Francia del Nord e conservato alla Bibliothèque Nationale de France, la danza è riassunta attraverso la rappresentazione di quattro carolanti<sup>96</sup>. La miniatura, collocata all'inizio della pagina, è larga quanto una delle tre colonne in cui si distribuisce il testo e occupa una lunghezza equivalente a dieci linee: in questo esiguo spazio la scena, racchiusa in una cornice, si distingue per lo stesso stile essenziale che caratterizza l'intero apparato del codice. Più elaborata è la resa di Français 333, realizzato nel primo quarto del XIV secolo e conservato alla Bibliothèque Nationale de France (fig. 3)<sup>97</sup>. Il codice, contenente soltanto parte della compilazione *Lancelot-Graal*, è corredato da iniziali ornate e da 36

<sup>94</sup> McRae, Nelles, *Text and Context*, p. 20; Brandsma, *The interlace structure of the third part of the prose Lancelot*.

<sup>95</sup> New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript, ms. 229, f. 66v.

<sup>96</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 110, f. 358v (<<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08100347&E=97&I=20962&M=imageseule>> [ultimo accesso: 16/10/2020]). Il formato del codice è mm 414×281 e le linee per colonna sono 56, 58 o 60.

<sup>97</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 333, f. 51r. Il formato del codice è mm 390×280.

miniature. Il testo presenta una distribuzione tripartita analoga a quella di Français 110 ma le dimensioni delle immagini sono maggiori, estendendosi in larghezza su due colonne<sup>98</sup>. Ogni figura è inserita in una cornice rosa scuro e blu, colori che tornano nelle scene interne in tonalità che raggiungono il rosso acceso, mentre gli sfondi sono realizzati in oro brunito alternato al blu profondo o al rosa scuro. Sotto ogni miniatura segue un'iniziale ornata nella stessa gradazione cromatica. La carola si colloca all'interno di un'immagine formata da due scene giustapposte separate da un albero biforcuto, distinte grazie al diverso colore dello sfondo: l'uno oro e l'altro blu scuro. Lo scorrere del tempo si evolve da sinistra verso destra; un nesso di causa-effetto lega gli episodi: la sezione destra ospita quattro personaggi danzanti (tre fanciulle e un cavaliere) uniti in una catena a cerchio chiuso, a sinistra invece due dame fanno sedere Lancelot sul trono e lo incoronano mentre sul capo del paladino sembra precipitare una testa analoga a quella dell'eroe, sintesi iconografica del passaggio relativo alla rovina dell'"ymage" dalla torre<sup>99</sup>.

La circolarità enfatizza (in questo come nella maggioranza dei casi) la dimensione sospesa della danza. Non sempre, tuttavia, il cerchio costituisce la variante coreografica prediletta dagli artisti per rappresentare la carola. Consideriamo, per esempio, Additional 10293 (fig. 4), un codice di realizzato nel 1316 a Tournai o Saint-Omer conservato alla British Library<sup>100</sup>. Il testo, distribuito su tre colonne, è corredato da iniziali ornate e 463 miniature – della larghezza di una colonna<sup>101</sup> – stagliate su fondo oro e racchiuse da cornici blu, rosse e rosa decorate in bianco. La danza è descritta come una «carole» dalla rubrica rossa che precede l'immagine. Sotto un grande pino nove tersicorei disposti su due file fronteggiano l'osservatore mentre sulla sinistra Lancelot, armato di lancia e scudo ma sprovvisto di armatura, giunge a cavallo. Le figure maschili e femminili si alternano ad eccezione di due donne affiancate nell'estremità destra della catena. I toni arancioni, beige, rosa pallido e blu delle vesti e si intervallano al grigio delle armature in una distribuzione cromatica che concorre alla ritmicità dell'immagine.

L'identificazione precisa della struttura coreografica è problematica. Nella sezione destra della catena risulta ben visibile il gesto con cui il cavaliere armato in prima fila stringe la mano alla dama retrostante. Non si distingue invece con altrettanta chiarezza parte del braccio del personaggio femminile

<sup>98</sup> Fatta eccezione per il maggiore spazio dedicato alla scena della battaglia tra Agravain e Druas le Félon che apre il primo *folio*.

<sup>99</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 333, f. 51v. Simili esempi di miniature bipartite si trovano ai ff. 1r, 3v, 24v, 30v, 47v, 73v, 80v, 86v, 99v, 104r, 142r. Nelle miniature ai ff. 77v, 91v, 113v, 127r è invece un elemento architettonico a dividere l'immagine.

<sup>100</sup> Londra, British Library, ms. Additional 10293, f. 292v. Il formato è mm 400×300, 50 linee per colonna. Il codice – parte di un gruppo di tre manoscritti conservati alla British Library di Londra contenenti l'intero ciclo del *Lancelot-Graal* (Additional 10292-94) – è segnalato nel 1411 negli inventari della biblioteca di Carlo VI: Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, II, p. 182, n. 1116.

<sup>101</sup> Tranne per quanto riguarda i ff. 344-351.

vestito di rosa posto in seconda fila all'estremità sinistra della catena<sup>102</sup>: volendo ricondurre la figura a una precisa struttura di movimento e supponendo che le particolari intersezioni dei danzatori non si debbano a qualche svista, si potrebbe interpretare la conformazione come una coreografia a catena su due file (che prevede scambi e passaggi tra i danzatori, oppure un'evoluzione a spirale).

In alcuni manoscritti la carola è scarsamente distinguibile o addirittura assente. Rientrano in queste casistiche tre codici accomunati da diverse similitudini: Royal 20.D.IV (British Library, fig. 5) e Français 122 (Bibliothèque Nationale de France, 1344, fig. 6), a loro volta connessi da numerose affinità ad Arsenal 5218 (Bibliothèque de l'Arsenal), dove non compare la scena coreutica.

Il codice Français 122 fu realizzato nel 1344 mentre Royal 20.D.IV risale al primo quarto del XIV secolo e presenta una versione incompleta dell'opera, essendo stato probabilmente associato a un altro manoscritto; le 9 miniature presenti sono attribuite al Maestro "au menton fuyant"<sup>103</sup>. Arsenal 5218 fu scritto, miniato e rilegato da Pierart da Thielt nel 1351 a Tournai, città che potrebbe dunque essere ugualmente il luogo di produzione degli altri due manoscritti<sup>104</sup>.

L'ipotesi di una vicinanza tra Royal 20.D.IV (British Library) e Français 122 è avvalorata proprio dall'analoga collocazione nel testo della scena dedicata all'episodio della Foresta Perduta<sup>105</sup>. In entrambi lo scritto è distribuito su due colonne, figure e decorazioni vegetali arricchiscono i margini, le iniziali ornate marcano (a parte rari casi) l'inizio dei capitoli, le miniature sono seguite da rubriche in rosso. Si osserva nei due manufatti una stessa amplificazione dell'avventura nel bosco stregato, di dimensioni duplicate (due colonne di larghezza) rispetto al formato della maggioranza delle raffigurazioni (una colonna di larghezza): un segno dell'importanza conferita all'impresa e al suo ruolo di premessa alla transizione dalla parte cavalleresca a quella spirituale del romanzo.

L'immagine di Royal 20.D.IV è racchiusa in una cornice blu e rosa scuro culminante in un decoro architettonico, secondo un modello ricorrente nel manoscritto. A sinistra Lancelot compare, indossando l'elmo, in compagnia di sei dame, ovvero quante erano le fanciulle inizialmente coinvolte nell'incantesimo. Sulla sinistra invece il guerriero viene fatto sedere sul trono da

<sup>102</sup> Si nota che l'attaccatura dell'arto passa davanti al corpo del cavaliere alla sua destra il quale, a sua volta, porge la mano destra alla dama che lo affianca e non la sinistra come si supporrebbe in una semplice catena. L'interpretazione come schieramento in doppia fila è sostenuta da Mully, *The Carole*, p. 96.

<sup>103</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 122, f. 137v: il formato è di mm 429×315, il testo si distribuisce su colonne di 50 linee. London, British Library, ms. Royal 20.D.IV, f. 237v: il formato è di mm 336×243, le colonne comprendono 40 linee. Sull'attribuzione delle miniature si veda Stones, *A Note on the Maître au menton fuyant*.

<sup>104</sup> Stones, "Mise en page" in *the French Lancelot-Grail*, p. 134.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

due donne. L'ambientazione particolarmente dettagliata rende evidente l'assimilazione tra lo spazio silvestre e quello cortese: la torre è rappresentata attraverso la porta di un castello, in evocazione del contesto cavalleresco che consuetudinariamente accoglie la danza (nel giardino o negli spazi interni della rocca). Sono visibili quattro alberi e quattro tende – che rappresentano l'accampamento descritto nel testo – colorate in arancione e bianco e disposte a gruppi di due<sup>106</sup>. A margine della pagina, invece, un suonatore collocato tra due animali accompagna la danza di un cavallo.

La scena di Français 122 è bipartita: la foresta tenebrosa si contrappone al bosco diurno e addomesticato dove nove personaggi circondano un trono mentre, all'estremità destra della miniatura, sono raggruppate quattro figure. Sul seggio è posata la corona in un'estrema sintesi evocativa dell'incoronazione di Lancelot e della caduta dell'"ymage".

Tra le collezioni della Bibliothèque de l'Arsenal è conservato infine un codice privo della rappresentazione coreutica, ma contenente l'antefatto: si tratta di Arsenal 3480, datato al 1405<sup>107</sup>. Il testo è intervallato da iniziali ornate e miniature poste ai due terzi delle pagine, larghe quanto una delle due colonne su cui si distribuisce il testo e non corrispondenti alla scansione in capitoli dell'opera. L'immagine mostra Lancelot incedere sul destriero verso la zona silvestre, protetto da armatura, elmo, scudo e lancia, in compagnia del suo scudiero (ugualmente a cavallo)<sup>108</sup>. Sullo sfondo a destra si scorgono gli alberi mentre in primo piano svetta una tomba, emblema del cimitero che – specifica il testo – viene oltrepassato dal paladino all'ingresso della foresta incantata.

All'interno del *corpus* di testimoni considerati è necessario arrivare all'anno 1475 per trovare un esemplare che include l'immagine coreutica: si tratta di Français 115, custodito alla Bibliothèque Nationale de France (fig. 7)<sup>109</sup>. Il codice fa parte di un noto insieme di quattro manoscritti (Français

<sup>106</sup> «Si ont tant alé qu'il vindrent en .I. molt bele prairie devant .I. tor ou il avoit tandu dusqu'a a .XXX. pavillons les plus biax et les plus riches que Lanceloz eust onques mes veu a son esciant»: *Lancelot*, p. 234.

<sup>107</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. 3480, f. 245 (<<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=55001676&E=251&I=136275&M=imageseule>> [ultimo accesso: 16/10/2020]). Il formato è mm 360×313, 60-62 linee per colonna.

<sup>108</sup> L'abbigliamento e il fatto che il personaggio proceda a cavallo lasciano supporre che si tratti dello scudiero e non dell'eremita incontrato da Lancelot all'ingresso della Foresta Perduta.

<sup>109</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 115, f. 476r. Il formato è mm 503×362, le colonne sono composte da 50 linee. Prima di considerare significativa la rarefazione delle rappresentazioni della carola a partire dalla metà del XIV secolo e di indagarne i motivi sarà necessario verificare in modo sistematico tutti i codici miniati che si sono conservati del *Lancelot*, operazione non possibile durante la stesura di questo articolo: ho potuto visionare parte dei manoscritti dell'opera durante la prima fase del mio lavoro ma le limitazioni successivamente imposte agli spostamenti dall'insorgere dell'emergenza Covid19 mi hanno impedito di terminare la consultazione dell'intero *corpus* di fonti (salvo per gli esemplari di cui ho potuto reperire riproduzioni *on line*). Per lo stesso motivo non è stato possibile includere la riproduzione di tutte le immagini analizzate. Ho quindi segnalato in nota il link per accedere a quelle mancanti che sono visibili *on line* in bassa risoluzione. Dalla bibliografia, così come dalla ricerca effettuata sui cataloghi *on line* della Bibliothèque Nationale de France (*Gallica* e *Madragore*) e della British

113-116) contenenti il ciclo di *Lancelot-Graal*, commissionati da Jacques d'Armagnac, duca di Nemours e miniati nell'atelier d'Évrard d'Espingues, in prossimità del castello d'Ahun, nell'attuale dipartimento della Creuse (Nuova Aquitania). La miniatura della carola è larga quanto una delle due colonne su cui si distribuisce il testo: vi si scorgono undici danzatori, cinque donne e sei uomini, uniti in una catena chiusa circolare chiara e ben delineata nello spazio. Lancelot potrebbe essere il cavaliere a sinistra di cui si scorge l'elmo: l'introduzione del nuovo arrivato spiegherebbe allora l'apertura della catena sulla destra. Un altro ballerino appare completamente armato, un terzo indossa l'armatura ma non l'elmo, mentre i restanti non vestono abiti guerreschi («s'il i viennent armé, armé i seront, et s'il viennent desarmé, desarmé i seront» specifica infatti il testo)<sup>110</sup>. Il movimento, vivace ma equilibrato, è percepibile attraverso le posizioni dei piedi e dalle inclinazioni, torsioni e direzioni del corpo: le movenze dei danzatori, non uniformi né rigidamente impostate, lasciano trasparire la spontaneità della carola piuttosto che un'incontenibile follia coreutica.

La fortuna della tradizione iconografica della danza della Foresta Perduta rispetto alle rappresentazioni coreutiche descritte nelle altre fonti si spiega attraverso la collocazione dell'episodio nel ciclo del *Lancelot-Graal*, i cui codici miniati ebbero una fortuna straordinaria. Se la resa figurativa delle danze maledette non ha goduto di una diffusione altrettanto vasta, resta interessante il manoscritto 722 conservato al museo Condé a Chantilly (XV secolo), che contiene il *Miroir historial* di Jean de Vignay, una traduzione francese dello *Speculum historiale*<sup>111</sup>. Il testo include gli elementi salienti di tutte le redazioni, pur approssimandosi maggiormente alla prima. La resa miniaturistica evidenzia il conflitto tra il tempo e lo spazio coreutico e il tempo e lo spazio liturgico. La zona sacra domina la scena: in primo piano, sulla sinistra, il prete davanti all'altare e alle sue spalle il signore del posto inginocchiato; sulla destra all'esterno della chiesa vescovo di Colonia benedicente, sullo sfondo la danza in cerchio. Tre dimensioni temporali si mescolano e fluiscono nell'immagine: l'ufficio del sacerdote in Chiesa richiama l'esordio della narrazione, la carola con l'episodio del braccio la parte centrale, la presenza episcopale la fine della vicenda. Sono sintetizzati in questo modo tutti i momenti salienti dell'episodio e la sequenza delle giustapposizioni suggerisce la corretta moralizzazione dell'immagine: gli elementi del sacro primeggiano sull'esecuzione del ballo rendendone evidente il trionfo.

Library, non risultano altre miniature relative alla carola nella Foresta Perduta oltre a quelle presentate; tuttavia non è al momento possibile escludere la presenza di scene di danza magica non catalogate o presenti in codici conservati presso altre istituzioni.

<sup>110</sup> *Lancelot*, p. 289.

<sup>111</sup> Chantilly, Museo di Condé, ms. 722, f. 150r. Sulla miniatura coreutica si veda Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, pp. 174-175.

10. *Conclusioni*

Riflettere sulla danza attraverso la componente fondamentale del tempo permette di restituire all'arte del ballo un'immagine pluridimensionale capace di mettere in evidenza come i complessi legami tra il tempo, il gesto e lo spazio fondano l'interazione tra *res* e *narrata* nelle rappresentazioni coreutiche medievali. Le sospensioni temporali sono conseguenti alla trasgressione della cornice, ovvero alla rottura degli *schemata* e delle *formae* coreutiche atte a inquadrare la performance in un sistema euritmico. Lo spazio e l'intervallo dell'esecuzione sono inscindibilmente legati all'*habitus* dei tersicorei: la metafora danzante assume significati religiosi e sociali, secondo un'eredità platonica reinterpretata già in epoca tardo antica in termini di *christiana choreia*<sup>112</sup>.

La dilatazione temporale è connessa all'intervento di forze sovranaturali e funge da ponte verso una dimensione eterna e stabile, un'eco della beatitudine o della dannazione, una porta schiusa sull'aldilà. Questa tensione verso il *post mortem* emerge nei rimandi simbolici dello sprofondare dei danzatori di Kölbïgk e dalla presenza del cimitero che accomuna le danze maledette e l'introduzione del racconto coreutico nel *Lancelot*. La stessa collocazione della carola magica nel romanzo rappresenta il passaggio da una mondanità vissuta nel presente a una spiritualità proiettata verso l'eterno. Ancor più evidenti sono i legami tra danza e catabasi in *Ugone d'Alvernia*, dove la prima azione coreutica si svolge sotto il segno della dannazione e del moto perpetuo, la seconda – evoluzione e compimento della precedente – segna l'entrata del protagonista all'Inferno.

Importante è inoltre il tema della perdita del controllo corporeo, sviluppato a livello testuale ma non figurativo, dove l'esuberanza della danza non trascende i limiti di una decorosa gestuale: la “follia” coreutica che compare insistentemente negli scritti non è dunque tradotta in immagini.

Un'ultima considerazione sulle testimonianze analizzate riguarda il rapporto tra il tempo liturgico e quello coreutico. Nelle versioni della leggenda dei danzatori di Kölbïgk risalenti al XII secolo si intuisce il rimando a un rituale in concorrenza con quello religioso, attuato la vigilia di Natale: in questo caso non è tanto la danza in sé e per sé a scatenare la maledizione, quanto il disturbo della messa e il mancato rispetto della transizione tra vigilia e festa, ovvero dei limiti entro i quali, probabilmente, il rito coreutico poteva essere tollerato senza competere con quello sacro.

Tra XIV e XV secolo la questione del tempo coreutico emerge concordemente nelle testimonianze trattatistiche, in quelle esemplaristiche e letterarie, seppur con declinazioni peculiari e difformi legate alla specificità tipologica dei diversi nuclei documentari. Tanto dai terrificanti aneddoti dei predicatori quanto dal racconto delle imprese cavalleresche si percepisce la

<sup>112</sup> Si veda Tronca, *Christiana choreia*.

tensione verso la resa più nitida e sistematica dei confini della danza, espressi in termini di non interferenza con lo spazio e con il tempo sacro, nonché di intenzione onesta, di pudicizia, di disciplina corporea e di moderazione delle passioni dei fedeli, il cui coinvolgimento deve essere prioritariamente dedicato alla devozione. Troverà così un terreno fertile la codificazione della danza, essendo la professionalizzazione dell'insegnamento coreutico e l'accresciuto prestigio sociale della disciplina basati proprio sul rispetto del corretto *habitus* dei tersicorei.



1. *Incoronazione di Lancelot, iniziale ornata.* Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 1422, f. 67.



2. *La carola magica e l'incoronazione di Lancelot*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 333, f. 51.



3. *La carola magica*. London, British Library, ms. Additional 10293, f. 292v.



4. *L'avventura della carola magica. Lancelot siede sul trono.* London, British Library, ms. Royal 20.D.IV, f. 237v.



5. *I carolanti* attorno al trono. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 122, f. 137v.



6. *La carola magica*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 115, f. 476.



7. I danzatori maledetti. Chantilly, Musée de Condé, ms. 722, f. 150.

## Opere citate

- Angelo da Chivasso, *Summa Angelica de casibus conscientialibus* (...), Venezia, Egidio Regazzola, 1578.
- Antonino da Firenze, *Confessionale*, Venezia, Benedetto e Agostino fradelli di Bindoni, 1524.
- A Time of Their Own. Experiencing Time and Temporality*, a cura di A. Arcangeli, A. Korhonen, in «Journal of Early Modern Studies», 6 (2017).
- Focus: storia e memoria del tarantismo*, a cura di A. Arcangeli, A. Carlino, in «Medicina e storia», 13 (2013), 3, pp. 67-166.
- A. Arcangeli, *Dance between disease and cure: the tarantella and the physician*, in «Ludica», 5-6 (2000), pp. 88-98.
- A. Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma 2000.
- A. Arcangeli, *Exercise for Women*, in *Sports and Physical Exercise in Early Modern Culture. New Perspectives on the History of Sports and Motion*, a cura di R. von Mallinckrodt, A. Schattner, London 2016, pp. 147-165.
- A. Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Milano 2018.
- A. Arcangeli, *L'enchantement du corps dansant à la Renaissance*, in *Les imaginaires du corps en mutation*, a cura di C. Fintz, Paris 2008, pp. 107-117.
- A. Arcangeli, *Reading Time. The Act of Reading and Early Modern Time Perceptions*, in *A Time of Their Own. Experiencing Time and Temporality*, in «Journal of Early Modern Studies», 6 (2017), pp. 17-37.
- Arnold de Liège, *Alphabetum narrationum*, a cura di E. Brilli, Turnhout 2015 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 160).
- R. Bartholomew, *Dancing with Myths. The Misogynist Construction of Dancing Mania*, in «Feminism & Psychology», 8 (1998), 2, pp. 173-183.
- A. Belgrano, *Danses profanes et lieux sacrés au Moyen Âge central. Les danses dans les cimetières entre contrôle social et négociations*, in «European Drama and Performance Studies», 1 (2017), 8, pp. 25-41.
- A. Belgrano, *La condanna della danza per l'Église entre le XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle*, tesi di laurea, École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- A. Bélis, *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna 1995, pp. 271-281.
- A. Bellia, *Musica e danza in Magna Grecia e nella Sicilia greca: esempi di contesti delle performances rituali*, in *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, a cura di F. Massip et al., Tarragona 2014, pp. 21-28.
- N.B. Black, *Mapping Time and Space in the Arthurian Landscape of Yale 229*, in *Essays on the "Lancelot" of Yale 229*, a cura di E. M. Willingham, Turnhout 2007, pp.19-29.
- F. Brandsma, *The interlace structure of the third part of the prose Lancelot*, Cambridge 2010.
- K. Busby, *Mise en texte and mise en image: Meraugis de Portlesgues in Vienna, ÖNB 2599*, in *Por Le Soie Amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, a cura di K. Busby, C.M. Jones, Amsterdam 2000, pp. 96-116.
- L. Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia: incontri mediterranei*, Palermo 2008.
- L. Buttà, *Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo*, in *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel medioevo mediterraneo*, a cura di L. Buttà, Palermo 2013, pp. 69-126.
- L. Canetti, *La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca*, in *Il diavolo nel Medioevo*, Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto 2013, pp. 553-604.
- E. Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze 1997.
- M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008.
- E. Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano 2009.
- E. Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza*, in *Il Medioevo*, a cura di U. Eco, III, *Alto Medioevo. Arti visive, Musica*, Milano 2009, pp. 638-647.
- Cherubino da Spoleto, *Sermones quadagesimales praeclarissimi* (...), Venezia, Giorgio Arriababene, 1502.

- M. Clouzot, *La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musicaux dans les manuscrits enluminés du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 42 (1999), 168, pp. 323-342.
- M. Clouzot, *Le Jongleur. Mémoire de l'Image au Moyen Âge. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1330)*, Bern et al. 2011.
- M. Clouzot, *Les images de la folie et de la musique au miroir du pouvoir royal dans les manuscrits enluminés (1350-1480)*, in *Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (XIII-XV siècle)*, a cura di F. Collard, F. Lachaud, L. Scordia, Paris 2018, pp. 185-213.
- M. Clouzot, Sonare et ballare. *Musique et danse dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge*, in *La représentation de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque (Paris, 2-3 avril 2004), a cura di C. Laloue, M. Clouzot, Paris 2005 (Cahiers du Musée de la musique, 6), pp. 56-66.
- Danse et morale, une approche généalogique*, a cura di M. Glon, J.I. Vallejos, in «European Drama and Performance Studies», 8 (2017), 1.
- E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano 2013 (Milano 1961).
- E. De Martino, *Sud e magia*, Milano 1982.
- L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V. Inventaire des livres ayant appartenu aux rois Charles V et Charles VI et à Jean, duc de Berry*, 2 voll., Paris 1907.
- Domenico Cavalca, *Esempi*, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. Varanini, G. Baldassarri, 3 voll., Roma 1993.
- Essays on the "Lancelot" of Yale 229*, a cura di E. M. Willingham, Turnhout 2007.
- I. Fabry-Tehranchi, *Au seuil du Lancelot: transmission manuscrite et illustration liminaire de la "Marche de Gaule"*, in *L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale*, a cura di S. Lodén, V. Obry, Paris 2019, pp. 57-90.
- Fragment de Méraugis*, a cura di P. Meyer, in «Romania», 18 (1890), pp. 459-462.
- R. Fratini, Vacabimus. *Appunti per una cinesiologia dantesca*, in *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, a cura di F. Massip et al., Tarragona 2014, pp. 85-109.
- A. Ghidoni, *Modelli di sviluppo diacronico e diatopico delle chansons de geste*, in *Il viaggio del testo*, Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014), Alessandria 2017, pp. 395-406.
- M. Ginberg, *Fête*, in *Dictionnaire du Moyen Âge*, a cura di C. Gauvard, A. De Libera, Paris 2002.
- K. Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*, New York 2018.
- Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, a cura di G. Waitz, in MGH, SS, X, Hannoverae 1852, pp. 452-484, trad. it. *Gesta regum. Le gesta dei re degli Angli*, Pordenone 1992.
- J.-M. Guilcher, H. Guilcher, *La danse ronde en Léon*, in «Annales de Bretagne», 59 (1952), 1, pp. 60-78.
- S.L. Hahn, *The Enigmatic Contours of the Bed in Yale 229*, in *Essays on the "Lancelot" of Yale 229*, a cura di E.M. Willingham, Turnhout 2007, pp. 69-89.
- K. Halász, *The Representation of Time and Its Models in the Prose Romance*, in *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*, a cura di N.J. Lacy, New York 1996, pp. 175-186.
- E. Hall, *La danse de la vie: temps culturel, temps vécu*, a cura di A.-L. Hacker, Paris 1984.
- J. Harris, *The Early History of European Ballads. The Legend of the Kolbigk Dance or Chorea-Famosa, Its Social Origins, Oral Tradition and Historical Credibility*, rec. a Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung. *Der Tanz in Kolbigk*, a cura di E.E. Metzner, Frankfurt a. M. 1972, in «Speculum», 50 (1975), pp. 522-525.
- G. Huet, *Le Lancelot en prose et Méraugis de Portlesguez*, in «Romania», 41 (1912), 164, pp. 518-540.
- N. Isar, *Dancing Light into the Byzantine Sacred Space: The Athonite Chorography of Fire*, in *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, a cura di A.M. Lidov, Moscow 2013, pp. 305-316.
- N. Isar, *Xopός, A stage-shifting periact on which all the earth will dance. A Paradigm for dance from Antiquity to Byzantium and beyond*, in *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, a cura di F. Massip et al., Tarragona 2014, pp. 51-64.
- Le jongleur de Notre-Dame*, a cura di P. Bretel, Paris 2002.
- H. Kleinschmidt, *Perception and Action in Medieval Europe*, Woodbridge 2005.
- La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica*, a cura di F. Boas, G. Bateson, Milano 2015 (New York 1944).

- Lancelotto. *Versione italiana inedita del «Lancelot en prose»*, a cura di L. Cadioli, Firenze 2016.
- Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di A. Micha, 9 voll., Genève 1978-1983.
- La vie de sainte Edith en prose et en vers par le moine Goscelin*, a cura di A. Wilmart, in «Analecta bollandiana», 56-57 (1938-1939), pp. 285-292.
- J. Le Goff, *I riti, il tempo, il riso*, Roma-Bari 2001.
- L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008.
- F. Massip, *L'harmonia de l'univers: la dansa en cercle a l'edat mitjana*, in *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, a cura di F. Massip et al., Tarragona 2014, pp. 65-83.
- S.P. McCormick, *Huon d'Auvergne (codice P)*, in *Digital Edition of Huon d'Auvergne According to Padua, Biblioteca del Seminario Vescovile MS 32*, in S.P. McCormick, L. Zarker Morgan, *The Huon d'Auvergne Digital Archive* (<www.huondauvergne.org>, ver. 1.0.0 [ultimo accesso: 16/10/2020]).
- J.E. McRae, W. Nelles, *Text and Context: The Production of Images in Yale MS 229*, in *Essays on the "Lancelot" of Yale 229*, a cura di E. M. Willingham, Turnhout 2007, pp. 29-39.
- The Medieval Concept of Time. Studies on the Scholastic Debate and its Influence on Early Modern Philosophy*, a cura di P. Porro, Leiden-Boston-Köln 2001.
- A. Micha, *Les manuscrits du Lancelot en prose*, in «Romania», 81 (1960), pp. 145-187; 84 (1963), pp. 28-60, 478-499.
- A. Micha, *Tradition manuscrite et versions du Lancelot en prose*, in «Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne», 14 (1962), pp. 99-106.
- P. Moran, *L'épisode de la Forêt Perdue dans le Lancelot en prose: jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne*, in «Questes», 18 (2010), pp. 87-102.
- R. Mullally, *Dance terminology in the works of Machaut and Froissart*, in «Medium aevum», 59 (1990), 2, pp. 248-259.
- R. Mullally, *The Carole. A Study of a Medieval Dance*, Aldershot 2011.
- E. Muzzolon, *La carole magique. Résurgence d'un motif du Moyen Âge à la Renaissance*, in *Seminari di storia della lettura e ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, Padova 2018, pp. 9-45.
- C. Natali, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano 2009.
- Niccolò da Osimo, *Supplementum Summae Pisanellae*, Venezia, Franz Renner e Nicola di Francoforte, 1476.
- A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari 2008.
- A. Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze 2011.
- P. Porro, *Forme e modelli di durata nel pensiero medievale. L'aeuum, il tempo discreto, la categoria 'quando'*, Leuven 1996.
- G. Poulet, *Poésie du cercle et de la sphère*, in «Cahiers de l'AIEF», 10 (1958), pp. 44-57.
- P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze 1876.
- Ranulf Higden, *Polychronicon (...)*, a cura di C. Babington, J.R. Lumby, 9 voll., London 1869 (Liechtenstein 1964).
- Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, a cura di M. Szkilnik, Paris 2004.
- Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman de la Table Ronde (...)*, a cura di H. Michéant, Paris 1869.
- Raoul de Houdenc, *Meraugis von Portlesguez*, in *Altfranzösischer Abenteuerroman von Raoul von Houdenc (...)*, a cura di M. Friedwagner, Halle 1897 (Genève 1975).
- M. Resta, *Note sui "balli" di San Vito: danze, riti e luoghi del culto*, in *Spazi e luoghi sacri: espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, a cura di L. Carnevale, Bari 2017, pp. 211-226.
- P. Rockwell, *Remembering Troie: the Implications of Ymages in the Roman de Troie and the Prose Lancelot*, in «Arthuriana», 7 (1997), 3, pp. 21-35.
- G. Rohmann, *Dancing on the Threshold. A Cultural Concept for Conditions of Being Far from Salvation*, in «Contributions to the History of Concepts», 10 (2015), 2, pp. 48-70.
- G. Rohmann, *The Invention of Dancing Mania. Frankish Christianity, Platonic Cosmology and Bodily Expressions in Sacred Spaces*, in «The Medieval History Journal», 12 (2009), 1, pp. 13-45.
- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986.

- M. Sahlin, *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, Uppsala 1940.
- La Scala coeli de Jean Gobi*, a cura di M.-A. Polo de Beaulieu, Paris 1991.
- M. Scattolini, *Appunti sulla tradizione della Storia di Ugone d'Avernia di Andrea da Barberino*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38 (2010), pp. 25-42.
- M. Scattolini, *Chorisantes itaque puniuntur. Storia di un exemplum, dai danseurs maudits all'Huon d'Auvergne*, in «La Parola del Testo», 16 (2011), 2, pp. 339-356.
- J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990.
- J.-C. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie*, Paris 2001.
- J.-C. Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris 2016.
- E. Schroeder, *Die Tänzer von Kölbigk*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 17 (1897), pp. 94-164.
- M. Sensi, *Il Supplementum alla Pisanella di Nicola da Osimo († 1454 Ca.)*, in «Bollettino storico della città di Foligno», 35-36 (2014), pp. 325-332.
- P. Serra, *Allegorizzare il romanzo: "Meraugis de Portlesgues"*, in «RHESIS. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4 (2013), 2, pp. 175-210.
- A. Stones, *"Mise en page" in the French Lancelot-Grail. The First 150 Years of the 125 Illustrative Tradition*, in *A companion to the Lancelot-Grail Cycle*, a cura di C. Doover, Cambridge 2003, pp. 125-147.
- A. Stones, *A Note on the Maître au menton fuyant*, in *Huldeboek Maurits Smeyers*, a cura di H. Cardon, D. Vanwijnsberghe, Leuven 2002, pp. 1247-1271.
- Storia di Ugone d'Avernia, volgarizzata nel sec. XIV da Andrea da Barberino*, a cura di F. Zambrini, A. Bacchi della Lega, 2 voll., Bologna 1882 (ed. anast. Bologna 1969).
- M. Szkilnik, *Meraugis et la Joie de la Cité*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of Medieval and Humanistic Studies», 15 (2008), pp. 113-127.
- Tombel de Chartrose*, a cura di A. Sulpice, Paris 2014.
- D. Tronca, *Christiana choreia. Un'antropologia cristiana della gestualità coreutica nella Tarda Antichità*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2018.
- D. Trucco, *Suono originario: musica, magia e alchimia nel Rinascimento*, Dronero 2003.
- Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, in *Speculum quadruplex*, t. IV, Duaci, ex officina typographica Baltazaris Belleri, 1624 (ed. anast. Graz 1965).
- A. Vitale-Brovarone, *De la Chanson de Huon d'Auvergne à la Storia di Ugone d'Avernia d'Andrea da Barberino: techniques et méthodes de la traduction et de l'élaboration*, in *Charlemagne et l'épopée romane*, Actes du VII<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals (Liège, 28 août-4 septembre 1976), a cura di M. Tyssens, C. Thiry, II, Paris 1978 (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 225), pp. 393-403.
- P. Walter, *Artù. L'orso e il re*, Roma 2005 (Paris 2002).
- Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung. Der Tanz in Kölbigk*, a cura di E.E. Metzner, Frankfurt a. M. 1972.

Angelica Aurora Montanari  
Università di Bologna Alma Mater  
angelicamontanari@gmail.com