

# Prospero

---

PARTE I – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE  
"BALLA CON LA MORTE. CULTURA ED ESTETICA DEL MACABRO DAL MEDIOEVO A OGGI"

A CURA DI  
*Roberta Gafter Wondrich e Laura Ramello*

PARTE II – MISCELLANEA

DIRETTORE RESPONSABILE – EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

*Renzo S. Crivelli*

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

*Silvia Albertazzi* – Università di Bologna

*Cristina Benussi* – Università di Trieste

*Giovanni Cianci* – Università di Milano

*Laura Coltelli* – Università di Pisa

*Michael Dallapiazza* – Università di Urbino

*Giovanni Dotoli* – Università di Bari

*Claire Fennell* – Università di Trieste

*Francesco Fiorentino* – Università di Roma Tre

*Maria Carolina Foi* – Università di Trieste

*Marco Piccat* – Università di Trieste

*Claudio Magris* – Università di Trieste

*Marija Mitrovic* – Università di Trieste

*Lorenza Rega* – Università di Trieste

*Giuseppina Restivo* – Università di Trieste

*Giovanni Sampaolo* – Università di Roma Tre

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

*Roberta Gafter Wondrich*

*Cristiana Baldazzi*

*Gabrielle Barfoot*

*Renata Caruzzi*

*Laura Pelaschiar*

*Ana Cecilia Prenz*

*Anna Zoppellari*

© copyright Edizioni Università di Trieste,  
Trieste 2010.

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,  
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste  
<http://eut.units.it>

# Prospero

---

## INDICE – INDEX – INHALT

### **Introduzione**

Marco Piccat

7

---

### **Parte I – Atti**

#### **La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta popular en la península ibérica**

Francesc Massip

11

---

#### **Una danza “macabra” di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup**

Laura Ramello

29

---

#### **La Danse macabre de Guyot Marchant en Istrie (Beram, Hrastovlje)**

Dominique Costantini

47

---

#### **Le mummie di Venzone**

Enrico Miniati

63

---

<b>Invito a cena col morto: Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico</b> Gianni Ferracuti	75
<b>I morti che tornano</b> Marija Mitrović	99
<b>«ô Mort! Appareillons!»: con Baudelaire, a vele spiegate verso il «nuovo»</b> Luciana Alocco	111
<b>Il macabro in Maghreb tra ricerca estetica e impegno politico</b> Anna Zoppellari	125
<b>“Once you are dead you are dead”. James Joyce e Leopold Bloom: ovvero del macabro e del comico</b> Laura Pelaschiar	135
<b>The fictive and the funerary: macabre and black humour in the contemporary Irish novel</b> Roberta Gefter Wondrich	147

## Parte II – Miscellanea

<b>Tra amor sacro e amor profano: <i>Kabale und Liebe</i></b> Maria Chiara Mocali	161
<b>Oltre la «vergogna». Coetzee (ri)legge Kafka</b> Gianluca Paolucci	175
<b>Une application de la notion d’hystérésis culturelle: <i>L’Âne de Driss Chraïbi</i></b> Fouad Laroui	199

**Recensioni, Reviews, Rezensionen** 213

---

**Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs,  
Notes on Contributors, Die Autoren** 231

---

# Una danza “macabra” di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup

---

*Laura  
Ramello*

---

*Università di Torino*

*L*a chiesa parrocchiale di Saint-Jacques-Majeur di Bar-sur-Loup, piccola località del Département des Alpes-Maritimes situata nelle Préalpes de Grasse, in Provenza, conserva una tavola lignea dipinta a olio della fine del XV secolo; la tavola, di m. 1,68 di altezza per m. 1,27 di larghezza, presenta una parte superiore, di m. 0,63, dipinta e una parte inferiore, di m. 1,05, recante un testo in versi su due colonne.

La raffigurazione mette in scena una ventina di personaggi principali: sul lato sinistro si osservano due figure maschili, l'uno, dalla lunga palandrana oca e bastone in mano, in atto elocutorio e l'altro, dall'abito rosso, in ascolto del primo, mentre con la mano sinistra indica la scena che si sta svolgendo davanti a loro: un musico, vestito di nero, accompagna, con un tamburo suonato con la mano destra e un flauto a tre fori con la sinistra, la danza di tre coppie e una damigella; accanto ai danzatori, ma su di un piano leggermente più avanzato, l'arcangelo Michele, con una tunica rossa a metà polpaccio, le ali verticali e una bilancia nella mano sinistra, pesa un'anima, posta sul piatto destro, a cui fa da contrappeso il libro della vita collocato sull'altro piatto; l'arcangelo ha lo sguardo rivolto verso l'alto dove, nell'angolo superiore destro della tavola, è dipinto il Cristo in una nuvola d'oro e nera. Il musico e i danzatori hanno ciascuno un diavolelto nero che sgambetta sulla loro testa; un piccolo demone è invece seduto sul petto del danzatore, dai movimenti scomposti e dal busto proiettato all'indietro, collocato sul piano mediano, cui fa da contrappun-

to l'aggraziato ballerino dalle braccia elegantemente aperte dipinto sul terzo destro della tavola. In primo piano un'allegoria della morte-arciere, con faretra lungo il fianco destro e in atto di tendere l'arco, sta per scoccare una freccia puntata verso i danzatori; davanti a lei un'altra coppia appare già colpita: la donna, ancora in piedi ma mortalmente ferita, è colta nell'attimo in cui la freccia la raggiunge in pieno petto, provocandone il tipico movimento di parziale apertura delle braccia e spostamento del baricentro corporeo all'indietro; il suo demonietto si è già posizionato sulla spalla destra, con un braccio proteso verso la bocca della donna in attesa di afferrare l'anima che sta per esalare; accanto a lei giace disteso il suo compagno, con le braccia abbandonate lungo il corpo e la freccia conficcata nel petto, ormai privo di vita; dell'anima che sta fuoriuscendo dalla bocca si impadronisce il suo demone, che ha acquisito le stesse dimensioni degli altri personaggi. Nell'angolo inferiore destro della tavola compaiono altri due diavoli, l'uno sul piano mediano nell'atto di 'truccare' l'operazione di psicostasi compiuta dall'arcangelo Michele abbassando furtivamente con il suo forconcino il piatto in cui si trova l'anima, l'altro nell'atto di precipitarla nella gola del Leviatano dopo averla afferrata per i piedi. Dietro alle due figure maschili dipinte sul lato sinistro si individua una piccola folla di sei-sette persone.

La danza di Bar-sur-Loup è stata a più riprese oggetto di attenzione soprattutto a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo; gli studi, solo in parte a carattere scientifico – per un *excursus* sui quali si veda il contributo di Jean Maillard (73 nota 6) – hanno abordato sia l'aspetto iconografico che quello testuale. Riguardo al primo, tutte le indagini, anche le più recenti, hanno variamente sottolineato il carattere di eccezionalità dell'opera nel panorama delle raffigurazioni coreutiche macabre, di cui trattano, fra gli altri, Joël Saugnieux, Maurice Louis e recentemente Víctor Infantes; Louis (156), che parla di “une composition macabre très rarement citée et pourtant remarquable”, sottolinea come al tradizionale messaggio veicolato dalle danze della morte e insistente sul fatto che tutti, indipendentemente dalla loro condizione, presto o tardi dovranno morire, si sovrapponga qui l'idea della subitanità del trapasso che, cogliendo impreparati, può condurre all'eterna dannazione (159). Dal canto suo Schneegans (553) evidenzia un altro aspetto, che giustifica il virgolettato qui attribuito all'aggettivo “macabra”: i personaggi che il dipinto mette in scena non sono i rappresentanti di altrettante classi sociali che la morte o i morti coinvolgono in una danza funebre, come accade di norma nella

classica rappresentazione che contraddistingue le danze macabre, bensì un gruppo di uomini e donne eleganti nell'atto di danzare una "danse des vivants", secondo la definizione di Saugnieux (309). Nessun ballo con i morti dunque, peculiarità di cui troviamo rari esempi nel panorama europeo, come notano Francesco Massip e Lenke Kovács (*Danse* 206) a proposito degli affreschi della sala capitolare dell'antico convento francescano di Morella.

Il testo in bei caratteri gotici che accompagna la raffigurazione di Bar è stato più volte pubblicato, talora con notazioni linguistiche poco pertinenti; tralasciando trascrizioni frutto di interessi poco più che amatoriali, ricordiamo qui le edizioni di Chabaneau (162-163), Schneegans (555-557) e, da ultimo, Maillard (79). Dal punto di vista della sua tipologia molti sono stati i tentativi di definizione, a partire da Chabaneau (161) che parla assai genericamente di "inscription provençale en vers" fino a Schneegans (555) e Louis (158) che lo qualificano rispettivamente come "sermon" e "poésie religieuse"; sia Louis ("Il s'agit d'une poésie religieuse, sorte de commentaire du tableau", 158) che Massip e Kovács ("Au-dessous de l'image, 32 vers monorimes en occitan commentent la scène", 207) considerano il testo come una sorta di commento a corredo della parte iconografica, mentre Schneegans (557) parla di "une copie très soignée d'un poème fait évidemment pour la circonstance". Quanto alla veste linguistica, i giudizi circa il degrado di cui il testo sarebbe prova espressi da Chabaneau (161) che, facendo proprie valutazioni precedenti, parla del testo in questione come di un documento della "dégénération la plus complète de la langue romane en Provence", vengono ripresi in modo assai dilettantistico da Maillard (76) che parla senza ragione di una "syntaxe non spécifiquement provençale, plutôt franco-provençale" e di un "vocabulaire incertain, utilisant des mots tombés en désuétude dans les actuels dialectes d'oc". Pur tentando un approccio più puntuale su alcuni aspetti linguistici, Schneegans (557-558) liquida rapidamente la questione rimarcando la rarità di forme interessanti, univocamente valutate nella direzione dello studio delle parlate provenzali nizzarde.

La generale incertezza che domina giustifica dunque un riesame dell'intera questione, dal punto di vista iconografico, testuale e soprattutto dell'interrelazione fra i due piani; appare quindi necessario a questo punto riprodurre i 33 versi dipinti sulla tavola:



O paures pecadours, haias grant recordansa  
Que vous mourres tantost, non hi fassas doutansa ;  
E vous ballas souven e menas folla dansa  
4 E fases autres mals ambe grant seguransa,  
En vous cargant forment de mortala grevansa,  
E non doutas en ren de far grant rebellansa  
Al grant rey Jesus Crist, que sousten vostra stansa  
8 Longament asperant la vostra melhuransa.

Si vous mourias ensins sens haver reparansa,  
Sensa doute alcun haurias malahuransa ;  
Pensas hi ben souven, non fassas demouransa  
12 De vous levar ben prest de tant granda pesansa,  
Quar si vous entendias la terribla venjansa  
Que fara Dieu, apres la dura separansa,  
De vostr'arma doulent quant sera en balansa,  
16 Meravilha seria si non sentias trenblansa  
En vostre paure cor e mais en vostra pansa. /

Haias granda paour, quar cascun jourt s'avansa  
La fin e vostra mort de mala sabouransa ;  
20 Si ella vous feria en souta deyssoutansa,  
Vous tombarias de tout en grant desesperansa ;  
E pueis vous ballarias en la terribla dansa,  
Laqual s'apella ben perpetual cremansa,  
24 En fasent plours e crits e granda blastemansa  
De Dieu, e mais de vous sens mais haver cessansa.

Aras, tant que vous les e havez la poyssansa,  
Fuges tant grant perill e tant grant trabucansa,  
28 Quar si vous intrares una fes en tal dansa,  
Vous en repentires mas tart sens proufichansa.  
Pregui nostre Senhour vous donne tal poyssansa  
Que aquistes lo ben que dura sens mancansa ;  
32 Pueis toustems lauses Dieu ambe grant alegransa,  
Dont lo prince d'enfern haia grant douleansa.  
Amen.

Sebbene il testo non ponga particolari problemi interpretativi, le edizioni prima citate presentano alcune criticità che consentono di stabilire una scala di valori fra esse; l'ed. Chabaneau risulta senza dubbio la più inattendibile, mostrando numerosi errori di trascrizione, alcuni assai visto-

si, come la lettura *vives* in luogo di *vous les* del v. 26 (“Aras, tant que *vous les* e *haves la poyssansa*”) o la forma *qu’en* ad emendamento di un inesistente *ques*, erronea lettura di *pueis* del v. 32 (“*Pueis* toustemp *lauses Dieu* ambe *grant alegransa*”). La lezione *feria* del v. 20 (“*Si ella vous feria en souta deyssoutansa*”) viene inutilmente proposta come correzione di *ferias*, sebbene non vi sia alcuna traccia nel testo della *s* finale, mentre al v. 25 Chabaneau, non avendo identificato la presenza del *titulus*, integra senza motivo la nasale in *cessansa*, stessa ragione per cui al v. 8 propone la lettura *a ’sperat* al posto di *asperant*.

L’ed. Schneegans pone rimedio a molte delle sviste di Chabaneau, presentando nondimeno a sua volta letture problematiche come la forma *enten dias* in luogo di *entendias* del v. 13, *vostrarma* invece di *vostr’arma* al v. 15, non imputabile all’assenza di uso dell’apostrofo, altrove correttamente utilizzato, e soprattutto l’interpretazione *la fine vostra mort* al posto di *la fin e vostra mort* al v. 19. Complessivamente migliore appare l’ed. Maillard che tuttavia, a prescindere da un errore di lettura al primo verso (*hayas* per *haias*), presenta una trascrizione priva di punteggiatura.

In tutte queste edizioni, i versi che compongono il testo vengono trascritti in sequenza ininterrotta; a mio parere è invece possibile individuare al suo interno un’articolazione in quattro strofe di otto versi ciascuna, ad eccezione della seconda che ne conta nove; tale partizione parrebbe giustificabile sulla base dello sviluppo logico del discorso: i primi otto versi descrivono uno *status quo*, quello dei peccatori che, dimentichi della morte imminente, commettono ogni sorta di mali malgrado Gesù Cristo attenda invano la loro conversione; i nove versi seguenti avvertono del rischio che tale comportamento può produrre: l’esortazione al pronto pentimento si accompagna all’evocazione del momento del giudizio che non può che suscitare terrore “*en vostre paure cor e mais en vostra pansa*” (v. 17); a ciò fanno seguito otto versi in cui al reiterato monito sulla presa di coscienza dell’imminenza e subitanità della morte si accompagna la vera e propria descrizione della pena eterna; gli otto versi conclusivi si susseguono in chiave esortativa: la fuga dal peccato in virtù della preghiera come propedeutica alla gioia vera contro cui nulla potrà il demonio.

L’individuazione di quest’articolazione testuale appare giustificabile non solo sul piano logico, ma anche su quello del rapporto con la sezione iconografica; secondo la classificazione proposta da Víctor Infantes (22), che, sulla base della compresenza o meno di testo e immagine, distingue le danze macabre in “*completas*”, “*gráficas*” o “*textuales*”, la danza di Bar

rientra certamente nella prima categoria; per la loro fondamentale “caractéristique icono-textuelle” (Hindley, 212), nelle danze ‘complete’ testo e immagini risultano non solo inseparabili, ma spesso è proprio il primo a dettare la costruzione delle seconde. Di tale circostanza non si è affatto tenuto conto nelle analisi sinora condotte sulla tavola di Bar; malgrado la curiosità da essa suscitata, mai il suo duplice contenuto è stato analizzato in maniera integrata. Vale dunque la pena di tentare una lettura parallela di figure e versi.

I testi delle danze presuppongono un locutore; nel cuore dello svolgimento dell’azione si tratta del morto che rivolge le frasi di ammonimento al vivo ma, come ha notato David Fein (7), le sue esortazioni sono in realtà “the verbal extension of the visual image of the *Acteur*”; all’inizio delle danze, sia grafiche che testuali, compare in effetti la figura di un predicatore (Kerkof, 190). Un tale personaggio è infatti presente, fra le altre, nella *Dança general de la muerte*, nella *Totentanz* di Lübeck (Kerkof, 190) e nella *Danse macabre* di Guyot Marchant (Fein, 6-7), assai simile a quei “personnages...hors-jeu” (Hindley, 192) che nelle *moralités* assumono varie denominazioni (L’Acteur, Le Prologue, Le Docteur, Le Messagier, Le Prêcheur, Le Religieux ecc.), adempiendo alla funzione narrante. Il nesso che Hindley (193) nota con la tradizione omiletica, va probabilmente ricondotto all’attività pastorale degli ordini domenicani e soprattutto francescani (Massip, Kovács, *Franciscains*), come dimostrano peraltro le parole (“Souvent avés preschet de mort”) con cui il morto della *Danse Macabre* si rivolge al francescano (v. 443).

Nel dipinto di Bar questa voce dell’autorità parrebbe identificabile nel personaggio dalla lunga gabbana e bastone in mano posto sulla sinistra che, nel richiamare l’attenzione dei “paures pecadours” (v. 1) circa la subitanità della morte, descrive la scena che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi: una “folla dansa” messa in atto da sette figure maschili e femminili che non temono di commettere ogni sorta di male caricandosi di quella “mortala grevansa” (v. 5) figurativamente rappresentata dai diavoletti che a loro volta danzano sulle rispettive teste; la noncuranza nei confronti del peccato, anzi commesso “ambe grant seguransa” (v. 4), è testimoniata dagli sguardi dei danzatori: essi si osservano l’un l’altro e nessuno volge gli occhi verso la morte, come accade nelle figure in primo piano dell’affresco di Morella (Massip, Kovács, *Danse* 207). La loro indifferenza è totale anche nei confronti della divinità, quel “grant rey Jesus Crist” (v. 7) che, invece di tendere “un index justicier”, come sostiene Maillard (74),

pare piuttosto stendere la mano verso il libro della vita posto sul piatto della bilancia sorretta dall'arcangelo Michele, metafora di quell'atto sostentatorio dell'umana condizione ("sousten vostra stansa", v. 7) che non viene meno nell'attesa della "vostra melhuransa" (v. 8). Nella prima strofa la morte è dunque evocata ma non ancora presentata, così come il musico che accompagna la danza, alter ego della morte, ne fa intuire la presenza senza esplicitarla; egli ha un aspetto sinistro, non solo per il piccolo demone posto sulla sua testa: gli strumenti che suona – il tamburo e il flauto a tre fori – sono, come richiama Infantes (135), i più rappresentativi nelle danze macabre; gli strumenti a fiato appaiono di norma collegati all'immagine della morte che preannunciano, mentre l'utilizzo congiunto del flauto a tre fori e del tamburo, rispettivamente suonati con la mano sinistra e destra, avvicina chiaramente il suonatore di Bar alle figurazioni degli scheletri musici del tipo di quello rinvenibile nella *Danse macabre* di Guyot Marchant con il quale il nostro mostra evidenti analogie. Come osserva Catherine Acchiardi (18-19) in relazione alle raffigurazioni del bene e del male in alcuni affreschi della Provenza, il legame fra musica e tentazione è del tutto evidente, così come la connotazione diabolica assunta in modo specifico dagli strumenti in questione. Nella lettura integrata di testo e immagine, lo sguardo percorre lentamente da sinistra a destra l'intero orizzonte del dipinto per fermarsi alla figura del Cristo che chiude la porzione scenica e la prima strofa.

La seconda strofa si apre sulla prefigurazione del rischio che una vita intrisa di peccato e dimentica del divino può correre nell'immediato *post mortem* (Si vous mourias ensins sens haver reparansa, / Senza doute alcun haurias malahuransa, vv. 9-10), nel momento in cui cioè, "apres la dura separansa" (v. 14), l'anima sarà sottoposta al giudizio finale: dall'immagine del Cristo, lo sguardo si abbassa verso il piano, leggermente più avanzato, su cui si trova l'arcangelo Michele colto, bilancia in mano, nell'atteggiamento di compiere il terrifico gesto di pesatura dell'anima per il quale "Meravilha seria si non sentias trenblansa / En vostre paure cor e mais en vostra pansa" (vv. 16-17).

Il giudizio di condanna appare ineludibile quanto l'inevitabilità della morte ("Haias granda paour, quar cascun jourt s'avansa / La fin e vostra mort...", vv. 18-19); mai esplicitamente nominata nelle prime due strofe, essa si materializza subitaneamente all'esordio della terza, nucleo centrale del componimento poetico così come la spaventosa scena che occupa il primo piano del dipinto: l'allegoria della morte che, secondo l'iconografia

medievale è, come osserva Christine Martineau-Génieys (84) “le cliché radiographique d’un vivant, au corps duquel il ne manque aucun de ses ligaments” sogghigna nello scagliare “en souta deyssoutansa” (v. 20) le sue frecce verso i danzatori; l’immagine della morte-cacciatore, come la definisce Kerkhof (183), a metà fra uno scheletro e un corpo dal cranio e busto semimummificati, appare assai simile alla figura della morte-arcie-re che lancia le sue frecce contro l’albero della vita degli affreschi di Morella (Massip, Kovács, *Danse* 207). Come a Morella, anche nella tavola di Bar essa cinge la faretra sul lato destro e imbraccia l’arco già armato, corredo che assurge a parte integrante del codice di identificazione non verbale del personaggio anche in molte *moralités* (Hindley, 193-195). Ai due verbi “feria” e “tombarias” dei vv. 20-21 corrispondono le immagini della donna ferita, ma ancora in piedi e dell’uomo che ormai giace disteso al suolo; quel che resta di lui, e cioè la sua anima, iconicamente rappresentata nella canonica forma dell’infante nudo, sta per essere condotta dal demone a ballare “la terribla dansa” (v. 22) della dannazione eterna, rappresentata dalle fauci del Leviatano; il posizionamento di quest’ultimo nell’angolo in basso a destra della composizione appare in linea con altre rappresentazioni pittoriche dell’inferno prossime, quanto a luogo e tempo di esecuzione, alla tavola di Bar, come quella della cappella dei Pénitents blancs di La Tour (Acchiardi 6). Analogie con la tradizione pittorica locale e non solo si individuano anche nella rappresentazione dei demoni; secondo la tipologia elaborata dalla Acchiardi (10), essi rientrano nella categoria degli “humains cornus” vale a dire in quel tipo di raffigurazione in cui essi, pur mantenendo una morfologia nel complesso umana, acquisiscono connotati caratterizzanti come zampe o, come nel dipinto di Bar, corna e coda. Secondo Maillard (74) i tre demoni raffigurati non sarebbero in realtà che uno, in una “semblance d’animation comme le Moyen-Age en propose fréquemment”: in sostanza il diavolo, dopo aver estratto l’anima, ne favorirebbe fraudolentemente la condanna falsando l’operazione di pesatura per poi precipitarla negli inferi, in cui saranno “plours e crits e granda blastemansa / ...sens mais haver cessansa” (vv. 24-25).

Alla descrizione della pena eterna fa seguito la rinnovata esortazione a fuggire tale pericolo finché si è in tempo (“Aras, tant que vous les e haves la poyssansa, / Fuges tant grant perilh e tant grant trabucansa”, vv. 26-27), con la quale si apre l’ultima strofa; ad essa si accompagna l’ennesimo ammonimento (“Quar si vous intrares una fes en tal dansa, / Vous en repentires mas tart sens proufichansa”, vv. 28-29) che, nell’espressione

“en tal dansa”, rimanda chiaramente a quella “folla dansa” e alla “terribla dansa” della prima e terza strofa. Essa è incarnata dal danzatore scomposto che si dimena al centro della scena; Maillard (74) giustifica la sua dinamica corporea supponendo “qu’il a déjà été frappé par une flèche de la Mort”. In realtà nulla di tutto ciò è visibile nel dipinto: nessuna freccia conficcata nel petto, come appare invece chiaramente in relazione ai due personaggi colpiti dal dardo mortifero. L’apparente ambiguità dell’immagine viene allontanata dalla sua interazione con il dato testuale: la rinnovata evocazione della “terribla dansa” necessita di un corrispettivo sul piano iconico, rappresentato dal danzatore i cui folli gesti e la posizione del diavoletto già a cavalcioni sul suo petto segnalano che egli ha ormai oltrepassato il punto di non ritorno, quello per il quale il pentimento, se ci sarà, giungerà “mas tart sens proufichansa”; a metà strada fra la morte in primo piano e il gruppo di danzatori sullo sfondo, con i movimenti aggraziati dei quali i suoi folli gesti contrastano apertamente, egli suggerisce implicitamente come questi ultimi, pur dominati anche iconicamente dal peccato, siano ancora potenzialmente in una posizione di possibile ravvedimento. L’esortazione finale alla preghiera (“Pregui nostre Senhour vous donne tal poyssansa / Que aquistes lo ben que dura sens mancansa”, vv. 30-31), strumento di acquisizione dell’eterna felicità, non ne proietta affatto la realizzazione nella sola dimensione ultramondana; lo stato di grazia immette in una situazione in cui la lode a Dio si accompagna a una condizione di autentica letizia (“Pueis toustemp lauses Dieu ambe grant alegransa”, v. 32), incarnata dal giovane danzatore dalle braccia aperte; molti (si veda ad esempio Maillard 75) hanno insistito sull’ambiguità del suo ruolo: balla davvero oppure invita gli altri danzatori a pensare alla fine imminente? Ancora una volta questa pretesa ambiguità deriva dalla mancata valutazione del rapporto testo-immagine: la chiave interpretativa risiede in questo caso in un particolare che contraddistingue la raffigurazione del giovinetto: a differenza di tutti gli altri danzatori, egli non reca traccia di alcun diavoletto sulla propria testa; egli non si trova quindi in una condizione di peccato, ma in quello stato di grazia in virtù del quale la danza della vita può essere condotta “ambe grant alegransa”. Questa condizione, che si rispecchia nella grazia dei movimenti, in contrasto così nettamente stridente con la scompostezza del folle danzatore, deriva dalla duplice consapevolezza dell’ineluttabilità della morte e della dimensione trascendente a cui l’uomo è destinato.

Nel suo studio sulla struttura compositiva del dipinto, Maillard (75) ha notato come “le jeune homme énigmatique au tiers droit, et a mi-hauteur du tableau” si trovi “entre les deux diagonales de droite, à mi-distance entre l’enfer et le ciel”; a ben guardare, l’ideale prolungamento di un’altra diagonale, quella realizzata dalle sua braccia aperte, congiunge esattamente la morte e Cristo; a metà strada fra essi si trova dunque il personaggio, posizione che incarna perfettamente la consapevolezza delle due dimensioni a cui si è ora accennato. Egli volge nettamente la schiena all’immagine infernale, letteralmente isolata dalla linea delle sue braccia che realizzano una sorta di chiusura, metafora di un rifiuto di cui “lo prince d’enfer” non può che avere “grant douleansa” (v. 33).

L’analisi integrata di testo e immagine, con un andamento spiraliforme della lettura iconica che accompagna passo passo la lettura lineare del componimento scritto, consente dunque di chiarire taluni aspetti problematici dell’uno e dell’altra che resterebbero tali in assenza di un siffatto approccio; se da un lato l’apparato testuale agevola la decodifica degli elementi iconici, dall’altro una sua disamina che tenga adeguatamente conto del contesto rappresentato dal genere di riferimento ne permette una coerente scansione; la suddivisione in strofe che qui si propone consegna un testo che appare del tutto in linea con testimonianze analoghe; come osservano fra gli altri Kerkhof (180) e Hindley (189), la struttura a strofe di otto versi è caratteristica delle danze macabre; la scansione qui proposta, per quanto mascherata da una rappresentazione iconico-testuale che potremmo definire ‘globalista’, è quindi contenutisticamente e tipologicamente giustificata.

Sebbene qualificabile come “danza dei vivi”, la tavola di Bar rimanda quindi chiaramente, tanto sul piano figurativo quanto su quello testuale, alla dimensione macabra sin dall’esordio: il richiamo dell’attenzione (“O paures pecadours”) con cui si apre il primo verso echeggia chiaramente analoghe esortazioni tipiche degli avvii dei testi macabri (*Danse Macabre*: “O creature raisonnable”, *Totentanz* di Lübeck: “Och redelike creature”). L’appello ai “pecadours”, che qui sostituiscono la “creatura”, ha inoltre effetti immediati sulla realizzazione pittorica, che infatti caratterizza tipologicamente i personaggi mediante il diavoletto posto sulle loro teste. Al di là del motivo della danza, le figure del predicatore, del musicista e ovviamente della morte, sono comunque le spie iconiche più evidenti del genere, così come la struttura strofica lo è sul piano testuale.

Gli effetti della sua mancata identificazione da parte degli editori precedenti sono ben più significativi di quanto si possa a prima vista

immaginare, comportando il sostanziale fallimento sul piano dell'individuazione della tipologia testuale di riferimento: non di un "sermon" o di una "poésie religieuse" si tratta dunque, ma di una vera e propria danza di stampo macabro che, se sul piano strofico mantiene la forma prototipica, su quello della versificazione manifesta caratteri inconsueti nell'adozione degli alessandrini in luogo dei canonici ottonari.

Un più attento esame del testo, finora genericamente ricondotto all'ambito provenzale, fa inoltre supporre che quello della fallita individuazione del genere letterario di appartenenza non sia l'unico errore interpretativo, e nemmeno il più vistoso. Per quanto ingiustificabile sul piano scientifico, il fatto che pressoché tutti i commentatori che si sono finora occupati del breve componimento ne sottolineino una sorta di "degrado" sul piano linguistico è chiaro sintomo di un disagio dinnanzi ad un testo che presenta caratteri eterogenei rispetto ai normali canoni della lingua provenzale, situazione di fronte a cui tale giudizio negativo rappresenta un maldestro tentativo di risposta; la sussistenza di elementi, soprattutto lessicali, non immediatamente catalogabili come "provenzali" ha dunque indotto un'errata stima al ribasso del valore testuale della danza di Bar.

Nel tentativo di riconsiderare la questione, si deve a mio giudizio partire da un elemento in apparenza eccentrico, e cioè l'aspetto formale: la peculiarità più evidente è data senz'altro dalla rima in *-ansa* mantenuta per l'intero componimento. L'analisi dei lessemi in rima fa emergere alcuni dati significativi: come attestano le concordanze di Distilo e Ricketts, a fronte di un'assoluta minoranza di voci ad alta frequenza rimica (*alegransa, balansa, desesperansa, pansa, pesansa, venjansa*), si riscontra l'utilizzo per un buon 25 % dei casi di termini piuttosto rari (4 occorrenze o meno nei *corpora*: *demoransa, dotansa, stansa* (per *estansa*), *grevansa, melhuransa, poyssansa, seguransa*); questo non è comunque il dato più sorprendente: nel 50% dei versi l'anonimo autore mette in rima forme che non trovano riscontro non solo nelle suddette concordanze, ma anche nelle fonti lessicografiche. Non risultano infatti attestate in Distilo e Ricketts le voci *blastemansa, cessansa, cremansa, deysoutansa, douleansa, malhauransa, mancansa, proufichansa, rebel-lansa, recordansa, reparansa, sabouransa, separansa, trabucansa, tren-blansa*. Di esse, solo *proufichansa* (s.v. *profchansa* in Lévy), *recordansa* (s.v. in Lévy e s.v. *recourdanso* in Mistral), *sabouransa* (s.v. *saboransa* in Lévy), *trabucansa* (s.v. in Lévy) compaiono nei lessici consultati, mentre altre forme, ad. es. *mancansa* (s.v. *mancanço* in Mistral), che pure sono



registrate nei dizionari, vengono attestate in FEW (VI-1, 143b) come cronologicamente più recenti; ad altre voci come *deyssoutansa* o *douleansa*, corrispondono infine, nei lessici, varianti come *dessoutage* (s.v. in Mistral) o *dolensa*, attestato sia in Lévy che nelle concordanze. Molti lessemi parrebbero dunque dei prestiti adattati o neologismi coniat per esigenze di rima su modelli di volta in volta oitanici, del tipo *cremance*, *profitance*, *recordance*, *reparance*, *separance* (ss.vv. in Godefroy), *doliance*, *revelance* (ss.vv. in Greimas, l'ultimo tuttavia nel senso di 'gioia'), italici, come *cessanza* (s.v. in GDLI) e soprattutto *ribellanza* che, nel suo specifico significato di 'rifiuto dei principi della fede cristiana' (GDLI s.v.), pare particolarmente congruo al contesto, o ancora perfino catalani, come *malaurança* (s.v. in Alcover-Moll), se non vere e proprie neoformazioni.

Tale è in effetti la conclusione di Schneegans (558), secondo cui "l'emploi de la rime unique en *-ansa* explique l'existence de quelques mots dont nous ne connaissons pas d'autres exemples et qui sont évidemment des formations nouvelles, créées pour les besoins du moment". Una tale conclusione suscita più di un dubbio: come può un prodotto a carattere così spiccatamente didattico, e rivolto ad un pubblico estremamente variegato e ampio, utilizzare una lingua tanto criptica?

Una risposta potrebbe venire proprio da una più attenta analisi di alcuni elementi lessicali: il termine *sabouransa* nel senso di 'sapore' a valore figurato – congruo al nostro contesto – appare registrato in FEW (XI, 207b) come forma antico valdese; il Lévy, che la attesta, ne trae in effetti la documentazione dall'*Evangeli de li quatre semencz*, uno dei sette poemetti valdesi ad oggi noti, che alla stanza XLVII dichiara che "La parolla de Xrist...es... compia de savorancza" (Chaytor 70); riguardo a *proufichansa*, il FEW (IX, 428a) ne attesta la sussistenza in ambito antico valdese, come dimostra lo stesso *Evangeli* (stanza III) che reca: "L'autre entre las peyras non faccia profaitancza" e ancora (stanza XXXI) "Car ilh non han argolh ni mala profaitancza" (Chaytor 61, 67).

Queste spie lessicali orientano dunque l'analisi in una direzione ben precisa, che pare dare conto di molti elementi finora difficilmente giustificabili, primo fra tutti il carattere composito e a prima vista sconcertante della lingua utilizzata nel nostro componimento; le indagini condotte da Luciana Borghi Cedrini hanno messo definitivamente in evidenza alcuni tratti dell'antico valdese che paiono particolarmente calzanti alla ricerca che si sta qui conducendo. Già il Morosi (317) aveva osservato come il valdese fosse essenzialmente costituito da una base provenzale su cui si

innestarono “elementi latini, delfinesi, piemontesi, italiani e anche inventati di sana pianta”; pur criticando altri aspetti della sua impostazione, la Borghi Cedrini (46) concordò sostanzialmente su questo punto, sottolineando che il valdese “deve attingere dal latino o da altre lingue letterarie collaudate, o forgiarsi *ex novo*, le parole atte ad esprimere i concetti astratti ed elevati”, argomentazione poi ripresa nella premessa all’edizione del *Vergier de cunsollacion* (Degan Checchini XLVI) in cui la studiosa ribadisce il carattere fondamentalmente composito dell’idioma.

Questa situazione fotografa esattamente la condizione del nostro testo: la base provenzale è del tutto evidente, così come gli apporti linguistici esotici e le neoformazioni; fra esse possiamo annoverare *blastemansa*, *cremansa*, *deyssoutansa*, *rebellansa* e *trenblansa*, forme non documentate né in FEW né nei lessici, che rientrano perfettamente in quell’ambito di espressione concettuale astratta o elevata prima ricordato.

La collocazione della danza di Bar nell’ambito linguistico che si sta ora evidenziando consente di operare, sul piano editoriale, delle scelte meno improntate alla casualità di quanto fatto sinora; mi riferisco in modo particolare alla lezione “vostra stansa” del v. 7: gli editori precedenti avevano optato per soluzioni diverse (con o senza apostrofo: *vostra 'stansa* / *vostra stansa*) senza peraltro giustificare la loro scelta. La trascrizione con apostrofo presuppone evidentemente il fatto che si tratti di variante afretica di *estansa*, unica forma con cui la voce è attestata nei lessici provenzali; poiché l’alternanza delle forme prostetiche e non (*es* + consonante in sede iniziale / *s* + consonante in sede iniziale) è ampiamente documentata nei testi valdesi (Del Corso, Borghi Cedrini, LXI), l’opzione della trascrizione senza apostrofo appare del tutto giustificata.

L’orizzonte letterario valdese come ambito di riferimento fornisce poi significative risposte anche dal punto di vista puramente formale; come si è detto, il testo di Bar si allinea con le danze macabre quanto a scansione in stanze di otto versi, ma se ne allontana sul piano della misura dei versi stessi; a ben vedere tuttavia, il metro adottato – gli alessandrini monorimi – è proprio lo stesso che caratterizza tutti i poemetti valdesi.

La danza di Bar pare dunque frutto del felice incontro di elementi di diversa provenienza: un modello iconico-testuale di ampia diffusione a livello europeo si interseca con una lingua e un stampo formale inusitati, dando luogo ad un prodotto del tutto particolare dal punto di vista della struttura e della lingua che non pare avere ad oggi altri analoghi corrispettivi.

Resta da valutare la sua congruità sul piano contenutistico con l'orizzonte che si viene prospettando; la questione non è di poco conto, in quanto, come ha notato la Borghi Cedrini (40), esistono testi che vengono giudicati valdesi sulla base della loro veste linguistica, ma il cui contenuto è di matrice certamente cattolica. Nella produzione letteraria valdese i temi della morte improvvisa, del timore del giudizio e la conseguente necessità di conversione costituiscono un filo conduttore che percorre la gran parte dei testi. Questa prospettiva escatologica (Degan Checchini, XXX), che caratterizza fortemente *La Nobla Leiçon* (Papini 54), ricorre anche negli altri poemetti: nel *Novel Confort* si insiste sulla subitanità della morte: "Subitament vos ferre lo baston de la mort / E vos revelhare e istare a mal port" (Chaytor 34, stanza IV), concetto ribadito a più riprese nel *Desprezzi del mont* ("O frayre carissime! al mont non te alegrar! / La mort per aventura deman te ven menar"; "Car la mort non cessa tot iorn de menazar", Chaytor 57, vv. 23-24, 59, v. 86) e ne *La Barca* ("La non es neun que vegna en aquest mont / Que sia de la soa vita segur d'un paure point. / E tal ordena de viore longament / Local la mort crudella pilha subitament", Chaytor, 9, stanza XXXIII); esso si accompagna all'idea della sua ineluttabilità (*La Barca*: "Or ven la mort apres tanti lavor / A lalac no po fugir conto ni emperador... / Contra la mort non val ni ley ni decretal / Car ilh fai de tuit iudici cuminal", Chaytor 8-9, stanze XXX-XXXI) e del rischio che a causa di essa si corre facendosi trovare impreparati ("Car si la mort dorment te trobare / Denant tal iuie pauros te menare", Chaytor, 10, stanza XXXV), preludio alla dannazione eterna ("Apres lo peccador spaci non aure; / Per la porta d'enfern intrar li covenre", Chaytor 12, stanza XLIV). Il motivo del giudizio finale appare ben attestato (ad es. ne *La Barca*, stanza XXXVII, Chaytor 10) così come quello della descrizione, talora minuziosa, delle pene infernali (*Novel Sermon*, vv. 228-253, Chaytor 25-26). Destinatari delle esortazioni sono spesso "Li cantor e balor que son vanaglorios / Que se deleitan mot en auvir li bel son... E cantar e ballar e menar grant deport" (*Novel Sermon*, vv. 254-255, v. 185 Chaytor 23, 26); ad essi ci si rivolge con appellativi ("O miser peccador" *La Barca*, stanza XXXVI, Chaytor 10) assai simili a quello della danza di Bar.

Sulla base di questi elementi, la mia impressione è dunque che alcuni contenuti, caratterizzati da una tipica forma iconico-testuale e ben diffusi in vaste aree geografico-culturali europee, abbiano trovato anche nella cultura valdese, particolarmente sensibile, malgrado la sua chiusura, a certe tematiche, terreno fertile per alimentarsi. Il risultato è un prodotto

che trova in quest'ipotesi di genesi e collocazione quelle motivazioni sul piano linguistico, contenutistico e formale che altre congetture non sono riuscite fino ad ora a giustificare in modo organico.

La danza di Bar è dunque un'opera nata in un periodo, quello a cavallo fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, che coincide con la massima espansione della fioritura testuale valdese, un prodotto molto probabilmente confezionato in un luogo diverso da quello in cui oggi si trova e che, per ragioni ignote, ma forse non aliene dalla diaspora che colpì i seguaci di Valdo, giunse fino a Bar; solo in quel momento, per giustificare la presenza del manufatto in un luogo che nulla aveva a che vedere con le sue vere origini, si elaborò a posteriori la leggenda che Louis (159) ricorda: a seguito di una festa da ballo organizzata in piena Quaresima dal signore di Bar all'interno del suo castello, si ebbe una serie di morti improvvise; a espiazione del suo peccato, il nobile fece costruire una cappella e dipingere la tavola in questione. L'ipotesi di una qualche traslazione del dipinto da altri luoghi parrebbe poi confermata da un ulteriore elemento: pur non documentando altrimenti la sua affermazione, Maillard (78) dichiara infatti, a proposito della tavola, che "on sait qu'el-le a beaucoup voyagé".

Se la tesi ora illustrata risulterà percorribile, si dovrà tenere adeguato conto anche di questo testo nella futura redazione di un dizionario dell'antico valdese più volte auspicata (cfr. ad esempio Luciana Borghi Cedrini in Degan Checchini, LXXXVIII) ma non ancora realizzata; sia pure nella sua brevità, la danza fornisce infatti un bell'esempio di quella ricchezza lessicale che costituisce, come nota la Borghi Cedrini, il tratto distintivo di molta della produzione testuale valdese (Degan Checchini, XLIII, nota 8).

La dovizia sul piano del lessico si accompagna a una non trascurabile maestria dell'anonimo autore che sceglie coraggiosamente di mantenere la stessa rima per l'intero componimento; l'opzione non appare casuale, in quanto essa produce un palese effetto fonico per cui, lungo tutto il testo, si riecheggia quel "dansa" che ne costituisce l'anima più profonda.

Una sapiente gioco di "parole in *d-ansa*" quindi, condotto da un autore che, nel piegarsi alle esigenze di rima, ricrea anche sul piano formale l'essenza costitutiva del testo.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Acchiardi, Catherine. "Les representations du bien et du mal dans les fresques et peintures murales des Alpes-Maritimes aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles." *Recherches Régionales. Alpes-Maritimes et Contrées limitrophes* 31 (1990): 2-39.
- Borghi Cedrini, Luciana. "La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle valli." *Bollettino della Società di Studi Valdesi* 148 (1980): 37-47.
- Chabaneau, Camille. "Inscription provençale en vers du XVI<sup>e</sup> siècle conservée dans l'église paroissiale du Bar (Alpes Maritimes)." *Revue des Langues Romanes* 6 (1878), 161-163.
- Chaytor, Henry J. (a cura di) *Six Vaudois Poems from the Waldensians Mss in the University Libraries of Cambridge, Dublin and Geneva*. Cambridge: Cambridge University Press: 1930.
- DCVB : Alcover, Antoni, Moll, Francesc. *Diccionari català – valencià – balear*, voll. 10, Gràfiques Palma de Mallorca: Miramer, 1959-1969.
- Degan Checchini, Annabella (a cura di). *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto Ge 209)*. Torino: Claudiana, 1979.
- Del Corso, Mario, Borghi Cedrini, Luciana (a cura di). *Vertuz e altri scritti (manoscritto Ge 206)*. Torino: Claudiana, 1984.
- Distilo, Rocco (a cura di). *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica*. Università degli Studi della Calabria-Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2001 (CD-ROM).
- Fein, David A. "Guyot Marchant's Danse Macabre. The Relationship Between Image and Text." *Mirator* (August 2000): 1-11.
- FEW: von Wartburg, Walter. *Französisches etymologisches Wörterbuch*. Bonn: Klopp, I-..., 1928-...
- GDLI: Battaglia, Salvatore (a cura di). *Grande dizionario della lingua italiana*, voll. 21, UTET: Torino, 1961-2002.
- Greimas, Algirdas J. *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse, 1988.
- Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX au XV siècle*, voll. 10, Vieweg Libraire-Editeur: Paris, 1881-1902.

- Hindley, Alan. "Un drame macabre? La mort dans quelques moralités françaises." *European Medieval Drama* 11(2007): 187-212.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte : génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad: Salamanca, 1997.
- Kerkhof, Maximilian P. A. M. "Notas sobre las danzas de la muerte," *Cuadernos de Filología Hispánica* 13 (1995) : 175-200.
- Lévy, Emil. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, voll. 8, Georg Olms Verlag: Hildesheim-New York, 1973 (rist. dell'ed. 1894-1924).
- Louis, Maurice. "Les danses macabres en France et en Italie." *Cahiers ligures de Préhistoire et d'Archéologie* 5 (1956): 119-199.
- Maillard, Jean. "Danse & Jugement dernier au Bar-sur-Loup." *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 34/35 (1980/1981): 72-80.
- Martineau-Généieys, Christine. *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Champion: Paris, 1978.
- Massip, Francesc, Kovács, Lenke. "La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles." *Revue des Langues Romanes* 105 (2001): 201-223.
- Massip, Francesc, Kovács, Lenke. "Les Franciscains et le genre macabre: les Danses de la Mort et la prédication." *European Medieval Drama* 8 (2004): 91-105.
- Mistral, Frédéric. *Lou tresor dou felibrige ou dictionnaire provençal-français* voll. 2, Biblio-Verlag : Osnabrück, 1966.
- Morosi, Giuseppe. "L'odierno linguaggio dei valdesi del Piemonte." *Archivio Glottologico Italiano* 11 (1890): 309-415.
- Papini, Carlo (a cura di). *La Nobile Lezione. La Nobla Leïçon. Poemetto medievale valdese*. Claudiana: Torino, 2003.
- Ricketts, Peter T. *Concordance de l'occitan médiéval. Les troubadours*, Brepols Publishers, 1999-2000 (CD-ROM).
- Saugnieux, Joël. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Les Belles Lettres-Emmanuel Vitte: Paris-Lyon, 1972.
- Schneegans, Friedrich E. "La "Danse Macabre" du Bar." *Romania* 53 (1927): 553-558.