



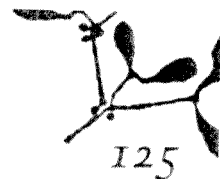
Università degli Studi di Siena
Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica

I QUADERNI DEL RAMO D'ORO

1

1996

Qualche appunto sulla rappresentazione della
gestualità nella narrativa della Francia feudale
di Eugenio Burgio



Colpito da malattia mortale, il conte d'Aquitania riunisce intorno a sé i *barons* e i figli, un maschio e una fanciulla, «qui sa raison puissent oïr» (VGr, v. 80)¹. Le sue parole sono rivolte al ragazzo, la sua preoccupazione è tutta per la figlia: a lui, erede del *grant honor* - la signoria sulla terra di famiglia -, il conte impone il giuramento di vegliare sulla sorella non maritata, *pucele* (vv. 109-14)²; e mentre egli parla al figlio, il dolore della contessina contagia i vassalli e il seguito del signore, muti testimoni sullo sfondo (VGr, vv. 99-104):

Quant ele entent que dist ses sire,
Pleure des iex, del cuer souspire,
Et sa face, qui tant ert gente,
Descire et grate molt a ente:
Pleure, si maine grant <dolor>,
Pleurent i tot li va<vassor>,
Et li maisnie et <li baron>
Qui l'esgard<oient environ>.

[Quando sente le parole del suo signore / piange dagli occhi, sospira dal cuore, / e graffia e dilania violentemente / il suo viso, tanto nobile: / piange e si addolora, / e piangono allora tutti i vassalli / gli uomini del conte e i baroni / tutti intorno, che la osservavano.]

Da questa "scena" di cordoglio funebre prende le mosse la *Vie de saint Grégoire* (1160 ca.), agiografica biografia del passato incestuoso di un papa carismatico, leggenda edipica che piacque a Thomas Mann (*Der Erwählte, L'Eletto* [1951]). Un testo narrativo (sia pure in versi) dunque; e però, lo svolgersi del suo discorso disvela una forte attitudine "teatrale". Da questo punto di vista VGr partecipa di

caratteri compositivi propri di molta narrativa feudale (agiografica ed epico-romanzesca): qui come altrove, l'anonimo chierico autore del poemetto non ci offre alcun dato descrittivo sull'ambiente, né alcuna osservazione metadiegetica su caratteri e sentimenti, ma solo una sequenza di atti e di parole, in questo caso affidata a tre gruppi di personaggi, disposti spazialmente secondo la gerarchia dei ruoli³; la descrizione di gesti e atteggiamenti non dà spazio alla verbalizzazione delle ragioni interiori che li sorreggono, e di cui sono epifenomeno - anzi la riduzione della diegesi alla nuda e netta nominazione verbale (*pleure, souspire...*) fa sì che il sentimento *coincida* con il gesto che lo rappresenta, *sia il gesto* che lo concretizza, in un'adesione perfetta e senza scarti, nella sostanza come nell'interpretazione⁴. Sembra che, per i testi di cui parliamo, l'unica possibilità di rappresentare un sentimento (ma anche, come vedremo, di definire uno status sociale, di qualificare una relazione umana) consista nel "teatralizzare" sentimenti, status, relazioni attraverso un gesto [MATORÉ 1985: 108]; in altri termini, tale procedura pare ammettere solo una gestualità pertinente: infatti, per poter garantire l'efficacia delle strategie di comunicazione/interpretazione essa deve disporre di un numero relativamente limitato di segni gestuali, fortemente stilizzati, stereotipi.

C

Quale parola dà nome, nel lessico oitanico, al gesto? Secondo Wandruszka [1954: 51], l'esito del latino GESTU(M), *gest*, risulta attestato per la prima volta soltanto nel 1213, e in un testo conveniente al suo statuto di latinismo: *Les Faits des Romains*, una compilazione in prosa di storia antica⁵. Il lessico del sec. XII ricorre invece a due termini, *signe* e *contenance* [WANDRUSZKA 1954: 11; MATORÉ 1985: 120]. *Signe* ha evidentemente a che fare con SIGNUM, con la funzione semiotica; quanto a *contenance* (nonché a *contenement* e al verbo [*se*] con-



tenir⁶), la questione è un po' meno semplice.

L'etimo di *contenance* (e di *contenement*), deverbali astratti di (*se*) *contenir*⁷, sta nel verbo CONTINEO: il quale, seguito da un oggetto diretto o dal pronome riflessivo, o in diatesi media (CONTINEOR), è usato nel significato di «frenare/frenarsi, trattenere/trattenersi, reprimere/reprimersi», con particolare riguardo agli *animi motus* - secondo l'elenco del *Thesaurus*, *libidines carnis, cupiditatem, insolentiam, appetitus, iracundiam...*; a sua volta, il deverbale CONTINENTIA indica la «capacità di astenersi, temperanza»⁸. A quanto pare, nel passaggio alle lingue romanze, verbo e deverbali hanno modificato/ampliato il loro dominio semantico; non possiamo indicare le tappe temporali di questo movimento, ma forse è possibile dire qualcosa a proposito delle sue ragioni interne.

Che cosa indica precisamente *contenance*? Un passo della *Chanson de Roland* si rivela prezioso al riguardo. Carlo ha lasciato Roland e la retroguardia dell'esercito franco a presidiare il passo di Roncisvalle, e la cosa non lo rende tranquillo (*ChR*, vv. 829-32):

Li emperere s'en repairet en France.
Suz sun mantel en fait la cuntenance.
Dejuste lui li dux Neimes chevalchet;
E dit al rei: - De quei avez pesance? -

...

«L'imperatore torna in Francia», e durante il viaggio il duca Namor, che «cavalca accanto a lui» gli domanda «Che cosa vi opprime?». La domanda del duca dipende dall'azione descritta al v. 830; verso che informa a proposito del carattere concreto della *cuntenance* (essa «si fa»), e al contempo ci pone un problema: la *cuntenance* di che cosa? Il testo di O (l'oxfordiano Ms Digby 23, il testimone migliore di *ChR*) pare qui insoddisfacente; Joseph Bédier, all'epoca (1927) già sacerdote della *religio* del *bon manuscript*, ne difese la lezione contro chi avrebbe apposto accanto al verso una *crux*⁹:

Je crois [...] que Littré a raison, citant le vers, de le gloser ainsi: «... *en fait la cuntenance* [d'homme affligé].» L'expression en rappelle d'autres, «faire la mine», «faire la tête» [...]: elles sont probablement anciennes.

Un'espressione ellittica, quindi. Cesare Segre (p. 163 della sua edizione) ha però avanzato una proposta non solo convincente, ma illuminante per il nostro problema: che tra il v. 829 e il v. 830 *O* abbia omesso un verso, del tutto simile a quello attestato in *C* v. 1212, *V*⁴ etc. (insomma in tutti gli antioxfordiani, tranne il ramo delle traduzioni norrena etc.): «Plore des oil, tire sa barbe blanche» - verso che, oltre a essere coerente con il sistema delle formule di *ChR*, «dà la necessaria (cfr. 832) connotazione dolorosa a *cuntenance* di 830.»

L'integrazione a *O* suggerisce 1) che *contenance* designa più una «percezione globale del "contegno"» che «quella di "gesti" precisi» [SCHMITT 1990: 124] - una percezione che non pare distinguere tra movimento psicologico e sua drammatizzazione gestuale¹⁰ -; 2) che lo scambio tra i gesti di Carlo e le parole di Namò implica la natura necessariamente semiotica dei primi: perché se è vero che «il gesto è sempre diretto a un *altro*»¹¹ (e che è «lo sguardo dell'"altro" [...] a farlo, per così dire, esistere» [SCHMITT 1990: 158]), è altrettanto vero che la narrazione di *O* non pare ammettere scarti, zone grigie di *misunderstanding* tra intenzione significativa e interpretazione. Ricorrendo a *contenance* insomma, l'autore di *ChR* segna un atteggiarsi pertinente (quanto dire codificato, culturale); in un certo senso, la base CONTINE- ha sviluppato il sema del "trattenere/reprimere" nella direzione del "mettere in forma" gli *animi motus*.

Se l'interpretazione è corretta, il senso del passo di *O* può essere accostato alla tematizzazione del pensiero medievale sul gesto in quanto segno, e in particolare alla riflessione di Agostino¹². Com'è noto, il vescovo di Ippona include nella categoria di *signum* le *res* e i *verba*¹³ che investano i sensi in quanto portatori di un significato, attribuisce ai *verba* il carattere di sistema modellizzante primario¹⁴,

e, infine, distingue tra *signa naturalia* e *signa data*:

Signorum igitur alia sunt naturalia, alia data. Naturalia sunt, quae sine uoluntate atque nullo appetitu significandi praeter se aliquid aliud ex se cognosci faciunt, sicuti est fumus significans ignem. (*De doct. christ.* II I,2);

Data uero signa sunt, quae sibi quaeque uiuentia inuicem dant ad demonstrandos, quantum possunt, motus animi sui uel sensa aut intellecta quaelibet. [...] Habent etiam bestiae quaedam inter se signa, quibus produnt appetitum animi sui. (*ibid.* II II, 3).

Posta in interazione con la riflessione di Agostino, la nozione di *contenance* si configura come un complesso di *techniques du corps*, di *signa data*, di "atti tradizionali efficaci": corpus gestuale investito di un'istanza comunicativa superindividuale¹⁵, che circoscrive ruoli sociali/funzioni relazionali, e dà forma ("con-tiene") all'identità del soggetto nella comunità.

Un corpus che costituisce un linguaggio oggetto di apprendimento. Wandruszka [1954: 11-2] mostra con abbondanza di esempi come nella narrativa feudale l'aristocrazia si qualifichi sempre per una *bele contenance*, e segnala un'attestazione particolarmente istruttiva. Nel corso della prima parte del *Roman de Perceval* di Chrétien de Troyes, il giovane protagonista, digiuno di nozioni cavalleresche, incontra un gentiluomo, Gornemant de Goort, che gli insegna i rudimenti del mestiere. Nel manoscritto M (Montpellier, Bibl. Fac. Médecine H. 249 [XIII sec. ex.]) una rubrica che accompagna la miniatura corrispondente all'episodio (c. 9^a) così lo riassume: «Com[ent] Perc[eval] se herberja chiés le prudome qui li enseigna coment il se devoit contenir»¹⁶.

E *gest*? La prima attestazione, il passo di *Fet* IV 2,9, descrive l'abilità oratoria di Cesare: «Cesar prononçoit sa reson en plet par ague voiz et trenchant, par une ardant esmeute, par un covenable gest de cors et de membres» [Ce-

130 sare pronunziava i suoi discorsi in pubblico con toni acuti e affilati, ardente nel movimento, con adeguati atteggiamenti delle membra e del corpo]. Il passo traduce Svetonio, LIII 2, «[...] pronuntiasse autem dicitur voce acuta, ardenti motu gestuque, non sine venustate [...]»; anche qui è questione di modi d'atteggiarsi: l'uso di *gest* (evidentemente sinonimo di *contenance*) chiama in causa una sorta di *decorum* drammaturgico dell'*actio* che rinvia non solo ai principi della retorica antica, ma ricorda un passo della didascalia incipitaria del primo dramma sacro in volgare della tradizione occidentale, il *Jeu d'Adam* (1150 ca.)¹⁷:

Nec solum ipse [*Adamo*], sed omnes personae sic instruantur ut composititer loquantur et gestum faciant convenienter rei, de qua loquuntur; [...]. (*JAdam*, p. 27)¹⁸.

C

La rappresentazione verbale e la tematizzazione filosofica dei Medievali paiono offrire una nozione della gestualità affine a quella di *acting*, elaborata da Victor Turner: nozione antropologica ambigua nei suoi confini, perché ingloba due campi dell'esperienza, «fare delle cose nella vita quotidiana» e «eseguire una performance sulla scena o nel tempio» [TURNER 1982: 183], per noi distinte, ma che nelle società etniche e tradizionali distinte non sono / erano:

[...] nelle più semplici società preindustriali, recitare un ruolo sociale e esemplificare uno status facevano a tal punto parte della vita quotidiana, che la recitazione rituale di un ruolo, fosse pure diverso da quello giocato nella vita profana, era della *specie* di quella che ciascuno svolgeva come figlio, figlia, capotribù, sciamano, madre, capo. La differenza tra vita ordinaria e quella straordinaria, era più che altro una questione strutturale e quantitativa, non qualitativa. [TURNER 1982: 203].

Con le società etniche e tradizionali, la cultura circolante nella Francia feudale condivide il tratto di essere cultura del gesto [SCHMITT 1990: 4-10] e dell'oralità: un'oralità "mistica" o "seconda" [ZUMTHOR 1987: 19], in cui la scrittura ha poca e ritardata influenza al di fuori della ristretta cerchia dei *clerici*¹⁹. In tale contesto, il gesto è connotato da una potente istanza ritualizzante e formalizzante, e la sua efficacia è direttamente proporzionale alla sua stilizzazione, alla sua fissazione formulare.

Non bisogna, insomma, mai perdere di vista il fatto che nei testi medievali la rappresentazione gestuale ha sempre il carattere codificato, riflesso e volontario della "performance", in quanto [TURNER 1982: 185-6] «non solo [...] lettura della propria esperienza, ma [...] nuova rappresentazione interpretativa della medesima» fornita dalla cultura che l'ha prodotta [SCHMITT 1990: 11-2]. E qui bisogna introdurre necessariamente una distinzione. Si può in effetti riconoscere, nel sistema culturale della Francia feudale, una tensione bipolare, frutto di un corpo sociale segmentato in *ordines* rigidamente separati: i detentori della sfera del sacro contro i *laici*, l'aristocrazia delle armi e i *laboratores* (i *vilain*, direbbe la letteratura feudale, senza distinguere tra figure professionali e scarti di statuto sociale)²⁰. La distinzione permane anche nel sistema delle forme di produzione/comunicazione culturale: la scrittura è appannaggio esclusivo dei *clerici*, l'oralità il dominio dei *laici*. E comunque, almeno nelle dichiarazioni di principio la natura discreta della società medievale è opposizione di valori e *Lebensforme* inconciliabili tra loro; e se i testi latini e volgari dell'XI-XIII secolo, prodotti all'interno dell'orizzonte ideologico clericale o aristocratico, non si preoccupano di spiegare in modo diretto quale percezione di sé avessero i *vilain*²¹, si può tranquillamente osservare che chierici e feudali manifestano sempre un vivissimo senso di reciproca esclusione. Intorno al 1160 Stefano di Tournai, un chierico, dichiara che «Duo populi sunt [...], clericorum et laicorum»; Onorio d'Autun rincara la dose: «quantum differt

lux a tenebris, tantum differt ordo sacerdotum a laicis» [BARBERO 1987: 131]: l'opposizione culturale si esprime nei termini privativi "NOI vs GLI ALTRI", l'ordine contro il caos - così che, nel cuore del sec. XII, Pietro di Blois può scrivere, con intraducibile gioco paronomastico, che «ordo militum nunc est, ordinem non tenere»²².

Con perfetta simmetria, l'élite militare laica considera il clero come altro da sé, percepisce nel suo desiderio di pace un progetto egemonico, manifesta nei suoi confronti un aperto disprezzo: i monaci sono vili, vogliono solo ingrassare con il pretesto di pregare, leggere, cantare il salterio²³... Anche la rappresentazione dei gesti non sfugge a questa polarità; lo sguardo dei laici e quello dei *clerici* colgono in una *contenance*, e segnalano, significati diversi [SCHMITT 1990: 13-4], che rinviano a ruoli e a tassonomie sociali diversamente elaborate: i testi medievali non ammettono lo strabismo.

I materiali che presenterò vogliono appunto render conto di tale bipolarità dello sguardo. Essi sono tratti da domini significativi dell'esperienza sociale - le pratiche del lutto, la gestualità del dominio, la *vis* semiotica dell'abito -, rappresentati in testi agiografici (*VGr* innanzitutto) ed epico-romanzeschi. Ai frammenti testuali si accompagnerà il riferimento a materiale iconografico. Nonostante tale materiale sollevi una questione interpretativa non irrilevante (il movimento gestuale, irrigidito nella fissità dell'icona, è talvolta di difficile e ambigua lettura [SCHMITT 1990: 12]), esso possiede un pregio (determinante per la prospettiva del nostro ragionamento) evidenziato da un'ipotesi di Gombrich [1966: 396]:

[...] as far as gesture is concerned the schema used by artists is generally pre-formed in ritual and [...] here as elsewhere art and ritual, using the word in its narrow cultural sense, cannot easily be separated.



Ho più volte accennato al carattere formulare, stereotipo della gestualità medievale e della sua rappresentazione; sarà il caso di affrontare la questione nel dettaglio. Ci serviremo del corpus testuale che descrive le cerimonie del lutto; materiale che, tra l'altro, ha il vantaggio di evidenziare immediatamente la dialettica culturale tra laici e *clerici*, dal momento che riguarda un complesso di pratiche da questi ultimi incessantemente condannate (perché percepite come estranee al teleologismo cristiano per il peso che attribuivano alla mortalità corporea), e che, tuttavia, non solo non vennero mai estirpate - pur rimanendo confinate all'esclusivo esercizio dei laici [ARIÈS 1977: 164, 166] - ma pervasero il figurativismo sacro della Passione, modellando, nell'iconografia come nella tradizione del dramma paraliturgico, il contegno della Madonna *mater dolorosa* nella *lamentatio Christi* [DE MARTINO 1958: 307 sgg., 336 sgg.; BARASCH 1976: 57 sgg.].

Di fronte al padre morente, la contessina d'Aquitania piange, sospira, si graffia il volto; a questi tratti *VGr* aggiunge lo svenimento: è la reazione della fanciulla di fronte alla bara in cui giace il fratello, morto nel corso di un pellegrinaggio in Terra Santa intrapreso per purgare la sua anima dall'incesto con la sorella - «Plus de .XX. fois caï pamee» [più di venti volte cadde svenuta] (*VGr*, v. 555).

Il poemetto²⁴ ricorre ai *disiecta membra* di un sistema rappresentativo a cui la narrativa oitanica ricorre nelle scene di compianto funebre. La sua prima attestazione (almeno per quanto riguarda il lutto femminile) è nella *Vie de saint Alexis* (metà dell'XI sec.); Eufemiano e sua moglie scoprono che l'ignoto pellegrino morto dopo diciassette anni di mendicizia nel sottoscala della loro *domus* è il figlio Alessio, fuggito da Roma più di trent'anni prima per darsi alla vita eremitica (*VAlexis*, vv. 421-32, 436):

De la dolur qu'en demenat li pedra
Grant fut la noise, si l'antendit la medre:
La vint curant cum femme forsenede,
Batant ses palmes, criant, eschevelede;

Vit mort sum filz, a terre chet pasmede.

Chi dunt li vit sun grant dol demener,
 Sum piz debat e sun curs dejeter,
 Ses crins derumpre e sen vis maiseler,
 Sun mort amfant detraire ed acoler,
 Mult fust il dur ki n'estoüst plurer.

Trait ses chevels e debat sa peitrine,
 A grant duel met la sue carn medisme:

...

Plurent si oil e si jetet granz criz;

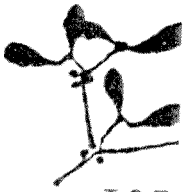
...

[Grande fu il rumore del dolore che agitò / il padre, e lo sentì la madre: / venne là correndo come una folle, / battendosi le palme, urlando, scapigliata; / vide suo figlio morto, cadde a terra svenuta. // Chi dunque la vide preda del dolore, / battersi il petto e agitare il corpo, / strapparsi i capelli e maltrattare il viso, / tirare e abbracciare il figlio morto, / ben duro sarebbe stato a non piangere per lei. // Tira i capelli e si batte il petto / sottopone il corpo a un gran dolore / ... // Piangono i suoi occhi, e getta gridi acuti].

Ma è Eufemiano a scoprire, dal documento che serra nel suo pugno, che il morto è Alessio (*VAlexis*, vv. 386-7): «Quant ot li pedre ço que dit la cartre, / Ad ambes mains derumpt sa blanche barbe: / ...» [Quando il padre udì ciò che il documento diceva, / con tutte e due le mani strappa la sua barba bianca]. *Derumpt sa blanche barbe*: la formula di secondo emistichio appare in situazioni consimili in *ChR*. Giunti a Roncisvalle, Carlo e i Franchi scoprono il campo di battaglia coperto di cadaveri (*ChR*, vv. 2414-22):

...

Tiret sa barbe cum hom ki est irét;
 Plurent des oilz si baron chevaler:
 Encuntre tere se pasment .XX. millers.



Naines li dux en ad mult grant pitét.
Il nen ad chevaler ne barun
Que de pitét mult durement ne plurt:
Plurent lur filz, lur freres, lur nevolz
E lur amis e lur lige seignurs:
Encuntre tere se pasment li plusur.

[Carlo tira la barba come fa un uomo addolorato; / piangono dagli occhi i suoi cavalieri: / a terra cadono svenuti in ventimila. / Il duca Namò ne ha grande pietà. // Non c'è cavaliere o barone / che non pianga fortemente per pietà: / piangono i loro figli, fratelli, nipoti / a terra cadono i più, svenuti.]

Si noti in questa scena che il *frame* in cui si compone la performance luttuosa dei Franchi si modula secondo un'articolazione a due piani in tutto simile a quella utilizzata da VGr per la rappresentazione del dolore della contessina d'Aquitania: il personaggio principale in primo piano, sullo sfondo la massa dei comprimari.

Questo materiale impone una doppia serie di considerazioni. La prima è di ordine stilistico: se abbandoniamo il periodo più arcaico della letteratura oitanica e interroghiamo la narrativa romanzesca della seconda metà del sec. XII, scopriremo che la rappresentazione verbale del lutto permane immutata fin nei minimi particolari [MATORÉ 1985: 109; ZUMTHOR 1987: 53-4]²⁵. Ecco come, nel *Roman d'Eneas*, si esprime il dolore di Evandro e di sua moglie alla notizia della morte del figlio Pallante (*REneas*, vv. 6252-7, 6259-63)²⁶:

Quant la novelle oï li rois,
les crins qu'il ot blans et chenuz,
o ses dous mains a deronpuz,
sa barbe arache o ses doiz,
il s'est pasmez plus de vint foiz,
hurte son chief, debat sa chiere

...

Et quant l'ot dire la raïne,
son vis depiece et sa petrine,
de la chambre ist el palés fors
et vet corant contre le cors,
eschevelee, tote pale.

[Quando il re udì la notizia, / i capelli che aveva bianchi e canuti, / a due mani ha tirato, / la barba strappa con le dita, / è svenuto più di venti volte, / colpisce il capo, percuote il suo viso / ... / E quanto la madre lo sente dire, / il viso e il petto deturpa, / dalla camera esce fuori, nel palazzo / e va correndo per la corte, / scapigliata, tutta pallida].

Anzi, come già indica la lezione di *VGr*, la rappresentazione estende il suo campo operativo a contesti in cui si manifestano o una luttuosità anticipata o un generico dolore: è il caso del compianto di Giocasta sul piccolo Edipo, prima che egli sia esposto (*RThèbes*, vv. 53-6):

La mere pleure, crie et bret,
ses poinz detort, ses chevex tret;
pasmee chiet sor son enfant
et demeine doulor mout grant:

...
[La madre piange, grida e strepita, / stringe i pugni, si tira i capelli; / cade svenuta sul suo bambino / e la prende un dolore enorme].

D'altra parte, la regolarità morfologica che caratterizza la rappresentazione si iscrive in una continuità temporale di pratiche funebri che affonda le sue radici nelle più antiche culture mediterranee, per giungere alle donne lucane interrogate da Ernesto De Martino [1958]. Nel complesso delle tecniche corporee dei feudali riconosciamo quelle «stereotipie mimiche» del "*planctus* irrelativo"²⁷ che De Martino ha rintracciato nelle fonti antiche²⁸:



Le stereotipie mimiche in cui si modera il *planctus* nell'antico lamento funebre rituale possono essere esaurite in un elenco relativamente breve: incidersi le carni, graffiarsi a sangue le gote o gli avambracci, percuotersi (il viso, la testa, la fronte, il petto, i fianchi, le gambe), decalvarsi, strapparsi la barba, voltolarsi nella polvere o nella cenere o cospargersi il capo, stracciarsi i vestiti, scalzarsi, farsi crescere la barba o i capelli. [DE MARTINO 1958: 204].

Alla continuità temporale corrisponde la continuità funzionale. Nessun dominio dell'esperienza meglio della performance funebre può rendere il valore di codificazione ritualizzata, teatrale, profondamente socializzata, della *contenance* feudale. Essa "porta" la medesima funzione che Marcel Mauss²⁹ e Marcel Granet [1922] individuarono nei linguaggi del dolore propri dei nativi australiani e del rituale funerario cinese classico: esprimere in forme obbligate e convenzionali - la «messa in scena del dolore familiare» [GRANET 1922: 28] - il lutto, rendere possibile la comunicazione socialmente comprensibile del dolore, e quindi il "compatimento"³⁰.

Possiamo spingerci oltre. Descrivendo le pratiche delle donne lucane, De Martino [1958: 95] avanza una considerazione particolarmente istruttiva anche per il medievista:

Ma la lamentazione è tradizionale non soltanto perché i suoi versetti sono lavorati secondo modelli stereotipi attinti alla memoria culturale delle lamentatrici, ma anche perché vi è una mimica d'obbligo nell'esecuzione, una gesticolazione "prescritta".

Ora, l'espressione del compianto funebre nei testi oitani (a partire da *ChR*) è affidata al montaggio di unità ritmico-sintattiche semanticamente compiute, le "formule": strutture verbali caratteristiche dello stile epico, che offrono un repertorio standardizzato di azioni, gesti etc., a cui di fatto

138 attingono tutti i generi della narrativa volgare³¹. I sondaggi di Paul Zumthor e Jean Rychner³² spiegano con buoni argomenti quanto il compianto di VAlexis debba all'elaborazione formale di ChR; e senza con questo voler riaprire i termini di una *vexata quaestio*, per quanto non ci siano dubbi dopo i contributi di Cesare Segre che l'origine del testo di ChR (nella forma tramandataci) stia nella scrittura, e nonostante la diffusione del patrimonio formulare in generi scritti come l'agiografia e il romanzo, risulta ormai difficile negare che la formularietà epica non abbia ricevuto una potente spinta all'elaborazione dalla cultura essenzialmente orale della feudalità. Si può anzi sostenere, con Zumthor [1987: 216-7], che il nesso esistente tra gestualità codificata e sua espressione formulare nella letteratura in volgare non sia che una delle manifestazioni storicamente date di quel principio di cristallizzazione dell'esperienza proprio delle culture etniche e folkloriche che Marcel Jousse³³ ha definito come "formulismo":

I gesti dell'uomo, tanto quelli consci quanto gli inconsci, tendono a "rigiocarsi" e vanno da se stessi verso una stereotipia che facilita l'espressione. *La stereotipia delle formule verbali non è che un caso particolare di questa tendenza fondamentale.* In tutti gli ambienti etnici, ritroviamo il formulismo gestuale e orale alla base delle tradizioni e dunque delle liturgie. Le "formule" dell'espressione sono fatte di gesti essenziali tradizionalmente conservati e tramandati [...].

C

Prenderemo ora in considerazione due tipi di "performance" nelle quali *la relazione interpersonale si attualizza nel farsi del gesto* e non ha definizione al di fuori dell'occorrenza gestuale concreta; si tratta di situazioni che hanno a che fare col diritto *coutumier*³⁴, e che ci permetteranno di coglie-

re con maggior precisione le implicazioni simboliche dissimulate tra le pieghe della rappresentazione della *contenance*, e a dare un po' di corpo storico all'osservazione, in sé piuttosto ovvia, che ogni cultura parla il linguaggio del corpo con declinazioni diverse.

Il rito laico dell'omaggio vassallatico è un complesso cerimoniale in cui la parola si alterna al gesto. Nella sua fase iniziale, il vassallo, in ginocchio di fronte al suo signore³⁵, gli dichiara fedeltà; segue quindi l'*immixtio manuum* [LE GOFF 1976: 353-4]. Ecco la descrizione di questa fase secondo la più dettagliata delle fonti medievali, l'*Histoire du meurtre de Charles le Bon, comte de Flandres* di Galbert de Bruges: l'omaggio al nuovo duca Guglielmo e la successiva investitura dei vassalli, nel 1127³⁶:

[...] hominia facta sunt comiti. Primum, hominia fecerunt ita. Comes requisivit si integre vellet homo suus fieri, et ille respondit: Volo; et junctis manibus, amplexatus a manibus comitis, osculo confederati sunt. [...].

Il rito è antichissimo, e risulta già compiutamente strutturato nel sec. VIII. Secondo gli *Annales Laurissenses* (p.140), nel 757 il re bavaro Tassilone giurò fedeltà a Pipino «in vassatico se commendans per manus»; il verbo, che ha il significato concreto (e ricorrente nelle fonti) di “passare di mano in mano (un'autorità)”, evidenzia nella diatesi il carattere volontario dell'atto ma non cela la vera natura dell'*ordo*: sotto il velo dello scambio reciproco di una prestazione di fedeltà contro una di protezione, nel gesto dell'*immixtio* riconosciamo l'asimmetrica ostentazione di un potere e di una subordinazione [LE GOFF 1976: 367].

Sulla traccia del cerimoniale i testi francesi indicano il vincolo vassallatico con l'espressione formulare *jointes (les) mains*: di fronte a Carlo e al suo *conseil des barons* Gano perora la volontà di pace del re Marsilio, che con un messaggio ha

promesso - dice Gano - «Qu'il devendrat jointes ses mains tis hom» [che diventerà tuo vassallo, a mani giunte] (*ChR*, v. 223).

Nei gesti, nelle parole, negli elementi simbolici in cui si articola la sintagmatica dell'*hominagium* «il n'y a rien de spécifiquement chrétien» [LE GOFF 1976: 412]; almeno fino al tardo XII sec. il ritualismo ecclesiale non riuscì a intro-mettersi nel rigido formalismo della cerimonia feudale, e a investirlo di valenze sacrali. Si può anzi osservare come proprio in questo specifico dominio della gestualità la tecnica dei feudali si sia imposta su quella dei *clerici*, e il campo semantico dell'atto di omaggio si sia esteso fino a coprire aree di significato a esso originariamente estranee.

Le fonti letterarie sono decisamente eloquenti. Sul campo di Roncisvalle ormai coperto di cadaveri, Roland, ferito a morte, leva una preghiera a Dio (*ChR*, vv. 2015-7):

Cuntre le ciel ambedous ses mains juintes
Si priet Deu que pareïs li dunget
E beneïst Karlun e France dulce,
...

[Con ambedue le mani giunte rivolte al cielo / prega
Dio che gli doni il paradiso / e benedice Carlo e la dol-
ce Francia / ...]

Nella *contenance* di Roland riconosciamo il gesto della preghiera che, grazie a una lunga tradizione iconografica, consideriamo abituale e "naturale". La formula *ambedous ses mains juintes*, la stessa che rimarca la fedeltà del vassallo, sottolinea però una connotazione "signorile" del Divino che, fino all'alto Medioevo, la tecnica cristiana non si curò mai di rimarcare - dal momento che essa aveva mutuato dalle religioni mediterranee l'abitudine di levare nella preghiera le braccia al cielo [GROSS 1985: 14-24]. Ma per la logica feudale, il vincolo che lega il fedele a Dio è dello stesso filo di quello tra vassallo e signore: identico è il contenuto, identica la reciprocità, dello scambio di obblighi e richieste



(fedeltà contro protezione); e quindi, lo ha finemente osservato Gombrich [1966: 397]³⁷, l'*immixtio manuum* si fece gesto della preghiera in quanto spirituale sottomissione³⁸.

Torniamo a *VGr*. Il giovane erede, contravvenendo al giuramento richiestogli dal padre, ha sedotto la sorella, che ora attende un figlio; posto di fronte alla notizia del parto imminente, egli manda a chiamare il suo più anziano e fidato vassallo, per averne il conforto e il consiglio. Al suo arrivo (*VGr*, vv. 267-74)

Quant en la cambre fu li ber,
Puis le firent tresbien serer;
Andoi li sont caü as piés
Et se li ont estroit baisiés;
Pleure li frere et la suer,
Li gentix hom souspire el cuer,
Mais li frans hom, qui ne set mie
Que cele cose senefie:

...

[Quando il barone fu nella camera / essi vi si chiusero dentro; / tutti e due gli sono caduti ai piedi / e li hanno baciati; / piange il fratello, e con lui la sorella, / il gentiluomo sospira nel cuore, / ma non capisce affatto / che cosa quel fatto significhi / ...].

Il testo si fa carico del punto di vista del vassallo, che è colpito dal pianto, ma non capisce perché buttarsi ai suoi piedi e bacciarli. Egli si trova nella medesima situazione dell'eremita zio di Perceval (vd. nota 37); fosse al suo posto, riconoscerebbe nell'atteggiamento del suo signore la ripetizione dei gesti di Maddalena (*Lc* 7:37 sgg.), vi coglierebbe l'espressione di un carico di dolore e pentimento: come i futuri genitori di Gregorio, come Perceval si comportano Adamo ed Eva, espulsi dal Paradiso, secondo l'indicazione della didascalia del *Jeu d'Adam* (p.66):

[...] vehementer dolore percussi prosternent se in terra et residentes percucient pectora sua et femora sua, dolore gestu[m] fatentes.

Fosse un chierico, potrebbe spiegare al suo signore che la «prosternendi et humilificandi disciplina» (TERTULLIANO, *de poenitentia* 7) è via sicura alla salvezza dell'anima; non sta forse scritto (Lc 14:11) «Omnis qui se exaltat humiliabitur, et qui se humiliat exaltabitur»?³⁹.

Fosse un chierico: ma il vassallo è un signore della guerra, appartiene alla schiera di quelli «qui se exaltant», che celebrano l'orgoglio del rango e ricercano la «fastuosa gloria», come dice Pietro di Blois. Agli occhi dei chierici la superbia è l'irredimibile colpa dell'aristocrazia: irredimibile perché (*auctore* Gregorio Magno) è la «radix cuncti mali», specificamente dei peccati capitali⁴⁰. Nel gesto del suo signore il vassallo riconosce solo l'umiliazione del rango, la parodica inversione dei ruoli come li ha appresi nella cerimonia del vassallaggio; la sua reazione non può che essere offesa (VGr, vv. 279-84):

«Enfes, fait il, tu fais grant mal,
Qui baisiés les piés ton vassal;
Moult par ai en mon cuer grant ire:
Je sui tes hom, tu es me<s> sire!»

...

[«Ragazzo - gli dice - fai davvero male / a baciare i piedi del tuo vassallo; / questo mi addolora nel cuore: / io sono il tuo uomo, tu sei il mio signore!»,

ed egli si premura di rialzare il conte e la sorella.

Nel cortocircuito "superbia = aristocrazia" trova origine anche la figurazione religiosa della cavalleria. Si sa che l'immaginazione medievale sui Vizi e le Virtù prende forma nelle miniature che decorano la tradizione della *Psychomachia* prudenziana. La Superbia vi è raffigurata come una

figura femminile a cavallo che Umiltà sbalza da sella e decapita con una spada fornitale da Speranza. Tra il X e l'XI secolo la raffigurazione muta forme: la figura femminile a cavallo è sostituita da un *miles* armato di tutto punto. Così nel timpano del Giudizio Universale della chiesa abbaziale di Conques (il cavaliere sta per cadere dall'arcione in mezzo ai dannati, mentre Umiltà sta alla destra di Dio)⁴¹; così in una capitale miniata del codice di Digione segnalato in nota 39 (c. 47^r: GARNIER, fig. 30): un cavaliere cade da cavallo, perde il mantello e l'equilibrio, assumendo una postura involontariamente disordinata; di fronte al dignitoso atteggiarsi del monaco prosternato (vd. nota 39), la figurazione del cavaliere segnala caricaturalmente la diminuzione di rango e decoro da lui patita.

C

La medesima miniatura è ottima *transitio* alla "performance" con la quale chiuderemo il nostro discorso. Ancora una volta, partirò da un episodio di *VGr*. Dopo aver sposato Gregorio, la contessa d'Aquitania riconosce in lui il figlio nato dall'incesto, ed esposto alle acque su consiglio del vassallo. La scena dell'agnizione si conclude con un sermone in cui Gregorio invita la madre alla penitenza e alle opere di carità; le sue parole sono accompagnate da gesti convenienti (*VGr*, vv. 1824-31):

Endementres que çou li dist
Ses vestimens trestos jus mist;
Puis se revest de povres dras

...

Si c'a la loi de mendiant
S'en est fuïs, au coc cantant,
Fors de la cambre le sien pere
Et de l'onor qui fu sa mere.

[Mentre le diceva queste cose / depose a terra i suoi abiti; / poi si vestì di poveri panni / ... / e come fanno i mendicanti / al cantar del gallo abbandonò / la camera di suo padre / e il feudo che fu di sua madre].

Gregorio abbandona la corte, luogo strutturato per la rappresentazione della potenza e del rango, e con essa l'abito, il *signum* primario di quella potenza, di quel rango.

Siamo ancora ben lontani dal decreto della Convenzione dell'8 Brumaio II (29 ottobre 1793), che liberò l'abbigliamento dal vincolo *ancien régime* di essere innanzitutto segno immutabile della propria attività e del proprio rango (e dunque strumento, per quanto appariscente e nutrito d'amor proprio, di controllo sociale), e sottrasse l'abito alla tirannide dell'apparire per ricondurlo al razionale governo borghese della naturalità, dell'utilità e della sobrietà. Per i feudali, abito e identità sociale sono un tutt'uno⁴²; ai loro occhi, privarsi dell'abito, o mutare, anche momentaneamente, i panni che ci spettano è gesto carico di ambiguità, che tocca direttamente il sé dell'individuo, umiliandolo o spingendolo all'*hybris* della sopravvalutazione, confondendone la fisionomia⁴³. (Così, nell'immaginario feudale - si pensi al *Lai de Bisclavret* di Marie de France -, l'uomo si metamorfizza in lupo mannaro solo dopo essersi completamente spogliato [BUREAU 1989: 36 e 57 nota 3]).

Mutar d'abito significa mutare il proprio statuto, la propria identità; osservato attraverso le lenti dei chierici, equivale a una «forma esacerbata» di *humiliatio* [SCHMITT 1990: 63; BUREAU 1989] dal chiaro connotato penitenziale. Ancor più esplicita del gesto di Gregorio è, al riguardo, la figurazione drammaturgica elaborata dal *Jeu d'Adam* (p.55): subito dopo aver mangiato la mela Adamo

[...] cognoscet statim peccatum suum et inclinabit se, <ut> non possit a populo videri et exuet sollempnes vestes, et induet vestes pauperes consutas foliis ficus, et maximum simulans dolorem [...].



Ancora, mutar d'abito è gesto che, nella sua rappresentazione, è vissuto come momento primo dell'ingresso alla vita eremitica, insomma alla marginalità come via privilegiata per attingere in forma piena alle sorgenti del Sacro. È il caso di Gregorio, destinato alla santità dopo diciassette anni di penitenza sullo scoglio; ma viene in mente, ben più celebre, il caso di Francesco d'Assisi - tanto noto che è sufficiente qui ricordare il testo della *Legenda prima* (1229) di Tommaso da Celano (I Cel. 14-5):

Videns autem pater quod ab incepto itinere ipso revocare non posset, totus ad extorquendam pecuniam instigatur. [...] Ducit eum deinde coram episcopo civitatis, ut in ipsius manibus omnibus renuntians facultatibus, omnia redderet quae habebat. Quod non solum ipse non renuit, sed et multum gaudens prompto animo acceleravit facere postulata. Cumque perductus esset coram episcopo, nec moras patitur nec cunctatur de aliquo; immo nec verba expectat nec facit, sed continuo depositis et proiectis omnibus vestimentis restituit ea patris. Insuper et [nec] femoralia retinens totus coram omnibus denudatur. Episcopus vero autem animum ipsius attendens, fervoremque ac constantiam nimis admirans, protinus exsurrexit et inter brachia sua ipsum recolligens, pallio, quo indutus erat, contextit eum. Intellexit aperte divinum esse consilium, et facta viri Dei, quae presentialiter viderat, cognovit mysterium continere. [...] Ecce iam nudus cum nudo luctatur, et depositis omnibus quae sunt mundi, solius divinae iustitiae memoratur.

Una ventina di anni dopo, la *Legenda secunda* dà, al gesto - registrando una glossa verbale di Francesco - la valenza del rifiuto della genealogia secolare a favore di quella celeste (II Cel. 12):

Audientibus autem qui convenerant multis, Amodo, inquit, dicam libere: Pater noster qui es in caelis, non

pater Petrus Bernardonis, cui non solum reddo, ecce pecuniam, sed integre vestimenta resigno. Nudus igitur ad Dominum pergam. [...];

ma le parole riducono drasticamente la forza teatrale della scena, la potenza di un atto *humilis* che si fa *sublimis* solo agli occhi di chi sa intendere.

La letteratura laica, ossessionata dal marchio di marginalità che riconosce nella condizione del *mendiant*, dell'eremita, autorizza soltanto il mutamento temporaneo dell'abito, esorcizzando - ma non sempre - la marginalità nella figura del travestimento⁴⁴. Il suo apparire ingenera nell'intreccio la tensione di un azzardo. «Nell'istanza del rimanere nascosto, celato, subentra l'eventualità traumatica del mancato riconoscimento [...]»: Guglielmo d'Orange, eroe epico costretto dall'insipienza della monarchia che egli difende (il figlio di Carlo, Ludovico il Pio) a cercarsi un feudo nel Sud della Francia penetrando nelle città saracene travestito da mercante, da *vilain* insomma, prova costantemente la tentazione di smascherarsi di fronte all'avversario, perché il rischio di non essere riconosciuto è di gran lunga peggiore del timore per la vita⁴⁵.

Più complesso è il caso proposto da un episodio tristaniano, a noi noto nella versione medio-altotedesca di Gottfried von Strassburg del *roman* di Thomas (vv. 15522-768). A Corlion Isotta è chiamata da Marco ad affrontare il giudizio di Dio, e a giurare di non aver tradito il marito. Tristano, che si è imposto l'esilio, decide di assistere all'ordalia (GOTTFRIED, vv. 15564-8):

... Tristano venne
travestito in pellegrino.
Il suo volto aveva tinto
di bruttura e fatto gonfio,
corpo e vesti camuffato.

Isotta giunge sul luogo della prova in una nave e, riconoscendo Tristano, ordina che il mendicante la porti a riva



sulle sue spalle (vv. 15584-9). Svolgendo l'incarico, il pellegrino inciampa, ruzzola a terra e finisce tra le braccia di Isotta (vv. 15594-601), che poi giurerà a Marco, sulle sacre reliquie (GOTTFRIED, vv. 15710-20):

«Quel che voglio dir sappiate:
nessun uomo il corpo mio
conosciuto non ha mai,
né alcuno in nessun tempo
tra le braccia oppure al fianco,
tranne voi, s'è mai giaciuto,
se non quello per il quale
né giurar posso o negare,
che con gli occhi vostri stessi
tra le braccia mie vedeste,
quel meschino pellegrino.
...».

La prova, naturalmente, è superata - per la liberalità di un Dio loico che, con un *clin-d'oeil* al nominalismo più esasperato, ha deciso di chiudere tutti e due gli occhi -, ma a quale prezzo? Il successo del travestimento, il trionfo delle ragioni degli amanti sulle regole della società e della morale cortesi, sono solo momentanei, e non modificano realmente la condizione che il *furor* amoroso ha dato in sorte a Tristano: essere un *chaitif*, un marginale, un individuo costretto a restare fuori dai confini del suo ruolo, del suo rango di erede di re Marco. Il travestimento non è, dunque, esibito come tappa intermedia e inevitabile verso la trionfale agnizione dell'eroe, ma come esplicito segno della marginalità: esito inevitabile se si permette alla forza antisociale di Eros di impadronirsi del sé, e che insomma conferma tutte le paure proiettate dai feudali sul mutare d'abito; in esso si consuma il singolare paradosso di un romanzo intimamente anticortese proprio nella celebrazione di una passione che assume su di sé tutti i panni della più vieta *fin'amor* (l'adulterio, il motivo del *celar*, la presenza dei *lauzen-giers*)⁴⁶.

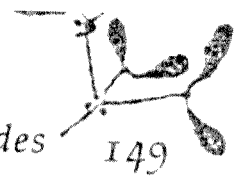
* Queste pagine rielaborano parte del materiale presentato nel seminario tenuto a Siena il 28 marzo 1995. Una sezione di quel fin troppo lungo intervento è stata riversata in «*Par le poing prendre / en la main metre*. Istituto della *commendatio* e formulismo gestuale nella narrativa antico-francese (in margine a *Vie de saint Grégoire*, vv. 109-14)», in c.s. nel 1° fasc. 1995 di *Le forme e la storia*. Voglio ringraziare ancora una volta Francesca Mencacci, Gianni Guastella e tutti i partecipanti al seminario per l'attenzione (e la pazienza) con cui hanno seguito la mia "performance".

¹ «Perché possano udire il suo discorso». Le edizioni dei testi a cui rinviano le abbreviazioni sono registrate nella «Tavola delle abbreviazioni e riferimenti bibliografici», II.

² Il giuramento si compone di parole e di un gesto: «*Par le poing a sa fille prise / Et au vallet en la main mise; / Se li commande en cele foit / Quë il l'ame son pere doit, / Quë il le gart a tel hounor / Com freres doit faire seror*» [La figlia ha preso per il polso / e l'ha messa nella mano del giovane; / in nome di quell'obbedienza / che egli deve all'anima del padre / gli impone di vegliare su di lei / con il rispetto che un fratello deve alla sorella]. Sul significato del gesto vd. «*Par le poing prendre...*» cit.

³ Spostandoci dal campo lungo al primo piano, notiamo: i vassalli in lacrime sullo sfondo, quindi i due fratelli, infine il padre; il personaggio in primo piano è il più importante per status e per ruolo nell'economia della scena, ed è il solo a parlare. La gerarchia spaziale funziona da *frame*, nel senso indicato da V. TURNER, *Antropologia della performance* [1986], tr. it. Bologna, il Mulino 1993, p. 124: «[...] l'invisibile linea di confine [...] che è tracciata intorno all'attività e che definisce i partecipanti, i loro ruoli, il "senso" o il "significato" attribuito alle cose che si trovano al suo interno e gli elementi che pur rientrando nell'ambito dell'attività sono considerati "esterni" [...] e irrilevanti per essa.»

⁴ Vale per il poemetto di Gregorio quanto Auerbach [1946: 128] scrisse su *ChR* e sulla *VAlexis*: «L'attimo scenico con i suoi gesti acquista tanta forza da diventare un modello morale; i vari stadi della storia dell'eroe o del traditore o del santo a tal punto si concretizzano in gesti, che le scene acquistano il carattere di simboli o di figure, anche là dove non è possibile comprovare nessun significato simbolico o figurale». Una simile tecnica rappresentativa implica un quadro morale di riferimento in cui «Tutto è fissato e stabilito, bianco e nero, bene e male, e non richiede più indagine e motivazione; esiste è vero la tentazione, ma nessuna problematicità.» (AUERBACH [1946: 124], a proposito della fisionomia etica di Alessio).



⁵ Cfr. anche L.F. FLUTRE, «Notes sur le vocabulaire des *Faits des Romains*», *Romania* 65 (1939), pp. 478-536 (p. 527).

⁶ Cfr. per le attestazioni l'AFW, II [1936], coll. 765-7, 761-2.

⁷ Cfr. FEW II/2 [1946], pp. 1106-8 s.v. «continere». Quanto ai deverbali suffissati con -ENTIA/-ANTIA vd. W. MEYER-LÜBKE, *Grammatik der romanischen Sprachen*, II. Formenlehre, Leipzig, Reisland 1894, par. 518 (pp. 555-6); A. FRANÇOIS, *La désinence 'ance' dans le vocabulaire français*, Genève-Paris, Giard 1950 (che però non registra *contenance*, pure esistente nel francese moderno: cfr. *infra*). Non ho potuto consultare la monografia di Y. MALKIEL, *Development of the Latin Suffixes -ANTIA and -ENTIA in the Romance Languages, with Special Regard to Ibero-Romance*, Univ. of California Press in Linguistics 1945. L'a. it. conosce sia *contenenza* («comportamento, contegno, ...») che *contenersi* («tenere una condotta o un contegno, grave e serio»): cfr. il *Grande Dizionario della Lingua italiana*, Torino, UTET, III [1964], pp. 641 e 643.

⁸ Cfr. A. ERNOUT e A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck 1979⁴, p. 684, s.v. «teneo»; E. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Patavii 1864-1926⁴, t. I, p. 836, s.v.; *Thesaurus linguae latinae*, Lipsiae, in aed. Teubneri, IV [1906-9], coll. 699-700 (s.v. «continentia»), 701-12 (s.v. «contineo», part. coll. 708-9).

⁹ J. BÉDIER, *La «Chanson de Roland» commentée*, Paris, Piazza (L'édition d'art), pp. 208-9.

¹⁰ A proposito del v. 830 osserva Wandruszka [1954: 13]: «Körperhaltung und Gesichtsausdruck lassen sich dabei oft nicht trennen»; e, allargando la visuale all'antico-francese: «In der älteren Sprache ist sehr oft nicht zu bestimmen, ob *contenance* im besonderen die Haltung oder die Gebärde oder der Gesichtsausdruck oder aber ganz allgemein das Betragen meint.»

¹¹ J.-L. RIVIÈRE, «Gesto», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, VI [1979], pp. 775-97 (p. 778).

¹² Senza dimenticare però la più articolata e complessa definizione del gesto prodotta dal pensiero postagostiniano: Ugo di San Vittore, *De institutione novitiorum* XII: «Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum». (Il testo del trattato è in *PL* CLXXVI, coll. 925-52: si veda la serrata analisi del passo offerta da Schmitt [1990: 157-9]).

¹³ «[...] dicimus enim et signa universaliter omnia, quae significant aliquid, ubi etiam uerba esse invenimus.» (*de mag.* IV 9, rr. 122-4). Seguo qui l'analisi di G. MANETTI, *Le teorie del segno nell'Antichità classica*, Milano, Bompiani 1987, pp. 226-41; ma vd. anche J. CHYDENIUS, «La théorie du symbolisme médiéval», tr.fr. in *Poétique* 23 (1975), pp. 322-41, part. pp. 322-4, e D. PEIL, *Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram - «Erec» - «Yvain» - «Parzival»*, München, Fink 1975, p. 298 e nota 2.

¹⁴ «Signorum igitur, quibus inter se homines sua sensa communicant, quaedam pertinent ad oculorum sensum, pleraque ad aurium, paucissima ad ceteros sensus. [...] Et quidam motu manuum pleraque significant: et histriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus, et cum oculis eorum quasi fabulantur; [...]. [...] Illa signa omnia, quorum genera breuiter attigi, potui uerbis enuntiare, uerba uero illis signis nullo modo possem.» (*de doctr. christ.* II III,4). La definizione di Agostino non prevedeva certo l'obiezione gestuale che, sul treno per Cambridge, Pietro Sraffa oppose a Ludwig Wittgenstein...

¹⁵ La definizione è di M. MAUSS, «Les techniques du corps» [1936], in ID., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF 1950, pp. 363-86. Ma vd. anche E. LEACH, «The Influence of Cultural Context on Non-Verbal Communication in Man», in R.A. HINDE (ed.), *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge U.P. 1972, pp. 315-44.

¹⁶ A. MICHA, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz 1966, pp. 53-4.

¹⁷ W. NOOMEN, «Le Jeu d'Adam. Étude descriptive et analytique», *Romania* 89 (1968), pp. 145-93; D. POIRION, «Le Jeu d'Adam: un mythe d'origine à l'origine du genre dramatique en France», in *Le laude drammatiche ombre delle origini*, Atti del v Convegno del C.S.T.M.R., Viterbo 1980, pp. 279-96.

¹⁸ *Contenance* e (*se*) *contenir* mantengono per tutta la storia della lingua francese il significato di «atteggiamento, contegno, attitudine voluta»: cfr. HUGUET, II [1932], pp. 477-9, WANDRUSZKA [1954: 13-4]. Nel XIX secolo il trionfo della sincerità espressiva romantica ne sottolinea negativamente il *mood* artificiale e studiato, relegandolo a qualità da *Dandies*, ad aspirazione a un'eleganza da marionette senza sentimenti. Si veda il passo seguente di Balzac, da *La cousine Bette* (1846): «Il mit avec une sage lenteur un de ses gants avant de remonter en voiture, pour se donner une contenance.» (Tratto da P. IMBS [ed.], *Trésor de la langue française*, Paris, Éd. du CNRS, VI [1978], p. 35).

¹⁹ Scrive Zumthor [1987: 241]: «Dans la civilisation que nous appelons médiévale, la poésie (quel que soit son statut textuel) assume les fonctions que remplit la voix dans les cultures d'oralité primaire. Identité remarquable, plutôt que coïncidence.»

²⁰ La bibliografia sull'argomento ha ormai dimensioni tali che qualunque indicazione, oltre ad essere parziale, non potrebbe che segnalare studi notissimi e ampiamente citati. Mi limiterò qui a rinviare alla sintesi di Barbero [1987], da cui provengono i riferimenti alla letteratura primaria che saranno qui prodotti.

²¹ Le differenze "culturali" tra gli *ordines* laici non dovevano essere poi molto marcate: tanto che dopo un famoso saggio di J. Le Goff ci si muove all'interno dell'opposizione "cultura laica" vs "cultura clericale".

le". Cfr. in particolare A. GUREVIC, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo* [1981], tr.it. Torino, Einaudi 1986.

²² *Epistula xciv* [PL CCVII, coll. 293-4], cit. in BARBERO [1987: 151].

²³ Cfr. *Moniage Guillaume* (seconda metà del XII sec.), vv. 518-21: «Moine ne voelent fors que boire et mengier, / Lire et canter et dormir et froncier, / Mis sont en mue si com por encraissier, / Par maintes fois musent en lor sautier.» [I monaci vogliono soltanto bere e mangiare, / leggere e cantare, dormire e ronfare, / sono messi all'allevamento, per ingrassare, / continuamente si divertono con il salterio] (ed. W. Cloetta, Paris, Didot 1906-11 [SAFT], 2 voll.: cit. in Mancini [1972: 32]).

Mancini [1972: 28-36] e Barbero [1987: 142] hanno ricostruito con precisione, interrogando i testi, questa dinamica ideologica: «[...] anche gli autori apparentemente più accomodanti verso la figura del chierico tendono a ribadire con insistenza che la scelta della vita ecclesiastica implica l'esclusione da tutto ciò che i guerrieri giudicano realmente importante.» [BARBERO 1987: 155].

²⁴ Qui e altrove: vd. l'introduzione a *VGr*, pp. CCXXI-CCXXII.

²⁵ Vd. anche: L. BESZARD, «Les larmes dans l'épopée», *Zeitschrift für romanische Philologie* 27 (1903), pp. 385-413, 513-49, 641-74 (indagine in realtà estesa anche al romanzo); E. LOMMATZSCH, «Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur», *ibid.* 43 (1924), pp. 20-67 (unico capitolo pubblicato di un *System der Gebärden. Dargestellt auf Grund der mitterlalterlichen Literatur Frankreichs*, di cui l'omonima *Inaug.-Diss.*, Berlin, Reimer 1910 contiene una porzione introduttiva).

²⁶ Sui passi da *REneas* e da *RThèbes*: G. ANGELI, *L'«Eneas» e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli, Ricciardi 1971, pp. 84 sgg. e 129-34.

²⁷ La definizione è di De Martino [1958: 84 sgg.], che riconosce in queste tecniche una delle polarità psichiche della «crisi del cordoglio» - l'altra essendo lo stato di "atassamento", o «ebetudine stuporosa». Nell'analisi di De Martino la stereotipia mimica e del canto nel cordoglio rituale è una sorta di «ripresa e reintegrazione culturale» di queste polarità, che, lasciate a se stesse, sommergerebbero l'individuo in lutto.

²⁸ Materiale tratto dall'iconografia egizia in Gombrich [1966: 398]. Per le testimonianze letterarie e artistiche sulle manifestazioni del lutto durante l'esposizione del defunto e il corteo funebre, provenienti dalle culture greca, latina e italiche si vedano: C. SITTL, *Die Gebärde der Griechen und Römer*, Leipzig, Teubner 1890, pp. 65-81; la voce «Funus» redatta da Ch. Lécrivain, P. Monceaux, Éd. Cuq in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, II/2 [1896], pp. 1367-409; E. REINER, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart-Berlin 1938; DE MARTINO [1958: 195-235] e le figg. 12-57 del suo «Atlante iconografico». La continuità della rappresentazione, dall'arte antica fino al Quattrocento italiano, è infine il filo conduttore dell'analisi iconologica di Ba-

²⁹ «L'expression obligatoire des sentiments» [1921], in ID., *Essais de sociologie*, Paris, Éds. de Minuit 1968, pp. 81-8.

³⁰ Una funzione che lascia all'individuo solo lo spazio dell'"improvvisazione tradizionale" [GRANET 1922: 35-6]. Del resto, «[...] in una società stabile e che tiene alla propria stabilità non sono certo l'originalità dell'individuo né le tradizioni di famiglia a governare il sentimento e la sua espressione.» [GRANET 1922: 28]. Osservazione che mi pare calzava a pennello alla condizione della società feudale; per questo non mi trovavo d'accordo le considerazioni di Ariès [1977: 163-4], che dopo aver descritto alcune scene di lutto nell'epica e nel romanzo arturiano in prosa del sec. XIII, scrive: «[...] le scene di cordoglio, gesti e lamentazioni, si rassomigliano. Si susseguono, questo è certo, come obblighi imposti dal costume, ma non si presentano come riti. Pretendono di esprimere sentimenti personali. L'accento poggia sulla spontaneità del comportamento. Questo stabilisce una differenza rispetto all'impiego delle prefiche mercenarie dell'antichità [...]. Gli amici, signori e vassallo del defunto adempiono da sé a un tale ufficio.» Non mi pare che dai testi traspaia la volontà di "esprimere sentimenti personali", se non nella misura in cui essi coincidano col sentimento collettivo di fronte alla morte, né l'assenza di lamentatrici professionali può essere considerato un tratto che spinga la rappresentazione del lutto nella direzione indicata da Ariès.

³¹ Si vedano i contributi agli Atti *La technique littéraire des chansons de geste* [1957], Paris, Les Belles Lettres 1959, e la bibliografia in Zumthor [1987].

³² P. ZUMTHOR, «Étude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland*», in *La technique* cit. in n. 31, pp. 219-35; «Les planctus épiques», *Romania* 84 (1963), pp. 61-9; J. RYCHNER, «La Vie de saint Alexis et les origines de l'art épique» [1980], in ID., *Du saint Alexis à François Villon. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz 1985, pp. 47-63.

³³ *L'antropologia del gesto*, Roma, Edd. Paoline 1979, p. 327 (traduzione del primo dei tre volumi di *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard 1974).

³⁴ Uno degli aspetti più rilevanti del "formulismo" medievale è sicuramente il carattere tradizionale e ritualizzante del diritto *coutumier*. La legislazione consuetudinaria medievale affonda le sue radici nell'oralità della tradizione barbarica, e trova la sua efficacia normativa proprio nel lento sedimentarsi, generazione dopo generazione, dell'*usus*. Sulla scorta delle osservazioni che A.JA. GUREVIČ, *Le origini del feudalesimo* [1970], tr.it. Roma-Bari, Laterza 1982, riserva al diritto barbarico, i tratti essenziali del diritto *coutumier* possono essere schematizzati come segue: a) natura analitica delle norme, che enumerano fino al detta-

glio «le parole, le espressioni, i gesti che dovevano accompagnare e costituire la procedura del caso» (pp.88-9); b) rigido formalismo, «che si manifesta nella fedeltà estrema a qualsiasi genere di atti, procedure e formule; non rispettarli significa rifiutare in blocco il diritto» (p. 90); c) forte spinta alla simbolizzazione: «la norma giuridica non esisteva senza il corrispondente atto sacrale simbolico» (100) - ma il simbolo «non è un segno astratto o convenzionale, né la semplice sostituzione di un oggetto reale con uno analogo»: la mentalità medievale «ha bisogno di vedere i concetti astratti materializzati in qualcosa di immediatamente percepibile coi sensi, di palpabile [...]» (pp. 97, 98); d) ritualizzazione della tradizione: «L'efficacia dei rituali normativi non era collegata con la loro comprensibilità. Quel che importava veramente, in linea di principio, era che il rituale risaliva a tempi immemorabili, che già gli antenati lo avevano praticato, e che non era soggetto a mutamento alcuno» (p. 109).

³⁵ Così nelle rappresentazioni iconografiche: cfr. le due miniature tratte dalle *Fleurs de Cronique* di Bernard de Gui (XIV sec. ex., nel ms. Besançon, B.M. 677, cc. 93^V e 103^F: GARNIER, figg. 168-9), che rappresentano l'omaggio dei cittadini di Vienne e del re navarrino Charles le Mauvais a Charles V.

³⁶ Ed. H. PIRENNE, Paris 1891, p. 89. Questa, come molte altre fonti sull'omaggio, sono raccolte in R. BOUTRUCHE, *Signoria e feudalesimo. I. Ordinamento curtense e clientele vassallatiche* [1968], tr.it. Bologna, il Mulino 1971, pp. 329 sgg., da cui cito. Cfr. inoltre FR.L. GANSHOF, *Che cos'è il feudalesimo?* [1944], tr.it. Torino, Einaudi 1989, pp. 77 sgg.

³⁷ All'argomentazione di Gombrich si possono certo muovere alcune obiezioni [SCHMITT 1990: 270]: nella preghiera (che rimane pur sempre un atto di adorazione) non c'è un'effettiva *immixtio manuum* - gesto che, a sua volta, è solo *un* elemento di un cerimoniale molto più complesso, laddove la preghiera si riduce rappresentativamente all'atto di giungere le mani, in ginocchio (e, infine, il gesto può forse essere più utilmente confrontato con il rituale dell'ingresso in religione - che avviene appunto con una *immixtio* nelle mani dell'abate: cfr. i documenti adottati da H. LECLERCQ, «Hommage», in *Dictionnaire de Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, VI/2 [1925], coll. 2742-4 [col. 2743]); ma «Resta il fatto che la preghiera a mani giunte, con quello che può evocare del gesto dell'omaggio, traduce sicuramente una nuova relazione con il divino. Attraverso la somiglianza dei gesti si esprime l'idea analoga di un rapporto personale, gerarchizzato, ma fatto anche di reciproco "affetto". Costitutivo dell'omaggio del vassallo, un tale rapporto si impone nell'epoca feudale come un nuovo rapporto di devozione.» [SCHMITT 1990: 271]. Come del resto risulta chiaro, nella connessione tra il gesto, l'inclinarsi e afferrare i piedi - nell'episodio dell'in-

154 contro tra Perceval e l'eremita, suo zio materno (*RPerceval*, vv. 6354-9): «Et Perchevax, qui molt dotoit / Avoir vers Damedieu mespris, / Par le pié a l'ermitte pris, / Si li encline et ses mains joint; / Si li prie que il li doinst / Conseil, que grant mestier en a.» [E Perceval / che molto temeva d'aver peccato di fronte a Dio, / prese l'eremita per il piede, / si inchina di fronte a lui e unisce le mani; / così lo prega di consigliarlo, / perché ne ha gran bisogno].

³⁸ L'iconografia mostra come, sotto la pressione dei modelli feudali, l'*im-mixtio manuum* si sia trasformata in formula *passe-partout* per designare atti rituali estranei a quello originario. In un capitello della chiesa di Vézelay (metà XII sec.) uno scultore ha glossato Gn 27:22, (passo nel quale il cieco Isacco, a torto convinto di avere di fronte il primogenito Esaù, benedice Giacobbe), rappresentando un giovane che, in ginocchio come un cavaliere (e privo delle pelli grazie alle quali inganna il vecchio genitore), mette le sue mani giunte in quelle di un anziano seduto (GARNIER, fig. 18). I medesimi elementi (un uomo in ginocchio, con le mani giunte in quelle di una figura demoniaca seduta) compongono la miniatura che nel ms. Besançon, Bibl. Mun. 551 (metà XIII sec.), c. 7^v descrive il passo del *Miracle Théophile* di Gautier de Coincy in cui Teofilo stipula il patto demoniaco (GARNIER, fig. 88).

³⁹ Che il prosternarsi sia figura dell'umiltà conviene anche l'iconografia, che mostra concrete posture: in una lettera capitale di una Bibbia latina (Paris, Bibl. Mazarine 1 [seconda metà XI sec.], c. 41^v) Mosè si prosterna ai piedi di Dio (Garnier, fig. 7) - come fa, di fronte a un angelo, un monaco in una lettera capitale dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno (Dijon, Bibl. Mun. 170 [del 1111], c. 6^v: GARNIER, fig. 29). Cfr. FR. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or 1989, pp. 140-3.

⁴⁰ *Moralia in Job* xxxi 45 [PL LXXVI, col. 621]: definizione canonica, poi passata nelle opere di Alcuino, Jonas d'Orléans, Rabano Mauro, Incmaro di Reims, Odilone di Cluny.

⁴¹ L.K. LITTLE, «Pride Goes before Avarice. Social Change and the Vices in Latin Christendom», *The American Historical Review* 76 (1971), pp. 16-49 (p. 32, fig. 2). Sull'illustrazione prudentiana: M.W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins*, Michigan State College Press 1952, pp. 43-88.

⁴² D. ROCHE, *Il linguaggio della moda* [1986], tr. it. Torino, Einaudi 1991; PH. PERROT, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard 1981. Sul codice vestimentario medievale vd. J. LE GOFF, «Osservazioni sui codici di abbigliamento e alimentari nell'*Erec et Enide*» [1982], in ID., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza 1983, pp. 81-100.

⁴³ In *VGr* (vv. 1862-5) il pescatore che accoglie Gregorio nella sua capanna per ospitarlo una notte (e condurlo quindi alla roccia della sua peni-

tenza) viene sfavorevolmente colpito dalla dissonanza tra l'aspetto florido del mendicante e i cenci che indossa, leggendo in questo scarto i segni della finzione, dell'inganno.

⁴⁴ Oppure introietta il motivo sfruttandone il potenziale metaforico, come figura dello spossamento di sé nel *servitium* della *fin'amor*, con possibilità parodiche insospettabili. Mi riferisco alla catena intertestuale VAlexis - Guglielmo IX - Jaufre Rudel / Bernart de Ventadorn. Nell'impossibilità di riferirne qui per mancanza di spazio, rinvio alla ricostruzione - assolutamente convincente - di C. BOLOGNA e A. FASSÒ, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania 1991, pp. 68 sgg.

⁴⁵ M. INFURNA, «Guillaume d'Orange o le chevalier au déguisement: il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume», *Medioevo romanzo* 10 (1985), pp. 349-69 (a pp. 355-6): che studia i travestimenti di Guillaume d'Orange nelle *chansons* del cd. "piccolo ciclo" (*Charroi de Nîmes, Couronnement de Louis, Prise d'Orange, Moniage Guillaume*).

⁴⁶ C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati-Boringhieri 1984, pp. 120-41.

I *Abbreviazioni*

AFW = A. TOBLER e E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner.

CFMA = «Classiques français du Moyen Age», Paris, Champion.

FEW = W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel.

HUGUET = E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du Seizième siècle*, Paris, Champion.

PL = *Patrologia. Series Latina*, acc. J.-P. Migne, Parisiis, Migne.

SAFT = «Société des Anciens Textes Français», Paris.

TLF = «Textes Littéraires Français», Genève, Droz.

II *Fonti letterarie e iconografiche*

Annales Laurissenses = *Annales Laurissenses et Einhardi*, ed. G.H.Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* t. I, Hannover, Hahn 1826, pp. 124-218.

(I, II) *Cel.* = *S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula... auctore Fr. Thoma de Celano*, rec. P. Ed. Aleconiensi, Romae, Desclée 1906: *Legenda prima*, pp. 1-152, *Legenda secunda*, pp. 153-338.

ChR = *La Chanson de Roland*, ed. a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi 1971.

de doctr. christ. = Agostino, *de doctrina christiana*, cura I. Martin, in *Aurelii Augustini Opera* II,2, Turnholti, Brepols 1962 («Corpus Christianorum. S. latina» XXXII).

de mag. = AGOSTINO, *de magistro*, cura K.-D. Daur, in *Aurelii Augustini Opera* II,2, Turnholti, Brepols 1970 («Corpus Christianorum. S. latina» XXIX).

Fet = *Li Fet des Romains*, p. par L.F. Flutre e K. Sneyders de Vogel, Paris-Groningen, Droz-Wolters 1928 (2 voll.).

GARNIER = FR. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. I. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or 1982.

GOTTFRIED = GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristano*, tr.it. a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi 1985.

JAdam = *Le mystère d'Adam (Ordo representationis Ade)*, p. par P. Aebischer, Genève-Paris, Droz-Minard 1964 [TLF].

REneas = *Eneas*, éd. par J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion 1925-29 (2 voll.) [CFMA].

RPerceval = CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*, p. par W. Roach, Genève-Paris, Droz-Minard 1959 [TLF].

RThèbes = *Le Roman de Thèbes*, p. par G. Raynaud de Lage, Paris, Champion 1966-68 (2 voll.) [CFMA].

VAlexis = *La vie de saint Alexis*, texte du manuscrit de Hildesheim (L), p. par Ch. Storey, Genève-Paris, Droz-Minard 1968 [TLF].

VGr = *La vie de saint Grégoire*, ed. a cura di E. Burgio, Venezia, Cafoscarina 1993.

III. Letteratura secondaria

ARIÈS 1977 = PH. ARIÈS, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi* [1977], tr.it. Roma-Bari, Laterza 1980.

AUERBACH 1946 = E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], tr.it. Torino, Einaudi 1956 [= 1979].

BARASCH 1976 = M. BARASCH, *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York U.P. 1976.

BARBERO 1987 = A. BARBERO, *L'aristocrazia nella società francese del Medioevo. Analisi delle fonti letterarie (secoli X-XIII)*, Bologna, Cappelli 1987.

BUREAU 1989 = P. BUREAU, «Le symbolisme vestimentaire du dépouille-

158 ment chez Saint Martin de Tours», in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Léopard d'Or 1989 («Cahiers», 1), pp. 35-72.

DE MARTINO 1958 = E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri [1958 = 1975].

GOMBRICH 1966 = E. H. GOMBRICH, «Ritualized Gesture and Expression in Art», *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences* 251 [n. 772] (1966), pp. 393-401.

GRANET 1922 = M. GRANET, «Il linguaggio del dolore nel rituale funerario della Cina classica» [1922], tr.it. in M.G. & M.MAUSS, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi 1975, pp. 15-39.

GROSS 1985 = K. GROSS, *Menschenhand und Gotteshand im Antike und Christentum*, Stuttgart, Hiersemann 1985.

LE GOFF 1976 = J. LE GOFF, «Le rituel symbolique de la vassalité» [1976], in Id., *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard 1977, pp. 349-420.

MANCINI 1972 = M. MANCINI, *Società feudale e ideologia nel «Charroi de Nîmes»*, Firenze, Olschky 1972.

MATORÉ 1985 = G. MATORÉ, *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, PUF 1985.

SCHMITT 1990 = J.-CL. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo* [1990], tr.it. Roma-Bari, Laterza 1990.

TURNER 1982 = V. TURNER, *Dal rito al teatro* [1982], tr. it. Bologna, il Mulino 1986.

WANDRUSZKA 1954 = M. WANDRUSZKA, *Haltung und Gebärde der Romanen*, Tübingen, Niemeyer 1954.

ZUMTHOR 1987 = P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, au Seuil 1987.