



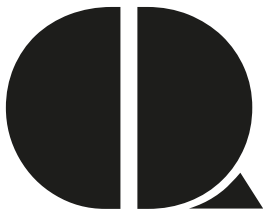
LA DANZA NEI RITUALI SABBATICI: UN EXCURSUS NELL'IMMAGINARIO EUROPEO FRA CINQUE E SEICENTO

Gaia Prignano

ABSTRACT. This paper traces the evolution of the theme of dancing witches in sabbatical rituals in the European imagery of the early modern age, proposing some considerations on the relationship between the iconographic-choreutic sources on witches and the perception that the society of that times had of them. Nowadays, the word 'sabbath' immediately evokes an idea – highly influenced by romantic and symbolist iconographies – of witches wildly or seductively dancing in the night. Back then when the concept of the sabbath started rooting in western mentality, though, the image of the dancing witch was quite different and in fact less frequent than today's stereotype may suggests. In spite of the scarcity of iconographic sources (just about twenty images survived), the Sabbath dance was still a theme of great relevance and symbolic strength, evidently capable of establishing itself in the common sense, in the continental area as well as in the British Isles. In fact, the use of communicative strategies – both verbal and visual – which highlighted the *otherness* of witches' gestures, postures and dance patterns, played a role that was anything but marginal in the construction of their identity in opposition to the Christian community. Thus, analyzing the iconographic repertoire of dancing witches as a whole and in the light of the texts and contexts that constituted its background, we can better understand the role played by these key-figures in the shaping of modern imagery and identity.

PAROLE CHIAVE: Streghe danzanti, sabba, immaginario proto-moderno, alterità, demonologia

“...il ne se fait point d’assemblée,
ou l’on ne dence...”.



Quando si pensa al sabba delle streghe, oggi, una vorticoso danza notturna è forse la prima cosa che viene in mente. Il nostro immaginario è fortemente influenzato dall’iconografia romantica e simbolista ma la radice del tema affonda fino all’alba della modernità; all’epoca in cui un’accusa di stregoneria poteva avere conseguenze decisamente tragiche, tuttavia, l’immagine della strega danzante era assai diversa e in effetti meno frequente di quanto lo stereotipo odierno non lasci supporre: ad oggi, sopravvivono appena una ventina di fonti, includendo nel computo alcune immagini riutilizzate più volte in contesti differenti. A dispetto dell’esiguità delle fonti iconografiche, la danza sabbatica è stato comunque un tema di grande rilievo, capace evidentemente di imporsi con forza nel sentire comune. Come dimostrano gli studi recenti di Charles Zika e Alessandro Arcangeli, l’analisi dell’elemento orchestico nelle raffigurazioni del sabba può contribuire significativamente alla comprensione del ruolo della strega nell’immaginario moderno: nella costruzione dell’identità delle streghe in opposizione alla comunità cristiana, infatti, ha avuto un ruolo nient’affatto marginale l’uso di strategie comunicative – verbali e visive – che ne mettevano in evidenza la diversità di gesti, posture e schemi coreutici¹. Osservando il repertorio nel suo insieme, alla luce dei testi e dei contesti che ne costituivano l’humus di nascita e crescita, questo intervento ripercorre l’evoluzione del tema delle streghe danzanti nei rituali sabbatici, proponendo

qualche considerazione sul rapporto tra le fonti iconografico-coreutiche sulle streghe e la percezione che di esse aveva la società della prima età moderna.

L’elaborazione del ‘concetto cumulativo’ del sabba, secondo la fortunata definizione di Brian P. Levack che ne coglie la natura multiforme sia nelle componenti fondamentali che nelle chiavi di lettura possibili (Levack 1987), è stato un processo lento e complesso, al quale contribuirono, a vario titolo, diversi fattori ed agenti. Al principio del Quattrocento la concezione della stregoneria come reato individuale comincia a lasciare il posto all’idea dell’esistenza di una setta segreta votata alla distruzione della comunità cristiana, concezione che sarà poi alla base di imponenti ‘cacce’ tra fine Cinquecento e prima metà del Seicento, quando ormai il sabba è diventato un elemento quasi imprescindibile della narrazione sulla stregoneria. Nel corso del Cinquecento, infatti, attraverso gli scritti dei demonologi italiani e soprattutto francesi, il sabba – per altro non sempre chiamato in questo modo – va via via assumendo una forma abbastanza stereotipata, anche se soggetta a varianti locali e confessionali²: in giorni prefissati, tendenzialmente nelle ore intorno alla mezzanotte, masse di streghe e stregoni si recano – in volo, o a piedi, magari in forma animale, o ancora solo con l’immaginazione – in luoghi isolati come campi o vette di colline e montagne; dopo aver giurato fedeltà al demonio con il bacio osceno, raccontano le proprie malefatte e presentano i nuovi adepti della setta; seguono banchetti – lautissimi o orridi – e orge che coinvolgono anche il diavolo stesso³.

Nei testi demonologici la danza non è oggetto di grandi disquisizioni, spesso vi si accenna velocemente come un elemento degli incontri che contribuisce a tratteggiarne il carattere sovversivo, contro

* Bodin 1580: 88v [“...il ne se fait point d’assemblée où l’on ne dence...”].

¹ Arcangeli 2018, Zika 2019 e Zika 2020.

² Ad esempio, autori cattolici talvolta descrivono vere e proprie Messe nere e rituali che rispecchiano grottescamente i Sacramenti completamente assenti nelle narrazioni dei protestanti, più vaghi nelle loro descrizioni e molto più restii ad accettare l’ipotesi del volo: Sharpe 2013: 164-165, Clark 1990; cfr. anche Scholz Williams 2013.

³ Una sintesi sulle articolazioni della narrazione sabbatica a partire dai primissimi accenni è in De Blécourt 2013.

natura⁴. Non a caso lo schema che più viene menzionato è un cerchio ‘alla rovescia’, ossia coi volti in fuori, uno schema che, come ha sottolineato Arcangeli, implica che si ruoti verso sinistra, ossia nel verso contrario al moto apparente degli astri e dunque percepito contro natura (Arcangeli 2000: 251). A questo si affiancano descrizioni di gesticolazioni disordinate e soprattutto di salti smisurati, che violano le leggi della fisica e risultano disdicevoli per la loro stessa ‘eccessività’ e per le pose scomposte che fanno assumere al corpo.

Il domenicano Silvestro Mazzolini da Prierio, nella seconda parte del *De strigimagarum demonum que mirandis* (1521), dà una delle primissime descrizioni dell’aspetto coreutico e spettacolare dell’assemblea diabolica: i partecipanti, al cospetto del diavolo, saltano sollevando eccessivamente i piedi, si scatenano e si lanciano in danze per niente simili a quelle umane («Nam cum illae chorae per omnia humanis dissimiles sint: quod in illis femina post dorsum masculi teneatur et non antecedendo sed retrocedendo saltetur [...]» Mazzolini ed. 1575: 137) per poi concludere con una riverenza al diavolo gettando la testa all’indietro, anch’essa dunque rovesciata rispetto alla norma (Wuidar 2018: 267). I trattati italiani dell’epoca, da Bartolomeo Spina a Bernardo da Como, non si discostano molto da Mazzolini e ancora praticamente identica risulta, mezzo secolo dopo, la descrizione del teologo e geografo Lorenzo Anania che però nel suo *De natura daemonum* (1570) aggiunge qualche dettaglio musicale, forse alludendo ad un accompagnamento ricco e variegato o addirittura caotico: «Hinc plures, varijs rhythmis, cantilenas altium tum instructi canunt, diversorumque generum pro libitu choreas a nostris penitus absimiles ducunt [...]» (Anania ed. 1589: 147). Una disamina più articolata e ricca della danza delle streghe si trova nel *De sortilegiis eorumque poenis* del magistrato Paolo Grillando (1524, *editio princeps*: Lione, 1536) in cui vengono distinte tre tipi di danze

– *tripudium*, *chorrea* e *saltatio* – eseguite con grande esuberanza e charm, ricavandone un piacere quasi delirante; anche per Grillando le danze delle streghe sono ‘alla rovescia’, contro le regole di natura e della danza stessa (Grillando 1536: foll. 40-43; Zika 2019: 216-217). Nel *De sortilegiis* viene sottolineato, per la prima volta, il gran numero di partecipanti agli incontri notturni; il trattato ebbe un notevole successo, come dimostrano le innumerevoli ristampe che hanno avuto luogo in vari centri europei per oltre settant’anni, e fu d’ispirazione per molti demonologi fra cui Jean Bodin, autore nel 1580 della *Demonomanie des sorcières*, punto di svolta nelle descrizioni del Sabba, alla quale vengono dedicate diverse pagine (soprattutto nel libro II, foll. 80-90), riportando episodi avvenuti in molti Paesi per evidenziare la numerosità degli adepti. Alle assemblee, scrive Bodin, viene venerato il Diavolo con la stessa devozione con cui si dovrebbe venerare Dio e le danze, immancabili (fol. 88v), sono parte di questa espressione estatica: le danze diaboliche sono eseguite a imitazione e parodia di quelle cristiane, per istillare devozione nei fedeli e permettere loro di mostrare lealtà al diavolo, ma nascono anche dal desiderio sessuale e dalla furia delle streghe stesse e possono generare vera e propria follia, una grave minaccia all’ordine sociale (Zika 2019: 219). La gestualità e le coreografie non sono dissimili da quelle già incontrate, ma Bodin spicca per la centralità attribuita alla danza nel contesto del rituale sabbatico. A quindici anni dalla prima edizione della *Demonomanie* viene data alle stampe la *Demonolatreia libri tres* del giudice Nicolas Remy, consigliere del Duca di Lorena Carlo III, un altro caposaldo della letteratura demonologica cattolica in cui danza e musica rivestono un ruolo cruciale. Nel libro I, capp. XIV, XVII e XIX si trovano la maggior parte delle descrizioni delle sinagoghe notturne in cui si danza ‘alla rovescia’, forse, come scriveva anche Bodin (fol. 88v), per non riconoscersi o forse solo per il gu-

4 Nei testi a cavallo tra Cinque e Seicento, quando la sequenza-tipo degli eventi caratterizzanti il sabba si è abbastanza stabilizzata, la danza figura per lo più prima e/o dopo il banchetto, come sarebbe accaduto in una qualsiasi festa: cfr. Bodin ed. 1587: II, 4, 91r e 96r-98r; Del Rio 1599: II, 16, 198; Boguet ed. 1606: 1505-106.

sto di far le cose contro ogni regola (Remy 1595: 114-115, 135). Remy sottolinea molto il legame tra danza e peccato, lussuria e follia, e stabilisce come nessun altro prima un legame forte e diretto tra il culto diabolico e il mondo pagano, fra la danza peccaminosa delle streghe e quella idolatrica degli Ebrei intorno al vitello d'oro (*Ibidem*: 133-134). Le danze tediose e le ridicole canzoni che l'accompagnano, secondo il giudice francese, sarebbero imposte alle streghe con violenza ed avrebbero su di loro effetti terribili. Al potere della musica sull'animo umano Remy dedica una lunga disquisizione: nell'antichità, popoli come i Batavini e i Lacedemoni incitavano gli animi alla battaglia col suono di trombe e tamburi accompagnato da urla, colpi sugli scudi e rumore dei piedi sbattuti in terra con grandi salti, un altro gesto tipico delle danze stregoniche; allo stesso modo, i coribanti seguaci di Bacco e Cibele, grazie al suono dei canti accompagnati dai cimbali, raggiungevano la *trance* e si mettevano a dondolare le teste, di nuovo proprio come le streghe (*ibidem*: 140-141). Se la danza estatica dei coribanti unisce gli uomini agli antichi dei, la frenetica danza del sabba porta all'estasi diabolica unendo streghe e stregoni con il demonio; attraverso questa «cacofonia notturna» che «paralizza il libero arbitrio» le streghe vengono espropriate di emozioni cristiane come la compassione per creare una contro-società demoniaca dominata dalla lascivia e al contempo dalla freddezza emotiva più assoluta⁵.

Sullo scorcio del sedicesimo secolo, quindi, la danza ha assunto un ruolo completamente differente rispetto agli albori della lotta alla stregoneria e andrà via via acquisendo un peso specifico sempre maggiore nel corso del secolo successivo. Nonostante nei testi se ne parli già da tempo, la danza sabbatica, rituale e collettiva, evidentemente connessa al consolida-

mento dell'idea di una setta numerosa e capillarmente diffusa, fa la sua comparsa nell'iconografia stregonica solamente dopo il successo editoriale di Bodin e Remy⁶. Se all'inizio del secolo l'iconografia delle streghe era focalizzata su figure singole o piccoli gruppetti di streghe ed era appannaggio soprattutto degli incisori tedeschi, Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien *in primis*, fondamentali nella definizione del tipo fisico della strega, a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento il sabba diventa un tema di grande interesse per i pittori olandesi e fiamminghi come Franz Francken II e Jacques de Gheyn II. Ma nella produzione di questi artisti, in cui le protagoniste indiscusse sono le donne, giovani o vecchie che siano, la danza non figura mai, vi troviamo piuttosto incontri preparatori, esecuzioni di rituali magici, atti di cannibalismo⁷. Nella nettissima maggioranza dei casi, le fonti iconografiche sulla danza al sabba sono legate piuttosto al mondo della stampa⁸: si tratta infatti di frontespizi o illustrazioni di libri e di incisioni provenienti da quella che potremmo definire 'stampa di consumo' (*pamphlets*, *broadsheets*, fogli di *news*); talvolta, l'illustrazione di un volume poteva essere diffusa anche autonomamente in forma di *broadsheet*. Questo tipo di supporto godeva certamente di un più alto tasso di circolazione ma anche di deperimento, possiamo quindi supporre facilmente che vi fossero originariamente molte più fonti di quelle sopravvissute (Burke 1980: 247). Le scene di danza sembrano interessare dunque in particolar modo gli autori e gli editori che intendevano rivolgersi ad un pubblico medio e medio-basso, alla cosiddetta *chapbook culture* (*Ibidem*: 64), e persino al pubblico analfabeta che poteva osservare le immagini dei fogli affissi nelle taverne e conoscere i testi attraverso le letture condivise (*Ibidem*: 249-250). Anche i libri, per lo più in lingue vernacolari,

5 Sulla musica in Remy e il potere ad essa attribuito: Wuidar 2008: 278-280; sull'aspetto emozionale della danza delle streghe: Zika 2019: 220-222.

6 In precedenza, erano in circolazione solo poche immagini di streghe danzanti a coppie con il demonio. Zika 2019: 212-216, con bibliografia precedente.

7 Per una rassegna bibliografica sull'iconografia delle streghe: Zika 2013 e, per una versione più sintetica, Zika 2013b. Si veda anche la raccolta di saggi in Davies 2017.

8 Sul ruolo della stampa nella nascita e diffusione dei temi iconografici relativi alla stregoneria: Zika 2007.

sembrano essere ideati per raggiungere un pubblico più vasto degli istruiti lettori dei trattati in latino. La presenza della danza in fonti del genere, quindi, potrebbe essere legata ad un interesse di natura commerciale. Incisioni particolarmente efficaci nel catturare l'immaginazione degli acquirenti potevano essere ristampate molte volte e riutilizzate anche in contesti differenti, con variazioni minime o nulle, garantendo così all'editore un ritorno economico; la danza, che in queste fonti occupa un posto centrale o è presentata in modo altamente spettacolare, potrebbe esser stata un ingrediente importante in tal senso. Il riutilizzo della stessa immagine in contesti differenti contribuì anche al consolidamento di modelli iconografici e stereotipi estetici, come nel caso della danza di elfi del maestro incisore "CG", inserita dallo stampatore basilense Adam Henricpetri nella sua edizione del 1567 della *Historia de gentibus septentrionalibus* di Oloa Magno, poi nel frontespizio del trattato di Hermann Witekind *Christlich bedencken und erinnerung von Zauberey* (1585) ed infine nell'ultima edizione tedesca della fortunatissima *Cosmographia* di Sebastian Münster (1628): quelli che in principio erano elfi e folletti divennero così demoni e streghe, connettendo indissolubilmente l'immaginario del folklore nordico e il mondo diabolico proprio mediante una raffigurazione di danza⁹.

La prima raffigurazione del sabba come insieme di attività svolte da un ampio gruppo di persone è l'anonima incisione intitolata *Trier Hexenplatz* che accompagnava, e forse ha ispirato, un trattatello



FIG. 1. ANONIMO, TRIER HEXENPLATZ (HORT AN NEW SCHRECKLICH ABENTHEWR...), INCISIONE, 1593, LEIDEN UNIVERSITY LIBRARIES

sulla stregoneria del poeta e teologo evangelico Thomas Sigfridus, dato alle stampe probabilmente a Colonia nel 1593, proprio a ridosso del primo processo di massa nel Sacro Romano Impero¹⁰. L'immagine ebbe una grande fortuna anche indipendentemente dal libretto, come dimostrerebbero le numerose copie superstiti (Gruber 2013: 42). Nell'incisione sono presenti tutti gli elementi che caratterizzano la narrazione sabbatica a quest'altezza cronologica, dai tipici misfatti delle streghe (F) al volo delle malefiche (A), dal banchetto con accompagnamento musicale (G) ai rituali magici e allo studio dei testi neri (M); alcuni aspetti, come il rituale di iniziazione della rasatura dei peli (H), sembrano invece essere un'invenzione originale. Al centro dell'immagine, visivamente legati ad una strega ammoreggiante con un demone, un gruppetto di uomini e donne danzano al suono di due trombe tenendosi per mano in una sorta di catena intorno ad una colonna sormontata da un rospo (C), con evidente riferi-

⁹ Zika 2007: 229-230; Zika 2019: 222; cfr. Arcangeli 2018: 87. L'incisione dell'edizione 1567, pubblicata in Zika 2007: 231 e Zika 2019: 224, è disponibile a https://books.google.it/books?id=yoI3xeV4q4EC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false a pagina 107 mentre la corrispettiva immagine nella prima edizione (Roma, 1555), dal carattere decisamente più fantastico che demoniaco, è disponibile a https://www.google.it/books/edition/Historia_de_gentibus_septentrionalibus_a/HBEem5MWI7sC?hl=it&gbpv=1&dq=olao+magno+historia+de+gentibus+septentrionalis&pg=PA11&printsec=frontcover a pag. 112 ed è pubblicata in Arcangeli 2018: 87 e Zika 2007: 228. Hermann Witekind è stato un importante oppositore protestante alla caccia alle streghe. Nel suo trattato, stampato per la prima volta ad Heidelberg nel 1545, riconduce le credenze popolari sulle streghe alla vacillante cristianizzazione dell'entroterra germanico ed individua la soluzione ideale in una seconda evangelizzazione, condannando la persecuzione di poveri pagani senza colpe. Per una sintetica biografia, con riferimenti bibliografici, si veda https://web.archive.org/web/20130421030212/http://www.historicum.net/themen/hexenforschung/lexikon/alphabethisch/p-z/art/Witekind_Herma/html/artikel/1680/ca/3bo784703b

¹⁰ Per un'analisi dettagliata si veda Gruber 2013: 30-48, con ampia bibliografia precedente. Cfr. anche Zika 2019: 222-224. Le informazioni su Thomas Sigfridus sono scarsissime, per i pochi dati pervenuti e una compilazione di riferimenti bibliografici: <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp00989739>.

mento alla danza intorno al vitello d'oro citata frequentissimamente nei trattati demonologici come precedente storico delle danze demoniache¹¹.

Il legame con gli Ebrei era già presente, in diverso modo, nell'incisione di Crispijn van de Passe, realizzata da un disegno di Marten van de Voss come parte di una serie di dodici. Imperniata sulla cultura ne-



Fig. 2. CRISPIJN VAN DE PASSE DA MAERTEN DE VOS, SATURNUS, INCISIONE, 1589C., RIJSMUSEUM, AMSTERDAM

oplatonica e astrologica dell'epoca, l'incisione unisce sotto l'egida di Saturno categorie di persone tradizionalmente legate al dio (anziani e minatori) e rappresentanti di alterità vecchie e nuove che trovano un padre putativo in una divinità violenta, divoratrice dei propri figli: Ebrei, streghe ed Amerindi sono accomunati da pratiche crudeli come il cannibalismo e dall'alienità al credo cristiano, gli uni contribuiscono ad accrescere il grado di alterità degli altri (Zika 2003: 411-440). Se la connessione tra le streghe e gli Ebrei nella *Trier Hexenplatz* è esplicitata attraverso l'elemento coreutico, in van de Passe è invece di natura concettuale solamente. La

danza delle streghe e degli stregoni segue qui uno schema coreutico completamente differente, il cerchio; più dei cerchi 'alla rovescia' descritti nelle testimonianze processuali o dai demonologi, il cerchio danzante in van de Passe ricorda i vorticosi girotondi delle feste popolari raffigurate in molte stampe fiamminghe e olandesi come quelle di Bruegel: sono le danzatrici nude o con le vesti licenziosamente sollevate dal movimento sfrenato e la vicinanza ad un negromante e a delle streghe in volo a caratterizzare la danza come diabolica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b10021393t/fr.item.zoom>). La natura nefasta della danza si manifesta quindi non tanto in un rovesciamento della forma coreutica usuale ma attraverso indicatori visivi del movimento eccessivamente vigoroso e accostamenti semantici con altre alterità.

Mentre il 'modello giudaico' della *Trier Hexenplatz* resta un caso isolato, con l'inizio del nuovo secolo il cerchio si afferma come lo schema coreutico ideale per la raffigurazione delle danze sabbatiche anche se rarissimamente le fonti iconografiche rispecchiano le descrizioni tipiche dei trattati, ossia con i danzatori rivolti all'esterno del cerchio. Il legame tra lo schema del cerchio e il mondo soprannaturale nell'ambito del folklore europeo affonda le radici nella notte dei tempi ed era ancora molto sentito in epoca moderna: si riteneva, ad esempio, che le creature magiche della notte danzassero in cerchio, come le *fairies* del *Sogno* shakespeariano, e che l'evocazione degli spiriti da parte di negromanti e stregoni avvenisse sempre all'interno di un cerchio magico¹², un elemento ricorrente nell'iconografia continentale e delle isole britanniche (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-2-223). La rappresentazione delle danze in cerchio delle streghe, che – dicono i demonologi – si tenevano ben strette per le mani ed erano così vicine le une alle altre tanto da toccarsi, non solo allude ai poteri magici

¹¹ Il rospo, che sostituisce il vitello del racconto biblico, è un animale tradizionalmente legato al mondo delle streghe, come molti rettili e anfibi, ma può essere interpretato anche come simbolo di avarizia: Löwestein 1993: 431.

¹² In Inghilterra, ad esempio, la pratica dei rituali magici in cerchio venne associata all'apostasia cattolica e bandita con un editto da Enrico VIII nel 1541: Millar 2017: 151-152.

che queste acquisivano dal patto col diavolo, emblematizzati appunto dal cerchio, ma costituisce una metafora visiva del legame fra i membri della setta e fra questi e i demoni che li accompagnano, una duplice relazione che si consolida proprio attraverso la pratica di danze rituali collettive¹³. Evidentemente, si tratta di una distorsione in senso negativo del sentire comune riguardo il ballo in cerchio, frequentissimo nelle danze sia élitarie che popolari legate a momenti di ritualità sociale come le feste (di corte, matrimoniali, legate al raccolto...). Nel solco del medesimo processo di demonizzazione di usi e credenze che abbiamo visto applicato nei confronti del folklore nordico, deve molto probabilmente collocarsi anche l'attribuzione di natura demoniaca ai tracciati circolari, scavati in terra o costituiti da pietre, che, dai Monti Sibillini alle isole britanniche, si riscontrano in varie località europee, per lo più in campi aperti difficilmente raggiungibili: questi luoghi impervi e desolati, verosimilmente in origine punti di ritrovo per contadini e pastori, diventarono, nei racconti sulle streghe, luoghi prediletti dei diabolici incontri notturni di cui i cerchi nel terreno costituivano le tracce indelebili. Un analogo paradigma narrativo vede protagonisti grandi alberi isolati, un elemento che si trova spesso, in varie forme e con ruoli diversi, nelle immagini di streghe, sin dai tempi delle incisioni del primo Cinquecento (IMMAGINE 5). La forte valenza evocativa dell'albero nel contesto stregonesco è legata – almeno per quanto riguarda alcuni territori – agli antichi culti pagani, in cui l'albero costituiva un elemento focale, assimilati dalla Chiesa all'ambito diabolico nel tentativo di estirparne definitivamente ogni reminiscenza. Il caso più famoso di albero 'stregato' è senza dubbio quello del Noce di Benevento, discendente ideale della *sacra arborem* sradicata dal Vescovo Barbato nella sua opera di evangelizzazione dei Longobardi nel VII secolo; nel Quattrocento, grazie anche alle prediche di San Bernar-



FIG. 3. HANS BALDUNG GRIEN, *HEXENSABBATH*, INCISIONE, 1510, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

dino da Siena, l'ormai mitico albero dall'aura pagana viene inscindibilmente associato agli incontri delle streghe e nel corso del Cinquecento si diffondono molteplici storie di persone che nella notte magicamente raggiungono il Noce, anche da grandi distanze, per danzare e adorare il demone: il trattato di Grillando sarebbe stato un proficuo vettore per la diffusione di queste storie oltre i confini italiani (Zika 2019: 216-217).

Da un punto di vista iconografico, l'unica fonte risalente a questo periodo che esplicitamente raffigura il Noce beneventano è un disegno di Girolamo della Porta oggi conservato al Metropolitan Museum di New York. Dell'albero, al centro, vediamo solo il tronco nodoso che sembra contorcersi, animato dalla stessa forza dirompente che pervade i corpi delle streghe – percepibili al di sotto delle leggere vesti



FIG. 4. GUGLIELMO DELLA PORTA (DA PARMIGIANINO?), *LE STREGHE AL NOCE DI BENEVENTO*, DISEGNO A PENNA, 1534-1577, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

¹³ Molto interessanti a tal proposito i recenti studi di Charles Zika sui risvolti emotivi delle rappresentazioni di danze sabbatiche: cfr. Zika 2019 e Zika 2020.

– e li scompone in gesti convulsi e iperdinamici; nella metà di sinistra, un gruppo di streghe avanza quasi in processione verso il noce, conferendo alla scena un senso di sacralità che contrasta con la danza sulla destra, in una scena di grande impatto emotivo. L'immagine si discosta da tutte le altre fonti sulle streghe danzanti non solo per la tipologia – uno schizzo a penna – ma anche per la trattazione del soggetto, incredibilmente vitalistica e impregnata del gusto romano per il mondo classico che trasforma le streghe in vestali e ninfe in un'ambientazione da scena mitologica. Quest'opera lascia una gran quantità di interrogativi aperti: il disegno sembra essere uno studio preparatorio, ma non si sa per cosa¹⁴; la scritta – che non sappiamo se sia di pugno di Della Porta – lo vorrebbe ispirato ad un'opera di Parmigianino, pittore notoriamente interessato a temi alchemici e magici, ma del maestro padano non si conserva nessun dipinto o disegno con questo soggetto; infine, anche la datazione è incerta così come la destinazione d'uso e la circolazione del disegno al di fuori del ristretto ambito privato. Certamente, come ha argomentato Zika, il disegno di Della Porta attesta la circolazione delle storie sul Noce in ambiente romano nella seconda metà del Cinquecento (Zika 2019: 217). Il Noce di Benevento non era certamente l'unico esempio di albero famoso legato a racconti di questo tipo, specialmente nei territori di influenza longobarda. Basti pensare al noce nel vicentino di cui narra Strozzi Cicogna nel suo *Palagio degli Incanti* (1605), intorno al quale dei 'mostri' danzano con tale impeto da lasciare un segno indelebile in terra (Cicogna 1605: 352), un po' come facevano i demoni scandinavi di Olao Magno che col calore

dei loro corpi danzanti creavano un cerchio, ben visibile sia nell'incisione dell'edizione del 1555 che in quella del maestro "CG". Possiamo supporre quindi che anche quando non si tratti esplicitamente del Noce di Benevento o di altri alberi noti, l'immagine dell'albero fosse mentalmente associata dall'osservatore all'oscura memoria del mondo pagano e alle usanze ad esso riconducibili. Ma l'albero era certamente un elemento fortemente allusivo in molteplici sensi. I tronchi secchi e spezzati nelle incisioni del primo Cinquecento o nei disegni di De Gheyn sembrano rispecchiare la morte che sempre circonda le streghe e il loro agire – la loro morte spirituale, quella che procurano e di cui si nutrono ma anche quella che le attende – o la sterilità dei loro vecchi corpi emaciati e inariditi. Nelle scene sabbatiche gli alberi sono invece il più delle volte frondosi ed ospitano fra i loro rami musicisti che accompagnano banchetti, come nella *Trier Hexenplatz*, e danze: il richiamo è evidentemente alle feste contadine e popolari dove si scorgono frequentemente musicisti all'ombra di singoli alberi o della bosaglia, ma la collocazione del musicista 'sull'albero' sembra peculiare delle scene di stregoneria, un'inversione che dà un tocco di assurdo¹⁵. Un precedente iconografico in tal senso potrebbe essere costituito da alcune incisioni da Bruegel di carattere morale in cui figurano personaggi musicanti su alberi, in particolare ne *Il mercante scaccheggiato* dove una scimmietta suona su un albero mentre altre quattro danzano in cerchio (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10021478m/ft.item.zoom>). Nei racconti dei testimoni nei processi per stregoneria talvolta il posizionamento dei musicisti viene spiegato con la necessità di farsi udi-

14 Il disegno potrebbe essere uno studio preparatorio per una scena teatrale; certamente il teatro non era un mondo alieno alle streghe non solo in Inghilterra ma anche in Italia, ad esempio nella Firenze di Francesco I, ma resta da indagare l'ambiente romano in tal senso: ringrazio la prof.ssa Barbara Ghelfi per il suggerimento.

15 Un'interessante eccezione è costituita dalla *Danza campestre* di Rubens, oggi al Prado di Madrid: è stato più volte evidenziato lo slancio vitalistico del dipinto che si esprime in una danza vorticoso; sebbene lo sfondo suggerisca un'ambientazione campestre italiana, la scena è stata identificata talvolta come raffigurazione mitologica per via delle sembianze faunesche di alcuni personaggi e la forma a spirale della danza che, con la sua dirompente energia, sembra rinviare ad una dimensione 'cosmica' e ideale e non solo festiva. Ci si potrebbe domandare allora se la presenza del musicista appollaiato sull'albero, spogliato da ogni accezione negativa, non serva proprio a conferire un carattere 'magico' all'immagine rinviando ad uno schema iconografico che unisce le sfere semantiche del campestre e dell'ultraterreno ma che evidentemente per Rubens (e il suo committente) non apparteneva al mondo diabolico quanto piuttosto a quello del mito e delle forze vitali primordiali.

re meglio dai danzatori (come accadeva nelle normali feste sia all'aperto che al chiuso, con i musicisti che potevano salire di volta in volta su panche, botti o veri e propri balconcini) o anche dalla loro volontà di osservare le stravaganti danze delle streghe. Il giovane Johann von Heimbach, ad esempio, sosteneva di esser stato portato dalla madre al sabba perché sapeva suonare bene il flauto e di esser salito su un albero per potersi godere lo spettacolo (Remy 1595: I, XIV). L'episodio è ripreso dal barnabita milanese Francesco Maria Guaccio nel suo *Compendium Maleficarum*, un manuale più che un trattato demonologico, edito a Milano una prima volta nel 1608 e poi, in un'edizione ampliata, nel 1626. Molto vicino al rigorismo morale del vescovo di Milano, Federico Borromeo, cugino e discepolo di San Carlo Borromeo, Guaccio era in quegli anni a Clèves come consigliere nel processo che coinvolse anche il Duca Guglielmo III. Nel 1605, a stesura appena cominciata, incontra ad Heimbach il suo principale punto di riferimento demonologico, Remy appunto, che lo incita a proseguire nel suo lavoro (Tamburini 1992). Con la disinvoltura verso le fonti che lo contraddistingue, Guaccio trasforma il flauto del giovane Johann descritto da Remy in una lira: è appunto un suonatore di lira da braccio seduto su un albero ad accompagnare il girotondo di uomini, donne e demoni nella xilografia che correda il passo sulle danze delle streghe al sabba (Guaccio ed. 1992: 98). Ri-



FIG. 5. ANONIMO, LA DANZA DELLE STREGHE AL SABBA, XILOGRAFIA DAL COMPENDIUM MALEFICARUM DI F.M. GUACCIO, 1608

prendendo ancora Remy, le danze sono descritte come noiose, procuratrici di af-

fanno e malessere anziché gioia, e sarebbero pertanto imposte dal diavolo agli adepti con violenza e minacce. Lo schema coreutico è il consueto cerchio coi volti rivolti all'esterno, procedenti verso sinistra, ma nulla di tutto ciò traspare dall'immagine, che raffigura un semplice cerchio genericamente evocativo: del resto, per l'autore era sufficiente il semplice danzare per cadere nel peccato più oscuro, un atteggiamento che sembra trasparire anche nell'illustrazione dei mali causati dalla lussuria in cui un uomo e una donna si vengono incontro quasi a passo di danza sotto lo sguardo di un demone (Guaccio ed. 1992: 100). Le numerose xilografie del *Compendium*, alcune delle quali più riccamente elaborate di altre, illustrano passo a passo il Libro Primo dando corpo, in una sequenza di singole scene, ai *topoi* narrativi elaborati da oltre un secolo di letteratura demonologica e raccolti da Guaccio (selezionando solo le voci più intransigenti e ottenebrate) in un testo dal quale non trapela mai un pensiero originale.

Imperniato sull'esperienza personale dell'autore e imbevuto della sua fantasia è invece il *Tableau de l'incostance des mauvais anges et demons* del magistrato Pierre de Lancre (1612), inviato nel 1609 dal re di Francia Enrico IV nel territorio basco del Labourd in seguito alle lamentele di alcuni abitanti che denunciavano la presenza di streghe malevole nella zona. Il trattato, che vorrebbe essere un resoconto veritiero delle indagini e delle scoperte di De Lancre, è la più ricca fonte demonologica sulle danze delle streghe e sul sabba, a cui sono dedicati il libro II per intero e parte del III e del VI. Alle estese e pittoresche descrizioni di De Lancre venne aggiunta, nella seconda edizione del 1613, una grande incisione realizzata dal polacco Jan Ziarnko e articolata in dodici scene con didascalia. De Lancre, che è stato istruito dai Gesuiti, conosce bene il potere delle immagini; l'incisione di Ziarnko doveva quindi amplificare i significati più profondi del testo e conferire veridicità al suo racconto (Dardano Basso 2006: 131). Il tema della credibilità era particolarmente scottante per De Lancre che si era visto annullate la maggior parte delle sentenze dal Parlamento

bordolese – tradizionalmente poco incline ad infliggere condanne per stregoneria – non appena aveva lasciato il Labourd. Spinto dalla necessità di giustificare il proprio operato agli occhi non solo dei colleghi ma di tutti i buoni cristiani, De Lancre si lascia andare talvolta a voli di fantasia che rasentano l'assurdo e calca la mano con insistenza nel descrivere i terribili rituali che venivano compiuti in quella terra inospitale.



FIG. 6. JAN ZIARNKO, DESCRIPTION ET FIGURE DU SABBAT DES SORCIERS, INCISIONE DA TABLEAU DE L'INCOSTANCE DES MAUVAIS ANGES DI PIERRE DE LANCRE, 1613, N. BUON, PARIS «SOURCE GALLICA.BNF.FR / BNF»

Nel Labourd, ammonisce De Lancre, è in atto una vera infestazione demoniaca e occorre adoperare il pugno di ferro per debellare la piaga. L'incostanza è caratteristica tipica di quest'area, che non è né Spagna né veramente Francia, stretta tra l'Atlantico e i Pirenei e dominata da un clima instabile¹⁶. Poiché la terra è incoltivabile, gli uomini sono sempre per mare – ambiente incostante per definizione – e di conseguenza le donne restano troppo a lungo sole, oscillando fra eccessive libertà (aiutano persino a dir messa!) e la disperazione più cupa che le spinge a cercare l'ottundimento nel tabacco, elemento che le collega indirettamente agli Amerindi: in

questa terra dalla lingua incomprensibile il demonio ha quindi gioco facile nel reclutare abitanti di ogni ceto sociale, e persino i preti stessi, nella sua setta. L'immagine di Ziarnko, con folle di signori ben vestiti che si assiepano per assistere al tetro spettacolo del sabbat e partecipano ad un mostruoso banchetto cannibalistico, riflette perfettamente l'idea di De Lancre di una setta enorme e capillarmente insinuata nella società basca a tutti i livelli, ma rispecchia anche quel carattere fortemente spettacolare e fantasioso della scrittura del *Tableau* che Margareth McGowan ha giustamente evidenziato (McGowan 1977). De Lancre indugia infatti in dettagli terrificanti, torbidi o estremamente bizzarri per suscitare sdegno e ripulsione nel lettore, catturandone al contempo la fantasia. L'incisione, seppur omettendo gli aspetti più crudi o erotici e i riferimenti espliciti alla messa nera, aderisce perfettamente a questo intento. Ziarnko mette in scena l'orrore e l'assurdo, sempre in bilico tra l'intento pedagogico-morale e la volontà di impressionare l'osservatore, e con il turbinio del suo tratto attira il lettore e lo costringe ad osservare con attenzione per scorgere i dettagli più estrosi o raccapriccianti: dagli elementi classici delle streghe intorno al calderone e del volo sul caprone o sulla scopa (I, K) a quelli riconducibili alla narrazione specificamente basca come la scena con i bambini che pascolano i rospi (M), dal diavolo in trono in forma di capra (A) al corpicino infantile servito su un vassoio ai commensali del banchetto (D). La danza è elemento cruciale in questa strategia comunicativa, sia nel testo che, ancor più, nell'immagine. Nelle parole di De Lancre le danze delle streghe, nel consueto cerchio rovesciato, sono caratterizzate da movimenti esagerati e privi di eleganza che ricordano talvolta le danze e le giocolerie degli Zingari o i salti che usano fare gli artigiani per le strade mentre una terza tipologia di danza, la più sconveniente, prevede addirittura che i danzatori, in cerchio dandosi le spalle come nei casi precedenti, si stringano sbattendo il sede-

¹⁶ Per un'interessante analisi del testo di De Lancre focalizzata sulla relazione tra incostanza morale e natura frontiera del Labourd: Houdard 1990.

re gli uni contro gli altri (De Lancre 1613: 208-212); quest'ultima danza ricorda certe danze dei 'selvaggi' che avevano scandalizzato più di un missionario ma non sappiamo se il magistrato francese ne fosse a conoscenza, certo non si può escludere che un personaggio curioso e appassionato di danza come lui non si fosse informato¹⁷. Le streghe dunque sono associate attraverso la condotta del corpo ad altre identità oggetto di esclusione o marginalizzazione e vengono definite nella loro stessa natura da una gestualità estremamente disdicevole e lontana dalla norma. Questa gestualità però non si discosta molto da quella tipica dei Baschi del Labourd (popolo di nessun paese proprio come gli Zingari) che amano salti acrobatici e danze vorticose: alla leggerezza dei corpi in movimento dei Baschi corrisponde la loro inconsistenza morale, fattore che li rende già di per sé 'alieni' alla civiltà e quindi particolarmente inclini ad aderire alla setta diabolica (*Ibidem*: 39 e 212; Dardano Basso 2006: 138). La descrizione verbale di De Lancre viene tradotta da Ziarnko in due scene che mettono in evidenza la natura sregolata dei corpi e dei movimenti coreutici delle streghe per ingaggiare emotivamente il lettore. La prima, sulla destra (F), mostra un gruppo di streghe e demoni alati che danzano in cerchio intorno ad un albero tenendosi per mano, pestando i piedi tanto da lasciare il segno proprio come nel racconto di Cicogna, esplicitamente citato. Le donne sono raffigurate nude o in sottoveste e col volto rivolto all'interno, alternandosi ai demoni che sono invece rivolti all'esterno, mostrando impudicamente i loro caratteri sessuali androgini; i gesti dinoccolati e i volti inquietantemente sorridenti sembrano alludere alle movenze esagerate menzionate da De Lancre e a alla dimensione ludica che il sabba aveva nei resoconti di alcuni testimoni, secondo i quali alle danze potevano seguire gare di salti acrobatici come nelle feste popolari (Arcangeli 2018: 84). Charles Zika ha ipotizzato che possa trattarsi della raffigurazione di una Sara-

banda, danza diffusa pochi anni prima in Francia dalla Spagna, dove era giunta dalle Americhe, condannata con forza da De Lancre per le movenze sfacciatamente sensuali (Zika 2017a: 273). De Lancre, seguendo le orme di Remy, pone in stretta relazione le danze delle streghe con antichi riti, dal canonico riferimento alla danza intorno al vitello d'oro a perduti riti persiani, in cui si danzava nudi o in sottoveste, proprio come nell'incisione di Ziarnko (De Lancre 1613: 204). In particolare, De Lancre ricorda come un tempo le danze rituali servissero ad incitare gli animi dei soldati preparandoli alla guerra, ma in tempi di decadenza morale queste si erano trasformate in uno strumento chiave per sovvertire l'ordine sociale e corrompere lo spirito, un mezzo con cui il demonio si assicurava la fedeltà degli adepti galvanizzati dalle danze stesse (Zika 2017a: 274). Un impatto emotivo sull'osservatore ancor più grande doveva avere la seconda raffigurazione (H) in cui le streghe danzano in un cerchio invertito, esposte senza veli, quasi protendendosi verso l'osservatore. Per la prima volta il cerchio coi volti all'esterno descritto in tante occasioni dai demonologi prende corpo in quella che senza dubbio è l'immagine più audace sulla danza delle streghe. Nella nudità delle donne non c'è bellezza né sacralità: congiungere le mani dietro la schiena contorce infatti i loro corpi in pose sgraziate col ventre che sporge, forse gonfio per l'orrido pasto appena consumato. Frontale all'osservatore si trova una strega più vecchia delle altre, magra e coi seni cadenti come la tradizione iconografica vuole. L'intento di generare disgusto è evidente eppure resta sempre in sottotesto un certo voyeurismo che trapela anche dalle parole del giudice. Sebbene alcune fanciulle sostengano di andare al sabba solo per ballare, scrive, non bisogna farsi ingannare perché queste danze non sono che il preludio ad incestuosi amplessi e a terribili crimini (De Lancre 1613: 203 e 209; Arcangeli 2018: 80). Per far comprendere a giovani e donne quanto inappropriate siano queste dan-

17 Sull'iconografia delle danze 'selvagge' si veda Arcangeli 2018: 31-71.

ze e istillare in loro il giusto senso di rifiuto, il giudice le fa pubblicamente eseguire, in tribunale, da testimoni ed imputati; come ha sottolineato Arcangeli, ciò denota la curiosità etnologica di De Lancre, che del resto a tratti sembra scrivere un resoconto di viaggio in lande esotiche, ma sorge spontaneo il dubbio che tanto zelo nasconda una certa morbosità¹⁸. Nel *Tableau* De Lancre si rivolge spesso direttamente, e con fare paternalistico, a fanciulle e giovani donne, esortandole alla morigeratezza per non cadere prede del demonio, ed è forse per questo che nelle due scene di Ziarnko figurano solo danzatrici donne, caso molto raro. Non si può escludere che ci si aspettasse una reazione diversa tra lo sguardo maschile e quello femminile, catturato in entrambi i casi dalla nudità: se in un uomo si voleva far nascere disgusto per la lascivia delle streghe solleticando la sua stessa fantasia, è più probabile che nelle donne si volesse scatenare soprattutto un senso di vergogna e di scandalo. La didascalia H non ci dice a cosa siano dovute le smorfie delle streghe, le cui bocche aperte potrebbero suggerire dolore o che stiano cantando sconce canzoni per il diavolo, come nel testo si menziona in diverse occasioni, ma potrebbe anche trattarsi di grida, considerati i riferimenti guerreschi di De Lancre (Zika 2017a: 274 ha definito le danze delle streghe «*a bodily war cry*»). Accompagna la loro danza, e forse il loro canto, un concerto femminile di vari strumenti, posto alle loro spalle (G). Raccolte sotto le fronde di un albero, cinque donne sono impegnate in quello che appare un classico concerto campestre, un tema iconografico di lunga vita e grande popolarità, che Ziarnko, attivo presso la corte francese di Enrico IV e Luigi XIII, certamente ben conosceva¹⁹. Al centro campeggia una donna che suona un liuto con un libro-parte aperto ai suoi piedi; tutt'intorno sono disposte una violista, una donna con trom-

ba (in piedi), un'arpista e una suonatrice di cornetto. Nell'iconografia sabbatica il concerto campestre di Ziarnko rappresenta un caso assolutamente unico: l'accompagnamento musicale delle danze è infatti generalmente affidato a uomini o demoni ed è eseguito con zampogne o strumenti a fiato più semplici, con l'unica eccezione del violinista di Guaccio che però, come abbia visto, nel racconto originale era un flautista. De Lancre parla in varie occasioni di danze accompagnate da pipe and tabor o da un violino, ma sottolinea anche che «ce ne sont les seuls instruments du sabbat, car nous avons appris de plusieurs, qu'il y oyt toutes sort d'instruments, avec une telle harmonie qu'il n'y a concert au monde qui le puisse esgaler» (De Lancre 1613: 209). L'immagine di un concerto, tradizionalmente metafora di armonie non solo musicali ma anche sociali e celesti (Guidobaldi 1995), evoca quindi un'armonia ultraterrena, in evidente contrasto con l'ambito demoniaco della scena e con l'indecente danza delle streghe che il concerto accompagna. Non si tratta però di una semplice bizzarria dell'incisore. Ci sono almeno due possibili spiegazioni, che possono tranquillamente coesistere. Il concerto potrebbe essere connesso, come il banchetto e la folta schiera di streghe e stregoni mascherati in eleganti abiti (L), all'acrimoniosa invettiva di De Lancre contro i signori locali, in particolare gli ex commercianti arricchitisi che hanno comprato titoli nobiliari, che si uniscono agli incontri e si comportano come dei popolani²⁰. Ziarnko quindi potrebbe aver inserito elementi riconducibili alla vita del ceto sotto accusa, o meglio alla vita che quelle persone vorrebbero vivere senza meritarselo²¹. La seconda ipotesi, più interessante, è che il contrasto fra la meravigliosa armonia del concerto e l'orribile danza riprenda un *topos* demonologico: in Cicogna, ad esempio, che De Lancre conosce bene, le

18 Cfr. Arcangeli 2018: 78 e Dardano Basso 2006: 140.

19 Per riferimenti bibliografici sulla vita e l'attività di Ziarnko: Zika 2006, Sawicka 1936 e 1938.

20 Quel che il magistrato omette è che anche suo padre era di origini basche e aveva acquistato il titolo che gli aveva lasciato in eredità: cfr. Dardano Basso 2006: 142-144.

21 Un simile atteggiamento di accusa o predica rivolta alle classi abbienti potrebbe celarsi anche in Guaccio, in cui streghe e stregoni sono ugualmente raffigurati in abiti signorili: Zika 2017b: 146.

‘strane’ danze delle streghe si tengono al suono di melodie soavi in un ambiente elegante e sontuoso, il *Palagio degli Incantati* appunto (Cicogna 1605: 351); se la musica del demonio può apparire piacevole e seducente, o persino pia e devota, il movimento osceno della danza delle streghe ne denuncia invece la natura diabolica mostrando gli effetti che questa ingannevole musica produce sull'uomo. Il contrasto dunque è solo apparente. In realtà, nel mondo alla rovescia del demonio, la ‘forma’ coreutica invertita è manifestazione di quell'inversione di contenuto che la musica veicola sotto mentite spoglie (Wuidar 2018: 272). È il corpo, del resto, a portare il segno del patto col diavolo e attraverso di esso le streghe, incapaci di controllarne gli impulsi, si uniscono col demonio (*ibidem*: 254-258); se lo smembramento dei corpi divorati dalle malefiche allude alla distruzione del corpo sociale della cristianità (Zika 2003: 472), il corpo stesso delle streghe – coi suoi movimenti scomposti e il suo aspetto emaciato o, al contrario, spudoratamente provocante – ne rappresenta il disordine emotivo ed evoca la perdita di armonia e ordine nella comunità in cui si insinuano.

Il disordine sociale e morale associato alle streghe era al centro delle preoccupazioni dei demonologi protestanti di area germanica, terra dilaniata dalle guerre di religione. Nelle loro descrizioni dei rituali sabbatici gli autori tedeschi sottolineano soprattutto come durante i loro incontri streghe e stregoni si abbandonino agli istinti più triviali dandosi ai bagordi per tutta la notte. Le menzioni alla danza nelle fonti testuali seguono il consueto binario, con vaghi accenni a danze irrispettose di ogni norma e cerchi invertiti; nelle immagini però, accanto al già incontrato cerchio (non invertito), compare un nuovo schema iconografico.

Un'imponente e turbolenta processione danzante domina lo sfondo della sezione sinistra del *broadsheet* intitolato *Zauberey* e realizzato nel 1626 dal noto incisore Matthäus Merian il Vecchio da un disegno del pittore Michael Herr: come mai prima la setta delle streghe è rappresentata come una massa enorme e caotica, mossa



FIG. 7. MATTHÄUS MERIAN IL VECCHIO DA MICHAEL HERR, *ZAUBEREY*, INCISIONE, 1626, BRITISH MUSEUM, LONDON «© THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM»

da una frenesia quasi maniacale – come dimostra la presenza di personaggi nel costume tradizionale del *fool* e la donna caduta in terra. Il lungo serpente danzante procede dal fondo, dove si intravedono un villaggio in fiamme e una forca a simboleggiare i crimini commessi e il destino che attende le streghe, avanzando in una frenetica spirale su per le pendici del monte Blocksberg, luogo noto per i raduni delle streghe durante la notte di Valpurga sin dal Cinquecento. Conduce le danze un satiro, incarnazione del diavolo stesso o un re stregone, con le braccia infiammate alzate al cielo che denotano la sua furia e il ventre enorme, frutto dell'eccessivo consumo di alcool e cibo. Uomini e donne avanzano «zompettando e lussureggiando» (Kornmann 1614: 378-9) al suono di un violino, una zampogna e un corno suonati da tre uomini nel corteo; lontanissimo dall'armonioso, seppur 'ingannevole', concerto di Ziarnko, il suono emesso dallo sgangherato trio si mischia a quello dei due suonatori di zampogna posti in cima al monte e al centro della spirale, che sembrano essere la vera guida musicale delle diaboliche danze, e alle grida della folla. Se lo schema circolare implica il rinsaldamento dei legami nella setta diabolica, la brulicante spirale di Herr/Merian ci mostra una folla fuori controllo, priva di organizzazione (non ci sono infatti indicazioni di scale gerarchiche come nella *Trier Hexenplatz* o in Ziarnko), ottusamente al seguito del

diavolo in un cammino che non può che condurli alla pazzia e alla morte²². L'immagine, e in particolare proprio la scena della danza, rispecchia il clima di terrore di quegli anni che segnarono il picco massimo di processi e conseguenti condanne, pur non essendo legata a nessun evento in particolare. L'incisione di Merian, priva di didascalie, è accompagnata da versi in latino di Johann Ludwig Gottfried, noto teologo e letterato luterano, e da un testo anonimo in tedesco, suggerendo che il *broadsheet* fosse destinato ad un pubblico vastissimo, sia 'alto' che 'basso'. Sebbene non descrivano letteralmente la scena, nei versi di Gottfried si ritrovano gli elementi principali come la regina al centro che prepara una pozione mortale e le malefiche in volo su forchettoni e scope o i corpicini esanimi dei bambini nei cesti (nell'angolo a destra). Gottfried si rivolge direttamente al lettore che nutra l'insana curiosità di scoprire cosa accada al sabba e lo esorta ad osservare attentamente l'immagine per poi chiedergli se ha ancora tanta urgenza di gettarsi nelle fiamme dell'inferno; il tono interlocutorio dei versi, unitamente all'organizzazione spaziale della scena, specialmente nella sezione di destra con rovine che quasi costituiscono delle quinte, enfatizza il carattere spettacolare del *broadsheet* mentre la presenza all'interno dell'incisione di una coppia di contadini nascosti a spiare il rito negromantico fra le rovine scagiona l'autore e gli artisti da ogni possibile sospetto di sapere certe cose per esperienza diretta²³. Il testo tedesco, privo dell'invito al lettore, è piuttosto simile ai versi latini ma descrive con più precisione la tumultuosa danza che in Gottfried è a mala pena menzionata: «Sie würden unter dem Galgen auf dem Schindrasen tanzen, springen, schreien und rasen», «Ballavano, saltavano, urlavano e correvano sotto la forca sul prato ghiaioso» (traduzione mia). Il riferimento alla danza sotto la

forca è particolarmente interessante perché in uno studio preparatorio di Herr si vede proprio una catena danzante, quasi in cerchio, ai piedi di una forca sulla quale è appollaiato un suonatore di zampogna, elemento musicale che compare anche in un altro disegno preparatorio in cui però non sembrano esserci scene di danza. Herr ha realizzato anche un dipinto ad olio sul tema, oggi al Castello Tratzberg nel Tirolo austriaco, davvero molto vicino alla scena poi incisa da Merian, in cui figurano il negromante e il demone defecante, le streghe importunate dai demoni e il gruppetto di donne intorno al calderone; è assente invece qualsiasi riferimento alla danza: anche nel caso di fonti differenti dello stesso autore, la danza dunque si conferma un tema legato in modo specifico alla stampa²⁴.

(https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-574) Praticamente contemporaneo a *Zauberey*, anche il *broadsheet* *Sih, wie die Teufflisch hexen rott...*, corredato da un testo solo in tedesco, mostra il mondo stregonesco come una grande setta, ma lo fa in modo differente²⁵. In primo piano figurano temi ricalcati quasi fedelmente da altre fonti (De Gheyn, Durer, Baldung) mentre la raffigurazione di danza in cerchio sullo sfondo sembrerebbe essere un elemento originale. Si tratta del cerchio più grande visto finora, ben diciotto partecipanti tra uomini, donne e demoni, accompagnato dal suono di una zampogna suonata da una capra su una collinetta vicina. Rispetto a *Zauberey*, il clima generale in *Sih, wie die Teufflisch hexen rott...* è molto più pacato: alla frenetica notte di Valpurga, incontro annuale che richiama l'intera comunità internazionale a raccolta, si contrappone una tetra scena che sembra piuttosto raffigurare una riunione ordinaria, alla quale ci si può recare anche passeggiando tranquillamente col proprio demone; mentre alcune streghe

22 Per un'analisi dettagliata si veda Gruber 2013: 50-73; cfr. anche Zika 2019: 209-211.

23 Gruber 2013: 59. Nel testo in tedesco il negromante è identificato come un contadino forse a causa di un fraintendimento da parte dell'autore dell'immagine o del testo latino; la figura è evidentemente un negromante e ricorda molto il disegno di Francken (immagine 4). Resta poco chiaro se sia nato prima il testo o l'immagine: Gruber 2013: 63.

24 Sui due studi preparatori e il dipinto ad olio di Herr si veda Gruber 2013: 68-73, figure 40-42 alle pagg. 110-111.

25 Gruber 2013: 76-83; cfr. anche Zika 2017b: 154-155.

praticano rituali magici e li insegnano alle nuove adepti, un'altra è colta in un'attività banale come raccogliere l'acqua dal pozzo (ma gli animali nei dintorni e il pentolone sul fuoco al suo fianco lasciano presagire la reale natura del suo daffare). Anche il cerchio danzante sullo sfondo ha un carattere posato, nessun accenno a movimenti scomposti o gesti esagerati come nelle fonti precedentemente analizzate. Al contrario, i corpi – benché mere *silouettes* – sembrano appesantiti, i movimenti lenti; nonostante si tratti di un dettaglio sullo sfondo, l'anonimo incisore ci mostra chiaramente le mani giunte. La pioggia fitta, elemento presente anche in altre scene sabbatiche ad evocare le tempeste scatenate dalle streghe, si abbatte con violenza sui danzatori che proseguono noncuranti nel loro rito notturno. La candela al centro del cerchio, elemento che sottolinea la dimensione rituale della danza, emette una luce fioca che suggestivamente proietta la lunga ombra degli stregoni danzanti. L'atmosfera greve assume toni mortiferi nell'albero nudo, popolato di oscuri animali, e nella donna che nell'angolo in basso a destra cavalca la carcassa di un mostro (richiamando la posa della strega sul caprone di Dürer); nel mondo delle streghe anche la danza è un momento lugubre, privo di gioia, e i danzatori sembrano i membri di un esercito di fantasmi animato solo dal suono della diabolica zampogna, strumento che nel Seicento tedesco ha assunto connotati demoniaci molto forti (Winternitz 1943). I due *broadsheets*, *Zauberey* e *Sih, wie die Teufflich hexen rott...*, riflettono l'importanza che la danza ha assunto nell'immaginario sulle streghe in quegli anni di terrore: attraverso due schemi coreutici differenti, per non dire opposti, l'uno immagine del caos e quasi una negazione del concetto stesso di schema, l'altro cristallizzato in una geometria rigida e marziale, le due incisioni visualizzano l'idea di una massa diabolica che mira alla distruzione del mondo cristiano per sostituirla con l'anarchia o con una nuova, demoniaca, società.

L'incisione in *Zauberey*, di cui si conservano diverse copie, ebbe una fortuna tale che intorno al 1649 fu ristampata, proba-

bilmente a Norimberga, col titolo *Eigentlicher Entwurf und Abbildung des Gottlosen und verfluchten Zauberes festes* e con un testo del poeta Johannes Klay, pressoché identico al precedente (Gruber 2013: 63-64).

Da allora la salita danzante al Blocksberg comparve in molte altre fonti, attestandosi come l'unico tema iconografico-coreutico alternativo al cerchio. Nel 1668 una versione 'sintetica' della porzione sinistra di *Zauberey* venne inserita come frontespizio al libro *Blocksberg Verrichtung* di Johannes Praetorius: i riferimenti all'alcool vengono concentrati nel grande boccale in primo piano, la coppia a mezza costa sulla collina nell'incisione del 1626 viene spostata nell'angolo in basso a destra e acquisisce maggior dinamismo nei movimenti che risultano più 'danzanti' mentre il demone defecante è più centrale; la processione danzante e i due suonatori al centro sono ancora più prominenti e la spirale sembra voler condurre lo sguardo sul bacio osceno posto al centro della scena, la novità più significativa.



FIG. 8. ANONIMO, *BLOCKSBERG VERRICHTUNG*, INCISIONE (FRONTESPIZIO) DA *BLOCKSBERG VERRICHTUNG* DI MICHAEL PRAETORIUS, 1668, S.E., LEIPZIG

Sono passati più di quattro decenni dalla stampa di *Zauberey*, il clima sta mutando e la tensione lentamente, almeno per quanto riguarda l'Europa occidentale, va scemando: la componente spettacolare e

sensazionalistica, da sempre presente, va via via guadagnando terreno sull'aspetto più strettamente demonologico e pedagogico sia dei testi che delle immagini. Praetorius è uno scrittore esperto, già autore di libri di successo su fenomeni astrali, sulle popolazioni del Nuovo Mondo e sulla minaccia dei Turchi²⁶. Ma a farne la fortuna è stata soprattutto la *Daemonologia Rubinzalii* (Lipsia, 1662), testo emblematico del suo stile, in cui unisce demonologia classica, scienze naturali, grande conoscenza del folklore locale e descrizioni paesaggistiche che anticipano una visione romantica della natura (Scholz Williams 2006). Più che un testo sulla natura della malvagia setta diabolica, la *Daemonologia* di Praetorius, che dichiara apertamente di voler intrattenere il lettore, è un saggio sulle fantastiche creature che popolano la tradizione dell'area intorno al monte Rubenzhal e un fantasioso 'giro del mondo' stregonesco, dall'Africa alla Cina. La *Verichtung* è animata dallo stesso intento e scritta nello stesso stile. Trapela dalle parole di Praetorius un certo scetticismo: la descrizione del volo, ad esempio, è l'occasione per sbizzarrirsi in beffarde e ridicolizzanti rime mentre dei fenomeni naturali attribuiti alla presenza demoniaca sul monte vengono date ampie spiegazioni scientifiche complete di illustrazioni esplicative. Nel passo dedicato alle danze (Praetorius 1668: 326-333) il letterato si affida al consolidato campionario di esempi ed episodi già ampiamente noti, dai salti esagerati ai cerchi dandosi le spalle, ma si raccomanda di non credere che tutte le persone viste alle danze siano effettivamente streghe (*Ibidem*: 333)²⁷. Per un testo sul folklore del Blocksberg la scelta di una rappresentazione della notte di Valpurga così iconica come quella di *Zauberey* doveva risultare quasi obbligata; una volta omessi i dettagli più spaventosi e inquietanti (dal rito negromantico alle allusioni sessuali più esplicite) l'anonimo incisore ha ottenuto un'immagine decisamente

spettacolare e al contempo evocativa, legata ad un immaginario specificatamente germanico (e, per lunghissimo tempo, unicamente protestante), perfettamente coerente con gli intenti del testo di Praetorius.



FIG. 9. ANONIMO, *DIE DEM BOCK EHRENDE HEXEN*, INCISIONE DA *DIE GEBROCHENE MACHT DER FINSTERNIS* DI GOTTLIEB SPITZEL, 1687, G. GÖBEL, AUPSBURG

La sola parte terminale della processione danzante di Herr/Merian compare in un'incisione anonima, intitolata *Die dem Bock ehrende hexen*, inserita nel 1687 in apertura della seconda parte del *Die gebrochene Macht der Finsternuss* del pietista Gottlieb Spitzel, poi riprodotta identica nell'edizione amburghese della *Demonolatreia* di Remy del 1693 ed infine nel trattato *Verwoffner Hexen- und Zauberei-Advocat* del luterano Peter Goldschmidt (1705). La danza occupa lo sfondo mentre in primo piano si vede una strega impegnata in un rito magico – ripresa da un'illustrazione alla Bibbia di Augusta del 1679 realizzata da Melchior Kusel, a sua volta ispirata ad una stampa di Jan van der Velde II del 1626 – e al centro, vero *focus* dell'incisione, c'è un gruppo di donne e bambini in

26 Sui Turchi, all'epoca principale minaccia esterna per il Sacro Romano Impero: *Catastrophe Muhammetica* (1664); su alcuni memorabili fenomeni astronomici: *Iudicium Aeriae* (1664); sui popoli delle Americhe, i loro usi e i loro costume: *Anthropodemus Plutonicus* (1666).

27 Ringrazio la Dott.ssa Andrea Blichmann per la traduzione.

fila per praticare il bacio osceno (Zika 2017c). L'immagine raccoglie alcuni temi diventati emblematici della stregoneria: l'immaginario è ormai consolidato ed è sufficiente fare piccoli accenni per evocare nella mente del lettore le oscenità compiute dalle streghe e il pericolo che esse rappresentano. Questo fenomeno di cristallizzazione del sabba in elementi chiave si riscontrava già negli anni Sessanta del secolo. Ne sono un esempio due fogli di *news* stampati da Augusta dal medesimo editore cattolico, Elias Wellhöfer, che riportano la notizia del processo a Simon Altsee (1666) e a Anna Eberlehrin (1669): ciascun foglio è composto dal testo del reportage e da una serie di vignette che non segue pedissequamente il racconto ma ne rappresenta grossomodo il contenuto; largo spazio è lasciato all'illustrazione del processo e dell'esecuzione, specialmente nel caso Eberlehrin, preceduti da una vignetta sull'incontro dell'imputato col diavolo (rappresentato come un patto nel primo foglio e come una scena di seduzione nel secondo), una scena sabbatica e – solo per Simon Altsee – i malefici compiuti (Warfield 2017: 473-477).) Le due scene

raffiguranti il sabba sono identiche, composte da un 'frammento' di banchetto nell'angolo in basso a destra, due streghe in volo su due forchettoni in alto in secondo piano e un vigoroso cerchio di streghe, stregoni e demoni che danzano al suono di una zampogna suonata da un demone su un albero. Siamo certamente ben lontani dalle scene spaventose e ricche di dettagli scabrosi delle incisioni di Ziarnko e Herr/Merian o dell'illustrazione a Thomas Sigfridus. Del resto, gli effetti indiretti e 'sotterranei' della rivoluzione scientifica sul modo di pensare delle persone da un lato e l'ormai compiuta 'riforma della cultura popolare' dall'altro (Burke 1980: 203-217) hanno reso 'superate' le immagini sensazionalistiche degli anni Venti; i tempi sono cambiati e non è un caso se *Die dem Bock ehrende hexen* compaia – oltre alla riedizione dell'ormai 'classico' Remy – in due volumi protestanti impegnati in una lotta senza quartiere contro lo scetticismo dilagante nel lungo tramonto della caccia alle streghe (Zika 2017b: 159-161).

In controtendenza rispetto all'Europa continentale, dove la produzione di immagini raffiguranti danze di streghe e stregoni è iniziata con l'avvento dei processi di massa, in Inghilterra le prime fonti iconografico-coreutiche sulle streghe compaiono proprio nel periodo di calo delle persecuzioni. Gli anni Ottanta del Seicento hanno visto una decrescita inarrestabile dei processi alla quale però non corrispose una minor paura tra la popolazione, anzi, il disinteresse dell'apparato giudiziario alimentava la sensazione di impotenza delle persone ancora convinte che le malefiche rappresentassero una minaccia concreta²⁸. La circolazione di immagini di gruppi di streghe danzanti va certamente ricollegata a questa persistente paura e al consolidarsi, nell'arco di oltre un secolo, di un certo immaginario sulla stregoneria che potremmo definire 'quasi sabbatico'.

Anche se nella demonologia inglese il sabba non compare praticamente mai e nelle leggi contro le streghe promulgate



Fig. 10. ANONIMO, *RELATION ODER BESCHREIBUNG SO ANNO. 1669. DEN 23. MARTIJ IN DER RÖMISCHEN REICHS = STATT AUGSPURG GESCHEHEN*, 1669, KUNSTMUSEUM MORITZBURG HALLE (SAALE)

28 Cfr. Millar 2017: 167; Gaskill 2000: 79; Bostridge 1997: 3.

da Enrico VIII, Elisabetta I e Giacomo VI/I è un concetto completamente assente, recentemente studiosi come James Sharpe hanno evidenziato l'esistenza di una narrativa assimilabile per molti aspetti a quella sabbatica²⁹. Alcuni resoconti processuali, *pamphlets* e testi teatrali lasciano infatti intendere che il concetto circolasse soprattutto al di fuori degli ambienti elitari in una forma che univa elementi della cultura popolare locale con altri provenienti dal continente (Sharpe 2013: 164-166). Come Charlotte-Rose Millar ha sottolineato, l'idea di una stregoneria collettiva di natura diabolica non fu introdotta in Inghilterra – come a lungo si è sostenuto – dal tristemente noto Witchfinder General Matthew Hopkins (che, un po' come De Lancre, nei suoi scritti tra 1647 e 1648 descrive grandi incontri rituali di streghe per giustificare la sua mattanza), ma era ben presente già nella pamphlettistica cinquecentesca³⁰. Protagonisti dei *pamphlets* inglesi, però, non erano le grandi assemblee presiedute dal diavolo raffigurate da Ziarnko e Herr/Merian ma per lo più piccoli gruppi di donne, spesso legate tra loro da relazioni familiari e maestra-allieva; uno dei *focus* narrativi principali, insieme ai danni arrecati al vicinato e alle vendette d'amore, era il rapporto esclusivo e persino intimo di queste donne con i loro *familiar spirits*, animali domestici incarnazione del diavolo³¹. La narrazione sulle streghe in Inghilterra è fortemente influenzata dalla propaganda contro i Cattolici, ancora numerosi nelle campagne e coinvolti in comprovate attività sovversive, a cui si aggiunge, dalla metà del Seicento, quella contro le sette nonconformiste come i Quaccheri, che con i loro incontri notturni clandestini incarnavano alla perfezione l'ideale della setta stregonesca: sono queste le 'alterità' che più spaventano gli Inglesi dell'epoca

e contro cui si vuol generare diffidenza e avversione attraverso l'associazione ideale con le streghe e col diavolo loro alleato (Millar 2017: 163-167).

Il rapporto tra stregoneria e Cattolicesimo emerge in maniera singolare in un *pamphlet* del 1613 di Thomas Potts sulle streghe di Pendle (Lancashire), ispirato al grande processo dell'anno precedente. Nella seconda parte del libricolo è riportata la storia della giovane popolana Grace Sowerbutts che confessò di aver partecipato ad un'assemblea e di aver aiutato due streghe più anziane a recuperare nottetempo il corpicino di un bambino loro vittima per poi smembrarlo, bollirlo e usarne il grasso per fare un unguento che le aiutasse a cambiare forma; secondo la ragazza, appena quattordicenne, le streghe di Pendle si radunerebbero tutti i giovedì e tutte le domeniche per incontrare degli spiriti neri senza volto e unirsi con loro dopo aver mangiato e danzato insieme (Potts 1613, L2 r.). Il racconto di Grace, lontano dalla visione teologica inglese (che non contempla lo smembramento dei cadaveri o il mutamento di forma), non convince né il giudice né Potts secondo cui le accuse sarebbero mosse su istigazione di un gesuita infuriato per la conversione delle accusate al Protestantismo: agli occhi dello scrittore inglese solo un papista avrebbe potuto descrivere simili attività stregonesche e rimpiazzare i tradizionali *familiars* con degli informi spiriti neri, chiara prova di una storiella inventata a bella posta e anche con una certa sciatteria (Millar 2017: 153-156, Sharpe 2013: 165-166). Le parole di Grace sono la prima testimonianza della circolazione tra i ceti popolari inglesi di stereotipi che avevano vita autonoma rispetto alla 'cultura' demonologica (trattati, leggi...) e inglobavano nella cul-

29 Si veda, su tutti, Sharpe 2013, con ampia bibliografia precedente.

30 Cfr. Millar 2017: 158, 167 e Sharpe 2013: 177.

31 Sui *familiar spirits* e la sessualità delle streghe inglesi si vedano Millar 2017: 48-81 e 116-146, con ampia bibliografia precedente; sulle relazioni familiari nel mondo della stregoneria inglese: tra gli altri, Willis 2013.

tura popolare locale *topoi* nati al di qua della Manica³².

Questo immaginario ibrido emerge anche in altri documenti legali. Ad esempio, in un *record* datato 1638 e proveniente dal Devon troviamo una descrizione di incontri di streghe, attribuita a tale Jane Moxie, nella quale alla festa e alle tipiche allusioni sessuali che si riscontrano anche nei resoconti sui rapporti con i *familiars* viene accostato il battesimo di un rospo e il consumo dissacratorio di un'ostia, concetti legati alla visione cattolica del sabba; dalle carte si evince chiaramente che intorno a questi argomenti c'era un gran chiacchiericcio tra le giovani donne di servizio come Jane (Sharpe 2013: 169). Il gossip femminile sembra fosse anche all'origine delle dettagliate conoscenze sul sabba dell'undicenne Edmund Robinson che nel 1634 dichiarò di esser stato trasformato in cavallo da una vecchia e portato ad un'assemblea al cospetto del diavolo: interrogato dai giudici confessò di aver inventato la storia riprendendo le dicerie ascoltate da alcune donne (*Ibidem*: 169-170).

La vicenda delle streghe del Lancashire è stata la principale ispirazione per il testo teatrale del 1634 *The Late Lancashire Witches* di Richard Brome e Thomas Heywood, arricchita di pittoreschi episodi, tra cui un matrimonio stregato e una disputa coniugale scaturita da una *legatura*, un incantesimo estraneo alla tradizione inglese. Brome ed Heywood seguono un modello drammaturgico che era stato già alla base del celebre *antimasque* nel *Masque of Queens* di Ben Jonson (1609), un testo chiave per la rielaborazione culturale del motivo

della strega danzante, e che si basava su un sentire comune diffuso in tutto lo spettro sociale, dagli strati più popolari fino all'élite di corte: le streghe incarnano il caos morale e, in particolare, la sovversione delle normali relazioni tra i sessi; questo disordine si manifesta nelle loro danze e nella confusione musicale che sempre le accompagna ed impone un catartico ritorno all'armonia e alle norme sociali prestabilite³³. Se il *masque* di Jonson, destinato al teatro di corte, probabilmente poteva aver avuto un impatto sulla cultura del tempo solo attraverso testimonianze indirette, ben diversa doveva essere l'influenza di *The Late Lancashire Witches*. Per farsi un'idea dell'importanza del teatro pubblico nell'elaborazione e diffusione di tematiche e concetti fondamentali per la cultura moderna bisogna tener conto della complessità delle dinamiche sociali e mentali che al suo interno avevano luogo e della sua natura assembleare e dialettica, evidenziate dagli studi di Christian Biet³⁴. Il teatro moderno si configura come uno spazio 'eterotopico' che rispecchia la città in tutte le sue diversificazioni sociali e in cui, intorno all'oggetto della *performance* in senso stretto, si innesca un incontro/scontro di differenti prospettive e mentalità che genera conoscenza, dibattito, giudizio, sia socio-politico sia estetico (Biet 2019: 62-72). In quest'ottica, il grande successo della *pièce* di Brome-Heywood può aver contribuito in maniera decisiva a rilanciare la visione popolare sul sabba presso un pubblico più 'alto' ed ampio e ad alimentare la discussione su aspetti extra-insulari 'infiltrati' già da tempo nella cultura orale (Sharpe 2013: 173).

32 Un raro caso di infiltrazione dell'immaginario demonologico sul sabba '*top to bottom*' è rappresentato dalla testimonianza di Elizabeth Style: anche il suo racconto unisce folklore locale e demonologia ma dalla lettura dei resoconti processuali appare chiaro che molti dettagli siano stati aggiunti dalla Style per rispondere alle pressanti domande del giudice Robert Hunt e soddisfare le sue aspettative. Dinamiche di questo tipo sono comunque estremamente rare: Sharpe 2013: 167-168.

33 Nel *Masque of Queens* un gruppo di uomini travestiti da streghe - attori professionisti - irrompe sulla scena con grande strepito musicale, mette in scena una danza che ricalca alla perfezione quelle descritte dai demonologi europei e viene poi scacciato dall'armoniosa e leggiadra danza delle regine che compongono coreografie numeriche sul palco. In Brome ed Heywood, nel matrimonio del terzo atto, si sovrappongono due ritmi differenti di due danze popolari circolari, il ritmo ternario di una *Lancashire hornpipe*, danzata dagli invitati, e quello binario della *reel* danzata dagli sposini, ignare vittime del sortilegio di una strega; il processo alla strega garantisce il ritorno alla normalità. Imprescindibile per lo studio del *masque* è Ravelhofer 2006; sulla danza e sulla musica nel *Masque of Queens*: 188-197, sulle differenti interpretazioni del finale in relazione al genere e alla posizione sociale dell'osservatore: 198. Cfr. anche Arcangeli 2018: 96-97, in particolare in relazione alla questione del genere nell'economia drammaturgica dell'*antimasque* di Jonson. Sulle danze in *The Late Lancashire Witches*, atto III: Hirsch 2013.

34 Ringrazio sentitamente Alessandro Arcangeli per il suggerimento.

Tracce consistenti del propagarsi dell'idea di una società di streghe gerarchicamente strutturata, che organizza complotti e grandi incontri in stile sabba, si riscontrano in alcuni *pamphlets* degli anni Quaranta e Cinquanta, che riflettono il clima di tensione provocato dalla Guerra Civile³⁵. La presenza di una brevissima descrizione del sabba che ricalca chiaramente Bodin in *The Shee-devil of Petticoat Lane* (1666) ci fornisce invece un prezioso indizio sul livello di diffusione della narrazione continentale sulle danze sabbatiche fra i lettori inglesi a metà degli anni Sessanta del Seicento: come si è già detto, infatti, perché un espediente narrativo o visivo potesse essere commercializzato era necessario che l'editore/stampatore fosse tranquillo sulle possibilità di comprensione e sull'interesse del suo pubblico (Millar 2017: 166-167).

Dopo il periodo di panico legato alla Guerra Civile i processi diminuiscono progressivamente e fra gli strati colti della società – e in particolare in ambito giudiziario – lo scetticismo conquista sempre più terreno sull'onda della crescente laicizzazione del pensiero moderno, esattamente come sulla terraferma. Ma la paura è ancora dominante nel sentimento popolare ed alimenta l'affermarsi dell'immaginario sabbatico nel regno inglese. Alla soglia del penultimo decennio del secolo, l'esistenza della setta diaboliche delle streghe per molte persone era quasi una certezza, tanto che – nel decennio di punta della produzione pamphlettistica inglese – per la prima volta la stregoneria come attività di gruppo viene raffigurata sulla stampa e la danza occupa un posto di primo piano nella nuova iconografia.

La prima fonte iconografico-coreutica inglese sulle streghe è la xilografia che accompagna la ballata *Witchcraft discovered and punished* del 1682, un *pamphlet* sulle tre anziane donne di Bideford condannate l'anno prima. Nell'immagine si vede chiaramente un diavolo dall'aspetto semi-ferino che mostra sfacciatamente la sua erezione e impugna una candela e una scopa;

tutti intorno, in un cerchio ben disegnato in terra, streghe e stregoni si danno ad un ballo sfrenato al suono di una tromba/ciarabella mentre un gatto ed alcuni rapaci evocano la presenza dei *familiar spirits*.



FIG. 11. ANONIMO, XILOGRAFIA DA *THE MAD MERRY PRANKS OF ROBIN GOOD-FELLOW*, 1680C., BRITISH LIBRARY, LONDON (LA STESSA IDENTICA IMMAGINE È RIUTILIZZATA IN *WITCHES DISCOVERED AND PUNISHED*, 1682)

Nella ballata in realtà non si fa menzione a danze né vi si trovano allusioni salaci. Evidentemente lo stampatore confidava che la xilografia avrebbe evocato una serie di temi solo sottintesi nel testo e che dovevano essere ben presenti ai suoi lettori, essendo ormai parte dell'immaginario sulle streghe. È anche possibile leggere la scena in chiave anti-cattolica e anti-quacchera: la candela, dopo il bando dell'usanza cattolica di proteggersi dal diavolo con certi benedetti, venne associata al papismo – una minaccia più che concreta all'indomani del complotto del 1678-1681 – e la danza notturna di uomini e donne in un luogo remoto veniva considerata una consuetudine dei Quaccheri (Millar 2017: 169). Un dato interessante di questa xilografia è la sua lunga vita. In origine, una versione più grezza e morigerata della stessa xilografia era stata pubblicata nel 1628 come illustrazione di una ballata sul ben noto personaggio del folklore inglese Robin Goodfellow, spiritello burlone e seduttore di fanciulle, punito dalle streghe che lo trasformarono in molti animali prima che il

35 Non solo nei due testi di Hopkins e del suo aiutante Stearne, *The Discovery of Witches* (1647) e *A Confirmation and Discovery of Witchcraft* (1648), ma già in due *pamphlets* del 1645: Millar 2017: 159-166.

‘povero diavolo’ si ravvedesse e si sottomettesse, terrorizzato, ai loro torbidi desideri. La ballata del 1628, scritta dal punto di vista del briccone, sembrerebbe da attribuire a Ben Jonson, autore nel 1612 di *Love Restored*, un fortunato *masque* che vede Robin protagonista. Accostata alla storia di Robin Goodfellow, l’immagine doveva avere un significato completamente diverso: gli animali probabilmente dovevano evocare le trasformazioni punitive di Robin, la scopa era attributo usuale degli spiritelli del suo tipo che aiutavano con le faccende domestiche in cambio di cibo e latte e il cerchio danzante poteva rappresentare non tanto – o non solo – le streghe ma la comunità colpita dagli scherzi di Robin. La ballata del 1628 viene ristampata nel 1639, con una xilografia più dettagliata che permetteva di apprezzare l’espressione da buontempone di Robin e la sua virilità irriverente, e poi di nuovo nel 1678-1680 con l’immagine che compare nella ballata del 1682, indice forse di un cambio di atteggiamento nei confronti dei protagonisti della storia. L’immagine ha compiuto dunque un lungo viaggio durante la quale si è caricata di riferimenti sessuali e diabolici, divenendo la perfetta effigie su cui proiettare i riferimenti al sabba e ai legami tra le streghe e i papisti o i nonconformisti che autore ed editore di *Witchcraft discovered and punished* volevano trasmettere³⁶.

Il processo alle streghe di Bideford, narrato nel *pamphlet*, si svolge sullo sfondo di un duro scontro fra Tory e Whig, gli uni accusati dagli altri di essere – rispettivamente – dei papisti e dei repubblicani; la questione della stregoneria e la gestione della paura diventano così un importante terreno di gioco per dimostrare la propria credibilità. In questo contesto bisogna collocare anche il *Pandaemonium, or the devil's cloyster* di Richard Bovet, dato alle stampe nel 1684. Il volume, secondo le intenzioni esplicitate dall’autore, vicino



FIG. 12. JOHN STURT, S.T., INCISIONE (FRONTESPIZIO) DA PANDÆMONIUM, OR THE DEVIL'S CLOYSTER DI RICHARD BOVET, 1684, J. WALTHOE, LONDON

alle posizioni dei Whig, vorrebbe seguire idealmente il sentiero del *Saducismus triumphatus* di Joseph Glanvill (1681) nella lotta alla miscredenza e all’ateismo, ma non ne ha lo spessore filosofico. La stregoneria per Bovet è una delle tante false fedi possibili e il suo dilagare è il frutto del tracollo morale e religioso della società di cui sono responsabili per primi i preti idolatri cattolici (Barry 2012). La narrazione di Bovet non è particolarmente originale né estremamente dettagliata; spesso gli episodi sono riportati senza commento o con l’aperta ammissione di non saper spiegare le ragioni di certi fenomeni: il nostro autore però è assolutamente certo che, anche se qualche accusa è stata mossa ingiustamente, le streghe esistono così come esistono ‘gli spiriti’ a cui molta gente sembra non credere più, spianando la via all’atei-

36 Un’edizione del 1639 della ballata su Robin Goodfellow oggi alla British Library è consultabile qui <https://www.bl.uk/collection-items/robin-goodfellow-his-mad-pranks-and-merry-jests-1639>; una copia della versione 1678-1680 conservata presso la biblioteca dell’Università di Glasgow è visionabile qui <https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/31963/transcription> mentre per la ballata *Witchcraft discovered and punished* si veda qui <https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/31034/transcription>.

smo e al rinnegamento dell'eternità dell'anima, vero dramma dell'umanità dei suoi tempi³⁷. Dalle parole di Bovet emerge chiaramente una visione unitaria del mondo delle streghe e di quello preternaturale di matrice folklorica, indistintamente uniti sotto il segno del diavolo. Nel frontespizio del *Pandaemonium*, opera dell'incisore John Sturt non priva di una certa spettacolarità romanzesca, le idee di Bovet sono tradotte in un *collage* di scene e personaggi corredato di sintetiche didascalie. In primo piano, una negromante (A) evoca lo spirito di una donna (B) mentre un frate, circondato dai suoi spiritelli, pratica un incantesimo in un cerchio magico decorato con simboli legati all'astrologia (C), disciplina di cui Bovet condanna l'abuso. Sullo sfondo si vede una vecchia strega in groppa ad una belva (E) recarsi volando ad un castello incantato, forse proprio la dimora del diavolo (F). Proprio al centro della scena, la lettera D indica «A Fairy Ring», un gruppo di esili figurine che con gesti scomposti e mosse bizzarre traccia in terra un grande cerchio: spiriti o *fairies* danzanti che, considerato il contorno delle altre immagini e le posizioni demonologiche di Bovet, possiamo intendere come simbolo di tutte quelle creature diaboliche, *in primis* le streghe, che infestano il mondo e minacciano la cristianità.

Ancora cerchi danzanti, di spiritelli e di vere e proprie streghe, sono protagonisti in *The Kingdom of Darkness* di Nathaniel Crouch che pubblica lui stesso il libretto nel 1688 sotto lo pseudonimo di Laurence Price. *The Kingdom of Darkness* rappresenta l'apice del dialogo tra cultura popolare inglese e il sabba europeo, costruito ad arte da un autore-imprenditore di sé sesso perfettamente consapevole del materiale che maneggia e degli strumenti a sua disposizione per la massima resa commerciale. Rivolgendosi al lettore, in apertura, Crouch scrive di voler esporre solo fatti, quelli di cui si compone la Storia, senza

filtri né giudizi; il suo intento, apertamente dichiarato, è quello di condensare il sapere e la conoscenza racchiusi nei grandi volumi scritti dai dotti in pratici ed economici manualetti, a metà strada tra il *chap-book* e il trattatello, perché l'uomo comune possa usufruirne in termini di crescita personale e sociale. Crouch sa che per vendere è necessario ricorrere ad un pizzico di sensazionalismo, particolarmente presente in *The Kingdom of Darkness* ma anche nelle opere più strettamente storiografiche: senza nessuna remora, curiosità, aneddoti e leggende sono presentati al lettore come fatti e aspetti della Storia che gli altri omettono e che sfuggono quindi all'ufficializzazione scientifica ma che lui, orecchio attento anche alla *vox populi*, inserisce per rigor di completezza³⁸. Sulla base di questa premessa, Crouch raccoglie ed espone una quantità di storie, provenienti dall'Inghilterra e dall'estero, su demoni, fantasmi, creature fantastiche e, soprattutto, streghe, coprendo un ampissimo arco temporale. Il carattere fantastico e sensazionalistico del testo e l'ampio spettro di provenienza dei racconti sono emblemizzati dal frontespizio realizzato dall'olandese Ian Drapentier. La teatralità della scena, fortemente spettacolare e provocatoria, è deliberatamente messa in evidenza dall'orribile diavolo che mostra il titolo del libro aprendo a mo' di sipario un grande drappo; subito sotto, due furie volano su dei caproni in una scenetta di memoria continentale e un suonatore di cornamusa sembra quasi precipitare dall'albero su cui si era appollaiato per accompagnare l'allegro festino di demoni e streghe che si tiene all'ombra delle fronde. A capotavola, il diavolo in persona, di dimensioni nettamente superiori agli altri, partecipa al brindisi coi commensali e riceve una *fellatio* da una seguace in una scena unica nell'iconografia stregonica e certamente tra le più audaci. Sulla destra due scene mostrano le malefatte delle stre-

37 Sulla relazione tra la travagliata biografia dell'autore, l'atteggiamento anti-Restaurazione della prima parte del volume e la superficialità narrativa della seconda parte si veda Barry 2012: 118-123.

38 Sulle strategie narrative ed editoriali di Crouch si veda Mayer 1994 che evidenzia le sue qualità imprenditoriali, capaci di anticipare la rivoluzione consumista, e il suo peculiare ruolo di mediatore fra cultura 'alta' e 'bassa' nell'Inghilterra di fine Seicento.



FIG. 13. IAN DRAPENTIER, *THE KINGDOM OF DARKNESS*, INCISIONE (FRONTESPIZIO) DA *THE KINGDOM OF DARKNESS* DI NATHANIEL CROUCH, 1688, N. CROUCH, LONDON

ghe, che con l'aiuto di un demone affondano una nave, e il loro giusto castigo (rogo e forca); lo spirito di una malefica, evidentemente dotato di olezzo particolare, riemerge dal terreno sconvolgendo due uomini. In basso a sinistra, quasi a far da contraltare al diavolo e al banchetto, una donna, coadiuvata da una giovane, getta delle erbe in un calderone posto al centro di un cerchio magico ed evoca gli spiritelli leggendo un incantesimo da un libro: è la prima di tre raffigurazioni di magia collaborativa nel testo di Crouch, tutte fortemente sessualizzate e legate a immagini di danza, in questo caso una danza di spiriti intorno al cerchio magico (Millar 2017: 169-173). La seconda immagine illustra un episodio narrato all'interno del volumetto ed è praticamente identica alla scena del frontespizio appena descritta, con l'aggiunta di alcuni demoni dall'aspetto di giovani uomini dotati di corna nel cerchio danzante e dell'ambientazione in un portico cittadino; l'elemento volto a sottolineare la devianza sessuale delle streghe è stavolta il seno scoperto della più giovane (Crouch 1688: 11). Infine, per ben tre volte viene utilizzata l'immagine di una danza circolare di giovani scollacciate e pettoruti diavoli, alternati, con le mani giunte e i volti rivolti all'esterno; la scena è ambientata in una radura cinta da due alberelli: su

quello di sinistra se ne sta seduto un suonatore di zampogna, sotto l'altro si scorge una ragazza con le mani alzate in un gesto che si presta a molteplici interpretazioni. L'influenza della demonologia continentale è palese nello schema coreutico, che coniuga il cerchio alternato e quello 'alla rovescia', finora rappresentato solo da Ziarnko settantacinque anni prima: difficile pensare che un autore come Crouch non sapesse di pubblicare un'immagine praticamente senza precedenti ed è forse anche questo uno dei motivi per cui insiste nel riproporla in più occasioni. La prima volta, Crouch ce la mostra domandandosi se siano così i *fairy circles* dove si riuniscono le streghe e ballano «those little Puppet Spirits wich they call Eves or Fairies» e racconta di come sia uomini che donne abbiano riferito di aver danzato con creature dai piedi uncinati in questi cerchi (Crouch 1688: 56-57). La seconda volta è associata all'episodio di Johann von Heimbach narrato da Remy e Guaccio (Crouch 1688: 115-116). La terza e ultima volta la scena è ambientata in Scozia ed è abbinata ad un lungo e dettagliato resoconto sul grande sabba, che richiama fortemente la narrazione francese, a cui parteciparono Agnes Sampson e Geilles Duncan, attentatrici alla vita di Giacomo VI/I e protagoniste del *pamphlet* del 1591 *Newes from Scotland* (Crouch 1688: 127-130). Di tutta la ricca narrazione sabbatica esposta Crouch decide di illustrare unicamente la danza, sfruttando le potenzialità in termini di sensazionalismo e quindi di vendite di questa immagine.



FIG. 14. ANONIMO, *WITCHES AND DEVILS DANCING TOGETHER IN A CIRCLE*, XILOGRAFIA DA *THE KINGDOM OF DARKNESS* DI NATHANIEL CROUCH, 1688, N. CROUCH, LONDON

La scelta di Crouch è rivelatrice di due dati importanti: il livello raggiunto dal processo di 'metonimizzazione' della danza per il sabba che avrebbe portato all'odierna inscindibilità delle due idee³⁹ e il grado di omogeneità, seppure variegata, dell'immaginario sabbatico in Europa occidentale alla fine del Seicento. Attraverso la carta stampata e gli intangibili canali della cultura orale, si sono incontrate, mescolate ed infine quasi fuse narrazioni provenienti da terre lontane: dalle campagne del beneventano alle colline di Pendle, dalle nebbie del Brockberg alle tormentate coste basche, il ballo al sabba dà forma alle paure della modernità, incarnando le emozioni negative attribuite alle danzatrici ma di fatto provate dalla comunità 'contro' le streghe.

Col volgere del nuovo secolo la tensione si placa sempre più e i processi si diradano notevolmente fino a sparire del tutto. Le immagini di streghe danzanti non scompaiono, anzi, ma cambiano nettamente di segno. La grande setta non fa più così paura, e chi ancora la teme è additato come credulone. Le incisioni di Ziarnko e Herr/Merian, ancora ben vivide nella memoria collettiva dei francesi e dei sudditi dell'Impero, vengono rielaborate in chiave parodistica nel contesto di libri che mirano a decostruire la narrazione della paura ridicolizzandola come il frutto dell'ignoranza (Zika 2017a e Zika 2017b: 162-164). In Inghilterra, sull'onda probabilmente anche del successo di Crouch, i *pamphlets* e i volumetti sulla stregoneria continuano ad essere stampati ma, con qualche infervorata e decisamente anacronistica eccezione, si tratta apertamente di letteratura da intrattenimento (Millar 2017: 173-174): le immagini che accompagnano *The History of Witches and Wizards* (1720) o la ristampa settecentesca di *Witches of the Woodlands*, un *pamphlet* del 1655 su Robin Goodfellow, sono fortemente debitorie all'anonimo incisore di *Witchcraft discovered* e a Crouch ma non hanno più nulla di spaventoso, si collocano piuttosto ad un incrocio fra i prodromi dell'*horror* e la nascente narrativa per ragazzi. . Dal-

la demonizzazione del folklore si è passati alla folklorizzazione del demonio e nell'immaginario moderno e contemporaneo dell'Europa occidentale le streghe un tempo odiate sono diventate una figura simbolica cruciale. Le loro danze rituali e misteriose hanno incarnato le paure più profonde della società proto-moderna e le inquietudini della mente romantica; oggi sono elemento irrinunciabile della cultura popolare e una caratteristica determinante per la definizione dell'identità stessa delle streghe: ormai non c'è più alcun dubbio che «il ne se fait point d'assemblée, ou l'on ne dence».

39 Sulla progressiva sovrapposizione semantica fra danza delle streghe e sabba cfr. Zika 2019: 208 e De Blécourt 2013: 84.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Arcangeli A. 2000, *Davide o Salomè?* , Fondazione Benetton/Viella, Treviso-Roma
- Arcangeli A. 2018, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna* , Edizioni Unicolpi, Milano
- Barry J. 2012, *The politics of Pandaemonium* , in J. Barry (a cura di), *Witchcraft and Demonology in South-West England, 1640–1789* , Palgrave MacMillan, London, 103-123
- Biet C. 2019, *Session, representation and performance. Perspectives at play in the theatre (17th-21st century)* , in «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 25, 61-77
- Bodin J. ed. 1587, *De la Demonomanie des sorcières* , J. Dupuys, Paris
- Boguet H. ed. 1606, *Discours exécration des sorciers* , J. Osmont, Rouen
- Bostridge I. 1997, *Witchcraft and Its Transformations c.1650-c.1750* , Clarendon Press, Oxford
- Bovet R. 1684, *Pandaemonium, or the Devil's Cloyster* , J. Walthoe, London
- Clark S. 1990, *Protestant Demonology: Sin, Superstition and Society* , in B. Ankarloo e G. Henningsen (a cura di), *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries* , Oxford University Press, Oxford, 45-82
- Crouch N. 1688, *The Kingdom of Darkness* , N. Crouch, London
- Dardano Basso I. 2006, *Per una rappresentazione del sabba tra parola e immagine. Il Tableau de l'incostance des mauvais anges et demons di Pierre de Lancre* , in «Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete» (Roma Tre), 2, 127-161
- Davies O. (a cura di) 2017, *The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic* , Oxford University Press, Oxford-New York
- De Blécourt W. 2013, *Sabbath Stories: Towards a New History of Witches' Assemblies* , in B. P. Levack (a cura di), *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America* , Oxford University Press, Oxford-New York, 84-100
- De Lancre P. 1613, *Tableau de l'incostance des mauvais anges et demons* , J. Berjon. Paris
- Del Rio M. 1599, *Disquisitionum magicarum libri sex* , G. Rivio, Leuven
- Gaskill M., 2000, *Crime and Mentalities in Early Modern England* , Cambridge University Press, Cambridge
- Gruber D. 2013, *Der Hexensabbat. Zeitgenössische Darstellungen auf illustrierten Flugblättern* , tesi discussa presso la Karl-Franzens-Universität - Institut für Kunstgeschichte, Graz
- Guaccio F.M. ed. 1992, *Compendium maleficarum* , a cura di L. Tamburini, Einaudi, Torino
- Guidobaldi N. 1995, *Musica delle cose invisibili: le Concert dans la peinture italienne entre le XVe et le XVIe siècle* , in J.-M. Vaccaro (a cura di), *Actes du XXXIve colloque international du CESR, Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance* , ed. by Jean-Michel Vaccaro, Éditions du CNRS, Paris, 317-32
- Hirsch B. D. 2013, *Hornpipes and Disordered Dancing in The Late Lancashire Witches: A Reel Crux?* , in «Early Theatre», 16.1, 139-49
- Houdard S. 1990, *Frontière et altérité dans le Tableau de l'incostance des mauvais anges et demons de Pierre de Lancre* , in «Frénésie», 9, 23-32
- Kornmann H. 1614, *Mons Veneris, Fraw Veneris Berg* , J. Fischer, Frankfurt am Mein
- Levack B. P. 1987, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna* , Laterza, Bari-Roma
- Levack B. P. (a cura di), 2013, *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America* , Oxford University Press, Oxford-New York
- Löwestein M., 1993, *Peindre le pandémonium païen: images du sabbat des sorcières aux Pays-Bas* , in Jacques-Chaquin N. e Préaud M. (a cura di), 1993, *Les sabbat du sorcières en Europe, XV-XVIII siècles* , Jérôme Millon, Grenoble, 427-437
- Mayer R. 1994, *Nathaniel Crouch, Bookseller and Historian: Popular Historiography and Cultural Power in Late Seventeenth-Century England* , in «Eighteenth-Century Studies», Vol. 27, No. 3 (Spring, 1994), 391-419
- McGowan M. 1977, *Pierre De Lancre's Tableau de l'incostance des mauvais anges et demons: the Sabbath sensationalised* , in S. Anglo (a cura di), *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft* , Routledge, London, 182-201
- Millar C.-R. 2017, *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England* , Rutledge, London-New York
- Potts T., *The Wonderfull Discoverie of Witches in the Countie of Lancaster* , W. Stansby for John Barnes, London
- Praetorius J. 1662, *Daemonologia Rubinzalii Silesii* , J. B. Oehler, Leipzig
- Praetorius J. 1668, *Blockes-Berges Verrichtung* , Scheibe/Arnst, Leipzig-Frankfurt am Mein
- Ravelhofer B. 2006, *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music* , Oxford University Press, Oxford-New York
- Remy N. 1595, *Daemonolatreia libri tres* , Lyons
- Sawicka S. 1936, *Jan Ziarnko: A Polish Painter-Etcher of the First Quarter of the 17th Century* , in «Print Collector's Quarterly», 23, 276-99
- Sawicka S. 1938, *Jan Ziarnko. Peintre-graveur polonais, et son activité à Paris au premier quart du XVIIe siècle* , in «La France et la Pologne dans leurs relations artistiques», 1, 103-257
- Scholz Williams G. 2006, *Ways of Knowing in Early Modern Germany. Johannes Praetorius as a Witness to his Time* , Ashgate, Burlington VT
- Scholz Williams G. 2013, *Demonologies* , in B.

- P. Levack (a cura di), *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, Oxford University Press, Oxford-New York, 69-83
- Sharpe J. 1996, *Instruments of Darkness: Witchcraft in England 1550–1750*, Hamish Hamilton, London
- Sharpe J. 2013, *In Search of the English Sabbat: Popular Conceptions of Witches' Meetings in Early Modern England*, in «Journal of Early Modern Studies», 2, 161–183
- Tamburini L. 1992, *Astri vaganti, bufere senza fine*, introduzione a F.M. Guaccio, *Compendium Maleficarum*, a cura di L. Tamburini, Einaudi, Torino, XVII-XXXIV
- Warfield A. 2017, *Witchcraft Illustrated: The Crime of Witchcraft in Early Modern German News Broadshets*, in A. Pettegree (a cura di), *Broadshets. Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*, Brill, Leiden-Boston, 207-239
- Willis D. 2013, *The Witch-Family in Elizabethan and Jacobean Print Culture*, in «The Journal for Early Modern Cultural Studies», vol. 13, no. 1, 1-30
- Winternitz E. 1943, *Bagpipes and Hurdy-Gurdies in Their Social Setting*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 2, No. 1 (Summer, 1943), 56-83
- Wuidar L. 2018, *Fuga satanae: Musique et démonologie à l'aube des temps modernes*, Droz, Geneva
- Zika C. 2003, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Brill, Leiden-Boston
- Zika C. 2006, *Ziarnko, Jan (ca. 1575–ca. 1628)*, in *Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition*, IV, 1235–6
- Zika C. 2007, *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*, Routledge, London-New York
- Zika C. 2013, *Images of Witchcraft in Early Modern Europe*, in B. P. Levack (a cura di), *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, Oxford University Press, Oxford-New York, 141-158
- Zika C. 2017a, *The Transformation of Sabbath Rituals by Jean Crépy and Laurent Bordelon: Redirecting Emotion through Ridicule*, in M. L. Bailey e K. Barclay (a cura di), *Emotion, Ritual and Power in Europe, 1200–1920. Family, State and Church*, Palgrave MacMillan, London, 261-284
- Zika C. 2017b, *The Witch and Magician in European Art*, in Davies O. (a cura di), *The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic*, Oxford University Press, Oxford-New York, 134-166
- Zika C. 2017c, *Recalibrating Witchcraft through Recycling and Collage: the Case of a Late Seventeenth-Century Anonymous Print*, in D. Cashion, A. West e H. Luttikhuisen (a cura di), *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700: Essays in Honor of Larry Silver*, Brill, Leiden-Boston, 391–404
- Zika C. 2019, *Towards an Alien Community of Dancing Witches in Early Seventeenth-century Europe*, in G. Tarantino e C. Zika (a cura di), *Feeling Exclusion: Religious Conflict, Exile and Emotions in Early Modern Europe*, Routledge, London-New York, 207-232
- Zika C. 2020, *Emotions, Cultural Exclusion and Witchcraft Imagery*, in S. Broomhall e A. Lynch (a cura di), *The Routledge Companion to Emotions in Europe: 1100-1700*, Routledge, London. New York, 233–55
- Sigfrid Thomas – CERL Thesaurus, https://web.archive.org/web/20130421030212/http://www.historicum.net/themen/hexenforschung/lexikon/alphabethisch/p-z/art/Witekind_Herma/html/artikel/1680/ca/3b0784703b
- Witekind Hermann – Historicum, https://web.archive.org/web/20130421030212/http://www.historicum.net/themen/hexenforschung/lexikon/alphabethisch/p-z/art/Witekind_Herma/html/artikel/1680/ca/3b0784703b