



# UNA QUESTIONE DI PELI: CROSS-SKINNING, FIGURA E DEFORMITÀ NEL BALLO DEGLI ARDENTI

*Angelica A. Montanari*

**ABSTRACT.** The use of costumes and masks, made from animal skins and furs or inspired by similar materials, confers to the dancers particular characteristics. In this article, we will consider an emblematic example: the “Ball of the Burning Men”, a Parisian episode dating back to the end of 1393. We will investigate the impact of wearing animal skins and furs on performing bodies, in connection with the *transfiguratio* triggered by masks. Besides, we will highlight the presence of possible traces of widespread and long-lasting ritual patterns. The purpose of this article is to investigate how hair mask acts on performing body, modifying his “figure\ scheme\ τύπος” and activating a principle of sympathetic metamorphosis.

**PAROLE CHIAVE:** Ball of the Burning Men, *cross-skinning*, masks, dance performances, *charivari*, illuminated manuscripts

Il corpo del tersicoreo e il materiale da cui è ricoperto si fondono nel movimento. La ripercussione non soltanto scenica ed estetica, ma anche esecutiva e ‘semantica’, del costume sul linguaggio della danza è nota per esperienza empirica ai *performer*: anche un minuscolo frammento di tessuto (o la completa nudità) fa parte dell’essenza di una coreografia, che può venire stravolta dal cambio di costume.

Al mutare del corpo – dei suoi ornamenti e atteggiamenti – si modifica dunque anche la *forma* coreutica: le vesti costituiscono una variabile fondamentale nella definizione degli *schemata* (Catoni 2005) del ballo (*formae/figurae* nel lessico bassomedievale), a livello esecutivo e rappresentativo. La stessa polivalenza semantica del termine *habitus* (vestito, comportamento e inclinazione morale) offre, del resto, un’idea di quanto l’‘abito facesse il danzatore’. Il termine *figura* comprende

infatti tra i suoi significati anche ‘maschera’ e ‘abbigliamento’ mentre, in accezione negativa, lo stesso vocabolo era usato per indicare una ‘finzione sostanziale’, ovvero una *transmutatio* che non coinvolge soltanto le apparenze ma anche la sostanza [Bino 2020]<sup>1</sup>. Proprio in questa pericolosa possibilità di cambiamento della *forma* e della *figura* dei danzatori, e dunque degli schemi (coreografici, sociali, morali) della danza, risiedono le radici degli elementi di metamorfosi collegati all’uso coreutico delle maschere zoomorfe, o meglio costumi che rendono possibile il *cross-skinning-man-to-animal*<sup>2</sup>.

L’organismo danzante, nella sua fisicità, è l’insostituibile supporto della *transmutatio*<sup>3</sup>. All’interno dei numerosi e approfonditi studi dedicati da una parte all’arte del ballo e dall’altra a travestimenti bestiali e silvestri, l’intento di questo saggio è studiare l’interazione tra la maschera e il movimento, fornendo un punto di vista centrato sulle *formae* della danza.

Il repertorio di fonti medievali sondabili su questo tema è vasto ed esteso a livello geografico e cronologico. Per indagare l’azione delle pellicce (vere o riprodotte) sul corpo performante e testare la scalabilità della ricerca si è scelto dunque di considerare uno specifico caso bassomedievale: il cosiddetto *Ballo degli Ardenti*, un episodio parigino risalente alla fine del XIV secolo, documentato dalle fonti cronachistiche e dalle iconografie dei relativi manoscritti, di cui saranno forniti i dettagli nel corso della trattazione. Prima di viaggiare a ritroso nel tempo è bene ricordare un’evidenza: il materiale documentario che tramanda

la memoria di una danza performata 628 anni or sono, in parte successivo agli eventi narrati (la realizzazione dei manoscritti miniati, in particolare, risale al periodo 1460-1483), ne restituisce un’immagine strutturata a posteriori, senza l’ausilio di alcuna notazione coreografica e musicale. Non saremo quindi mai veramente in grado di ricomporre quel movimento; possiamo tuttavia studiarne proficuamente le rappresentazioni culturali. Individueremo i dati che riguardano la lettura politica attribuita alla danza e seguiremo, con le dovute precauzioni metodologiche, le tracce di lunga durata legate al *cross-skinning*. Decodificheremo quindi lo schema rituale prospettato nelle testimonianze, mostrando le ripercussioni della natura segnica del travestimento irsuto sul corpo danzante e dunque il ruolo svolto dalla maschera nella definizione della *figura* coreutica.

#### LA FORMA DELLA DANZA ARDENTE

Siamo a Parigi, il 29 Gennaio 1393: la dama prediletta della regina convola a nozze con un nobiluomo tedesco. Il venticinquenne Carlo VI si presenta ai festeggiamenti con cinque compagni: ogni membro del gruppo è accuratamente camuffato in guisa di uomo selvatico, una figura particolarmente in voga nella Francia coeva. Il vestiario dei danzatori è composto da abiti di lino, sui quali sono stati incollati, con la pece, filamenti simili a peli. Quando i giovani si lanciano in una danza frenetica i costumi, colpiti dalle scintille di una torcia, prendono fuoco scatenando un incendio che causa la morte di quattro tra i sei danzatori.

1 La realizzazione del seguente testo è stata supportata dal research grant project “The Construction of the Other in Medieval Europe” (University of Ostrava, IRP 2018-20) e costituisce la prosecuzione del confronto avviato nell’ambito del progetto *Choreutic Heterotopias: Dance and Performance in the Visual and Literary Culture of the Mediterranean from Late Antiquity to the Middle Ages* (HECO) (HAR2017-85625-P 2018-2020), sfociato nella pubblicazione del numero monografico di «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies» X (2020). Si vedano: Arcangeli et al. 2020; Canetti et al. 2020; Catoni 2020; Bellia 2020; Subias Pascual 2020; Bino 2020; Massip 2020; Prignano 2020; Costanza 2020.

2 Traggo il termine di ‘cross-skinning’ da Hallensleben 2009: si tratta di un contenitore concettuale ben definito ma allo stesso tempo abbastanza ampio per comprendere le diverse forme di mascheramento con pelli, pellicce o finte pellicce. Aggiungo la specifica *man-to-animal* allo scopo di distinguerlo dal *cross-skinning-man(woman)-to-man(woman)*. Per un esempio di questa tipologia di *cross-skinning* si veda la maschera di pelle umana che compare nella *Bósa saga ok Herrauds* (Fort 2017, XII: 84 e seguenti, trad. it. 85). Sulle valenze simboliche dell’irsutismo si veda Bromberger 2005; Bromberger 2010; sulla storia e antropologia tricologica si veda Auzepy et al. 2001; Robert 2011. Per un approccio basato sull’antropologia neurocognitiva applicata allo studio dei motivi tricologici si veda Armand et al. 2017; Armand et al. 2013.

3 Sul corpo come supporto dei rituali di mascheramento si veda Crassi 2012: 39-40.

Non aliena dal sospetto di un attentato, la tragedia risparmia il re, rifugiandosi sotto le vesti della zia Giovanna duchessa di Berry. Le principali testimonianze pervenute che narrano l'episodio sono:

- Le *Chroniques* di Jean Froissart: sono composte da quattro corposi libri che descrivono la storia di Inghilterra, Francia, Spagna e Paesi Bassi dal 1325 al 1400. Del *Ballo degli Ardenti* si narra nel IV libro (scritto tra il 1390 e la morte del cronista, verso il 1404; secondo Alberto Valvaro tra 1392 e 1403 [Valvaro 2011]), che si apre con la cerimonia di incoronazione di Isabella di Baviera a Parigi nel 1389 e si conclude con la morte di re Riccardo II di Inghilterra nel 1400. Numerosi sono i testimoni che tramandano l'opera (Froissart 1967, IV: 84-92)<sup>4</sup>.
- La cosiddetta *Cronaca del monaco di saint Denis*, ovvero l'*Historia Karoli Sexti Francorum regis*: è attribuita ormai con certezza a Michel Pintoin che ne avviò la redazione verso il 1390-92. Si tratta di un testo latino contenente la storia del regno di Carlo VI dal 1380 al 1422 (Bernard 1997; Bernard 1999; Bernard 1994). Il manoscritto originale dell'autore si è parzialmente conservato, altre parti del testo sono tratte da copie successive, principalmente i codici Latin 5958 e Latin 6149 conservati alla Bibliothèque Nationale de France. Il Ballo degli Ardenti è narrato nel XIII libro (Bellaguet 1839, XIII, 16 - XIV, 1: 64-75);
- La *Chronique des quatre premiers Valois*: l'opera, tramandata da un unico testimone (Paris, Bibliothèque nationale de France, Français, 10468), narra le vicende incorse tra il 1327 e il 1393 (Luce 1862, 327-329). La de-

scrizione degli eventi, poco accurata riguardo ai primi decenni trattati, risulta più dettagliata a partire dal 1350, disomogeneità che ha indotto l'editore a farne risalire la stesura agli ultimi due decenni del XIV secolo (Luce 1862, XI: 327-329). L'autore è probabilmente un chierico normanno vicino a Filippo d'Aleçon de Valois arcivescovo di Rouen (Molinier 1904: 25).

La danza mascherata di Carlo VI appare come la bravata di un sovrano immaturo, circondato da giovani imprudenti, attratto dalle armi, dalle donne e dai tornei più che dalla manifestazione pubblica del suo ruolo istituzionale e forse già incline alle inquietanti turbe psichiche che si manifestarono negli anni successivi della sua vita, al punto da renderlo noto come il Re Folle (il primo episodio di perdita di lucidità risale al 1392). Froissart attribuisce l'idea a Ugo di Guisay e la causa dell'incendio al duca di Orléans, entrato nella sala con quattro cavalieri e sei torce. *La Chronique des quatre premiers Valois* dipinge ugualmente il re come alieno da ogni progetto, mentre per Pintoin è proprio Carlo, uso a svaghi poco edificanti, a concepire il piano.

I racconti di Froissart e Pintoin differiscono infatti in numerosi dettagli, a partire dalla dichiarata reticenza del secondo a narrare il destino degli ardenti, come preannuncia già il titolo dell'episodio connesso al loro *exercendo illicita* (Bellaguet 1839, XIII, 16: 64). Gli invitati, riunitisi il 29 gennaio, avevano secondo il religioso già oltremodo protratto il tripudio coreutico tra musiche e comparse mascherate:

In hiis nichil omissum est quod deceret dap-silitatem regiam, nichil eciam relictum qui assistencium posset augere leticiam; qui omnes, breviliquo utens, cum mimis et instrumentis musicis usque ad noctis medium tripudiando choreas continuaverunt (Bellaguet 1839, XIII, 16: 64).

<sup>4</sup> Sul IV libro e sulle relative problematiche di edizione si vedano Varvaro 2011; Varvaro 2006. Riguardo alla tecnica narrativa usata nelle *Chroniques* da Jean Froissart si rimanda a Calin 1993. Gli studi su Froissart sono numerosi; ci limiteremo a fornire indicazioni bibliografiche puntuali relative agli aspetti che concernono le tematiche trattate nell'apparato critico del testo.

Ma il legame tra la tragedia e l'abito affonda le sue radici in una visione politica che va ben oltre la condanna morale di un esubero di festeggiamenti. Scorrendo a ritroso la testimonianza di Michel Pinton si arriva infatti al capitolo *De moribus Karoli regis*. Gli elementi della narrazione, presentati come osservazioni redatte in corrispondenza della presa diretta del regno da parte del giovane sovrano nel 1388, sono in verità scritti o sicuramente adattati in un periodo successivo (il testo definitivo fu concluso una decina di anni dopo): i passaggi testuali individuati ci offrono tuttavia una chiave preziosa per decodificare la portata simbolica attribuita al bizzarro guardaroba del re alla trasfigurazione delle sembianze che accompagna la danza. Il sovrano, si narra infatti, indossa raramente e con riluttanza le vesti da cerimonia, si presenta anche nelle occasioni ufficiali in guisa di cortigiano e ama sfoggiare i più svariati travestimenti (Bernard 1997). Alla tematica del vestiario si associano, nella ricostruzione della biografia di Carlo VI offerta da Michel Pinton, le tendenze caratteriali del sovrano che fin da fanciullo mostra la sua netta predilezione per la vita cavalleresca rispetto alla carriera politica. Viene descritta la potenza e l'abilità nel combattimento del Folle, una lode volta in verità a svelarne le gravi mancanze politiche: quel che fa di un uomo un re non è la forza fisica ma la tempra morale unita all'assunzione delle responsabilità connaturate al comando. Alla luce di questi nessi logici sono da leggere gli aneddoti sull'infanzia e l'adolescenza di Carlo, quando si racconta ad esempio che, ancora fanciullo, davanti alla richiesta del padre di esprimere la sua preferenza tra una corona e un elmo, scelse senza esitazione il secondo<sup>5</sup>.

Difettando in *magnificencia* e assumendo atteggiamenti inconciliabili con la manifestazione della regalità, il giovane si mostra inadatto alla guida del regno, un'evidenza che precede (e introduce) gli episodi di offuscamento mentale. Il drammatico epilogo del ballo non è quindi soltanto una disgrazia: si inserisce narrativamente

nel quadro del disordine dovuto alla rottura della *forma* dell'*imago* regale.

Il termine 'maschera' in verità, i cui significati e risvolti rituali nel Medioevo sono ben sondati (Schmitt 2001: 210-237; Brusegan et al., 1992; Zironi 1992: 109-140; Ollier 1988; Testa 2013, ad esempio), non viene usato in relazione al Ballo degli Ardenti. *La Chronique des quatre premiers Valois* usa il verbo *desguiser* e riconduce il costume alla *figura*, specificando che i danzatori avevano il viso «deffigurés», stesso termine usato per il volto carbonizzato delle vittime dell'incendio «des autres y oult il de mors deffigurés par le feu comme le conte de Jogni» (Luce 1862: 87); la danza è descritta da «danse/danser». Lo stesso termine è usato in Froissart, dove indica sia la performance mascherata sia i balli di corte che aprono i festeggiamenti. Molto diverso il piglio moralizzatore di Pinton che usa il semplice *chorea* per definire le danze di corte, ma aggiunge *sarracenic* nella descrizione del rituale mascherato (Bellaguet 1839, XIV, 1: 66). L'espressione è ricondotta da alcuni alla moresca, un ballo piuttosto in voga nel tardo Medioevo caratterizzato da un ritmo incalzante, una gestualità energica estesa a tutto il corpo e un movimento atletico, scandito da salti acrobatici (Quérueil 1998; Lorenzetti 1991). Molto più probabilmente, tuttavia, in accordo con il tono del brano, l'uso di *sarracenic* non è correlato a una tipologia coreutica specifica ma è volto a mettere in evidenza l'alterità dell'esibizione. L'autore connette infatti il mascheramento coreutico alle *larvae* indossate durante i *charivari*, rituali tipici delle seconde nozze (Le Goff-Schmitt 1981): la sposa in questo caso fungeva da ottimo bersaglio, avendo già seppellito ben tre mariti!

Il campo semantico tracciato da Pinton è quello del *turpis*, connesso alla *larva* e dunque al *deformis* (Pellegrini 2015: 392; Varanini 2015; Schmitt 2001: 217): in questi termini i caratteri della *maschera* si trasmettono all'ambito coreutico, inquadrato negli schemi della *transmutatio*. I ballerini si trasfigurano tramite *inordinate vesti*,

<sup>5</sup> Sulla follia nelle *Chroniques* si veda Thomas 1996; sulla rappresentazione della regalità nella stessa opera si rimanda a Ainsworth 2006.

abiti e gesti deformi («tam deformi habitu et gestus deformiores» Bellaguet 1839, XIV, 1: 66). Nella *Cronaca del monaco di saint Denis* viene sottolineata l'ispirazione diabolica dei danzatori («instinctu dyabólico agitati») in riferimento alle grida e ai gesti osceni con cui i giovani invadono la sala. Tuttavia in questo caso non è in sé e per sé il personaggio dell'uomo selvatico ad essere associato alla sfera demoniaca, quanto la possibile perdita della *figura* indotta dalla *larva*. Quanto notato si trova in linea con l'evoluzione cronologica proposta da Florent Pouvreau: «dans le gloses comme dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge, le caractère sauvage et bestial de l'excès pileux se substitue cependant de plus en plus systématiquement à son caractère démoniaque» (Pouvreau 2014: 61)<sup>6</sup>.

Toniamo ora alle radici del legame medievale tra irsutismo e danza per poi osservarne la traduzione visiva nelle rappresentazioni degli ardenti<sup>7</sup>.

#### DAI PILOSI DANZANTI ALL'UOMO SELVATICO

Nella *Tanakh* la Babilonia in rovina profetizzata da Isaia funge da palcoscenico per il trastullo coreutico di misteriose creature irsute (Is 13: 21). Sulle macerie fatiscenti della città caldea, popolata dagli animali del deserto, danzeranno i *seirim* (מִירִיעַשׁ, letteralmente 'pelosi', ma anche 'capre'). Secondo il rabbino francese Rashi di Troyes, vissuto nell'XI secolo, si tratta di *shedim* (שֵׁדִים, termine che comprende varie tipologie di demoni). L'interpretazione è condivisa e ampliata nel secolo successivo da Abrāhām Ibn 'Ezra, che ne specifica l'aspetto ipertricotico e la natura selvaggia (Friedländer 1950, 68).

Nella *Settanta seirim* è reso con *daimónia* (δαίμόνια), scompare dunque l'insistenza sulla villosità. Girolamo, invece, traduce con un termine più vicino alla versione ebraica, ovvero *pilosi*: «sed accubabunt ibi bestiae, et replebunt domus eorum ululae, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi». L'azione coreutica è resa con il verbo *saltare*, correntemente usato con significato di 'ballare'. L'aspetto irsuto/caprino e selvatico dei demoni tersicorei richiama alla mente le performance dei satiri, che non a caso compaiono nel repertorio di figure proposte da Girolamo per restituire la polisemia di *seirim/pilosi*. Tra le possibili interpretazioni del termine date dall'esegeta figurano anche incubi (*incubones*), uomini selvatici (*silvestres quosdam homines*) e ficari (*ficarios*, specie di demoni CCH SL 73, l. 85-93; Armand et al 2017: 161).

Ben radicato nei testi sacri, il legame tra irsutismo e danza perdura, sopravvivendo nella memoria delle performance rituali che accompagnavano giorni e periodi particolari come l'inizio dell'anno, carnevali (Testa 2020), *charivari*, feste dei folli. Anche i tornei e le *Talamaschae* di Reims (Walter 1992: 369) offrivano l'occasione di evadere dalla consueta disciplina dei gesti (Schmitt 1990). In queste occasioni, durante «tripudia», «dansa et chorea» si indossano maschere pelose e zoomorfe (Menard 1992: 427; Barillari 2015; Testa 2013), la cui matrice simbolica è accomunata dagli studiosi ai travestimenti da uomini selvatici (Kinser 1999: n. 22; Centini 2009: n. 26; Testa 2013: 77 e n. 44): è dunque radicata in Europa una lunga tradizione di balli centrati sull'ibridazione tra uomo e animale, incarnata dai performer attraverso la maschera.

6 L'autore riporta inoltre: «À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, il caractérise donc également souvent l'autre, social comme géographique, ainsi que le tempérament colérique» (Pouvreau 2014: 73). E ancora: «Dans le cas du Bal des Ardents comme pour les festivités de Carnaval, l'association du sauvage au désordre est évidente» (Pouvreau 2014: 73).

7 Innumerevoli sono gli studi sull'uomo selvatico; ci limiteremo quindi nel corso della trattazione a richiamare i saggi utili a contestualizzare il legame tra questa figura e la danza. Sull'iconografia dell'uomo selvatico nel Medioevo si veda il catalogo della mostra tenuta al Metropolitan Museum of Art di New York dal 9 ottobre 1980 all'11 gennaio 1991 (Husband 1980) e Pouvreau 2014. Sul simbolismo degli attributi zoomorfi si veda Kinser 1999; sulle origini dell'uomo selvatico Bartra 1994. Per una sintesi efficace della tematica si vedano Centini 2009; Centini 2018. Sulle valenze simboliche dell'irsutismo nel carnevale si vedano Bromberger 2005; Bromberger 2010. Per ulteriori studi sulla storia della tricotologia si rimanda a Robert 2011 e alla nota 1 di questo saggio. Per indagini su più ampia scala cronologica e geografica si vedano Forth 2007; Dudley – Maximillian 1972. Ricordiamo infine, anche se datato, il pionieristico studio di Richard Bernheimer (1952).

A partire dal tardo Medioevo, aumenta l'uso di intrattenimenti spettacolari legati alla figura dell'uomo selvatico. Valga per tutti i possibili esempi ricordare l'incurSIONE battagliera e danzante descritta da Andrea Gatari, che si verificò nel 1435 in occasione di un torneo a Basilea:

venia vintiquattro vestiti a modo d'omini salvatichi con i capilli longi in fina in terra mezi rossi e mezi verde, con scudi in brazo et maze di tella piene di stopa, et li Fano fare uno gran largo et commenarono una battaglia [...] et fero una danza; conpida quella comenarono un altro arsalto e tal pareva che chadesse uno morto, puo andono da le donne a tuor licentia. Da puo far danzà fina a matini. (Gatari 1904: 413)

Situazioni simili erano ben note al pubblico che assisteva all'esibizione del Re Folle o a coloro che ne reinterpretarono la *forma* attraverso la narrazione scritta e, nel secolo successivo, tramite la traduzione in immagini dell'episodio. La danza viene allora inquadrata in una serie di "schemata a matrioska", comprendenti:

- la performance (primo livello): lo schema coreutico (de)formato dalla *transmutatio* operata dalla maschera;
- la narrazione testuale (secondo livello): la lettura della danza, ricondotta a schemi rituali (de)formati dai cronisti durante il processo di costruzione della memoria coreutica con finalità narrative/ideologiche/politiche;
- la narrazione per immagini (terzo livello): la traduzione visiva (inscindibile dallo schema del montaggio della serie di immagini del manoscritto), formulata sulla base di schemi iconografici ricorrenti, (de)formati dai miniatori durante il processo di costruzione della memoria coreutica con finalità narrative/ideologiche/politiche.

## BRUCIARE DANZANDO: LE IMMAGINI

L'iconografia offre esempi interessanti di uomini selvatici danzanti: si trovano riprodotti sulle tele dette del Ballo dei Selvaggi conservate a Seaumur (1475-1500), nei margini di manoscritti miniati, come quelli del *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris tramandato dal codice Bodley 264<sup>8</sup> e ancora, sul tema dello zoomorfismo coreutico, sono ricche le miniature del *Roman de Fauvel* (Pouvreau 2015; Schmitt 1988: 211-229; Regalado 1988: 109-140, Ménard 1992: 419-424).

Lo stesso Ballo degli Ardenti conosce una resa iconografica, grazie alla grande diffusione delle *Chroniques* di Froissart, tramandate da più di un centinaio di codici, di cui una ventina relativi alla versione integrale del quarto libro o della sua epitome. Nove copie del quarto libro presentano un corredo miniaturistico (Le Guay 1998; Harf-Lancner– Le Guay 1990; Kochanske Stock 2000). In sei codici è riprodotta la scena del ballo, per un totale di sette immagini poiché in Arsenal 5190 la rappresentazione è duplicata. Si tratta di un corpus documentario particolarmente omogeneo, essendo tutti i manoscritti realizzati nel terzo quarto del XV secolo a Bruges (o comunque nelle Fiandre), in ambienti borgognoni o politicamente affini.

I manoscritti contenenti l'immagine del Ballo degli Ardenti sono i seguenti<sup>9</sup>:

- Berlin, Staatsbibliothek, MS Dépôt Breslau I, Rhediger 4 (scena del ballo al folio 156, fig. 1). Si tratta del cosiddetto "Froissart de Breslau"<sup>10</sup> che, insieme ai primi tre volumi, costituisce il più noto manoscritto delle *Chroniques*, destinato ad Antonio di Borgogna, detto il Gran Bastardo (1421-1504), figlio di Filippo III il Buono e fratello di Carlo I il Temerario. Il manoscritto

8 Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 264, fol. 106.

9 Ci riferiremo ai manoscritti usando le seguenti abbreviazioni: Breslau I/4 (Berlin, Staatsbibliothek, MS Dépôt Breslau I, Rhediger 4); Harley 4380 (London, British Library, MS Harley 4380); Royal 18 E II (London, British Library, MS Royal 18 E II); Arsenal 5190 (Paris, MS Arsenal 5190); Français 2646 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2646); Français 2648 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2648).

10 Il nominativo, attribuitogli da Arthur Lindner, è derivato dalla precedente localizzazione del codice (Lindner 1912).

- fu copiato nel 1468 a Bruges dallo scriba borgognone David Aubert. La realizzazione dell'apparato iconografico si deve, per i primi volumi, a Loyset Liédet (Le Guay 1998: 27-28; Schryver 1969: vol. 2, 60; Kochanske Stock 2000). Le miniature del quarto volume, invece, sono attribuite a Filippo di Mazerolles oppure a Liévin van Lathem; al secondo gli studiosi attribuiscono concordemente la decorazione dei margini (Le Guay 1998: 29; Schryver 1969: vol. 2, 23-24; Kochanske Stock 2000).
- Paris, MS Arsenal 5190, f. 164v (fig. 3) e 165r (fig. 2). Fa parte di un insieme di quattro volumi (Paris, MS Arsenal 5187-5190) che tramandano il testo intero delle *Chroniques*, realizzati tra il 1467 e il 1487 contenenti miniature, in tonalità grigia con alcuni elementi di colore. Delle 11 miniature del quarto volume, ben due sono dedicate al Ballo degli Ardenti, senza tuttavia che figurino nella seconda immagine l'inserzione di dettagli significativi che completino o proseguano la narrazione della prima. Il manoscritto Arsenal 5190 è stato realizzato a più mani e le due miniature che rappresentano il Ballo degli Ardenti non appartengono allo stesso fascicolo. È probabile che i fascicoli siano stati composti separatamente e le due miniature siano state affidate ad artisti differenti che hanno seguito un modello simile. È da notare inoltre che ben 5 immagini di Arsenal 5190 riprendono lo schema delle analoghe di Breslau I, eseguite da miniatori vicini all'atelier di Loyset Liédet. L'iconografia dei due testimoni presenta dunque notevoli affinità (Le Guay 1998: 29-30; Kochanske Stock 2000).
  - London, British Library, MS Harley 4380, f. 1. Fa parte di due volumi che tramandano il IV libro delle *Chroniques* (Harley 4379-80). Il codice, realizzato a Bruges tra il 1470 e il 1472, è appartenuto a Filippo di Commines e si ritiene miniato dal Maestro delle Cronache Viennesi d'Inghilterra e dal cosiddetto Maestro di Froissart di Commines (fig. 4). L'apparato iconografico del manoscritto è straordinariamente ricco (i due volumi contengono rispettivamente 29 e 51 miniature) e comprende praticamente un'immagine a capitolo, molte delle quali in grande formato. La danza degli ardenti si situa nel primo folio e occupa circa la metà superiore della pagina: la collocazione in apertura del codice e le ampie dimensioni assicurano un impatto della scena forte sugli osservatori. Le alternanze di sfondi e pavimenti in cromaticità verdi e rosse caratterizzano le immagini del manoscritto. Lo stile si distingue per colori e disegni raffinati, all'interno dei quali si mescolano dettagli esuberanti e rappresentazioni di corte. La decorazione dei margini è molto ricca e varia, su fondo dorato o a fantasia: qui si alterna un ricco repertorio di animali, ibridi, drôleries, mosaici geometrici e rampicanti. Si suppone che simile iconografia abbia costituito un modello per le rappresentazioni successive legate al testo di Froissart (Le Guay 1998: 32; Kochanske Stock 2000).
  - London, British Library, MS Royal 18 E II, f. 206. Il manoscritto, che tramanda il libro IV delle *Chroniques*, fu realizzato verso il 1480 nelle Fiandre per Edoardo IV d'Inghilterra<sup>11</sup>. Le miniature sono opera del cosiddetto Maestro del Chattering Hands, del Maestro dell'Harley Froissart e del maestro del Getty

11 La datazione è stata proposta da Janet Backhouse (1987: 23-32); il manoscritto ad ogni modo non è posteriore al 1483, anno della morte del re Edoardo IV d'Inghilterra (Backhouse 1995).

Froissart, a cui è attribuita l'immagine del Ballo degli Ardenti (fig. 5). La cifra stilistica del codice si distingue per figure spesse, l'uso dei colori blu, verde, rosso e grigio non sfumati e per l'attenzione riposta nella gestualità dei personaggi, in particolare modo per quanto riguarda giochi di dita ed espressività delle mani. Si tratta di caratteristiche simili allo stile di Royal 18 E I, che tramanda il secondo libro delle *Chroniques*: forse i due testimoni costituivano un unico manoscritto e, furono certamente realizzati nello stesso atelier. L'apparato iconografico si presenta inoltre simile a quello di Français 2646, per il numero e per la caratterizzazione tematica delle miniature<sup>12</sup>.

- Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2646, f. 176. Fa parte di un insieme di quattro volumi (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 1463-2646) realizzati tra il 1470 e il 1475 su committenza di Luigi di Gruuthuse (1422-1492). L'apparato iconografico di Français 1463-1464 si ritiene diretto da Loyset Liédet, mentre quello di Français 1465-2646 è attribuito a un'équipe diretta da Philippe de Mazerolles, comprendente il Maestro di Louis de Bruges e il Maestro del Libro d'ore di Dresda (Le Guay 1998: 31). Dell'impronta stilistica di Philippe de Mazerolles le immagini del IV libro delle *Chroniques* riportano l'espressività dei personaggi, la cura volta al movimento delle figure e alle atmosfere

paesaggistiche e a volte il piglio drammatico che lo distingue<sup>13</sup>.

- Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2648, f. 308. Il codice tramanda il IV libro delle *Chroniques* e contiene 12 miniature: un frontespizio e undici *grisailles* con elementi di colore. Il manoscritto sembra prodotto nell'atelier di Bruges di Guglielmo Vrelant (fig. 7), dato che, assieme alla somiglianza stilistica con il manoscritto Français 308-311<sup>14</sup>, ne circoscriverebbe la datazione tra il 1455 e il 1460. È ritenuto comunque il codice più antico pervenuto del IV libro delle *Chroniques* (Kochanske Stock 2000).



FIG. 1. BERLIN, STAATSBIBLIOTHEK, MS DÉPÔT BRESLAU I, RHEDIGER 4, F. 156

Le rubriche che descrivono il Ballo degli Ardenti riportano con qualche leggera variante: «L'adventure d'une danse faite à Paris en semblance d'hommes sauvages et comment le roy y fut en grant peril». Il manoscritto Breslau I/4 aggiunge una seconda rubrica dove compare il termine "desguisez" in rapporto al travestimento: «Comment le roy entra lui VIe touz desguisez en la salle ou le grant meshief advint»<sup>15</sup>. La scena della danza infuocata è

12 Riguardo ai rapporti tra Royal 18 E I e Royal 18 E 2 e sulla committenza del primo, si veda Le Guay 1998: 39.

13 Kochanske Stock 2000. Su Philippe de Mazerolles si veda Dogaer 1987: 121.

14 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 308-311.

15 Paris, MS Arsenal 5190, f. 164v. Praticamente analoghe le altre rubriche: Berlin, Staatsbibliothek, MS Dépôt Breslau I, Rhediger 4, f. 156: «L'adventure d'une danse faite à Paris en semblance d'hommes sauvages la ou le roy fut en grant peril»; «Comment le roy entra lui VIe touz desguisez en la salle ou le grant meshief advint»; London, British Library, MS Harley 4380: rubrica assente; London, British Library, MS Royal 18 E II, f. 205: «L'adventure d'une danse faite à Paris en semblance d'hommes sauvages la ou le roy fut en grant peril» (la rubrica precede l'immagine del successivo f. 206); Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2646, f. 176: «L'adventure d'une danse faite à Paris en semblance d'hommes sauvages et comment le roy y fut en grant peril» (la rubrica è posta sotto l'immagine nella colonna di sinistra del testo); Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2648, f. 308: «L'adventure d'une danse faite à Paris en semblance d'hommes sauvages et comment le roy y fut en peril» (la rubrica è posta sotto l'immagine nella colonna di sinistra del testo).

la più ricorrente, insieme a all'entrata di Isabella di Baviera a Parigi, collocata in tutti i frontespizi. Quattro delle miniature dedicate al ballo sono di grande formato: si tratta di dati eloquenti in rapporto alla rilevanza politica attribuita all'episodio.

La immagini, focalizzate sui corpi consumati dalle fiamme, seguono la descrizione del testo in modo abbastanza stringente. Numerosi dettagli permettono di stabilire che sussiste uno schema comune nelle iconografie di Harley 4380, Français 2646 e nelle due miniature di Arsenal 5190.



FIG. 2. PARIS, MS ARSENAL 5190, F. 164



FIG. 3. PARIS, MS ARSENAL 5190, F. 165

Se le somiglianze di Breslau I/4 e Arsenal 5190 si devono probabilmente alla dipendenza da un modello comune; tra le altre immagini invece non compaiono repliche, come risulta dai dettagli peculiari che le distinguono una dall'altra. I

ballerini, in genere quattro, figurano in posizione centrale; i personaggi chiave dell'episodio (il re, la regina, la duchessa di Berry e il duca d'Orleans) sono sempre presenti, caratterizzati da atteggiamenti o dettagli che si ripetono uguali nei diversi codici miniati agevolandone l'identificazione. In tutte le miniature è presente un pubblico di spettatori – collocato attorno ai danzatori, o sul lato sinistro dell'immagine – più o meno operoso nel salvataggio: in Arsenal 5190, ad esempio, gli astanti sono indaffarati a spegnere il fuoco mentre in Harley 4380 si limitano ad osservare. Ricorre la presenza del compagno del re, Ogier de Nantouillet, che si salva gettandosi in una bacinella d'acqua. Il dolore degli ardenti si manifesta attraverso le loro acrobatiche contorsioni, in contrasto con l'eleganza e la staticità degli altri personaggi.



FIG. 4. LONDON, BRITISH LIBRARY, MS HARLEY 4380, F. 1

La presenza dell'ensemble di suonatori accomuna le immagini. In tre delle immagini di grande formato i musicisti suonano in una loggia in alto a destra (Breslau I/4, Harley 4380 e Français 2646). Nel fondo del margine Breslau I/4 due scimmie riproducono una parodia dei musicisti accompagnati da improbabili strumenti, mentre un terzo primate è impegnato a soffiare aria nel deretano di una scrofa che allatta: l'immagine è letta come un riferimento diretto alle pratiche di ribaltamento simbolico dei *charivari* (Pouvreau 2015). In Breslau I/4 come in Harley 4380 il vivace margine bestializzato che inquadra la miniatura si pone in dialogo con l'immagine, in accordo con il carattere trans-umano dei danzatori.



FIG. 5. LONDON, BRITISH LIBRARY, MS ROYAL 18 E II, F. 206

Particolarmente simili sono le miniature di Breslau I/4 e quelle di Arsenal 5190 (f. 65 e f. 164), soprattutto per quanto riguarda il *folio* 65: da confronto si nota l'analoga gestualità del danzatore che bruciando alza le braccia al cielo, la posizione del ferito soccorso a terra e infine il rifugiarsi del re nell'abbraccio della duchessa di Berry. Le altre rappresentazioni del corpus (tranne Français 2648) mostrano invece la fuga di Carlo sotto le vesti della dama: nascosto dalla stoffa con solo il capo scoperto in Harley 4380, in piedi ma avvolto dalla gonna della salvatrice in Français 2646 e in Royal 18 E II dove la veste è quasi completamente sollevata, mentre in Arsenal 5190 il re può comodamente sparire tra le rassicuranti gambe della cugina, essendo raffigurato pressappoco con la taglia di un bambino.

Piccolo, spaventato, con la testa sotto una sottana o accolto in abbraccio rassicurante: il sovrano esce dalle miniature ancor più mortificato che nel testo, complice il ribaltamento di ruoli tra lui re-maschio-presunto protettore e la sua soccorritrice<sup>16</sup>. La *sauvagerie* del sovrano-uomo selvatico non si declina certo come l'attributo di una ferocia bestiale: a essere immortalato è piuttosto un minuscolo e insignificante omuncolo peloso. Il re di Francia.

Con al fianco il duca di Orléans. Non altrettanto miserabile, ma ben più pericoloso.

Il duca figura in quattro delle rappresentazioni del ballo, mentre guarda, isolato e al riparo, i danzatori in fiamme. Il messaggio è chiaro: il suo coinvolgimento nell'incendio potrebbe non essere accidentale; la provenienza borgognona di tutti i manoscritti ha il suo peso nell'interpretazione della vicenda (Harf-Lancner: 1992). A eccezione delle miniature di Arsenal 5190 e Français 2648 compare a fianco di un valletto con una torcia, o portandone una lui stesso; in Royal 18 E II figura con il volto celato da una maschera.



FIG. 6. PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, MS FRANÇAIS 2646, F. 176

Qui si notano le maschere sfoggiate e poi gettate a terra dai danzatori (Royal 18 E II; uno dei compagni del re, con un piede immerso nella tinozza, ne indossa ancora una): di colore verde e rosso, con lunghi nasi, sembrano associabili più ad attributi della festa che a travestimenti da uomini selvatici.

Le maschere di Harley 4380 sono più difficili da distinguere, ma si riconoscono per la tonalità più scura rispetto alla pelle delle mani, dei piedi. Il duca di Orleans appare mascherato sulla sinistra dell'immagine, mentre gesticola rivolto all'uomo che regge una fiaccola al suo fianco. In Français 2648 i danzatori, dotati di una voluminosa barba, hanno gli occhi cerchiati di scuro, indice di una maschera o di un apposito maquillage. A volto scoperto sono mostrati invece i personaggi di

<sup>16</sup> La taglia ridotta del sovrano può essere un espediente tecnico volto a metterne agevolmente in scena il salvataggio sotto le vesti della duchessa di Berry. Tale circostanza non annulla tuttavia lo svilimento dell'immagine regale che ne scaturisce.

Français 2648 (che costituisce tuttavia un caso iconografico particolare) e delle due miniature di Arsenal 5190.

Poiché nelle *Chroniques* non compaiono riferimenti alle “maschere”, la loro presenza in alcune miniature è stata considerata prova di una tradizione iconografica indipendente dal testo (Le Guay 1998: 82), generata attraverso informazioni dedotte dalla cronaca di Michel Pintoin e/o da ispirazioni tratte dai *charivari* o ancora conservate nella memoria collettiva dell'evento (Harf-Lancner: 385). Froissart, tuttavia, specifica che i danzatori camuffati non erano riconoscibili: non sembra dunque escludibile che i miniatori abbiano semplicemente inteso il passaggio “ils se montroient être hommes sauvages” come la descrizione di un travestimento che includeva una maschera per il volto (ipotese che comunque non si scontra con una possibile influenza delle tradizioni citate).

Il costume da uomo selvatico appare nei codici di diversa foggia, con colorazioni che variano da un classico nocciola al più insolito verde di Harley 4380. Tutti i travestimenti, tranne Royal 18 E II, comprendono la barba, che si fonde con il vestiario incrementando la connotazione silvestre dei tersicorei. In Royal 18 E II e Harley 4380 l'uso del un costume è reso evidente da numerosi dettagli: la diversa colorazione del viso mascherato e degli arti scoperti (Harley 4380), la presenza di danzatori parzialmente svestiti (in Harley 4380 un ballerino si sta liberando dell'abito in fiamme, inoltre alcuni hanno già i piedi nudi e altri indossano le calze), la mancanza di barba (in Royal 18 E II) che crea uno stacco tra le guance imberbi e la finta pelliccia indossata. In Breslau I/4, Français 2646 e nelle due miniature di Arsenal 5190 il travestimento non è invece distinguibile, appare dunque come un reale manto di peli.

In questi casi attraverso l'immagine il processo di *cross-skinning* evolve in metamorfosi: non compaiono tersicorei travestiti ma veri e propri uomini selvatici. Come mostrato da Corneliu Dragomirescu si tratta di “immagini legate allo spettacolo” (piuttosto che di “immagini di spettacolo”), dove la finzione scenica as-

sume contorni reali (Dragomirescu 2010; Pouvreau 2015: 84-93). Attraverso la resa miniaturistica si concretizza una proprietà del travestimento: indossare una maschera vuol dire non solo rappresentare, ma in una certa misura essere qualcos'altro, pur restando se stessi.



FIG. 7. PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, MS FRANÇAIS 2648, F. 308

Sorprendentemente scevra di uomini selvatici appare invece la miniatura di Français 2648, diversa dai modelli fino ad ora analizzati: l'iconografia si discosta dal testo di Froissart, concedendo invece spazio figurativo all'alterità esotica dei ballerini, impegnati in una moresca, forse connessa alla “danza saracina” riferita da Pintoin.

## CONCLUSIONI

La narrazione del Ballo degli Ardenti è centrata sulla *transfiguratio* dei tersicorei. Grazie alla capacità di modificare sostanzialmente la “figura/schema/τύπος” la maschera genera da un lato un *empowerment* dell'organismo performante (manifesto nella potenza dei movimenti), dall'altro agisce come elemento ‘trasformatore’ delle *figurae* coreutiche. La mimica partecipa alla trasformazione innescata dalla maschera e ne incrementa la natura segnica.

La performance del Re Folle è prospettata come una rottura delle forme della danza di corte, pur strutturandosi (in Pintoin) in base a un contro-schema altrettanto solido, quello dei *charivari* (Le Goff - Schmitt 1981). La portata trasgressiva del Ballo degli Ardenti, tuttavia, non risiede

tanto nelle dinamiche rituali innescate – che, come tipico di tipiche di mascherate e *charivari*, permettevano un'evasione destinata in verità a consolidare gli equilibri infranti –, quanto nella violazione dell'ordine da parte del suo stesso garante, Carlo VI. Il sovrano distrugge così l'*imago divinitatis*, perdendo l'autorevolezza (è infatti vulnerabile al tradimento) e il controllo della situazione. Le miniature riflettono l'immagine di un re, minuscolo e timoroso, che ha corrotto la sua *figura*.

Come le illusioni create dai demoni, la maschera agisce modificando l'apparenza ma non la sostanza: la natura del cattivo governante (“velato”)<sup>17</sup> si manifesta attraverso il travestimento. L'imitazione di componenti corporee (peli) che caratterizza i costumi del Ballo degli Ardenti contiene infatti un principio di metamorfosi simpatica: la *larva* cela-e-svela portando alla luce una *sauvagerie* latente nel sovrano, come tipico dei processi di metamorfosi classici e medievali (basti pensare a Licaone). La narrazione presenta elementi legati al *furor* dei danzatori; l'uso del verbo *ululo* per indicare le grida dei tersicorei («et tandem more lupino horissonis vocibus ululantes» Bellaguet 1839, XIV, 1: 66) lascia intravedere un universo licanthropico che trascende i limiti dell'uomo selvatico, spaziando dall'ululato bacchico ai Lupercalia (Tronca 2020), al teriomorfismo guerriero scandinavo, ai ‘cavalieri lupo’ della letteratura francese (Sciancalepore 2018; Montanari 2020).

Emergono tracce rituali che trovano equivalenti – diversi ma omologhi – in tradizioni di lunga durata legate all'uso performativo di costumi zoomorfi, testimoni di un radicato legame tra danza, immaginario tricolore, pellicce vere o riprodotte e stadi di ibridazione/metamorfosi uomo-animale. Con tutta la prudenza dovuta alle problematiche della comparazione, si può ricordare quanto osservato da Alessandro Testa per le maschere zoomorfe, la cui diffusione è in parte ricon-

dotta dallo studioso alla similitudine delle tendenze esperienziali che accomunano le comunità umane<sup>18</sup>. L'antropologia neurocognitiva [Armand et al 2017; Armand et al. 2013] e il riscontro della presenza di “building blocks” comuni nello “spazio della memoria” (Assmann 2006: 28; Maraschi 2020: 201-202) offrono ulteriori (non contrastanti) chiavi di lettura. La connotazione perturbante della maschera è radicata nella “paura dell'ignoto, di coloro che si trasformano” (Zironi 1992: 140) e nella complementare diffidenza verso chi mantiene segreta l'autentica essenza del proprio essere, indossando nel quotidiano un metaforico travestimento. Si temono in tal caso i ‘lati oscuri’ della natura umana che possono affiorare quando l'individuo agisce sotto identità celata, sentendosi svincolato dalle inibizioni sociali. La maschera danzante diventa allora un inquietante veicolo di verità: «Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth» (Oscar Wilde)<sup>19</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### MANOSCRITTI

- Berlin, Staatsbibliothek, MS Dépôt Breslau I, Rhediger 4.  
 London, British Library, MS Harley 4380.  
 London, British Library, MS Royal 18 E II.  
 Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 264.  
 Paris, MS Arsenal 5190.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 308-311.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2646.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 2648.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français, 10468.

### TESTI

- Ainsworth P.F. 2006, *Representing Royalty: Kings, Queens and Captains in Some Early Fifteenth-Century Manuscripts of Froissart's Chroniques*, in E. Kooper (ed.), *The Medieval Chronicle IV*, Rodopi, Amsterdam, Netherlands: 1-37.

17 Si riprende la terminologia usata nel basso Medioevo per definire la tirannide (Pio 2013).

18 Alessandro Testa sintetizza le ipotesi avanzate dagli studiosi individuando una traccia “del signore degli animali”; una traccia dell’orso”; una traccia “sciamanica”; una traccia “del capro espiatorio”; una traccia “romana”; una traccia “sardonica” (Testa 2013: 85).

19 *The Critic as Artist With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing*.

- Arcangeli A. – Buttà L. 2020, *Research Perspectives on the Cultural and Visual History of Dance in the Middle Ages and Beyond*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 13-19.
- Armand F. – Cathiard, M.-A. 2013, *Braincubus: vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les "fantômes" de l'imaginaire*, in P. Pajon – M.-A. Cathiard (éd.), *Les imaginaires du cerveau*, Éditions modulaires européennes (EME), InterCommunications, Bruxelles – Fernelmont: 53-87.
- Armand F. – Cathiard M. -A. – Abry C. 2017, *Permanences des éléments trichologiques issus du sensorium de la paralysie du sommeil: cauchemars pilosi en expériences de corps fantômes*, in «Religiologiques», XXXV: 159-179.
- Assmann J. 2006, *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, translated by R. Livingstone, Stanford University Press, Redwood City (Ca).
- Auzepy, M.F. – Cornette J. 2001 (éd.), *Histoire du poil*, Belin, Paris.
- Backhouse J. M. 1995, *Illuminated Manuscripts Associated with Henry VII and Members of his Immediate Family*, in B. Thompson (ed.), *The reign of Henry VII: Proceedings of the 1993 Harlaxton Symposium*, Harlaxton Medieval Studies 5, Woodbridge and Stamford.
- Backhouse J.M. 1987, *Founders of the Royal Library: Edward IV and Henry VII as collectors of illuminated manuscripts*, in D. Williams (ed.), *England in the fifteenth century: proceedings of the Harlaxton Symposium for 1986*, D. Williams, Woodbridge.
- Barillari S. 2015, *Le maschere cornute nella tradizione europea (storia, onomastica, morfologia)*, in C. Fassino, D. Porporato (a cura di), *Sentieri della memoria. Studi offerti a Piercarlo Grimaldi in occasione del LXX compleanno*, prefazione di Petrini C., Slow Food Editore, Bra (Cn).
- Barillari S.M. 2002, *La maschera del cervulus. Fonti documentarie e iconografia*, in «L'immagine riflessa», XI: 61-105.
- Bartra R. 1994, *Wild Men in the Looking Glass: The Mythic Origins of European Otherness*, University of Michigan Press Ann Arbor.
- Bellaguet (éd. et trad.) 1839, *Chronique du religieux de Saint-Denis, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, publiée en latin pour la première fois et traduite, I, Imprimerie de Crapelet, Paris.
- Bellia A. 2020, *Rituali, schemata e suoni nelle epifanie divine. Un approccio archeologico alla Performance*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 29-45.
- Bernard G. 1994, *Documents insérés et documents abrégés dans la Chronique du religieux de Saint-Denis*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», a. 152, vol. 2: 375-428.
- Bernard G. 1997, *Le portrait de Charles VI dans la chronique du religieux de Saint-Denis*, in «Journal des savants», I: 125-165.
- Bernard G. 1999, *Un roi et son historien: vingt études sur le règne de Charles VI et la Chronique du religieux de Saint-Denis*, De Boccard, Paris (Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 18).
- Bernheimer R. 1952, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bino C.M., Schema/Typos. *Alcuni appunti sui significati di figura nella teoria cristiana della rappresentazione*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 77-89.
- Bromberger C. 2005, *Trichologiques: les langages de la pilosité*, in Bromberger C. (et. al. éd.), *Un corps pour soi*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Bromberger C. 2010, *Trichologiques, Une anthropologie des cheveux et des poils*, Bayard, Montrouge.
- Brusegan R., Lecco M., Zironi A. (a cura di) 1992, *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2.
- Calin W. 1993, *Narrative Technique in Fourteenth-Century France: Froissart and his Chroniques*, in R.T. Pickens (ed.), *Studies in Honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, Medieval Institute Publications of Western Michigan University, Kalamazoo: 227-236.
- Canetti L. – Tronca D., *Swinging on a Star: The Mythical and Ritual Schemata of Oscillation*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 45-57.
- Carrassi V. 2012, *Il corpo come maschera. dai «monstra» medievali ai giganti di Rabelais*, in P. Sisto e P. Totaro (a cura di), *La maschera e il corpo*, Progedit, Bari: 39-59.
- Catoni M.L. 2020, *Multimedialità della nozione di schema e strategie di lettura degli schemi iconografici*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 19-19.
- Catoni M.L. 2005, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Centini M. 2009, *Diavoli, eremiti, selvaggi*, Macchione, Varese.
- Centini M. 2018, *Sulle tracce dell'uomo selvatico. Folklore, letteratura e arte per una figura tra mito e storia*, Magnes, Milano.
- Cipolla A. 1992, *La poesia, maschera del Dio*, in Brusegan R., Lecco M., Zironi A. (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 237-255.

- Costanza S. 2020, *Ephedrimos: piggyback competition, dancing and modern parallels*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 127-145.
- Dogaer G. 1987, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, B.M. Israel BV, Amsterdam.
- Dudley E. – Maximilian E. (eds.) 1972, *The Wild Man: Within an Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, University of Pittsburg press, Pittsburg.
- Fort G. 2017 (a cura di), *La saga di Bósi*, Carocci, Roma.
- Forth G. 2007, *Images of the Wildman Inside and Outside Europe*, in «Folklore», a. CXVIII, vol. 3: 261-281.
- Froissart J. 1967, *Chroniques*, publ. avec les variantes des divers ms. par M. le baron Kervyn de Lettenhove [...] 1392-1396, (Oeuvres de Froissart), XV, Osnabrück, Bruxelles (éd. or. 1867-1877).
- Hallensleben M. 2009, "To be educated is to become a Harlequin": *Cross-Skinning as Carnivalesque Hybridity in Michel Serres, Hannah Höch's Dada, and Orlan's Body Art*, in G. Pailer (et. al. eds.), *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik), Brill, Leiden: 119-137.
- Harf-Lancner 1992, *La masque de l'homme sauvage: le bal des ardents dans les chroniques médiévales*, in R. Brusegan, M. Lecco, A. Zironi (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 377-392.
- Harf-Lancner L. – Le Guay M.-L. 1990, *L'illustration du livre IV des Chroniques de Froissart: les rapports entre texte et image*, in «Le moyen âge. Revue d'histoire et de philologie», XCVI: 93-112.
- Husband T. 1980, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, Catalog of an exhibition held at the Cloisters, Metropolitan Museum of Art, Oct. 8, 1980 – Jan. 12, 1981, Gloria Gilmore-House, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Kinsler S. 1999, *Why Is Carnival So Wild?*, in K. Eisenbichler – W.N.M. Hüsken (eds.), *Carnival and the Carnivalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta: 43-88.
- Kochanska Stock L. 2020, *Froissart's "Chroniques" and its Illustrators: Historicity and Ficticity in the Verbal and Visual Imaging of Charles VI's Bal des Ardents*, in «Studies in Iconography», XXI: 123-180.
- Le Goff J. – Schmitt J.C. (éd.) 1981, *Le Charivari*, EHESS, Paris.
- Le Guay M.-L. 1998, *Les princes de Bourgogne lecteurs de Froissart. Les rapports entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés du livre IV des Chroniques*, Brepols (CNRS Editions), Turnhout.
- Lindner A. 1912, *Der Breslauer Froissart*, Kommissions-Verlag von Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin.
- Lorenzetti R. 1991, *La Moresca nell' area mediterranea*, Arnaldo Forni, Roma.
- Luce M.S. (éd.) 1862, *Chronique des quatre premiers Valois 1327-1393*, publiée pour la première fois pour la Société de l'histoire de France [...], M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> J. Renouard libraire de la Société de l'histoire de France, Paris.
- Maraschi A. 2020, *Similia similibus curantur. Cannibalismo, grafofagia, e "magia" simpatica nel Medioevo (500-1500)*, Spoleto CI-SAM.
- Massip F. 2020, *Bailotear con la muerte: en la iglesia conductus, en la plaza danza popular. Un itinerario del Medioevo a hoy*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 89-101.
- Ménard P. 1992, *Les personnages masqués dans les enluminures du manuscrit d'Oxford, Bodley 264*, in *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 411-429.
- Molinier A. 1904, *Chronique des quatre premiers Valois (1327-1393)*, publiée par S. Luce, Paris, 1862 (Société de l'histoire de France), in *Les Sources de l'histoire de France. Des origines aux guerres d'Italie (1494)*, IV (Les Valois, 1328-1461), A. Picard et fils, Paris.
- Montanari A.A. 2020, *Parole et stratégies de communication aux limites de l'humain*, in G. Briguglia – S. Gentili – I. Rosier-Catach (éd.), *L'homme comme animal politique et parlant*, in «Philosophical Readings», a. XII, vol. 1: 230-240.
- Ollier M.L. (éd.) 1988, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Les presses de l'Université de Montréal, Paris.
- Pellegrini L. 2015, *La deformità fisica nelle fonti agiografiche del basso Medioevo*, in Varanini G.M. (a cura di), *Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed Età moderna*, Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo San Miniato 21-23 settembre 2012, Firenze University Press, Firenze: 391-415.
- Pio B. 2013, *Il tiranno velato tra teoria politica e realtà storica*, in Zorzi A. (ed.), *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, Viella, Roma: 95-118.
- Pollock D. 1995, *Masks and the Semiotics of Identity*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», a. I, vol. 3: 581-597.

- Pouvreau F. 2015, *Du poil et de la bête*, *Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle)*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Aubervilliers.
- Prignano G. 2020, *La danza nei rituali sabbatici: un excursus nell'immaginario europeo fra Cinque e Seicento*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 101-127.
- Quéruef D. 1998, *Des gestes à la danse: l'exemple de la «Morisque» à la fin du Moyen-Âge*, in CUER MA (Center: Aix-en-Provence, France) (a cura di), *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence: 499-517.
- Robert S. 2011, *Du poil de la bête*, in B. Lançon – M.-H. Delavaud-Roux (éd.), *Anthropologie, mythologie et histoire de la chevelure et de la pilosité. Le sens du poil*, L'Harmattan, Paris: 47-58.
- Schmitt J.-C. 2001, *Les masques, le diable, les morts*, Gallimard, Paris in J.-C. Schmitt, *Le corps, le rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris: 211-237.
- Schmitt J.-C. 1990, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions Gallimard.
- Schryver de A. 1969, *Gebetbuch Karls des Kühnen vel potius Studienbuch der Maria von Burgund*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- Sciancalepore A. 2018, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, EUM, Macerata.
- Subias Pascual E. 2020, *Sobre la danza con crótalos en el egipto tardoantiguo*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X: 57-77.
- Testa A. 2013, *Mascheramenti zoomorfi, comparazioni e interpretazioni a partire da fonti tardo-antiche e alto-medievali*, in «Studi Medievali» Serie Terza, a. LIV, vol. 1: 63-130.
- Testa A. 2020, *Rituality and Social (Dis)Order: The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe*, Routledge Studies in Cultural History, London.
- The Critic as Artist With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing*: <https://celt.ucc.ie/published/E800003-007/text001.html>.
- Thomas F.-N. 1996, "Une Moulte Grande Signification": Providence and Madness in Froissart's Chroniques, in D.L. Rubin (ed.), *EMF: Studies in Early Modern France*, II: *Signs of the Early Modern*, 1: 15th and 16th Centuries, Rookwood, Charlottesville (VA): 1-15.
- Varanini G.M. (a cura di) 2015, *Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed Età moderna*, Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo San Miniato 21-23 settembre 2012, Firenze University Press, Firenze.
- Varvaro A. 2006., *Problèmes philologiques du livre IV des Chroniques de Jean Froissart*, in G. Godfried Croenen – P. Ainsworth (eds.), *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, Peeters, Louvain (Belgium): 255-277.
- Varvaro A. 2011, *La Tragédie de l'Histoire. La dernière œuvre de Jean Froissart*, Classiques Garnier, Paris.
- Walter P. 1992, *L'orso e l'arcivescovo. Maschere e mascherate in Incmaro di Reims e in Adalberone di Laon*, in *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2.: 359-377.
- Zironi A. 1992, *Masca e talamasca nelle fonti germaniche antiche*, in Brusegan R., Lecco M., Zironi A. (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 109-140.

