

PANTALEA MAZZITELLO

Il bacio spudorato

Breve storia dell'*Osculum Infame*

1. *Il contesto*

1.1. Inseguendo l'*osculum infame* dalle sue prime apparizioni all'inizio del XII sec. fino a quando, alla fine del XVII secolo, se ne smarriscono lentamente le tracce, si rischia facilmente di perdersi dietro le orme, spesso appena visibili, che esso ha lasciato nella storia, nella letteratura e nelle arti figurative. Da dove nasce questo gesto, o meglio l'idea che c'è dietro l'atto di baciare la regione posteriore, al termine dell'osso sacro? Le sue attestazioni sono svariate tanto quanto le sue interpretazioni e a renderne sfuggente il significato sono proprio le diverse possibili origini. Forse per questo del bacio dell'infamia, *the kiss of shame*, non molto si è detto; eppure, nell'arco di quasi sei secoli, lo troviamo spesso fare capolino, dalle pagine dei documenti più ufficiali della curia pontificia fino a quelle spregiudicate di testi osceni o parodici; lo possiamo scovare tanto nelle immagini didascaliche dei manuali dell'Inquisizione quanto nelle *drôleries* appuntate ai margini dei manoscritti. L'intermittenza documentale e bibliografica evidenzia la dimensione etimologicamente *ob-scena* dell'*osculum infame*, fondato su una connaturata dialettica fra visibile/invisibile, pudico/impudico, esibito/nascosto, in cui è predominante la dimensione pubblica o, se privata, di carattere rituale/iniziatica.

Non è privo di insidie cercare di unire un materiale così eterogeneo, disseminato lungo quest'arco temporale e che vede le sue emergenze documentarie in testi di diversa provenienza storica e letteraria. Numerose, abbiamo detto, sono le testimonianze storiche, ma altrettanto numerosi i silenzi, talora anche della storiografia¹. Infatti, nonostante il Sabba sia la rappresentazione cui maggiormente è legato l'*osculum infame*, coloro che al Sabba hanno dedicato ricerche e indagini non ne hanno approfondito la presenza e il significato: la storiografia a riguardo è lacunosa, forse per mancanza di elementi, per imbarazzo o altro. Gli studi di Carlo Ginzburg hanno detto molto su quei riti pagani popolari che, nella sua interpretazione, hanno costituito il sostrato culturale sul quale hanno operato i modelli e le interpretazioni

¹ All'*osculum infame* è specificatamente dedicato lo studio di J. Durrant, *The osculum infame: heresy, secular culture and the image of the witches' sabbath*, in *The kiss in history*, a cura di K. Harvey Manchester, Manchester University Press, 2005, pp. 36-59. Il saggio, di carattere letterario più che storico, dà indicazione sommaria di alcuni dei più famosi testi storici dove il bacio compare, offre una raccolta di immagini che lo raffigurano e un breve florilegio delle sue apparizioni nella letteratura inglese e tedesca.

canonizzate da un'élite intellettuale, eppure tacciono sull'*osculum infame*, salvo riportarne la presenza ricorrente negli interrogatori dell'Inquisizione². Tuttavia, sempre dagli storici giunge qualche embrionale tentativo di spiegazione: Franco Cardini accenna ai due possibili collegamenti con l'*osculum pacis* liturgico, di cui l'*osculum infame* sarebbe parodia e profanazione, e con l'omaggio vassallatico, di cui sarebbe una trasposizione in termini di servitù tra la strega/lo stregone e il signore degli Inferi³.

È complesso cercare una spiegazione unica o almeno omogenea per tutti i testi, scaglionati lungo vari secoli e di lingua, natura, origine e destinazione diversissima, dal momento che ognuno di essi mostra una particolare sfaccettatura del tema, prestandosi così a diverse interpretazioni. Ad esempio, le occorrenze in ambito letterario, via via più rare a partire dal XIV sec., sono spesso spiegabili secondo la griglia d'interpretazione della parodia medievale, ma non è detto che questa valga anche per gli altri ambiti.

Proposito di questo studio è cercare di individuare una chiave di lettura che tenga e allinei insieme, in modo logico e coerente, quegli elementi storici, religiosi, sociali e letterari che gravitano intorno all'*osculum infame*, nel rispetto delle singole identità e autonomie di cui tutti i testi godono. Lo scopo è cercare di definire il terreno comune di queste eterogenee manifestazioni e descrivere, nei limiti di una documentazione che spesso appare disgregata e intermittente, quali possano essere stati i legami intercorsi tra filoni culturali differenti.

1.2. La bocca ricopre un simbolismo fortemente ambivalente nell'universo cristiano: Dio infatti ha animato l'uomo con il suo soffio divino e parla agli uomini per mezzo della bocca dei profeti; in questo senso la bocca costruisce, ordina, eleva. Ma essa può allo stesso tempo distruggere, uccidere, turbare, abbassare: nelle immagini medievali l'entrata dell'inferno è spesso raffigurata come la gola di un animale mostruoso aperta all'altezza del suolo⁴.

Il bacio sulla bocca, sincero o in mala fede che sia, non può mai essere indifferente. Nel corso delle cerimonie dove esso viene praticato, il suo ruolo non è secondario od ornamentale, ma i partecipanti vivono psicologicamente e fisiologicamente questo gesto-simbolo⁵: il bacio medievale è un bacio apposto per confermare l'efficacia simbolica di un atto e ha un forte valore giuridico o religioso.⁶ Infatti, uno dei caratteri originari del bacio nel Medioevo è quello di appartenere alla pratica dei contratti. Uno studio di Émile Chénon, datato al 1923, riconosce tre idee base nel ruolo giuridico

² C. Ginzburg, *I Benandanti*, Torino, Einaudi, 1966; Id., *Storia Notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi, 1986.

³ F. Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente Medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

⁴ Y. Carré, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, à travers le textes et les images*, Paris, Le Léopard d'or, 1992, p. 21.

⁵ Per il ruolo e la simbologia dei gesti nel Medioevo si rimanda a J.-C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma, Laterza, 1990.

⁶ Y. Carré, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge...*, cit., p. 31.

dell'*osculum*: esso serve in primo luogo per confermare una convenzione tra due persone, in secondo luogo opera una rinuncia a dei diritti legittimi, in ultimo luogo è donato in segno di investitura. In tutti questi casi il bacio non ha valore da solo per l'atto giuridico in cui è presente, ma appartiene ad un insieme variabile di elementi, che solo riuniti insieme formano il contratto: parole solenni, discorsi, strette di mano, remissione di un oggetto, presenza di testimoni, redazione di un atto scritto, etc⁷. A determinare la funzione del bacio è quindi il contesto in cui esso ha luogo, che può essere erotico, iniziatico, cerimoniale, liturgico, e così via.

Il bacio medievale è prima di tutto un gesto eminentemente pubblico: parte integrante di una liturgia o cerimonia, esso, come le altre azioni di un rito, può distinguere i membri di un *ordo* sacro ed essere riservato ai chierici, così come il bacio vassallatico è riservato ai signori e vassalli. Il bacio costituisce un rito simbolico essenziale anche nei rituali diplomatici della pace civile: l'omaggio della pace rappresenta infatti una modalità particolare dell'omaggio vassallatico e sanziona il ristabilimento della concordia tra due parti prima avverse oppure attesta la buona intesa tra esse. L'*osculum pacis* che suggella l'ordinamento di un cavaliere o di un prete è un rito egualitario ma allo stesso tempo elitario: solo i membri di uno stesso ordine sacro e i detentori del sacerdozio vi possono accedere. Non solo il contesto, ma anche le modalità del bacio stesso servono a rappresentare diverse situazioni. Già Guillaume Durand, nel *Rationale Divinorum Officiorum* del 1286, descrive come codificato il rapporto di uguaglianza che ha il bacio sulla bocca rispetto, per esempio, a quello sulle mani. Durante il bacio sulla bocca, entrambe le parti sono coinvolte in egual modo, la reciprocità e l'uguaglianza sono i due punti essenziali dell'*osculum*. Questa condizione corrisponde alla situazione fisiologica della bocca: essa è, di tutti gli organi, la più vicina al cervello, ai centri del pensiero e delle sensazioni. La mano, invece, situata più lontana e più in basso, è meno intima⁸. Seguendo questa distinzione gerarchica che connota la parte del corpo baciata, il bacio dei piedi rappresenta una sottomissione o un grande rispetto, una vera e propria adorazione, la domanda di un perdono, l'umile e profondo riconoscimento di colui che lo dona verso colui che lo riceve⁹.

1.3. Anche il Diavolo, in quanto potenza divina, esige l'omaggio del bacio ma, affinché l'umiltà nei suoi servitori sia la più grande possibile, egli deve essere baciato alla fine dell'osso sacro. Le antiche illustrazioni del Sabba (vedi, in fondo, **fig. 1**), ci mostrano proprio la satanica maestà in forma di capro (in altri casi può trattarsi di un enorme gatto) seduta su un alto seggio, mentre i suoi adoratori si avvicinano con rispetto e lo baciano sotto la coda. In varie confessioni di streghe troviamo il bacio accuratamente descritto: «il Diavolo ha una grossa coda, e sotto di essa una sorta di faccia, ma con questa faccia non parla mai poiché l'unico uso che ne fa è di lasciare che i

⁷ *Ivi*, p. 153.

⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

⁹ *Ivi*, pp. 26-27.

suoi seguaci più devoti lo bacino; perché baciare questa faccia viene considerato un onore grandissimo»¹⁰. Questo bacio altrettanto ritualizzato diventa infamante in quanto dato in un punto del corpo considerato impudico, nel senso di non visibile in pubblico. Nell'*osculum infame* è la mancanza del pudore ad essere l'oggetto stesso della visibilità, in un contesto rituale e sacrale, o meglio anti-rituale e anti-sacrale.

Le vicende della tradizione della leggenda detta 'di Teofilo', che conobbe larga popolarità nel Medioevo latino e romanzo (di origine greca essa fu tradotta in latino a partire dal IX secolo), aiuteranno forse, benché il parallelismo non sia perfetto, a comprendere meglio alcuni aspetti e problematiche sulla ricorrenza dell'*osculum infame*, aprendo la strada ad una sua interpretazione in chiave di parodia feudale, oltre che religiosa.

La leggenda narra di un vicedomino che, caduto in disgrazia presso il vescovo e deciso a riacquistare il suo potere, si rivolgerà ad un ebreo esperto di arti magiche perché lo aiuti a firmare un patto con il Diavolo vendendo in cambio del prestigio la sua anima, che verrà successivamente riscattata dopo il suo pentimento dalla Vergine. L'aspetto interessante, suggerito da Chiara Frugoni¹¹, è rappresentato dalle aggiunte presenti in alcune delle più importanti redazioni del testo dell'*immixtio manuum*, del patto con il Diavolo e di alcune espressioni che rimandano all'omaggio feudale e alla *commendatio*. Il paragone che queste aggiunte instaurano con la condizione di vassallo e raccomandato sono utili per attuare un confronto tra rituali demoniaci e riti feudali.

Il primo traduttore latino (e con lui la tradizione latina seguente) non resta fedele alla versione originale greca in cui il Diavolo bacia sulla bocca Teofilo per sancire il nuovo rapporto signore-servitore, ma presenta un Diavolo ostile e sospettoso fino all'ultimo al quale è Teofilo che deve baciare i piedi come atto di umiltà per convincerlo. Il traduttore non solo quindi omette il particolare del bacio sulla bocca, ma lo ribalta nel suo contrario¹².

La cerimonia dell'ammissione nella schiera infernale ha in questo racconto dei punti di contatto con la cerimonia religiosa della monacazione nella *Regola* di San Benedetto. Nel capitolo LVIII San Benedetto ordina al novizio di prostrarsi ai piedi di tutti i monaci e questo gesto avrebbe sancito il suo ingresso e l'accoglienza nella comunità. Il bacio di parti non nobili (ma sempre mostrabili in pubblico) del corpo era presente quindi anche nelle cerimonie religiose cristiane e associato a riti di iniziazione e d'ingresso in comunità gerarchizzate. Anche nel Sabba ritroviamo in alcuni casi il bacio del piede sinistro del Diavolo, in luogo di o come premessa all'*osculum infame*.

¹⁰ K. Nyrop, *Storia del bacio*, Roma, Donzelli Editore, 1995, p. 79.

¹¹ C. Frugoni, *La sottomissione di Teofilo al diavolo: A proposito di raccomandati e vassalli*, in *Non lasciar vivere la malefica: Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, a cura di D. Corsi, M. Duni, Firenze, Firenze University Press, 2008 pp. 129-154, note e riferimenti bibliografici.

¹² C. Frugoni, *La sottomissione di Teofilo...*, cit. pp. 129-163.

Un'altra aggiunta interessante verrà operata dal vescovo e teologo Fulberto di Chartes (960-1028)¹³, che utilizza il termine *mancipatio* per designare la sottomissione di Teofilo al Diavolo¹⁴. Nell'antichità il rito della *mancipatio* sancisce un'appropriazione fisica che indicava il passaggio di proprietà o podestà di una cosa o persona attraverso una cerimonia particolare. L'atto di omaggio era avvertito come una durissima perdita della propria libertà: Teofilo pattuisce con l'omaggio la sua dannazione e diventa schiavo per l'eternità¹⁵. Il patto con il demonio, inteso non tanto in senso semplicemente contrattuale quanto piuttosto in senso feudale – e includente come tale l'idea di un rapporto non già paritario tra i contraenti, bensì di una soggezione, di una *fidelitas* che l'uomo giurava al Diavolo nell'atto in cui gli prestava l'*homagium*, come un *vassus* al suo *senior* – è il tema fondamentale attorno al quale poteva essere costruita l'immagine teologica/giuridica di una stregoneria di fatto ereticale¹⁶.

1.4. Un buon punto di partenza cronologico, almeno per il Medioevo occidentale, è la Bolla *Vox in Rama*, stilata nel 1233 da Gregorio IX, in cui il Papa descrive e bandisce alcuni rituali che Corrado di Marburgo (primo Inquisitore *ante litteram*) aveva studiato tra gli eretici delle regioni del Reno e della Turingia¹⁷:

Nam dum novitius in ea quisquam recipitur et perditorum primitus scholas intrat, apparet ei species quedam rane, quam bufonen consueverunt aliqui nominare. Hanc quidam a posterioribus et quidam in ore dampnabiliter osculantes, linguam bestie intra ore sua recipiunt et salivam. Hec apparet interdum indebita quantitate, et quandoque in modum anseris vel anatis, plerumque furni etiam quantitatem assumit¹⁸.

Il quadro è già quello dell'omaggio osceno al diavolo (la metamorfosi lascia pochi dubbi), che resterà immutato per diversi secoli. Nella quasi totalità dei resoconti del Sabba che ci sono pervenuti, il ritrovo aveva inizio con la sua adorazione da parte di streghe che si inginocchiavano al Diavolo e pregavano, ripetendo e rinnovando la loro fedeltà e rinuncia alla fede cristiana; ognuna a turno lo baciava, sul piede sinistro, sui genitali o sull'ano, e questo rappresentava il rito di apertura della cerimonia¹⁹. Secondo

¹³ Ulysse Chevalier, *Poésie liturgique traditionnelle de l'Eglise catholique en Occident*, Tournai, Lefebvre et Cie., 1893, p. 134 in C. Frugoni, *La sottomissione di Teofilo...*, cit., p. 142.

¹⁴ Sotto questa stessa chiave sarà raccontata la sottomissione di Teofilo da Rutebeuf nel *Miracle de Théophile* (1254-1285) e da Onorio Augustodunense (1080-1157).

¹⁵ C. Frugoni, *La sottomissione di Teofilo...*, cit., p. 154.

¹⁶ F. Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni...*, cit., pp. 75-76.

¹⁷ Non ci è pervenuta la relazione che Corrado aveva fornito al Papa sui suoi 'studi sul campo' delle eresie in quella zona, ma sappiamo che Gregorio IX l'ebbe in grande considerazione.

¹⁸ Testo tratto dalla bolla *Vox in Rama*, 13 giugno 1233, in *Les registres de Grégoire IX*, éd. L. Auvray, Paris, Fontemoing, 1896, vol. I, n. 1391, coll. 780-781.

¹⁹ A. Prosperi et al. (a cura di), *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. III, p. 1177.

Cohn²⁰, il Sabba rappresentava soprattutto un'affermazione del dominio del Diavolo sulle streghe, ma l'idea che a questi fosse necessario prestare un omaggio per ottenere da lui particolari privilegi era già presente nella Bibbia, nell'episodio delle tentazioni nel deserto.

Un antecedente del bacio osceno offerto al diavolo è però da collocarsi diversi secoli prima della bolla, nel II secolo d.C., quando Marco Minucio Felice descrive nell'*Octavius*, per bocca del pagano Cecilio, i crimini che i Romani imputavano alle prime comunità cristiane. Tra le accuse di cannibalismo, infanticidio e promiscuità sessuale, è presente il bacio che i fedeli dovevano prestare ai genitali di colui che officiava il rito della messa: «Audio eos turpissime pecudis caput asini consecratum inepta nescio qua persuasione venerari: digna et fata religio talibus moribus! Alii eos ferunt ipsius antistitis ac sacerdotis colere genitalia et quasi parentis sui adorare naturam»²¹.

Minucio dimostra l'antichità del tema e la sua funzione parodica/denigratoria in chiave polemica. Anche Tertulliano, nell'*Apologetico*, descrive e controbatte le medesime accuse, mentre Plinio il Giovane, nel ruolo di procuratore nelle provincie orientali, conferma essere queste infondate. La testimonianza riportata da Minucio non rappresenta un'equivalenza vera e propria (non si parla infatti di un *osculum infame* ma di adorazione dei genitali), ma ciò che interessa rilevare è piuttosto l'idea di un particolare atto di devozione, che ha a che vedere con l'adorazione di una parte oscena del rappresentante di un dato culto. Uno stesso elemento è stato quindi usato prima dai pagani contro i cristiani, successivamente dai cristiani contro gli eretici e poi contro la stregoneria (cfr. *infra*, 2.1.).

Benché le accuse specifiche verso le streghe variassero da luogo a luogo, esse presentavano una serie di elementi comuni. Secondo Brian Levack, queste analogie, associate al modo cumulativo in cui si erano andate sviluppando le credenze sulla stregoneria, suggeriscono che le concezioni colte in materia fossero trasmesse da un'area all'altra e da una generazione alla successiva, con la creazione di una conoscenza comune e condivisa da una vasta comunità intellettuale priva di limiti territoriali. La somiglianza fra il Diavolo cristiano medievale e gli antichi Dèi pagani sostituiti e demonizzati dalla cristianità è stata a lungo una delle prove principali fornite dagli studiosi a sostegno della tesi che le streghe degli inizi dell'Età Moderna praticassero di fatto antichi riti pagani, legati nella maggior parte dei casi al culto della fertilità. Le confessioni che testimoniano ciò non sono però da considerarsi pienamente attendibili, perché i dettagli erano quasi sempre suggeriti alla strega dall'Inquisitore stesso e rispecchiano una visione cristiana del Diavolo. La posizione di Levack resta per

²⁰ N. Cohn, *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Milano, Unicopli, 1994.

²¹ M. Minuci Felicis, *Octavius*, a cura di B. Kytzler, Lipsiae, Teubneri, 1992, p. 7. L'edizione a cura di Mario Spinelli rimanda ad alcuni studi che cercano di spiegare la singolare calunnia alla luce dei culti gnostici (cfr. Minucio Felice, *Octavius. Atti e passioni dei martiri africani*, Roma, Città Nuova, 2012).

questi motivi fortemente scettica circa le possibili origini nei culti pagani delle pratiche nel Sabba come unica via interpretativa²².

Allo stesso tempo, l'immaginario del Sabba non è nato dal nulla: esso è una mescolanza di concezioni popolari e dotte relative alla magia e alla stregoneria, alle quali si aggiungono altre nozioni e credenze. Per Ginzburg il Sabba rappresenta uno stereotipo culturale, risultato di una interazione storica di gruppi sociali differenti. Dalla paura dilagante verso quelle eresie sarebbe nata la visione di una lugubre parodia collettiva della fede ufficiale. Secondo Ginzburg, dietro l'immagine enigmatica del Sabba si cela una stratificazione antichissima di miti e riti a fondo sciamanico, che hanno in comune un unico oggetto reiterato nel tempo in forme diverse: il viaggio dei vivi nel mondo dei morti. Nell'immaginario del Sabba si distinguono due filoni culturali di provenienza eterogenea: da un lato è posto il tema, elaborato da Inquisitori e giudici laici, del complotto ordito da una setta o da un gruppo sociale ostile, dall'altro sono presenti elementi di provenienza classica, celtica e sciamanica ormai radicati nella cultura folklorica, come il volo magico e le metamorfosi animalesche. Ma questa contrapposizione ha qualcosa di troppo schematico, la fusione fu infatti così solida e duratura perché tra i due filoni c'era una sostanziale e sotterranea affinità. Il lavoro di Ginzburg, e di chi come lui analizza quelle credenze popolari e quei miti folklorici che formano il sostrato dell'immaginario sabbatico, rintraccia nello scambio circolare tra la cultura alta e quella bassa (quindi tra chi perseguita e i perseguitati) la chiave di lettura per un'interpretazione del Sabba. In quest'ottica, la caccia alle streghe non è la persecuzione di un crimine immaginario, ma va rivista alla luce delle credenze degli accusati, cercando di depurarle dalle inevitabili deformazioni dei procedimenti inquisitori da cui emergono²³. L'analisi di Ginzburg non considera però altri fattori che verranno affrontati dalla storiografia successiva, come la tematica del forte conflitto di genere e il quadro legale-amministrativo a cui molto ha fatto riferimento Levack.

Il motivo dell'*osculum infame* si adatta bene al modello evolutivo di compromesso che oggi sembra più generalmente accettato e verso il quale ci orientiamo²⁴: la sopravvivenza di alcuni rituali trasmessi verticalmente, dalle classi più alte a quelle più umili, fu garantita da un'evoluzione funzionale interna, che ebbe luogo tra il Tardo antico e l'Alto Medioevo. L'opera di cristianizzazione dell'Europa medievale da parte di vescovi e missionari consistette nel tentativo di convertire quelle pratiche rituali che vennero intese come un retaggio dell'antica cultura pagana. Questo tentativo, che potrebbe definirsi frustrato, della loro conversione, avveniva attraverso processi sistematici di eliminazione o ri-trasformazione delle pratiche stesse.

²² B.P. Levack, *La caccia alle streghe*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 31-64.

²³ Per un'analisi dettagliata sulla visione della cultura popolare nel corso della storia e delle riflessioni sull'opera di Ginzburg, si rimanda a F. Benigno, *Il popolo che abbiamo perduto: note sul concetto di cultura popolare*, «Giornale di Storia Costituzionale», 2009, pp. 151-179.

²⁴ Per un punto sulla storia della storiografia su streghe e Sabba si rimanda a M. Duni, *Le streghe e gli storici, 1986-2006: bilancio e prospettive*, in *Non lasciar vivere la malefica...*, cit., pp. 1-18.

Il rito del bacio dell'infamia che il fedele prestava durante il Sabba al diavolo, spesso incarnato in un animale come il caprone, il gatto nero, ma anche un enorme rospo, benché probabilmente di origine colta, venne assorbito in pieno dalle classi popolari: esso si univa e inseriva facilmente in quel sostrato carnevalesco del corpo alla rovescia come forma e rappresentazione principale della parodia medievale.

I rapporti con le classi popolari, infatti, non sono solo di ricezione, ma anche di osmosi, nel senso che un elemento si fonde con qualcosa che già c'è e serve a sua volta per la costruzione del modello colto. Qualcosa di presente nelle classi popolari è stato preso dalla cultura alta, è stato rielaborato secondo altri particolari schemi di pensiero e valori, per poi essere fatto ridiscendere, attraverso soprattutto le predicazioni, nelle classi popolari, dove ha trovato il terreno adatto, perché già era presente il seme per fermentare e diffondersi. Questi rituali, originariamente trasmessi dall'alto, una volta trasformati, adattati, modificati dalla cultura popolare, non vennero più riconosciuti e furono interpretati anzi come superstizioni pagane da estirpare²⁵, e su tutte queste credenze l'ideologia inquisitoriale avrebbe posto un manto uniformante di condanna.

Secondo gli studi di Martine Ostorero²⁶, la presenza di alcuni elementi nelle culture locali ha predisposto la mentalità popolare ad accogliere la nuova visione del Sabba e ha permesso la sua adesione rapida nell'immaginario collettivo. Come abbiamo detto, le stesse accuse rivolte prima contro l'eresia saranno le stesse utilizzate contro le streghe: l'apostasia, il patto e l'omaggio al Diavolo, le orge sessuali e il cannibalismo. Le streghe rappresentavano un capovolgimento collettivo, sotto ogni aspetto, della cristianità, un tipo di inversione che poteva essere realizzata solo da ex cristiani.

La difficoltà di tracciare una dialettica chiara tra colto e popolare si riscontra ancora nel dibattito storiografico. Recenti studi di Marina Montesano individuano infatti nel rinato interesse rinascimentale per lo studio dei classici un elemento determinante nella formazione di un forte immaginario collettivo delle *élites* intellettuali²⁷. I motivi magici presenti nell'omiletica, nei *fabliaux*, nei ludi teatrali etc., benché sembrino prefigurare elementi dell'immaginario stregonesco, presentano differenze profonde rispetto ai primi testi e manuali inquisitori (come il *Formicarius*,²⁸ o il *Malleus Maleficarum*). Secondo la storica, la figura classica della strega

²⁵ A. Livini, *Maschere e Mascheramenti medievali*, «Studi Medievali», 2011, I, pp. 241-242.

²⁶ M. Ostorero, *Le diable au sabbat: Littérature démonologique et sorcellerie (1440-1460)*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 52-54; Ead., *L'imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens, 1430-1440 c. réunis par Martine Ostorero*, Lausanne, Université de Lausanne, 1999.

²⁷ M. Montesano, *La circolazione di motivi stregonici fra folklore e cultura scritta*, in *Non lasciar vivere la malefica...*, cit., pp. 155-166.

²⁸ Per gli ultimi aggiornamenti sullo studio dell'opera di Johannes Nider si rimanda a M. Bailey, *Battling demons. Witchcraft, heresy and reform in the Middle Ages*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003.

proverrebbe piuttosto dai testi classici della letteratura greco-romana, che costituivano le letture consuete della classe colta²⁹.

2. Testi documentari e opere di polemica religiosa

2.1. Attestazioni antiche e recenti documentano la presenza dell'*osculum infame* fin dalle origini della concezione ereticale da parte di una religione dominante nonché il suo forte attecchimento nell'immaginario collettivo, benché, almeno fino ad oggi, non si siano trovate tracce delle sue radici in culti e credenze popolari, siano essi pre-cristiani o pagani. Vogliamo proporre qui un breve *excursus* dei testi più significativi che tramandano l'immagine del bacio infame, in un elenco esemplificativo senza pretese di esaustività.

L'elenco delle accuse presenti nell'*Octavius* contro i cristiani risuona in quelle scagliate dall'inglese Walter Map, importante uomo di religione, giudice e ufficiale della corte di Enrico II, contro i dissidenti cristiani. Nel suo libro *De nugis curialium*, redatto nel 1180, egli racconta quello che si credeva avessero riportato alcuni eretici francesi sulle loro pratiche: i membri della setta si sarebbero riuniti in una casa chiamata *sinagoga*, nome inizialmente attribuito ai Sabba, con finestre e porte chiuse; dopo un periodo di attesa silenziosa, un gatto nero di proporzioni enormi si sarebbe calato tra di loro per mezzo di una fune, si sarebbero allora spente le luci e, mormorando sottovoce i loro inni per non farsi sentire fuori, gli eretici si sarebbero stretti intorno al gatto e cercandolo nell'oscurità ne avrebbero baciato le parti del corpo che erano più appropriate a soddisfare il desiderio di umiliazione (le zampe, i genitali, sotto la coda). Solo dopo questo cerimoniale, e probabilmente da esso stimolati, gli eretici avrebbero iniziato la rituale orgia.³⁰ I ritrovi degli eretici, infatti, al tempo dei pagani come a quello dei cristiani, erano sempre stati associati a momenti di promiscuità sessuale: la mancanza di pudore rimandava direttamente e con forte evidenza alla mancanza di morale di coloro che partecipavano agli incontri segreti.

Già nel 1180 è diventato quindi luogo comune credere che il Diavolo, o un demone a lui subordinato, presiedesse le orge notturne degli eretici in forma di animale, generalmente un gatto. Alano di Lilla, il *doctor universalis*, tra il 1179 e il 1202 scrive il trattato *De fide catholica contra haereticos sui temporis*, nel quale spiega la denominazione dei catari, una tra le maggiori delle sette eretiche del suo tempo. Accanto alla derivazione del nome dal greco *kàtharoi*, 'i puri', egli offre anche un'altra etimologia destinata ad avere larga diffusione e consenso: il termine *catari* proverrebbe dal basso latino *cattus*, gatto, perché era sotto questa forma che si credeva che Lucifero apparisse loro per ricevere l'osceno bacio sotto la coda. Guglielmo d'Alvernia, vescovo di Parigi, non

²⁹ Per uno studio sui rapporti tra superstizione popolare e stregoneria si rimanda al saggio di R. Manselli, *Le premesse medievali della caccia alle streghe*, in Id., *Scritti sul Medioevo*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, pp. 391-417.

³⁰ Walter Map, *Svaggi di corte*, a cura di F. Latella, Parma, Pratiche, 1990.

vi crede meno mentre scrive il cap. XXVI del *Tractatus de legibus*: «A Lucifero è permesso (da Dio) di apparire ai suoi fedeli e adoratori sotto forma di un gatto nero o di un rospo e di chiedere di essere baciato: come gatto, abominevolmente, sotto la coda; come rospo, orribilmente, sulla bocca»³¹.

Bonifacio VIII, l'8 giugno 1303 porta in consiglio il caso di John de Lovetot, vescovo di Coventry e di Lichfield, pubblicamente diffamato per avere fatto un omaggio al diavolo e averlo baciato sul posteriore: «Dudum ad audientiam nostram pervenit, quod venerabilis frater noster W. Conventrensis et Lichfeldiensis episcopus erat in regno Anglie et alibi publice defamatus, quod diabolo homagium facebat et eum fuerat *osculatus in tergo* eique locutus multotiens»³².

L'*osculum infame* non è qui ancora visto come un atto bestiale e contro natura³³ come nei secoli della caccia alle streghe, perché esso diventerà il simbolo di appartenenza a una nuova setta diabolica solo quando l'esistenza di quest'ultima si sarà affermata con chiarezza, nel XV secolo. Ancora, in un passaggio del *Champion des Dames* (1440-1442) di Martin Le Franc, prete della Lausanne e segretario dell'antipapa Felice V, è descritto il ritrovamento degli eretici, in particolare: «... En fourme de chat au de bouch | veans le dyable proprement | auquel baisoyen franchement | le cul in signe d'obeissance, | renians Dieu tout plainement || et toute sa haulte puissance»³⁴.

La bolla papale del 5 dicembre 1484, *Summis desiderantes affectibus*, nella quale Innocenzo VII conferisce amplissimi poteri ai due Inquisitori Kramer e Sprenger, segna l'inizio ufficiale delle persecuzioni, ma già nel secolo precedente gli stessi metodi inquisitori erano stati applicati contro i catari. Il medesimo procedimento fu applicato già nel 1307 nella condanna per eresia dei Cavalieri Templari. Il loro ordine d'arresto, stilato il 14 settembre 1307 e inviato in nome del Re di Francia Filippo IV il Bello a tutti gli ufficiali della corona nel Regno, citava fra i capi d'accusa:

Et postmodum, exuti vestibus quas in seculari habitu deferebant, nudi in visitatoris aut vicem ejus gerentis, qui eos ad professionem recipit, presencia contituti, in posteriori parte spine dorsi primo, secundo in umbilico et demum in ore, in humane dignitatis opprobrium, juxta prophanum ordinis sui ritum, deosculantur ab ipso³⁵.

³¹ Guglielmo d'Alvernia, *Tractatus de legibus*, cap. XXVI, cit. in C. Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Bari, Dedalo, 2011, p. 137.

³² J.P. Boudet, *Entre science et nigromance: astrologie, divination et magie dans l'Occident medieval (12.-15. siecle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 467.

³³ Per una contestualizzazione e rappresentazione di atti sodomitici nel Medioevo si rimanda a: A. Classen, *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times*, Berlin, De Gruyter, 2008; W.L. Bullough, J.A. Brundage, *Handbook of Medieval Sexuality*, New York, Garland, 1996; M. Camille, *Dr Witkowski's anus: French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church art*, in *Medieval obscenities*, a cura di N. McDonald, Woodbridge, York Medieval Press, 2006.

³⁴ J.P. Boudet, *Entre science et nigromance...*, cit., p. 468.

³⁵ G. Lizerand, *L'Affaire des Templiers*, Paris, Honoré Champion, 1923, p. 18.

Di nuovo, negli articoli di colpa, è riportato che il Maestro ordinava al novizio di spogliarsi di tutte le sue vesti, e colui che lo ha accolto nell'ordine lo avrebbe baciato sulla parte finale della schiena, al di sotto della cintura, poi sull'ombelico e infine sulla bocca³⁶.

Sappiamo che il bacio sulla bocca faceva parte dello Statuto dell'Ordine³⁷: nella cerimonia d'iniziazione esso costituiva il bacio vassallatico con il quale il neofita diveniva 'uomo' del Maestro. Ovviamente non potevano far parte dello Statuto (e probabilmente non hanno mai avuto luogo) altri due baci che secondo le accuse venivano dati, sempre al Maestro, sull'ombelico e alla fine dell'osso sacro. Alcuni interrogati confessano che questi ultimi baci venivano dati con indosso i vestiti, altri senza le vesti, ma la loro testimonianza è forzata e concordata tra di loro. La cerimonia di investitura fu così dunque descritta nei proclami regi in modo da ricreare una situazione in cui l'adorazione di un idolo demoniaco, principale capo d'accusa contro i Templari, è associato al rinnegamento del crocifisso.

Al di là delle possibili teorie proposte sull'origine della presenza del rituale del *baiser au cul* all'interno dell'Ordine³⁸, il dato interessante ai fini del nostro studio è che esso sia stato scelto come indizio fra più probanti a sostenere le accuse costruite da Filippo IV per riuscire a bollare come eretico l'Ordine che più di tutti simboleggiava la difesa della cristianità. È plausibile forse pensare che inserendo o calcando la mano sui baci, dati o ricevuti, tra l'aspirante Cavaliere e colui che lo accoglieva, si volesse fare riferimento all'immagine del novizio che presta omaggio al capo della comunità di cui vuole entrare a far parte. Trattandosi però di baci dati in punti del corpo considerati osceni e non semplicemente umilianti o reverenziali, come il bacio dei piedi di lunga e radicata tradizione cristiana, l'immagine assumeva una connotazione negativa, l'iniziazione prendeva tratti 'diabolici' e l'intera comunità si presentava in odore di eresia. L'aggiunta del bacio dell'osso sacro introduceva nella cerimonia d'ingresso l'idea dell'impudicizia, in questo modo essa rendeva il rito condannabile perché connesso all'immagine dei ritrovi e dei rituali eretici.

Nel 1595 Nicholas Remy, giudice del ducato di Lorena, pubblicò il trattato *Demonolatreiae*, che rimpiazzò per molti versi il *Malleus Maleficarum* come principale fonte di informazioni sull'opera di Satana in terra. L'opera offre discussioni dettagliate delle attività che si sarebbero svolte nel Sabba, fra cui spicca l'*osculum infame*:

Qui patronis honores lege clientelari debitos praestat, eorum se genibus advoluunt, oscula porrigunt, iunctasque manus in illorum passas, diductasque inserunt, dimissum, benevolum, obsequentemque

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. Nicolotti, *L'interrogatorio dei Templari imprigionati a Carcassone*, «Studi Medievali» 2011, II, pp. 697-730.

³⁸ Per un'interpretazione cabalistica della presenza dell'*osculum infame* nei Templari si rimanda a C. Gaignebet, J.D. Lajoux, *Art profane et religion populaire*, Paris, PUF, 1985. Per una possibile provenienza invece da riti orientali appresi in Terra Santa: F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Bari, Laterza, 1967.

animum istis veluti symbolis prositens.[...] Porro non semper esse satisfactum officio ea, quae dicta, genuum positione, ac coxae amplexu: sed praeterea (dictu indignum) ab invitis ingerenda esse oscula Daemonis podici, postquam is sese immutavit in hircum horridum, ac multo gravius olentem, quam hoedi solent ineunte bruma multi memorant³⁹.

Il *Compendium Maleficarum*, il trattato guida dell'Inquisizione in Italia scritto dal frate milanese Francesco Maria Guazzo nel 1608 e pubblicato nel 1610, riporta i capi d'accusa di un interrogatorio svolto ad Avignone nel 1582 nel quale vengono riassunti i crimini della stregoneria compiuti dagli indagati, e nell'elenco non manca il bacio infame:⁴⁰ «[...] e (vergogna, per la molta infamia!) con la più grande riverenza avevi baciato con la bocca sacrilega il suo disgustoso e bestiale posteriore!»⁴¹; «Dopo loro offrono al Diavolo nere candele impeciate, o cordoni ombelicali di neonati; e lo baciano sulle natiche in segno di omaggio (vedi, in fondo, **fig. 2**)»⁴².

3. Maschere, Sabba, Carnevale

3.1. Così come Ginzburg aveva individuato delle analogie tra alcuni elementi ricorrenti nei resoconti degli interrogatori inquisitori e miti e credenze diffuse nel mondo e nei secoli, possiamo allo stesso modo individuare stretti legami tra «i chiassosi, sfrenati, orgiastici rituali che si diceva animassero i raduni sabbatici e la bizzarra illiceità, l'atmosfera tumultuosa e frenetica, la promiscuità, l'allegria ferocia tipiche dei Carnevali autentici o "letterali"; fra le dicerie su cerimonie iniziatiche enfaticamente dissacranti o capovolgenti la liturgia cristiana e i ben noti, diffusissimi e tollerati travestimenti parodici del sacro o delle sue gerarchie»⁴³.

Nel Sabba troviamo elementi carnevaleschi e più in generale una dimensione parodica evidente. Secondo Barillari, «tali coincidenze, talvolta soltanto parziali o sommarie, possono diventare le tessere con cui ricostruire una rete di relazioni più vasta, aggiuntiva e non sostitutiva rispetto a quella tradizionale, capace di comprendere in sé, nonostante le numerose, spesso incolmabili lacune, eventi di natura, struttura, funzione differenti accomunati da un unico, confuso quanto remoto, *background* simbolico»⁴⁴.

Per tornare a quelle testimonianze che rimandano ad un mondo alla rovescia, esse ci sono pervenute attraverso forme artistiche di vario genere, che attestano quella

³⁹ Nicolai Remigii, *Daemonolatriae libri tres*, Lyon, Officina Vincentii, 1594, cap. XX, pp. 142-145.

⁴⁰ B.P. Levack, *La caccia alle streghe...*, cit., pp. 31-64. Guazzo incluse nella sua opera anche una serie di illustrazioni di streghe nell'atto di compiere il patto con il Diavolo, fornendo così al suo pubblico un importante supplemento visivo alle fantasie descritte.

⁴¹ Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*, ed. M. Summers, San Diego, The book three, 2004, cap. XV, p. 136, mia la traduzione.

⁴² *Ivi*, cap. XII, p. 35.

⁴³ S.M. Barillari, *Streghe, sciamani, clowns: appunti in margine a Storia Notturna di Ginzburg*, «Immagine riflessa», I, 1992, p. 137.

⁴⁴ *Ibidem*.

dinamica cui abbiamo già accennato fra i modelli concettuali della classe dominante e i valori che sono patrimonio delle tradizioni popolari. Alcune delle corrispondenze formali tra Carnevale e Sabba sembrano attestare come queste due realtà appartenessero a piani distinti ma allo stesso tempo sentiti come affini dall'*élite* intellettuale, che utilizza spesso per descriverli i medesimi schemi e modelli rappresentativi. È in questo senso difficile stabilire quali siano i reali punti di contatto tra il Carnevale e il Sabba e quali siano invece analogie frutto di una omologazione fatta a posteriori, di una tendenza ad associare tutto ciò che esulava dalla cultura ufficiale. La festa medievale (Carnevale *in primis*) riproduce «un anti-mondo dove l'irruzione, temporanea e controllata, dell'irrazionale, del caotico, diventa ad un tempo garanzia e parodia dell'equilibrio sociale e naturale»⁴⁵.

L'inversione rappresenta il movimento parodico per eccellenza ed è uno dei principali atti dell'azione rituale dello sciamano e di chi come lui pratica arti magiche: la parodia e il carnevalesco condividono quindi con il Sabba l'idea del contatto fra due realtà opposte, entrambe vere, sbiadendo i limiti tra positivo e negativo, morale ed immorale, pudico e impudico, giusto e sbagliato. In questo modo la parodia arriva ad includere dentro di sé una visione completa dell'insieme, rappresentandolo unitamente alla sue mancanze e incoerenze. Il Sabba, imitazione e parodia della Messa cattolica, può essere associato quindi alle manifestazioni del Carnevale. Nell'immagine dell'*osculum infame* viene mostrata una parte del corpo che le regole del pudore tengono nascosta in pubblico e per di più questa parte viene baciata, ma non solo: l'anti-pudore messo in scena è codificato in un rituale sacro, quindi pubblico.

La tesi è che tanto l'elaborazione del Sabba da parte dei teologi come una forma opposta di liturgia quanto l'impiego della parodia e del grottesco nelle arti e in letteratura provengano da uno stesso substrato mitico-simbolico, che vede nella parodia, nel ribaltamento, un modo plausibile – ma al contempo pericoloso – di rappresentare la realtà⁴⁶. Lo stereotipo del Sabba rappresenta una sorta di atto finale di un lungo processo «di depauperazione, straniamento, esautorazione di civiltà marginali o minoritarie culminante nella loro esplicita condanna»⁴⁷. Secondo Barillari, la reazione a questo multiforme e stratificato folklore medievale, che spesso si pone come tramite di rancori e rivendicazioni delle classi inferiori rispetto a quella dominante, segue due percorsi distinti e che avranno due sviluppi autonomi. Da un lato i contenuti 'filosofici', dotati di una loro concettualità articolata e legata a principi condivisi, vengono ritenuti religiosamente e moralmente negativi al punto da renderne necessaria la soppressione per il bene della società, dall'altro quei temi formali e figurativi che si prestavano ad un utilizzo comico e satirico, legati spesso a forme di propaganda ideologica, sopravvivono in opere destinate ad un pubblico diverso e con diversi intenti⁴⁸.

⁴⁵ *Ivi*, p. 150.

⁴⁶ *Ivi*, p. 151.

⁴⁷ *Ivi*, p. 156.

⁴⁸ *Ivi*, p. 158.

3.2. Sono numerosi gli elementi della cultura popolare ad essere confluiti, spesso trasformati o travisati, tanto nella visione codificata del Sabba e del Diavolo⁴⁹ quanto nella letteratura parodica e carnevalesca: le maschere ne forniscono un buon esempio. Con il loro aspetto spaventoso e deformante le maschere fanno sì che chi le indossa sia in grado di partecipare simultaneamente a due mondi, quello dei vivi e quello dei morti. Per questa sua capacità di trasformare le persone, al pari del Diavolo, la maschera assume nella cultura medievale una connotazione diabolica ed è percepita come strettamente connessa con il regno dei morti⁵⁰. Nell'Occidente medievale le maschere giocano un ruolo importante nelle tradizioni folkloriche, nelle occasioni delle feste, come il Carnevale, e nelle manifestazioni rituali del ciclo della vita (banchetti funerali e *charivari*). In risposta, la cultura dominante della Chiesa ha condannato i mascheramenti in termini violenti: la maschera è un doppio segno, nasconde chi la indossa e evoca quello che rappresenta; inoltre l'uomo, unica creatura ad immagine e somiglianza di Dio, non può cambiare il suo aspetto senza compiere sacrilegio, in quanto mascherandosi diventa egli stesso un idolo (la maschera è sempre condannata dall'universo cristiano anche perché richiama l'idolatria pagana). La maschera rappresenta la contro-Verità: è il Diavolo stesso la maschera per eccellenza⁵¹.

Il rapporto tra maschera-carnevalesca e la figura della strega è stretto e ha origini lontane⁵², dato che le prime affinità derivano dall'origine stessa della parola *maschera*. Le parole utilizzate dal mondo latino medievale per indicare le maschere non sono un'invenzione della cultura medievale, ma discendono dalla cultura latina antica e in alcuni casi anche da quella barbarica. In volgare la maschera viene indicata anche con termini perifrastici, come *fol visage*, *faulx visage*, *sot visage*⁵³.

⁴⁹ La visione carnevalesca, dove tutto viene capovolto per essere condotto al riso, investe anche l'immagine del Diavolo. Essa gode durante il Medioevo di un aspetto più parodico e satirizzante che oscuro (come sarà per esempio durante il Romanticismo). Secondo Bachtin, nelle *diableries* dei misteri medievali, nelle visioni comiche dell'oltretomba, nelle leggende parodiche, nelle favole, etc., è il Diavolo ad essere il gioioso portavoce ambivalente di quei punti di vista non ufficiali, della santità alla rovescia, il rappresentante del basso materiale corporeo (cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979; per una rappresentazione del Diavolo nelle *diableries* dei misteri medievali si rimanda invece a E. Dupras, *Diablies et Saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Librairie Droz, 2006).

⁵⁰ S.M. Barillari, *Streghe, sciamani, clowns...*, cit., p. 138.

⁵¹ J.-C. Schmitt, *Les masques, le diable, les morts dans l'Occident Medieval*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 1-21.

⁵² Si rimanda al saggio di P. Campione, *La strega, la maschera e il carnevale*, in *Le streghe amanti di Satana*, a cura di J.-M. Sallmann, Milano, Electa-Gallimard, 1995, pp. 158-161.

⁵³ J.-C. Schmitt, *Les masques, le diable...*, cit., pp. 1 -21. Alla metà del VII secolo il termine *masca* risulta attestato nell'uso comune con un significato analogo a quello di strega: il XVI titolo dell'Editto di Rotari (643 d.C.) condanna infatti il feroce costume di «uccidere le donne che il popolo chiama le streghe, o masche, prestando ascolto ad una credenza che ogni cristiano dovrebbe vergognarsi di concepire, prima che di ammettere». Una preziosa testimonianza della diffusione avvenuta a tutti i livelli del vocabolo *masca*, nel senso di strega, è contenuta nel terzo libro degli *Otia Imperialia*, composto nel 1212 de Gervasio di Tilbury: «I medici affermano che le lamie, volgarmente chiamate masche, o in lingua francese: strie, sono fantasmi notturni [...], che arrecano molestie agli uomini nel sonno». In seguito, sino alla metà

Nelle *diableries* anche i diavoli sono associati alle maschere, per una loro naturale ambiguità: quella di essere allo stesso tempo angeli e sobillatori di rivolta. Entità nefaste, appaiono come esseri *grimançants* associati al Carnevale, assumono i tratti di caricature, la loro maschera copre un viso già doppio per l'ambiguità di cui si è detto⁵⁴. Nel suo significato originario, la maschera è l'agente di una connessione organica e allo stesso tempo il veicolo materiale di una trasformazione che consente all'individuo di muoversi fra le regioni della vita e quelle della morte. Ma l'apparizione delle maschere carnevalesche possiede in ogni caso un'accezione positiva: il loro arrivo rappresenta la fine dell'inverno e la rinascita della natura, la liberazione da tutti quegli spiriti maligni annidati nell'oscurità della fredda stagione, che vengono esorcizzati da personaggi che, se pur per poco tempo, ribaltano gli usi e le gerarchie del tempo, portando con sé un temporaneo *caos*, dove ogni valore viene ricondotto al suo opposto e le leggi perdono momentaneamente la loro autorità. Ma il significato sovversivo e costituzionalmente infernale di queste maschere che portano scompiglio e azioni di disturbo è sempre ricordato dai travestimenti mostruosi che indossano. La maschera, capace di veicolare il passaggio dal mondo dei morti a quello dei vivi, è in grado di compiere la medesima funzione anche nella direzione inversa. La strega suscita questa azione inversa ricorrendo al Sabba, il rito che sovverte per eccellenza l'ordine costituito delle cose e produce quell'energico rovesciamento simbolico che consente il passaggio da una dimensione all'altra. Tale rovesciamento è palese nella liturgia del Sabba, al quale la strega partecipava forse come un individuo mascherato che compie un viaggio rituale nel regno dei morti e il suo mascheramento rappresentava un veicolo simbolico, antropologicamente efficiente, che avrebbe consentito questo viaggio⁵⁵.

3.3. A un primo sguardo il Sabba si presenta come un rituale di inversione della messa e in particolar modo dell'eucarestia. Ad esempio Franc Mercier ha mostrato che la scena dell'omaggio al diavolo e l'adorazione del *bouc* satanico raffigurata nei manoscritti del trattato di Johannes Tinctor, *Tractatus contra sectum valdensium* (1460), può essere considerata una rappresentazione inversa de "L'Agnello Mistico", opera dei fratelli Van Eyck (1432). Lo pseudo-corpo del diavolo/caprone riproduce, in chiave parodica, il miracolo eucaristico. Ma quella operata da Sabba non è una semplice parodia, come lo sono alcune rappresentazioni del Carnevale: l'*osculum infame* costituisce un vero e proprio anti-sacramento (vedi, in fondo, **fig. 3**)⁵⁶. Questo

del XVII secolo, il termine *masca* ricorrerà nei trattati demonologici e nelle disposizioni delle autorità religiose nei confronti delle streghe. Uno studio di Rita Caprini (*La strega mascherata*, «Immagine riflessa», IX, 2000) approfondisce l'origine connessa con 'l'andare mascherati' delle diverse denominazioni dei termini *strega* e *stregone* in tutta Europa, in particolare nell'area romanza con il tipo *masca* dell'italiano settentrionale e con il tipo *grimâou, sorcier* del provenzale.

⁵⁴ Questo aspetto è particolarmente evidente nelle *diableries* dei misteri medievali, cfr. E. Dupras, *Diabls et Saints...*, cit., p. 33.

⁵⁵ P. Campione, *La strega, la maschera e il carnevale...*, cit., pp. 158-161.

⁵⁶ J.P. Boudet, *Entre Science et Nigromance...*, cit., p. 481.

ribaltamento è concesso durante il Carnevale, o in pratiche carnevalesche come lo *charivari*, poiché esso gode di una sua autonomia controllata e delimitata all'interno della società medievale, ma al di fuori dei suoi confini il gesto non è più parodico, bensì diabolico. Rispetto al Carnevale, che era in ogni caso un evento contenuto all'interno della società dominante, da essa quindi accettato, contemplato entro limiti temporali e modali e caratterizzato, come abbiamo visto, dalla presenza del riso, altri incontri 'alla rovescia', di contatto tra vivi e morti, diventano progressivamente il Sabba, una festa temuta e rigorosamente tenuta fuori da ogni momento della vita sociale, verso la quale non veniva concessa alcuna forma di tolleranza.

Secondo alcuni, i ritrovi notturni delle streghe, nei termini e nei modi immaginati e stabiliti da un'élite prima solo ecclesiastica e poi anche laica, rappresentavano una festa capace di rovesciare momentaneamente il mondo, mettendo in scena una contro-società in cui non è protagonista né il riso né il realismo grottesco ma piuttosto il desiderio delle classi inferiori di liberarsi dalle gerarchie, dai riti, dai dogmi a loro imposti, sostituiti con altri diametralmente opposti e per questo 'infernali'. La serietà e formalità degli uffici divini non erano ribaltate nel riso e nella parodia ridicolizzante, ma in un'altrettanta rigorosa ufficialità, capace di avere fedeli altrettanto ferventi. In quest'ottica il Sabba è forse più un'alternativa radicale ed eversiva rispetto al Carnevale, piuttosto che una sua semplice estremizzazione: l'osceno mostrato non è semplice inversione del pudore nascosto, ma diventa il gesto ritualizzato in un'anti-sacralizzazione che supera la dimensione parodica.

Chiarita la natura parodica del Sabba, nel paragrafo successivo vedremo alcuni testi poetici e letterari in cui l'immagine dell'*osculum infame* è stata ripresa in chiave parodica secondo le sue diverse valenze: come forma di omaggio feudale, di *osculum pacis*, di bacio di umiliazione e riverenza e come prova da superare.

4. La parodia dei testi letterari

4.1. Dopo aver visto gli aspetti religiosi e sociali ufficiali rivestiti dai diversi tipi di bacio nel Medioevo, ci avviciniamo ora alla loro parodizzazione⁵⁷. Accanto ai testi di cui abbiamo trattato nel capitolo precedente, infatti, ce ne sono altri di diversa natura, vale a dire quei testi parodici che percorrono e caratterizzano al pari dei trattati ecclesiastici la cultura medievale.

⁵⁷ Sono molte le perifrasi che vengono usate, specialmente in ambito umoristico e ingiurioso, per designare l'*osculum infame*: i romani utilizzavano *lingere culum* o *lambere nates*, i tedeschi *baciarmi dove mi siedo* o *mi può baciare dove non ho il naso*, al pari dei francesi (l'uso di queste perifrasi lo ritroveremo nelle *Canterbury Tales*). Un interessante gioco di parole si ottiene scomponendo la parola *osculum* in *os* e *culum*. Questa suddivisione del termine è all'origine di un aneddoto latino su una donna sposata, che risponde alla richiesta di un bacio da parte dell'amante dicendo che non può concedergli la prima parte della parola (la bocca quindi) perché essa spetta solo al marito, ma che per non essere troppo dura con lui, gli avrebbe concesso la seconda: «Syllaba prima meo debetur tota maritum, | Sume tibi reliquas, non ero dura, duas» (cfr. K. Nyrop, *Storia del bacio*, cit., pp. 78-79).

La liturgia si prestava facilmente alla parodia, come risulta dal gran numero di inni, orazioni, vangeli e intere messe di carattere bacchico che ci sono rimasti. L'inversione nell'umorismo religioso ha portato molti critici a riferirla al più ampio ruolo che l'inversione ha nella cultura e nell'ambito cognitivo umano. Il carnevale e la farsa non sono solo un principio ridicolo, comico, grottesco, ma rappresentano forse lo stile di pensiero dell'uomo medievale, che abbraccia tutto lo spessore della cultura, dai livelli più bassi a quelli più alti, dal folklore alla religione ufficiale. Da Bachtin in poi gli studi sul carnevalesco e la parodia (vedi, in fondo, **fig. 4**) medievale hanno conosciuto un grande sviluppo, soprattutto lungo la strada dei rapporti intertestuali tra parodia e oggetto parodiato e dei legami con il contesto storico e culturale in cui si collocano⁵⁸.

I caratteri principali della parodia carnevalesca, dei riti che si svolgevano durante questo periodo, e della parodia popolare medievale in generale, rappresentano l'anello di congiunzione tra la storia dell'*osculum infame* e la sua presenza nella letteratura. Tra la visione demonologica inquisitoriale, strutturata sull'inversione dell'*osculum pacis* e bacio vassallatico, e i testi letterari che utilizzano l'*osculum infame* a scopo derisorio, è plausibile ipotizzare che sia la cultura carnevalesca a fare da tramite.

Il contesto della parodia è fondamentale per capire la diffusione e il tema stesso dell'*osculum infame*. Svanito questo contesto svanirà anche il *baiser au cul*, almeno nella sua accezione diabolica. La sua diffusione è contenuta nei secoli entro cui limiteremo la nostra indagine, anche se forse non è proprio possibile parlare di una vera e propria tradizione quanto di diverse attestazioni nella letteratura, storia e storia dell'arte, che con la fine delle persecuzioni del Sabba trovano anch'esse il loro termine.

4.2. Il tema del bacio infame non pare essere comune nelle letterature folkloristiche: il *Motif-index of Folk Literature* di Thompson non ne riporta esempi e allo stesso modo i più comuni repertori di *motif-index* non ne fanno cenno.⁵⁹ Ma esistono alcuni sporadici testi in cui esso si presenta nelle sue diverse vesti e si presta a diverse esigenze narrative e letterarie.

La canzone di gesta *Aiol* mette in scena l'*osculum infame* da prestare ad un idolo di Maometto per diventare suo fedele e rinunciare definitivamente al cristianesimo; il

⁵⁸ Sulla parodia medievale si rimanda a M. Bayless, *Parody in the Middle Ages*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1996; L.B. Cedrini, *La cosmologia del villano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989; N. Catelli, «*Parodiae Libertas*». *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, Angeli, 2011; M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001; G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981.

⁵⁹ Sono stati consultati: *Index des motifs narratifs dans les romans Arthuriens français en vers (12.-13. siècles)*, a cura di A. Guerreau-Jalabert, Genève, Droz, 1992; *Motif-index of the Italian novella in prose*, a cura di D.P. Rotunda, Bloomington, Indiana University, 1942; *Motif-index of early Irish literature*, by Tom Peete Cross, Bloomington, Indiana University, 1952; *Motif-index of early Icelandic literature*, a cura di Inger M. Boberg, Copenhagen, Munksgaard, 1966; Olivier Collet, *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci. Vie de sainte Christine et Miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz, 2000.

passo riprende dunque la relazione tra bacio infame e idolatria nella condanna cristiana degli altri culti religiosi:

[Li] païen li amenent un auferant grenu:
si le baise en la bouche, que ne se targa plus,
et rache contremont el despit de Jesu...
«Et puis me baiseras en mi le treu del cul: 9645
che ert senefianche qu'a moi t'eres rendus,
s'aras Dieu renoié et la soie vertu
et que il ne peut estre et qu'encore ne fu.
- Si ferai jou, biaux sire,» che dist li durfeu[s];⁶⁰

Il bacio del deretano presente nel testo non è rivolto al Diavolo ma ad un idolo di Maometto, che da profeta diviene nel Medioevo divinità osteggiata e nemica per eccellenza della religione cristiana. Nella *chanson de geste* la religione dei saraceni assume dei connotati molto vaghi e poco veritieri, poiché su di essa sono proiettate tutte quelle accuse che abbiamo visto tipicamente attribuite alle sette eretiche⁶¹.

La dimensione parodica è evidente: il passo ricalca alcuni stereotipi circa quegli aspetti che nell'immaginario collettivo rappresentavano l'adorazione di Dèi diversi dalla religione ufficiale⁶².

4.3. Posto all'interno delle *Canterbury Tales*, il Racconto del Mugnaio descrive l'ingegnoso artificio con cui Alison, moglie di un legnaiolo geloso, e il suo amante Niccola riescono a passare la notte insieme nella casa di lei, convincendo il marito a restare dentro una botte sollevata sul soffitto per l'imminente arrivo di un diluvio universale. A questa vicenda principale di tono fabliolistico si aggiunge quella del chierico del paese, Assalone, che da sempre corteggia insistentemente e senza alcun successo Alison, e che proprio quella sera si decide ad andare alla sua finestra per strapparle almeno un bacio. La donna, determinata a prendersi gioco di lui per liberarsene una volta per tutte, acconsente, ma invece che offrirgli le labbra dalla finestra, sporge fuori le sue natiche, che egli bacia con ardore finché non scopre l'inganno:

Dirk was the nyght as pich, or as the cole,
And at the wyndow out she pitte hir hole,

⁶⁰ *Aiol*, a cura di J. Normand e G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1877, p. 282.

⁶¹ Per la visione e rappresentazione di Maometto e dei suoi fedeli nelle *chansons de geste* e nelle cronache delle crociate si rimanda a A. Leclercq, *Portraits croisés. L'image des Francs et des Musulmans dans les textes sur la Première Croisade: chroniques latines et arabes, chansons de geste françaises des XII et XIII siècles*, Paris, Honoré Champion, 2010; P. Péron, *Les Croisés en Orient. La représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Paris, Champion, 2008.

⁶² Non manca nemmeno una presa in giro ai danni di Macario: a parlare per bocca del profeta islamico è in realtà un servo fatto entrare dai saraceni dentro il simulacro, cavo all'interno, che gli promette di realizzare le sue aspirazioni dopo che egli avrà dato il bacio infame come prova della sua apostasia.

And Absolon hym fil no bet ne wers,
But with his mouth he kiste hir naked ers,
Ful savourly, er he was war of this.
Abak he stirte, and thoughte it was amys,
For wel he wiste a womman hath no berd.
He felte a thyng al rough and long y-herd⁶³

3735

Assalone non si accorgerà subito dell'inganno ma immediato sarà il suo desiderio di vendetta. A pagarne lo scotto sarà però l'amante Niccola, il quale, volendo ripetere la stessa beffa ai danni del chierico, verrà invece colpito in mezzo alle natiche da un ferro ardente che Assalone era corso a procurarsi a tal fine. Il racconto si conclude così:

Thus swywéd was this carpenteris wyf,
For al his kepyng and his jalousye;
And Absolon hath kist *hir nether eye*,
And Nicholas is scalded in the owste;
This tale his donn, and Good save al the rowte⁶⁴.

3850

Ritroviamo qui una delle prime perifrasi con la quale veniva indicato il bacio nel posteriore, cui si è fatto cenno precedentemente. L'espressione 'occhio di dietro' per indicare l'ano ci riporta direttamente alla sostituzione del volto con il posteriore, attraverso quell'inversione dell'alto con il basso cara alla tradizione parodica, carnevalesca (e diabolica) medievale. Seguiremo tra poco l'analisi filologica svolta dalla Lazzarini sulle possibili origini del termine *raboi*, per ora ci interessa rilevare le sue possibili radici nell'*argot*, dove è presente un *rabouin* o *raboin* che indica diavolo e più avanti zingaro, e le sue attribuzioni nel *FEW*: *ribouit* significa sia 'occhio' che 'ano'. Un altro termine, *robert*, collega a sua volta 'occhio' e 'occhio tumefatto' con 'diavolo'⁶⁵.

In Chaucer il tema del bacio del posteriore ha come solo vero motivo quello dello scherno, della beffa, del burlarsi di uno spasimante accanito e non ricambiato. Questo racconto di *Canterbury Tales* non è certo l'unico esempio narrativo in cui si è scelto di mettere in scena il bacio del deretano come motivo di derisione e scherno, che anzi rappresenta un espediente letterario molto diffuso. Secondo gli studi di Durrant⁶⁶, l'*osculum infame* con la sua carica di anti-pudore manifesto aveva come prima prerogativa quella di minare l'integrità morale della persona che lo dava, perché esso era sentito come atto innaturale e bestiale, ovvero legato al mondo dei rapporti promiscui con gli animali. Chi compie questo bacio compromette quindi l'integrità della sua persona ed è per questo che il suo utilizzo ai fini della beffa conduceva alla derisione e umiliazione del soggetto. Assalone cercherà di pulirsi la bocca in tutti i

⁶³ G. Chaucer, *Canterbury Tales*, a cura di A.W. Pollard, London, Macmillan and Co., 1907, p. 161.

⁶⁴ *Ivi*, p. 166, il corsivo è nostro.

⁶⁵ L. Lazzarini, «*Cornar lo corn*»: *sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel*, «Medioevo Romanzo», VIII, 1981-1983, pp. 329-370.

⁶⁶ J. Durrant, *The osculum infame...*, cit., pp. 36-59.

modi, dopo avere baciato per inganno le natiche di Alison, come a voler cercare di lavare via l'onta che l'ha macchiato e coperto di derisione agli occhi della donna e dell'amante.

4.4. La tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel su quello che venne felicemente definito da René Nelli l'*Affaire Cornilh*, presenta interessanti spunti linguistici per lo studio dei collegamenti tra il Diavolo e la zona *sotirana* del corpo femminile.

Diverse le ipotesi sulla datazione della tenzone: il riferimento nel secondo componimento di Raimon de Durfort agli impiccati di Béziers («si fossetz pendutz a Bezers», v. 26)⁶⁷ l'aveva inizialmente fatta collocare dopo il 9 luglio 1209, ovvero in seguito al massacro compiuto contro gli albigesi in quella città. Recenti studi hanno però anticipato il riferimento al 1169, quando il signore di Béziers, Roger II Trencavel, si vendicò dei Biterresi, ritenuti gli assassini del padre. È probabile che la tenzone dell'*Affaire Cornilh* sia da collocare in questi anni anche per la designazione di *escoliers* data ad Arnaut Daniel da Raimon («non es Arnautz l'escoliers», v. 29:) e la sua anticipazione non è priva di importanza per i fini interpretativi. Attorno al 1169 esordisce Chrétien de Troyes come romanziere con *Erec et Enide*, del 1170 è il dibattito poetico tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes. Secondo la Lazzerini, che ha condotto numerosi studi sulla 'tenzone del *corn*'⁶⁸, la proposta di *na Ena* al suo assiduo spasimante, il cavaliere Bernat de Cornilh, di soffiare nel *corn* («S'aissi.m cornatz de plan, | yeu vos faray mon drut certan», *Truc Malec a vos me tenh*, vv. 17-18) è infatti da porre in parallelo con un episodio centrale di *Erec et Enide*.

Nel romanzo il protagonista soffia, nel significato di suonare, il corno per dare il via alla festa della corte («la joie de la cort») dopo la sconfitta del nemico. La stessa gioia sarà concessa anche a Bernat dopo che avrà «cornat lo corn» della sua adorata, con la differenza che quello suonato dal personaggio di Chrétien è un corno eburneo e allegorico, che rappresenta una cornucopia dalla quale sono versati i frutti e i meriti delle sue valorose imprese, mentre il *corn* in cui dovrebbe soffiare⁶⁹ Bernat è il deretano

⁶⁷ Le citazioni dei testi di Raimon de Durfort e di Truc Malec sono tratte dall'edizione Contini (L. Lazzerini, «*Cornar lo corn*», cit., pp. 359-363), mentre il testo di Arnaut Daniel dall'edizione Perugi (*Ivi* pp. 362-363). In G.E. Sansone (a cura di), *I trovatori licenziosi*, Milano, ES, 1992, pp. 88-101, si è scelta invece per il testo di Arnaut l'edizione Eusebi.

⁶⁸ L. Lazzerini, «*Cornar lo corn*», cit., pp. 329-370.

⁶⁹ Il gesto del *cornar* che deve compiere l'amante nel *corn* della sua amata collega l'idea di bacio a quella del soffio. Secondo la teoria pneumologica alta del Medioevo (cfr. G. Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977), il soffio rappresenta l'anima, il respiro, i sospiri. Questa teoria nasceva da una convergenza della teoria dell'immaginazione di origine aristotelica con la dottrina neoplatonica del pneuma come veicolo dell'anima, la teoria magica della fascinazione e quella medica degli influssi tra spirito e corpo. La stessa teoria permetteva anche di spiegare la genesi dell'amore: nell'esperienza erotica nella lirica stilnovistica l'oggetto dell'amore è infatti un fantasma, uno spirito inserito come tale in un circolo pneumatico in cui si aboliscono e si confondono i confini fra l'interno e l'esterno, il corporeo e l'incorporeo, il desiderio e l'oggetto desiderato. Questa idea trova la sua corrispondenza parodica nel basso carnevalesco: l'opposto del sospiro è il peto. Quello del *pet au vilan* è un tema assai diffuso in tutto il Medioevo (cfr. A.B.

di *na* Ena. La presa in giro della tradizionale icona lirica della *domna* che elargisce gaudio al suo amante è quindi massima⁷⁰.

L'oscena proposta di *na* Ena offre l'ispirazione per questi quattro componimenti (tre canzoni-sirventesi e una *cobla*), che vedono Raimon de Durfort e Truc Malec schierati dalla parte della donna e Arnaut Daniel che invece difende la decisione di Bernat de Cornilh, tiratosi indietro davanti alla particolare prova d'amore.

Il motivo della *honte*, che avrebbe potuto colpire Bernat de Cornilh se avesse compiuto il gesto impudico richiestogli da *na* Ena, è ben presente nei componimenti e la *domna* stessa specifica per bocca di Raimon che non si tratta di una beffa, come ad esempio nel racconto di Chaucer: «E ia no tematz escarnir, | ayssi es dreitz al mieu albir» (vv. 24-25). Ai versi 46-49, Raimond ricorda, benché ironicamente, l'obbligo dei veri amanti di sottostare ad ogni desiderio della dama: «Fals dompneyador, aprendetz | de mi aisso que no sabetz: | per fals vos tenc quar enqueretz | domna, pueys vos y sordeietz»⁷¹.

Il bacio a cui Bernat è invitato è una prova del suo vero e forte desiderio di entrare nei favori della donna, ma è anche un bacio iniziatico: solo dopo averlo dato diventerà amante di *na* Ena. Nonostante le rassicurazioni di quest'ultima sul fatto che non si tratta di una trappola per burlarsi di Bernat in futuro, Arnaut lo difende: se egli avesse compiuto quell'atto vergognoso avrebbe infamato se stesso e tutta la sua discendenza⁷².

La tenzone non ha però solo un contenuto parodico rispetto al codice cortese o rispetto al testo di Chrétien: i collegamenti linguistici tra il deretano e il Diavolo evidenziano come sia profondamente radicato il legame tra il basso corporeo, ovvero la zona nascosta per eccellenza dal pudore, e il Diavolo stesso. La divinità infernale è

Cedrini, *La cosmologia del villano*, cit.): nella visione carnevalesca di Rabelais esso è lo spirito vitale, l'anima, ma un'anima bassa materiale e corporea, che si manifesta ed esce dal luogo più basso del corpo perché in quel luogo trova sede e alimento (cfr. V. Allen, *On farting. Language and laughter in the Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.) Il legame fra *baiser au cul* e peto non sembrerebbe sostanziale, ma dalla pneumologia si può cogliere quell'immagine della circolazione dei soffi che rafforza l'idea dell'inversione e dell'alternarsi bocca/ano. Inoltre, il *cornar* di Cornilh racchiude un'ulteriore inversione: il circuito dell'aria va dall'esterno verso l'interno, in direzione opposta rispetto alla parodia più convenzionale.

⁷⁰ L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 125-126.

⁷¹ G.E. Sansone (a cura di), *I trovatori licenziosi*, cit., p. 91.

⁷² Gli ultimi studi di L. D'Onghia (*Un'esperienza etimologica veneta: per la storia di mona*, Padova, Esedra, 2011, pp. 83-88) propongono come base onomatopeica di labbra *BAB(B), che sarebbe all'origine sia di *babouin* e dell'italiano *babuino*, sia di *babine* (nome volgare per le labbra delle scimmie, dei cani, dei ruminanti). Da qui il Lessico Etimologico Italiano (LEI) attesta il siciliano *bbabbu*, genitali femminili, e il pantese *bàbisi*, posteriore vistoso di una ragazza. Nella *Lex Burgundorum* (480-517 d.C.) era previsto che chi rubasse un cane da caccia fosse costretto a baciare pubblicamente sulle natiche, per il ludibrio del popolo. A partire da queste punizioni si deve essere affermata in francese, almeno a partire dal XIII secolo, la locuzione *baiser le babouin* per 'subire un trattamento vergognoso'. Per influsso francese simili locuzioni giunsero anche nel Nord-Ovest dell'Italia: sempre il LEI registra il piemontese *basè 'l babouin* (costringere qualcuno a sottomettersi a condizioni dure), mentre il dizionario del Sant'Albino riporta *basè el babuin o 'l cul a un* (baciare il manipolo, sottomettersi, umiliarsi), dove *babuin* e *cul* sono sinonimi. Baciare la scimmia potrebbe sottendere quindi il baciare la bocca/orifizio (qualunque esso sia) della scimmia, che corrisponde a sua volta a subire un trattamento vergognoso.

associata al posteriore perché egli rappresenta l'esatta inversione di tutto ciò che è considerato alto e nobile, rappresentato topograficamente dal viso. Abbiamo fatto riferimento prima ad alcune possibili origini del termine *raboi*, utilizzato da Ramon de Durfort (vv. 40-44: «que Raimon de Durfort li di | que ben es pres del Caersi | quan li mostret son raboi, | mas grieu li responder'ayssi | ans i cornera ses tai»): la Lazzerini ipotizza infatti che l'etimo possa identificarsi con il radicale **rabb-*, forse germanico, da cui discendono tutta una serie di termini come 'chiasso', 'fracasso infernale', 'diavolio'. La connotazione demoniaca diventa più chiara e diretta in *rabatori*, «rassemblement des sorciers et sorcières pour le sabbat» secondo il *FEW*, e *raubatori*, «état d'admiration, l'extase des sorciers en présence de Lucifer.»⁷³ Secondo la Lazzerini la proposta del *FEW* che traduce *raboi* con *deretano* è da rivedere, ma senza entrare troppo nella storia della tradizione del lemma, ci interessa qui riportare una sua attestazione nello *Speculum cerretanorum* inserito nel *Vagabondo* di Rafaele Frianoro: «*Rabuinati*, cioè spiritati: questi ad ogni poco sbattono la testa, mandano fuori un suono o un sospiro a guisa d'un toro per mostrare d'essere molestati dal demonio»⁷⁴.

Accanto al versante diabolico, il rinvio al basso corporeo e materiale, con tutte le sue implicazioni e il suo coinvolgimento in quella che si potrebbe definire una liturgia carnevalesca⁷⁵, emerge nell'interesse per il gioco verbale, vero protagonista di questi testi⁷⁶. Secondo Bec, infatti, la motivazione iniziale di questa tenzone potrebbe essere il nome stesso dello sventurato amante, *Cornilh*, che richiama nell'etimo il *corn* quanto il *cornar*. Il legame tra il luogo di provenienza di Bernat e il verbo *cornar* è messo poi in chiara evidenza ai vv. 37-38: «Senher, pus de Cornilh etz | e sai que cornar solet», come se il toponimo fosse dovuto ai costumi del luogo⁷⁷. Bec aggiunge: «Je signalerai en passant, dans ce genre de pièces, les jeux de mots latents et les homophonies entre le registre haut de l'amour (*còr* "coeur", *còrs* "corps, personne") et le registre bas (*cul*, *con*, *còrn*, *colh* "testicule"), tous mots monosyllabiques et commençant par la même consonne»⁷⁸.

4.5. Nell'anti-canzone di gesta *Audigier*, protagonista è l'inversione costante e dominante di ogni aspetto e valore dell'epica cavalleresca, inversione che coinvolge in primo luogo le gesta e le avventure del cavaliere Audigier, alle prese con la sua nemica,

⁷³ L. Lazzerini, *Postilla al 'corn': 'raboi'*, «Medioevo Romano», XIV, 1989, pp. 39-49, cit. p. 43.

⁷⁴ *Il libro dei vagabondi. Lo "Speculum cerretanorum" di Teseo Pini, "Il vagabondo" di Rafaele Frianoro e altri testi di 'furfanteria'*, a cura di P. Camporesi, Torino, 1973, pp. 162-163, in L. Lazzerini, *Postilla al 'corn'*, cit., p. 44.

⁷⁵ Sulla raffigurazione del *baiser au cul* a margine dei manoscritti si rimanda agli articoli di I. Engammare, *Les processuss d'hybridation dans le marges à drôleries des manuscrits gothiques*, «Micrologus» VIII, 2000, 2; e di J. Wirth, *Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, «Micrologus», ivi.

⁷⁶ L. Lazzerini, «*Cornar lo corn*», cit., p. 329-370.

⁷⁷ G.E. Sansone (a cura di), *I trovatori licenziosi*, cit. p. 91.

⁷⁸ P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours, pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1994, p. 17.

la vecchia megera Grinberge. Essa ricorda la figura della *baba-jaga* dei racconti russi, custode del regno dei morti, che dà una morte simbolica nel rito iniziatico, recando nel suo aspetto i segni della morte stessa; ma questa strega, malefica e benevola allo stesso tempo, è anche colei da cui dipende la vita della foresta e degli esseri viventi che la abitano, ed è in grado di trasmettere ai cacciatori i suoi poteri magici sugli animali⁷⁹. Il rito d'iniziazione di Audigier trova il suo culmine proprio quando Grinberge lo *tranglouti* per espellerlo poi analmente. Secondo la Lazzerini, questo rito iniziatico, che prevede un *regressus ad uterum* e *descensus ad inferos*, si rifà all'esperienza cruciale di alcuni neofiti che consisteva proprio nella ri-generazione vissuta come una rivelazione escatologica. Questa visione è a sua volta collegata con tutta quell'iconografia che raffigura l'ingresso nel mondo degli inferi come un passaggio nelle viscere di un mostro, della cui bocca abbiamo parlato precedentemente. Questo essere divoratore simboleggia non solo il Diavolo, ma anche quel principio distruttivo oscuro e nascosto nel grembo della terra. È all'interno di questo contesto che si colloca l'episodio del bacio del deretano imposto da Grinberge ad Audigier:

XXXIV

[...]

Grinberge a descouvert et cul et con 410
 et sor le vis li ert a estupon;
 du cul li chiet la merde a grant foison.

XXXV

Quans Audigier se siet sor un fumier envers,
 et Grinberge sor lui qui li froie les ners.
 .ii. foiz li fist baisier son cul ainz qu'il fust ters 415
 et Audigier i ert par ses lievres aërs.
 «Audigier, – dist Grinberge – mes cus est ters»⁸⁰

A proposito di questo passo la Lazzerini annota: «capovolgimento insieme della *pax* cristiana e dell'*hommage* feudale, questo gesto destinato a divenire l'emblema dell'affiliazione diabolica nella liturgia rovesciata del Sabba racchiude in sé, al pari del *Fier baisier* cui devono assoggettarsi tanti protagonisti di testi letterari o di fiabe, espliciti contrassegni iniziatici». Questo carattere di prova, per la quale l'eroe deve dimostrare di saper vincere il disgusto, si unisce al rinvio a quel basso corporeo di cui molto abbiamo già detto attraverso gli studi Bachtin⁸¹.

⁷⁹ L. Lazzerini, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, «Studi mediolatini e volgari», XXV, 1977, pp. 93-155.

⁸⁰ *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, a cura di L. Lazzerini, Roma, Carocci, 2003, pp. 140-143.

⁸¹ *Ivi*, pp. 44-45.

Il carattere di prova di queste richieste di baci osceni è quindi ricollegabile alla tematica del fiero bacio⁸². L'umiliante pena che Grinberge fa subire al cavaliere fa parte delle prove che egli deve superare, o meglio dello scotto che deve pagare per essere ammesso nella società cavalleresca adulta, una sorta di rito di passaggio in cui viene conquistata l'autonomia e la maturità.

Ma smarrita la connotazione positiva che il *Fier baiser* ha, resta soprattutto l'idea che il bacio disgustoso sia una penitenza, la punizione inflitta in seguito ad una sconfitta⁸³. Come per il bacio ottenuto da Assalone con l'inganno, quello imposto da Grinberge fa parte delle penitenze che Audigier deve compiere per essere liberato dalla megera, ed è allo stesso tempo motivo di umiliazione e derisione per tutti gli altri personaggi che assistono alla scena. Nel mondo anti-cavalleresco in cui si muovono le vicende del protagonista, il bacio prestato al disgustoso posteriore di Grinberge ha la stessa funzione del bacio della pace che aveva luogo alla chiusura del rito dell'investitura di ogni cavaliere. Infatti come Audigier è un cavaliere alla rovescia così come la realtà che lo circonda, il bacio che rappresenta in qualche modo la sua investitura non può che essere un *baiser au cul*.

4.6. L'*osculum infame* non manca di fare la sua comparsa anche nelle composizioni trovadoriche: a cavallo tra XII e XIII secolo lo ritroviamo infatti in due sirventesi provenzali, il genere per eccellenza dell'invettiva e della satira feroce, che più si addice all'utilizzo del bacio infame. Si tratta del sirventese *Mal o fe lo bisbel d'Urgel*, di

⁸² L'episodio del *Fier baiser* occupa una posizione centrale all'interno del *Bel Inconnu* (Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, Pratiche Editrici, 1992). La prova del fiero bacio è il culmine di quelle che il Bel Cavaliere Sconosciuto deve affrontare e superare: gli rivelerà la conoscenza della sua identità e di come conquistare la sposa e il regno. La paura e il fascino paralizzanti provati dal Cavaliere alla vista della bocca vermiglia del serpente sono un riferimento all'idea del bacio come superamento della paura del desiderio. Per contiguità con il suolo il serpente rappresenta il mondo sotterraneo di cui si vorrebbe carpire il segreto dell'illimitata fecondità, e per la sua forma evoca il corso dell'acqua, indispensabile alla vita ma al tempo stesso pericoloso se non funesto, che si riscontra nella bivalenza atavica e oscura del serpente (cfr. L. Lazzerini, *Le fate e la follia. Credenze popolari e veleni sociali nel «Jeu de la Feuillée»*, «Le forme e la storia», VII, 1995, pp. 85-117). Esso è il simbolo della tentazione e in quanto tale nemico della religione cristiana, ma rappresenta anche la rinascita e il ringiovanimento costanti (cfr. C. Arnould, *La stregoneria...*, cit., pp. 90-94). Fiero bacio e basso corporeo convergono nell'*osculum infame*, che rappresenta l'iniziazione ad una nuova condizione di vita, allo stesso modo in cui abbiamo detto il *cornar lo corn* avrebbe introdotto Cornilh alla vita di amante. Il fiero bacio è necessariamente un bacio disgustoso, altrimenti verrebbe meno il suo valore di prova coraggiosa da superare, così come lo era il bacio infame che il neofita nei convegni sabbatici doveva sulla bocca di un rospo. È interessante rilevare come nei versi conclusivi dei pensieri disperati del Cavaliere Sconosciuto, appena baciato dal serpente, il bacio terrificante ricevuto sia associato in primo luogo al Diavolo (vv. 3185-3211): «La guivre vers lui se lança | Et en la bouce le baissa. | Quant l'ot baissié, si se retourne. | [...] | Et cil del baissier fu pensis: | Déles la table s'est asis. | "Dius, Sire, fait il, que ferai | Del Fier Baissier que fait i ai? | Molt dolorous baisier ai fait; | Or sui je träis entresait. | Li diables m'a encanté, | Que j'ai baissié otre mon gré. | Or pris je molt petit ma vie"». Il Cavaliere Sconosciuto specifica che quel bacio con il Diavolo lo ha tradito e che la sua vita vale ormai poco, come a sottintendere che quel bacio innaturale rappresenti il suggello di un legame diabolico appena avvenuto.

⁸³ L. Lazzerini, «*Cornar lo corn*», cit., pp. 329-370.

Guillem de Berguedà, e di *Estier mon grat mi fan dir vilanatge*, di Lanfranc **Cigala**. Entrambi i testi hanno in comune l'associazione tra personaggi falsi, non degni di fiducia, e *le baisier au cul* come unico gesto che potrebbe garantire la loro parola data, nel caso di Cigala, oppure testimoniare l'improbabile mantenimento di quanto promesso, come in Berguedà.

Il componimento di quest'ultimo, autore catalano, è datato intorno al 1175 circa. Il trovatore scaglia un'acre invettiva contro il vescovo di Urgell, Arnau de Preixens, descritto come un impotente, falso e usurpatore del titolo stesso di vescovo. Veniamo a sapere dai primi versi che questi negò a Berguedà un diritto (il verbo *devedar* è infatti un termine feudale usato per indicare la negazione o il rifiuto di concedere a qualcuno qualcosa che gli è dovuto). Inoltre, sostiene il trovatore, il vescovo d'Urgell non ha ricevuto il consenso dell'arcivescovo per fargli questo torto: secondo Martin de Riquer ciò potrebbe indicare che il *devet* emanato fosse un'interdizione ecclesiastica, forse addirittura una scomunica. Circa il *parlamen* (che si potrebbe tradurre con 'eloquenza') di Berguedà, che avrebbe fatto perdere al vescovo tre cavalli e un mulo, Riquer sostiene che difficilmente si tratterebbe di un sirventese precedentemente scritto ed è più possibile che si riferisca a qualcosa detta o rivelata dal trovatore a dei giudici. Interessante, per la malizia sottile utilizzata, la citazione del nome di Guillem de Tarascon come colui che ha rivelato a Berguedà che il vescovo d'Urgell è impotente. La famiglia Tarascon era infatti fedelissima al vescovo e Guillem figurava anche tra i testimoni di un patto di concordia tra Arnau de Preixens e il visconte Arnau de Castellbon. La malizia del trovatore sta nell'aver attribuito un'accusa così infamante e svilente (quella di essere impotente) ad una persona che era in grande intimità e confidenza con il vescovo.

Nulla viene detto nelle note dell'edizione critica a proposito dell'espressione che qui più ci interessa, ai vv. 11-12: «e s'aissi.ls laiss'anar ses guerra, | de dos en dos, lo bais el cul»⁸⁴, è semplicemente proposto un rimando alla ricorrenza del *baisier au cul* presente nel sirventese di Cigala⁸⁵, ma forse, pur nell'oscurità persistente di alcuni dettagli, si possono aggiungere altre considerazioni. Berguedà utilizza questa immagine come eufemia per una battuta ironica: il vescovo d'Urgell è una persona talmente falsa, bugiarda e malfidata che se per una volta manterrà la parola data, cioè lascerà andare tutti insieme i tre cavalli e il mulo persi, Guillem è disposto a baciargli il culo. Perché questa iperbole abbia senso e che quindi la battuta riesca, bisogna dedurre che questo gesto non abbia nessuna possibilità di realizzarsi, subordinato com'è all'impossibile onestà del vescovo.

La datazione di *Estier mon grat mi fan dir vilanatge* è invece molto precisa e risale al luglio del 1242. Nel sirventese Lanfranc Cigala, trovatore italiano, attacca il Marchese Bonifacio II di Monferrato, considerato vile traditore e malfidato, oscillante tra il campo guelfo e quello imperiale in base alla sua convenienza. *L'osculum infame* è

⁸⁴ M. de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Espuga de Francoli, Abadia de Poblet, 1971, p. 87.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 159-165.

perfettamente qui inserito nella sua veste di omaggio feudale, da prestare come vassallo o come bacio della pace a suggello di un accordo tra le parti. Cigala ci riferisce di tutti i cambi di bandiera del Marchese di Monferrato, che prima ha prestato giuramento e poi tradito sia i Milanesi (i guelfi) che il Papa. Nonostante egli abbia baciato quest'ultimo sul viso, dandogli quindi un *osculum pacis* come segno di fedeltà e di garanzia dei patti presi, egli smentì comunque la sua parola e tradì senza remore. Per questo Cigala sostiene che, se mai dovesse fare un patto con lui o se dovesse essere il signore e lui suo vassallo, non vorrebbe che gli prestasse l'omaggio tradizionale del bacio sul viso: non gli crederebbe infatti se non gli baciasse il fondoschiena.

Il bacio della pace non ha alcun valore per chi giura con leggerezza e tradisce assai facilmente il suo giuramento: la sua inversione, cioè il bacio del posteriore, rappresenta quindi il solo possibile bacio come omaggio per chi non è mai fedele, in nessuna circostanza. Non è esente neanche in questo testo una vena ironica nel riutilizzo del bacio del posteriore: il tono di disprezzo nei confronti del Marchese suggerisce che Cigala lo vorrebbe vedere umiliato nel prestare questo omaggio forse più veritiero. Di massimo interesse è infine, in rapporto al reticolo di riferimenti diabolici da cui siamo partiti, il riferimento conclusivo al Diavolo, indicato come il solo e degno signore di un vassallo che per la sua ignominia dovrebbe rendere come omaggio l'*osculum infame*: «Aunitz marques, al diabol vos ren, | Q'a tal vasal taing aitals segnoria»⁸⁶.



Il percorso finora seguito traccia una linea cronologica che si dirama tra testi storici e testi letterari, fra cultura scritta e cultura popolare, e segue filoni in parte indipendenti e in parte intrecciati. Posto al centro dell'indagine l'*osculum infame*, l'immagine che si ricava non è tanto quella di due o più percorsi lineari che da esso si dipartono, quanto quella di una piccola orbita in cui i diversi elementi che ruotano intorno al centro si possono trovare, a seconda del tempo e del contesto, a collidere o a respingersi, ma riflettono bene la ricchezza di una cultura a più voci e più livelli, di cui anche un elemento tutto sommato marginale è degno punto di osservazione.

pantalea.mazzitello@studenti.unipr.it
(Università di Parma)

⁸⁶ *Ibidem*.



Fig. 1 – Johannes Praetorius, *Blockes-Berges Verrichtung*, 1668, in *The kiss in history*, a c. di K. Harvey
Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 41.



Fig. 2 – Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*, 1610, in B.P. Levack, *La caccia alle streghe*, Roma, Laterza, 1988, p. 160.



Fig. 3 – Miniatura in Johannes Tinctor, *Tractatus contra sectum valdensium*, 1460, in *Le streghe amanti di satana*, a cura di J-M. Sallmann, Milano, Electa-Gallimard, 1955, p. 19.

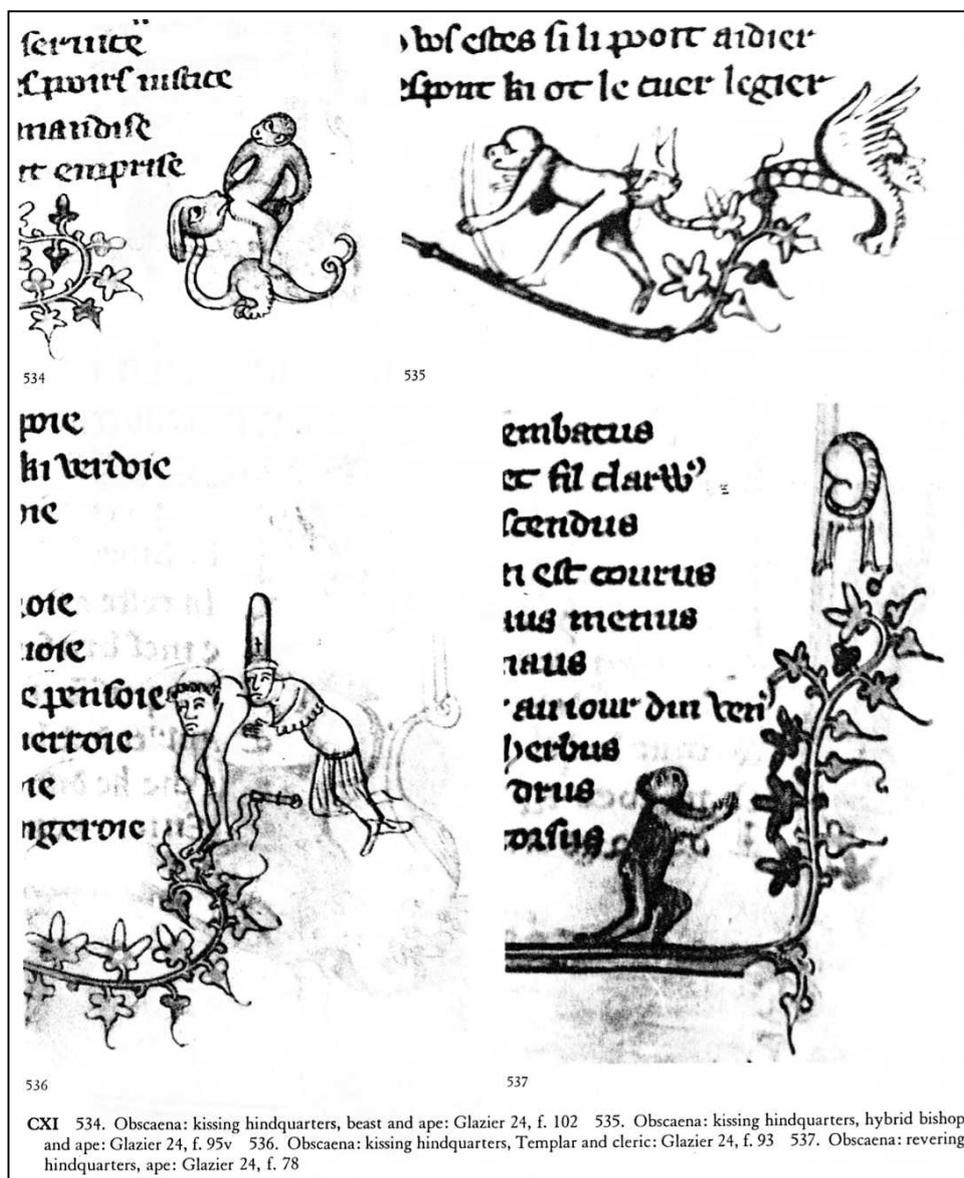


Fig. 4 --New York, William S. Glazier Collection, *Ms. 24*: Jacques de Longuyon, *Voex du Paon*, 1350 circa, in L.M.C. Randall, *Images in the gothic manuscripts*, Los Angeles, University of California Press, 1966, p. cxi.