



MIRABILIA

Gli effetti speciali
nelle letterature del Medioevo

*Atti delle IV Giornate Internazionali
Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*

(Torino, 10-12 Aprile 2013)

a cura di

Francesco Moseetti Casaretto e Roberta Ciocca



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con contributo di fondi per la ricerca locale 2012 del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

Francesco Mosetti Casaretto ha curato il progetto scientifico e l'organizzazione delle «Giornate», l'allestimento complessivo del presente volume e l'editing di metà dei contributi; Roberta Ciocca ha curato l'editing della restante parte dei contributi.

© 2014

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR (bear.am@savonanonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-557-4

Appunti per una poetica medievale dell'«effetto speciale»

di Francesco Mosetti Casaretto

*Ut discernamus omnia
contemplatione mirabili*

(Augustinus, *Confessiones*, XIII 18.23)

Cú Chulainn a quel punto ebbe la prima deformazione: divenne strano, mutevole, irriconoscibile, terrificante. Tutta la carne del suo corpo e ogni membro, ogni giuntura, ogni estremità, ogni punto, dalla testa ai piedi, iniziò a fremere come un pezzo di legno in un torrente, come un giunco nella corrente. Poi ebbe in tutto il corpo un selvaggio rivolgimento all'interno della pelle: i piedi, le tibie, le ginocchia si rivoltarono all'indietro, i talloni, i polpacci, le cosce si rivoltarono sul davanti, i fasci dei polpacci si portarono sulla parte anteriore delle tibie e ogni loro nodo rigonfio diventò grosso come il pugno di un guerriero. I fasci della testa si tesero tutti fino all'incavo del collo e ogni suo rigonfiamento, tondo, possente, vasto, incalcolabile, incommensurabile, era grande come la testa di un bambino di un mese. Poi la sua faccia diventò una rossa cavità: un occhio venne risucchiato nella testa così in profondità che un airone avrebbe appena potuto raggiungere dalla guancia il fondo del cranio; l'altro occhio schizzò fuori, sulla guancia. La bocca si contorse in modo spaventoso: le guance si ritrassero dalla mascella finché gli si videro le viscere. I polmoni e il fegato gli ballarono in gola e in bocca. Il palato urtò contro la parte inferiore della bocca con un potente movimento a tenaglia e ogni flusso di scintille infuocate che gli saliva in bocca era ampio come il vello di un ariete. Si udì il forte battito del cuore contro il costato come l'abbaiare di un cane da guardia ... o come un leone che attacca gli orsi. Per il ribollire della violenta furia che si manifestava in lui si videro nell'aria, sopra la testa, nuvole minacciose e lingue di fuoco ardenti, le torce di Badb. I capelli gli si aggrovigliarono in testa come rami di rossi rovi spinosi messi a colmare un varco in una siepe. Se un gagliardo albero di mele carico di frutti fosse stato scosso sopra i suoi capelli, forse neppure una mela, attraversandoli, avrebbe toccato il suolo: si sarebbero infilzate in ogni singolo capello, tanto erano ritti sulla testa per il furore. Dalla sua fronte si levò l'alone dell'eroe, ampio e spesso come il pugno di un eroe e lungo come il suo naso. Era colmo di furore mentre agitava gli scudi e incitava il guidatore e contro le schiere nemiche scagliava pietre con la sua fionda. Alto, largo, spesso, forte, possente come l'albero maestro di una grande nave era il fiotto di sangue scuro che gli sgorgava diritto dalla cima della testa e si dissolveva in un magico vapore, come il fumo che esce da una dimora quando si attende la visita di un re alla sera di un giorno d'inverno¹.

* Desidero ringraziare Roberto Buttafarro per avere discusso con me di «effetti speciali» tra cinema e Medioevo; le nostre conversazioni hanno contribuito a chiarire e a precisare l'oggetto — *in fieri* — del presente studio.

¹ Cataldi ed. 1996, pp. 137-138.

Cuchulainn è il polimorfico protagonista de *La grande razzia (Táin Bó Cúailnge)*, «testo centrale dell'antica letteratura irlandese»², di origine celtica, inizialmente a trasmissione orale, poi, assorbito e codificato in forma scritta dagli *scriptoria* monastici del IX sec. È considerato l'Achille irlandese³, ma per le violente deformazioni, cui va il personaggio soggetto quando è colto da furore, sembra un ancestrale antenato de *l'Incredibile Hulk*. Nessun dubbio, almeno a prima vista, che qui il narratore faccia uso, a modo suo, di «effetti speciali». Del resto,

Quello che conquista (...) l'adesione degli spiriti del Medioevo non è ciò che può essere osservato e dimostrato per una legge naturale, per un meccanismo ripetuto regolarmente; è invece lo straordinario, il soprannaturale o comunque l'anormale. La scienza stessa prende più volentieri per oggetto l'eccezionale, i *mirabilia*⁴.

Per l'appunto, «uno degli scopi che il racconto della grande razzia si proponeva era di offrire *mirabilia*, motivi di stupore», grazie al ricorso a «tratti iperbolici e a volte grotteschi»⁵. È un dato di fatto: il Medioevo ama trascendere la realtà. Sia o no per influenza collaterale del sacro e del misticismo (che porterebbe l'uomo a cercare un avveramento del trascendente nella storia mediante l'eccezionale) oppure per mero bisogno antropologico, fatto sta che, almeno dal punto di vista letterario, l'Età di Mezzo non sembra voler accettare la normalità del vivere, l'oggettività concreta dell'esistenza quotidiana; vuole sovrascriverla. Prodigii, portentosi, ordaie; gli espedienti sempre più complessi delle sacre rappresentazioni; gli animali parlanti (protagonisti di gesta, saghe, romanzi o di *fabliaux*); l'immaginario esotico del viaggio; e poi fauni, belve, leviatani, sirene, ippocentauri, ciclopi, cinocefali, sciapodi, epifugi, dracontopodi: tutto o quasi, nel Medioevo, sembra voler corrispondere al moto di un'immaginifica evasione dal reale verso l'attualizzazione di un fenomenico straordinario. Non si tratta, come l'ha definita il Le Goff, solo di «una cultura dello stupore»⁶ ovvero di un mondo, che coltiva per sé un'estetica del meraviglioso; ma di una cultura, che pare psicologicamente predisposta all'uso di accelerazioni spettacolari del meraviglioso. Perché? A cosa si deve questa propensione verso l'impossibile e lo straordinario? E, soprattutto, c'è un legame, che lega la nostra, moderna, cinematografica necessità di consumare «effetti speciali» all'evidente necessità del Medioevo

² Cataldi ed. 1996, p. 13.

³ Per informazioni sul testo e sul protagonista, si rimanda a Cataldi ed. 1996, pp. 13-30.

⁴ Le Goff 1981, p. 353.

⁵ Cataldi ed. 1996, p. 22.

⁶ Le Goff 2004, p. 719.

di fare altrettanto con i mezzi che aveva a disposizione oppure i due ambiti sono radicalmente diversi e partono da cause e motivazioni diverse?

L'idea di *Appunti per una poetica medievale dell'«effetto speciale»* trae origine da qui, da queste domande. È, forse, un primo tentativo di valutazione retrospettiva della spettacolarità del meraviglioso medievale partendo da una prospettiva cinematografica. Può apparire paradossale, concettualmente provocatorio perché quella di «effetto speciale», inutile ribadirlo, è una classificazione tratta dalla fenomenologia del cinema e il Medioevo — tranne, forse, nel caso di alcuni meccanici artificieri del dramma liturgico e della sacra rappresentazione⁷ — non ha mai (ri)conosciuto alcun «effetto speciale». Per Gervasio di Tilbury, considerato il principale teorico medievale del meraviglioso⁸ (XII sec.), non esistono «effetti speciali», solo «miracoli» e «meraviglie»:

Inaudita percipiuntur amplectimur, tum ex mutatione cursus naturalis quam admiramur tum ex ignorantia cause cuius ratio nobis est imperscrutabilis, tum ex assuetudine nostra quam in aliis variari sine cognitione iudicii iusti cernimus. Ex hiis, duo proveniunt: miracula et mirabilia, cum utrorumque finis sit admiratio. Porro miracula dicimus usitatius que preter naturam divine virtuti ascribimus, ut cum virgo parit, cum Lazarus resurgit, cum lapsa membra reintegrantur. Mirabilia vero dicimus que nostre cognicioni non subiacent, etiam cum sunt naturalia; sed et mirabilia constituit ignorantia reddende rationis quare sit.

[Siamo (...) attratti dalle cose di cui non avevamo sentito parlare, un po' per il mutare dell'ordine naturale che ci stupisce, un po' per l'ignoranza della causa di cui ci è imperscrutabile la ragione, un po' per la nostra <consuetudine> che vediamo delusa da fenomeni insoliti di cui non sappiamo formulare la giusta spiegazione. Da questo derivano due categorie di cose: i miracoli e le meraviglie; il fine di entrambi è suscitare stupore. Chiamiamo miracoli di solito quei fatti che, in disaccordo con le leggi naturali, attribuiamo ad un intervento divino, come il parto di una vergine, la resurrezione di Lazzaro, la salute restituita a un infermo; mentre riteniamo meraviglioso ciò che, pur obbedendo a leggi naturali, sfugge alla nostra comprensione: quello che costituisce l'essenza della meraviglia è soprattutto la nostra incapacità di spiegarla su basi razionali⁹].

Gervasio ha il sacro come discrimine e applicare etichettamenti cinematografici al Medioevo può apparire (e, almeno in parte, certamente lo è), strumentale, una forzatura. E, tuttavia, se è vero che «miracolo» e «meraviglia» sono semplici classificazioni dello straordinario e dell'eccezionale, è altret-

⁷ E, tuttavia, «coinvolgere nel discorso gli spettacoli teatrali medievali sposterebbe del tutto la prospettiva, se non altro per il fatto elementare che nel teatro, a muoversi, non sono delle immagini, ma degli individui in carne ed ossa» (Pasero 2000, p. 8).

⁸ Le Goff 2004, p. 707.

⁹ Gervasius Tillberiensis, *otia imperialia*, III (Bartoli ed. 2009, pp. 42-43).

tanto vero che quando un autore medievale inserisce quegli stessi miracoli e/o meraviglie nel proprio testo, non lo fa per mero arricchimento estetico, esornativo, ma, evidentemente, per gestirli dal punto di vista narratologico cioè per gli «effetti» — emotivi, spettacolari, impressionanti — che simili iperboli del vero provocano nel lettore, toccando registri fabulatori e/o sollecitando sfere psicologiche non altrimenti raggiungibili. In altri termini: il meraviglioso appunto come *effectus*. Ecco l'intersezione, il baricentro attorno al quale ci sembra possibile ragionare di una poetica medievale dell'«effetto speciale». Una poetica, per cui il cinema come paradigma potrebbe rivelare, non sono le proprie associazioni con il testo medievale, ma le intenzioni stesse del linguaggio meraviglioso di quest'ultimo, posto che fruitore di entrambi è e resta sempre l'uomo in quanto spettatore (anche se non lo stesso uomo culturale). *Effectus*: qui vuol dire funzionalizzazione cosciente del meraviglioso, strategia e scopi dell'*impiego* del meraviglioso; vuol dire: «effetto speciale» come forma retorica e, al contempo, come possibile chiave di lettura del meraviglioso in quanto elemento efficace e agente della narrazione. Il fatto che noi abbiamo difficoltà a percepire l'idea di «effetto speciale» se svincolata da una sequenza cinematografica non significa che il Medioevo non abbia conosciuto i suoi artifici spettacolari e i suoi percorsi immaginifici; significa solo che il mezzo (la tecnologia) per realizzare quel risultato stupefacente era profondamente diverso nelle forme e negli esiti, ma, probabilmente, non nelle istanze espressive. Ed è a quelle istanze, che c'interessa guardare. Il cinema stesso, del resto, sottolinea sovente come il Medioevo avesse una sua, «registica», complessa, sintassi dell'immagine: alcune recenti pellicole di provenienza orientale — *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2001) di Ang Lee; *Hero* (2002) o *House of Flying Daggers* (2003) di Zhang Yimou — sembrano quasi derivare, con paradossale cortocircuito, il loro mirabolante racconto proprio dalle forme dell'epica medievale, con la quali avrebbero in comune affabulazione paratattica e ricorso allo straordinario come segno eroico¹⁰. E qui penso a pagine spettacolari del *Waltharius*, a quel guerriero che *cursu advolitans dextram ferientis ademit*, «volandogli addosso gli troncò d'un solo colpo l'armata sua mano»¹¹; oppure, a momenti «di grande efficacia visiva per dinamicità e crudezza (l'estetica *splatter* non è certo un'invenzione moderna)»¹², presenti nella *Chanson de Roland*:

¹⁰ «I beneficiari privilegiati sono senz'altro gli eroi. Si è visto un angelo porre fine al duello fra Orlando e Oliviero nelle gesta di *Girard de Vienne*. Nella *Chanson de Roland* Dio ferma il sole, nel *Pèlerinage de Charlemagne* conferisce ai prodi la forza sovrumana che permette loro di compiere le prodezze di cui si sono temerariamente vantati nei loro *gabs*» (Le Goff 1981, p. 353).

¹¹ *Waltharius*, 1045 (D'Angelo ed. 1998, pp. 134-135).

¹² Pasero 2000, p. 24.

Sun cheval brochet, laiset curre a esforz,
 vait le ferir li quens quanquë il pout.
 L'escut li freint e l'osberg li desclot,
 Trenchet li piz, si li briset le os,
 Tute l'eschine li deseuret del dos:
 Od sun espiét l'anme li getet fors;
 Enpeint le ben, fait li brandir le cors,
 Pleine sa hanste del cheval l'abat mort:
 En dous meitiez li ad brisé lo col¹³.

[Sprona il cavallo, lo fa correre con forza, lo va a colpire, il conte, più che può. Gli spacca lo scudo e gli apre la corazza, gli taglia il petto e gli spezza le ossa, tutte le vertebre gli separa dal dorso, gli caccia fuori l'anima con la sua lancia; l'affonda bene, fa sì che squassi il corpo, con tutta l'asta lo scavalca morto: gli ha spezzato in due il collo¹⁴].

Insomma, più che una «civiltà del gesto», quella medievale ci pare, sempre di più, una civiltà («pre-filmica») della rappresentazione del gesto; anche se è pur vero che

la raffigurazione dei gesti dipende tanto dalle regole di costituzione e di struttura dell'immagine che dall'osservazione dei gesti reali contemporanei all'artista. E come hanno potuto gli artisti, in un'epoca in cui tutte le immagini sono fisse, rappresentare i gesti, che sono prima di tutto movimento?¹⁵

«Epoca di immagini fisse»: in realtà, l'impressione è che il Medioevo abbia il pieno controllo dei suoi peculiari meccanismi rappresentativi e delle sue figure, che muove con le parole e con la mente. Certo, non ha, al contempo, un'idea classificatoria e tassonomica di «effetto speciale» (perlomeno, non nella «*forma mentis* della nostra cultura, dominata da uno specifico modello di comunicazione visiva»¹⁶): e, tuttavia, usa questi stessi «effetti» comunque, estesamente e inconsapevolmente, senza definirli, come un *efficace* espediente retorico. Perché nel Medioevo esistono «possibilità di “far vedere” al pubblico immagini in movimento con mezzi differenti rispetto a quelli che normalmente consideriamo, cioè quelli del cinema e della comunicazione visiva in genere», tanto da poter scoprire in alcuni testi «gli indizi di una fenomenologia abbastanza sorprendente, traducibile, con le dovute cautele, in termini

¹³ *Chanson de Roland*, lassa XCIII, 1197-1205 (Segre ed. 1971).

¹⁴ Pasero 2000, p. 24.

¹⁵ Schmitt 1991, pp. 4-11.

¹⁶ «Bisogna aver sempre presente il pericolo di sovrapporre ai testi (...) la *forma mentis* della nostra cultura, dominata da uno specifico modello di comunicazione visiva» (Pasero 2000, p. 26).

“cinematografici”»¹⁷. A questo punto, se noi riconosciamo l’esistenza di una globale, complessiva propensione «cinematografica» *ante litteram* a questa letteratura, perché non considerare, contestualmente, anche la possibilità di riconoscere che questa stessa letteratura, in seno alle proprie sceneggiature del meraviglioso, si sia potuta servire del meraviglioso in modo strumentale, per sfruttarlo come *effectus*, fabbricando, così, specifici, peculiari «effetti speciali» volti a perfezionare gli obiettivi strategici del testo (*intentio operis*¹⁸)?

In fondo, come ebbe a scrivere Italo Calvino, il «cinema mentale» esiste, anzi: costituisce l’*a priori* di ogni realizzazione cinematografica e prescinde dall’esistenza stessa del cinema come mezzo, preparandone le espressioni.

Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all’immagine visiva e quello che parte dall’immagine visiva e arriva all’espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage d’un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall’indistinto. Nel cinema l’immagine che vediamo sullo schermo era passata anch’essa attraverso un testo scritto, poi era stata «vista» mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato di una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il «cinema mentale» dell’immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla *camera* e poi montate in *moviola*. Questo «cinema mentale» è sempre in funzione in tutti noi, — e lo è sempre stato, anche prima dell’invenzione del cinema — e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore¹⁹.

In questa prospettiva, il cinema ci appare come la concreta realizzazione proiettiva della *vis imaginativa* dell’uomo; *medium*, in pratica, richiesto e antropologicamente cercato a partire dall’urgenza di avveramento di spettacolari istanze spirituali, di iterate, favolose esperienze visive interiori, di cui dissolvenze, inquadrature, campi, movimenti di macchina, sequenze, montaggi, piani di ripresa sarebbero solo la filmica, terminale traduzione. Del resto, non è un mistero che già gli Apologeti cristiani della Tarda Antichità riconoscessero e definissero l’esistenza di un «teatro» interiore, originato dalle proprietà evocative e visionarie della parola scritta:

¹⁷ Pasero 2000, pp. 7-12.

¹⁸ Per il concetto di *intentio operis* cfr. Eco 1995, pp. 34-38.

¹⁹ Calvino 1988, p. 83.

Scripturis, inquam, sacris incumbat Christianus fidelis: ibi inveniet condigna fidei spectacula. Videbit instituentem Deum mundum suum et cum ceteris animalibus homines, illam admirabilem fabricam melioremque facientem. Spectabit mundum in delictis suis, iusta naufragia, piorum praemia impiorum supplicia, maria populo siccata et de petra rursus populo maria porrecta. Spectabit de caelo descendentes messes, non ex areis aratro impressas. Inspiciet flumina transitus siccos refrenatis aquarum agnibus exhibentia. Videbit in quibusdam fidem cum igne luctantem, religione superatas feras et in mansuetudine conversas. Intuebitur et animas ab ipsa iam morte revocatas, considerabit etiam de sepulcris admirabiles ipsorum consummatorum iam vitas corporum redactas. Et his omnibus iam maius videbit spectaculum, diabolum illum qui totum detriumphaverat mundum sub pedibus Christi iacentem. Quod hoc decorum spectaculum, fratres, quam iocundum, quam necessarium, intueri semper spem suam et oculos aperire ad salutem suam! Hoc est spectaculum quod videtur etiam luminibus amissis, hoc est spectaculum quod non exhibet praetor aut consul, sed qui est solus et ante omnia et super omnia, immo ex quo omnia, Pater Domini nostri Iesu Christi, cui laus et honor in saecula saeculorum²⁰.

[Io dico che un fedele cristiano dovrebbe tenersi occupato con le Sacre Scritture; in esse troverà spettacoli convenienti alla sua fede. Vedrà Dio, che crea il suo mondo e l'uomo con gli altri animali; Dio, che perfeziona la sua meravigliosa creazione. Contemplerà l'umanità con i suoi peccati, il meritato naufragio, la premiazione dei giusti e e la punizione degli empi, il mare prosciugato per il popolo di Dio e di nuovo sgorgato dalla roccia in favore di quello stesso popolo. Contemplerà raccolti interi che cadono dal cielo, senza bisogno di aie e aratro. Guarderà fiumi dalla corrente tenuta sotto controllo per garantire un transito sicuro. Vedrà in certi uomini la fede in lotta mortale col fuoco, e animali selvaggi sopraffatti e domati con mezzi sovranaturali. Scoprirà persino anime che resuscitano dalla morte, e osserverà, poi, corpi già interamente consumati riemergere dai sepolcri, mirabilmente restituiti a nuova vita. E in tutte queste cose, vedrà uno spettacolo ancora più grande: il diavolo stesso, che aveva trionfato sul mondo intero, giacere prono sotto i piedi di Cristo! Come è bello questo spettacolo, fratelli, quanto è gioioso, quanto necessario: considerare sempre la propria speranza ed aprire gli occhi alla propria salvezza. Tale spettacolo si può ammirare anche se la vista è persa; non lo presenta né un pretore né un console, ma solamente Colui, che esiste prima di ogni cosa ed è al di sopra di tutto, dal quale tutto è stato creato, il Padre di nostro Signore Gesù Cristo. A Lui siano lode e onore nei secoli dei secoli]²¹.

Certo, la Bibbia è una «potente generatrice di *imagery*»²², per la quale vale sempre il *Tu es Deus qui facis mirabilia* (Ps 76.15), «Tu sei il Dio che opera meraviglie»: lo spazio per una fenomenologia dell'«effetto speciale»,

²⁰ Novatianus, *de spectaculis*, 10.1-4 (Diercks ed. 1972, pp. 178-179).

²¹ Saggiore ed. 2001, pp. 81-83.

²² Frye 1986, p. 23.

nel Cristianesimo, parte comunque da qui, da questa disambiguazione assoluta, asseverativa, biblico-teologica, per la quale un Dio *mirabiliter simplicem atque inconmutabilem*, «meravigliosamente semplice e immutabile»²³, *facit mirabilia solus* (*Ps* 71.18), «solo compie meraviglie». È anche per questo che l'essere *mirabilis*²⁴ di un personaggio come Unibos, cinico fabbricatore di meravigliosi inganni, è segno della sua coloritura anticristica²⁵.

E, tuttavia, quando Tertulliano, per distogliere il popolo dai *mirabilia* delle arene, scrive *Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est*²⁶, «Se ti diverte il teatro, ne abbiamo pagine intere», non sta solo facendo semplice opera omiletica di persuasione: dà anche prova di conoscere perfettamente quale sia la capacità «teatrale», «cinematografica» della mente del lettore; al contempo, dà prova di saper riconoscere nella scrittura la potenza d'essere spettacolare; generatrice, in fondo, di contestualizzati «effetti speciali»:

Quod calcas deos nationum, quod daemona expellis, quod medicinas facis, quod revelationes petis, quod Deo vivis, haec voluptates, haec spectacula Christianorum sancta, perpetua, gratuita; in his tibi ludos circenses interpretare (...) Si scaenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum, nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates. Vis et pugilatus et luctatus? Praesto sunt, non parva, sed multa. Aspice impudicitiam deiectam a castitate, perfidiam caesam a fide, saevitiam a misericordia contusam, petulantiam a modestia adumbratam, et tales sunt apud nos agones in quibus ipsi coronamur. Vis autem et sanguinis aliquid? Habes Christi. Quale autem spectaculum in proximo est adventus Domini iam indubitati, iam superbi, iam triumphantis! Quae illa exultatio angelorum, quae gloria resurgentium sanctorum! Quale regnum exinde iustorum! qualis civitas nova Hierusalem! At enim supersunt alia spectacula, ille ultimus et perpetuus iudicii dies, ille nationibus insperatus, ille derisus, cum tanta saeculi vetustas et tot eius nativitates uno igni haurientur. Quae tunc spectaculi latitudo! Quid admirer? Quid rideam? (...) Tunc magis tragoedi audiendi, magis scilicet vocales in sua propria calamitate; tunc histriones cognoscendi, solutiores multo per ignem; tunc spectandus auriga in flammea rota totus ruber; tunc xystici contemplandi, non in gymnasiis, sed igne iaculati (...) Ut talia spectes, ut talibus exultes, quis tibi praetor aut consul aut quaestor aut sacerdos de sua liberalitate praestabit? Et tamen haec iam quodammodo habemus per fidem spiritu imaginante representata. ceterum qualia illa sunt, quae *nec oculus vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascenderunt*? Credo, circo et utraque cavea et omni stadio gratiora²⁷.

²³ Augustinus, *Confessiones*, IV 16.29 (Monticelli ed. 1990, p. 126).

²⁴ Cfr. *Versus de Unibove*, 4.4 (Bertini-Mosetti Casaretto ed. 2000, p. 54).

²⁵ Cfr. Mosetti Casaretto 2014, *passim*.

²⁶ Tertullianus, *de spectaculis*, 29.4 (Dekkers ed. 1954, p. 251).

²⁷ Tertullianus, *de spectaculis*, 29.3-30.7 (Dekkers ed. 1954, pp. 251-253).

[Calpestare le divinità dei pagani, cacciare i demoni, operare delle guarigioni, chiedere delle rivelazioni, vivere per Dio sono questi i piaceri, gli spettacoli dei Cristiani, santi, eterni, gratuiti. In essi vedi i tuoi giochi circensi (...) Se è poi la cultura teatrale che ti piace, abbiamo una quantità sufficiente di opere, di versi, di pensieri, di inni e di canti; non abbiamo favole, ma verità, non abbiamo intrecci, ma cose semplici. Ma vuoi anche il pugilato e la lotta? Eccoli sotto i tuoi occhi, e non in futili manifestazioni, ma anche in numerosi esempi. Guarda solo l'impudicizia calpestata dalla castità, la perfidia distrutta dalla fede, la ferocia stordita dalla misericordia, l'impudenza messa in ombra dalla modestia. Questi sono i nostri agoni nei quali veniamo incoronati. Vuoi anche un po' di sangue? Hai quello di Cristo. E poi che grandioso spettacolo quello imminente della venuta del Signore, ormai innegabile, ormai magnifico e trionfale! Che grandioso spettacolo l'esultare degli angeli, la gloria dei santi che risorgono! Quale spettacolo il regno dei giusti che viene subito dopo! Quale ancora la nuova città di Gerusalemme! Ma certo rimangono anche altri spettacoli, in quell'ultimo giorno del giudizio che è senza fine, quel giorno non atteso e deriso dai pagani, quando questo mondo così vecchio e tutte le sue rinascite saranno bruciati in un unico incendio. Che grandioso spettacolo allora! Che cosa ammirare, di che cosa ridere? (...) È soprattutto allora che dovremo ascoltare gli attori di tragedie naturalmente più ciarlieri nel momento della loro disgrazia; allora sarà il momento di conoscere gli istrioni, assai più agili nelle fiamme; allora dovremmo ammirare l'auriga, che brucia tutto nella ruota di fuoco; allora dovremmo contemplare gli atleti malmenati non nei ginnasi ma nel fuoco (...) Quale pretore o console o questore o sacerdote per quanto liberale farà in modo che tu possa guardare simili spettacoli ed esultare per essi? Eppure questi spettacoli li abbiamo già davanti ai nostri occhi in qualche modo quando il nostro spirito riesce a immaginarli grazie alla fede. Del resto come sono quegli spettacoli che «né l'occhio ha visto, né l'orecchio ha ascoltato, né sono saliti fino al cuore dell'uomo?» Penso che siano più attraenti del circo, dell'anfiteatro e di qualsiasi stadio²⁸].

Non dimentichiamolo: le finalità di una simile, paradossale omologazione dell'assistere virtuale dell'*homo interior* all'assistere empirico dell'*homo exterior* sono quelle di contrastare la voluttuosa fascinazione della spettacolarità pagana — che, con i suoi «effetti speciali», colpiva i sensi corporei — sostituendola con una prodigiosa spettacolarità di «effetti di carta», volti a colpire, invece, i sensi interiori:

Quis est iste circissarius? Quis est iste amator et laudator illius venatoris, illius histrionis? (...) Quid ergo facimus, fratres? Dimissuri eum sumus sine spectaculo? Morietur, non subsistet, non nos sequetur. Quid ergo facimus? Demus pro spectaculis spectacula. Et quae spectacula daturi sumus christiano homini, quem

²⁸ Menghi ed. 1995, pp. 109-113.

²⁹ Augustinus, *enarrationes in Psalmos*, 39.8-9 (Dekkers-Fraipont ed. 1956, pp. 431-432).

volumus ab illis spectaculis revocare? (...) Ecce aversus fuerit a circo, a theatro, ab amphiteatro, quaerat quod spectet, prorsus quaerat; non eum relinquimus sine spectaculo. Quod pro illis dabimus? (...) Multa fecit Dominus mirabilia sua; haec respiciat (...) Obliviscere theatrum tuum, adtende Petrum nostrum, non funiambulium, sed, ut ita dicam, mariambulium²⁹.

[Ma chi è questo amante del teatro? Chi è questo amatore e fanatico di quel gladiatore, di quell'istrione? (...) Che faremo, fratelli? Lo abbandoneremo senza fargli vedere niente? Morirà, non resisterà, non ci seguirà. Che faremo dunque? Offriamogli spettacoli al posto degli spettacoli. E quali spettacoli daremo al cristiano che vogliamo distogliere da quegli spettacoli? (...) Ecco, è stato distolto dal circo, dal teatro, dall'anfiteatro, cerca qualcosa da vedere, lo richiede; non abbandoniamolo senza spettacoli. Che gli daremo in cambio di quelli? (...) Il Signore ha fatto molte cose mirabili: a queste volga il suo sguardo (...) Dimentica il tuo teatro, osserva il nostro Pietro, che non è un funambolo ma, se così posso dire, un mariambolo]³⁰.

Si tratta di posizioni diffuse, condivise e iterate dalla pubblicistica tardoantica, tanto da costituire una consolidata piattaforma enciclopedica³¹. Lasciamo da parte i concreti motivi della contesa apologetica: di qui a un Medioevo come epoca, in cui, «con altri mezzi, è stato risolto il problema che (pur senza esaurirne tutte le implicazioni) sta alla base della realtà cinematografica» cioè «quello di raccontare attraverso immagini in movimento»³², il passo è breve.

Ci si chiede, allora: esiste, davvero, nelle declinazioni del meraviglioso medievale, una forma espressiva in qualche modo apparentabile, concettualmente o nelle sue applicazioni testuali, a ciò, che noi, oggi, definiamo «effetto speciale»? Una forma, cioè, del meraviglioso che possa essere riconosciuta come mezzo progettato e costruito allo scopo di rendere «visibile e verosimile anche l'impossibile e l'irreale», di dare «forma, corpo e concretezza all'inesistente» e mettere «in scena l'innaturale, il fantastico e l'onirico»³³?

*

Britannia, X sec., nei pressi di Rochester (Kent), verso l'alba. Un abile pescatore, di nome Within, fornito di tutto quanto il necessario per salpare, spinge la barca sulla riva e *alta petit*, «punta verso il mare aperto»³⁴. Spira un

³⁰ Muti ed. 1967, pp. 943-945.

³¹ Più in generale, per questi aspetti, rimandiamo a Mosetti Casaretto 2006-a e Mosetti Casaretto 2006-b.

³² Pasero 2000, p. 7.

³³ GA-U 2004, p. 336.

³⁴ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 22 (Bertini ed.

vento dolce e mite; quiete, le onde. Fiducioso, Within spiega le vele e prende il largo, osservando sfilare, alle sue spalle, il profilo scuro e boscoso della costa, che, progressivamente, rimpicciolisce e viene meno. Poi, proprio mentre è intento a cercare un punto favorevole per gettare le reti,

Fluctibus e mediis mox belua surgit enormis: / os, oculos Scillae similis simili-
sque Caribdi, / dentibus anguineis et gutture semper hianti, / gutture quod totas ad
Tartara volveret urbes. / Within, rete legens, uncosque avellere morsus / nititur et
placidis ad litora tendere ventis; / sed manibus trepidis et pectore prorsus anhelato /
deserit inceptum tumidisque in fluctibus haeret. / Ast fera dira furens misero capi-
ti os agit ingens / et carabum Withinque avidam traducit in alvum, / aestibus in
mediis velut ardens sole viator / ebibit inventam gelidis e fontibus undam.

[Improvvisamente da mezzo il mare balza fuori un animale mostruoso, simile nel muso e negli occhi a Scilla e Cariddi, con denti di serpente e con la gola sempre spalancata, una gola capace di inghiottire e di trascinare al Tartaro intere città. Within tira su la rete con l'intento di strappar via il dente ricurvo dell'ancora e di puntare verso la spiaggia col favore del vento. Ma con le mani tremanti e con il respiro affannoso, abbandona l'impresa e rimane immobilizzato tra le onde agitate. Intanto il mostro crudele accosta infuriato la sua enorme bocca a quel poveretto e, come nel pieno della calura il viandante riarso dal sole, trovata l'acqua che sgorga da una fresca fontana, la beve d'un fiato, così quello ingoia Within e la sua barca nel ventre affamato³⁵].

Ha ragione il Franceschini: il «racconto dell'uomo inghiottito da un mostro marino» è un racconto «meraviglioso» ed «è stato ritrovato nella memo-

1995, pp. 2-3). Edizioni del testo: Hauréau ed. 1849; Wilmart ed. 1936; Bonnes ed. 1943; Pascal ed. 1987; Bertini ed. 1995; Pennisi ed. 1997. Questa la trama del poema: «Viveva a Rochester, nel Kent, un pescatore di nome Within. Un giorno egli parte con la sua barca per l'alto mare, ma una balena lo inghiotte con il battello. Nel ventre del mostro il pescatore accende un fuoco, brucia i remi, poi a colpi di coltello uccide l'animale: ma vi rimane dentro prigioniero. La carcassa della balena è trasportata dalle onde al porto di Rochester, i cui abitanti si accingono a farla a pezzi, quando fuggono atterriti da strane voci provenienti dall'interno della bestia morta e che essi attribuiscono al diavolo. Viene per gli esorcismi il vescovo in processione, con reliquie di santi ed acqua benedetta, ed ordina che la carcassa venga squartata. Esce alla luce, fra lo stupore di tutti, Within, completamente calvo e quasi cieco. A stento riconosciuto dalla moglie, accorsa con gli altri, racconta la sua avventura e torna a casa carico di doni» (Franceschini 1955, pp. 323-324). Per un generale orientamento sulla trama, sulle sue fonti bibliche e sulla sua interpretazione, cfr. Mosetti Casaretto 2000; l'ultimo contributo, a noi attualmente noto, in ordine di tempo è quello di Santi 2011, pp. 199-217.

³⁵ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 37-48 (Bertini ed. 1995, pp. 4-5).

ria anche dei popoli senza cultura, sotto tutti i cieli»³⁶. E, tuttavia, c'è un sottile confine che separa «meraviglioso» da «effetto speciale»; e non si tratta di un margine effimero, ma di un *limen*, essenzialmente, retorico e cinetico. Stando sempre ai parametri programmatici di Gervasio di Tilbury, poiché *Ionas velut alter*³⁷, Within sarebbe *mirabilis*; attraverso di lui, infatti, l'antichissimo segmento biblico, veterotestamentario (*Ion 2*) viene riscritto all'insegna dello straordinario ovvero «trasformato in novità»:

Et quoniam humanae mentis aviditas ad audiendas ac hauriendas novitates semper accuitur, antiquissima commutari necesserit in nova, naturalia in mirabilia, apud plerosque usitata in inaudita.

Dal momento che l'avidità della mente umana è costantemente sollecitata all'ascolto di cose nuove, sarà necessario trasformare le cose antichissime in novità, i fatti naturali in meravigliosi, quelli noti ai più in eventi inusitati³⁸.

Eppure, di là dall'indubbia attualizzazione favolosa, nel *Piscator* non esiste solo il meraviglioso statico, oggettivo della trama, ma esiste, parallelamente, anche un meraviglioso dinamico, in movimento, distribuito nel testo come effetto e pensato come avvincente dispositivo fabulatorio del racconto. Mettiamo un punto fermo. Dal punto di vista cinematografico, la nozione di «effetto speciale» è caratterizzata dal possedere almeno tre aspetti principali: 1) tecnologico; 2) strategico; 3) cinetico. Per ovvi motivi, quanto è relativo alla mera tecnica cinematografica è difficilmente riscontrabile in letteratura, se non in senso traslato, come espediente retorico ovvero come tecnica narrativa, in qualche modo, predisposta a mostrare, inscenare in maniera vivida ed efficace il mirabile. Discorso diverso, invece, nel caso delle successive due qualificazioni, quelle cioè relative alla strategia (l'essere un meccanismo del testo, approntato con un fine e per conseguire uno scopo effettuale) e al movimento (l'essere una forma di meraviglioso cinetica: ché, mentre un fon-

³⁶ Franceschini 1955, p. 324, che riprende un giudizio già espresso da Wilmart ed. 1936, p. 190: «Il est aujourd'hui démontré que ce récit de folk-lore remonte aux temps primitifs de l'humanité, puisqu'il a survécu dans la mémoire des peuples sans culture et se laisse retrouver sous toutes les latitudes». Cfr. anche Chevalier-Gheerbrant 1986, I, p. 129: «Miti similari esistono in Africa, in Polinesia, in Lapponia; entrare nel ventre di un mostro, generalmente marino, ed uscire dalle sue tenebre, costituisce un rito d'iniziazione». Sul materiale in questione cfr. Frobenius 1904 e Steffen 1988; dell'iterazione di questo immaginario in epoca moderna si è occupato anche Giovini 1999, pp. 111-122.

³⁷ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 185 (Bertini ed. 1995, p. 12).

³⁸ Gervasius Tillberiensis, *otia imperialia*, III: *praefatio* (Bartoli ed. 2009, pp. 42-43).

dale statico, che ritragga semplicemente degli animali preistorici, oggi non appartiene, a tutta prima, all'ambito degli «effetti speciali», al contrario, l'animazione, più o meno verosimile, degli stessi animali preistorici è, senza ombra di dubbio, ascrivibile a quella categoria).

Non tutto ciò che è meraviglioso è, necessariamente, «effetto speciale»; una parte consistente del meraviglioso medievale, al contrario, potremmo considerarlo come un mero dato enciclopedico:

In extremis circium versus Germaniae finibus, in ipso Oceani litore, antro sub eminenti rupe conspicitur, ubi septem viri, incertum ex quo tempore, longo sopiti sopore quiescunt, ita inlaesis non solum sorporibus, sed etiam vestimentis, ut ex hoc ipso, quod sine ulla per tot annorum curricula corruption perdurant, apud indociles easdem et barbaras nationes veneratione habeantur (...) Fortasse horum quandoque, quia non aliter nisi Christiani esse putantur, gentes illae praedicatione salvandae sunt.

[Negli estremi territori della Germania, verso nord-est, sulle rive dell'Oceano, sotto un'alta rupe si scorge un antro nel quale sette uomini, non si sa da quanto tempo, riposano assopiti in un lungo sonno, così integri non solo nei corpi, ma anche nelle vesti, che proprio per il fatto che resistono, per tanto volgere d'anni, senza corruzione alcuna, sono oggetto di venerazione per quelle genti incolte e barbare (...) Forse un giorno, poiché si ritiene che altro non siano se non cristiani, con la loro predicazione dovranno portare la salvezza a quei popoli³⁹].

Non c'è alcuna dinamica, alcuna sorprendente irruzione, alcun «effetto speciale» nella leggenda dei «Sette dormienti» narrata da Paolo Diacono: è solo una nozione statica dell'immaginario collettivo. Così come non c'è alcuna cinesi nella favolosa esistenza del «regno del Prete Gianni», stabilmente collocato in Oriente, di là dalle porte di Gog e Magog⁴⁰; o in un oggetto apparentemente prodigioso quale la proverbiale «penna dell'agnolo Gabriello»⁴¹. Questo meraviglioso, pur restando tale, non è produttivo, non è deittico; in altri termini, non è *effectus*. Resta immobile come dato enciclopedico, immobile come riserva di sapere, consolidato come elemento di una eccezionale, onirica sovrarealtà, percepita in quanto preesistente forma rigida. Esiste come elemento connotativo del favoloso, certo; e, come tale, ha la sua avvincente efficacia retorica; ma quando andiamo alla ricerca di «effetti speciali» nella letteratura medievale, noi cerchiamo altro: cerchiamo un meraviglioso funzionale perché spettacolare e spettacolare perché mobile, sorprendente, inafferrabile dalla stabilità delle cose date; ovvero, cerchiamo un dispositivo

³⁹ Paulus Diaconus, *historia Langobardorum*, I 4 (Zanella ed. 1991, p. 151).

⁴⁰ Cfr. Zaganelli ed. 2000.

⁴¹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI 10 (Branca ed. 1980, pp. 759-774).

fabulatorio pensato sì, fantasticamente, come iperbole del vero, ma colto e, soprattutto, *usato* nel movimento improvviso e stupefacente del suo esprimersi poiché attraverso quello stesso movimento consegue uno scopo, che non è, necessariamente, solo e sempre quello di stupire, ma è solidale con la contestuale sceneggiatura. Un meraviglioso, dunque, che non esiste solo *a priori* come una voce d'enciclopedia, ma irrompe d'improvviso a scardinare le leggi della consuetudine narrata dal testo, a sovvertire il reale conosciuto dai protagonisti, a sommuovere dal profondo la stabilità del fenomenico sottoposto a leggi fisiche, più o meno, usate ed empiricamente determinate, che il lettore conosce, provocandone l'emozione.

Guardiamo al *Within piscator*. Tutto indica che Letaldo, nell'attualizzare il «meraviglioso racconto dell'uomo inghiottito da un mostro marino»⁴², non si è limitato a riprodurlo come storia, ma ha inteso *servirsi* di quel meraviglioso *sfruttandolo*, là dove possibile, come «effetto speciale», per *raggiungere i propri scopi* narrativi. C'è, infatti, una spaventosa immediatezza, una ricercata, stupefacente deflagrazione nell'apparizione improvvisa *ex mediis fluctibus* della sagoma ipogea del Leviatano⁴³: così stridente con la superficiale, perdurante bonaccia del mare, così in contrasto con la dolcezza climatica dello zefiro, che gonfia le vele di *Within*, e con la stessa serena baldanza, che spinge l'avvezzo *piscator* a tentare l'ampio mare aperto. Questo Tartaro oceanico e pisciforme irrompe nel testo come «effetto speciale» e non solo come mero, reiterato racconto; ed è impressionante perché inatteso, spettacolare perché sorprendente. È un'entrata a effetto sulla scena della mente, predisposta da Letaldo con l'abilità epica di un moderno sceneggiatore⁴⁴: il mare, per esempio, da qualcuno, ritenuto, forse eccessivamente, «affettuo-

⁴² Franceschini 1955, p. 324.

⁴³ La congruenza iconografica fra il Leviatano e la balena è tipologica nel Medioevo: le evidenti similitudini morfologiche delle due figure (appartenenza alle specie ittiche marine; enormità, mostruosità, *etc.*), infatti, hanno fatto sì che, ben presto, la tradizione didascalica, prima tardo-antica e medievale poi, non abbiano esitato ad assimilare la balena al Leviatano: «the monster Leviathan, usually identified as the whale» (Williams 1999, p. 185). Cfr. anche Steffen 1988, p. 132: «il Leviatano dell'Antico Testamento è diventato nella traduzione latina, il più grande di tutti gli esseri viventi, cioè la balena» e Ravasi 1995, p. 179: «il Leviatan di Giobbe (...) Nella fantasia popolare diverrà una balena». Cfr. poi Chevalier-Gheerbrant 1986, I, p. 129 e Virgulin 1989, pp. 300-301, nota 25.

⁴⁴ «Like a true epic poet, Letaldus gave his poem features of the drama (...) Of course, the plot is highly dramatic. The apparent destruction of guiltless, a brave man by a vicious monster proves to be the effective cause of the actual destruction of the beast by its victim. Horror, pity, suspense, and relief are all there» (Lutz 1970, pp. 102-103).

so»⁴⁵, che circonda Within come un'oasi di pace e di tranquillità nell'imminenza dell'apparizione del nero cetaceo, è strategico; ha il solo scopo di esaltare, per contrasto, la terrificante comparsa dalla *belua enormis*, che quella pace e quella tranquillità sconvolge, secondo le leggi di una grammatica e di una sintassi di gestione emotiva dell'immagine, che, similmente a quanto avviene nella cinematografia (pensiamo anche solo a certe sequenze di *War of the Worlds* di Steven Spielberg), trascende il mero linguaggio testuale, vuol farsi «effetto» e colpire, impressionare chi «guarda», unendo in un unico segmento dinamico sorpresa e meraviglia.

Certo, si dirà, un poema intitolato *De quodam piscatore quem ballena absorbuìt* non fa mostra di voler nascondere le proprie direzioni narrative; né, d'altro canto, in un mondo in cui *nomen* equivale a *omen*, un personaggio chiamato «Within»⁴⁶ sembrerebbe poter sfuggire al proprio segnato destino di essere, prima o poi, «enteronauta»⁴⁷. E, tuttavia, ciò che qui ci interessa, non è tanto la prevedibilità o meno di un poema, il cui epilogo è stato paragonato, a torto o a ragione, alle sequenze finali di *Rapsodia in Agosto* di Akira Kurosawa⁴⁸; quanto, piuttosto, la sua implicita «teatralità» da *homo interior*, il modo intenzionalmente esplosivo del suo straordinario. Se ricorriamo a un testo come il *Liber monstrorum* (IX sec.), troveremo non solo la compiuta descrizione della balena come specifico elemento del meraviglioso, ma tutte le proverbiali «istruzioni per l'uso» per impiegarla come «effetto speciale», consapevoli delle reazioni emotive, che una tale apparizione provocherà nel lettore (e in Within stesso):

Belua nuncupari potest quicquid in terris aut in gurgite in horrendi corporis ignota et metuenda reperitur forma. Sunt ferme innumerabilia marinarum genera beluarum, quae tam inormibus corporibus magnorum ad instar montium vastas undarum moles et deruta funditus contorquent pectoribus maria, dum cursus ad dulcia fluviorum freta dirigunt et spumosos natando gurgites magno perturbant murmure, et in illo vastissimorum agmine monstrorum, turgida dum caerula trudent, auras marmoreis deverberant spumis et ita inormi membrorum mole agitata litore tenus aequora tremebund gurgite verrunt, ut non tam spectaculum intuentibus, quam horrore praebeant.

[Si può chiamare belva ogni essere terrestre o marino che abbia aspetto ignoto e temibile e corpo orrendo. Sono veramente innumerevoli le specie di belve marine che con i loro corpi smisurati, paragonabili a grandi montagne, dirigendosi alle

⁴⁵ Cfr. Santi 2011, *passim*.

⁴⁶ Letteralmente, «colui, che sta dentro», cfr. Ziolkowski 1984, p. 109. Vedi anche Bertini 1989-1990, p. 43.

⁴⁷ Cfr. Mosetti Casaretto 2002, *passim*.

⁴⁸ Cfr. Santi 2011, p. 214.

dolci sponde dei fiumi, coi loro petti sconvolgono dal profondo le vaste masse delle onde ed i precipizi marini e nuotando scompigliano con grande fragore i gorghi spumosi. E mentre, organizzati in una schiera di mostri giganteschi, spingono gonfie masse di acqua, frustano l'aria con spume bianche come il marmo, e con l'enorme mole delle membra spazzano talmente le acque agitate fino alla costa da un gorgo tremebondo, che offrono a chi guarda non uno spettacolo, ma motivo di orrore⁴⁹].

Siamo in dubbio sul fatto che l'apparizione della balena di Within, nei termini spettacolari, in cui l'ha organizzata Letaldo, possa essere considerata, dal punto di vista delle ricadute sul piano emotivo del lettore, non solo terrificante, ma anche una sorta di medievale «effetto speciale» del testo? Il problema è che la nostra abitudine all'esplicitazione cinematografica dell'inverosimile e dello straordinario rischia di precluderci ogni sensibilità immaginifica ovvero rischia di farci perdere il potere fantasmatico «di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini» cioè quel «fantasticare dentro le figure e nella loro successione»⁵⁰, che il lettore medievale, al contrario, giocoforza possedeva e conservava. Eppure, pagine come quella del *Piscator*, per la loro intrinseca, ricercata spettacolarità⁵¹, ci suggeriscono che nel Medioevo, come oggi, esisteva un pubblico (di lettori) disposto a consumare «effetti speciali». Di più. Ci suggeriscono che l'«effetto speciale», in sé e per sé, non appartiene soltanto all'estetica della moderna cinematografia, che pure lo ha esperito definendolo, ma corrisponde a un più generale e antropologico orizzonte di attesa dell'immaginazione, che il Medioevo conosce e al quale è venuto incontro nei modi e nelle forme che gli era possibile; per esempio, accendendo «nell'occhio interno dell'ascoltatore una dinamica di immagini»⁵². In altri termini, la cinematografizzazione (a partire dal 1930) di *Moby Dick* (1851) di Herman Melville stà lì a dimostrare che il meraviglioso è davvero «un oggetto culturale e psicologico», che «evolve con il tempo e appartiene alla storia»⁵³; e l'«effetto speciale», specializzazione di quello stesso meraviglioso, non è da meno: per esser tale ed esser davvero «efficiente», non può che correlarsi a un'antropologia, a un fruitore e ai mezzi di una cultura di contesto, che lo sottende e lo esprime nelle forme della sua eccezionalità. Il che non ne limita l'esistenza alle attuali

⁴⁹ *Liber monstrorum*, II: *de beluis* (Porsia ed. 2012, pp. 254-255).

⁵⁰ Calvino 1988, pp. 92-93.

⁵¹ «Letaldus (...) proves himself perfectly capable of mimicking the poetic devices appropriate to the epic style» (Lutz 1970, p. 104).

⁵² Pasero 2000, p. 13.

⁵³ Le Goff 2004, p. 707.

manifestazioni cinematografiche, ma ne relativizza il concetto, storicizzandolo. E, tuttavia, per cosa il Medioevo monastico appronta il suo studiato stupore, gira fantasmagoriche pellicole, monta le sue ardite inquadrature, organizza le proprie mirabolanti riprese, allestisce, insomma, i propri, traslati «effetti speciali»? Per quale scopo, per quale pubblico? E soprattutto, cosa distingue nelle intenzioni l'«effetto speciale» dell'Età di Mezzo?

Facciamo perno sulla balena come figura-tipo produttiva di «effetti speciali». Quando prendiamo in mano una *fabula* visionaria⁵⁴ come la *Navigatio sancti Brendani*⁵⁵, abbiamo l'impressione di come anche tutta l'architettura strutturale di questa «*peregrinatio* oceanica»⁵⁶ sia un'operazione narrativa giocata sulla suggestione di una serie di letterari «effetti speciali»:

Profectique sunt ad navim et ceperunt navigare (...) Cum autem venissent ad aliam insulam, cepit illa navis stare antequam portum illius potuissent tenere (...) Erat autem illa insula petrosa sine ulla herba. Silva rara erat ibi et in litore illius nihil de arena fuit. Porro pernoctantibus in orationibus et in vigiliis fratribus foras de navi vir Dei sedebat intus. Sanctus vero Brandanus sciebat qualis erat illa insula sed tamen noluit illis indicare ne fuissent perterriti. Mane autem facto praecepit sacerdotibus ut singuli missas cantasset et ita fecerunt (...) ceperunt fratres crudas carnes portera foras de navi ut condidissent sale et etiam pisces quos secus tulerunt de alia insula. Cum haec fecissent posuerunt cacabum super ignem. Cum autem ministrassent lignis ignem et fervere cepissent cacabus cepit illa insula se movere sicut unda. Fratres vero ceperunt currere ad navim deprecantes patrocinium sanctis patris. At ille singulos per manus trahebat intus. Relictisque omnibus quae portabant in illam insulam ceperunt navigare. Porro illa insula ferebatur in oceanum (...) Sanctus Brandanus narravit fratribus quod hoc esset dicens (...) «Filioli mei nolite expavescere. Deus enim revelavit mihi hac nocte per visionem sacramentum huius rei. Insula non est ubi fuimus sed piscis. Priorum omnium natancium in oceano (...) habet nomine Iasconius.

[Detto ciò salirono a bordo della nave e (...) ripresero a navigare (...) Giunti in prossimità dell'isola più vicina, la barca improvvisamente si arenò prima che raggiungessero l'approdo (...) L'isola era brulla, con poca erba, scarsa vegetazione e niente sabbia sulla riva. Mentre i frati trascorrevano la notte in preghiera fuori dalla barca, il santo rimase seduto dentro la nave: sapeva infatti di che genere di isola si trattasse, ma non voleva dirlo ai confratelli per non spaventarli. All'alba invitò i sacerdoti a celebrare la santa Messa, e così fecero (...) Quando ebbero terminato, i frati scaricarono la carne e il pesce crudi che avevano portato dall'isola, che avevano da poco lasciato e li misero in un calderone per cuocerli.

⁵⁴ «Fondamentalmente, questa narrazione rientra nella letteratura medievale delle visioni» (Gurevič 1986, p. 212).

⁵⁵ «Rappresentazione poetica di «sette anni di viaggio circolare, a tappe obbligate» (Segre 1990, p. 30).

⁵⁶ Oldoni 1999, p. 36.

Misero altra legna sul fuoco e il calderone iniziò a bollire. Ma subito, ecco che l'isola iniziò a tremolare come se fosse un'onda. Tutti si precipitarono verso la barca e implorarono la protezione del santo padre. Brandano allora, prendendo ciascuno di essi per mano, li portò a uno a uno dentro la nave. Poi, abbandonato tutto quel che avevano sull'isola, allentarono le cime per salpare. L'isola improvvisamente si inabissò nell'oceano (...) Allora Brandano spiegò loro ciò che era accaduto (...) «Non temete figlioli — disse loro il santo — Dio la notte scorsa mi ha rivelato il mistero. Quella su cui eravamo non era un'isola ma un pesce, il più grande tra tutti quelli che nuotano nell'oceano (...) Il suo nome è Iasconio⁵⁷].

È vero: Brandano e i suoi confratelli navigano «di meraviglia in meraviglia»⁵⁸; ma non tutte le meraviglie sono solo tali. La celebre «isola-non isola» di nome Iasconio, per esempio, l'isola-Leviatano, che appare per «ciò che non è» e, di colpo, s'inabissa per «ciò che è» — non terra, né lito, ma *priorum omnium natancium in oceano* — è un evidente, inatteso e palese «meraviglioso in movimento», un «effetto speciale» del testo, quindi, imperniato ancora una volta sul *topos* della spaventosa, marina *belua enormis* e, come tale, del resto, verrebbe reso cinematograficamente, se un qualsiasi regista intendesse fare oggi di questo favoloso *itinerarium* una pellicola. Qual è l'intenzione del suo impiego? *Physiologus*:

Est belua in mari que dicitur grece *aspidocelone*, latine autem aspidio testudo. Cetus ergo est magnus, habens super corium suum tanquam sabulum quod est iuxta litus maris. Hec in medio pelagi elevat dorsum suum per undas maris sursum, ita ut navigantibus nautis non aliut credatur esse quam insula, precipue cum viderint totum illum locum sicut in omnibus litoribus maris sabulo esse repletum. Putentes autem insulam esse, applicantes navem suam iuxta eam et descendentes, figunt palos et alligant naves. Deinde ut coquant sibi cibos post laborem, faciunt ibi focos super arenam quasi super terram. Illa vero, ut senserit ardorem ignis, subito mergit se in aqua et navem secum trahit in profundum maris. Sic paciuntur omnes qui increduli sunt et quicumque iignorant diaboli astucias, spem suam ponentes in eum; et operibus eius se obligantes, simul merguntur cum illo in gehennam ignis ardentis: ita est astucia eius.

[C'è una bestia nel mare che in greco si chiama *aspidochelone*, in latino invece *aspidio testudo*. È un grande cetaceo, che sopra la sua spessa pelle ha della sabbia simile a quella che è sulla riva del mare. In mezzo al mare innalza il suo dorso sopra le onde, così che ai marinai che navigano non sembri altro che un'isola, soprattutto quando vedono che tutto quel luogo è pieno di sabbia, come ogni litorale marino. Credendolo un'isola, vi approdano con la loro nave e, sbarcati, piantano pali e vi legano le imbarcazioni. Poi, per cuocersi cibi dopo la fatica, accendono dei fuochi sulla sabbia, convinti di essere sulla terraferma. L'animale allora,

⁵⁷ *Navigatio sancti Brendani abbatis*, 10 (Percivaldi ed. 2008, pp. 100-103).

⁵⁸ Cardini 2008, p. 7.

non appena sente il calore del fuoco, subito si immerge nell'acqua e trascina con sé la nave nel profondo del mare. La stessa sorte tocca a tutti coloro che non credono e a tutti quelli che ignorano le astuzie del diavolo e ripongono la loro speranza in lui; e legandosi alle sue opere, insieme a lui sono sprofondati nella geenna di fuoco ardente: tale è la sua astuzia⁵⁹].

La balena è *figura diaboli*: così, se è vero che *Inaudita percipiuntur amplectimur*, «siamo attratti dalle cose di cui non avevamo mai sentito parlare»⁶⁰, è altrettanto vero che l'«effetto speciale» connesso alla balena, accelerazione ed esplosiva amplificazione del meraviglioso, poiché sfrutta la naturale *curiositas* umana, si giustifica come dispositivo semiotico, in quanto l'incisività immaginifica, di cui è portatore, realizza lo scopo di imprimere nella mente il significato, per così dire, «omiletico», paradigmatico del testo: *Satanas in Latino sonat adversarius (...) Ipse est et Leviathan, id est serpens aquis, quia in huius saeculi mare volubili versatur astutia*⁶¹, «Il nome di *Satana* in latino significa *avversario* (...) È chiamato anche *Leviatano*, ossia serpente d'acqua, perché s'aggira con volubile astuzia nel mare di questo mondo⁶²». «Effetti speciali», insomma, per trasmettere *per mirabilia*, in modo paradigmatico, insegnamenti morali⁶³. Tutto ciò ci fa intuire che, mentre l'effetto cinematografico è sempre e comunque un mero spettacolo per i sensi, pensato e allestito per colpire *ab aure ad oculos* e stupire il corpo, quello medievale, al contrario, mira più spesso a raggiungere un altro piano dell'essere, vuole colpire altro: vuole impressionare l'anima del lettore per poter fissare, attraverso l'emozione, il proprio portato etico come ricordo.

Torniamo a *Within*, all'«effetto speciale» di quell'improvviso mostro anguiforme, *enormis belua*, inghiottitore-trasportatore⁶⁴, con il quale egli ingaggia una strenua lotta «interiore» e che vince al prezzo di un'iniziativa calvizie⁶⁵. Qual è il senso del mettere questa inquietante balena sulla scena della mente? Perché il fulcro semiotico del *Within piscator* non è certo nel descri-

⁵⁹ *Physiologus*, 25: *Cetus, et quomodo decipiuntur naves ab eo* (Morini ed. 1996, pp. 60-61).

⁶⁰ Gervasius Tillberiensis, *otia imperialia*, III (Bartoli ed. 2009, pp. 42-43).

⁶¹ Isidorus Hispalensis, *etymologiae*, VIII 11.19-27 (Lindsay ed. 1911, pp. 330-331).

⁶² Valastro-Canale ed. 2004, I, pp. 677-679).

⁶³ «Il simbolo è un modo di pensare e di sentire talmente intrinseco e connaturato agli autori del Medioevo, che non avvertono il minimo bisogno di informare i lettori delle loro intenzioni semantiche o didattiche» (Pastoreau 2005, p. 3).

⁶⁴ Il tema dell'inghiottimento e dell'eruttazione di un uomo da parte di un serpente o di una delle sue raffigurazioni omologhe è stato analizzato, a livello folclorico e con ampio studio tassonomico, da Propp 1972, pp. 358-387. Cfr. anche Steffen 1988, pp. 21-24; 110 e sgg.

⁶⁵ Cfr., in merito, anche Bisanti 1990, p. 856: «In conclusione, mi pare di poter affer-

vere la banalità minuta di «una piccola storia»⁶⁶, né nel mero sovrascrivere il possibile modello letterario costituito dagli *Hisperica famina* (in particolare, la sezione *De gesta re* del cosiddetto *B-Text*)⁶⁷, ma è nell'eccezionalità epica della narrazione, che supera la banalità del vivere quotidiano, condensandosi nell'«effetto speciale» di quell'improvviso e straordinario inghiottimento; e nelle implicazioni che, a cascata, da quell'inghiottimento dipendono. In ultima analisi, benché Letaldo di Micy sia «buon descrittore delle cose del mare»⁶⁸, non è Verga e il *Piscator* non è *I Malavoglia*: di là dal *plot* surreale dell'inghiottimento, chi parla di una balena come di un mostro simile a Scilla e Cariddi, con denti di serpente, capace di trascinare al Tartaro intere città⁶⁹; di una *dira fera, furens, furia, profanus hostis, hostis, belua dira, eumenides, pestis, trux daemon, virtus adversa, adversa potestas, fera*⁷⁰, etc.; del mare come di *tenebrosus pelagus*, di *vindex pelagus*⁷¹, etc., non «sottrae il mare dal mito e dalla tradizione simbolica per parlarci della vita concreta e dei sentimenti delle persone»⁷², ma insistendo sulla ferinità e sulla furia del cetaceo, vuole comporre il ritratto di un irredimibile mostro caotico e proseguire nel solco di quella demonizzazione biblica (cfr. *Is* 27.1; 51.9; *Iob* 40.25-41.26; *Dn* 7; *Mc* 5.1-20) e patristica del mare, che in quanto abisso tenebroso, è tipologica⁷³. Pertanto, va bene che nell'Alto Medioevo «la pesca della balena veniva praticata con una certa regolarità da monaci e da pescatori del Mare del Nord e lungo le coste della Francia e della Britannia»⁷⁴; e va bene che

mare che il tema della calvizie di Within nel poemetto di Letaldo non costituisce un particolare esornativo, o puramente narrativo, privo di significato: esso, viceversa, si inserisce perfettamente all'interno della vicenda del pescatore di Rochester, contribuendo ad accrescerne il significato simbolico di purificazione, di rinnovamento, di avvicinamento a Dio».

⁶⁶ Santi 2011, p. 199.

⁶⁷ Cfr. Bertini ed. 1995, pp. XVII-XIX.

⁶⁸ Santi 2011, p. 207.

⁶⁹ Cfr. Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 37-40 (Bertini ed. 1995, p. 4).

⁷⁰ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 45; 70, 83; 71-72; 100; 101; 75, 146; 129, 135; 130; 135; 152 (Bertini ed. 1995, pp. 4-10).

⁷¹ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 79; 88 (Bertini ed. 1995, p. 6).

⁷² Santi 2011, p. 217.

⁷³ Cfr. Lurker 1990, p. 123.

⁷⁴ Bertini 1989-1990, p. 44. Cfr. anche quanto in Ziolkowski 1984, p. 109: «Stories on the model of the *De quodam piscatore* would have appealed to the inhabitants of the British Isles, in whose lives and literatures the whale occupied a prominent place». Sul tema, cfr. anche Jenkins 1921; Lestocquoy 1948.

diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell'immaginazione letteraria: l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero⁷⁵;

ma non ci si può far abbacinare dal fatto che

la letteratura, specialmente narrativa, istituisce simulacri di realtà: anche se i fatti che espone non sussistono, essi sono isomorfi a fatti accaduti o possibili; nello stesso modo che evoca personaggi, se anche non storici, somiglianti alle persone che si muovono sul palcoscenico della vita⁷⁶.

La stessa presunta oralità, che, in primo luogo lo Ziolkowski⁷⁷ e, di retro, il Santi⁷⁸, sembrerebbero voler porre all'origine del poema, è da intendersi — comunque e in ogni caso — leggendaria⁷⁹. Quale può essere, infatti, la plausibilità di un teste *venerabilis et gravis aevo (...)* *os cuius rutilum splendet ut aurum*⁸⁰? Non solo perché la bizzarra figura di un veglio, «dalla cui bocca

⁷⁵ Calvino 1988, p. 94.

⁷⁶ Segre 1985, p. 215.

⁷⁷ «The *De quodam piscatore* is in its style quite remote from oral poetry, unless Letaldus's use of leonine rhymes reflects a desire to imitate vernacular verse (...). But leonine hexameters could just as plausibly be rhetorical flourish owed to school learning. Whatever the reasons are for the rhymes, the poems begins with Letaldus's intimation that he learned the story of Within by word of mouth (7-8). The origins of the oral story could have been British» (Ziolkowski 1984, p. 109). Cfr. anche Ziolkowski 2009, pp. 68 e sgg.

⁷⁸ Cfr. Santi 2011, p. 204.

⁷⁹ «Questa leggenda non è, come a prima vista potrebbe apparire, una semplice amplificazione del racconto biblico di Giona profeta (...) La leggenda di Within è stata importata certamente da paesi scandinavi in Inghilterra, forse in epoca antica, e Letaldo introdusse nell'epopea latina la redazione anglosassone dell'antica fiaba dando ad essa — nel sonante esametro virgiliano — l'unica veste letteraria possibile nel secolo X» (Franceschini 1955, p. 324); cfr. Wilmart ed. 1936, p. 190: «Within le pêcheur, englouti par un monstre marin et rendu au jour méconnaissable, n'est pas un simple revenant, que le souvenir du prophète Jonas a pu faire imaginer, ni davantage un précurseur d'Enoch Arden ou du colonel Chabert (...) On peut hésiter à l'entendre d'un mythe solaire parfaitement défini; mais, devant les faits signalés qui reprennent tous, détails à part, la même tradition, il n'est plus permis de nier que nous n'ayons là, à travers l'agréable voile tissé par Letald, une recension anglosaxonne de l'antique fiction, dont les traits les plus notables sont l'emploi du feu, dans le corps du poisson, et pour la victime délivrée, la perte finale de sa chevelure».

⁸⁰ Letaldus Miciaciensis, *De quodam piscatore quem ballena absorbit*, 7-8 (Bertini

promanano rossi bagliori, simili a quelli dell'oro»⁸¹ non ci pare un incontro storicamente possibile⁸² (e ci ricorda più la maschera spettrale di un *Caron dimonio, con occhi di bragia*⁸³, che non la salsa figura di un anziano — pescatore? — del Kent⁸⁴); ma anche perché, se il metro per valutare gli assunti esordiali fosse quello di presupporre la loro letterale, apodittica veridi-

ed. 1995, p. 2). Cfr. anche Lutz 1970, p. 100, nota 17: «This may, of course, be no more than a simple poetic conceit to win credence for the story».

⁸¹ Bertini ed. 1995, p. 3.

⁸² I nostri dubbi sulla storicità del personaggio permangono anche nel caso di una traduzione più pedissequa del verso, come è quella proposta dalla Pennisi ed. 1997, p. 35 («La cui bocca come rosso oro risplende») e anche se, come giustamente ricorda Bertini ed. 1995, p. 21, «Di chi parlava in maniera saggia e convincente si diceva che aveva la bocca d'oro». Cfr., più in generale, quanto in Schmitt 1988, p. 8: «Bisogna diffidare di espressioni che, come *vulgus*, non vanno necessariamente di pari passo con la penetrazione, nella documentazione dotta, di una tradizione folklorica. Anche *superstitio* denuncia in generale una condotta “superflua” e peccaminosa, anche da parte di chierici, e non necessariamente delle credenze e delle pratiche “superstiziose” (...) Allo stesso modo, gli storici degli *exempla* sanno bene che la menzione, in testa ad un racconto, di *dicitur* (si dice), non indica necessariamente che questo racconto sia stato raccolto in confidenza dal predicatore, nella tradizione orale, ma che egli può averlo letto come altri racconti introdotti più giustamente con *legitur*».

⁸³ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, III 109.

⁸⁴ In merito, Pascal ed. 1987, p. 212, aveva ipotizzato che la figura del *senior* celasse, in realtà, lo stesso Within, dal quale Letaldo fingerebbe di aver appreso il racconto; lo segue Bertini 1989-1990, p. 40; Bertini ed. 1995, pp. XVI-XVII; esprime, invece, alcune riserve in merito la Pennisi ed. 1997, pp. 62-63, per la quale una simile ipotesi è «certamente notevole, ma non dimostrabile nell'ambito del testo». Di là dalla determinazione del *senior*, ciò che qui importa è constatare come, in ogni caso, tutte e tre le letture unanimemente demoliscono la presunta storicità del personaggio, ricollocandolo all'interno della finzione testuale: che «Within» non possa essere il nome plausibile di una persona realmente esistita ci sembra assodato. I duecentotto esametri leonini di Letaldo, infatti, raccontano la storia di come un *nomen* (appunto quello del pescatore britannico «Within», il cui etimo letteralmente vuol dire «colui, che sta dentro») (cfr. Ziolkowski 1984, p. 109; Bertini 1989-1990, p. 43) giunga ad avverare il proprio *omen* (essere «contenuto»); e la balena è appunto «un simbolo del contenente» (Chevalier-Gheerbrant 1986, I, p. 130), secondo un principio apodittico di predestinazione onomastica di impiego assai frequente in epoca medievale. Ci troviamo, così, di fronte a un poema fondato strategicamente sull'obbligo reciproco dell'etimologia *ex causa*, la quale legge nella denominazione attribuita il vissuto e/o il destino di colui, che è nominato (cfr. Curtius 1992, pp. 553-559). *Fatum est per fauces balenae Within absorbi*: la storia di Within è la storia di un «viaggio inevitabile» perché quel viaggio è cromosomico, è saldato, scritto nei geni del personaggio; la sua prossima reclusione, *praedo praeda factus* (Lethaldus Miciacensis, *de quodom piscatore quem ballena absorbit*, 92 (Bertini ed. 1995, p. 6), è tutta espressa in quella sorta di ancestrale anate-

cità, allora, perché non accettare come veritiero anche il successivo verso, *Hac gestum canimus, quod cudere rite paramus*⁸⁵, «Noi cantiamo un episodio accaduto da quelle parti e ci apprestiamo a stenderlo secondo l'uso»⁸⁶, e magari intendere come reale la rocambolesca avventura di Within⁸⁷? Insomma, qui ha ragione il Bertini: «il *senior venerabilis et gravis aevo*, citato come testimone da Letaldo al v. 7 (...) si rivela dunque null'altro che una finzione poetica»⁸⁸; ovvero, è un oggetto generato dal testo, anziché un soggetto generatore (referente) posto fuori del testo. No. Il fulcro semiotico del poema è, *sine ullo dubio*, di là dall'ordinario e dal quotidiano, di là da «*calibs, silicis e fungus*»⁸⁹, è nell'«effetto speciale» di quell'iniziatico inghiottimento, che non appartiene all'esperienza della vita reale, ma al mito⁹⁰, e non ne costituisce «solo l'antefatto»⁹¹, ma l'autentico, essenziale baricentro narrativo, senza il quale lo stesso Within non sarebbe «Within».

La descrizione dell'inatteso, spettacolare apparire della balena è già abbastanza eloquente per non lasciare spazio a fraintendimenti sulle intenzioni rappresentative del poema. D'accordo, il nesso *belua enormis*⁹² può apparire scontato⁹³; ma non lo è il termine di paragone mitologico di Scilla e Cariddi

ma, che il nostro *héroïque pêcheur* (Wilmart ed. 1936, pp. 188-203) si porta cucito addosso in forma di appellativo e che lo individua come persona.

⁸⁵ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 16 (Bertini ed. 1995, p. 2).

⁸⁶ Bertini ed. 1995, p. 3.

⁸⁷ Non concordiamo, in merito, con quanto supposto dallo Ziolkowski, il quale ipotizza — senza peraltro poterlo dimostrare — che Letaldo potrebbe aver avuto notizia del racconto di Within tramite una fonte orale e per «enthusiastic credulity» aver prestato fede alla verità storica di un simile accadimento (Ziolkowski 2009, p. 89). Tale posizione critica, infatti, ci appare troppo speculativa; a nostro parere, non tiene nella debita considerazione l'aspetto simbolico e metaforico del racconto, che, al contrario delle posizioni espresse dal critico statunitense, ci risulta comprovato da numerosi e circostanziati riscontri testuali, e in accordo con la cultura monastica medievale. Cfr. Mosetti Casaretto 2000, *passim*.

⁸⁸ Bertini ed. 1995, p. XIX.

⁸⁹ Santi 2011, p. 207.

⁹⁰ «Chi attraversa il mare entra nel mito. Non terre, né fiumi, né catene di montagne o popoli inospiti; per entrare nel mito e valicare il tempo occorre superare il mare, è necessario che l'uomo superi la prova dell'esistenza sperimentata dentro l'elemento estraneo... Chi supera il mare valica il tempo» (Oldoni 1992, p. 125).

⁹¹ Santi 2011, p. 211.

⁹² Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 37 (Bertini ed. 1995, p. 4).

⁹³ *Ballenae sunt immensae magnitudinis bestiae* (Isidorus Hispalensis, *etymologiae*, XII 6.7, Lindsay ed. 1911, p. 61).

(di certo, non relitto folclorico⁹⁴), espressione sì, di un'onnivora e vertiginosa introiezione gravitazionale (*Scylla vel Charybdis rapax, omnia trahens ad se, deglutiens et absorbens*⁹⁵; *et sorbet omnia Scylla vorax*⁹⁶), ma, contemporaneamente, espressione di un'assorbimento eticamente polarizzato; né lo sono i denti serpentini (*dentibus anguineis*⁹⁷); né quella gola sempre spalancata a guisa di *ianua Inferni* (*gutturæ semper hianti*⁹⁸); né, soprattutto, lo è quel riferimento erudito e pseudo-epico⁹⁹ all'oltretomba pagano (anch'esso, non attribuibile al folclore) e quel gesto di «inghiottire e trascinare al Tartaro intere città»¹⁰⁰, che attribuisce alla balena di Within un'indiscutibile qualità e capacità infernale. Del resto, è cosa nota: «Tartaro» = «Inferno». L'omologazione (per l'evidente predisposizione strutturale: regno dei morti, collocamento ipogeo, sinistro spazio tenebroso, collocazione occidentale¹⁰¹, specializzazione negativa¹⁰², etc) si riscontra già in *II Pt. 2.4* (*Si enim Deus angelis peccantibus non pepercit / sed rudentibus inferni detractos in tartarum tradidit in iudicium cruciatos reservari*) e venne ben presto ratificata in sede esegetica (Isidoro, come sempre, ne è testimone: *Tartarus... Illic enim fletus et stridor dentium*¹⁰³). In altre parole, la tipicità della scrittura e dell'immaginario del

⁹⁴ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 38 (Bertini ed. 1995, p. 4). Cfr. Lutz 1970, p. 103: «If Lethaldus found amusement in working out his plot and manipulating his characters to form a story that the simplest person could understand, he must have given both himself and his educated readers greater intellectual pleasure in his language and rhetoric. First of all, the vocabulary sets the English tale in the realm of ancient epic by the use of references such as the Eumenides (77, 148), Scylla and Charybdis (40), Mount Aetna (75), and Aurora and Tithonus (23)».

⁹⁵ ps-Hugo de Sancto Victore, *miscellanea*, IV 42 (PL ed. 177, col. 720A).

⁹⁶ Iohannes Sarisberiensis, *carmen de membris conspirantibus*, 40 (PL ed. 199, col. 1005).

⁹⁷ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 39 (Bertini ed. 1995, p. 4).

⁹⁸ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 39 (Bertini ed. 1995, p. 4).

⁹⁹ Sulla pseudoepicità e sui riferimenti eruditi presenti nel poema cfr. Lutz 1970, pp. 101-103.

¹⁰⁰ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 40 (Bertini ed. 1995, p. 4).

¹⁰¹ Cfr. Lübker 1989, pp. 456-458, in particolare p. 457: «Il Tartaro si trova nei più profondi abissi della terra stessa e del mare, e di tanto più sotto alla superficie terrestre, quanta è la distanza di questa dal cielo (...) Più tardi la parola Tartaro venne adoperata a significare l'inferno».

¹⁰² «Nel racconto di Virgilio sulle gesta di Enea (libro VI), ai cattivi spetta la pena nel Tartaro, luogo di eterna tenebra» (Moorman- Uitterhoeve 1997, p. 11).

¹⁰³ Isidorus Hispalensis, *etymologiae*, XIV 9.8-9 (Lindsay ed. 1911, p. 146). Isidoro

poema sono manifeste, ambientali, contestuali all'estrazione monastica del suo autore: per questo non possono essere trascurate, né equivocate; né è possibile sostenere — facendo leva su una possibile fonte del *Piscator!* — che «il testo va letto (...) al di là delle sue fonti»¹⁰⁴, semplicemente perché l'intertestualità del poema di Letaldo è in disaccordo con un'idea affettuosamente romantica, che ci siamo fatti del poema *a priori* del poema stesso. In verità, a livello semiotico qui vige quanto già chiarito da Umberto Eco:

Riconosciuta l'esistenza di segni-immagini (come insegna del resto tutta la tradizione allegoristica), il medievale tenta sempre e comunque di convenzionalizzarli quanto più possibile, grazie ai repertori simbolici, fissando per ogni immagine un senso definito, al massimo una rosa di quattro (...) compito dell'ermeneuta medievale non è quello di mantenere una feconda ambiguità, carica di suggestioni multiple (...) bensì di identificare quanto prima possibile un significato definitivo che valga per il contesto (di solito scritturale) sotto esame¹⁰⁵.

Ora, nel caso del *Piscator* non è difficile disambiguare¹⁰⁶. «Tartaro» sta a «Inferno» come «balena» sta a «Leviatano»: l'equazione «convenzionale» è

realizza l'identificazione fra il Tartaro e l'Inferno per via indiretta, citando una celebre e ricorrente immagine evangelica, posta ad indicare la condizione futura dei dannati: cfr. *Mt* 8.11-12 (*Dico [sc. Christus] autem vobis quod multi ab oriente et occidente venient / et recumbent cum Abraham et Isaac et Iacob in regno caelorum / filii autem regni eicentur in tenebras exteriores / ibi erit fletus et stridor dentium*); 22.13-14 (*tunc dixit rex ministris / ligatis pedibus eius et manibus mittite eum in tenebras exteriores / ibi erit fletus et stridor dentium / multi autem sunt vocati / pauci vero electi*); *Lc* 13.23-28 (*Ait autem illi quidam / Domine si pauci sunt qui salvantur / ipse autem dixit ad illos / contendite intrare per angustam portam / quia multi dico vobis quaerunt intrare et non poterunt / Cum autem intraverit pater familias et cluserit ostium / et incipietis foris stare et pulsare ostium dicentes / Domine aperi nobis / et respondens dicet vobis / nescio unde sitis / tunc incipietis dicere / manducavimus coram te et bibimus et in plateis nostris docuisti / et dicet vobis / nescio vos unde sitis / discedite a me omnes operarii iniquitatis / ibi erit fletus et stridor dentium*).

¹⁰⁴ Santi, p. 207.

¹⁰⁵ Eco 2007, p. 292.

¹⁰⁶ La stessa immagine del *volveret urbes ad Tartara*, per esempio, è doppiamente significativa in quanto riecheggia due distinte ed eloquenti pagine neotestamentarie: 1) *Iud* 6-7, là dove — con evidente ripresa del già citato passo di *II Pt* 2.4 — si paragonano gli angeli sepolti nel Tartaro-Inferno alle città perverse condannate al fuoco eterno (*Angelos vero qui non servaverunt suum principatum / sed dereliquerunt suum domicilium / in iudicium magni diei vinculis aeternis sub caligine reservavit / sicut Sodoma et Gomorra et finitimae civitates / simili modo exfornicatae / et abeuntes post carnem alteram / factae sunt exemplum ignis aeterni poenam sustinentes*);

già formulata e la strategia del suo essere «effetto speciale» del testo, precisata. Del resto, se, da un lato, è vero che «le bestie esotiche, leggendarie e mostruose (...) solleticano il gusto medievale per lo stravagante», dall'altro lato, è altrettanto vero che «gli animali favolosi sono tutti satanici, vere immagini del Diavolo»¹⁰⁷.

L'unica descrizione biblica del Leviatano¹⁰⁸ si trova nel quarantesimo capitolo del libro di *Giobbe*; Dio lo presenta agli occhi di Giobbe come una spaventosa minaccia atta a frustrarne la protervia¹⁰⁹:

Respondens autem Dominus Iob de turbine ait / ... / an extrahere poteris Leviathan hamo et fune ligabis linguam eius / numquid pones circulum in naribus eius et armilla perforabis maxillam eius / numquid multiplicabit ad te preces aut loquetur tibi mollia / numquid feriet tecum pactum et accipies eum servum sempiternum / numquid inludes ei quasi avi aut ligabis illum ancillis tuis / concident eum amici dividunt illum negotiatores / numquid implebis sagenas pelle eius et gurgustium piscium capite illius / pone super eum manum tuam memento belli nec ultra addas loqui / ecce spes eius frustrabitur eum et videntibus cunctis praecipitabitur / non quasi crudelis suscitabo eum quis enim resistere potest vultui meo / quis ante dedit mihi ut reddam ei / omnia quae sub caelo sunt mea sunt / non parcam ei et verbis potentibus ad deprecandum compositis / quis revelavit faciem indumenti eius et in medium oris eius quis intrabit / portas vultus eius quis aperiet per gyrum dentium eius formido / corpus illius quasi scuta fusilia et compactum squamis se prementibus / una uni coniungitur et ne spiraculum quidem incedit per eas / una alteri adherebunt et tenentes se nequaquam separabuntur / sternutatio eius splendor ignis et oculi eius ut palpebrae diluculi / de ore eius lampades procedunt sicut taedae ignis accensae / de naribus eius procedit fumus sicut ollae succensae atque ferventis / halitus eius prunas ardere facit et flamma de ore eius egreditur / in collo eius morabitur fortitudo et faciem eius praecedet egestas / membra carniem eius coherentia sibi / mittet contra eum fulmina et ad locum alium non ferentur / cor eius indurabitur quasi lapis et stringetur quasi malleatoris incus / cum sublatu fuerit timebunt angeli et territi purgabuntur / cum adprehenderit eum gladius subsistere non poterit neque hasta neque torax / reputabit enim quasi paleas ferrum et quasi lignum putridum aes / non fugabit eum vir sagittarius

2) *Apc* 12.4, là dove appare la nota figura del dragone, la cui coda *trahebat tertiam partem stellarum caeli / et misit eas in terram*. Il riferimento diventa più trasparente, se si tiene conto che «il Leviatano di *Giobbe* 41 si identifica con quello di *Apocalisse* 12 e quindi si connette con Behemoth, la balena, le fauci dell'inferno e il Diavolo» (Russell 1987, p. 267, nota 13). Per la storica identificazione del dragone apocalittico con il Leviatano, cfr. anche Lancellotti 1986, p. 116, nota 3.

¹⁰⁷ Le Goff 1981, pp. 356-357.

¹⁰⁸ Gli altri passi biblici relativi al Leviatano sono: *Ps* 73.13-14; 103.25-26; *Is* 27.1; *Iob* 3.8.

¹⁰⁹ Cfr. Ravasi 1991, pp. 800 e sgg.; cfr. *Iob* 42.3-6.

in stipulam versi sunt ei lapides fundae / quasi stipulam aestimabit malleum et deridebit vibrantem hastam / sub ipso erunt radii solis sternet sibi aurum quasi lutum / ferverescere faciet quasi ollam profundum mare ponet quasi cum unguenta bulliunt / post eum lucebit semita aestimabit abyssum quasi senescentem / non est super terram potestas quae conparetur ei qui factus est ut nullum timeret / omne sublime videt / ipse est rex super universos filios superbiae¹¹⁰.

[Allora il Signore rispose a Giobbe di mezzo al turbine e disse (...) Puoi tu pescare il Leviatan con l'amo e tener ferma la sua lingua con una corda, ficcargli un giunco nelle narici e forargli la mascella con un uncino? Ti farà forse molte suppliche e ti rivolgerà dolci parole? Stipulerà forse con te un'alleanza, perché tu lo prenda come un servo per sempre? Scherzerai con lui come con un passero, legandolo per le tue fanciulle? Lo metteranno in vendita le compagnie di pesca, se lo divideranno i commercianti? Crivellerai di dardi la sua pelle e con la fiocina la sua testa? Metti su di lui la mano: al ricordo della lotta, non riproverai! Ecco, la tua speranza è fallita, al solo vederlo uno stramazza. Nessuno è tanto audace da osare eccitarlo e chi mai potrà star saldo di fronte a lui? Chi mai lo ha assalito e si è salvato? Nessuno sotto tutto il cielo. Non tacerò la forza delle sue membra: in fatto di forza non ha pari. Chi gli ha mai aperto sul davanti il manto di pelle e nella sua doppia corazza chi può penetrare? Le porte della sua bocca chi mai ha aperto? Intorno ai suoi denti è il terrore! Il suo dorso è a lamine di scudi, saldate con stretto suggello; l'una con l'altra si toccano, sì che l'aria fra di esse non passa: ognuna aderisce alla vicina, sono compatte e non possono separarsi. Il suo stamuto irradia luce e i suoi occhi sono come le palpebre dell'aurora. Dalla sua bocca partono vampate, sprizzano scintille di fuoco. Dalle sue narici esce fumo come da caldaia, che bolle sul fuoco. Il suo fiato incendia carboni e dalla bocca gli escono fiamme. Nel suo collo risiede la forza e innanzi a lui corre la paura. Le giogaie della sua carne son ben compatte, son ben salde su di lui, non cascanti. Il suo cuore è duro come pietra, duro come la pietra inferiore della macina. Quando si alza, si spaventano i forti e per il terrore restano smarriti. La spada che lo raggiunge non vi si infigge, né lancia, né freccia, né giavellotto; stima il ferro come paglia, il bronzo come legno parlato. Non lo mette in fuga la freccia, in pula si cambian per lui le pietre della fionda. Come stoppia stima una mazza e si fa beffe del vibrare dell'asta. Al di sotto ha cocci acuti e striscia come erpice sul molle terreno. Fa ribollire come pentola il gorgo, fa del mare come un vaso da unguenti. Dietro a sé produce una bianca scia e l'abisso appare canuto. Nessuno sulla terra è pari a lui, fatto per non avere paura. Lo teme ogni essere più altero; egli è il re su tutte le fiere più superbe¹¹¹].

Questa «Pagina di terrificante bellezza»¹¹², piena di mirabolanti «effetti speciali», che allude in modo esplicito a un'impari lotta (*Iob* 40.27: *memento*

¹¹⁰ *Iob* 40.1-41.25.

¹¹¹ TOB 1997, pp. 1462-1464.

¹¹² Ravasi 1995, p. 24.

belli nec ultra addas loqui)¹¹³ contro un mostro marino ctonio primordiale, figura omologa del serpente¹¹⁴, e prefigura un inghiottimento (*Iob* 41.4-5: *et in medium oris quis intrabit / portas vultus eius quis aperiet per gyrum dentium eius formido*) illumina la strategia della spettacolarità presente nel *Piscator*. A parte i tratti mitici macrostrutturali comuni della lotta e dell'inghiottimento, già ricordati, il brano scritturale e il poema di Letaldo coincidono nel ripetere la sequenza di almeno quattro impressionanti elementi visivi fondamentali, che concorrono a costruire il complesso «effetto speciale» del poema mediolatino:

1. immagine piscatoria: cfr. *Iob* 40.20-21 (*An extrahere poteris Leviathan hamo et fune ligabis linguam eius / numquid pones circulum in naribus eius et armilla perforabis maxillam eius; Iob* 40.26: *Numquid implebis sagenas pelle eius et gurgustium piscium capite illius*) e *De quodam piscatore quem ballena absorbit*, 15-52 (Bertini ed. 1995, pp. 2-4), là dove Within è presentato come un abile quanto tenace pescatore, assalito dalla balena durante la pesca d'altura¹¹⁵;
2. immagine fobica: cfr. *Iob* 40.28 (la descrizione del terrore provocato dalla vista del Leviatano: *Ecce spes eius frustrabitur eum et videntibus cunctis praecipitabitur*; 41.1: *quis enim resistere potest vultui meo*; 14: *et faciem eius praecedet egestas*; 16: *cum sublatus fuerit timebunt angeli et territi purgabuntur*; il tratto è accennato anche in *Tb.* 6.3: *expavescens*) e *De quodam piscatore quem ballena absorbit*, 41-44 (Bertini ed. 1995, p. 4), l'impietramento di Within alla vista della balena, il quale *manibus trepidis et pectore prorsus anhelo / deserit inceptum tumidisque in fluctibus haeret*¹¹⁶;
3. immagine pirica: cfr. *Iob* 41.9-12 (la cosiddetta «coreografia ignea» del Leviatano «e che rende tutto il suo organismo generatore di fuoco e fiamme»¹¹⁷: *Sternutatio eius splendor ignis et oculi eius ut palpebrae diluculi / de ore eius lampades procedunt sicut taedae ignis accensae / de naribus eius procedit fumus sicut ollae succensae atque ferventis / halitus eius prunas ardere facit et flamma de ore eius egreditur*) e *De quodam piscatore quem ballena absorbit*, 68-76 (Bertini ed. 1995, p. 6), là dove il fuoco acceso da Within all'interno della balena, fa sì che quest'ultima *Sulphureos velut ille fremens vomit Ethna vapores / lucidaque elatis diverberat astra favillis, / haut secus eumeni-*

¹¹³ Cfr. Steffen 1988, pp. 128 e sgg.

¹¹⁴ *In die illo visitabit Dominus in gladio suo duro et grandi et forti / super Leviathan serpentem vectem / et super Leviathan serpentem tortuosum / et occidet cetum qui in mari est (Is 27.1)*. Cfr. anche DCB 1992, p. 138.

¹¹⁵ Vedi, in particolare, Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 34 (Bertini ed. 1995, p. 4): *Tum meditans qua rete plaga, qua poneret hamum*.

¹¹⁶ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 43-44 (Bertini ed. 1995, p. 4).

¹¹⁷ Ravasi 1991, p. 788.

- des rapidis haec antra caminis / aestuat, altisonas fauces exerta per undas*¹¹⁸;
4. immagine distributiva: cfr. *Iob*. 40.25 (l'allusione allo squartamento e alla suddivisione del Leviatano: *Concident eum amici dividunt illum negotiatores*) e *De quodam piscatore quem ballena absorbit*, 149-156 (Bertini ed. 1995, p. 10), là dove, una volta estratto Within dalla carcassa della balena adagiata sull'arenile, *Partitur populus gratae commercia praedae*¹¹⁹.

L'«effetto speciale» della balena, *quae quendam piscatorem absorbit*, dunque, è stato evidentemente influenzato dalla descrizione metaforica contenuta in *Iob* 40.1-41.25, di cui condivide la strategia: quella di «impressionare» il lettore/spettatore per uno scopo etico. La qual cosa, certo, non sorprende, essendo il *De quodam piscatore* opera di un monaco benedettino del X sec.; e, tuttavia, questo significa non solo che la balena di Within è «effetto speciale» per ipostasi del Leviatano biblico¹²⁰, ma che quella balena, come nella *Navigatio Brendani*, è demonizzata¹²¹: dunque, che l'«effetto speciale» di Letaldo ha lo scopo di rappresentare sulla scena della mente, in modo spettacolare, un diavolo cetimorfo, di cui condivide, come *effectus*, la «terribilità». Perché?

*

¹¹⁸ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 73-76 (Bertini ed. 1995, p. 6).

¹¹⁹ Lethaldus Miciacensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbit*, 155 (Bertini ed. 1995, p. 4).

¹²⁰ La congruenza iconografica fra il Leviatano e la balena non è una prerogativa del nostro poema medievale: le evidenti similitudini morfologiche delle due figure (appartenenza alle specie ittiche marine; enormità, mostruosità, etc.), infatti, hanno fatto sì che la tradizione didascalica, prima tardo-antica e medievale poi, non abbiano esitato ad assimilare la balena al Leviatano: «the monster Leviathan, usually identified as the whale» (Williams 1999, p. 185). Cfr. anche Steffen 1988, p. 132: «il Leviatano dell'Antico Testamento è diventato nella traduzione latina, il più grande di tutti gli esseri viventi, cioè la balena» e Ravasi 1995, p. 179: «il Leviatano di Giobbe (...) Nella fantasia popolare diverrà una balena». Cfr. poi Chevalier-Gheerbrant 1986, I, p. 129 e Virgulin 1989, pp. 300-301, nota 25.

¹²¹ Poiché il Leviatano venne presto considerato in sede esegetica (in base a *Is* 27.1) come una delle manifestazioni del caos ctonio e del male assoluto (cioè del demonio), la balena è stata annoverata fra le multiformi espressioni del teriomorfismo diabolico. L'interpretazione demonologica del Leviatano è cosa nota (cfr. Bartoli 1982, pp. 328 e 343). Secondo la tradizione esegetica medievale, la demonizzazione del Leviatano si esprime anche nell'essere ipostasi dell'Anticristo: cfr. McGinn 1996, p. 114. *Leviathan (...) significat diabolus, qui semper nititur adversari humano generi. Quare appellatur Leviathan serpens vectis et tortuosus? Quia in rectitudine stat semper anfractuosus, decipiens sua calliditate multos. Ipse appellatur caecus qui et serpens et Leviathan, id est diabolus. Ferunt enim, quia draco in aquis natat, ut piscis, in terra repit, in aere volat* (Haymo Halberstatensis, in *Isaiam*, II 27, PL ed. 116, col. 843B).

Monastero di Saint-Mesmin (Micy), nei pressi d'Orléans. Un manipolo di monaci, capeggiati e sedotti dalle ambizioni di un animoso confratello, di nome Letaldo, si ribella all'autorità del proprio abate, Roberto; e, alla fine, lo scaccia dal cenobio. L'avvenimento è attestato da un'epistola di Abbone di Fleury, databile al 996¹²². Abbone si rivolge in tono molto aspro alla comunità cenobitica ribelle; particolarmente duro, poi, è il rimprovero rivolto al sedizioso Letaldo: *Tu enim huius conspirationis caput diceris; tu domni Rotberti abbatis tui officium, quod dictu nefas est, praesumpsisti, nec delatoris paenam exhorruisti*¹²³. Qualche tempo dopo, l'abate rientra nel monastero e per Letaldo inizia un lungo periodo di contrizione¹²⁴. Qui nasce il *Within piscator*. Letaldo vuole raccontare/oggettivizzare la propria passata tempesta interiore, ma non vuole farlo attraverso una cronaca o una confessione: sceglie, piuttosto, di scrivere un poema allegorico. Sono i duecentotto esametri leonini *De quodam piscatore quem ballena absorbit*. L'ipotesi interpretativa è stata formulata da Giulietta Giangrasso:

Negli ultimi decenni del X secolo nel monastero di Micy avvenne una congiura dei monaci capeggiati da Letaldo, contro l'abate Roberto. Questi venne cacciato dal monastero, probabilmente a causa delle ambizioni egemoniche di Letaldo stesso. L'avvenimento è attestato da un'epistola indirizzata da Abbone di Fleury ai monaci di Micy, databile secondo Bonnes al 996. Abbone si rivolge in tono piuttosto duro ai monaci, rimproverandoli perché hanno espulso Roberto ed un suo seguace (*abbatem quem cum sua ovicula expulistis*) e hanno inasprito l'atteggiamento benevolo del vescovo Fulcone Aurelianense, l'hanno condotto all'inclementa e, contrariamente all'esempio dei canonici, l'hanno armato contro un innocente (*hac quoque gravissimum in vestra conspiratione reperi, quod benignitatem vestrum abbatem exasperastis, ad inclementiam vestro concilio perduxistis, contra auctoritatem canonum in innocentem armastis*), e più duro è il rimprovero rivolto a Letaldo stesso, di cui Abbone ammira *singularem scientiam* e che un tempo era suo intimo amico (*tandem ad te, mi quondam familiaris, Letalde, nunc sermo dirigitur*). Abbone non sa spiegarsi i motivi che spinsero Letaldo ad una tale azione: *quid tua interfuit unius miseri vitam corrodere, unius homuncionis quae non erant vitia denotare, cum scriptum sit quod sapiens paenitenda non committit? At fortassis tuorum factorum non paenitet*. Abbone si appella alla capacità di persuasione che Letaldo può esercitare sui suoi fratelli e lo esorta aspramente a rientrare in sé ed a valersi della misericordia: *Hortor et obtestor, charis-*

¹²² Abbo Floriacensis, *epistulae*, 12 (PL ed. 139, col. 438C-D).

¹²³ Abbo Floriacensis, *epistulae*, 11 (PL 139, col. 438B).

¹²⁴ Cfr. Giangrasso 1990, pp. 397-400; Mosetti Casaretto 2002, pp. 113-173. Discorda da questa interpretazione Santi 2011, pp. 199-217, che così argomenta: «Qui sembra che lo scrittore abbia cercato disperatamente di rappresentare un abbraccio finale, una donna che lacrima su un cranio calvo ed amato, dando a questo evento il suo pieno significato» (p. 216).

sime, recordare infirmitatis tuae, assume viscera misericordiae, fratres tuos argue, obsecra, increpa in omni patientia et doctrina, ita scilicet ut nec increpatio ad desperationem pertrahat, nec patientia vitiorum fomiti succumbat; infine conclude l'epistola con una precisa accusa: *Tu enim huius conspirationis caput diceris; tu domni Roberti abbatis tui officium, quod dictu nefas est, praesumpsi-sti, nec delatoris pœnam exhorruisti*. Dopo un po' di tempo Roberto rientrò nel monastero; di Letaldo sappiamo che si recò a Le Mans nel monastero di La Couture presso il vescovo Avesgaud e che dietro sua richiesta scrisse l'opera *Vita Sancti Juliani*. Infatti dall'epistola dedicatoria ad Avesgaud, premessa all'opera, apprendiamo che Letaldo bisognoso di cure spirituali e corporali si era dedicato alla composizione dell'opera su S. Giuliano e che aveva fruito del suo affetto: *cum desiderio afflatus tam spiritualis quam corporalis remedii, ad memoriam praecellentissimi praesulis Juliani accessissem, et dulci affamine vestrae dilectionis frui licuisset, eadem vis charitatis... imposuit mihi onus si idoneus forem, amabile atque iucundum*. Leggendo queste parole si intuisce che Letaldo era stato senza dubbio segnato da qualcosa che lo aveva turbato profondamente (e probabilmente si tratta della congiura) e che presso Avesgaud aveva trovato qualche parola di conforto. Ma nulla ci conferma le teorie espresse da alcuni studiosi circa le modalità del suo spostamento a La Couture. Essi, infatti, affermano concordemente che Letaldo si recò là in esilio volontario per evitare la sottomissione o per sfuggire al rimorso. Manitius parla di un viaggio, senza specificare la durata, accennando ad una possibile connessione con l'episodio della congiura. Ma nessun documento o accenno di Letaldo stesso ci fanno pensare ad un esilio, forse piuttosto ad un invito dello stesso Avesgaud a recarsi presso di lui per scrivere la vita di s. Giuliano: *eadem vis charitatis, quae vestrae sublimitatis animum meae pusillanimitati conciliabat, imposuit mihi onus si idoneus forem, amabile atque iucundum*. Tutto sommato, dunque, non si tratta di un epilogo drammatico. Sulla base di questo episodio determinante nella vita di Letaldo, si fonda la mia ipotesi sul significato della storia di Within e la balena (...) Si potrebbe vedere, dunque, nella balena che inghiotte Within, il simbolo del peccato di superbia e di eccessiva ambizione di cui fu preda Letaldo al punto da spingerlo alla rivolta contro l'abate Roberto. D'altra parte non è una novità l'immagine della balena legata alla superbia. La troviamo infatti già presente, per esempio, in Aldelmo: *(isti) fiducia virginitatis inflati arroganter intumescunt et nequaquam crudelissimam superbiae balenam, ceterarum virtute devoratricem, humilitatis cercilo declinant*. Within sarebbe quindi lo stesso Letaldo che tranquillo nella sua vita quotidiana, ne viene improvvisamente strappato dall'apparire della balena/peccato da cui viene inghiottito divenendone preda: *ast fera dira furens misero capiti os agit ingens / et carabum Withinque avidam traducit in alvum* (vv. 45-46). La lotta disperata di Within contro il mostro è la lotta interiore (non a caso il protagonista si chiama Within «di dentro») di Letaldo tra il desiderio di potere e la sua ambizione da un lato, ed il rimorso dall'altro, quest'ultimo dettato forse anche dalle dure parole rivoltegli da Abbone¹²⁵.

¹²⁵ Giagrasso 1990, pp. 397-400.

Dunque, ancora una volta, la balena non come «effetto speciale» destinato a stupire i sensi del corpo, ma come «effetto speciale» per la mente, destinato a impressionare l'anima di chi legge. L'emblemizzazione del vizio, della tentazione demoniaca e del peccato attraverso la figura della balena, del Leviatano o di figure consimili, del resto, fa parte della generale enciclopedia del pensiero monastico medievale¹²⁶. Ancora il *Physiologus*:

Secunda eius belue natura hec est. Quando esurit, aperit os suum et quasi quemdam odorem bene olentem exalat de ore suo; cuius odorem ut senserint mox minores pisces, congregant se intra ora ipsius; cum autem repletum fuerit os eius diversis piscibus pusillis, subito claudit os suum et transglutit eos. Sic paciuntur omnes qui sunt modice fidei, voluptatibus ac lenociniis quasi quibusdam odoribus diabolicis adescati: subito absorbentur ab eo sicut pisculi minuti.

[La seconda natura di quella bestia è questa. Quando ha sete, apre la bocca ed esala un fragrante profumo. Non appena i pesci più piccoli lo sentono, si radunano dentro la bocca della bestia; questa, quando la sua bocca si è riempita di diversi piccoli pesci, subito la chiude e li inghiotte. La stessa sorte tocca a tutti coloro che hanno poca fede, adescati da piaceri e lusinghe, come da profumi del diavolo: subito sono da lui divorati come pesci minuscoli¹²⁷].

Di più. Di là dal denominatore comune demoniaco e dall'abitudine consolidata della cultura monastica medievale di riferirsi al Leviatano per emblemizzare pericolose cadute morali¹²⁸, il dato fondamentale, che emerge dalla scomposizione esegetica del Leviatano, è la sua connessione allegorica con il peccato di superbia¹²⁹: *et Leviathan iste rex dicitur superborum*¹³⁰. La repentina, spettacolare aggressione di cui è fatto oggetto Within, allora, altro non

¹²⁶ Cfr. anche Hrabanus Maurus, *expositionis super Ieremiam prophetam*, I 1 (PL 111, col. 807D): *Toties igitur Leviathan halitus prunas accendit, quoties eius occulta suggestio humanas mentes ad delectationes illicitas pertrahit: alias namque superbiae, alias invidiae, alias luxuriae, alias avaritiae facibus inflammat.*

¹²⁷ *Physiologus*, 25: *Cetus, et quomodo decipiuntur naves ab eo* (Morini ed. 1996, pp. 60-61). Cfr. Mosetti Casaretto 2002, pp. 141 e sgg.

¹²⁸ E, nel caso non ci si riferisca direttamente al Leviatano o alla balena, si ricorre proprio all'ologramma di Scilla e Cariddi, come attesta quest'omelia *Ad monachos: Quicumque Domino servire coeperit, omnes insidias diaboli observet diligenter, ut quasi cautus et sollicitus gubernator, in quo littore pudicitiae pirata sit, noverit: ubi Charybdis et radix omnium malorum avaritia: ubi Scylla et obtrectatorum canes* (ps.-Hieronymus, *ad monachos*, PL ed. 30, col. 312B).

¹²⁹ «La superbia trova in Gregorio un'altra immagine fortemente evocativa: quella del mostro biblico Leviatano» (Casagrande-Vecchio 2000, p. 21).

¹³⁰ Gregorius Magnus, *moralia in Iob*, XXXIV 23.56 (Adriaen ed. 1985, p. 1772.230); cfr., in generale, anche XXXIV 23.52-56 (Adriaen ed. 1985, pp. 1769.130-1773.247).

sarebbe, se non un «effetto speciale» per rappresentare, in modo spettacolare e codificato, l'anima del monaco Letaldo aggredita dalla superbia¹³¹. Giona, in fondo, non è forse il paradigma biblico del «profeta disubbidiente»¹³², del «più ribelle di tutti i suoi profeti»¹³³? Appare così evidente come e perché Within può essere *Ionas velut alter*¹³⁴: perché, prima di lui, è il sovversivo Letaldo a essere *Ionas velut alter*.

*

È tempo di bilanci. Possiamo, davvero, parificare Cuchulainn a un mero *Transformer* e coglierne le deformazioni sul mero piano fisico, corporeo? O, forse, gli «effetti speciali», che la letteratura medievale mette in campo prevedono, in realtà, ben diverso fruitore che non i sensi esteriori, e le deformazioni di Cuchulainn non sono altro che la traduzione cinetica, visiva, spettacolare, della sua furia interiore? Abituati a vivere in una società di corpi e non di anime, noi tendiamo a cogliere le metamorfosi di Cuchulainn solo da una prospettiva fisica e non spirituale; ma l'Età di Mezzo confezionava «effetti speciali» per l'anima e la furia del *berserk* non è, a tutta prima, un moto del corpo.

A ridosso del Medioevo, le dinamiche culturali del Tardo Antico premono per assicurare il primato (gnoseologico) dell'interno sull'esterno, del metafisico sul fisico, della cecità come facoltà intuitiva dell'occhio inscritto nell'ordine della carità, che non subisce le abbaglianti rifrazioni del mondo e può spingersi oltre, può penetrare l'essenza dopo e nonostante il parvente¹³⁵. Tutto ciò prepara un'intera classe di scrittori medievali non solo alla sovrascrittura allegorica e simbolica come interpretazione autentica del reale, ma anche alla comunicazione muta e invisibile, visionaria, di contenuti per l'anima. Per questo individuato segmento di produttori/fruitori eruditi, recepire e sviluppare un «teatro» o una sorta di anacronistico «cinema» interiore, da visualizzare nella mente, fu un passo del tutto naturale. È attraverso Agostino (anche se non esclusivamente), che la «vista del cuore» (*oculum cordis, men-*

¹³¹ Cfr. anche Casagrande-Vecchio 2000, p. 21.

¹³² Bickerman 1979, p. 28.

¹³³ De Luca 1995, p. 11.

¹³⁴ Lethaldus Miciaciensis, *de quodam piscatore quem ballena absorbuìt*, 185 (Bertini ed. 1995, p. 12).

¹³⁵ Questo rapporto di riscrittura cifrata dell'esistente è promosso dall'unica lettura, che una società cristiana poteva dare della relazione gnoseologica con il reale: *Videmus nunc per speculum in enigmate / tunc autem facie ad faciem / nunc cognosco ex parte / tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum* (I Cor 13.12).

tis) giunge a una diffusa teorizzazione, per poi innestarsi sulla parabola di un monachesimo altomedievale votato integralmente alla *dilectio Dei*, all'amore di un Cristo absidale e veterotestamentario da raggiungere oltre il muro allucinatorio del Finito. Spegnerne i sensi per disattivare il riverbero dell'uomo esteriore, questa è la tensione ideale del *miles Christi* alla svolta del Medioevo e questo crea, indirettamente, per «effetto collaterale», un pubblico di lettori predisposto non solo a intuire l'invisibile, ma a consumare testi visionari, i cui «effetti speciali» parlino alla mente.

In base a questa, rivoluzionata antropologia¹³⁶, è possibile ipotizzare, in un Medioevo in cui «tutto diventa scena»¹³⁷, l'esistenza di un «cinema-non cinema» mentale, di cui l'Età di Mezzo, com'è naturale, ha coscienza solo nei termini delle potenzialità proiettive del testo, ma del quale fa uso, spesso per fini etici, estesamente e strategicamente, soprattutto nelle declinazioni emozionali del meraviglioso e nelle sue accelerazioni dinamiche — i suoi peculiari «effetti speciali», appunto — utilizzati, come nel *Piscator* o nella *Navigatio*, come una delle migliori e più mirabolanti armi della lotta interiore.

Insomma, un Medioevo, in qualche modo, inconsapevole conoscitore di quella grammatica e di quella sintassi dell'immagine, che oggi permette al cinema di essere linguaggio? Forse. Certo è che la letteratura medievale sa come ogni spettacolo abbia «luogo in quello spazio — la mente, i sensi, l'immaginazione — che si trova tra il palcoscenico e il pubblico»¹³⁸, e come

Tutte le «realità» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di

¹³⁶ Roberto Tessari parla, in merito, di «rivoluzione antropologica e culturale compiuta dal cristianesimo dei primi secoli» (Tessari 2002, p. 53; cfr. anche p. 47 e p. 48).

¹³⁷ «Tutto diventa “la scena del Medioevo” e, dentro questa «scena», operano gli intrecci, la storiografia, le armonie del disegno e della grafica, il gioco dei colori come il ritmo dei *cursus*. Il Medioevo è “scena”, anonima o firmata, e chi vi recita è anche chi la scrive e vi assiste. Non più cercare dov'è teatro e dove no; non solo chiedersi la continuità, l'imitazione, il superamento, la frattura con la tradizione classica (...) Se il concetto di “teatro” implica quello di “azione scenica”, di parola-gesto-movimento davanti a spettatori o d'un “dove” che sia ambiente allo svolgersi di un copione, allora va rilevato che non sempre il teatro medievale è vero teatro (...) Nella cultura medievale esiste una “scena” dove si muovono cose teatrabili, personaggi, rapporti fra individui e giochi di idee; l'autore medievale ha una percezione chiara di ciò che è dialogo, spostamento in uno spazio, ma quasi mai riesce a collegare questi gradi della possibile recitazione in un “teatro”» (Oldoni 1994, pp. 491-492).

¹³⁸ Hatcher 2004, p. 21.

punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto¹³⁹.

¹³⁹ Calvino 1988, p. 98.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE

1. TESTI

Adriaen ed. 1985

Gregorius Magnus, *Moralia in Iob* (M. Adriaen ed., Turnholti 1985).

Bartoli ed. 2009

Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, E. Bartoli trad. comm., Pisa 2009.

Bertini ed. 1995

Letaldo di Micy. Within piscator, F. Bertini trad. comm., Firenze 1995.

Bertini-Mosetti Casaretto ed. 2000

La beffa di Unibos, a cura di F. Bertini - F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2000.

Bonnes ed. 1943

J. P. Bonnes ed., *Un lettré du X^e siècle. Introduction au poème de Létald*, in *Revue Mabillon*, 33 (1943) pp. 23-47.

Branca ed. 1980

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980.

Cardini 2008

F. Cardini, *Prefazione*, in Anonimo del X secolo. *La navigazione di san Brandano*, a cura di E. Percivaldi, Rimini 2008, pp. 5-9.

Cataldi ed. 1996

La grande razzia [Táin Bó Cúailnge], M. Cataldi trad. comm., Milano 1996.

D'Angelo ed. 1998

Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelughi, E. D'Angelo trad. comm., Trento 1998.

Dekkers ed. 1954

Quinti Septimi Florentis Tertulliani *Opera*, I: *Opera catholica - Adversus Marcionem*, VI: *De spectaculis*, E. Dekkers ed., Turnholti 1954, pp. 225-253 (CCSL 1).

Dekkers-Fraipont ed. 1956

Sancti Aurelii Augustini *Enarrationes in Psalmos I-L*, E. Dekkers - I. Fraipont ed., Turnholti 1956 (CCSL 38).

Diercks ed. 1972

Novatiani *Opera*, G. F. Diercks ed., Turnholti 1972 (CCSL 4).

Hauréau ed. 1849

Versus Lethaldi monachi de quodam piscatore quem ballena absorbit, B. Hauréau ed., in *Bulletin du Comité historique des monuments écrits de l'histoire de France*, 1 (1849), pp. 178-183.

Lindsay ed. 1911

Isidori Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive Originum libri XX*, W. M. Lindsay ed., Oxonii 1911.

Menghi ed. 1995

Tertulliano, *De spectaculis - Ad martyras*, M. Menghi cur., Milano 1995.

- Monticelli ed. 1990
 Agostino. *Confessioni*, R. de Monticelli trad. comm., Milano 1995.
- Muti ed. 1967
 Sant'Agostino. *Esposizioni sui Salmi*, A. Corticelli praef. - R. Muti trad. comm., I, Roma 1967.
- Pascal ed. 1987
 P. Pascal ed., *The Poem of Letaldus. A New Edition*, in K. M. Wilson, *Hrotsvit of Gandersheim «rara avis in Saxonia»?*, Ann Arbor 1987, pp. 211-228.
- Pennisi ed. 1997
 Letaldus. *De quodam piscatore quem ballena absorbit. Il pescatore Within*, F. L. Pennisi ed. trad. comm., Reggio Calabria 1997.
- Percivaldi ed. 2008
 Anonimo del X secolo. *La navigazione di san Brandano*, a cura di E. Percivaldi, Rimini 2008.
- PL ed. 30
 ps.-Hieronymus, *ad monachos* (PL 30, coll. 311B-318D).
- PL ed. 111
 Hrabanus Maurus, *Expositionis super Ieremiam prophetam* (PL 111, coll. 793-1272).
- PL ed. 116
 Haymo Halberstatensis, *Commentariorum in Isaiam libri tres*, (PL 116, coll. 713-1080).
- PL ed. 121
 Paulus Albarus Cordubensis, *Indiculus luminosus* (PL 121, coll. 513-556).
- PL ed. 139
 Abbo Floriacensis, *Epistolae* (PL 139, coll. 419-460).
- PL ed. 177
 ps-Hugo de Sancto Victore, *Miscellanea*, (PL 177, coll. 469-900).
- PL ed. 199
 Iohannes Sarisberiensis, *Carmen de membris conspirantibus* (PL 199, coll. 1005-1008).
- Porsia ed. 2012
Liber monstrorum (secolo IX), F. Porsia ed. trad. comm., Napoli 2012.
- Saggiore ed. 2001
 Novaziano, *Gli spettacoli*, A. Saggiore trad. comm., Bologna 2001.
- Segre ed. 1971
La Chanson de Roland, C. Segre ed., Milano-Napoli 1971.
- Valastro-Canale ed. 2004
 Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, A. Valastro Canale trad. comm., 2 voll., Torino 2004.

Wilmart ed. 1936

A. Wilmart ed., *Le poème héroïque de Létald sur Within le pecheur*, in *Studi Medievali*, 9 (1936), pp. 188-203.

Zaganelli ed. 2000

La lettera del prete Gianni, G. Zaganelli cur., Milano-Trento 2000.

Zanella ed. 1991

Paolo Diacono. *Storia dei Longobardi*, trad. it. a cura di A. Zanella, Milano 1991.

2. LETTERATURA CRITICA

Bartoli 1982

L. Bartoli, *La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni del sacro*, Trieste 1982.

Bertini 1989-1990

F. Bertini, *Il «Within piscator» di Letaldo di Micy*, in *Mittellateinisches Jahrbuch*, 24/25 (1989/1990), pp. 39-48.

Bickerman 1979

E. J. Bickerman, *Four Strange Books of the Bible. Jonah / Daniel / Koheleth / Ester*, New York 1967, *Quattro libri stravaganti della Bibbia. Giona - Daniele - Koheleth - Ester*, trad. it. a cura di F. Parente, Bologna 1979.

Bisanti 1990

A. Bisanti, *Within il calvo*, in *Studi Medievali*, 40 (1999) pp. 843-856.

Calvino 1988

I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.

Casagrande-Vecchio 2000

C. Casagrande - S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000.

Chevalier-Gheerbrant 1986

J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969, *Dizionario dei Simboli*, trad.it. a cura di M. G. Margheri Pieroni - L. Mori - R. Vigevani, 2 voll., Milano 1986.

Curtius 1992

E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, *Letteratura europea e Medio evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, Firenze 1992.

DCB 1992

Dictionnaire culturel de la Bible, Paris 1990, *Dizionario culturale della Bibbia*, trad. it. a cura di M. A. Scala, Torino 1992.

De Luca 1995

E. De Luca, *Giona/Ionà*, Milano 1995.

Eco 1995

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1995.

Eco 2007

U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano 2007.

Franceschini 1955

E. Franceschini, *L'epopea post-carolingia*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Atti delle Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 6-13 Aprile 1954), II, Spoleto 1955, pp. 313-326 [ora anche in *Scritti di filologia latina medievale*, Padova 1976, pp. 76-87].

Frobenius 1904

L. Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, I, Berlin 1904.

Frye 1986

N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature* (s.l.: Harvest, 1982), *Il Grande Codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. a cura di G. Rizzoni, Torino 1986.

GA-U 2004

L'Universale. La Grande Enciclopedia Tematica, 14: Cinema, I, Milano 2004.

Giangrasso 1990

G. Giangrasso, *Il «De quodam piscatore quem ballena absorbit» di Letaldo di Micy. Una proposta interpretativa*, in *Schede Medievali*, 19 (1990), pp. 397-400.

Giovini 1999

M. Giovini, *Nel ventre della balena: un'indagine sul mito di Giona (Letaldo di Micy [X sec.], Ariosto, Collodi, Montale)*, in *Maia*, 51 (1999), pp. 111-122.

Gurevič 1986

A. J. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury*, Moskva 1981, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Torino 1986.

Hatcher 2004

J. Hatcher, *The Art & Craft of Playwriting*, Cincinnati (Ohio) 1996, *Scrivere per il teatro*, trad. it. a cura di R. Cruciani, Roma 2004.

Jenkins 1921

J. T. Jenkins, *A History of the Whale Fisheries from the Basque Fisheries of the Tenth Century*, London 1921.

Lancellotti 1986

A. Lancellotti, *Apocalisse*, Cinisello Balsamo 1986.

Le Goff 1981

J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris 1964, *La civiltà dell'Occidente medievale*, trad. it. a cura di A. Menitoni, Torino 1981.

Le Goff 2004

J. Le Goff, *Meraviglioso*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, II, Torino 2004, pp. 705-720.

Lestocquoy 1948

J. Lestocquoy, *Baleine et revivissement au Moyen Age*, in *Revue du Nord*, 30 (1948) pp. 39-43.

Lübker 1989

F. Lübker, *Lessico ragionato dell'antichità classica*, trad.it. C. A. Murero, rist.anast. Bologna 1989.

Lurker 1990

M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1987³, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, trad.it. M. R. Limiroli, Cinisello Balsamo 1990.

Lutz 1970

C. E. Lutz, *Letaldus, A Wit of the Tenth Century*, in *Viator*, 1 (1970) pp. 97-106.

McGinn 1996

B. McGinn, *Antichrist*, s. l. 1994, *L'Anticristo*, trad. it. a cura di E. Campominosi, Milano 1996

Moorman-Uitterhoeve 1997

E. M. Moorman - W. Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*, Nijmegen 1987, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano 1997.

Morini ed. 1996

Bestiari medievali, a cura di L. Morini, Torino 1996.

Mosetti Casaretto 2002

F. Mosetti Casaretto, *Within, l'enteronauta: o del viaggio inevitabile*, in *Itineraria*, 1 (2002), pp. 113-173.

Mosetti Casaretto 2006-a

F. Mosetti Casaretto, *Assenza della scena: assenza del teatro?*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2006, pp. IX-XVII.

Mosetti Casaretto 2006-b

F. Mosetti Casaretto, *Le prospettive di carta del «teatro» mediolatino*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2006, pp. 47-90.

Mosetti Casaretto 2014

F. Mosetti Casaretto, «Ritorno al futuro»? *Unibos, il trickster e il fabliau*, in *Quaderni di Filologia Romanza*, 22 (2014), pp. 57-97.

Oldoni 1992

M. Oldoni, *Il ghiaccio e la balena: acque e abitatori della conoscenza medievale*, in *L'uomo e il mare nella civiltà occidentale. Da Ulisse a Cristoforo Colombo. Atti del Convegno (Genova, 1-4 Giugno 1992)*, Genova 1992, pp. 125-137 (Atti della Società Ligure di Storia Patria, 32).

Oldoni 1994

M. Oldoni, *La «scena» del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1: *Il Medioevo latino*, II: *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 489-535.

Oldoni 1999

M. Oldoni, *Culture del Medioevo. Dotta, popolare, orale*, Roma 1999.

Pasero 2000

N. Pasero, *Cinema nel Medioevo*, in *Cinema e Medioevo*, a cura di S. Pittaluga e M. Salotti, Genova 2000, pp. 7-27.

Pastoreau 2005

M. Pastoreau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris 2004, *Medioevo simbolico*, trad. it. a cura di R. Riccardi, Roma-Bari 2005.

Propp 1972

V. J. Propp, *Istoriceskie korni vosebnoj skazki*, s. l. 1946, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. a cura di C. Coïsson, Torino 1972.

Ravasi 1991

G. Ravasi, *Giobbe*, Roma 1991.

Ravasi 1995

G. Ravasi, *Il racconto del cielo. La storia, le idee, i personaggi dell'Antico Testamento*, Milano 1995.

Russell 1987

J. B. Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca, N.Y., 1984, *Il Diavolo nel Medioevo*, trad. it. a cura di F. Cezzi, Bari 1987.

Santi 2011

F. Santi, *L'età metaforica. Figure di Dio e letteratura medievale da Gregorio Magno a Dante*, Spoleto 2011.

Schmitt 1988

J. C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 1988.

Schmitt 1991

J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, *Il gesto nel Medioevo*, trad. it. a cura di C. Milanese, Roma-Bari 1991.

Segre 1985

C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985.

Segre 1990

C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990.

Steffen 1988

U. Steffen, *Incontro col drago. Immagini e simboli della lotta col male*, Como 1988.

Tessari 2002

R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari 2002.

TOB 1997

Bibbia TOB. Edizione integrale, Torino 1997.

Virgulin 1989

S. Virgulin, *Giobbe*, Cinisello Balsamo 1989.

Williams 1999

D. Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Exeter 1999.

Ziolkowski 1984

J. Ziolkowski, *Folklore and Learned Lore in Letaldus's Whale Poem*, in *Viator*, 15 (1984), pp. 107-118.

Ziolkowski 2009

J. Ziolkowski, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, Ann Arbor 2009.