



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

Mirabilis effectus

di Francesco Mosetti Casaretto

Parlare di «effetti speciali» con riferimento alla letteratura del Medioevo può sembrare, a tutta prima, non soltanto provocatorio, né solo anacronistico, ma, addirittura, paradossale; e, senza dubbio, in qualche misura, lo è: non serve ricordare, infatti, come il nesso nasca ufficialmente con il cinema del Novecento (pare che l'*hapax* risalga al 1926); in seguito, con il rapido sviluppo del cinema, lo stesso termine ha acquisito, progressivamente, sempre maggiore importanza estetica, fino a giungere ad oggi, dove gli «effetti speciali», in tutte le loro principali declinazioni fattuali (effetti meccanici, ottici, visivi), rappresentano un elemento spettacolare quasi inalienabile nel processo creativo, produttivo e realizzativo di un film di successo. E, tuttavia, sconcerto a parte, se compiremo lo sforzo di guardare a questa *iunctura* in modo meno settoriale e categorico, cioè se guarderemo all'*idea* di «effetto speciale» più che all'«effetto speciale» in sé e per sé — quindi, non dal punto di vista delle sue mere applicazioni tecniche e tecnologiche, strettamente cinematografiche, ma da quello delle istanze psico-antropologiche che lo formulano e lo giustificano appunto come *effectus* ovvero che lo richiedono come iperbole e lo producono come parte «grammaticale» di un funzionale linguaggio immaginifico — forse, il primo, iniziale, imbarazzo potrebbe dissolversi, ed essere sostituito dall'interesse per le inedite prospettive, che il parallelo cinematografico potrebbe aprire come paradigma nello studio della letteratura medievale¹.

Per noi, «effetto speciale» significa soprattutto — benché non esclusivamente — manipolazione artificiale dell'immagine, volta alla visualizzazione credibile di una illusoria, fantastica, deflagrante e mirabolante iperealtà, talmente verosimile da riuscire a immergere sensorialmente lo spettatore nel proprio stupore, facendogli «vivere», per così dire, in modo empirico, meraviglie e fantasmagorie altrimenti non sperimentabili nella vita reale. C'è, dunque, un denominatore comune, un piano d'intesa, che lega gli attuali

¹ Del resto, soprattutto in ambito cinematografico, non è la prima volta che si tentano modelli di «equiparazione fra il mondo medievale e la realtà attuale» (V. Attolini, *Il cinema*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1: *Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò, IV: *L'attualizzazione del testo*, Roma 1997, p. 399).

«effetti speciali» al Medioevo: ed è la meraviglia. Ebbene, è proprio dalla condivisione «a distanza» di questa meraviglia, che vorremmo partire; ed è su questa meraviglia, che intenderemmo speculare.

Non c'è dubbio: il Medioevo è una civiltà del meraviglioso; e, tuttavia,

Il problema del meraviglioso in una civiltà, in una società, va affrontato prima di tutto a un livello che, se non è il più fondamentale, è comunque primordiale: quello del vocabolario (...) si tratta in primo luogo di sapere che cosa noi intendiamo per meraviglioso e di capire in secondo luogo come gli uomini del Medioevo intendevano ed esprimevano quello che noi oggi chiamiamo meraviglioso. Nell'Occidente medievale esisteva un termine corrispondente. In ambiente colto era d'uso corrente nel Medioevo il termine *mirabilis*, che aveva più o meno lo stesso senso del nostro aggettivo. Dobbiamo tuttavia rilevare che i *clerici* del Medioevo a voler essere precisi non possedevano una categoria mentale, letteraria, intellettuale, che ricalchi esattamente quello che noi chiamiamo *il meraviglioso*. Al nostro «meraviglioso» corrisponde piuttosto il plurale, *mirabilia* (...) Con il termine *mirabilia* ci troviamo di fronte a una radice *mir* (*miroir*, *mirari*) che comporta qualcosa di visivo. Si tratta di un guardare. I *mirabilia* naturalmente non sono solo cose che l'uomo può ammirare con gli occhi, cose davanti alle quali si spalancano gli occhi; originariamente, però, c'è questo riferimento all'occhi che mi pare importante, in quanto tutto un immaginario può organizzarsi attorno a questo richiamo ad un senso, quello della vista, e attorno a una serie di immagini e metafore che sono metafore visive².

Mirabilia, quindi, come «effetti speciali» del testo: non solo perché «meravigliosi», ma anche perché *theatrum*, perché *spectaculum*, nel senso isidoriano del termine³; come componente, cioè, «visiva» — e, aggiungiamo noi, dinamica — del meraviglioso e non come meraviglioso *sic et simpliciter*, cioè come dato statico ed enciclopedico. Questa sola «specializzazione» cinetica e visiva del meraviglioso, infatti, ci sembra apparentabile alle forme e alle motivazioni della moderna, cinematografica fenomenologia dell'«effetto speciale», e ad esse confrontabile: quella di un meraviglioso *in fieri*, accelerato come effetto, al quale si assiste nel movimento stupefacente del suo compiersi. In questo senso, il gioco di sponda con il cinema non ci appare aleatorio, ma strumentale: vorrebbe mettere in luce, in filigrana, l'aspetto più strategico dell'impiego dei *mirabilia* medievali, quello di un meraviglioso, che — in quanto «effetto» — ha una motivazione narratologica, si prefigge uno scopo, di là dal mero stupore, vuole raggiungere un obiettivo. Del

² J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, trad. it. a cura di M. Sampaolo, Roma-Bari 1990, pp. 5-6.

³ Per Isidoro, infatti, *theatrum* deriva da «contemplare», cfr. Isidorus Hispalensis, *etymologiae*, 18.42 (Lindsay ed. 1991, II, p. 295).

resto, quando solo Dio può compiere *mirabilia absque numero* (Iob 5.9), all'uomo non resta, necessariamente, altro che tentare di esprimere l'eccezionale come imitazione e come artificio.

Finora, però, almeno così ci sembra, ci si è limitati a studiare il meraviglioso soprattutto in quanto atteggiamento culturale ovvero come manifestazione di un immaginario categorizzato e fantastico, che corrisponde a una ontologica, spontanea propensione dell'Età di Mezzo per lo straordinario:

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 (...) l'eccezionale, i *mirabilia*⁴.

E, tuttavia, non tutto il meraviglioso è meraviglioso allo stesso modo. In primo luogo, per alterità e differenze culturali: «il giudizio del lettore moderno non può coincidere esattamente con quello di un pubblico la cui cultura si fondava su credenze e definizioni del *normale* e del *naturale* diverse dalle nostre»⁵. Gervasio di Tilbury, per esempio, considerato il principale teorico medievale del meraviglioso⁶, scrive per diletto e istruzione di Ottone IV di Brunswick gli *Otia imperialia*, in tre libri: ma, di essi, solo il terzo viene oggi inteso come un autentico «libro delle meraviglie»⁷. Ciononostante, il primo libro, che narra della creazione del mondo e del passaggio dal caos primigenio all'ordine di Dio, non è da meno: narra, infatti, delle «grandi cose che destano meraviglia»⁸ e così sarà stato certamente percepito dai suoi destinatari elettivi; ma, dopo Charles Darwin, è sempre più difficile accettare che la prospettiva del meraviglioso medievale debba, giocoforza, comprendere i *mirabilia, quae Deus facit solus* (cfr. *Ps* 71.18).

In secondo luogo, per alterità intrinseca: si è sempre visto il meraviglioso medievale come un blocco unico. In realtà, accanto a un meraviglioso fisso e

⁴ 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, p. 353.

⁵ D. Poiron, *Les merveilles dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. it. a cura di G. Zattoni Nesi, Torino 1988, p. 4.

⁶ J. Le Goff, *Meraviglioso*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, II, Torino 2004, p. 707.

⁷ Così avviene per le due, più recenti, traduzioni: cfr. Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, E. Bartoli trad. comm., Pisa 2009; Gervasio di Tilbury, «*Otia imperialia*». *Libro III. Le meraviglie del mondo*, F. Latella trad. comm. Roma 2010.

⁸ Cfr. Augustinus, *confessiones*, XII 8.8 (R. de Monticelli trad. comm., Milano 1995, pp. 480-481).

stabile, nozionistico, che *in aeternum stat* (Ecl 1.4), c'è un meraviglioso dinamico, progressivo, che si rivela nel movimento stesso del suo esprimersi. È questo secondo meraviglioso, che è «effetto», a interessarci; perché ci parla dei testi e delle loro strategie, perché ci fa comprendere l'uso, l'impiego del meraviglioso nella grammatica del testo medievale, nel suo comporsi di messaggio. In questo senso, la domanda di fondo è non tanto quella di verificare se esiste un vincolo di parentela (antropologica, psicologica), che lega la nostra, moderna, cinematografica necessità di fare uso di «effetti speciali» all'evidente necessità del Medioevo di fare altrettanto con i mezzi, che quel mondo aveva a disposizione, quanto se l'importazione paradigmatica e anacronistica della categoria di «effetto speciale» ci può aiutare a riconoscere, nel Medioevo, l'esistenza di un meraviglioso diverso, *efficace*, e possa illuminarci sulle strategie del suo impiego. Insomma, davvero, i due ambiti sono così radicalmente diversi e partono da cause e motivazioni diverse? A cosa si deve questa medievale propensione verso l'impossibile e lo straordinario? Solo al desiderio di un'onirica, favolosa fascinazione oppure il meraviglioso come «effetto speciale» è da intendersi come uno strumento fabulatorio ovvero un artificio letterario progettato, utilizzato e collocato all'interno del testo come un dispositivo, fornito di un preciso scopo e di una volontaria intenzione?

Ecco, a noi preme mettere in evidenza «la rottura, provocata dall'insorgere del meraviglioso all'interno del mondo della finzione» in quanto «prepara e motiva l'effetto di meraviglioso che l'opera tende a produrre sul suo pubblico»⁹. Perché è proprio quella «rottura» come esito e quel pubblico come destinatario, che ci parlano, filologicamente, delle intenzioni, scritte o meno, che l'hanno prodotta e confezionata come «effetto». In altri termini: il meraviglioso che irrompe e deflagra nel suo compiersi, non può essere ridotto soltanto alla cifra del mero stupore, ma deve essere ricondotto alle motivazioni funzionali del suo esserci come *mirabilis effectus*; va valutato, cioè, in quanto espediente di taglio registivamente organizzato: non solo retoricamente (iperbole), ma strategicamente. Il santo cristiano è più forte degli dèi pagani perché — magari, sulla scia paradigmatica del confronto biblico fra Mosè e i maghi egiziani — compie, quali «effetti speciali», miracoli autentici: c'è una strategia del mirabolante, nel Medioevo, che, spesso, anche se non esclusivamente, ha radici omiletiche e la cui origine, spesso, è sottostimata.

Per Tzvetan Todorov, «il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà quale essa esiste

⁹ D. Poiron, *Les merveilles*, p. 4.

per l'opinione comune»¹⁰. L'impressione, è che, al contrario, il Medioevo sia fatto di visionari lettori ovvero di un pubblico, che coltiva, *ante litteram*, un «cinema della mente», di cui condivide le codificate, figurali convenzioni e di fronte al quale non esita affatto, si tratti o no di meraviglioso, ma assume quanto riceve nell'anima come dato di fatto e si emoziona. Ed è sul pronunciarsi automatico, scontato e/o ricercato di quest'emozione, che specula la strategia dell'autore medievale. I *mirabilia*, in fondo, come «effetti speciali» esistono nel Medioevo: ma non per i sensi corporei — come accade nel cinema attuale — bensì per i sensi dell'anima.

Ciò detto, alla fine, il testo medievale è lì, predisposto per la sua attualizzazione e allestito per sorprenderci:

Le varie luci del sole e della luna, le minacciose strette pirenaiche, le acque rapinose dell'Ebro; eserciti schierati, con armature che brillano e gonfaloni al vento; varietà di colpi, polvere sollevata dai cavalli, sangue che impregna le zolle; una flotta che attraversa il Mediterraneo alla luce di lanterne che si riflettono sulle onde (...) È un linguaggio che sa concentrare in poche parole, con pochi aggettivi, ma perfetti nella loro sublime sobrietà¹¹.

Un linguaggio, fatto anche di «effetti speciali». Sta a noi comprenderlo, di là dalle sue abbacinanti, «speciali», «efficaci» rifrazioni.

¹⁰ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, *La letteratura fantastica*, trad. it. a cura di E. Klersy Imberciadori, Milano 1981, p. 45.

¹¹ C. Segre, *Introduzione*, in *La Chanson de Roland - La canzone di Orlando*, Milano 2013, pp. 26-27.