



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LINGUISTICI, FILOGICI E LETTERARI

CICLO XXXI

«PAR ART MOVER.» INCROCI TRA MERAVIGLIOSO E SAPERE IN TESTI  
ROMANZI DEL TARDO MEDIOEVO

RELATORE

Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

DOTTORANDO

Dott.ssa Flavia Sciolette

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

ANNO 2018/2019

*The Road goes ever on and on  
Down from the door where it began.*

# Sommario

Sommario .....	3
Introduzione:.....	4
0.1    Un meraviglioso ‘scientifico’? .....	5
0.2    Scopo del lavoro.....	11
0.3    Definizione del corpus.....	13
0.4    Partizione del lavoro .....	15
0.5    Applicazioni e possibili sviluppi futuri .....	176
I Capitolo: Lessico e teoria del meraviglioso.....	18
1.1    Prolegomena: i concetti di ‘raccolta’ e ‘scientia’ .....	18
1.2    Tra apparizioni fantastiche, merveille e mirabilia.....	25
1.2.1 – Letteratura del meraviglioso scientifico.....	25
1.2.2 – Lessico dei mirabilia e incrinatura del paradigma naturale in relazione al meraviglioso scientifico:.....	33
1.2.3 La periodizzazione del meraviglioso: prospettive e ipotesi .....	40
1.3 Strutture antropologiche e registri linguistici: tra immaginario e accrescimento della conoscenza .....	42
1.3.1 Tra Scientia e Immaginario.....	42
1.3.2 – Il registro del meraviglioso - formularità.....	49
Capitolo 2 – Mirabilia mechanica.....	58
2.1 Il concetto di automa .....	58
2.2 Dentro il palazzo .....	77
2.3 Automi umani .....	109
CAPITOLO 3: Imitare la Natura, rappresentare la conoscenza .....	128
3.1 Immagine mimetica, immagine allusiva .....	128
3.2 Le ecfraresi e la rappresentazione del sapere .....	151
3.3 Lo statuto ambiguo degli artefici .....	128

4. Conclusioni .....	172
Appendice – <i>Mirabilia scientifici</i> .....	176
Bibliografia .....	187

## Introduzione:

### 0.1 Un meraviglioso 'scientifico'?

«Ché lo stupore è uno stordimento d'animo per grandi e maravigliose cose vedere o udire o per alcuno modo sentire: che in quanto paiono grandi, fanno reverente a sé quelli che le sente; in quanto paiono mirabili, fanno voglioso di sapere di quelle. E però li antichi regi nelle loro magioni faceano magnifici lavorii d'oro e di pietre e d'artificio, acciò che quelli che le vedessero divenissero stupidi, e però reverenti e domandatoli delle condizioni onorevoli dello rege.» (Dante, *Convivio*, IV, XXV, 5-6).

*Stupore, maravigliose e mirabili.* Sono tre termini che, all'altezza cronologica di Dante, sono assimilabili al medesimo campo semantico: la meraviglia.

Un tema dalle radici antiche e oggetto di molte riflessioni nel corso del tempo, ma genericamente associato all'atto di sgranare gli occhi di fronte a un elemento, percepito in maniera differente rispetto al proprio consueto orizzonte di attesa. Una definizione che, proprio per il suo carattere generale, può essere declinata in diverse accezioni; non solo per l'ovvio – ciò che genera stupore cambia a seconda dell'epoca, del luogo, del contesto – ma anche per quanto riguarda le situazioni concrete nei testi; nella letteratura romanza, “meraviglioso” è un aggettivo utilizzato per descrivere una battaglia, un individuo, un oggetto.

In questo passo del *Convivio*, Dante fornisce al lettore due esempi di situazioni degne di stupore: la prima riguarda *le maravigliose cose*, che provocano sincera curiosità e timore ammirato per la grandezza altrui; lo sgomento genera degli interrogativi nell'individuo, ma anche rispetto e desiderio di emulazione. Tutte caratteristiche di un *instrumentum regni*.

Successivamente, oltre ai *lavorii d'artificio*, nomina un secondo esempio (IV, XXV, 10) molto più circoscritto, riguardo un episodio della *Tebaide* di Stazio (*Theb.* I, 671-681): ivi, Adrasto rimane stupito alla vista di Tideo e Polinice, secondo quanto vaticinato dall'oracolo di Apollo alle sue figlie. Allo stesso modo, lo stupore per il presagio rende Adrasto *più reverente e più disideroso di sapere*.

Questo secondo esempio è funzionale al discorso dantesco nel corso del trattato, ma

ci restituisce dei dettagli importanti.

Il sentimento della meraviglia e, di conseguenza, le caratteristiche che permettono di definire il mirabile appartengono alla più ampia categoria dell'immaginario, in questo caso medievale, come insegnano gli studi di Jacques Le Goff.

Nel caso specifico, Dante mostra il mirabile attraverso una *fabula* antica, entro la quale è ammissibile il ricorso a certi fenomeni di carattere predittivo, come i presagi. A questi però Dante accosta anche i preziosi manufatti artistici contenuti nei palazzi dei sovrani; sono due aree diverse, vicine semanticamente, ma la cui linea di demarcazione appare labile.

Le riflessioni sulla meraviglia non cominciano con l'opera dantesca, sebbene in questi versi la questione sia enunciata con estrema chiarezza; si tratta infatti di un interesse di lungo corso, che attraversa una consistente parte della produzione testuale medievale europea, sotto prospettive variegata e motivata da intenti diversi.

Tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII secolo vengono composti tre testi che potrebbero essere definiti appartenenti a un canone del meraviglioso: il *De Nugis Curialium* di Walter Map, la *Topographia Hybernica* di Giraldo Cambrense e il III libro degli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury. Quest'ultima, forse la più rappresentativa del genere, consiste in un inventario dei *mirabilia*, di vario tipo e natura, parte di un'opera che, seppur con tratti originali, si inserisce nel filone enciclopedico. Chierici, attivi presso la corte plantageneta, gli autori di queste opere attingono al vasto repertorio del meraviglioso e realizzano in questo modo il programma culturale stesso della corte. Gli intenti, descrittivi e compilativi – anche in chiave di intrattenimento, come suggerisce il titolo dell'opera di Gervasio – si caratterizzano per un'attitudine 'scientifica', con tutte le cautele del caso, ma anche politica.

Ad esempio, in Gervasio di Tilbury, lo spostamento del focus dai più noti *mirabilia* presenti in Oriente – oggetto dell'attenzione da parte della trattatistica più antica – a una serie di fenomeni meravigliosi, localizzati in Occidente, trova spiegazione ragionevole negli spostamenti e nelle inclinazioni personali dell'autore – per esempio per quanto riguarda l'Italia o Arles, luogo quest'ultimo a lui

particolarmente caro (cfr. Latella, 2010, pp. 44 – 46), ma anche giustificazione nel suo ruolo presso la corte. Gervasio afferma con forza la sua diversità rispetto ad altri compilatori e motiva le proprie scelte esplicitamente: se infatti l’Oriente è un serbatoio ‘eccellente’ per notizie strane, curiose, per fatti apparentemente inspiegabili, è anche il dominio delle fonti di seconda mano. La volontà dell’autore appare esplicitamente orientata in senso opposto, un tratto che condivide anche con Walter Map e Giraldo Cambrense.

Gervasio inoltre usa i *mirabilia* per parlare della natura e dei suoi fenomeni; valorizza e promuove, offre al proprio pubblico di riferimento – nonché al dedicatario dell’opera – un insieme di notizie e nozioni meno note di territori geograficamente prossimi. La valenza conoscitiva attribuita a questi fenomeni meravigliosi, geograficamente più vicini, è veicolata dall’adozione della certificazione autoptica e della testimonianza fededegna (Cfr. Di Febo, 2015), mentre la trattatistica precedente è un rinforzo, soprattutto di carattere dottrinale, ma che di rado soppianta del tutto l’impianto concettuale appena delineato.

In altre parole, per l’immaginario medievale, la meraviglia può non rappresentare solo una fonte di mero intrattenimento. Anzi, il meraviglioso può rappresentare una concreta preoccupazione, perché può riguardare la natura, la conoscenza, il rapporto che l’uomo può intrattenere con il mondo naturale, i suoi fenomeni, con il divino e il diabolico. Ciò che suscita la meraviglia appartiene alla cultura, ma nell’immaginario medievale l’evento o l’oggetto meraviglioso sono circoscritti a un luogo, a una territorialità identificabile a livello geografico, che coinvolge i suoi abitanti. Il meraviglioso quindi influenza anche la percezione nei confronti dei luoghi in cui sono presenti questi fatti mirabili.

Il meraviglioso preoccupa anche per gli effetti visibili sugli individui: lo stupore può infatti letteralmente paralizzare qualcuno, può renderlo curioso, ammirato, perfino incantato. Eppure, se lo stupore è una condizione che opprime la mente<sup>1</sup> e la paralizza, la meraviglia è associata spesso alla percezione da parte degli organi

---

<sup>1</sup> Aspetto dello stupore accennato soprattutto da Boezio, in particolare Boethius, *De Consolatio Philosophiae*, I, 2, 5-6.

sensoriali e in generale a una valutazione esteticamente positiva. La meraviglia, come ricorda in un suo saggio del 1988 Daniel Poirion, è la manifestazione di un desiderio, di uno scarto culturale tra ciò che osserviamo e ciò che per noi è familiare, consueto, tra il nostro sistema di conoscenze sulla realtà rispetto a ciò che viene percepito con i sensi (Cfr. Poirion 1988, p. 6 e Gingras 2002).

Questo scarto può comprendere tanto il fenomeno naturale quanto i perturbanti territori del soprannaturale.

La Natura è però il reale punto di partenza del canone dei *mirabilia*, intesa come insieme dei fenomeni del mondo sublunare; l'attribuzione dell'aggettivo naturale rappresenta già un tentativo di razionalizzazione dell'ignoto, che diviene così oggetto di una possibile indagine. La negazione del soprannaturale riporta il meraviglioso nella sfera delle possibilità razionalmente concepibili e l'inventario dei *mirabilia* diviene un modo per porre in atto strategie atte a comprendere, gestire, fino a controllare ciò che inizialmente sfugge, perché lontano dai propri orizzonti consueti.

Nel momento in cui i *mirabilia* divengono parte della natura, possono essere soggetti all'analisi e alla speculazione 'scientifica', oltre che ovviamente essere parte dell'enciclopedia culturale di riferimento dei singoli autori; questo processo prosegue nel XIII secolo, con i testi enciclopedici, e arriva al XIV secolo, quando il meraviglioso ormai possiede pienamente la cittadinanza del mondo naturale. Nelle opere di Nicola Oresme, quindi nel pieno dell'aristotelismo, la natura viene descritta come insieme di forze agenti, le quali seguono leggi intrinseche al sistema naturale stesso e le percezioni non sono altro che un punto di vista, una probabilità che spesso si rivela ingannevole. In questo quadro concettuale, i *mirabilia* sono tutti naturali, indagabili attraverso le leggi dell'ottica, della medicina, delle alterazioni nei suoni e nelle percezioni tattili.

Tra le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia e il *De Causis mirabilium* di Nicola Oresme trascorrono diversi secoli di riflessione teoretica, con pochi punti fermi (ad esempio, l'impossibilità per i demoni di agire senza il permesso divino) ma atteggiamenti spesso diversi, tra la speculazione filosofica, le riflessioni in ambiente laico o la storiografia in ambito monastico.



Esiste però una zona grigia in cui i confini tra naturale e soprannaturale sembrano farsi più incerti e problematici; in questo ambito, la meraviglia nasce dalle discipline, dall'applicazione pratica di altri saperi, non facili da identificare, dai *lavorii d'artificio* di cui abbiamo parlato all'inizio. Dante potrebbe aver fatto riferimento alle *mirabili*<sup>2</sup> cose per una moderna ammirazione artistica, ma è difficile non riconoscere un'aria di famiglia tra le opere in metalli preziosi di cui parla e le descrizioni spettacolari di sale e palazzi presenti nella letteratura romanza medievale, in misura anche maggiore rispetto all'antecedente virgiliano.

Non esiste una motivazione reale per differenziare questi aspetti del meraviglioso dai fenomeni naturali, almeno a livello dei testi: Gervasio comprende nel proprio inventario anche prodotti dell'ingegno umano, senza dedicare loro una sezione speciale o raggruppamenti specifici; in questo senso forse si spiega la mancanza di uno studio organico e di ampio respiro che li funzionalizzi rispetto al concetto di meraviglioso, non solo per quanto attiene la storia del pensiero medievale o del pensiero scientifico-tecnologico.

Questo tipo di meraviglie presenta però alcune peculiarità per cui uno studio mirato appare necessario per risolvere alcuni interrogativi: innanzitutto riguardo la misura del valore conoscitivo della meraviglia; se il meraviglioso sia una capacità propria solo della natura, del divino o del diabolico, non anche in possesso degli esseri umani nei confronti di altri individui; se sia possibile ragionevolmente ipotizzare un superamento delle consuete partizioni del meraviglioso per introdurre una nuova categoria, da sottoporre a indagine e verifica in altre tipologie testuali.

Questo studio si propone dunque di indagare un meraviglioso 'scientifico', i cui oggetti sono non solo indagabili attraverso l'intelletto, ma siano essi stessi frutto di questa facoltà, mossa dall'*admiratio* per la natura, capace di intuire il funzionamento del mondo e adeguarsi a ciò che i sensi percepiscono. Lo studio di

---

<sup>2</sup> Il termine *mirabile* in italiano nel XIII secolo è un aggettivo usato anche per qualificare fenomeni della natura, compresi quelli celesti, ed è piuttosto comune nella trattatistica enciclopedica dell'epoca (38 occorrenze solo per i testi tecnico-scientifici nel corpus Gatto-TLIO, circa un centinaio se si comprendono nei sottocorpora la letteratura didattica ed enciclopedica)

questo tipo di meraviglioso è, di conseguenza, studio dei diversi oggetti che lo compongono – i manufatti – ma anche dei procedimenti attraverso i quali si arriva alla costruzione di questi meccanismi, supporti fisici per concretizzare alcuni prodigi nella realtà materiale.

In questo senso, questo studio non può prescindere da un'analisi della concezione dei saperi e del concetto di artefice, nel complesso di un insieme variegato di pratiche che potevano comprendere anche elementi tradizionali e rituali. Ricordando come lo statuto del lavoro manuale nella concezione medievale abbia vissuto alterne fortune, certamente occorre notare come la riscoperta della figura dell'artefice (di conseguenza dell'artista<sup>3</sup>) coincide, a livello cronologico, con i molti cambiamenti che si verificarono nella mentalità medievale a partire dal XII secolo.

Perché utilizzare una categoria specifica ai fini del nostro studio? Occorre certo sottolineare come la preoccupazione relativa alla classificazione stringente appartiene in misura maggiore a noi contemporanei, piuttosto che agli autori

---

<sup>3</sup> Non si registra occorrenza, per il periodo di tempo che prendiamo in esame, di un termine specifico che disambigui il concetto di "artista" rispetto ad "artefice" e al campo semantico delle arti meccaniche in generali. L'ambiguità descritta per le opere meccaniche è in generale propria di ogni lavoro manuale durante questo periodo, compresa anche l'opera artistica, che in un certo senso motiva anche l'anonimato artistico medievale. Sebbene in questa sede non sia possibile approfondire possibili legami tra la concezione artistica medievale e l'immaginario legato alle meraviglie meccaniche, è interessante notare come questa ambivalenza coincida, almeno cronologicamente, con il diradarsi delle attestazioni di paternità d'opera del XIII secolo, rispetto al XII secolo e al passaggio da una concezione del lavoro artistico come prassi di bottega (quindi appartenente a un gruppo, collettiva e anonima) all'arte di un esperto, dunque codificabile come sapere secondo categorie comprensibili e trasmissibili, sebbene secondo un codice comprensibile solo agli addetti ai lavori. Difatti, prima degli usi della rappresentazione prospettica del Quattrocento, le illustrazioni riferite ai singoli componenti dei meccanismi erano realizzate senza alcuna cura per le dimensioni o la figura complessiva da ricomporre; un esempio di questa tendenza è il *Carnet* di Villard de Honnencourt (Cfr. Castelnovo, 1993, pp. 237-271; Claussen 2009, pp. 283-298). Senza ipotizzare facili nessi causa-effetto, si vuole in questa sede semplicemente evidenziare come la diversa concezione del lavoro manuale sia parte di una medesima *tempérie* culturale, cercando di evitare facili semplificazioni.

medievali; come già sottolineato, Gervasio di Tilbury non sembra necessitare di partizioni tematiche specifiche nel III Libro, né segue un ordine prestabilito che possa giustificare il suo spaziare con disinvoltura, nell'ambito del meraviglioso, dalle proprietà di alcuni minerali agli oggetti stupefacenti in diverse città, fino ad arrivare alle più strane creature del mondo a lui noto.

Si ritiene necessario comunque l'utilizzo di una categoria interpretativa, non nomenclatoria in senso stretto, per poter analizzare in modo maggiormente proficuo questi oggetti. Attraverso la classificazione possiamo infatti avanzare riflessioni teoriche – anche se di per sé certo non costituiscono teoria – e contemporaneamente includere diversi fenomeni nel medesimo orizzonte interpretativo, nonché ottenere un approccio per la formazione di nuove conoscenze, pur nelle sue inevitabili approssimazioni.<sup>4</sup>

## 0.2 Scopo del lavoro

Lo scopo della presente tesi è l'analisi di alcuni specifici motivi meravigliosi che si contraddistinguono per i seguenti tratti:

- 1) sono costituiti per lo più da oggetti inanimati;
- 2) sono il frutto di un'attività pratica o possono essere spiegabili in un sistema coerente di conoscenze;
- 3) pur mantenendo un'apparenza esteticamente piacevole o comunque positiva,

---

<sup>4</sup>Un inquadramento metodologico è in Bonafin 2011, pp. 38-39, con in particolare il riferimento alle classificazioni come «sistema di pensiero categoriale». Ogni volta che in questa sede si utilizza il termine «categoria», si indica un oggetto di cui occorre tener presenti «l'inevitabilità dell'approssimazione [...] la fluidità dei confini (primato del continuo sul discreto), intersezioni fra classi e sottoclassi, e proprio per questi aspetti di 'flessibilità determinata' (anche dalle decisioni del ricercatore) le potenzialità predittive e interpretative di fatti altrimenti inosservati.» Come precisato dallo studioso, il discorso risulta particolarmente calzante nella ricerca sul motivo dei vanti in chiave etnoletteraria, ma, a giudizio di chi scrive, è indispensabile premessa metodologica per un qualunque studio classificatorio in ambito letterario. Sulle classificazioni inoltre cfr. Gil 1981, p. 1045. «le classificazioni sono dunque costituenti a pieno titolo della conoscenza. Scaturendo da un'analisi dei dati di fatto che è già bene o male teorica, esse mettono capo a conoscenze nuove».

conservano un'ambiguità di fondo;

4) lo stupore da parte di un ipotetico osservatore non si esaurisce nella spiegazione, che rimane però percepita come una necessità.

Una volta selezionati questi esempi in cui si manifestano i suddetti tratti e inseriti nella categoria, si forniscono le coordinate dell'evoluzione di questi motivi e si cerca di stabilirne le funzioni: da *instrumentum regni* capace di indurre ammirazione, fino a diventare una rappresentazione simbolica del potere stesso, e fondamento razionale per spiegare il soprannaturale in contesti 'altri' (l'esempio più classico: l'Oriente, bizantino o musulmano) e ridurlo di volta in volta ad arte magica o artificio meccanico.

La nostra indagine considera il motivo letterario come segno di applicazione culturale, che elabora i materiali tradizionali, senza però escludere l'apporto di nuove acquisizioni, attraverso il filtro del mutamento di prospettive e mentalità che sarà protagonista della cultura tra XII e XIII secolo. L'arco cronologico preso in esame si giustifica per l'alta concentrazione di testi in cui si registra la presenza del meraviglioso, in varie forme, tra cui ovviamente quella di nostro interesse (cfr. 1.2), e coincide, almeno inizialmente, con il periodo culturalmente vivace che fu la *renovatio*<sup>5</sup> del XII secolo.

Sebbene il monito *correlation is not causation*, proprio ormai di tutte le discipline, sia valido anche in questo caso, è difficile non attribuire comunque un ruolo importante a questo rinnovato scenario, nella ricezione di suggestioni nuove e loro conseguente rielaborazione.

L'obiettivo teorico è duplice: da un lato contestualizzare una nuova classificazione del meraviglioso, che includa anche l'apporto umano; dall'altro lato fornire,

---

<sup>5</sup> Uso il termine *renovatio* secondo l'accezione di Jacques Verger, come riportata in D'Agostino, 2013, p. 27, al posto di Rinascita, in quanto rende evidente il carattere duplice di questo periodo, che, nonostante il generale cambiamento culturale, non rinuncia a un ridimensionamento del presente, data dal confronto con gli antichi, e che giustifica alcuni atteggiamenti in apparenza contraddittori – ad esempio la generale positività attribuita alle arti di Virgilio – rispetto ad altri esempi di meraviglioso scientifico che andremo a esaminare.

attraverso una maggiore conoscenza della categoria del meraviglioso in senso prima generale e poi con riferimento specifico all'oggetto di indagine, ulteriori elementi per lo studio dei processi che portarono alla trasformazione culturale tra XII e XIII secolo, la quale coinvolge tutti gli aspetti della mentalità medievale.

Dal punto di vista applicativo, questa analisi si prefigge l'obiettivo di costruire un inventario coerente dei *mirabilia* di tipo scientifico, da integrare ai repertori già esistenti, per poi chiarire la loro funzione. Per questo ultimo aspetto, si fa riferimento al meraviglioso scientifico come a un 'marcatore di alterità', inteso come segno distintivo di un contesto culturalmente percepito come 'altro'. Si vuole inoltre dimostrare come i caratteri ambigui e perturbanti non siano tanto da riferire all'utilizzo delle arti meccaniche, come avremo modo di sottolineare, ma soprattutto nei risultati di queste arti, nella fattispecie opere così somiglianti ai propri modelli naturali, da meravigliare proprio perché 'ingannano' la percezione sensoriale di chi li osserva<sup>6</sup>.

Questo lavoro comprende le acquisizioni della storia della tecnologia, della scienza e dell'arte nelle loro istanze fondamentali, ma non saranno approfondite se non nella misura utile all'indagine testuale.<sup>7</sup>

### 0.3 Definizione del corpus

Per una presentazione dettagliata dei singoli testi che compongono il corpus si

---

<sup>6</sup> Una recente disamina sulla questione del perturbante capace di ingannare i sensi, attraverso l'assunzione di una forma umana, è in Di Febo 2019. Il concetto a cui si richiama è la concezione teorica della cosiddetta *uncanny valley* in Mori 1970, che qui però richiama solo di sfuggita per ribadire una differenza a livello metodologico: difatti la piacevolezza degli automi, del tutto simile a quella dei modelli naturali, animali o umani, non è posta in dubbio. Il perturbante, nel nostro caso, non è dato dall'aspetto, quanto dalla capacità responsabile del procedimento costruttivo che rende possibile l'inganno. Cfr. 2.2.

<sup>7</sup> Occupandoci della circolazione delle idee, provenienti da territori di contatto, si deve comunque sottolineare come tali idee non riguardassero solo i testi, ma anche applicazioni pratiche. I rinnovati contatti con l'oriente e il mondo musulmano devono essere considerati soprattutto per le tecnologie idrauliche in generale, oltre che per gli orologi pneumatici a sfere. Cfr. Glick e Kirchner 2000, pp. 267-295; Lohrman 2000, pp. 117-138.

rimanda al paragrafo 2.1; in questa sede si vogliono fornire alcune specifiche metodologiche sulla sua costituzione.

Nel momento in cui affrontiamo il campo di studi legato all'immaginario, occorre tenere ben presente come i *mirabilia* assumano funzioni differenti, a seconda dei testi considerati, dall'universo finzionale della letteratura romanzesca alle raccolte di *monstra* altomedievali o dei testi compilativo-enciclopedici (cfr. Di Febo, 2015, p. 12).

Sebbene questa distinzione sia fondamentale nell'ambito dei più ampi studi sui *mirabilia*, appare più sfumata nella categoria del meraviglioso scientifico: il grado di differenziazione tra quelli che indicheremo in modo convenzionale come *mirabilia mechanica* e la *merveille 'tregeté'* («forgiata»), utilizzando un termine che compare spesso nei nostri testi (cfr. 2.1 e 2.2) è piuttosto ridotto, rispetto a quanto è possibile osservare tra i *mirabilia*, ad esempio di Gervasio di Tilbury, e la *merveille* del romanzo.

Il carattere di finzionalità della *merveille* nella letteratura vernacolare tra XII e XIII secolo di ambito romanzesco non è messa in discussione rispetto ai *mirabilia* delle raccolte del XIII secolo. All'interno di alcune narrazioni tuttavia emerge l'utilizzo di materiali comuni, frutto di notizie che abbiamo modo di riscontrare in altre tipologie testuali non finzionale. Questi elementi contribuiscono alla formazione di questi motivi, con funzioni diverse, ma strettamente dipendenti dai materiali utilizzati: lo specchio difensivo<sup>8</sup> nella tomba di Camille (*Roman d'Eneas*), i magnifici alberi d'oro delle corti orientali, i prodigi di Virgilio, i segni profetici in testi dallo statuto difficile da comprendere come *Le Septem Sages*: sono tutte meraviglie che non sono confinate negli spazi della narrazione cortese, ma punteggiano anche i testi enciclopedici e la storiografia, pur con giudizi di volta in volta diversi.

Il corpus comprende dunque diverse tipologie testuali: *chansons de geste e romans*

---

<sup>8</sup> Il motivo dello specchio è nella *Lettera del Prete Gianni*, redazione latina, ma subisce diverse modificazioni in altri testi. Lo specchio del Prete Gianni permette di osservare se nel regno avvengono congiure o macchinazioni. (*Epistola Presbiteri Iohannis*, 61-88).

di diversa materia, e testi enciclopedico-compilativi. Le difficoltà di ordine metodologico nel costruire un corpus di questa portata sono evidenti, per l'ampiezza e la quantità di testi considerati. Rinunciando a una chimerica completezza, si è privilegiato un criterio di bilanciamento tra le diverse tipologie testuali che rispettasse quanto già considerato e permettesse di fornire un quadro rappresentativo per il tema. Le scelte sui singoli testi vengono motivate nel dettaglio per ognuno dei motivi considerati.

Da qui la scelta, per evitare un'eccessiva dispersione, di prendere in esame solo i motivi con i tratti presentati nel precedente paragrafo: si tratta soprattutto di meccanismi, ma anche fenomeni naturali utilizzati per spiegare od ottenere un determinato effetto oppure l'utilizzo dell'immagine per veicolare diversi concetti, fino all'iperspecializzazione nell'ecfrasi. Statuaria, meccanismo, raffigurazione, descrizione: sono queste le componenti dei suddetti motivi meravigliosi, che sottintendono un rapporto nuovo tra il pubblico medievale e l'immagine, in senso ampio. Queste rappresentazioni, atte a veicolare diversi concetti, spesso legati alle simbologie del potere, costituiscono sistemi complessi per significati e allegorie e innovano motivi noti. Da qui l'effettiva difficoltà a sostenere il carattere puramente 'ornamentale' di questi oggetti, come è stato fatto in passato, ma anzi una volontà a sottolineare la valenza in un certo senso caratterizzante, almeno relativamente ai testi.

Gli episodi sono facilmente delimitabili e spesso indipendenti dallo svolgimento narrativo vero e proprio, tratto che consente non solo la creazione di un corpus ampio, ma anche semplice da analizzare, rispetto alla situazione narrativa, spesso caratterizzata dal ricorso ad elementi tradizionali e formulari. Questo aspetto rende possibile una riflessione maggiormente orientata alla funzione di questi elementi nei singoli testi, a seconda della loro diversa contestualizzazione, da un punto di vista culturale.

## 0.4 Struttura

La presente tesi comprende le ricerche svolte nel corso del dottorato sulla categoria interpretativa del meraviglioso scientifico ed è ordinata secondo un criterio

tematico.

Il primo capitolo consiste in uno studio prettamente teorico in cui si colloca il meraviglioso scientifico nella più ampia categoria del meraviglioso e nell'economia generale delle classificazioni sull'argomento.

Si esaminano pertanto gli approcci classici al problema, cercando di fornirne un'interpretazione unitaria laddove possibile. In aggiunta si propone un'analisi del lessico legato al meraviglioso, individuandone le diverse partizioni interne di significato e i rapporti con alcuni registri linguistici identificati come tipici, ad esempio le descrizioni<sup>9</sup>.

Il secondo capitolo comprende la descrizione del primo gruppo discreto di motivi legati a questa categoria: gli automi e i congegni meccanici. Si analizzano gli esempi, tratti dai testi, di alcune manifestazioni ricorrenti di automi animali, vegetali e umani, chiarendone le diverse funzioni culturali – in quanto marcatore di alterità – e testuali. In particolare si cerca di mostrare la funzione del meraviglioso meccanico, in presenza di motivi già esistenti, con particolare riguardo per la simbologia di rappresentazione del potere temporale e suoi legami con la natura.

Il terzo capitolo analizza in maniera approfondita le diverse figure di 'artefice' presenti nel corpus e il loro ruolo nei testi, cercando di chiarire eventuali differenziazioni e proponendo un'interpretazione legata allo statuto delle arti meccaniche e alla progressiva differenziazione della *nigromance*. Si introduce il tratto della spiegazione razionale per negare il soprannaturale e si riflette su alcune modalità di rappresentazione del sapere enciclopedico, come nel caso delle ecfresi.

Le conclusioni mirano a identificare un atteggiamento comune nei confronti di queste modalità per suscitare meraviglia nei testi. Si cerca di delineare il passaggio da una considerazione della meraviglia meccanica spiegata attraverso un'arte 'magica' all'identificazione del meccanismo, secondo modalità già viste per il fenomeno naturale, anche nei casi in cui non appaia chiara la tecnica costruttiva.

---

<sup>9</sup> Una parte delle ricerche relative alle descrizioni e alle ecfresi è stata presentata in Sciolette 2018 e Sciolette 2019.



I prodigi e le meraviglie frutto dell'incrocio di saperi e/o arti vengono identificati per veicolare inoltre diversi significati – potere o conoscenza – o per negare il soprannaturale in un contesto 'altro', in diretta contrapposizione ai miracoli attribuiti alle immagini sacre. Il meraviglioso meccanico è infatti elemento caratterizzante di determinati contesti, percepiti come 'esterni' e 'altri' rispetto alla sfera di pertinenza del miracolo. In alcuni casi, l'attribuzione di una conoscenza o una forma di sapere, non per forza soprannaturale, diviene caratteristica di figure poste, in un'ideale scala di valori, all'opposto del miracolo, ma senza ricadere né nell'illusorio, né nel demoniaco, per utilizzare la terminologia di Le Goff (cfr. 1.1)

In conclusione del lavoro, in appendice, si introduce il tema della meraviglia relativamente alla poesia lirica, con un riferimento alla famosa metafora del magnetismo utilizzata per tutto il XII e il XIII secolo. In particolare, si porta come esempio la canzone *Qual più nova e diversa* di Francesco Petrarca, che mostra un uso nuovo di questa metafora, con un ulteriore mutamento di prospettiva, che vedrà progressivamente i *mirabilia* svanire come referenti conoscitivi per il mondo naturale.

# I Capitolo: Lessico e teoria del meraviglioso

## 1.1 Prolegomeni: i concetti di 'raccolta' e 'scientia'

Come anticipato, gli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury costituiscono un necessario punto di partenza.

L'opera, inquadrabile nel genere enciclopedico, comprende tre libri. I primi due ubbidiscono all'impianto tradizionale del genere *speculum naturae*: il primo libro tratta «de origine mundi et dispositione et ornatu» (I,10)<sup>10</sup> e la storia del mondo; il secondo ha un taglio geografico ed etnografico, con le descrizioni delle singole popolazioni presenti nel mondo.

Il terzo libro costituisce invece un originale inventario dei *mirabilia*, nel quale sono comprese notizie di varia natura su fenomeni, creature, oggetti e in generale elementi capaci di sorprendere l'ascoltatore.

Nel corposo volume di Daston e Park, 1998 si legge «[...] (Le) raccolte medievali erano oltretutto serbatoi di potere. Quest'ultimo è inteso non solo dal punto di vista simbolico [...] ma anche in senso letterale, perché [queste collezioni] comprendevano anche oggetti magici, capaci di controllare la potenza naturale e le forze soprannaturali.»<sup>11</sup>

Il concetto di raccolta o di collezione è strettamente connesso a quello di 'meraviglie', in misura non limitata al Medioevo. Queste collezioni comprendono gli inventari testuali oppure sezioni specifiche all'interno di trattazioni enciclopediche, ma anche delle raccolte materiali: pietre, erbe, resti di animali

---

<sup>10</sup> Le citazioni dai libri I e II sono tratte da Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia. Recreation for an emperor*, ed. and transl. by S.E. Banks and J.W. Binns, Oxford, Clarendon Press, 2002. Traggio citazioni e numerazione per il III libro da Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia: il libro III, le Meraviglie del mondo*. Trad. it. a cura di Fortunata Latella. Roma, Carocci, 2010.

<sup>11</sup> p. 74, «(the) medieval collections were also reservoirs of power. This was true not only in a symbolic sense [...] - but in a literal sense as well: they contained magical objects that controlled mighty natural and supernatural forces».

esotici, reliquie, suppellettili preziose, congegni, il tutto a seconda della volontà conoscitiva del singolo o per semplice gusto personale. Da questo punto di vista, tanto le raccolte di *mirabilia* materiali che la loro descrizione testuale sembrano esistere su presupposti del tutto analoghi. Il riferimento è difatti ripreso da Fortunata Latella, nell'introduzione al III Libro degli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury, nella quale, dopo aver individuato una serie di macroaree tematiche in cui suddividere l'insieme delle notizie riportate dal chierico inglese, il concetto di raccolta viene posto in diretta relazione con il concetto di potere.

Questo legame viene messo in luce con particolare attenzione per quanto riguarda una particolare tipologia di *mirabilia*: le opere dell'ingegno umano. Di conseguenza: «Analogamente negli *Otia* è il ruolo dell'uomo che emerge.» (Latella 2010, p. 74)

L'ampio repertorio di notizie elaborato da Gervasio di Tilbury ha un legame, almeno concettuale, con gli inventari delle collezioni medievali (e rinascimentali), con i quali condivide alcune caratteristiche: l'ampiezza, la varietà, l'attenzione per l'oggetto e per l'evento sorprendente. Sebbene queste raccolte siano state paragonate più spesso a dei «tesori» che a collezioni scientificamente ordinate, Gervasio di Tilbury procede in maniera analitica e la sua trattazione appare innovata anche dai riferimenti frequenti ai dati esperienziali – che siano propri, attraverso gli strumenti della certificazione autoptica, o di testimonianze fededegne – supportati, ma di rado sostituiti totalmente dall'impiego di altre fonti testuali, reputate affidabili.

Per questa caratteristica si rischia di spostare eccessivamente il giudizio per Gervasio di Tilbury verso la modernità; occorre dunque precisare come l'analisi renda evidente comunque il ricorso a un apparato tradizionale di nozioni, ad esempio per quei fenomeni attribuiti genericamente all'Oriente. Nel III Libro dedicato ai *mirabilia* convivono notizie desunte dai testi, testimonianze dirette e aneddoti personali, ordinate con consapevolezza dall'autore, ma senza che vi sia una reale gerarchia tra queste tre tipologie di informazione.

Il dedicatario dell'opera è Ottone IV di Brunswick e il pubblico di riferimento, indicato dallo stesso autore, è per lo più composto da laici, di livello medio-alto dal

punto di vista culturale, situati all'interno della corte, interessati a essere dilettrati, intrattenuti e quindi attenti a queste opere dal taglio marcatamente miscelaneo. Un tipo di opera dunque mossa da intenti anche volti a consolidare la propria posizione all'interno dell'ambiente di corte: le scelte dei *mirabilia* e l'impianto della trattazione ubbidiscono a questo scopo, secondo il programma culturale della corte. In altre parole, la 'raccolta' di oggetti, come anche di notizie meravigliose, rappresenta un tesoro offerto al sovrano.

Gli *Otia Imperialia* appaiono come il punto di arrivo di un'ampia e originale riflessione<sup>12</sup> che coinvolge tanto la rielaborazione dei materiali quanto la forma stessa del testo. Questa operazione – e suoi intenti – è in parte condivisa con testi quali il *De Nugis Curialium* di Walter Map e la *Topographia Hibernica*, di Giraldo Cambrense.

Queste tre opere non costituiscono solo un possibile canone di riferimento per i *mirabilia* tra XII e XIII secolo, ma rappresentano concrete applicazioni dello slittamento semantico del meraviglioso, composto non più da illusorie apparizioni, ma da concrete presenze nel mondo reale<sup>13</sup>. In altre parole, la natura in questi testi è posta secondo un'interpretazione allegorica e il carattere predittivo insito nelle manifestazioni fantastiche si perde. I *mirabilia* quindi sono offerti all'eventuale lettore (e al dedicatario) come oggetti degni di indagine conoscitiva.

Queste acquisizioni rappresentano la base di una *forma mentis* che ritroveremo anche nella speculazione filosofica, dapprima nelle applicazioni della Scuola di Chartres e in seguito nelle dottrine della Scolastica; il mutamento di paradigma 'scientifico', dal neoplatonismo all'aristotelismo, caratterizza la mentalità tardo medievale e si manifesta contemporaneamente al crescente prestigio, nonché

---

<sup>12</sup> Zaganelli 1997, p. 60 accosta la tipologia testuale dell'opera di Gervasio al genere dell'*Imago Mundi*, considerando anche l'impianto dei primi due libri. Per un'ampia disamina del lavoro di Gervasio sulle fonti e rielaborazione degli stili del genere enciclopedico negli *Otia* cfr. Latella 2013.

<sup>13</sup> Su questo slittamento semantico lo studio più recente e aggiornato, soprattutto nell'ambito dei tre autori citati – Gervasio di Tilbury, Giraldo Cambrense e Walter Map, è Di Febo 2015.

all'aumento dell'influenza nelle corti da parte della *clergie* e dalla sempre maggiore incidenza delle dottrine provenienti dai contesti universitari. Come si legge nell'*Image du Monde*, la *chevalerie* deve seguire la *clergie* (v. 1512); in altre parole, negli ambienti cortesi, la superiorità della *clergie* è più volte ribadita e presentata come un modello, a cui anche la *chevalerie* deve rifarsi.

Questa *temperie* culturale si avverte anche presso la corte plantageneta, l'ambiente entro il quale sono composte le opere di Gervasio di Tilbury, Walter Map e Giraldo Cambrense. Ad esempio, si legge, in riferimento alla corte di Enrico II, in Di Febo 2015, p. 14.

«Il programma culturale del sovrano è complesso e poliedrico: se da un lato patrocina, infatti, un'operazione di mitopoiesi letteraria, attraverso la nascita della letteratura romanzesca arturiana, dall'altro sostiene una produzione mediolatina che trasforma le antiche collettanee di *portenta* in registrazione storiografica e fededegna degli stessi. In questo modo lo stesso sovrano è immerso in un'atmosfera meravigliosa.»

Il meraviglioso ha quindi una valenza culturale e politica, sia nel concetto di raccolta conoscitiva che in riferimento agli scopi del sovrano. Il legame tra meraviglioso e potere trova esplicita applicazione in queste opere, ma si presenta anche in altre forme e coinvolge la storia, ma anche la filosofia naturale. In questo senso non è di poco conto notare come all'ambiente anglo-normanno sia stata spesso attribuita una precocità 'scientifica'<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Il termine è in Trotter 2016, pp. 141-142, ma su una generale precocità dell'ambiente letterario anglo-normanno cfr. anche Legge, 1965. Questa situazione trova sua probabile giustificazione nella tendenza a un utilizzo pratico della lingua, nel momento in cui il versante letterario era dominato dai temi e dalle suggestioni provenienti dal Nord della Francia (Lecco, 2015, p. 49). Probabilmente questa precocità si lega anche a interessi specifici, come il computo delle date, ad esempio per quanto riguarda le opere di Philippe de Thaon.

Gli oggetti artificiali ‘mirabili’ appaiono coerenti con il disegno dell’autore tanto quanto i fenomeni naturali, mancando appunto un preciso ordine tematico; questo aspetto richiede alcune riflessioni, per non rischiare di appiattare eccessivamente le considerazioni sulle differenze funzionali tra i singoli elementi della raccolta.

L’apparente libertà nella struttura, insieme alla mancata gerarchia delle fonti di informazione, non deve essere infatti interpretata in antitesi agli scopi dell’opera, ma risulta coerente per quella ‘rottura antropologica’ che ha coinvolto il concetto di natura, sempre in rapporto con il divino. Si considerino ad esempio le vite dei santi o le raccolte di miracoli, che da un punto di vista strettamente strutturale condividono molto con le raccolte di *mirabilia*, ma che divergono profondamente per modalità e gerarchia dei contenuti. L’intervento divino, nella realtà fenomenica, è perfettamente accettato come memoria condivisa, registrata da un individuo che può non coincidere con la personalità dell’autore della raccolta e tramandato attraverso fonti a cui è attribuito uno statuto di veridicità. La novità data dall’aggiunta della certificazione autoptica resta specifica di un genere in cui la natura è oggetto di osservazione e attenzione diversa, ma non annulla precedenti procedimenti conoscitivi, legati agli eventi percepiti come fuori dall’ordinario<sup>15</sup>.

Questo tipo di considerazioni ci ripara dal rischio di applicare categorie interpretative troppo moderne al testo medievale, soprattutto nel momento in cui

---

<sup>15</sup> Il III Libro comprende tra i *mirabilia* anche eventi di natura certamente miracolosa, legati per esempio alle immagini di Cristo, della Vergine Maria o altre raffigurazioni similari. Anche il lessico del miracolo, in altre opere, vede l’utilizzo di termini propri di descrizioni meravigliose o fantastiche, come ad esempio *enfoumentè* (Gautier de Coincy, *I miracoli...*, I, I, v. 299), della stessa area semantica di *fantosmè*, il quale indica la condizione di essere incantati mediante un sortilegio (Deaf, *enfantosmenterie*,

<https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/fantosme#enfantosmenterie> [17/04/2019]. Il termine viene utilizzato da Gautier de Coincy per indicare come la Vergine Maria possa ‘stregare’ anche il demonio stesso).

utilizziamo il termine ‘scientifico’ per qualificare la nostra classificazione.

*Scientia*, ‘sapere’, è un termine polisemico, con diversi significati tecnici a seconda del contesto considerato: *scientia* è la *scientia naturalis*, ma può anche essere usato in riferimento al quadrivio o alle dottrine della Scuola di Chartres; costituisce una parte del binomio *scientia/sapientia*, contrapposizione tra studio e teologia o ricomposizione di un medesimo paradigma teologico<sup>16</sup>; rappresenta un insieme codificato di nozioni e precetti che configurano una disciplina, come la scienza astrologica<sup>17</sup>, secondo la sua accezione sicuramente più ampia.

Date le tante accezioni e sfumature<sup>18</sup>, nell’ambito della nostra categoria

---

<sup>16</sup>La bibliografia sul concetto di *scientia* tra platonismo e aristotelismo risulta essere sterminata, di seguito si indicano i principali studi consultati: Gregory 1992; Gersh e Hoenen 2002; Chenu 2001; Corbini 2006; Lutz-Bachmann, Fidora e Antolic 2004; Klima 2015. Per l’espressione *scientia theologica*; si veda Porro, 2012, pp. 225-253.

<sup>17</sup> L’astrologia viene considerata come l’espressione massima di quel cambiamento dell’idea di Natura, precedente alla reintroduzione dell’aristotelismo nei sistemi di pensiero medievali, nel XII secolo. In Gregory, 1975, p. 203, si legge infatti «Peut-être que l’astrologie est justement l’expression la plus significative de la nouvelle conception de la nature dans laquelle la causalité directe sur tous les phénomènes du monde sublunaire est attribuée non plus à Dieu, mais aux cieux, qui, même s’ils sont considérés comme des instruments dell’*opus creatoris*, représentent cependant la tentative de définir un domaine autonome de causalité naturelle» (Pertanto l’astrologia è esattamente la manifestazione più significativa della nuova concezione della natura, dato che la causalità diretta su tutti i fenomeni del mondo sublunare è attribuita non più a Dio, ma ai cieli che, allo stesso modo, sono considerati strumenti dell’*Opus creatoris* e rappresentano un tentativo autonomo di definire la causalità naturale.) Innegabilmente però i due piani presentano un legame importante, se consideriamo come le arti divinatorie siano sovente associate alla terminologia della *scientia* e come le figure identificate come artefici, nei testi che tratteremo, spesso sono associate anche alla divinazione.

<sup>18</sup> Il binomio *scientia/sapientia*, nelle sue differenti articolazioni semantiche, nella concezione dei filosofi del XII secolo, ha suo corrispettivo in *Philosophia/Theologia*. Si veda ancora Gregory 1992, p. 2-3. In questa sede condividiamo tuttavia i rilievi in Alliney 2015, riconoscendo al successivo passaggio verso il paradigma aristotelico una valenza traumatica, legata alla presenza non solo di nuove teorie naturali, ma anche alla presenza di un metodo che permette il recupero dell’ontologia e della metafisica, delineando nuove forme di sapere. Tra XII e XIII secolo quindi, a seguito della progressiva autonomia del concetto di natura, si afferma una fisica che precede

interpretativa, conviene adottare la definizione più generica. Questo perché connotazioni eccessivamente tecniche, probabile appannaggio di un pubblico ristretto, ci allontanerebbero troppo dagli scopi di questo lavoro. Quali sono però gli esempi concreti di questo meraviglioso ‘scientifico’ e come si manifestano in relazione al potere, soprattutto di un sovrano nella sua corte?

Si tratta di un potere terreno che viene reso manifesto attraverso rappresentazioni allusive, presenti nei testi, come statue, arazzi, abiti, dipinti. Il sovrano, in questi ambienti, diviene perno centrale di un sistema di segni in cui appare in grado di esercitare un controllo sulla natura; gli atti politici vengono legati ai fenomeni organici e ai rivolgimenti del macrocosmo<sup>19</sup> In questo senso, le descrizioni ricche di particolari e le efrasi di oggetti sorprendenti per ricchezza e particolarità delle raffigurazioni divengono un tesoro. La tendenza alla descrizione, secondo un gusto per l’accumulazione quasi meccanica di oggetti dalle caratteristiche meravigliose, è affine ai concetti di raccolta e di ‘tesoro’ secondo l’accezione già considerata; l’uso del testo, anche letterario, per veicolare questo tipo di contenuti si rispecchia anche nei generi finzionali e trova corrispondenza nei molti interessi dei sovrani, come già visto per la corte plantageneta.

Il meraviglioso non è però equivalente alla scienza; rappresenta un impulso diverso, che può portare anche al desiderio di conoscenza, ma che inevitabilmente pertiene ad altre dimensioni della cultura. Queste rappresentazioni delle conoscenze del mondo sono di per sé comprensibili entro quel gusto di unitarietà dei saperi che portarono poi alla diffusione del genere enciclopedico. A questo punto sorge spontaneo chiedersi in che modo si collochino altri *mirabilia* in questo schema, se i meccanismi siano manifestazione di un semplice gusto per l’esotico o non alludano a ulteriori significati.

I *mirabilia mechanica* possono essere di molti tipi: uccelli meccanici, statue capaci

---

attraverso la conoscenza sensibile, in cui «il sapere è una forma di Verità».

<sup>19</sup> cfr. Morpurgo 1986, p. 180 per questo specifico aspetto e Morpurgo 2000 per una trattazione sul legame tra pensiero scientifico e pensiero politico, di cui tali raffigurazioni sono sicuramente un riflesso.



di muoversi da sole, palazzi capaci di ruotare su se stessi, fontane prodigiose; possono essere presenti tanto nei testi finzionali che nei resoconti di ammirati viaggiatori. Appaiono assieme ai loro creatori, figure specializzate al servizio dei sovrani ritratti, e spiccano per l'ingegno, la perizia costruttiva, la tecnica. Sono intermediari con il mondo della natura, capaci di riprodurlo attraverso costruzioni artificiali così realistiche da ingannare i sensi del prossimo. Si tratta certamente di un fattore di ambiguità, ma l'elemento potenzialmente sovranaturale – ammissibile nell'ambito dei generi finzionali – viene comunque ridotto e razionalizzato grazie all'inserimento di queste figure. Questi elementi esotici tuttavia condividono, almeno funzionalmente, alcune caratteristiche con le raffigurazioni di cui abbiamo parlato, perché veicolano e alludono anch'essi a concetti legati a forme di conoscenza differenti dalla *scientia naturalis* e dalla filosofia, ma non per questo meno desiderabili.

Partendo dunque dai concetti di raccolta e *scientia*, abbiamo chiarito la necessità di individuare una categoria specifica, ai fini della nostra classificazione; di seguito, oltre a ricostruire i principali nodi teorici di questo campo di indagine, si ritiene opportuno individuare alcuni tratti costitutivi delle categorie, nonché di ricostruirne il contesto, dal punto di vista cronologico e culturale. L'obiettivo è isolare gli oggetti di nostro interesse e creare un quadro teorico coerente, forte anche delle acquisizioni teoriche già consolidate.

## 1.2 Tra apparizioni fantastiche, merveille e mirabilia

### 1.2.1 – Stato dell'arte

L'espressione 'meraviglioso scientifico' ricorre in altri lavori, secondo un'accezione che non sempre si presenta identica in ogni contributo e che richiede pertanto di essere contestualizzata.

La bibliografia è certamente ampia e in linea generale per il meraviglioso non è possibile ambire alla costruzione di uno stato dell'arte completo in ogni suo aspetto; dagli anni '70 ad oggi<sup>20</sup> infatti, la produzione scientifica legata al meraviglioso

---

<sup>20</sup> L'indicazione si intende in maniera convenzionale, considerando il 1974, anno in cui si

appare complessa ed eterogenea, anche nel caso in cui si limitino le riflessioni alla sola area romanica dell'Europa occidentale nel Basso Medioevo<sup>21</sup>.

Conviene dunque limitare questi rilievi e puntare strettamente all'oggetto di ricerca in particolare<sup>22</sup> assieme a quei contributi utili a chiarirne l'inserimento in un quadro

---

svolse il convegno *L'Etrange et le merveilleux dans l'islam médiéval* a Parigi, presso il Collège de France, organizzato dall'Association pour l'avancement des études islamiques, nel quale Jacques Le Goff espone per la prima volta la relazione *Le Merveilleux dans l'Occident médiéval*, pubblicata poi negli atti del 1978. Sebbene il lavoro di Le Goff sia considerato la base di quasi tutte le teorie successive, resta comunque importante Faral 1913.

<sup>21</sup> Oltre all'ovvia constatazione cronologica – perché ogni epoca mostra un proprio senso del meraviglioso – si deve accompagnare quella geografica, per specifiche peculiarità del meraviglioso germanico od orientale. Va tuttavia sottolineato come eventuali somiglianze e differenze debbano essere inserite in un contesto culturale ampio, di circolazione di motivi e figure spesso di dimensioni maggiori. Si vedano ad esempio le considerazioni sul meraviglioso nel romanzo greco, giudicato privo di peso nell'economia generale della narrazione, rispetto al romanzo cavalleresco, in Bachtin 1978, p. 249.

<sup>22</sup> L'esistenza dell'aggettivo 'scientifico' come secondo termine per definire il meraviglioso può ovviamente comparire in altri contributi, ad esempio in Peron 1989, inteso appunto come una delle tante caratterizzazioni possibili del meraviglioso, contrapposta ai tanti tipi di realismo individuati da Erich Auerbach, o in Latella 2010, pp.36-39, dove leggiamo del 'meraviglioso scientifico' in riferimento all'opera di Gervasio di Tilbury, nozione però che appare più somigliante al recupero scientifico descritto da Le Goff. Tvetan Todorov crea una categoria per il meraviglioso scientifico, partendo dal riconoscimento dell'elemento razionale nella sfera del soprannaturale, ma comunque all'interno di un insieme di regole proprie dell'universo narrativo. La spiegazione razionale, nel meraviglioso scientifico, riguarda un insieme di leggi ancora non scoperte, legate pertanto a un'idea di futuro e di progresso che ritroviamo nel romanzo scientifico e nella fantascienza. Per quanto il riconoscimento della spiegazione razionale sia un elemento di interesse, le analisi di Todorov sul meraviglioso hanno subito motivate critiche da Jacques Le Goff e Paul Zumthor sia per lo scarso riscontro con i testi, sia per la mancata considerazione del riferimento soggettivo, sotteso al meraviglioso. Curioso come l'unico testo antico del corpus utilizzato da Todorov, le fiabe delle *Mille e Una Notte*, da cui trae esempi per diversi tipi di meraviglioso, non venga invece utilizzato per quello scientifico, di cui manifestazione rappresentativa sarebbe ad esempio il magnetismo. Nel testo difatti compare la *montagna magnetica*, che attira a sé le navi, per mezzo della proprietà della pietra di cui è composta. Un fenomeno che nel Medioevo era considerato sì meraviglioso, ma plausibile in natura. Cfr. Todorov 1981, pp. 59-61, Graf 1892-93, pp. 363-84

teorico di riferimento.

L'espressione 'meraviglioso scientifico' ha un'autorevole prima occorrenza in Le Goff 2011, nel quale si legge:

il «meraviglioso scientifico» [...] «... si è sviluppato quando, a partire dal XII secolo, si è affermato il carattere naturale di una grande parte del meraviglioso. Questo vero e proprio meraviglioso scientifico si manifesta con forza nel XII e soprattutto nel XIII secolo (il 'secolo enciclopedico'). Esso risponde alla concezione allora impostasi, in particolare in Gervasio di Tilbury, sul carattere naturale della maggior parte di ciò che era considerato meraviglioso.» (p. 215)

Il testo che per Le Goff meglio esemplifica questo stato di cose è l'*Epistola de Secretis Operibus Artis et Naturae et Nullitate Magiae* di Francis Roger Bacon. In questa epistola sono trattate esplicitamente le diverse discipline necessarie per indagare la Natura, nelle quali sono comprese anche le discipline cosiddette 'straordinarie', che però sono legate all'azione dell'uomo stesso. La magia, con le sue manifestazioni, appare distinta da un'altra tipologia di atti umani capaci di destare meraviglia, definiti *miranda*. Questi ultimi sembrano appartenere alla sfera semantica dell'*admirabilis*, concettualmente affine al mirabile.

Questo 'meraviglioso scientifico' in Le Goff può essere considerato un aggiornamento del concetto di 'recupero scientifico', presente nella teoria classica, in Le Goff 1988, pp. 13 – 16, e appare vicino ad alcuni aspetti riguardanti la funzione di «compensazione» (Le Goff 1988, p. 12, Le Goff 2011, p. 713).

Per rendere maggiormente chiari questi concetti, è utile un breve riepilogo della teoria classica sul meraviglioso dello storico francese, sempre tenendo conto dei ridimensionamenti, più o meno cauti, che nel corso del tempo ha subito<sup>23</sup>: in Le

---

(per la montagna magnetica), Baumgartner, Harf-Lancner, 2003 (per la concezione di 'progresso' nella letteratura medievale).

<sup>23</sup> Zaganelli, 1997, p. 69-74 considera con maggior cautela, più che la tripartizione, la

Goff 1988 viene posto per la prima volta il problema del meraviglioso, inteso anche come soprannaturale, attraverso il rapporto di una cultura con un'«eredità», (dunque un'idea di sostrato) nei confronti di una cultura dominante, quella cristiana. Nella fattispecie «...Il meraviglioso conserva sempre un residuo soprannaturale che non si riuscirà mai a spiegare in altra maniera che col soprannaturale.» (pp. 9 – 10). In quest'ottica, più che una categoria, l'oggetto di indagine risulta essere un insieme di oggetti, universo o collezione, nel quale è possibile individuare dei raggruppamenti, identificati attraverso un aggettivo: *miracolosus*, per indicare il meraviglioso di matrice divina, il *magicus* per indicare la matrice demoniaca e illusoria, il *mirabilis* per indicare la sfera del mondo naturale, quei materiali appartenenti genericamente al folklore e assimilati successivamente dalla produzione colta dell'epoca. Tali aggettivi si legano a una base etimologica, il verbo *mirari* (l'atto di sgranare gli occhi per lo stupore): in altre parole il meraviglioso riguarda innanzitutto le percezioni soggettive, attraverso i sensi, di cui il più elementare è l'organo della vista.

Il repertorio dei *mirabilia* tuttavia non è del tutto corrispondente, a livello semantico, rispetto ai termini utilizzati nelle lingue vernacolari, come la *merveille*<sup>24</sup>, che pertiene maggiormente al repertorio romanzesco.

Un tipo di 'meraviglioso scientifico' relativo a questo piano è descritto in

---

distinzione tra *mirabilis* e *admirabilis*, a cui riconosce una medesima funzione, considerando il testo di Gervasio, mentre la terminologia romanza annulla questo duplice orizzonte di significazione. In Barillari 2014 emerge molto chiaramente la necessità di ridimensionare Le Goff; in tal senso, esplicita la posizione espressa da Donà 2014, pp. 255-276, in merito alla classificazione, che secondo lo studioso non rispecchierebbe la realtà testuale; riflessioni utili in Pacchiarotti 2014, pp. 277-298 sul concetto di «universo di oggetti» in riferimento al meraviglioso in Chretien de Troyes.

<sup>24</sup> La *merveille* è un'«opzione concorrente» rispetto ai *mirabilia* (Di Febo, 2015, pp. 54-55) e riguarda una percezione soggettiva, in cui l'osservatore riconosce uno scarto di valori tra reale e impossibile e uno spazio di confronto testuale con l'alterità, anche culturale (Poirion 1988). Si manifesta attraverso la mediazione di concetti quali *aventure* e *queste* (Ferlampin-Acher, 2003). Il testo letterario è ricettore di pulsioni culturali molto diverse tra loro e la critica sul meraviglioso diviene soprattutto analisi della ricezione da parte dell'immaginazione, del pensiero della vita su diversi temi, come la sessualità e la morte.

Ferlampin-Acher 2003. Nel corpus preso in esame<sup>25</sup> dalla studiosa, si considera l'apporto delle scienze ausiliarie, della magia<sup>26</sup> e delle arti; tra queste ultime sono comprese l'astronomia, l'ottica, le arti meccaniche – come artigianato o arti pratiche, tra cui l'oreficeria – e la *nigromance*<sup>27</sup>, sempre con lo scopo di generare o alimentare il meraviglioso all'interno delle opere citate. Si ipotizza inoltre come questa appropriazione di forme di sapere per generare meraviglia sia da assimilare alla *translatio studii*, (soprattutto per quanto riguarda il *Perceforest*).

La *Nigromance* è un elemento ricorrente nei testi che abbiamo compreso nel nostro corpus sul meraviglioso scientifico. Non è semplice capire di cosa si tratti precisamente; infatti la nozione ha un legame profondo con altre discipline ed è strettamente connessa alle pratiche magiche considerate anche dal punto di vista filosofico<sup>28</sup>, ma è difficile ipotizzare per i nostri testi un influsso tale da

---

<sup>25</sup> Gli esempi citati dalla studiosa comprendono: *Huon de Bordeaux*, *Guiron le Courtois*, *Artus de Bretagne*, *Merveilles de Rigomer*, *Durmart*, *Guillaume de Palerne*, *Lancelot en prose*, *Roman de la Rose*, *Escanor*.

<sup>26</sup> La nozione di magia considerata nello studio di Ferlampin-Acher è strettamente intrecciata alla *merveille*, secondo la definizione in Zumthor 1949, p. 443. Occorre anche sottolineare come incantesimi veri e propri in questi testi siano comunque molto rari – prevalgono le applicazioni degli erbari, come pozioni e medicinali, nonché manifestazioni dell'*enchanter* – e le attribuzioni di sapere compaiono soprattutto per determinate figure, come ad esempio per la Sibilla.

<sup>27</sup> Cfr. Stanesco 1997, pp. 129-144, per il rapporto tra magia, profezia e ambienti universitari.

<sup>28</sup> Un inquadramento recente delle diverse interpretazioni del concetto di 'magia' è in Federici Vescovini 2008, pp. XI-XIII, e per la *nigromance* si veda Boudet 2006, in particolare per la sua accezione maggiormente legata alle arti divinatorie; per esempi Noacco 1999, pp. 383 - 406 e Ferlampin-Acher 2003, pp. 220-224. In linea generale i confini del concetto di 'magia' medievale appaiono sfumati ed eventuali partizioni in base ai suoi fruitori – che potevano provenire anche da diverse estrazioni – risultano complesse. Si ricorda inoltre che questo eterogeneo insieme ha dei legami solidi con le arti divinatorie e astrologiche, le quali inoltre rivestono all'interno delle corti un ruolo politico importante; lo stesso termine *nigromance* può riferirsi a una pratica divinatoria per mezzo di cadaveri, ma anche genericamente a un'arte capace di creare un effetto nel mondo sensibile o una modifica della realtà (Cfr. Rapisarda 2005), di non sempre facile distinzione, concettualmente, rispetto al campo semantico dell'*enchantment* e della *magique*, soprattutto nei generi finzionali. Infine, un peso importante è dato anche dalle traduzioni di testi dall'arabo, che cominciarono a

comprenderne tutte le implicazioni ermeneutiche.

Nonostante la differenziazione tra *mirabilia* e *merveille*<sup>29</sup> appaia fondata a livello interpretativo, si presentano alcuni caratteri problematici; in un recente lavoro, Joelle Ducos, anche in considerazione della già citata *Epistola*, prende in esame il problema della permeabilità dei generi, con un particolare riguardo per le tipologie testuali maggiormente legate ai concetti di *scientia* e sapere.

Si rileva difatti come il genere enciclopedico, nel XIII secolo, non veda come estraneo il discorso narrativo, né questi testi sembrano voler rinunciare agli strumenti retorici della *fabula*.

Le potenzialità di quest'ultima però comprendono anche l'indicazione e la definizione di un metodo di indagine e di pensiero; a questo insieme di strumenti appartengono le metafore scientifiche, ma anche strategie interne ai testi, ad esempio le introduzioni narrative, come nelle *Questiones Naturales* di Adelardo di Bath, il cui impianto testuale appare legato al procedimento retorico della *quaestio* universitaria.

Il 'meraviglioso scientifico' concerne dunque una tipologia testuale e una strategia retorica; infatti, pur considerando il contrasto tra la concezione del meraviglioso e l'apparato teorico dell'aristotelismo, il quale presuppone innanzitutto lo studio delle cause e un sistema categoriale estremamente solido<sup>30</sup>, sarebbe eccessivo procedere

---

circolare già dal XII secolo e che reintroducevano in Europa non solo la filosofia aristotelica, ma un ampio apparato di conoscenze di vario tipo (si vedano ad esempio le opere di Alkindi o il primo nucleo di testi ermetici).

<sup>29</sup> Si precisa che la *merveille* pertiene anche al fenomeno naturale. Oltre alle descrizioni di fenomeni naturali, come le tempeste ad esempio all'interno delle *chansons de geste*, si prenda a esempio l'episodio della cruentazione – il sanguinamento delle ferite di una vittima in presenza del suo assassino – nell'*Yvain ou le Chevalier du Lion*, in cui il fatto, per quanto non razionalmente spiegabile, appare come credenza perfettamente naturale e non soprannaturale. Cfr. Carasso-Bulow, 1976, pp. 75-121.

<sup>30</sup> Tra i testi citati, compaiono anche le enciclopedie, come il *Sidrac* e il *Placides et Timeo*. Le posizioni degli studiosi non sono concordi sulla portata della diffusione di testi e commenti delle opere aristoteliche al punto da influenzare opere così divulgative. Un buon punto della questione è

per categorizzazioni troppo nette.

Difatti «I confini tra testi didattici, filosofici o scientifici, e narrazioni non sono impermeabili e il racconto, nella tradizione retorica della persuasione, appare come un elemento fondamentale per l'argomentazione stessa.»<sup>31</sup>. Categoria produttiva in questo senso sono i fenomeni meteorologici:

«Il meraviglioso può essere definito 'straordinario' nei testi non narrativi: è il significato dell'aggettivo *mirabilis*, usato per i fenomeni sorprendenti e terrificanti allo stesso tempo, senza un'apparente spiegazione razionale. Dunque è l'aggettivo usato per i fenomeni meteorologici, realizzando pienamente questa concezione del meraviglioso, perché il loro carattere spettacolare e brutale suggerisce una spiegazione segreta, persino inaccessibile. Questo spiega il loro ruolo nelle cronache o *exempla* dove sono parte dei segni del divino.»<sup>32</sup>

In aggiunta, il meraviglioso scientifico indica in questi testi un tipo di conoscenza 'nascosta' riguardante i fenomeni naturali, in cui sono compresi anche i riferimenti alle storie delle 'apparizioni fantastiche'. Divengono in quest'ottica il pretesto per argomentare un dibattito scientifico-teologico sull'uomo, la sua natura corporea e la corporeità in generale. (pp. 493 – 494).

La questione della permeabilità delle tipologie testuali può essere inoltre percepita in entrambe le direzioni, se consideriamo come le cronache e i *romans* accolgano

---

in Casapullo 2001, p. 155, nota 6, con bibliografia.

<sup>31</sup> Ducos, 2015, p. 490 «Les frontières entre textes savants, philosophiques ou scientifiques, et narrations ne sont donc pas étanches et le récit, dans une tradition rhétorique de persuasion, paraît un élément constitutif de l'argumentation.»

<sup>32</sup> Ivi, p. 491 «Le merveilleux peut être défini comme l'extraordinaire dans les textes non narratifs: c'est le sens de l'adjectif *mirabilis* utilisé pour les phénomènes surprenants et terrifiants à la fois, sans explication rationnelle apparente. Aussi est-ce l'adjectif le plus employé pour les phénomènes météorologiques qui réalisent pleinement cette conception du merveilleux, car leur caractère spectaculaire et brutal laisse à penser à une explication secrète, voire inaccessible. C'est ce qui explique leur rôle dans les chroniques ou les *exempla* où ils font partie des signes du divin.»

numerose digressioni di carattere geografico e storico. Una particolare menzione in questo senso è necessaria per la materia antica, i cui testi mostrano una sorta di forte ‘vocazione enciclopedica’ ed esprimono alcune istanze proprie della *clergie*. Anche testi complessi da inquadrare in un genere predefinito, come il *Barlaam et Josaphat* o *Les Septem Sages*, accolgono elementi meravigliosi – ad esempio le invenzioni di Virgilio, gli automi e i motivi legati alle profezie – utilizzando strumenti retorici vicini agli stilemi romanzeschi, in maniera tale da alludere al sapere, promuovere la *clergie* e rinsaldare di conseguenza i legami con il potere (Foehr-Janssens, 2015, p. 408).

Questo meraviglioso scientifico è inoltre presente nella letteratura didattica, i *livres de clergie*, come l’*Imago Mundi* di Gossuin de Metz (pionieristico in questo senso il lavoro di Connochie-Bourgne 1980 sulla Fontana di Barenton), le opere di Onorio di Autun, ma anche il *Tresor*<sup>33</sup> di Brunetto Latini (Strubel 2015); può comprendere inoltre i *monstra*, creature mostruose e popolazioni dalle forme aberranti provenienti dall’Oriente «libresco<sup>34</sup>». Il viaggio è infatti materia di speciale attenzione tanto per pellegrini quanto per chierici, qualora le due categorie non coincidano, come invece spesso accade. Se quindi il legame tra pensiero scientifico e attività politica risulta essere ben attestato, in questi testi si aggiunge un ulteriore elemento. La meraviglia infatti risulta essere non solo un oggetto di indagine, ma anche un modo per presentare il pensiero scientifico a una platea più ampia, è *l’effetto speciale* della *clergie* nelle sue opere, nei confronti di quelle *elites* rispetto alle ricchezze di luoghi culturalmente e geograficamente lontani, in senso assoluto o relativo.

Gli studi più recenti hanno dunque inquadrato la questione, ma sembra mancare una classificazione interna a questa categoria, che tenga conto di queste funzioni individuate e dei singoli elementi, anche in relazione alla terminologia del

---

<sup>33</sup> L’opera di Brunetto, essendo un tesoro, si avvicina da un punto di vista concettuale al concetto di raccolta, come espresso in 1.1.

<sup>34</sup> Cfr. Zaganelli 2014, pp. 57-72, per le fonti dell’Oriente come categoria libresca, dalla letteratura ai resoconti di viaggio.



meraviglioso già studiata.

1.2.2 – Lessico dei mirabilia<sup>35</sup> e incrinatura del paradigma naturale in relazione al meraviglioso scientifico:

Il meraviglioso scientifico contenuto nei *livres de clergie* può comprendere anche il tema dei *monstra*, tema ampiamente dibattuto che non approfondiremo in questa sede, ma di cui conviene alcuni punti indispensabili per le successive riflessioni.

Termini quali *monstra* assieme a *portenta*, *prodigia* e *ostenta*, si riferiscono a fenomeni dal valore predittivo e vengono spiegati secondo questa funzione: nel libro XXI del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino si chiarisce il loro significato etimologico, che li qualifica come *signa* della volontà divina. Un'operazione simile è nell'XI libro delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, nel quale l'autore riprende il dettato di Varrone<sup>36</sup>: *prodigia*, *portenta* e *ostenta* sono collegati alla terminologia dei presagi<sup>37</sup>, mentre *monstra* si dota di un'ulteriore sfumatura di significato, di

---

<sup>35</sup> Si ringrazia il professor Stefano Rapisarda per il suggerimento di approfondire questa parte terminologica; ho potuto in questo modo dare maggiore rilievo alle successive considerazioni.

<sup>36</sup> La riflessione sulla definizione del prodigio, spesso in opposizione ad altri termini, è antica: esempi sono in Varrone, già citato, e in Valerio Massimo, *De memorabilibus libri IX*, in particolare I, VI e VIII, in cui i prodigi sono distinti dai miracoli, di cui non è chiara l'origine, come i sogni, ma associati al divino e al loro favore, ad esempio nei confronti della città di Roma. I quattro termini si trovano anche nel *De divinatione* di Cicerone. Per una disamina sull'evoluzione del concetto di mostro, si vedano Friedman 1981, Zaganelli 1991 e Sebenico 2005.

<sup>37</sup> Isidoro, *Etimologie*, cura di Angelo Valastro Canale, Novara, Utet, 2013, XI, 3, 2-4, «Portenta autem et ostenta, monstra atque prodigia ideo nuncupantur, quod portendere atque ostendere, monstrare ac praedicare aliqua futura videntur. Nam portenta dicta perhibent a portendendo, id est praeostendendo. Ostenta autem, quod ostendere quidquam futurum videantur. Prodigia, quod porro dicant, id est futura praedicant. Monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat; et hoc proprietatis est, abusione tamen scriptorum plerumque corrumpitur». (I portentati e gli *ostenta*, i mostri ed i prodigi sono così chiamati perché sembrano *portendere*, ossia presagire, ed *ostendere*, ossia annunciare, mostrare e predire un avvenimento futuro. Di fatto dicono che portentato derivi da *portendere*, che significa presagire. *Ostentum*, a sua volta, dal fatto che sembra *ostendere*, ossia annunciare, un qualche avvenimento futuro. Prodigio, dal fatto che porro dicit, ossia predice il futuro. Il *monstrum*, invece, ha preso nome dal monito, in quanto dimostra un qualcosa attraverso un segno, ovvero perché mostra

dimostrazione del segno, ma senza essere contro natura, in quanto comunque frutto di una volontà divina. I *portenta* comprendono le nascite mostruose, a vari gradi<sup>38</sup>, e le popolazioni mostruose (cfr. Gregory, 1992, p. 461).

La concezione antica del mostro dunque muta, non più come segno maligno o evento sorprendente in senso negativo, ma manifestazione divina di carattere didattico: si tratta della prospettiva simbolica, della Natura come specchio dell'agire divino, che si ritrova nei bestiari medievali e di conseguenza nella riflessione teologica, animata dagli interrogativi sulla loro appartenenza al piano bestiale oppure umano (cfr. *ivi*, p. 460 – 465.) Questo piano subisce le conseguenze dei mutamenti di prospettiva già delineati e all'allegoria dei bestiari, diretti discendenti del *Physiologus*, si affianca una prospettiva geografica, in cui le popolazioni mostruose divengono meraviglie, appartenenti ai territori della periferia, come l'India o l'Oriente in generale.

In questo modo, oltre a perdere il carattere predittivo, i *mirabilia* tendono a inglobare anche le apparizioni fantastiche, solitamente associate all'illusorietà del *magicus*. Quest'ultimo, occorre precisare, per gli autori dal XII al XIV secolo dipende strettamente dal divino, perché i demoni agiscono solo attraverso il permesso/nulla osta dell'autorità divina come si legge nel *De Nugis Curialium*<sup>39</sup>, in Giovanni di Salisbury e in altri autori.

Riepiloghiamo brevemente questo passaggio epistemologico; utilizziamo

---

all'improvviso il significato di ciò che appare: questo è il senso specifico del termine, per lo più abusivamente corrotto dagli scrittori.)

<sup>38</sup> La differenza tra *portento* e *portentosum*, quest'ultimo per indicare le mutazioni lievi. Isidoro, *Etimologie*, XI, 3, 6.

<sup>39</sup> Walter Map dedica alcuni racconti (II, 11-13; IV, 8-11) al motivo delle unioni tra un uomo mortale e un essere femminile dai tratti fantasmatici, secondo lo schema melusiniano. Si noti che nell'unico manoscritto che tramanda l'opera, ms. 851 Bodleian Library di Oxford, nelle rubriche, si legge *fantasticis aparicionibus*, per II, 11 e IV 8. Una prima ricognizione sul tema della natura di questi esseri è in Varvaro 1994, pp. 88-99. Il lessico del fantastico in Walter Map è oggetto di studio in Barillari 2014. Sullo statuto di corporeità e incorporeità di questi esseri, con specifico riferimento al passaggio epistemologico tra XII e XIII secolo, importante è la recente monografia di Di Febo 2015.

l'espressione 'apparizioni fantastiche', secondo l'accezione<sup>40</sup> in Varvaro 1994, per indicare i fantasmi e altri esseri soprannaturali.

La definizione è «A fantasia, quod est aparicio transiens, dicitur fantasma.» (Dalla fantasia deriva il fantasma, che è un'apparizione passeggera.)<sup>41</sup>

Le apparizioni fantastiche posseggono solitamente uno statuto negativo e perturbante<sup>42</sup>, appartengono a una tradizione di tipo folklorico che viene accolta nella produzione colta e il loro margine d'azione è in bilico tra incorporeità e possibilità di usare cadaveri o altri corpi, per generare una progenie. Sempre in Di Febo 2015, p. 14., si afferma:

«Il processo di incarnazione o meglio di attribuzione di un corpo senziente e generante alle fate serpentiformi procede, invece, di pari passo con la loro demonizzazione, rivelando un'efficacia reale delle potenze maligne che si accrescerà nel corso dei secoli. Il risultato è lo slittamento ontologico di alcuni *mirabilia*, da essere incorporei a oggettivati; questo processo – nel quale si comprende il passaggio dai *non credenda* ai *credenda* – ridisegna i confini dell'operatività degli esseri malefici all'interno del mondo naturale. In questo processo di riscrittura dei *mirabilia* risulta fondamentale l'incontro tra una concezione magico-folklorica del corpo degli esseri sovrannaturali e le istanze teologiche e filosofiche proprie dell'intellettualità cortigiana della fine del secolo

---

<sup>40</sup> Si deve distinguere dal fantastico, inteso come modo letterario; assieme a Caillois 2004 e Frye 2000 (che di fatto marginalizzano il ruolo del meraviglioso medievale rispetto al fantastico), il lavoro di riferimento è Todorov 1981. Anche Le Goff 1988 tiene conto di quest'ultimo – di fatto negandone le implicazioni ermeneutiche per la parte relativa al meraviglioso, soprattutto medievale – e Poirion 1988 liquida, in apertura al suo lavoro, la necessità di fare distinguo «In effetti *lo strano, il meraviglioso, il fantastico* (il corsivo è dell'autore) indicano lo stesso fenomeno, secondo le diverse prospettive della psicologia, della letteratura, dell'arte.» (p. 3) In forte rapporto dialogico tanto con le teorie di Todorov che con quelle di Le Goff, è Dubost 1991 (e poi 2016).

<sup>41</sup> Walter Map, *Svaggi di corte*, trad. it a cura di Fortunata Latella, pp. 222-223.

<sup>42</sup> Sant'Agostino parla esplicitamente di demoni, incapaci tuttavia di penetrare nell'anima umana. Il passaggio è in *De civitate Dei*, XVIII, 18, PL, 41, col. 574, per il rapporto tra le apparizioni demoniache e l'apprensione della *cella phantastica*, cfr. Di Febo 2015, p. 26-28.

XII.»

Questo passaggio si riflette anche a livello terminologico; si considerino nuovamente i vocaboli per *portenta* e *prodigia*. Secondo un'accezione nota o quantomeno condivisa da Walter Map<sup>43</sup>, sono usati inizialmente da Isidoro di Siviglia, per distinguere il miracolo dal portentoso, per quella necessità di diversificare le manifestazioni dell'inspiegabile rispetto all'atto direttamente attribuibile a Dio. Si legge infatti:

«Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura»

(Il portentoso dunque non è fatto contro natura, bensì contro ciò che è noto in natura<sup>44</sup>).

I *portenta* e i *prodigia* non sono quindi manifestazioni del soprannaturale, ma della Natura secondo volontà di Dio, che ne è creatore. Di conseguenza, i prodigi devono essere occasionali e rappresentano un momento preciso in cui Dio si manifesta nella Natura, secondo specifiche modalità e motivazioni (solitamente morali, proprio per quell'interpretazione allegorica di cui è rivestita la Natura nell'Alto Medioevo).

I *miracula* sono invece manifestazione diretta della volontà divina, anche attraverso altri strumenti – i Santi, i miracoli della Vergine – e in un certo senso, appaiono come l'unica e vera manifestazione del soprannaturale, da intendersi come reale sovvertimento del noto fuori da un ambito prettamente letterario. Guglielmo di Malmesbury distingue tra *miracula* – gli interventi divini – e *prestigia*, gli interventi del demonio, illusioni compiute con il benestare di Dio, che tuttavia non hanno un carattere allegorico, al contrario dei *portenta* descritti da Isidoro di Siviglia<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Come però nota Di Febo 2015, «Sei secoli separano Isidoro da Gervasio, sei secoli, in cui il concetto di natura subisce profonde trasformazioni, essendo essa investita da un processo di lenta de-sacralizzazione.» (p. 20) Da queste considerazioni si intuiscono le sfumature semantiche anche in Walter Map.

<sup>44</sup> Isidoro di Siviglia, *Etimologie...i*, XI, 3, 2.

<sup>45</sup> La definizione di Isidoro è di ascendenza agostiniana, seppure i termini risultino bene attestati in tutta la produzione tardo-antica e mediolatina; in Isidoro, *praestigium* è termine riferito alle pratiche dei maghi e deriverebbe da «*praestringit*, ossia offusca la vista.» Attraverso spoglio

Effettivamente, in queste opere il miracolo rappresenta piuttosto una specializzazione, «un elemento abbastanza ristretto» per usare le parole dello storico francese (Le Goff 1988, p. 10) del meraviglioso stesso, legato alle manifestazioni presenti nell'immaginario cristiano<sup>46</sup>. Le apparizioni fantastiche però non sono illusorie apparizioni per opera del demonio, nell'opera di Walter Map e in Gervasio di Tilbury si legge:

«Mirabilia vero dicimus que nostre cognicioni non subiacente, etiam cum sunt naturalia; sed et mirabilia constituit ignorantia reddende rationis quare sic sit.»

(In verità chiamiamo meraviglie ciò che sfugge alla nostra conoscenza, benché siano naturali, anzi la meraviglia si basa proprio sull'ignoranza del perché si verifichi e della sua ragione)<sup>47</sup>.

Il termine *mirabilia* subisce quindi una specializzazione (pur con delle fluttuazioni

---

sulla versione digitale della *Patrologia Latina*, *prestigia* appare più raramente, con un significato più vicino a quello isidoriano. Molto più frequenti sono i termini da *portenta* (circa 700 occorrenze) e *prodigia* (circa 1300 occorrenze) che non includono nella propria semantica solo l'indicazione delle deformità mostruose, ma gli eventi prodigiosi in generale.

<sup>46</sup> Quando si fa riferimento al meraviglioso cristiano, l'epica appare certamente come il luogo privilegiato dell'agire provvidenziale, del favore divino attribuito alla causa dei protagonisti, rispetto alle proprie controparti, secondo finalità e stilemi condivisi con l'ambito agiografico. Gli eroi combattono nel nome di Dio, in modi particolarmente spettacolari – anche più che nel romanzo – e gli scambi di colpi si contraddistinguono per l'ampio uso di iperbole di vario tipo, degne di un film d'azione: corpi mozzati a metà con un solo fendente, soldati che camminano tenendosi le budella, come nella *Chanson de Guillaume*, sgualembri capaci di oltrepassare il metallo delle armature arrivando fino alla carne e all'osso. Esempio quasi banale per semplicità e notorietà, ma perfetto per la potenza espressa, è nella *Chanson de Roland*, quando l'intervento divino ferma il corso del sole per Re Carlo, prolungando la giornata di combattimento sotto lo sguardo esterrefatto di tutto il suo esercito. La presenza di Dio nell'epica è così caratteristica da delineare un orizzonte d'attesa proprio del genere, anche in chiave parodica, come si legge nel *Voyage de Charlemagne*, in cui la potenza delle reliquie determina la vittoria nelle prove stabilite nei vanti (Massimo Bonafin (ed.), *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, con traduzione in italiano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007 (IASSA XVIII)

<sup>47</sup> Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia*, pp. 102-103.

Cfr. Latella, 2010, pp. 45-46). Non più illusioni o atto del demonio, ma fenomeno naturale, indagabile, almeno in linea teorica, di conseguenza gestibile e/o perseguibile, slegati dalle *fabulae*<sup>48</sup>.

Occorre comprendere se questi mutamenti epistemologici possano aver avuto un riflesso anche per le opere dell'ingegno umano; innanzitutto occorre considerare che, dal punto di vista cronologico, non ci sono significative differenze e possiamo incontrare questo tipo di *mirabilia* nelle stesse opere in cui leggiamo di mostri e popolazioni mostruose. Se, come abbiamo affermato in precedenza, i *monstra* sono comunque parte del meraviglioso della *clergie*, l'altro asse tematico di questo meraviglioso 'scientifico' potrebbe essere costituito dalle opere umane.

In Di Febo 2015 si rileva come Sant'Agostino definisca «mirabilia» alcune opere dell'ingegno umano, ma si tratta di «un uso tuttavia eccezionale, riferendosi allo spettro linguistico derivante da *mirus* alla sapienza divina, alle Sue opere e ai testi sacri.» Il lessico per le opere dell'ingegno umano effettivamente appare molto oscillante, tra *mirabilia*, *miracula*<sup>49</sup> e *miranda*. (p. 44)

---

<sup>48</sup> La distinzione tra *historiae* e *fabulae* è contenuta in Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, I, 40-45. Si indica infatti come le prime siano storie realmente accadute, mentre le seconde solo invenzioni di poeti. Si noti che in Walter Map, il termine *fabula* compare solo in XI, 26-27, facendo esplicito riferimento alla leggenda del Re Herla, ma non compare invece nei racconti sulle apparizioni fantastiche. Cfr. Di Febo 2015, pp. 21-22 per il legame tra *fabulae* e *portenta*.

<sup>49</sup> Sono molte le occorrenze per la sfera semantica del miracolo, specie in ambito religioso. Ben attestato ad esempio *miracula* per indicare le sette meraviglie del mondo, tutte opere umane. Già nel *De cursus stellarum ratio* di Gregorio di Tours si legge di *septem miracula*, una serie di origine umana (l'Arca di Noe, Babilonia, il tempio di Salomone, la tomba del re Persico, il colosso di Rodi, il teatro di Heraclea; il faro di Alessandria) a cui seguono invece altri sette *miracula* divini (L'immensità dei mari, i frutti della Terra, la Fenice che risorge dalle sue ceneri, l'Etna in Sicilia, le fonti di Grenoble, il moto del sole, il moto regolare della luna e delle stelle) legati al regno della Creazione naturale e di conseguenza alla potenza divina. (GREGORIUS TURONENSIS, *De cursu stellarum ratio*, ed. B. Krusch, in MGH (Scriptorum Rerum Merovingicarum), vol. I, pars II, Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Hannover 1885, pp. 857-860, [http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00050862\\_00414.html?sortIndex=010%3A020%3A0001%3A010%3A02%3A00](http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00050862_00414.html?sortIndex=010%3A020%3A0001%3A010%3A02%3A00)).

Nella già citata *Epistola*, Bacone esemplifica i *miranda* e cita anche i viaggi di Alessandro Magno, seppur indirettamente. Precisa Joelle Ducos:

«Queste allusioni segnano quindi il fatto che il confine tra finzione e scienza non è rigoroso: il testo dello studioso francescano si riferisce chiaramente al romanzo di Alessandro e alla versione latina trasmessa, seguita da versioni successive che potrebbero essere fatte risalire ad esso, con descrizioni più o meno precise delle esplorazioni di Alessandro.»<sup>50</sup>

La meraviglia, in questa concezione, diviene serbatoio presso cui attingere per considerare le possibilità dell'azione umana; in questo senso, il meraviglioso scientifico ha un legame forte anche con la *merveille* romanzesca, perché rappresenta un processo conoscitivo in cui il protagonista utilizza le proprie facoltà mentali per disvelare l'inganno o comprendere ciò che la natura ha riservato per lui<sup>51</sup>. In questo senso, si comprende l'interesse che la *clergie* mostra per le modalità narrative proprie dei generi finzionali; da questo interesse, possiamo seguire l'evoluzione di queste modalità nei testi. Di seguito si espone una periodizzazione sulla base di quanto osservato, come riferimento teorico per il successivo studio.

---

Molto più tardo (seconda metà del XIV secolo) invece il codice Cotton MS Claudius E VIII, che riporta a c. 8v. «septem miraculis mundi» (da non confondere con il *De septem mundi miraculis*, attribuito allo Pseudo-Beda, cfr. Jones, 1939, pp. 89-90) a cui seguono invece altri sette «mirabilis Anglia» alla carta successiva.

<sup>50</sup> Ducos, 2015, p. 491 «Ces allusions marquent ainsi que la frontière entre fiction et science n'est pas stricte : le texte du savant franciscain renvoie clairement au Roman d'Alexandre et à la version latine qui a été diffusée, suivie de versions successives qui ont pu en être faites, avec des descriptions plus ou moins précises des explorations d'Alexandre.»

<sup>51</sup> Sempre in Di Febo 2015, pp. 54-55, la *merveille* sarebbe il naturale *pendant* della fantasia filosofica, in cui l'apprensione per *obstaculum* pertiene direttamente alla gnoseologia della scuola di Chartres.

### 1.2.3 La periodizzazione del meraviglioso: ipotesi

La periodizzazione del meraviglioso in tre fasi avanzata da Le Goff è ancora considerata valida: a una fase iniziale, l'Alto Medioevo, in cui il meraviglioso sarebbe assente o poco presente, spesso osteggiato, seguirebbe una seconda, riferita ai secoli XII – XIII, di esplosione del meraviglioso in tutte le manifestazioni della cultura; infine una terza, detta di «estetizzazione» (Le Goff 1988, p. 9), corrispondente al XIV secolo. Questa idea ricorre anche in Poiron 1988, quando nel suo lavoro nomina un «esoterismo» del XIV secolo, abbastanza simile, nelle sue istanze fondamentali, a questo processo di 'estetizzazione'.

Come però già fatto notare, questo modo di intendere la periodizzazione del meraviglioso è stato ridimensionato, in quanto il riscontro dei testi, più che un'effettiva estetizzazione, mostra invece una specializzazione, una differenziazione netta tra i diversi motivi meravigliosi, a seconda della destinazione d'uso testuale.

Si condivide la posizione teorica espressa da Lecouteux nei lavori del 1981 e 1982, nel quale si evidenzia l'esistenza di una letteratura definita 'scientifica', in cui trovano spazio le descrizioni di bestie selvagge e fenomeni naturali bizzarri, entro il complesso quadro della cartografia medievale, con l'indicazione anche delle meraviglie orientali. Questo tipo di testi rappresenta il terreno di indagine entro il quale da un lato ritroviamo effettivamente il problema di un'«eredità», ma anche quello di un'alterità culturale, espresso attraverso il confronto con il testo antico, spesso veicolo di idee e convinzioni in totale antitesi con l'ideologia cristiana (Lecouteux 1982, pp. 700 – 702).

I primi grandi autori oscillano tra interpretazioni allegoriche, secchi rifiuti e aperta beffa per i racconti contenuti nel testo antico; il meraviglioso – o per meglio dire, il soprannaturale mitologico – contenuto in queste opere, si disgrega nell'interpretazione allegorica, come già Le Goff notava per i bestiari.

Sopravvive invece con maggiore forza il meraviglioso relativo alla geografia e alla zoologia, per motivazioni storiche, come spiega Lecouteux: se da un lato, nell'Alto



Medioevo, appare un interesse a reprimere il soprannaturale mitologico, dall'altro lato solo le *élites* culturali ecclesiastiche possedevano le risorse culturali (anche materiali) per conservare e trasmettere i contenuti di opere antiche.

Si tratta dunque di una fase di elaborazione di materiali, che risolve l'ambiguità di fondo – la raccomandazione di appropriarsi del sapere degli autori profani, ma facendo attenzione alle *fabulae* (come nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella) – e tratta il mito come ornamento del sapere. Eccezioni tuttavia rimangono le scienze ausiliarie e la geografia, che appaiono parzialmente immuni, rispetto ai testi sulle trasformazioni e i *monstra*. In questa prospettiva, le strutture fondamentali del meraviglioso trovano loro sistemazione dai secoli X-XI, fino all'esplosione del XII secolo. (cfr. *ivi*, pp. 709 – 712).

L'ipotesi di chi scrive si aggancia parzialmente a queste considerazioni; nel dettaglio, si riconosce una prima fase di convivenza di materiali 'scientifici' in cui convive la *fabula*, il mito, con le nozioni delle scienze ausiliarie che si sottraggono all'interpretazione allegorica e divengono la base per strutturare le successive considerazioni sul meraviglioso, prima della sua diffusione massiccia.

Quest'ultima coincide con quel mutato insieme di prospettive tra XII e XIII secolo, che investe diversi settori della *mentalità* medievale (tra cui il non trascurabile passaggio dai *non credenda* ai *credenda*) con un mutamento delle attitudini di indagine che investe solo in minima parte il 'meraviglioso scientifico' perché alcune branche del sapere hanno mantenuto intatto il proprio statuto conoscitivo. Nel momento in cui la natura diviene indagabile, accade lo stesso anche per alcuni oggetti, come gli automi meccanici: le forze normalmente associate al *magicus* si concretizzano, per intervento dell'uomo, in un simulacro grazie alla *nigromance* o attività ad essa associate.

Questa interpretazione investe alcuni materiali nuovi che vengono inglobati nell'immaginario europeo, attraverso il confronto con resoconti e narrazioni provenienti dall'Oriente. Successivamente la *nigromance* diviene una sorta di etichetta per classificare questi prodigi meccanici, nell'ottica di rendere gestibili tali *mirabilia*. La *nigromance* si confonde con alcuni saperi tecnici, di difficile comprensione, ma comunque indiscutibilmente umani. Si tratta di una componente

per l'immaginario medievale, un orizzonte tematico da indagare sotto le coordinate di precise strutture antropologiche, di cui di seguito si cerca di dar conto.

## 1.3 Strutture antropologiche e registri linguistici: tra immaginario e accrescimento della conoscenza

### 1.3.1 Tra Scientia e Immaginario

Il termine 'immaginario' deve necessariamente fare riferimento a delle strutture culturali, intese come sistema di immagini condivise su un determinato aspetto della realtà. In questo senso occorre capire come queste strutture si possano essere formate dall'interazione tra le modalità di accrescimento della conoscenza<sup>52</sup> e pratica letteraria<sup>53</sup>. Il XII secolo vede inoltre una riflessione ampia sul rapporto tra corpo e mente, sulle sue parti costitutive e sulle nozioni di razionalità e *ingenium*,

---

<sup>52</sup> Le teorie epistemologiche medievali sono molte, unitamente alle diverse strutture della mente di volta in volta individuate, ma anche queste ultime vedono il passaggio da un paradigma neoplatonico, basato sugli scritti di Sant'Agostino e Severino Boezio, alle idee di razionalità della scuola di Chartres, con l'acquisizione del paradigma aristotelico sui sensi conobbero una consistente circolazione fra secondo quarto e metà del XIII secolo. Si veda Marenbon (a cura di), 1996 e Karnes, 2011. Per lo stato di compenetrazione tra teoria neoplatonica e aristotelica, particolarmente interessante il trattato *Liber de Anima e de Spiritu*, analizzato in Barillari 2014. Brevemente, le facoltà proprie dell'anima sono cinque, sebbene di per sé essa sia unica e indivisibile: *sensus*, *imaginatio*, *ratio*, *intellectus*, *intelligentia*. Tali proprietà costituiscono anche altrettanti stadi dell'acquisizione conoscitiva; questi processi, secondo l'autore, dipendono in minima misura dall'esperienza e quindi dai sensi, di fatto fondendo assieme una parte della teoria aristotelica con convinzioni neoplatoniche. I sensi raccolgono dunque i 'dati', i quali vengono poi codificati dall'*imaginatio*, per poi essere trasferiti alla *ratio*. Solo nel momento in cui la visione è intellettuale si ha dunque una 'verità', ma dipende comunque dalle percezioni. In questo senso la meraviglia, che procede appunto per i sensi, si configura come una parte importante del processo conoscitivo.

<sup>53</sup> Un esempio interessante di messa in pratica di una prospettiva simile è il giudizio in Zink, 1981, p. 11 del *roman*, soprattutto di materia antica, come un «esercizio intellettuale». Cfr. anche D'Agostino 2013, pp. 53-72, per il rapporto fra *translatio studii* e l'insorgere di una nuova coscienza letteraria, che in questa sede ipotizziamo direttamente legata anche all'insorgenza stessa del meraviglioso.

che coinvolgono direttamente la capacità immaginativa dell'uomo e il suo ruolo nei processi di acquisizione della conoscenza.<sup>54</sup>

in altre parole, se l'immaginario possa essere messo in relazione a un sistema epistemologico, da inquadrare nel *milieu* culturale.

Come messo bene in luce in Di Febo 2015, p. 14 – 15.

«Il riuso di materiali folklorici nella produzione mediolatina della curia di Enrico II, non indica però soltanto la sopravvivenza o l'accoglienza di motivi della cultura 'popolare' all'interno della produzione colta, bensì si pone come processo bidimensionale interattivo: la trasposizione della concezione folklorica all'interno dell'impianto concettuale teologico si traduce nel tentativo di elaborare categorie di leggibilità nei confronti di un reale in trasformazione e di attivare una negoziazione con il male, riducendolo a composti gestibili<sup>55</sup>.»

Questo “reale in trasformazione” appare di portata molto ampia, se non ci limitiamo

---

<sup>54</sup> Una riflessione approfondita su meraviglia e immaginazione, con riferimento alla razionalità nelle dottrine filosofiche tra XII e XIII secolo non sembra essere stata ancora affrontata, e in questa sede rischierebbe di sviare eccessivamente l'attenzione dai dati testuali dell'argomento di ricerca prescelto. L'impresa è tanto più importante considerando la necessità di coinvolgere, in uno studio epistemologico, aspetti riguardanti la mente, l'intenzionalità e l'intelletto, nonché il linguaggio e l'*ingenium*. Si tenga anche conto del legame tra il concetto di *fascinatio* e *mirabilia*, intesi come fenomeni naturali riguardanti la materia, presente nella filosofia di Alberto Magno, il quale trae spunto direttamente dalle teorie sulla profezia nel *Liber de Anima* di Avicenna, per una razionalizzazione del concetto.

<sup>55</sup> Questa necessità della gestione è ricollegata in parte, dalla studiosa, a un generale clima di tensione riconducibile alla diffusione delle eresie, unitamente agli altri mutamenti epistemologici. Il rilievo appare particolarmente pertinente considerando le problematiche legate all'insoddisfazione per gli strumenti conoscitivi e la generale crisi dei paradigmi tradizionali, che possono aver comportato la ricerca di nuove modalità per esprimere il contenuto scientifico.

a considerare i testi sui *mirabilia* come semplici collettori di eventi o fatti curiosi, ma piuttosto lo specchio di un nuovo modo di affrontare la realtà. Nel momento in cui però ipotizziamo di un meraviglioso legato alla concezione dei saperi, usciamo dai territori dei materiali ‘folklorici’, in senso stretto. E’ evidente che gli effetti speciali della *clergie* – come sono stati elencati in 1.2 – possono attingere a un più ampio inventario di referenti per il reale, frutto anche di un’apertura degli ambienti di corte ad altri stimoli esterni, portati anche dalle Crociate. L’immaginario della *clergie* però risulta indissolubilmente legato anche a un’operazione di definizione e consolidamento dei saperi.

Esistono una serie di immagini ricorrenti su questo tema, soprattutto per l’apparato iconografico delle sette arti liberali, le cui caratteristiche fondamentali sono in gran parte figlie del *De Nuptis* di Marziano Capella, unitamente all’attività esegetica intorno alla sua opera, da Remigio d’Auxerre a Bernardo Silvestre. Molte di queste immagini ricorrono anche in testi letterari, non solo narrativi: un bell’esempio è la lettera alla contessa Adele di Blois da parte di Baudri de Borgueil, nella quale le lodi alla donna si intrecciano a un elogio per una stanza nella quale sono rappresentate tutte le arti liberali, il cui pavimento è una *mappae mundi* e il soffitto presenta il cielo stellato, mentre alle pareti compaiono le raffigurazioni della storia del mondo e in particolare delle conquiste di Guglielmo il Conquistatore, padre della dedicataria dell’opera.

In quel processo di definizione dei saperi, che vede un’ampia attività intellettuale già dall’Alto Medioevo, alle sette arti liberali vengono affiancate le arti meccaniche. Per quanto riguarda le prime, la situazione risulta essere pacifica, seppur con minime variazioni rispetto al diverso ordine di importanza delle discipline (solitamente riguardante la più importante, se sia la musica o l’astronomia); le arti meccaniche appaiono invece maggiormente soggette ad accogliere diverse interpretazioni su numero, tipologia e statuto<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Il primo elenco canonico delle arti meccaniche è in Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, II, 21-28.

Per quanto riguarda il rapporto con la parola profetica, i commenti di Remigio d’Auxerre e di Giovanni Scoto Eriugena all’opera di Marziano Capella paragonano le sette vergini profetiche alle

Probabile infatti che il progressivo spostamento nel XII secolo verso una formalizzazione che le avvicinasse al canone filosofico possa essere giustificato con la sempre maggiore consapevolezza e la riscoperta del lavoro manuale, dell'opera, dell'apporto umano. Certamente, un'ombra di ambiguità resta, soprattutto nei confronti degli artefici: sebbene Giovanni di Salisbury, nel *Policraticus*, (VI, 20, 618-619) affermi come le arti meccaniche servano a mantenere in piedi lo Stato, così però Ugo di San Vittore, nel *Didascalicon*, critica apertamente il lavoro manuale. Un'ambiguità che grava anche sullo statuto dell'opera artistica: il recupero della statuaria infatti convive con una concezione dell'arte come mimesi, imitazione della natura, capace di ingannare i sensi.

Esiste certamente una sfasatura epistemologica tra il concetto di 'arte', che include anche i precetti di una certa disciplina e sue possibili applicazioni, e il concetto di scienza. Teniamo conto comunque di come la scienza medievale sia spesso percepita «in modo più radicale di quanto la scienza moderna si differenzi da quella contemporanea.» (Alliney 2015, pp. 12 – 16)<sup>57</sup>.

La *scientia* tra XII e XIII secolo, come abbiamo visto, è soprattutto filosofia della

---

arti meccaniche, definendole anche 'matematiche' o 'astronomie'. In questo senso, sia l'editore di Marziano, Willis, che Lutz per il commento di Remigio, rimandano a un altro commento anonimo del IX secolo, che non glossa con "meccaniche", ma rimanda a Sant'Agostino (*De Civitate Dei*, VIII, 18). Si tratta effettivamente di un passo in cui si affronta la questione delle arti magiche, pur non nominandole, a eccezione della necromanzia, tratteggiata ovviamente secondo i tipici attributi negativi, non del tutto sovrapponibili al concetto di *nigromance*.

<sup>57</sup> Negli studi si utilizza spesso il termine 'scientifico' come forma di attualizzazione e deve essere giustificato, se applicato al Medioevo. Nella prefazione a un volume di atti di convegno, si dedica un ampio spazio alla spiegazione dantesca a proposito delle macchie lunari, contenuta in Par. II, 64-72, commentando come segue: «Si noti inoltre che il discorso potrebbe essere considerato metodologicamente molto moderno, molto "scientifico", in quanto si tratta di un processo di ragionamento astratto che porta a una rettifica, a un passo in avanti.» (Boyde 1995, pp. 9-23) Il volume di atti in questione ha effettivamente per oggetto Dante e il rapporto che intercorre tra la sua formazione, la sua personalità letteraria e la sua produzione con il concetto di scienza del suo tempo. Il ragionamento dantesco, anche se erroneo, è preso come esempio di un modello che collega l'atteggiamento 'scientifico' con un'idea di modernità, che procede secondo una certa linearità nel corso del tempo, e quindi come progresso.

Natura (Cfr. Grant 1999), con la riscoperta del mondo oltre la sua interpretazione allegorica, di cui la Scuola di Chartres – ma anche le cosmogonie elaborate a seguito della riscoperta del *Timeo* – costituisce una prima incrinatura.

Anche se in questa concezione, ad esempio in Abelardo e suoi contemporanei, le opere dei filosofi antichi disvelano le verità fondamentali – attraverso il mito poetico – la natura è una *machina*, secondo una metafora sempre più usata, indagata in maniera autonoma, secondo sue leggi, attraverso la mediazione del libro della *Genesi*. Questa impostazione di studio nei confronti della Natura prosegue, anche più compiutamente, con il paradigma aristotelico e l'indagine delle cause necessarie. Il chiarimento sullo statuto ontologico delle apparizioni fantastiche si innesta in questo nuovo modello che rende fisiche queste entità.

La riorganizzazione di questi sistemi categoriali non avviene in ambiente monastico, ma nella corte, per un pubblico laico, aristocratico, abituato a determinati stili. Questo pubblico, seppur per diversi bisogni, coincide con quello dei generi finzionali; sia per i primi che per i secondi, il target di riferimento per questi testi è abituato a determinate convenzioni, che costruiscono un determinato orizzonte di attesa, come ad esempio nel caso dei romanzi di materia alessandrina.

La percezione dell'alterità, culturale e ontologica, non poggia sulla verosimiglianza, come dimostra spesso la fortissima presenza di anacronismi in alcuni generi, nei quali nomi di personaggi ed eventi appaiono come un livello sovrapposto al racconto trasfigurato di fatti molto più recenti<sup>58</sup>, ma notizie note attraverso materiali estremamente noti e reputati degni di fede.

Questa sopravvivenza delle fonti e i meccanismi di sovrapposizione si ritrovano

---

<sup>58</sup> Si veda Petit 2002, in particolare le considerazioni sul *Roman de Thèbes*, in cui si evidenzia il legame tra eventi narrati e un'eco della Prima Crociata, soprattutto per quanto riguarda la tipologia delle armi d'assedio, degli edifici e delle tipiche virtù cavalleresche attribuite ai personaggi. Gli elementi anacronistici tuttavia non vengono percepiti o trattati come corpi estranei all'ambientazione, ma ne sono parte integrante e la rendono immediatamente riconoscibile per il pubblico.

anche fuori dal testo letterario, quando il dato esperienziale cede il posto alla testimonianza fededegna o al reimpiego dei materiali già noti, soprattutto per gli ‘addetti ai lavori’.

Non si nega l’atteggiamento di messa in discussione delle *auctoritates* e una generale insoddisfazione per i metodi di trasmissione della conoscenza, percepiti come inadeguati, ma si riconosce comunque come i testi compilativo-enciclopedici rappresentino una fase di transizione.

Riprendendo l’esempio dell’Oriente, le fonti delle notizie per i *mirabilia* descritti si ascrivono alla testualità enciclopedica – con Isidoro di Siviglia e Onorio di Autun in posizione di preminenza – alle epistole di esposizione dei fatti orientali (Cfr. Zaganelli 2014, pp. 58 - 60); si tratta di fonti indirette, successive al corpus narrativo legato ad Alessandro Magno, mentre i resoconti di viaggio, i diversi itinerari orientali, sono molto più tardi.

I secoli in cui avviene la formazione delle prime idee fondanti di questi viaggi in Oriente, soprattutto per quanto riguarda la testualità narrativa, erede del romanzo favoloso ellenistico, vedono successivamente la prima letteratura cristiana relativa alle *Visiones*, alle vite dei santi e ai loro miracoli<sup>59</sup>. Questo bagaglio immaginifico di visioni oltremondane tardoantiche costituisce il punto di partenza originario di un’evoluzione che trova come suo punto di arrivo le leggende del santo viaggiatore, come la *Navigatio Sancti Brendani*. Bisogna ovviamente resistere alla tentazione di associazioni troppo meccanicistiche, che rischiano di accomunare situazioni testuali molto diverse tra loro e tipologie discorsive riguardanti una sensibilità religiosa e un interesse per una conoscenza di tipo trascendentale.

Occorre però anche sottolineare come gli spazi della religiosità – di conseguenza del divino – rappresentino gli unici spazi per il soprannaturale, di cui tuttavia le testimonianze sono disponibili attraverso le fonti. Anche l’azione del divino deve essere collocata in un appropriato orizzonte concettuale e figurare all’interno di testimonianze giudicate pertinenti, degne di fede: le raccolte dei miracoli della

---

<sup>59</sup> Questa dicotomia tra Oriente alessandrino e *Visiones* rappresenta il pilastro per la letteratura sul viaggio in Paradiso, secondo Tardiola 1993, pp. 9-15 e pp. 27-51.

Vergine Maria si reggono su un medesimo principio di richiamo alla fonte, pure senza averne testimonianza in prima persona.

Questa struttura convive con quanto già affermato e costituisce il quadro entro cui si situano gli approcci nuovi alla Natura, in cui il testo scientifico del *Timeo*, accompagnato dal commento di Calcidio, deve interagire con il libro della *Genesi*, il vero compendio sulla Natura, secondo l'idea divina. Se la meraviglia dunque riguarda certamente un immaginario, letterario o enciclopedico, per quanto riguarda le strutture sopra descritte, queste ultime convivono con una «disponibilità conoscitiva basata su di una gamma di referenti enormemente più vasta dell'attuale» (Tardiola, 1993, p. 27)

Per questo, l'aggiunta del dato esperienziale in testi di tipo enciclopedico consacra l'uscita dell'opera di Gervasio di Tilbury dalla sfera delle compilazioni, ma assolutamente non dall'interesse medievale per le fonti e il loro grado di veridicità, in una continua negoziazione tra *verum* e *fictum*, tra *Historia* e *Fabula*<sup>60</sup>. Per quanto lo spazio dedicato alla propria esperienza personale sia massiccio e costituisca un fattore di novità, Gervasio non rinuncia mai a *mirabilia* provenienti da fonti reputate affidabili, probabilmente molto note; sebbene il suo impegno miri a dimostrare la presenza di *mirabilia* del tutto naturali in zone estremamente vicine al suo pubblico di riferimento, egli risponde a un determinato orizzonte d'attesa nel momento in cui ingloba il dettato di Sant'Agostino su alcuni fenomeni naturali presenti nel *De Civitate Dei*. La razionalizzazione del meraviglioso attraverso il suo inserimento nel contesto quotidiano non impedisce a Gervasio di Tilbury di utilizzare ampie porzioni della *Historia regum Britannie* di Goffredo di Monmouth per la II Decisio

---

<sup>60</sup> Questa dialettica, tra XII e XIII secolo, coinvolge soprattutto il dibattito della storiografia medievale insulare; agli intenti compilatori di storici come Guglielmo di Malmesbury, fedele all'*Auctoritas* di Beda il Venerabile e di Gildas, si oppone l'opera di Goffredo di Monmouth, che programmaticamente va contro il dettato dei predecessori, in favore di un'unica fonte, a suo dire molto antica e autoctona. La questione è trattata in maniera approfondita in Paradisi 2002, pp. In questa sede non è ozioso notare come la generale crisi nei confronti dell'autorità e dell'inadeguatezza degli strumenti conoscitivi investisse diversi campi oltre alla filosofia naturale.



e convive con la riflessione sulla presenza delle acque sovracelesti nella I Decisio<sup>61</sup>, sulla cui spiegazione si erano posti numerosi problemi quasi tutti i filosofi naturali del XII secolo, da Adelardo di Bath a Guglielmo di Conches e Teodorico di Chartres<sup>62</sup>.

Questo è il quadro di riferimento in cui dovrebbero situarsi le nostre riflessioni sul meraviglioso ‘scientifico’, in una mentalità che attribuisce ancora enorme valore alle fonti, ma che nel corso del tempo si emancipa da queste ultime.

Fenomeni che avvengono in un sistema culturale ‘altro’ non sono messi in dubbio in quanto tali, ma a quest’altezza cronologica richiedono di essere spiegati secondo altre categorie.

### 1.3.2 – Il registro del meraviglioso - formularità

Concludiamo con alcune riflessioni sulle modalità espressive del meraviglioso ‘scientifico’. Sebbene si sia chiarito come le tipologie testuali non siano compartimenti stagni, esistono delle modalità codificate per esprimere il meraviglioso, spesso influenzate dal genere.

A ogni motivo corrispondono alcune strategie formulari, con ricorrenze a livello terminologico; uso in questa sede un’accezione di formula molto ampia, che comprende, oltre la fenomenologia dello stile formulare, anche le *routines* linguistiche, le espressioni ricorrenti, le sequenze rituali e i sintagmi fissi<sup>63</sup>.

Si tenga conto di come una formularità così definita spesso ricopra una funzione ‘sociale’, in quanto rende immediatamente riconoscibile un determinato tipo

---

<sup>61</sup> Si tratta di un interrogativo che coinvolge diversi filosofi, oltre che Gervasio di Tilbury e costituisce un banco di prova per delle teorie filosofiche che vedono un progressivo coinvolgimento della ragione rispetto all’*auctoritas*. L’argomento è affrontato in Alliney 2015, pp. 3-18 e, con particolare riferimento a Gervasio, in Chekin, 1985, pp. 209-17.

<sup>62</sup> L’analisi completa delle fonti di Gervasio di Tilbury, con riferimento alla prassi di utilizzo nonché dei fattori di novità costituiti dalla III Decisio degli *Otia* è in Latella 2013, pp. 103-134.

<sup>63</sup> Cfr. De Roberto 2013, la quale riprende anche Coulmas 1994 per questo uso ampio del termine formula.

testuale. Contribuisce dunque a creare una “familiarità”, nei confronti della materia trattata.

Questa serie di immagini e dunque formule ricorrenti contribuiscono alla formazione di una ‘grammatica dello stupore’, che si sviluppa attraverso le ‘tecnologie della meraviglia’, secondo una felice espressione coniata da Alfred Gell<sup>64</sup>: in altre parole, il meraviglioso può essere considerato come parte di un genere o una tradizione discorsiva<sup>65</sup>, funzionale a un determinato discorso o per veicolare un contenuto (Gingras 2015).

Esiste il meraviglioso nelle raccolte enciclopediche, in cui diventa dato sapienziale, e riguarda la sfera del dibattito scientifico e antropologico; esiste il meraviglioso letterario, in cui diviene strategia rivolta a un pubblico – con modalità diverse a seconda della materia, per esempio il meraviglioso ferico per la materia bretone o l’oriente meraviglioso per le gesta di Alessandro Magno – per esprimere un messaggio; il meraviglioso della letteratura di viaggio, che pertiene alle esperienze dirette – come per l’*Itinerarium* di Odorico da Pordenone, ma anche lo stesso *Devisement du Monde* di Marco Polo – in cui le nozioni sulle meraviglie del mondo

---

<sup>64</sup> In Galloni 2013, pp. 12 -20. Secondo Alfred Gell, la produzione di manufatti artigianali è un processo tecnico vicino alle relazioni sociali. Galloni propone di includere in questa definizione anche le opere orali, come manufatti tecnici, ma anche dal punto di vista della creazione stessa dell’opera e della performance recitativa. La voce stessa diviene quindi una «una tecnologia della meraviglia», la quale attinge direttamente alla memoria, creando un bagaglio culturale condiviso. Questo discorso, considerando l’alto grado di codifica del meraviglioso e i suoi caratteri convenzionali, potrebbe rendere le stesse strategie testuali del meraviglioso nelle sue forme scritte o recitate come «tecnologie della meraviglia». Il meraviglioso, in questo modo, in campo narratologico, diviene un’istanza antropologica condivisa dal narratore con il suo pubblico, ponendo lo stupore sullo stesso piano cognitivo della memoria. La forza agente del meraviglioso, con il suo statuto ontologico, nel testo si lega alla forma in cui è resa manifesta, in un rapporto paragonabile a quello tra significato e significante nel segno linguistico.

<sup>65</sup> Distinguiamo tra genere – *Roman, chanson de geste* – e dizioni quali tipo o tradizione discorsiva, identificando queste ultime come ogni situazione testuale con determinate regolarità convenzionali, anche relativamente al contesto culturale. Coseriu. 2007, pp. 62-63 e Bachtin 1979, pp. 253-258.

devono scontrarsi con il dato esperienziale e quindi subire un disvelamento, oppure in cornici fittizie nelle quali il viaggio è solo un pretesto per dare corpo a delle percezioni riguardanti unicamente il dato enciclopedico-libresco, come ad esempio la *Lettera del Prete Gianni*.

Per quanto riguarda i registri testuali, è stato ampiamente dimostrato il legame tra descrizioni e meraviglioso<sup>66</sup>. Possiamo parlare in un certo senso di una coincidenza etimologica: se da un lato il meraviglioso è il frutto dello stupore legato a una visione, di conseguenza a una percezione soggettiva, la *descriptio rerum* pone di fronte agli occhi un determinato contenuto, con i suoi dettagli e particolarità.

La descrizione ha goduto di uno statuto ancillare nei manuali di retorica moderni; proprio per questa sua marginalità ha però meritato in alcuni lavori una serie di interrogativi teorici, legati alla sua funzione dal punto di vista del ritmo narrativo. La descrizione riempie infatti gli spazi in cui la narrazione si interrompe, contribuisce all'organizzazione del contenuto, come per altre figure di pensiero o nutre le aspettative del lettore, risultando quindi una componente stessa del tipo discorsivo. In questo senso invece è molto apprezzata nelle *Artes poetriae* in uso nel XII, come il suggerimento affabulatorio maggiormente diffuso; ad esempio, Matteo di Vendôme dedica molto spazio nell'*Ars versificatoria* alla narrazione descrittiva, intesa come obiettivo fondamentale della poesia (cfr. Faral, 1924, p. 75-76).

Ogni genere mostra determinate peculiarità nel modo in cui utilizza la descrizione, ma nell'ambito del meraviglioso si nota una tendenza all'accumulazione di particolari – in proporzione alla lunghezza del testo – utili a connotare una certa situazione: un esempio di sicuro tipico del genere è la *chambre de alabastrie* (Cfr. cap. 2.3) costituita da un vertiginoso elenco di oggetti con le loro proprietà materiali. Ognuno di questi elementi sottintende una determinata conoscenza in un settore; l'aspettativa del lettore è continuamente alimentata a proposito dell'eccezionalità del luogo, i suoi effetti e successivi benefici. Questa

---

<sup>66</sup> Di seguito gli studi consultati: Faral, 1913, pp. 307-08, con esempi da 308-377; Poirion, 1988, pp. 3-6 e 24-26, Peron, 1989, pp. 293-323, Liborio, 1991, pp. 9-27.

organizzazione dell'informazione costruisce l'orizzonte d'attesa del lettore per tutti i successivi momenti della narrazione, suggerendogli come tutta l'ambientazione sia caratterizzata da meraviglie ed eventi capaci di sorprenderlo, di cui però non potrà avere effettivo riscontro nella propria realtà. Il meraviglioso in questo caso veicola concetti qualitativi: chi ha costruito quella camera è dotato di saggezza, senno e sapere, in misura maggiore rispetto a ciò che potrebbe essere sperimentato normalmente. La descrizione, soprattutto quando raggiunge questi livelli di ampiezza, è un procedimento retorico associato soprattutto alla forma del *roman*, ma questo assunto potrebbe anche ridimensionato, perché la descrizione appare in molte tipologie testuali, proporzionata alla lunghezza del testo, secondo stilemi simili. Un esempio all'opposto è *Yonec*<sup>67</sup> di Maria di Francia, nel quale – nonostante una scena di grande tensione drammatica come la morte dell'amato della dama, per colpa del tradimento della vecchia guardiana – troviamo alcuni elementi che segnalano al lettore come il regno di provenienza dello sposo-sparviere sia 'meraviglioso'. I dettagli inquietanti, oltremondani, vengono resi efficacemente – un varco insozzato di sangue, senza alcuna luce, l'arrivo in un corridoio le cui porte si affacciano su stanze mortuarie, popolate da cavalieri dormienti – ma si mescolano a elementi preziosi, sottolineati da altre formule rivolte al pubblico per provocare meraviglia: le costruzioni del borgo sembrano in argento, sono presenti candelabri inestinguibili, il letto preziosissimo. La descrizione si conclude con una 'zeppa formulare' iperbolica, tipica del genere.

Lunghe descrizioni sono spesso accompagnate dalle digressioni; se le prime generano meraviglia attraverso l'accumulo di particolari inconsueti, la digressione<sup>68</sup> è deputata al contenuto e alle nozioni. Le digressioni sono piuttosto comuni, nell'ambito del *roman*, con diverse funzioni e una forte incidenza per quelle di tipo storico o geografico, come probabile forma di trasmissione.

Esse costituiscono la manifestazione evidente della cultura dell'autore e un terreno

---

<sup>67</sup> Maria di Francia, *Lais*, a cura di Giovanna Angeli, Carocci, 2011, vv. 388-392.

<sup>68</sup> Per una trattazione teorica sulla digressione nelle arti poetiche medievali, cfr. James-Raoul, 2005, pp. 229-243.

importante per suscitare meraviglia in un potenziale lettore; difatti il meraviglioso in questo tipo di figura, appare fortemente connesso alla portata delle fonti e al genere di notizia curiosa o erudita. Soprattutto il sapere geografico<sup>69</sup> fornisce un inventario importante di notizie utili a suscitare meraviglia, prese solitamente da Plinio o Solino; ancora una volta l'Oriente risulta esempio frequente, ma la casistica non si esaurisce nelle meraviglie tipiche del romanzo di materia antica, in particolare nell'epopea di Alessandro (soprattutto nel *Roman de toute Chevalerie* e nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay). Certamente ritorna Benoît, non solo per il *Roman de Troie*, ma anche nella *Chronique de Ducs de Normandie*, in cui ampio spazio viene dedicato alla descrizione dell'*Orbis Terrarum*.

Descrizione e digressione utilizzano il meraviglioso in modo statico, spesso attraverso un'esposizione di materiali preesistenti; esiste però anche la capacità di utilizzare il meraviglioso come artificio tecnico e appartenente alle tecniche retoriche a disposizione di un autore.

Il meraviglioso in questo caso è un 'effetto speciale', secondo un'espressione coniata da Francesco Mosetti Casaretto, che «significa soprattutto – benché non esclusivamente – manipolazione artificiale dell'immagine, volta alla visualizzazione credibile di un'illusoria, fantastica, deflagrante e mirabolante realtà, 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.» (Mosetti Casaretto 2015, p. IX)

Questa prospettiva avvicina maggiormente il meraviglioso alla narrazione ed è istanza antropologica legata alle accelerazioni del vero, soprattutto nell'ambito delle metamorfosi<sup>70</sup>, ma anche per i già citati fenomeni meteorologici.

---

<sup>69</sup> Il sapere geografico risulta particolarmente produttivo nell'ambito delle digressioni, cfr. Bouloux, 1993, pp. 131-148.

<sup>70</sup> La trasformazione, in questo senso, non è altro che un processo percepibile in divenire, comprendente il passaggio da uno stadio, quello umano, a un altro, animale/bestiale/mostruoso, secondo modalità eccezionali: una descrizione dunque che si "narra". Uno degli esempi più noti di

Un esempio è la Fontana di Barenton, una delle fonti meravigliose per eccellenza la cui manifestazione più celebre è nell'*Yvain* di Chretien de Troyes. La fontana è nota per provocare una tempesta, qualora si asperga acqua sul *perron*. La descrizione della tempesta e il suo svolgersi tuttavia non sono statiche: il cielo sembra spaccarsi, i fulmini provengono da quattordici direzioni diverse, le nubi sono rigonfie di pioggia e vento. Tali azioni vivide, poste sotto gli occhi del pubblico, vengono riprodotte nella finzione del racconto, ma secondo dinamiche violente al pari di quegli stessi fenomeni meteorologici analizzati in altri testi.

Riprendendo l'esempio della *chambre de beauté*, riscontriamo questo uso dell'*effectus*: l'insieme degli elementi, comprensivi delle azioni complesse degli automi, non appare avere una funzione meramente ornamentale, ma è funzionale alla guarigione prodigiosa di Ettore, dopo la battaglia. La descrizione colma il tempo di attesa dell'eroe ferito e costretto a riposarsi, ma carica il lettore di aspettativa per gli effetti benefici del luogo, traendone un effetto taumaturgico<sup>71</sup>; in altre parole, il reale *effectus*, la meraviglia frutto delle arti descritte. In altri casi, il meraviglioso può avere un intento diametralmente opposto, parodico, come nel *Voyage de Charlemagne en Orient*.

In Bonafin 2007 si individua, tra le proprietà caratterizzanti del componimento, l'ambivalenza, giocata su diversi piani, tra registro parodico ed epico, tra esaltazione in chiave umoristica, ma senza intento satirico; anche l'arrivo di Carlo Magno a Costantinopoli ubbidisce a questo registro ambivalente.

«È come se il *Voyage de Charlemagne* offrisse al pubblico due orizzonti d'attesa, due norme letterarie, che sono entrambe parodiate, messe in discussione nella loro

---

questo filone è la leggenda dell'uomo lupo, che nella narrativa francese in *langue d'oïl* risulta molto ben rappresentata in più testi, ad esempio nel *Bisclavret* di Maria di Francia, nell'anonimo *Lai de Melion* e nella versione *Biclarel*, contenuta nel *Renart le Contrefait*.

<sup>71</sup> Le stimolazioni sensoriali interagiscono con l'individuo in questo episodio, in maniera tale da mostrare l'artificialità come caratteristica portante di tutta la descrizione e veicolo per la rappresentazione del piacere; ciò è messo bene in luce da Costantini, 2005, pp. 113-146, in riferimento al caso specifico della guarigione prodigiosa di Ettore.

vuota convenzionalità, invalidate come standard di riferimento credibili.» (p. 23)

Per chiarire maggiormente il significato di queste affermazioni, conviene ricordare brevemente la trama: Carlo Magno, dopo un litigio con la moglie, comincia un viaggio, che lo porterà verso due destinazioni: Gerusalemme e successivamente Costantinopoli. Le due tappe dell'itinerario dividono la narrazione: da Parigi a Gerusalemme con la sosta presso il Patriarca, il quale donerà al protagonista alcune reliquie, e il percorso da Gerusalemme a Costantinopoli con l'arrivo presso il palazzo di Ugo il Forte e l'episodio dei gabbi.<sup>72</sup>

Nel momento in cui Carlo Magno e il suo seguito si avvicinano a Costantinopoli, possiamo intravedere la città assieme alle sue costruzioni, ma l'attenzione si sposta immediatamente verso i giardini a lato, descritti come un ambiente separato sia dallo spazio urbano, che dall'esterno-cornice del viaggio.

In questo giardino si trovano seduti cavalieri e dame intenti a passare il tempo, giocando a scacchi e intrattenendosi in altri modi, tipici di questo genere di ambientazione, nonché di altre rappresentazioni similari<sup>73</sup>.

L'uso delle formule all'interno del testo, per descrivere la situazione, di fatto rivela il carattere stereotipato della scena, resa attraverso gli stilemi cortesi. L'orizzonte d'attesa del lettore viene alimentato da questi particolari, che definiscono il cambio di ambientazione, da canzone di gesta a romanzo cortese.

Il procedimento descrittivo si attua in tre grandi blocchi, che si susseguono in climax: l'arrivo al giardino (vv. 259 – 282); l'incontro con il re Ugo il Forte (vv. 282 – 317); il palazzo del re (vv. 318 – 364) [Cfr. Cap. 2.2]. In ognuno di questi

---

<sup>72</sup> Sull'importanza del motivo letterario dei *gabs* e sulla sua diffusione in prospettiva antropologica, cfr. Bonafin, 2010.

<sup>73</sup> Per quanto l'orizzonte d'attesa si leghi al genere testuale, il *Voyage* dimostra come griglie di classificazione troppo stringenti nei generi medievali spesso non giovino all'analisi del dato testuale. Cfr. Ghidoni, 2017, pp. 29-40, in particolare per alcuni aspetti della distinzione tra *chanson* e *roman* da un punto di vista tematico.

blocchi, la descrizione delimita una diversa scena, costringendo il lettore a soffermarsi su particolari preziosi o inconsueti, come l'aratro di oro puro che manovra il re Ugo il forte. L'indicazione di questi particolari contribuisce a delineare il ruolo dei due sovrani, come si evince soprattutto nel terzo blocco; qui infatti viene descritto lo splendido palazzo del sovrano orientale, costruito con gli onnipresenti materiali pregiati – marmo, argento, oro – e in più una caratteristica che lo avvicina ai prodigiosi automi: può ruotare su sé stesso, grazie ai venti in tempesta. Il movimento è tanto sorprendente e repentino da costringere re Carlo a sedersi, mentre i suoi Pari cadono a terra uno dopo l'altro, rimanendo in una poco dignitosa posizione prona. (vv. 385 – 398)

«Karles vit le palais turne<e>r et fremir

Il ne sout que ceo fud, ne l'out de luign apris;

Ne pout ester sur pez, sur le marbré s'asist.

Franceis sunt tut verset, ne se poent tenir,

e cov(e)rissent lur ches et adenz et suvin,

e dist li uns a l'autre: «Mal sumes entrepris,

les portes sunt uvertes, si n'en poüm issir».

Carles vit le palais menu<e>ment turner,

Franceis covrent lur ches, ne l'osaent esgarder.

Li reis Hugue li Forz en est avanz alez

et ad dit a Franceis: “Ne vus desconfortez!”

«Sire – dist Carlemaines – <ne> serrat ja mais el?»

E dist Hugue li Forz: «Un petit m'atendez!»

Li vesp(e)res aproçat, li orages remest.»

(Carlo vedeva il palazzo girare e fremere,/non sapeva che cosa fosse, non l'aveva mai visto;/non riusciva a stare in piedi, si sedette sul pavimento./I Francesi finiscono tutti per terra, non possono reggersi/e, bocconi e supini, si coprono la testa/, dicendo l'un l'altro



“Siam capitati male, / le porte sono aperte, ma non possiamo uscire.” / Carlo vedeva il palazzo ruotare velocemente, / i Francesi si coprono la testa, non osano guardarlo./ Il Re Ugo il Forte si è fatto avanti / e ha detto ai Francesi: “Non vi abbattete!” / “Signore” – disse Carlo Magno – “Non cambierà mai?” / E disse Ugo il Forte: “Un po’ di pazienza!” / Scese la sera e la tempesta cessò.)

Il momento dell’attesa per gli eroi tra il viaggio e l’azione – il momento in cui verranno enunciati i *gabs*, fulcro di tutto il poema, e loro parziale messa in atto – è risemantizzato e rifunzionalizzato attraverso la lente deformante del registro parodico, che svuota di credibilità gli stilemi della descrizione romanzesca, compresi quelli relativi al meraviglioso stesso.

Questa serie di esempi fornisce delle semplici linee di tendenza sull’utilizzo di determinate modalità espressive per il meraviglioso, che ritroveremo nei testi per la nostra categoria interpretativa. Queste convenzioni, che si manifestano anche nel registro formulare, rappresentano l’insieme delle strategie che possono essere messe in atto nei testi per la resa di questi particolari motivi, formulati sull’orizzonte d’attesa del pubblico. Le descrizioni, in particolare quando sono utilizzate per rendere al lettore una raffigurazione, si aprono a orizzonti di significazione ampi, all’illustrazione di conoscenze che si dividono tra diletto e finalità didattica, come nel caso appunto dell’ecfrasi (cfr. cap. 3.2)

## Capitolo 2 – Mirabilia mechanica

### 2.1 Il concetto di automa

Negli studi critici questa necessità di procedere per categorie interpretative è produttiva, sia per l'oggetto di studio, sia da un punto di vista metodologico. L'uomo medievale infatti non prova una generica meraviglia, non riflette sullo stupore in quanto tale, ma ne riporta singole manifestazioni, siano oggetti concreti, esperienze – anche un duello può meritare l'aggettivo 'meraviglioso' – esseri viventi dalle fattezze inconsuete o fenomeni straordinari.

Negli *Otia Imperialia* possiamo trovare molti *mirabilia* prodotti da altri individui: le grandi imprese di Virgilio Mago sono un esempio importante, ma non mancano riferimenti a opere architettoniche, templi, palazzi, giardini.

In questo elenco, inevitabilmente generico, comprendiamo tanto gli esempi di ambienti antropizzati/artificiali, come il giardino, sia costrutti propriamente detti. La localizzazione di questi esempi è varia, ma è spesso parte di un ambiente più ampio, già fortemente connotato. Tra questi luoghi nominati da Gervasio di Tilbury, ad esempio, compare l'Etiopia, una terra ricca di pietre preziose naturali: già il lettore sa che ciò che leggerà è calato in un'ambientazione connotata dalla ricchezza. Le costruzioni descritte da Gervasio dunque sono prevedibilmente oggetto di stupore, tanto per fattura che per la tecnica di costruzione.

Uno dei templi in Etiopia inoltre ha un giardino – un esempio classico di ambiente chiuso e 'artificiale' – nel quale si trova una «vigna d'oro, con una vite fatta d'oro e conficcata nel terreno» (ede uinea aurea, cuius uitis ex auro facta et confixa.) [Gervasio di Tilbury, *Otia...* pp. 233 – 234].

Proprio perché inserita in un contesto di per sé già meraviglioso, questa indicazione non riveste un particolare significato, se presa singolarmente. Essa però rappresenta in realtà la singola testimonianza di un motivo frequente: i vegetali artificiali infatti,

solitamente costruiti in metallo, appaiono molto comuni a quest'altezza cronologica.

Questi 'alberi d'oro' – i quali però possono essere anche di bronzo o rame – appartengono sicuramente a una categoria di manufatti. Il manufatto di per sé è 'artificiale', in quanto costituisce imitazione di ciò che è naturale; degli alberi veri, 'naturali', imita alcuni tratti: i rami, l'apparenza che lo rende assimilabile al genere della vite, l'essere conficcato nel terreno. L'indicazione però resta: l'oggetto è stato fabbricato e posto nel giardino da qualcuno, potenzialmente per meravigliare un eventuale osservatore.

Questo stupore non nasce però solo dall'apparenza piacevole dell'oggetto o per i materiali preziosi impiegati, che lasciano intuire la grande ricchezza del suo possessore; la meraviglia nasce per la verosimiglianza, dietro alla quale vi è un procedimento costruttivo sorprendente, potenzialmente poco comune. In questo senso, i diversi esempi di alberi d'oro presenti in letteratura condividono tratti con la testa parlante di Gerberto o la mosca di bronzo di Virgilio.

Si ritiene quindi possibile considerare anche questi alberi e altri oggetti artificiali appartenenti alla categoria degli automi (*automata*), già analizzata in passato dalla critica e di conseguenza classificarli come meraviglioso scientifico. In questa sede si danno i seguenti obiettivi: comprendere in che modo questi oggetti siano meraviglie; analizzare la loro funzione nei testi, escludendo quindi un loro impiego solo ornamentale; ampliare il concetto di automa, secondo la categoria di meraviglioso scientifico; descrivere il rapporto tra questi oggetti e i *mirabilia* naturali.

Riguardo l'ultimo punto, l'ipotesi si basa sul fatto che la riflessione consapevole sul procedimento di costruzione e sul suo risultato sia assimilabile, per valore conoscitivo, a quanto già sottolineato per i *mirabilia* naturali.

Se i *mirabilia* infatti non sono più *portenta* – ovvero perdono il loro carattere predittivo e la loro natura episodica – ma fenomeni regolari e indagabili, allo stesso modo la descrizione dei procedimenti contribuisce a sottrarre il meccanismo e l'artificialità al dominio del soprannaturale, nonostante vengano ancora nominate

le arti ‘magiche’.

La presenza degli automi nei testi risulta essere particolarmente produttiva ai fini della nostra ricerca; potrebbe essere infatti lecito chiedersi se sia necessario sovrapporre le categorie di pensiero scientifico – anche secondo le limitazioni date – e di manufatto assimilabile in una certa misura a un sapere di tipo tecnico. In realtà i due concetti non appaiono così chirurgicamente separati; il fatto che questi oggetti prevedano la presenza di un artefice prova questo stato di cose, dato che una delle caratteristiche attribuite a queste figure è la conoscenza di un determinato campo. Inoltre difficilmente questi automi sono isolati dal proprio contesto, ma appaiono inseriti in sistemi complessi, in cui molti elementi interagiscono per veicolare diversi significati.

Prima di approfondire questo punto, riprendiamo la definizione di automa, secondo il panorama di studi attuale.

Un automa è un congegno meccanico dotato di movimento, del quale però spesso non appare evidente il meccanismo di funzionamento.<sup>74</sup> Di per sé il termine ha un’accezione ampia, non sempre connotata in senso meraviglioso; tra gli automi possono essere infatti compresi gli orologi – pneumatici o idraulici – le fontane e i giochi d’acqua tipici di alcune dimore regali.

Nel corso del tempo tuttavia si avverte negli studi come il termine abbia subito una ‘specializzazione’, in maniera tale da indicare, per lo più, dispositivi meno usuali e frequenti. Non solo quindi oggetti che riproducono meramente l’apparenza dei propri modelli naturali, ma anche automi capaci di compiere delle azioni complesse, come la riproduzione di suoni, movimenti, azioni in combattimento.

Possono essere fatti a immagine e somiglianza di un essere vivente organico (uccelli, bestie, ma anche umanoidi), in maniera così realistica da sembrare ‘quasi

---

<sup>74</sup> L’etimo greco da cui deriva il termine ‘automa’ è connesso al concetto di ‘marionetta’, sebbene le marionette propriamente dette non rispecchino la definizione data. La prima occorrenza del termine *Automaton* per designare questo tipo di macchine è nel *Gargantua* di Rabelais, del 1534. Cfr. inoltre Losano, 2003, pp. 6-12, Bedini 1964, pp. 22-42 per il ruolo degli automi nella storia della tecnologia e Truitt 2015, p. 2 per la questione terminologica.

veri' per un eventuale osservatore. Sono oggetto spesso di descrizioni particolareggiate, comprendenti la manifattura, il materiale e le modalità costruttive, unitamente all'indicazione di un artefice. Quest'ultimo appare solitamente come un artigiano caratterizzato da un tratto eccezionale, relativo alla propria natura ontologica o alla profondità delle sue conoscenze in un determinato campo. Sebbene la buona fattura di queste opere sia posta in diretta correlazione alla loro somiglianza con il modello organico, difficilmente si realizza una confusione tra l'oggetto artificiale e l'essere vivente: per quanto questi meccanismi siano nati per colpire anche il senso estetico dell'osservatore, quest'ultimo è sempre cosciente della loro artificialità, almeno per quanto riguarda i testi che andremo a esaminare.

A quest'altezza cronologica, questa insistenza per la verosimiglianza degli automi mostra una tensione tra organico e inorganico, tra ciò che appare naturale e ciò che invece è artificiale, ma anche pericolosamente lontano dalla sfera del consueto. La percezione dell'artificialità unita a questa straordinaria somiglianza è vissuta in modo ambiguo, in alcuni casi conflittuale.

Se infatti la natura risponde a determinate regole, la creazione artificiale è opera dell'uomo e pertanto è imitazione. La tensione tra organico e inorganico, tra artificiale<sup>75</sup> e naturale, trova una spiegazione nella *hybris* dell'uomo, nel suo tentativo di imitare la natura: un atteggiamento 'negativo' in modo generico, ma che non deve essere confuso con una idiosincrasia nei confronti della meccanica, a

---

<sup>75</sup> La cultura e/o filosofia dell'artificiale costituisce un terreno di indagine con basi relativamente recenti e comprendente un ampio ventaglio di discipline, con particolare rilevanza per gli ambiti relativi alla tecnologia. In questa sede si tiene conto di alcuni concetti fondamentali della disciplina, quali: la divisione dell'attività tecnologica umana in originale (l'invenzione) e la riproduzione dell'esistente (quindi la sola pienamente "artificiale"); la definizione di "artefatto" in antropologia come risultato di un processo trasformativo messo in atto dall'uomo; l'attitudine artificialista come insieme delle attività orientate conservativamente alla riproduzione di eventi, sia per la produzione materiale (oggetti, manufatti), ma anche per la socialità (repertori di azioni, modelli, rappresentazioni). L'oggetto artificiale, inoltre, non riproduce mai tutte le caratteristiche dell'esemplare naturale, ma solo alcuni tratti. In questa sede si ritiene che questi ultimi debbano essere percepiti come "prototipici". Cfr. Gell 1992, pp. 40-66; Negrotti 1995, pp. 15-96.

quest'altezza cronologica.

Innanzitutto per la necessità di un bagaglio tecnico importante per tradurre questa volontà nella pratica; inoltre perché in realtà gli studi concordano nel riconoscere al Medioevo un'inventiva meccanica sviluppata e soprattutto un atteggiamento generalmente positivo nei tentativi di comprenderla.

Queste considerazioni però si accompagnano a valutazioni più puntuali quando il livello di analisi coinvolge i singoli oggetti; come si può facilmente intuire, imitare pone delle implicazioni ermeneutiche diverse rispetto al semplice utilizzo di marchingegni o meccanismi (come orologi e mulini). Inoltre l'imitazione dell'apparenza umana deve essere accompagnata da altre considerazioni, che coinvolgono anche la concezione del corpo a quest'altezza cronologica<sup>76</sup>.

La rivalutazione di questi aspetti si accompagna a una generale riscoperta dell'individuo durante il XII secolo, rispetto al passato immediatamente precedente. Da qui è necessario aggiungere dunque un'altra considerazione: se infatti l'individuo gode di una maggiore considerazione, anche ciò che può produrre e le capacità necessarie per svolgere certi compiti possono subire un grado di attenzione maggiore, sia in positivo che in negativo.

Questo clima culturale certamente ha delle conseguenze anche sul piano della produzione testuale: un genere come il *roman* è effettivamente ben rappresentativo di queste tensioni – sebbene anche la stagione del lirismo cortese si collochi bene in questo contesto, pur cercando di evitare implicazioni smaccatamente psicologistiche – ma possiamo coglierne un riflesso in tutti i campi della produzione culturale. Inevitabilmente, quando consideriamo gli automi, dobbiamo fare riferimento a una

---

<sup>76</sup> Non è inutile in questa sede ricordare come il XII secolo veda una generale rivalutazione della corporeità, da uno statuto genericamente negativo a una sua maggiore considerazione per il valore conoscitivo intrinseco, in particolare attraverso gli apporti della fisiognomica che conobbero un rinnovato impulso tra XII e XIII secolo. Il legame tra rappresentazione corporea e riscoperta della statuaria nel Basso Medioevo è tema ampiamente dibattuto negli studi (Si vedano in proposito le osservazioni di Belting 2001, p.361 e seguenti.; Schmit, 2002; Agrimi-Jole 2002).

creazione individuale<sup>77</sup>.

L'automa è un'immagine del soggetto naturale prescelto, rispondente a determinati canoni e caratteristiche condivise tanto dall'osservatore quanto dal suo artefice. La comprensione della natura dell'automa tuttavia non si basa sulla semplice osservazione, ma su un ampio campionario di percezioni, che coinvolgono altri sensi, come vedremo. Questi automi hanno infatti la capacità di stimolare sensazioni e sono in grado di coinvolgere, oltre alla vista, il, senso dell'udito o dell'olfatto.

Si tratta di considerazioni che si inseriscono nella generale problematica del rapporto che il Medioevo mostra avere con il medium visivo.

Un'immagine non deve infatti essere solo 'vista', perché spesso è veicolo per diversi livelli di significazione; è un'attività di rappresentazione, non solo perché imita un oggetto del mondo naturale, ma anche perché veicola ulteriori concetti, secondo una modalità che non è solo mimetica, ma anche fortemente allusiva. Da questo punto di vista, il problema delle immagini entra anche nella dimensione testuale.

Gli autori medievali usano le immagini nella propria produzione; le descrizioni, come già sottolineato, sono il tentativo di porre di fronte agli occhi dell'ascoltatore ciò che non può avere di fronte. L'automa in questo senso non ha un carattere sporadico, ma appare sempre inserito in sistemi articolati: queste ampie descrizioni includono diversi oggetti con diversi livelli di significazione e gli automi interagiscono spesso con questi altri elementi.

La presenza degli automi si conferma consistente nella letteratura oitanica<sup>78</sup>, ma la

---

<sup>77</sup> La tensione tra individuale e universale risulta una costante della speculazione filosofica medievale e non solo; il progressivo incremento di valore positivo per l'individuo si sovrappone cronologicamente a quanto già abbiamo sottolineato tra XII e XIII secolo, con l'importante tuttavia apporto dato dall'aristotelismo.

<sup>78</sup> Il dominio linguistico francese risulta dominante soprattutto considerando come alcuni esempi in altre lingue siano comunque parte di nuclei narrativi sviluppati particolarmente in ambito oitanico, come il ciclo alessandrino.

presenza in altri domini linguistici e collocazioni geografiche resta significativa e richiede di considerarne le diverse implicazioni. Di seguito schematizziamo brevemente i tratti che appaiono comuni, in parte già ricordati:

- 1) Gli automi compaiono in spazi chiusi, delimitati e circoscritti (ad esempio palazzi, sale, tombe, ecc.) o ai margini di questi ultimi, segnando il confine tra spazio esterno e interno.
- 2) Gli automi appaiono come marcatore di un'alterità (di tempo, di luogo, di cultura) e/o inseriti in un contesto che permette la presenza dell'anacronismo<sup>79</sup>;
- 3) Gli artefici sono artigiani, contraddistinti da alcune conoscenze specifiche o da un tratto straordinario;
- 4) Gli automi sono caratterizzati da un'apparente irriproducibilità da parte della maggioranza delle persone o comunque nel contesto dei lettori e dell'autore.
- 5) Gli automi inoltre si contraddistinguono per un'eccezionale verosimiglianza con il proprio modello naturale, anche per la capacità di movimento.
- 6) A livello narrativo, gli automi sono presentati grazie a lunghe e particolareggiate descrizioni, con elementi formulari. La presenza di termini legati al campo semantico della meraviglia, come anche del campo dell'artigianato e delle attività manuali, è massiccia.
- 7) Agli automi è attribuita una valenza positiva, un aspetto piacevole alla vista e in alcune situazioni la capacità di suscitare un godimento di tipo estetico-artistico. A questa caratteristica si accompagna tuttavia una

---

<sup>79</sup> Petit 1989, con riferimento al *Roman de Thèbes*; in particolare ha messo in evidenza come gli eventi narrati presentino un'evidente eco della Prima Crociata, che si riscontra nella tipologia delle armi d'assedio, nel complesso di valori e virtù attribuiti ai guerrieri – molto più vicini a ideali cavallereschi – nell'insieme delle architetture descritte, tra cui anche castelli e fortezze. Gli elementi anacronistici tuttavia non vengono percepiti o trattati come estranei all'ambientazione: ne sono parte integrante e la caratterizzano, costituendone la materia narrata.



sorta di timore, per il contesto di provenienza di queste opere.

Conviene precisare che il termine *automa*<sup>80</sup> è del tutto convenzionale e non appare nei testi. Le strategie lessicali più usate per indicare questi oggetti comprendono l'uso di perifrasi formulari, legate agli originali organici (quindi l'animale, l'albero, l'uccello) seguiti dal materiale con cui sono fabbricate e, opzionalmente, da una dichiarazione di verosimiglianza eccezionale con la realtà o altri attributi che sottolineano l'ottima fattura dell'opera. In secondo luogo viene impiegato il termine *yimage*, in misura preponderante – ma non esclusiva – per gli automi umani.

La consultazione dei principali dizionari<sup>81</sup> indica per la voce *yimage* una «riproduzione artigianale di un oggetto» ma anche «la riproduzione esatta o rappresentazione analogica di una cosa»; in questo senso sono compresi dunque diversi significati sia concreti – statua, ritratto, icona, immagine sacra, idolo, ma anche illusione o riflesso – che astratti. In questo senso, il termine *yimage* appartiene anche al dominio semantico della rappresentazione<sup>82</sup>. Non si riscontrano, dallo spoglio dei dizionari, esempi che comprendano automi, almeno non secondo la definizione operativa sopra riportata.

In via del tutto ipotetica dunque, si potrebbe impostare la riflessione in maniera tale da dare a questa presunta 'mancanza' un valore ermeneutico: non avendo un

---

<sup>80</sup> Per quanto finora esposto, base irrinunciabile restano: Faral 1913, pp. 328-349; Baumgartner, 1988, pp. 15-21; Legros, 1992 pp. 103-136. Più recente, per un'analisi di tipo funzionale ed espliciti riferimenti allo statuto artificiale degli automi, si veda Costantini, 2005, pp. 113-146. Un panorama aggiornato della questione è in Truitt 2015; per un focus delle *chansons de geste* in particolare Zarker Morgan, 2008.

<sup>81</sup> Per un confronto tra le diverse voci si utilizza la ricca documentazione presente nel DEAF e nel DMF 2015, entrambi in formato digitale e disponibili in rete. Per il DEAF, [10/10/18, riproduce le pagine del volume 89-92], per DMF [5/10/18 e corrispettive voci dei dizionari indicizzati]

<sup>82</sup> In questo senso il termine *yimage* può indicare anche un titolo molto utilizzato nella trattatistica enciclopedica medievale, in opposizione concorrente con *miroir*. Cfr. Connochie-Bourgne, 2003, pp. 29-38.

termine specifico, ma un lessema dai diversi significati, possiamo ragionevolmente supporre che statue e automi possano essere simili a livello semantico e concettuale o appartenere comunque al medesimo insieme. Sebbene la natura di queste *ymages* possa essere spiegabile facilmente, la realtà fattuale cambia a seconda di quanto osserviamo nei singoli testi.

Esistono due piani di indagine da considerare; dal punto di vista strettamente storico, l'origine degli automi si inquadra in ambito ellenistico e, durante il Medioevo, il transfert tecnologico dovrebbe aver compreso maggiormente i territori bizantini, dai quali gli automi sarebbero passati alle regioni arabo-musulmane<sup>83</sup>. Se però ampliamo il punto di vista, quindi ci concentriamo sulle reali intersezioni tra immaginario e storia del pensiero, scientifico o meccanico, la portata delle questioni si amplia notevolmente e coinvolge diversi piani, tra cui appunto la percezione di questo tipo di pratiche e le ambiguità che ne conseguono.

Le coordinate storico-culturali coincidono in buona parte con quanto già osservato per il meraviglioso in generale: la *renovatio* del XII secolo. Possiamo tuttavia accompagnare a queste considerazioni anche ulteriori fattori, come ad esempio la maggiore apertura verso Oriente, attraverso le linee direttrici che si diramano dall'Italia<sup>84</sup> (ad esempio la Sicilia); i contatti maturati attraverso i movimenti e gli

---

<sup>83</sup> La fonte maggiormente indicata per la conoscenza degli automi e dei meccanismi comprende gli scritti di Erone di Alessandria (considerato da molti però come una testimonianza piuttosto tarda, di carattere compilativo) ad esempio *Pneumatica*. Tuttavia, mentre la tecnologia sembra essere stata cifra importante della cultura greca anche tarda (una cospicua parte degli studi è dedicata agli automi ellenisti; un esempio interessante, con una tradizione indipendente, è l'utilizzo degli automi come esplicazione della teoria dell'anima nel *De Anima et Resurrectione* di Gregorio di Nissa), la circolazione in ambito europeo in codici non arabi risale al XV secolo ed eventuali riferimenti precedenti potrebbero essere ragionevolmente il frutto di una mediazione da altra fonte. Certamente l'apporto dei codici arabi pervenuti tra XII e XIII secolo in Europa può aver contribuito anche alla diffusione di nozioni riguardanti questa branca della meccanica: un esempio è Laurenziano Mediceo, Or. 152, contenente un gruppo di trattati, forse in possesso della corte alfonsina, edito da Taddei, Zanon, 2008. Fuori dalla letteratura, un campo importante di studi sugli automi include l'impiego nella *theatrica*. Per una panoramica sulla storia degli automi, Cfr, Vernet 1978, pp. 405-425; Ludlow 2009, pp. 467-489; Rossi, 2015, pp. 61-84).

<sup>84</sup> La linea di connessione dalla Sicilia non riguarda solo il momento della presenza araba,

eventi delle Crociate con i territori bizantini e crociati (in particolar modo Antiochia<sup>85</sup>); la sempre maggiore diffusione di testi scientifici tradotti, che vide sì piena maturazione solo nel XIII secolo, ma che si era già sviluppata nel XII, con l'apporto di intellettuali del calibro di Adelardo di Bath.

Probabilmente un ruolo importante nella diffusione di questi automi – o di un'idea sulla loro esistenza – è stato ricoperto dalle ambascerie tra Franchi e Arabi, secondo quanto spiegano le fonti del periodo<sup>86</sup>. Il particolare cerimoniale di questo tipo di occasioni connota questi oggetti in un senso sicuramente peculiare. Consideriamo per esempio i doni, i quali difatti dovrebbero contraddistinguersi per quantità, varietà e grado di ricchezza degli articoli, ma anche risultare in un certo senso caratterizzanti del contesto culturale del mittente e fornire un'indicazione circa il suo livello di potere. La presenza degli automi sembra quindi costituire una sorta di marcatore, per quanto riguarda il contesto culturale bizantino ed arabo<sup>87</sup>.

Sono due gli aspetti da considerare: l'apparenza e il movimento. Come punto di partenza, la nostra analisi dovrebbe partire dai meccanismi, per cercare di

---

ma si perpetua nel tempo come punto di irraggiamento di tendenze scientifiche arabe verso altri luoghi in Italia, come ad esempio Bologna, sotto l'influenza della corte degli Hohestaufen. Cfr. Burnett, 1994, pp. 101-126.

<sup>85</sup> La città di Antiochia costituì il polo di contatto tra la cultura araba e quella latina tra XII e XIII secolo, in maniera simile alla città di Toledo, con la presenza di Gerardo da Cremona o della Sicilia normanna, recepita da centri italiani, ad esempio Pisa. Cfr. Burnett, 1997, pp. 1-78.

<sup>86</sup> Cfr. note successive. Le fonti in questione sono *Annales Regni Francorum inde ab a 741 usque ad a 829*, MGH SRG, VOL VI, 757, 807; Cassiodorus, *Variae*, MGH AA Vol XII I, 45; Fredegari et aliorum, *chronica*, MGH SRM vol. II, p. 186. Non marginale notare come Cassiodoro, in riferimento a un orologio ad acqua donato nel 506 alla corte burgunda, si riferisce proprio allo stupore nato per quest'opera come deterrente politico, per far sì che gli avversari non osino paragonarsi al mittente del dono.

<sup>87</sup> Oltre al già citato studio di Faral, resta importante Bruce 1913, pp. 511-526. Per le fonti arabe, ovvia menzione è alla raccolta delle *Mille e una Notte*, si veda in merito Duggan 2009, pp. 229-267 per una panoramica degli automi arabi e loro rapporto con la letteratura anche occidentale. Per l'ambito bizantino, si veda Brett 1954, pp. 477-487.

comprendere quale fosse l'esatta percezione di questi congegni.

Consideriamo ad esempio una delle più famose iscrizioni trilingui<sup>88</sup> della Sicilia normanna, sotto Ruggero II, dedicata alla costruzione di un orologio ad acqua o una clessidra. Questa meraviglia meccanica è resa testualmente attraverso tre diverse strategie, a seconda della lingua utilizzata: un 'orologio'<sup>89</sup> in latino, «meraviglia» in greco (ma con un'accezione vicina allo *stupor* latino) e «macchina» in arabo.

A prescindere dalle indicazioni sullo stile delle tre iscrizioni – legato a una cancelleria in greco e in arabo, «sgraziato» in latino, come si legge in Johns 2015 – e dal sentimento di meraviglia per il congegno di Ruggero, emerge chiaramente come in arabo e in latino non sia indicato il tipo di orologio, mentre in greco, nonostante l'utilizzo del termine convenzionale *θαῦμα* (*thauma*), viene riportato il suo funzionamento, indicando come forza motrice il fluire dell'acqua. Il controllo dell'elemento è infatti la vera meraviglia, nell'ottica dello scrivente greco; probabilmente, secondo alcuni studiosi, il congegno doveva prevedere anche la presenza di figure semoventi o altri meccanismi<sup>90</sup>. L'iscrizione è datata al 1142, ma

---

<sup>88</sup> Per le iscrizioni arabe siciliane, cfr. Amari 1971, pp. 29-36, con aggiornamenti per trascrizioni con traduzione in Johns 2010, pp. 382-383.

<sup>89</sup> *Horologium* in latino medievale indica qualunque tipo di strumento per computare l'ora, l'iscrizione latina pertanto non ci fornisce indizi utili sul tipo di congegno.

<sup>90</sup> L'orologio è andato perduto, ma restano i resoconti tardi di viaggiatori, soprattutto persiani, che descrivono questo tipo di dispositivi, basati sul computo delle ore, segnate per mezzo di sfere metalliche lasciate cadere da figure umanoidi, come cavalieri o fanciulle. Secondo Johns 2010, l'uso di un linguaggio figurato nell'iscrizione greca a Palermo, legato al campo semantico equestre, potrebbe indicare un dispositivo di questo tipo. Lo stesso funzionamento è descritto anche per l'orologio ricevuto in dono da Carlo Magno (cfr. Borruso, 2006, pp. 37-38). Tutte e tre le iscrizioni mostrano come fu Ruggero II a ordinarne la costruzione, un indizio di un certo interesse del sovrano per le *regalia* dei palazzi bizantini o dell'Islam mediterraneo, probabilmente legato al suo progetto politico di rappresentazione del potere. (Cfr. Bongianino, 2012, pp. 95-98). Questa tendenza sembra comune anche in seguito: Federico II difatti possedeva un orologio, di tipo astronomico; dotò le proprie residenze di automi (giochi d'acqua in particolare) con l'aiuto di conversi cistercensi, influenzati forse dall'architettura degli stati crociati, di cui un esempio di albero d'oro sarebbe stato ornamento per una fontana. Il fenomeno artistico (come costruzione di *locus amoenus* e idea di paradiso artificiale) quindi si configura come espressione del potere. Cfr. Mariani,

già Carlo Magno poteva vantare un dono simile<sup>91</sup>, evento che retrodata decisamente la presenza degli automi in Europa, nonostante gli esempi materiali siano più tardi<sup>92</sup>.

A una certa varietà di esempi provenienti da diversi contesti si accompagna anche una varietà di diverse tipologie testuali<sup>93</sup> (letteratura di viaggio, *romans* e *chansons de geste*, nonché scritti compilativi); per quanto questi orologi dovessero aver esercitato un notevole fascino, è difficile riconoscere una diretta parentela tra gli automi di questo tipo e quanto appare nei testi narrativi. Il *roman*, la *chanson de geste* e altri testi similari tendono ad amplificare le proprie fonti, rielaborandole anche in modo autonomo.

Per quanto dunque gli esempi possano essere effettivamente numerosi, un corpus

---

2015, 61-75.

<sup>91</sup> Gli *Annales Regni Francorum* riportano di un'ambasceria del califfo abassida Harūn al Rashīd, durante la quale Carlo Magno ricevette un orologio-clessidra, nell'807, il cui funzionamento appare simile ad altri orologi citati in fonti arabe e con la probabile presenza di una figura umanoide. Anche nella *Vita Karoli* di Eginardo si citano i numerosi doni ricevuti dal sovrano in quest'occasione; sebbene questo specifico episodio sia riferito solo da fonti occidentali, scambi di doni tra Franchi e Arabi sono riportati anche dal più tardo *Kitab al-Dhakha'ir* (Libro dei Doni), nel quale si descrive un'ambasceria di Berta, figlia di Lotario, ad Al-Muktafi, nel 907; la tipologia di doni della donna è completamente diversa. I meccanismi quindi appaiono già a quest'altezza cronologica come un dono tipicamente orientale. Cfr. Chrystis 2010, pp. 149-170.

<sup>92</sup> I più diffusi riguardano soprattutto i giochi d'acqua. Un esempio è il *sufflator*, descritto nel *De meteora* di Alberto Magno, di cui potrebbe essere esemplare la statuetta bronzea del XII secolo conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. Weinryb 2016, pp. 153-155.

<sup>93</sup> Mirando a costruire un corpus bilanciato per tipologie testuali, ma non appesantito da troppi dati, non è possibile includere tutti gli esempi di automi possibili in questa trattazione. Un elenco degli 'esclusi' rende sicuramente chiara la portata del fenomeno, che comprende anche le *chansons de geste* come la *Prise d'Orange*, *Huon d'Auvergne* e le più tarde *La Belle Hélène de Constantinople* o *la Bâtard de Bouillon*, (che a quest'altezza cronologica subiscono l'influenza dei *Romans d'aventure*, Cfr. Zarker Morgan, 2008); il *Cleomades* (cfr. Connochie-Bourgne 2015, pp. 157-174), il *Perlesvaus* (trovando convincenti le argomentazioni che vedono come diretto modello il *Lancelot en prose* (cfr. Jefferson, 1989).

mira alla rappresentatività piuttosto che all'esaustività, per evitare un'eccessiva dispersione di informazione; si indicano pertanto i testi di riferimento per questo studio, con la consapevolezza che non potranno costituire la totalità degli esempi possibili.

Di seguito si indicano: opera e datazione attribuita dalla critica; breve descrizione e bibliografia di riferimento per gli aspetti di interesse; indicazione degli episodi particolari e motivazione per l'inserimento nel corpus, edizione.

### **1. Roman de Thebes (1150-1160)**

Il primo dei romanzi di materia antica, in termini di cronologia relativa, secondo quanto ricostruito da Edmond Faral; l'opera costituisce una riscrittura della Tebaide di Stazio. Di particolare interesse il prologo, ai fini della nostra tesi, nel quale l'autore chiarisce alcune sue posizioni: ritrae sè stesso come un saggio che tramanda la propria conoscenza, secondo un *topos* molto noto, individua il proprio pubblico nei chierici (probabilmente già conoscitori dell'epoca, quindi chiarendo esplicitamente di aver una nuova versione o comunque aggiunte da apportare alla materia) e nella nobiltà laica e precisa l'alto lignaggio dei personaggi della storia. (D'Agostino 2013, pp. 108-110; Petit 200; Faral 1924, p. 87 per l'analisi del prologo e i legami con la dottrina della *Rota Vergilii*). Tutta l'opera, in altre parole, viene rappresentata come un prodotto di elevatissima fattura stilistica e ogni sua parte è rivolta a un pubblico o reputato estremamente colto o comunque di gusto adeguato a un elevato lignaggio, con tutte le conseguenze del caso.

Si considerano ai fini della costituzione del corpus:

- L'aquila d'oro sopra la tenda di Adrasto;
- Le figure del Carro di Anfiarao.

Entrambe si riferiscono a beni posseduti da personaggi di alto lignaggio e sono 'caratterizzanti' del loro ruolo della vicenda.

[Ed. di riferimento: Aimé Petit (ed.), *Le Roman de Thebes*, Paris, Champion, 2008]

### **2. Roman d'Eneas (1155-1160)**

Il secondo dei romanzi della Triade Classica, è una traduzione in dodici libri dell'*Eneide* di Virgilio, seppur l'autore abbia maneggiato e selezionato la materia con una certa libertà. L'opera è apertamente rivolta alla corte plantageneta e segue l'ideologia della *Translatio imperii*. (Cfr. Tagliani, 2013, pp. 139-149).

Per la costituzione del nostro corpus, si considerano:

- l'Albero con gli uccelli automi nel Palazzo di Didone;
- La tomba della regina guerriera Camille<sup>94</sup>.

Sono esempi di particolare interesse per la nostra tesi, per il palese legame tra potere, alterità e uso degli automi, inseriti in un sistema complesso di riferimenti.

[Ed. di riferimento: Aimé Petit (ed.), *Il Romanzo di Enea*, Roma, Memini, 1999. Traduzione e note di Anna Maria Babbi.]

### **3. Roman de Troie (1165)**

Terzo e ultimo dei romanzi della Triade Classica, è l'unico a riportare esplicitamente la paternità dell'opera, attribuendola a Benoît de Sainte-Maure, chierico alla corte plantageneta, presso la quale godeva del patrocinio di Enrico II Plantageneto, dopo il forzato passaggio di consegne da parte di Wace. L'opera è l'adattamento del dittico di Darete e Ditti, due brevi narrazioni latine complementari, una del IV secolo e l'altra composta presumibilmente tra V e VI secolo, traduzioni da originali greci che si distinguerebbero per una presunta veridicità (essendo entrambi presenti durante i fatti narrati) rispetto a quanto narrato da Omero. Assieme alla *Chronique des ducs de Normandie*, è parte di «un medesimo progetto celebrativo, che ancora le origini della dinastia plantageneta al mito di Troia.» (Mantovani, 2013, p. 170, ma anche Paradisi, 2002 e Meneghetti 2010). Nel prologo ritornano *topoi* quali l'autore come saggio, l'importanza di non

---

<sup>94</sup> Si sceglie di non fare riferimento alla tomba di Pallante, vv. 6103-528. L'episodio appare simile alla tomba di Camille, ma non vi compaiono gli automi e le allusioni simboliche. Come messo in evidenza da Roberto Tagliani, le due narrazioni appaiono vicine e «in concorrenza» come si intuisce anche dagli espliciti riferimenti, ad esempio, ai possedimenti del Prete Gianni.

nascondere la verità, l'uso di una fonte 'difficile' e veritiera, l'ossessione per il racconto di un'*estoire* rispetto a una *fabula*.

Si considerano come parte del corpus.

- La tomba di Ettore;
- la Camera di Alabastro.

Anche in modo più esplicito, rispetto al *Roman de Thebes* e all'*Eneas*, il *Roman de Troie* rappresenta un tentativo di dilettere un pubblico laico di corte da parte di un intellettuale con incarichi di educazione politica. Se per la *Chronique de Ducs* questo aspetto risulta particolarmente evidente, i riferimenti contenuti nel *Roman de Troie* rispecchiano questa concezione del potere. Si consideri inoltre come di interesse il fatto che la Camera di Alabastro non risulta presente nelle fonti di Benoît, ma sembra essere sua invenzione originale.

[Ed. di riferimento: Leopold Constans (ed.), *Le Romand de Troie*, Paris, Didot, 1904-1912, pp. 374 – 394; Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, testo critico di Léopold Constans, trad. it., introduzione e cura di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019]

#### **4. Roman d'Alexandre (1170 - 1180)**

Mentre nella Triade Classica sono compresi romanzi 'corali', dedicati a una serie di vicende e con molti personaggi, il *Roman d'Alexandre* si contraddistingue per il suo essere incentrato sulla vita e le imprese del suo protagonista, Alessandro Magno. L'enorme interesse che la cultura tardo medievale gli riservò è confermata dall'ampia messe di scritti e rifacimenti in diverse lingue delle sue imprese, di cui una fonte importante è il romanzo greco dello Pseudo-Callistene.

Il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay costituisce una delle versioni del romanzo, assieme al *Roman de Toute Chevalerie* di Thomas di Kent, che presenta un maggior interesse nel dare uniformità e continuità ai diversi frammenti.

Si comprendono nel corpus:



- I Guardiani della foresta delle Fanciulle - Fiore;
- I guardiani della tomba dell'emiro.

Tutta la narrazione su Alessandro Magno è pervasa di caratteri di esemplarità, quasi uno *speculum principis* contenuto nell'impalcatura romanzesca e nell'ambientazione esplicitamente meravigliosa, con numerosi riferimenti all'"Oriente Libresco". Gli automi contenuti negli episodi selezionati, secondo la classificazione che proporremo, prendono alcune caratteristiche dagli automi della materia antica, ma anche dalla materia bretone.

[Ed. di riferimento: E. C. Armstrong, D. L. Buffum, B. Edwards, L. F. H. Lowe (ed.) *The Medieval French Roman d'Alexandre. Vol. II: Version of Alexandre de Paris*. Princeton, Princeton University Press; Paris, Presses Universitaires de France, 1937.]

### 5. Lancelot en prose (XIII sec.)

L'ampiezza del ciclo *Lancelot en prose* rende arduo delimitarne a poche righe il portato narrativo e soprattutto ideologico. Tra i molti temi portanti, uno sicuramente è rappresentato dal motivo dell'identità dell'eroe, nel caso specifico Lancelot, che permea alcuni dei momenti più salienti della narrazione.

L'episodio che abbiamo deciso di comprendere nel corpus è immediatamente precedente infatti alla scoperta del nome dell'eroe su una lapide trovata in un cimitero, essendo parte della più ampia avventura della *Doloreuse Guard*.

- Il cavaliere di bronzo a guardia della *Doloreuse Guard*;
- I tubi del secondo automa nel castello.

Lancelot è eroe oltremondano per eccellenza e la presenza di questi automi liminali rafforza il *topos* legato alla sua figura. Si sceglie consapevolmente di includere quest'unico testo nel nostro corpus, per quanto riguarda la materia di Bretagna

(escludendo comunque il *Voyage*), per le seguenti ragioni: 1) la *merveille* in questo tipo di romanzi è maggiormente affine ai generi finzionali, rispetto ai romanzi enciclopedici, rispondendo a un gusto diverso; 2) il corpus arturiano risponde a un orizzonte di attesa omogeneo in quanto a motivi e temi, presentandosi molto compatto; 3) l'episodio scelto comprende molti tratti peculiari incontrati in altri testi e permette di pervenire a conclusioni generali.

[Ed. di riferimento : Alexandre Micha (ed.), *Lancelot : roman en prose du 13. Siecle*. Geneve, Droz, 1978-83, 9 voll.]

## **6. Voyage de Charlemagne** (fine XII – inizio XIII sec.)

Questa *chanson de geste* (per la datazione si veda Bonafin 2007, p. 32), come già precisato in 1.4, è dotata di un'intrinseca complessità, data non solo dalla sua doppiezza e dall'uso di stilemi e *topoi* appartenenti anche ad altri generi, ma anche dalle contaminazioni dalla parodia e dalla fiaba (ivi, p. 9). In questo senso, anche il trattamento del meraviglioso risponde a delle norme che l'anonimo autore piega, manipola, adatta secondo i suoi scopi, con effetti diversi. Il testo inoltre risulta particolarmente adatto ai nostri scopi, in quanto al centro di una rete di rapporti intertestuali potenzialmente molto ampia. Si rimanda allo studio introduttivo in Bonafin 2007 con bibliografia, anche per l'attribuzione allo scritto di un modello celtico, ma anche a Bonafin 2016 per la riconsiderazione del testo vicina al romanzo greco - ellenistico (riprendendo alcune considerazioni in Pioletti 2014).

L'episodio inserito nel corpus:

- Il Palazzo rotante di Ugo il Forte e le sue statue;

Si tratta di un episodio dai tratti molto originali, che denota l'ampiezza dei materiali utilizzati, di provenienze diverse, e permette alcune considerazioni sulla circolazione di questi ultimi.

[ed. di riferimento: Massimo Bonafin (ed.), *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, con traduzione in italiano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007]

## **7. Aymeri de Narbonne (XIII sec. )**

Una *chanson de geste* del ciclo di Guglielmo d'Orange, incentrata sulla figura del padre di Guillame, Aymeri de Narbonne. Come già fatto notare da Infurna 2014, p. 56, riprendendo una formula di Frappier, «probabilmente i figli hanno generato i padri». Nonostante questo, la canzone mantiene alcuni temi portanti del genere, tra cui il tema della conquista del feudo, dapprima nelle mani dei musulmani, e successivamente il matrimonio di Aymeri.

Nel corpus viene compreso :

- L'albero d'oro con gli uccelli meccanici.

Nonostante la canzone sia considerevolmente tarda, risulta interessante ai fini della nostra tesi proprio perché riprende stilemi e temi noti, consentendo di osservarne l'evoluzione. Inoltre tanto l'attenzione per l'elemento dell'alterità che uno speciale interesse per la nozione della ricchezza – il ciclo di Guillaume di fatto presenta una situazione in cui il rapporto tra signore e vassalli ricorda quello dei «prestatori d'opera» (Cfr. Pasero 2005) – rende questa canzone particolarmente importante nello studio della percezione e rappresentazione della ricchezza altrui.

[Ed. di riferimento: Helene Gallé (ed.), *Aymeri de Narbonne*, Champion, Parigi, 2007, pp. 464 – 467]

## **8. Girart de Roussillon (seconda metà del XII sec.)**

Il *Girart de Roussillon* qui considerato è la redazione epica del XII secolo in *decasyllabes*; oltre al tema della ribellione del vassallo, a partire da un conflitto amoroso tra il sottoposto e il suo signore, la canzone presenta un chiaro interesse per la descrizione bellica e le scene di battaglia. Nonostante questa impronta marcata, permangono alcuni *topoi* propri del confronto con la ricchezza orientale.

Sono compresi:

- Alcuni giochi spettacolari dei *nigromanz*.

[Ed. di riferimento: Micheline de Combarieu (ed.), *La chanson de Girart de Roussillon*, Paris, Le livre de poche, 1993.

### **9. Floire et Blanchefleur (1150)**

Si indicano, sotto il medesimo titolo, due diverse redazioni dell'opera, una breve e una cosiddetta *aristocratique*, da cui si trae l'episodio per il nostro corpus. La storia dei due amanti, Floire e Blancheflor, ha subito diverse rielaborazioni ed ebbe amplissima circolazione durante il Medioevo. Le fonti del racconto provengono da un antecedente arabo, nel quale poi si sarebbero innestati temi e motivi del romanzo ellenistico, tra cui anche il modello dell'*Apollonio di Tiro* (in particolare per il tema della finta morte) si veda Pioletti 1992.

- Gli uccelli meccanici dell'emiro;
- Gli automi presso la tomba.

[ed. di riferimento: Jean-Luc Leclanche (ed.), *conte de Floire et Blanchefleur; Nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BNF, fr. 375)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

A questo corpus di testi letterari per lo studio del motivo, si accompagna un corpus di controllo costituito da alcuni testi di letteratura di viaggio, in cui si prendono in esame alcuni episodi simili. Oltre al già citato *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury, il corpus di controllo comprenderà alcuni testi fondamentali di letteratura di viaggio e itinerari di meraviglie.

Tra questi: la *Storia dei Mongoli* di Giovanni Pian del Carpine, personaggio di spicco del primo francescanesimo, componente di una delegazione di missionari, mandati da papa Innocenzo IV dopo il concilio di Lione, nel 1245, presso il khan Mongke. Tra gli scopi della legazione guidata da Giovanni di Pian Del Carpine, oltre agli incontri diplomatici e ai tentativi di conversione, anche un'esplicita richiesta di raccogliere più informazioni possibili. L'opera è infatti un trattato etnografico e il IX capitolo rappresenta il vero e proprio *Itinerarium*. L'altro pioniere di questo genere è sempre un frate minore, Guglielmo di Rubruck, che all'inverso di Giovanni di Pian del Carpine, ordina la propria esperienza di viaggio

in una vera relazione secondo uno sviluppo narrativo lineare delle diverse tappe. Partito nel 1253 e ritornato nel 1255, Guglielmo di Rubruck si distingue da una certa produzione odepórica (soprattutto successiva, rappresentata ad esempio dai viaggi di Jean de Mandeville) per un dettato attento al dato reale, senza indugiare nel meraviglioso. Un'operazione simile a quella fatta anche da Marco Polo, nel *Devisement du Monde*, altra fondamentale e importante esperienza di viaggio nella Cina Mongola. Molto simile all'opera poliana per l'organizzazione dei contenuti, ma di impianto vicino all'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruck è la *Relatio de mirabilibus orientalium Tatarorum* di Odorico da Pordenone, il terzo e ultimo resoconto di viaggio di un francescano in Oriente (per i rapporti tra la *Relatio* e le altre testimonianze di viaggio in Oriente, si veda Andreose 2014).

A questo corpus di controllo omogeneo abbiamo aggiunto la *Narracio de mirabilibus urbis Romae* di Mastro Gregorio di Oxford, un inventario di *Mirabilia* di Roma che dedica un particolare spazio alle statue di Roma e ci consente di collegare le riflessioni sugli automi alla più ampia tematica degli artefici (cfr. 3.1).

## 2.2 Dentro il palazzo

Un gruppo di messaggeri, ambasciatori o 'eroi', dopo un lungo viaggio verso oriente, entra in una favolosa sala, ricca di oggetti preziosi e splendide rappresentazioni di episodi storici o allegorie delle arti. Abbagliati da tante e tali ricchezze, i personaggi rendono i dovuti omaggi al signore del palazzo, solitamente seduto su un trono e attorniato da 'meraviglie'; una delle più comuni è un albero di metallo, su cui riposano diversi uccelli meccanici.

Lo schema sopra delineato, pur con le dovute variazioni, si presenta frequentemente nei testi che prenderemo in esame.

In linea generale, questo *topos* descrive una relazione asimmetrica tra chi giunge in territorio straniero e chi vi risiede, nella quale entrambi i componenti hanno diritti e doveri. Il rapporto si funzionalizza nell'incontro diplomatico, di conseguenza in uno scambio: gli ambasciatori recano doni per il regnante, mentre quest'ultimo generosamente dovrebbe accogliere chi arriva e non manifesta intenzioni

smaccatamente ostili.

In questo quadro dunque, l'elenco delle ricchezze e delle meraviglie risulta essere un chiaro marcatore di questa asimmetria. Il potere del sovrano però non viene connotato solo dal valore puramente materiale dei beni in suo possesso, ma anche dal loro carattere eccezionale.

I *mirabilia mechanica* – termine puramente convenzionale in questa sede – destano meraviglia e stupore tanto quanto l'oro, l'argento, le splendide gemme o le dimensioni di una città; certo, le loro funzioni sono molteplici e probabilmente trovano loro prima ragione d'essere nel semplice diletto di chi li commissiona. All'interno del testo letterario, dove è realmente possibile forzare i confini del reale, si legano a diverse suggestioni e ricoprono funzioni differenti.

In questa fase preliminare, consideriamo due testi: il *Roman d'Eneas* e l'*Aymeri de Narbonne*. In entrambi compaiono due scene con il motivo dell'albero metallico, in un contesto simile, seppur collocato in posizione diversa dal punto di vista strettamente geografico (greco per il *roman*, arabo per la *chanson de geste*): una grande sala nella quale viene accolta una delegazione.

L'*Aymeri* e il *Roman d'Eneas* sono testi sicuramente molto diversi tra loro, non solo per il genere testuale – un *roman* e una *chanson de geste* – ma anche per l'ambiente di composizione e la tipologia di tematiche trattate.

Nonostante sia corretto precisare la diversità del contesto geografico, certo non bisogna dimenticare come, in entrambi i casi, troviamo un esempio di 'Oriente' – in senso ampio, secondo una denominazione che poco considera il dato storico e/o geografico in modo puntuale – e proprio per questo appare una certa 'aria di famiglia'.

Il *Roman d'Eneas*, nei primi 2200 versi, racconta le prime tappe del viaggio di Enea, con l'arrivo a Cartagine. Nel momento in cui il protagonista attracca e manda i propri emissari, quanto abbiamo sottolineato appare evidente: Didone, regina di Cartagine, presenta i tratti della sovranità, i quali si manifestano attraverso le descrizioni della sua città, che appare solida e abitata da individui ricchi e operosi; della sua dimora, secondo gli stilemi tipici atti a evocare nel potenziale

lettore/ascoltatore l'immagine del palazzo, dalle porte alle panche fino al seggio reale. Dietro al seggio della regina, troviamo l'albero adorno di uccelli di metallo.

«Moult par est riches li palays,  
par grans nobilité fu fais ;  
painz est a or de toutes pars,  
bien y sont mises les .VII. ars,  
le ciel, la terre et la mer  
et quanque hom set porpenser.  
De ciprés est toute la frame,  
bien fait tel salle a tel dame ;  
tel n'ot Dayres ne Octovien,  
Néron ne César Julien.  
El gauble sist le maistre dais,  
tel n'ot ne amiraus ne roys,  
et li piler sont d'ebenus  
qui soustienent le dois dessus,  
a or taillié d'ivuire blanc,  
et de meïsmes sont li banc.  
En mi fu li siégé roial  
entaillié d'or, fait de cristal ;  
d'argent y a .I. eschamel,  
si le soustienent .II. lyoncel.  
Senz ot au siégé appareillier ;  
la se siet la dame au mengier.  
Les la mesire, très son dos,  
restoit .I. cep qui ert moult gros :  
onques ne fu trenchié en vigne,  
ainz le fist faire la roïne ;  
li ces fu d'or et les corgies  
et les panpes bien entaillies.  
Li rain nissent moult soutieument  
Del cep tout ordonneement,  
les grapes son mirabileuses  
faites de pierres precieuses :  
pierres y a de mil manieres,

forment par sont les grapes chieres.  
 Bien est la vigne entaillie  
 Desor le dois a grant merveille  
 li eschaillon sont fait d'argent  
 qui en soustienent le sarment  
 .X. mil oysiaus a en la treille,  
 grans et petis, fais a merveille ;  
 de fin or sont, bien esmeré :  
 li mendres vault une cité.  
 Li ces est gros et crues trestous  
 et li flambail sont dedesous ;  
 quant il vente, si font chanter  
 les oyselés et voleter.  
 Selonc sa grandour chascuns chante ;  
 qui cel son ot, pour quoy demande :  
 harpe, vielle, son de corde ?  
 Nul instrument ne s'i acorde.  
 Chascuns oysiaus chante en sa guise  
 quant la dame est au dois assise ;  
 onques ne finent de chanter  
 al asseoir ne au lever,  
 ne nuis oysiaus n'i est en pais :  
 touz en retentist li palays,  
 quant il chantent, hom n'i ot goûte.» (vv. 430 – 486)

(Ricchissimo era il palazzo, / fu costruito con grande dovizia, / dappertutto era dipinto  
 d'oro: / vi erano rappresentate le sette arti, / il cielo, la terra e il mare / e tutto ciò che l'uomo  
 può immaginare. / Tutta l'armatura era in cipresso: / era la sala adatta per una tale dama; /  
 né Dario né Ottavio ne ebbero una eguale, / né Nerone né Giulio Cesare. / La tavola d'onore  
 era situata accanto al pignone / né re né emiro ne ebbero una così, / con le gambe di ebano  
 / che la sostenevano, / d'oro con intagli di bianco avorio, / così erano le panche. / Nel mezzo  
 stava il seggio regale, / di cristallo, ornato d'oro, / con uno sgabello d'argento, / e lo  
 sostenevano due leoncini. / Ingegno vi fu nel costruire questa sedia; / là si sedeva la dama  
 quando mangiava. / Vicino al muro, dietro di lei, / stava un ceppo molto grande: / certo non  
 era tagliato da vigna, / ma lo fece fare la regina; / il ceppo era d'oro / con i viticci e i pampini



ben intagliati. / I rami uscivano abilmente / dal ceppo con armonia, / i grappoli erano meravigliosi, / fatti di pietre preziose, / pietre di mille specie, / molto pregiati erano i grappoli. / La vite era ben intagliata / sopra la tavola, / era una meraviglia, / d'argento erano i pali / che sostenevano il tralcio. / Diecimila uccelli popolavano il pergolato / piccoli e grandi, fatti stupendamente; / erano d'oro fino, purissimo: / il più piccolo valeva una città. / Il ceppo era grosso e tutto vuoto / e sotto si trovavano le fiaccole, / quando c'era vento, facevano cantare / e volare gli uccelli. / Ognuno cantava a seconda della grandezza; / colui che udiva quel canto si chiedeva: / arpa, viella, suono di corda? / Nessun strumento vi corrispondeva. / Ogni uccello cantava alla sua maniera. / Quando la dama era seduta a tavola, / mai smettevano di cantare, / quando si sedeva o si alzava, / tutti gli uccelli si muovevano, / tutto il palazzo ne risuonava / quando cantavano, non si udiva altro.) [Ed. cit. pp. 50 – 53]

Dal punto di vista strettamente stilistico, il brano obbedisce alle convenzioni riscontrate nel genere romanzesco; la meraviglia nasce attraverso l'ampia descrizione, nella quale abbondano usi formulari per paragoni molto enfatizzati e l'uso dell'iperbole, secondo il tipo *tel n'ot ne [...] ne [...]* (3 occorrenze), e l'amplissimo utilizzo del campo semantico della meraviglia, unitamente alle indicazioni dei materiali con cui sono stati costruiti i diversi elementi, i riferimenti alle pietre e ai diversi complementi architettonici.

L'albero è un tralcio di vite d'oro e argento su cui gli uccelli meccanici sono posti per allietare, con il proprio canto, tutta la sala. Il canto di ogni uccello appare diverso, secondo la propria grandezza; tutto il palazzo ne risuona, quando la regina siede per mangiare.

Questo aspetto risulta essere piuttosto comune: i banchetti o in generale le occasioni di festa e ritrovo tra pari sono spesso momenti per stabilire i ruoli e darne un esatto riscontro; per cui non sorprende che siano anche occasione per mettere in mostra tutti quei simboli di grandezza o di ricchezza tipici del potere.

Il trono è inoltre costruito con *senz*, probabilmente sempre in riferimento all'ottima fattura e alle capacità dei suoi costruttori. Le due piccole statue a forma di leone che sostengono il seggio completano la descrizione, in maniera tale da aggiungere un ulteriore elemento figurativo.

L'arrivo di Enea al palazzo di Didone non è immediato, ma segue le convenzioni delle ambascerie: la delegazione di Enea incarica i messaggeri di annunciare la propria presenza alla sovrana, in modo da ottenere l'autorizzazione a rimanere sul suo territorio. Tutta l'azione viene costruita dunque in maniera tale da preparare il primo incontro tra Enea e Didone, in un crescendo che aiuta già a delineare la figura della sovrana e la sua importanza a partire già dai primi contatti.

L'insieme delle ricchezze della donna, in cui è ovviamente compreso l'albero come viene esplicitamente sottolineato, è nell'opinione dei messaggeri un segno dell'essere *sage* della signora di Cartagine. Il riferimento, come già notato dalla maggior parte degli studiosi, è probabilmente in contrapposizione con la successiva condizione di Didone, che a causa dell'amore per Enea perde cognizione di sé e delle sue possibilità. Pur tuttavia è di interesse per i nostri scopi che nel ritratto di un'ideale sovrana saggia, oltre alle ricchezze e alla solidità delle mura cittadine, si unisca anche il possesso di questo tipo di artefatti o in generale di un insieme di oggetti capaci di destare questa meraviglia. Sono le stesse parole degli osservatori a suggerire l'effetto che provocano questi artifici meccanici: sono difatti meravigliati, atterriti.

Il meccanismo di difficile comprensione è quasi un *instrumentum regni*, un oggetto capace di sottolineare il potere di chi lo possiede. In questo caso specifico non appaiono riferimenti ben circostanziati dietro al procedimento costruttivo, se non appunto le generiche indicazioni legate al *sens* e alla saggezza<sup>95</sup>, ma è proprio questa mancanza ad ammantare la scena di indefinitezza e amplifica l'effetto sorprendente.

Nell'*Aymeri de Narbonne* invece, la descrizione appare molto più asciutta, come è prassi per le *chansons de geste* (cfr. Suard, 1993, pp. 401 – 408): il materiale con

---

<sup>95</sup> Nel *Roman d'Eneas* i riferimenti alla magia non appaiono in riferimento agli artifici meccanici o altre meraviglie di questo tipo. La magia nel *roman* è maggiormente assimilabile all'*enchantment* e coinvolge altre figure, soprattutto femminile: da un lato la Sibilla, esperta di tutte le arti liberali e di *nigromance*; dall'altro la figura della maga, più simile a una fattucchiera, incaricata da Didone di porre i propri incantesimi al letto degli amanti, prima che Enea riparta.

cui sono costruiti l'albero e gli uccelli è meno prezioso<sup>96</sup>, ma permane l'elemento della varietà secondo le diverse specie e la capacità di questi ultimi di cantare, ognuno secondo la propria maniera.

Questo tratto del canto degli uccelli, identificati ognuno secondo il proprio specifico verso, conferma la definizione data di artificiale: un oggetto che non deve riprodurre tutti i tratti di un esemplare naturale, ma solo alcuni percepiti come prototipici, per usare una terminologia sottratta alla linguistica cognitiva e alla teoria dei prototipi. Questi tratti fondamentali dunque comprendono il canto. Si legge in un importante saggio di Corrado Bologna, dedicato proprio al tema della voce da un punto di vista antropologico, metafisico e letterario: «La voce dell'animale, come tutto il pensiero Occidentale ribadisce, è “voce della natura”» (Bologna, 1992, p. 25). Se il verso degli animali, dunque il canto degli uccelli, è indiscutibilmente naturale, richiede però per essere imitato che ogni uccello abbia la propria voce, come in Natura. Difatti «La voce è, di fatto, il suo timbro.» (ivi, p. 92); Corrado Bologna, nelle pagine del suo lavoro dedicate al timbro, lo «stile della voce» fa riferimento soprattutto alla voce umana. Come però il timbro, quindi le diverse tonalità della voce, di fatto ne distinguono scopo e funzione, allo stesso modo l'imitazione vicina al reale di uno stormo di uccelli riesce nel momento in cui un eventuale ascoltatore riesce a coglierne le diverse tipologie o timbri. Ed è la speciale tonalità di questi uccelli che contribuisce a creare il *locus amoenus*, come i diversi timbri della voce distinguono anche l'effetto di fascinazione degli esseri mitologici (cfr. Ivi, p. 93-94).

Sono fondamentalmente due gli elementi che distinguono la scena, rispetto all'esempio tratto dal *roman*: il riferimento esplicito alla *nigromanz*, arte nella quale sarebbero esperti gli artefici di questi automi, seguito da una spiegazione relativa al loro funzionamento. Infatti il meccanismo grazie al quale gli uccelli possono cantare si baserebbe su un foro praticato nel corpo metallico, entro il quale far

---

<sup>96</sup> Il termine *Cuivre/Coivre* è usato per indicare indifferentemente il rame, il bronzo e l'ottone a quest'altezza cronologica. Il materiale ha cominciato a conoscere una certa espansione d'uso in Europa già dal XII secolo.

passare una sottile cannula per incanalare il soffio del vento.

«Et l'amiraut lor fist ses geus mostrer  
Si merveillex com vos m'orroiz conter.  
En mi la sale del palés principer  
Avoit .I. arbre q'an i ot fet ovrer:  
Fet fu de coivre, si l'ot en fet dorer,  
Et en un molle si fet et tresgiter,  
So ciel n'a home, tant seüst porpanser,  
Et la maniéré des oisiax esgarder,  
Qu'il ne poïst soz cel arbre trover  
De toz oisiaus la maniéré prover.  
Et si avoit chascuns oisiax son per.  
Li enchanterres fist forment a loer:  
Del flum c'oez Paradis apeler  
Il fist les pierres venir et asenbler,  
Lui fece arrivare e assembler le pietre  
Par nigromance i fist le vent monter,  
Par le tuiel encontremont aler.  
Quant le vent souffle, les oisiax fet chanter:  
En lor maniere, seriement et cler  
So ciel n'a home qui s'en puist saouler,  
S'il est iriez por qu'il l'oie soner,  
Tout menteinant li fet s'ire oublier.  
Tant conme en veut, fet en le son durer,  
Et qant l'en veut, si le fait en cesser.» (vv. 3503 – 3525)

(E l'emiro fece mostra a loro delle cose spettacolari / così meravigliose, come voi mi udirete raccontare, / ivi la sala del palazzo principale / aveva un albero, che aveva fatto costruire / era fatto di bronzo, poi fatto ricoprire d'oro / e fuso in uno stampo. / Sotto il cielo non vi è uomo che tanto sa immaginare / e rimirare la specie di quegli uccelli. / Qui si potevano trovare su questo albero / tutte le varietà degli uccelli del mondo / e di ciascun uccello c'era il suo compagno (pari). / Gli incantatori fecero un lavoro degno di lode / del fiume che si

chiama Paradiso / grazie alla negromanzia lui faceva passare il vento / in un tubo verso l'alto. / Quando il vento soffia, fa cantare gli uccelli. / Secondo la loro specie, piano e chiaro / non vi è uomo sotto il cielo che non possa rinfrancarsi / se è afflitto, allora quando ascolta / tutto ciò che lo preoccupa immediatamente viene dimenticato. / Quanto vuole, fa quel suono durare / e quando vuole, lo fa cessare.) [Ed. Cit. Testo R (version longue) pp. 464 – 467]

Risulta difficile non notare alcune somiglianze: l'albero artificiale, gli uccelli meccanici, ognuno dotato di un proprio timbro canoro. L'oggetto viene descritto però in modo minuzioso, con una certa attenzione anche per il procedimento di costruzione. I termini sono specifici: l'albero è forgiato (*tresgiter*), la sua forma è data da uno stampo (*Molle*) ed è decorato con la tecnica della doratura a foglia d'oro. Il funzionamento di questo congegno ricorda inoltre un dispositivo pneumatico, molto simile a uno strumento a fiato; certamente vi è assonanza tra l'immagine del vento che soffia e le teorie pneumatologiche medievali<sup>97</sup>, che legano i concetti di *spiritus* e *flatus*, intesi come entità incorporee e, in questo specifico caso, tramite per il quale prende corpo nel mondo reale una meraviglia grazie alle arti della *nigromance*. Siamo infatti lontani dal livello di teorizzazione proprio della pneumatologia medievale e sue applicazioni; in questo caso il vento è solo un sistema di innesco, un fenomeno naturale che viene imbrigliato attraverso strumenti materiali e procedure note agli addetti. La metafisica del soffio, per tutti gli automi, si riduce a essere nulla più che un espediente meccanico o pretesto per richiamare, specularmente, pratiche demoniache.

Per quanto riguarda queste ultime, tuttavia, è evidente come si tratti però di qualcosa che appare evidentemente residuale: il lavoro di questi 'maghi' richiede una preparazione che coinvolge la stessa costruzione dell'oggetto: un foro, un tubo, il corpo stesso dell'oggetto sono gli strumenti utili a incanalare il vento, che soffia

---

<sup>97</sup> cfr. Agamben, 1977, p. 146-148. La teoria pneumatologica medievale rappresenta il soffio e il respiro come veicolo per l'anima. Incrocio di dottrine aristoteliche e neoplatoniche della teoria medica degli influssi tra spirito e corpo, della fascinazione, studiata soprattutto per la spiegazione della genesi amorosa, come si legge nel lavoro di Agamben, attraverso il fantasma.

‘magicamente’ nello spazio chiuso. Nonostante il contesto certamente meno positivo, il tratto della piacevolezza appare bene evidenziato, reso attraverso delle formule incentrate su un ipotetico ascoltatore.

Quest’ultimo subisce un effetto taumaturgico, legato alla propria psiche; chiunque infatti si ritrovi ad ascoltare il canto di questi uccelli meccanici, dimentica le proprie affezioni. Lo spazio dell’emiro diviene un *locus amoenus*, costruito attraverso uno stratagemma a metà tra l’arte arcana e la meccanica<sup>98</sup>.

L’albero ritorna anche nel *Roman d’Alexandre*, con un riferimento piuttosto stringato, collocato nella scena del Palazzo di Poro. Si mantengono intatti i riferimenti alla totalità degli uccelli, nonché alla preziosità dei materiali.

«Anc deus no fist cel arbre d’or entaillez ne sie  
Ne cele ovre d’oiseil ni seit a or sarte  
En l’or et en lor ongles et es becs margarie.» (vv. 4063 – 4065)

(Nemmanco Dio ha fatto un tale albero d’oro scolpito che comprende / tutte le specie d’uccelli ricavate dall’oro/ hanno gli artigli d’oro e di perla i becchi).

Più dettagliato è invece il riferimento presente nella versione spagnola del romanzo alessandrino, il *Libro de Alexandre*, datato all’inizio del XIII secolo; in questo caso specifico,

«En medio del enclaustro, lugar tan acabado,  
sedía un rico árbol en medio levantado,

---

<sup>98</sup> Questa tipologia di meccanismi è stata più volte legata al funzionamento degli organi, di cui abbiamo già notizia nel 757, quando Pipino il Breve ricevette dall’imperatore Costantino V un organo meccanico. Alberi con uccelli meccanici erano diffusi anche nei palazzi degli emiri, come riportano alcune ambascerie bizantine del 917. La tecnologia descritta appare molto simile a quella utilizzata per questi alberi meravigliosi. Cfr. Truitt, 2015, pp. 20-22; Hammerstein, 1986.

nin era mucho grueso nin era muy delgado,  
de oro fino era sotilmente obrado.  
Quantas aves en çielo han bozes acordadas,  
que dizen cantos dulçes, menudas e granadas,  
todas en aquel árbol pareçién tragitadas  
cad'un de su natura, en color devisadas.  
Todos los instrumentos que usan los juglares,  
otros de mayor preçio que usan escolares,  
de todos avié y tres o cuatro pares,  
todos bien atemperados por formar sus cantares.  
A la raíz del árbol, bien a quinze estados,  
vinién unos cañones que yazién soterrados,  
eran de cobre duro por en esso lavrados,  
todos eran en árbol metidos e soldados.  
Sollavan con bufetes en aquellos cañones,  
luego dizían las aves cada una sus sones,  
los gayos, las calandras, los tordes e gaviones,  
el ruiseñor que dice las fermosas cançiones.  
Luenga serié la conta de las aves contar,  
la noche va viniendo, quiérovos destajar:  
ya no sé cuál quisisesse de las otras echar  
quando la çigarra non quiero olvidar.  
Bolvién los estrumentos a bielta con las aves,  
modulavan a çierto las cuerdes e los claves,  
alçando e premiando fazién cantos suaves,  
tales que por Orfeo de formar serién graves.  
Allí era la música, cantada por razón,  
las dulçes debailadas, el plorant semitón,  
las doblas que refieren cuitas del coraçon,  
bien podién tirara preçio a una prosiçión.  
Non es en tod'el mundo omne tan sabidor  
que dezir vos pudiesse qual era la dulçor;

mientras omne biviesse en aquella sabor,  
non avrié set nin fambre, nin ira nin dolor.  
Podedes vos por otra cosa maravillar:  
si quisiesse las medias solas farié cantar,  
si quisiesse, la terçia, si quisiesse, un par;  
sotil fue el maestro que lo sopo labrar.» (2132 – 2142)

[Proprio al centro del chiostro – un luogo straordinario – un albero prezioso sveltava verso l’alto. Non era molto grosso, ma neppure stentato; tutto era d’oro puro, molto ben lavorato. Quanti uccelli nel cielo con gorgheggi intonati cantano dolcemente, minuscoli o più grandi, su quell’albero tutti erano modellati; tutti, in base alla specie, di colori svariati. Cerano gli strumenti usati dai giullari e quelli, più pregiati, che suonan gli scolari; tre o quattro paia c’erano, lì, degli uni e degli altri, tutti ben accordati per eseguire i canti. Dalla ceppa dell’albero, fino a quindici stadi salivano dei tubi che avevano interrati. Dopo che in duro bronzo li avevano forgiati, li avevano nell’albero collocati e saldati. Coi mantici soffiavano in quelle tubazioni, e subito gli uccelli emettevano i suoni: le gagge e le calandre, i balestrucci e i tordi; l’usignolo che canta le più belle canzoni. Sarebbe troppo lungo gli uccelli enumerare: sta calando la notte e io devo abbreviare. Però non saprei quale dall’elenco levare, l’artista non volle la cicala scordare! Con gli uccelli all’unisono gli strumenti suonavano, abilmente le corde e i tasti modulavano, rilasciando e premendo i dolci canti intonavano, non comporrebbe Orfeo quelli che lì echeggiavano. La musica era lì cantata a perfezione, i toni e i semitoni, gli accordi che respingono dal cuore l’afflizione – ci avrebbe sfigurato anche una processione!

Al mondo non esiste uomo di tal saggezza che poss raccontarvi qual era la dolcezza: finché uno vivesse in tal piacevolezza né sete avrebbe o fame, né dolore o tristezza. Di un'altra cosa ancora forse vi stupirete: al mondo solo metà, volendo, farne cantar potrebbe; oppure solo un terzo; o un paio, se volesse. Fu ingegnoso il maestro di quel prodìgio fece!]

Nonostante il diverso dominio linguistico, questo albero ricorda decisamente quelli presi in esame nei primi due testi. Innanzitutto è realizzato in oro ed è artificiale, in quanto *obrado*, lavorato con perizia. Ritorna inoltre il tratto del canto diverso, a seconda della specie rappresentata, per dimensione e colore, nonché le sue proprietà. Infine, anche in questo caso, si cerca di dare una spiegazione al fenomeno, prodotto dai *cañones*, tubi di bronzo alle radici dell’albero, entro i quali



il vento viene incanalato. La spiegazione non contiene riferimenti espliciti alla *nigromance* ed è stata interpretata come un atteggiamento di tipo ‘razionale’ (cfr. Michael 1997, p. 278). Inoltre tutta l’ecfrasi costituisce un esempio particolarmente coerente con il quadro che abbiamo tracciato a proposito dell’immagine nel Medioevo: la rappresentazione non riguarda solo l’albero e gli uccelli, ma anche il loro canto: un ipotetico ascoltatore non immagina solo di ‘vedere’, ma anche di ‘sentire’ il canto. Il fine è doppiamente mimetico, perché quest’ampia descrizione serve appunto a porre davanti agli occhi qualcosa che è già rappresentazione, allusione a ciò che è già esistente nel mondo naturale ed è manifestazione della perizia di un artigiano. Come è stato fatto notare, l’ecfrasi per gli automi è «la representación de una representación» (Altamirano, 2017, p. 14); in questa sede ci sentiamo di aggiungere che questa impressione appare rafforzata dal fatto che gli automi sono sempre inseriti in un insieme di ricchezze e di rappresentazioni altre del mondo naturale.

Michael 1997, ma anche Materni 2017, identificano tradizionalmente la fonte di questo passaggio, nell’*Historia de Preliis*<sup>99</sup>, sebbene manchi l’elemento della spiegazione, attribuito alla capacità di rielaborazione del poeta<sup>100</sup>, con una certa originalità. Sebbene il livello di dettaglio sia sicuramente più elevato nell’autore

---

<sup>99</sup> HdP J2 81: 1 «Et in aula ipsius palatii erant posite statue auree, et inter ipsas stabant platani aurei in quorum ramis erant multa genera avium; et unaqueque avis erat tincta secundum suum colorem habebantque ungulas et rostra inaurata et in auribus earum pendebant margarite et uniones et quando volebat Porus rex per musicam omnes melodificabant secundum suam naturam.» [Nella sala del Palazzo erano poste statue d’oro e al suo interno stavano alberi d’oro sui cui rami erano posati molti tipi di uccelli. Ognuno di questi uccelli era tinto secondo il suo colore e avevano artigli e becchi di foglia d’oro e dalle orecchie di ognuno pendevano perle di mare e di fiume. Secondo il desiderio del Re Poro, ognuno degli uccelli emetteva un suono come una melodia, ognuno secondo la sua specie.]

<sup>100</sup> Cfr. Michael, 1997, p. 280 per la spiegazione razionale del fenomeno, introdotta dal poeta spagnolo, che probabilmente aveva compreso dalle sue fonti il funzionamento degli uccelli, per mezzo di un meccanismo pneumatico, simile agli organi. Anche nell’*Alexandreid* di Lamprecht ricorre nuovamente il dettaglio della spiegazione razionale del meccanismo, seppur differisca notevolmente per le modalità di funzionamento.

dell'*Alexandre* rispetto a quanto è possibile rilevare per l'*Aymeri de Narbonne*, ci sono sicuramente dei punti di contatto a livello concettuale. Non si vuole sottolineare questo punto per ipotizzare delle relazioni intertestuali profonde, se non appunto tra un insieme di testi, quanto piuttosto una circolazione di temi, fissati in una serie di tratti ricorrenti nello scritto, ma potenzialmente plastici.

Questa necessità che traspare, quella di 'spiegare' questo artificio, può esplicitarsi attraverso la magia o la meccanica, a seconda del contesto considerato; l'ambientazione orientale, connotata come 'altra', necessita di una riflessione per dare una spiegazione a quello che vi accade. Il processo di razionalizzazione del prodigio orientale coinvolge l'artificio meccanico in misura maggiore rispetto al fenomeno naturale: in natura infatti, la difficoltà nello spiegare il fenomeno appare del tutto accettabile; non può accadere altrettanto per un'opera umana, specie se prodotta in un contesto percepito come 'altro', non cristiano. Si vuole sostenere in questa sede tuttavia che il carattere perturbante dell'oggetto in questione non è dato solo dal mero utilizzo di un meccanismo, ma per la funzione di quest'ultimo di rendere l'oggetto vicino al suo modello naturale. E' la somiglianza estrema, che arriva all'imitazione pedissequa dei tratti percepiti come caratterizzanti del modello – vedi appunto il canto degli uccelli, ognuno secondo il proprio suono – che necessita di dover essere spiegata, per sottrarre questi oggetti al dominio dell'inaccettabile, il soprannaturale che non è ammissibile in natura, figurarsi per l'uomo.

Gli uccelli meccanici in un contesto orientale/orientaleggiante ritornano anche nel *Floire et Blanchefleur*<sup>101</sup> e ritorna quanto già abbiamo potuto osservare: anche

---

<sup>101</sup> Anche *L'arbre d'amor* nel giardino dell'emiro è un "automa". L'idea dell'artificio doveva esercitare una certa presa, perché anche Boccaccio, quando riprende il concetto nel *Filocolo*, si legge al capitolo 85: «Ne' quattro canti di questa camera sono quattro grandissimi arbori d'oro, i cui frutti sono smeraldi, perle e altre pietre e sì artificialmente sono composti, che l'uomo con una verghetta percua il gambo d'alcuno di quelli, niuno uccello che dolcemente canti che al cantare non sia udito e ripercotendolo tacciono.» cfr. Bartuschaft 2009, pp. 71-90 per l'interesse di Boccaccio per gli automi in rapporto alle descrizioni e al racconto cornice del Decameron. L'uso di questi motivi in chiave erudita è in Fenzi, 2003, pp. 227-304.

questi uccelli cantano con voce propria, grazie al soffio del vento, secondo la propria specie. Il particolare del canto è evidentemente il tratto che consente la mimesi, la rappresentazione dell'uccello, qui con un'ulteriore precisazione: il meccanismo difatti consente agli uccelli di imitare la voce dei propri modelli organici, in maniera così realistica da poter addirittura attirare quelli veri nel giardino dell'emiro. Gli uccelli meccanici, in questo caso, si confondono ulteriormente con gli uccelli reali.

In un giardino che tuttavia appare come un ambiente chiuso, in cui si realizza il suo potere sulla natura. Si ripresenta inoltre il particolare del fiume, l'Eufrate, e il riferimento al Paradiso, che abbiamo incontrato anche nell'*Aymeri*. Di per sé queste immagini sono comuni in questo tipo di rappresentazione e potrebbero legarsi maggiormente a un uso formulare, inteso come insieme di *pattern* e motivi utilizzati per descrivere questo tipo di scene.

«Li vergiers est et biaux et grans,  
nus n'est si biaux ne si vaillans.  
De l'une part est clos de mur  
tot paint a or et a asur,  
et desus, sor cascun cretel,  
divers de l'autre a un oisel;  
d'arain est trestous tresjetés,  
onques mais ne fu veüs tés:  
quant il vent si font douç cri  
que onques nus hom tel n'oï,  
si ne fu ainc beste tant fiere,  
se de son cant ot la maniere,  
lupars ne tygre ne lions,  
ne s'asoait quant ot les sons.  
Quant li oisel ont grignor vent,  
adont cantent plus doucement,  
et el vergier, au tans seri,  
des oisiaus i a si douç cri,  
et tant de faus et tant de vrais,

merles et calendres et gais  
et estorniaus et rosignos,  
et pinçonés et espringos  
et autres oisiaus qui i sont  
qui par le vergier joie font,  
qui les sons ot et l'estormie  
molt est dolans s'il n'a s'amie.» (vv. 1961 – 1996)

[Il giardino è vasto e magnifico/Non ve ne è uno più bello e splendido/Da un lato è chiuso da un muro/tutto dipinto in oro e azzurro/là, su ciascuna nicchia/sta un uccello, l'uno diverso dall'altro/Forgiati in bronzo massiccio/nessuno aveva mai veduto nulla di simile/Quando il vento soffia lui emette un dolce verso/che nessun uomo ha mai udito/non vi è alcuna belva tanto feroce, che udendo quel canto, leopardo, tigre e leone/non ne sia ammansita udendolo/tanto più il vento maggiormente soffia/tanto più dolcemente canta/e nel giardino, tanto più sereno (il tempo)/gli uccelli fanno dolci versi, tanto quelli artificiali (falsi), tanto quelli veri,/ merli, calandre, ghiandaie,/ storni, usignoli,/ fringuelli, oriolì/ e altri uccelli che qui dimorano/Nel parco e vi trovano gioia; chi ascolta questa canzone gioiosa,/ molto è dolente se non ha il proprio amico accanto.]

Nonostante la spiegazione esplicita del meccanismo compaia espressamente nei due testi più tardi – l'*Aymeri de Narbonne* e la versione spagnola del Romanzo di Alessandro – i riferimenti al vento che soffia come elemento di innesco per il canto degli uccelli si ravvisano già in testi precedenti.

Certamente la grande circolazione di un testo come la *Historia de Preliis* potrebbe indurre a identificarla come la fonte del motivo sopra descritto, immagine tra le altre delle meraviglie d' Oriente. Il particolare degli uccelli invece risulta legato all'*Epistola Presbyteri Johannis* (Cfr. Materni 2017, p. 86)

Entrambe, nelle loro diverse versioni, assieme certamente anche all'*Epistola Alexandri*, costituiscono un importante serbatoio di luoghi e concetti legati alla categoria dell'Oriente libresco, su cui ogni tipologia testuale ha esercitato i propri dispositivi immaginativi per restituire quelle immagini a un potenziale fruitore dell'opera: per la letteratura, *amplificatio* ed elenchi di proprietà, oggetti, materiali

ed effetti speciali.

Questa necessità di ‘spiegare’, seppur secondo categorie del pensiero medievale, quindi ponendoci l’obiettivo di ridimensionare notevolmente la portata dell’aggettivo “razionale” secondo l’accezione in uso oggi, sembra essere piuttosto precoce. Ne abbiamo già attestazione in epoca posteriore, rimanendo nel caso degli automi di palazzo, con un esempio frequentemente citato: il Trono di Salomone, contenuto nell’*Anthapodosis* di Liutprando da Cremona. Si segnala di seguito il testo come riportato nell’edizione Becker, con traduzione:

«Aerea sed daurata quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos itidem aerae diversi generis deaurateque aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant. Imperatoris vero solium huiusmodi erat arte compositum, ut in momento humile, exsilius modo, quam mox videretur sublime; quod immensae magnitudinis, incertum utrum aerei an lignei, verum auro tecti leones quasi custodiebant, qui cauda terram percutientes, aperto ore, linguisque mobilibus rugitum emittebant. Cumque in adventu meo rugitum leones emitterent, aves secundum species suas perstreperent, nullo sum terrore, nulla admiratione commotus, quoniam quidem ex his omnibus eos qui bene noverant fueram percontatus. Tercio itaque pronus imperatorem adorans, caput sustuli, et quem prius moderata mensura a terra elevatum sederi vidi, nox aliis indutum vestibus poenes domus laeuear sedere prospexi; quod qualiter fieret, cogitare non potui, nisi forte eo sit subvectus argalio, quo torcularium arbores subvehuntur.»<sup>102</sup>

(Dietro il seggio dell’imperatore stava un albero fatto in bronzo dorato [in foglia d’oro], i cui rami erano ricolmi di uccelli, di bronzo dorato pure quelli, i quali emettevano differenti versi, ognuno a seconda della sua diversa specie. Anche il seggio dell’imperatore era fatto ad arte, che in un momento sembrava basso e in un altro si sollevava alto in aria. Di dimensione immensa, dei leoni – di bronzo o legno ricoperti d’oro – lo custodivano, battendo la terra con la coda ed emettevano un ruggito con la bocca aperta e la lingua mobile...Avvicinandomi, i leoni emisero il ruggito e gli uccelli strepitarono, ognuno secondo la sua specie, ma io non fui colto da nessun terrore o ammirazione, perché io fui messo a conoscenza prima di queste cose, da persone ben note. Così dopo io tre volte feci segno di obbedienza all’imperatore, con il mio

---

<sup>102</sup>Liudprandi Episcopi Cremonensis, *Opera Omnia*, MGH, SS. rer. Ger., ed. J. Becker, pp. 154–55, 6, 5.

capo rivolto a terra. Io rialzai la testa e – ecco! – l’uomo che prima stava seduto su un seggio moderatamente elevato, ora aveva il suo abito ed era seduto a livello del soffitto. Come fosse fatto io non potevo pensare, sebbene forse vi fosse un tipo di congegno simile a un torchio.)

Ci sono punti di contatto: un albero, ricoperto di foglia d’oro, gli uccelli meccanici e la loro voce. Questo caso specifico però costituisce anche un’attestazione molto antica di questa familiarità tra congegni e ambiente Orientale, grazie alla descrizione che viene fatta del trono, capace di sollevarsi. Nonostante i punti di contatto sopra menzionati, non è ovviamente possibile porre in un rapporto di parentela diretta gli esempi citati con questo resoconto. Le motivazioni sono sostanzialmente di ordine materiale: il testo è prima di tutto molto antecedente rispetto al nostro corpus – l’*Anthapodosis* viene iniziato nel 958 e lasciato nella forma che conosciamo circa nel 962 – e in secondo luogo ebbe sì una buona circolazione, ma fortemente circoscritta, soprattutto all’Italia e alla Germania (sono pervenuti circa quindici testimoni provenienti da queste aree).

Convien quindi rimanere nell’alveo di quanto già ipotizzato, per ammettere questo esempio per la sua precocità, già rappresentativo di un concetto che probabilmente già circolava<sup>103</sup> e che identificava, in maniera distintiva, le corti orientali. Rafforza quest’impressione un’affermazione dello stesso autore, il quale riferisce che già conosceva questo artificio, grazie alle informazioni ricevute da chi già era preparato in merito. Non sappiamo se tale preparazione provenisse da notizie udite in loco, resoconti di esperienze dirette di altri viaggiatori/ambasciatori o fonti terze, come resoconti di precedenti ambascerie, più o meno attendibili e/o romanzate.

---

<sup>103</sup> In questa sede si considera con più cautela l’ipotesi in Méjean 1970, pp. 392-399, secondo la quale l’immagine del trono e degli uccelli potrebbe essere posta in diretta correlazione con *Yvain ou chevalier de lion* vv. 460-469, quando una volta cessata la tempesta, ogni uccello canta con propria voce. Tale immagine è presente anche nella versione anglo-normanna della *Navigatio Sancti Brendani*, vv. 491-501, e vede l’incontro tra i viaggiatori e gli uccelli dotati ognuno di voce propria. In questi due episodi, l’elemento meccanico è del tutto assente e sembra rispondere maggiormente al *topos* del luogo paradisiaco. Anche le formule utilizzate appaiono molto diverse. Questa somiglianza di famiglia potrebbe trovare sua spiegazione appunto nell’utilizzo di formule utilizzate per connotare il motivo del *locus amoenus* che risulta produttivo in più contesti.

In questo senso, è importante sottolineare un punto di originalità – rispetto al panorama coevo, si badi – del testo di Liutprando: l'interesse che dimostra per il meccanismo del trono. Egli riconosce infatti una oggettiva difficoltà a comprendere in pieno il suo funzionamento, ma tenta comunque un'ipotesi, attingendo alla sua esperienza. Parla del *torcularium*, il torchio (o locale dove si trova il torchio, come ad esempio il frantoio), uno strumento utile per macinare, di forma circolare. L'artificio meccanico richiede la spiegazione, esige che sia noto il procedimento, in maniera tale che possa essere ripetibile.

La ricerca di un'ipotesi per il funzionamento dell'automa è un atteggiamento che appare inusuale per la coeva produzione greca; dalle acquisizioni della critica<sup>104</sup> infatti emerge come le descrizioni siano orientate verso l'aspetto e le funzioni del meccanismo in corso d'opera, piuttosto che su una spiegazione del suo funzionamento. L'indicazione di una specifica causa, puramente tecnica oppure di origine negromantica, perfettamente intercambiabile con la meccanica, appare

---

<sup>104</sup> Gli esempi più antichi di automi bizantini sono riportati in due testi attribuiti a Procopio e alla sua scuola: la VI ecfraasi di Procopio sull'orologio con automi nella piazza del mercato di Gaza e il trattato sugli orologi, nel ms. Vat. Gr. 1898, cfr. Amato 2012. Sia trono che albero erano già conosciuti come meccanismi appartenenti all'imperatore Teofilo (menzionato la prima volta da Georgos Monachus), forse per il suo gusto filo-arabo e l'ammirazione per Harun Al-Rashid, ma probabilmente Liutprando vide la versione costruite sotto Costantino VII Porfirogenito, di cui abbiamo notizia anche nel *De Ceremoniis* (cfr. Grabar 1951, pp. 32-60). Questo testo riferisce in maniera quasi identica a Liutprando la scena del trono della Magnaura, con l'albero dietro e gli uccelli meccanici. L'autore del testo, che ha registrato anche contatti con le ambascerie arabe, mostra uno spiccato interesse più per il cerimoniale legato alla situazione – il momento in cui il sovrano compare ai delegati stranieri – e agli effetti materiali (suoni, movimenti) degli automi nell'occasione. Cfr. Brett 1954, pp. 477-487. Il valore 'performativo' della corte bizantina è stato ampiamente riconosciuto. Anche Liutprando registra questo marcato interesse per il cerimoniale nel *De Legatione Constantinopolis*, testo che ebbe scarsissima circolazione, ma che risulta utile per completare il quadro della corte orientale e la percezione che ne doveva avere l'autore. Le critiche al Trono di per sé sono comunque legate alle differenze rispetto alla versione biblica (per esempio gli animali differenti) e di chiaro intento politico. La fama degli automi bizantini, specialmente a Costantinopoli, durò comunque a lungo: Robert de Clari, nel 1204, nell'opera *La Conquete de Constantinople* descrive le statue dell'ippodromo, sostenendo come in passato potessero fare meraviglie ed essere mosse *par enchantment*.

come tratto specifico di un mondo che ignorava ancora l'esatta modalità per riprodurre questi meccanismi, nonostante fossero estremamente noti.

Il contesto di provenienza associato al motivo è dunque l'Oriente, ma è altresì probabile che la sua rifunzionalizzazione con queste caratteristiche sia tipico di questa produzione, visto che in apparenza sembrano mancare esempi con queste medesime caratteristiche. In questo senso è quindi utile cercare di isolare le funzioni di questo motivo all'interno del racconto; ne possiamo riconoscere tre: una prima funzione appare legata al potere e alla ricchezza della singola figura; una seconda all'ambiente circostante e al dominio sulla Natura, secondo un motivo differente, spesso associato alla nozione di *cosmocrator*; una terza legata al ruolo di marcatori dello spazio chiuso, che in questa sede tratteremo solo in funzione delle prime due e riprenderemo successivamente.

Certamente la presenza degli automi presso le corti orientali doveva risultare, agli occhi di un osservatore, come un indicatore di ricchezza estrema e lusso senza pari nell'ambiente del palazzo. Come già visto per le *regalia* delle corti del Meridione, si può ipotizzare anche un desiderio di imitazione all'interno delle corti europee, in diretta competizione per proprio programma politico o semplicemente ispirate alle proprie controparti orientali.

Si è osservato come questa ricchezza sia funzionale alla rappresentazione di una sovranità legata al motivo del *cosmocrator* od ordinatore del mondo e della Natura, di chiara ispirazione orientale. Questo aspetto si ravvisa soprattutto nell'ambito di particolari luoghi chiusi ricreati all'interno della narrazione, come i giardini<sup>105</sup>: il *locus amoenus* con reminiscenze paradisiache, chiuso e anch'esso artificiale, diviene l'espressione del controllo esercitato dalla sovranità e l'albero una sorta di asse del mondo. (Trannoy, 1992 p. 230).

Questo aspetto della sovranità che solitamente viene associato al potere in Oriente, con delle reminiscenze di stampo teocratico, in realtà era già in declino molto prima dei testi considerati nei contesti endogeni. Sopravviveva, come già sottolineato,

---

<sup>105</sup> Il giardino è quindi espressione dell'artificiale, come luogo chiuso e controllato: Labbè 1988 e Moore 2014, pp. 60-65;



solo nel cerimoniale a quest'altezza cronologica, probabilmente anche per provocare determinati effetti di fascinazione nei confronti degli osservatori esterni, anche occidentali. In realtà si può facilmente supporre come questo controllo della natura sia in realtà un aspetto della regalità condiviso o quantomeno che potesse aver trovato un terreno già fertile nell'immaginario europeo.

Al tutto si aggiunge questa fascinazione per l'artificiale – del giardino e degli automi – grazie al quale si alimenta e si costruisce la meraviglia, nonostante la necessità di una spiegazione. Altri esempi confermano questa tendenza.

Nel *Girart di Rossillon* ritroviamo questi particolari:

«Comenchant lor afaires a mentever.  
E il lor fait ses jous estrains veder,  
E a ses nigromanz tanpez plover,  
E signes per samblances granz aparer.  
E quant lor a pavor fait sostener,  
Si fai autres merveilles par art mover,  
E jous corteis perviz, leus a sofrer,  
C'uns non sat mout trosc'au demain au ser.» (vv. 211 – 222)

(Cominciano a parlare dei loro affari / tuttavia lui fa loro mostra di giochi strani / i suoi negromanti fanno piovere tempesta / e fanno apparire segni abbaglianti / quando ha in loro instillato una paura tale/ compie altre meraviglie che si muovono per arte / giochi cortesi ingegnosi e piacevoli da vedere / al punto che ciascuno non ha saputo (pensare) altro da dimane a sera).

Difficile accostare questo racconto ai resoconti delle ambascerie orientali; risulta decisamente più produttivo propendere per un altro esempio di reinterpretazione secondo gli schemi convenzionali di una letteratura romanza ed europea. L'atteggiamento, ammirato e atterrito, risulta in realtà connotato da un'estrema passività, che mostra come il motivo potesse essere già convenzionale.

Il giardino mantiene il suo grado di materializzazione del potere, ma la scena di palazzo rispetta convenzioni maggiormente note all'autore; le figure dei *nigromanz* appaiono intente a dare al sovrano del puro intrattenimento. La formula al verso

216 (*Si fai autres merveilles par art mover*) indica chiaramente una capacità di indurre il movimento per mezzo dell'arte da parte degli artefici; il termine *art* richiama una forma di sapere operativo, una disciplina avente implicazioni o ricadute sul piano materiale. Anche quindi riconoscendo come la rappresentazione del potere, nel corso del tempo, sia stata interpretata secondo le categorie familiari agli autori, l'automa resta un marcatore orientale e consente al fruitore dell'opera di riconoscere immediatamente l'ambientazione. Nonostante però siano 'meraviglie', certamente c'è anche un tentativo di avvicinare questi prodigi al lettore, in parte anche sminuendone l'eccezionalità: sono appunto giochi, trucchi per intrattenere. Sono molto diversi, nonostante tutto, da quel grandioso meccanismo costituito dall'albero e dai suoi uccelli. Sembra esserci, in altre parole, una distinzione chiara tra l'intrattenimento del sovrano e l'ambiente creato artificialmente, entro il quale si situa l'immagine del *cosmocrator*.

Questa concezione<sup>106</sup> è stata ripresa ermeneuticamente anche nell'analisi di un famoso passo della singolare canzone di gesta sul *Voyage de Charlemagne*, nel quale si ritrova la descrizione di un altro palazzo. Già dai versi precedenti il re Ugo di Costantinopoli è ritratto nell'atto di arare un terreno con un aratro di oro puro, un particolare che viene messo in diretta relazione al quadro già teorizzato in precedenza.

«Li paleis fu <a> vout et dedesur cloanz,  
Et fu faiz par cumpas et serez noblement:  
L'estache del miliu neëlee d'argent;  
Cent colunes i ad tut de marbre en estant,  
Cascune est a fin or neëlee devant,  
De quivre et de metal tregeté dous enfanz:  
Cascuns tient en sa buche un corn d'ivorie blanc.

---

<sup>106</sup> Per l'interpretazione della figura di Ugo il Forte e del palazzo, cfr. Bonafin 2007, pp. 16-18, con note e bibliografia e p. 32 per le motivazioni alla datazione, tra fine del XII secolo e inizio del XIII secolo.

Si galerne ist de mer, bise ne altre venz,  
 Ki ferent al paleis <de> devers occident,  
 Il le funt turneer et menuet et suvent,  
 Cumme roë de char qui a tere decent.  
 Cil corn sunent et buglent et tunent ensement  
 Cum taburs u toneires u grant cloche qui pent;  
 Li uns esgardet l'altre ensement en riant,  
 Que ço vus fust viarie que tut fussent vivant.  
 Karles vit le paleis et la richesce grant,  
 La sue manantise ne prisent mie un guant,  
 De sa muiller li membret que manacé out tant.  
 «Seignurs – dist Carlemaines – mult gent palais ad ci:  
 Tel nen out Alixandre ne li vielz Costantins,  
 Nen out Crisans de Rome qui tanz honors bastid».

E tant cum l'emperere cele parole had dit,  
 Devers les porz de mer uït un vent venir,  
 Vint bruant al palais, d'une part l'acuillit,  
 Cil l'a fait esmuveir et suëf et serrit,  
 Altresi. l fait turner cum arbre de mulin.  
 Celes imagines cornent, l'une a l'altre surrist,  
 Que ceo vus fust viarie que il fussent tut vif,  
 L'uns halt li altre cler, mult fait bel a oïr.  
 Ce est avis qui l'ascute qu'il seit en paraïs,  
 La u li angle chantent <e> suëf et serit.  
 Mult fu granz li orages, la neis et li gresilz,  
 E li venz durs et forz qui tant bruit et fremist.  
 Les fenestres en sunt a cristal <fort> gentilz,  
 Tailees et confites a brasme utremarin;  
 Laenz fait tant requeit et suëf et serit  
 Cumme en mai en estet quant soleilz esclarcist.» (vv. 347 – 368)

(Il palazzo era a volta e coperto di sopra, / ed era fatto a regola d'arte ed elegantemente rifinito:

/ il pilastro centrale niellato d'argento; / cento colonne vi si innalzano tutte di marmo, / ciascuna è niellata davanti a oro fino, / vi stanno due putti fusi in una lega di rame: / ciascuno tiene in bocca un corno bianco d'avorio. / Se dal mare spira maestrale, tramontana o altro vento, / che colpiscono il palazzo dalla parte occidentale, / lo fanno girare in modo continuo e veloce / come la ruota di un carro in discesa. / Quei corni suonano e mugghiano e rombano insieme / come tamburi o tuoni o una gran campana appesa; / un putto guarda l'altro, insieme sorridendo, / sicché danno l'impressione d'esser vivi davvero. / Carlo guardò il palazzo e la grande ricchezza, / il suo patrimonio non stima più di un guanto, / di sua moglie si rammenta, che aveva tanto minacciato. «Signori – disse Carlomagno – il palazzo qui è molto bello: / uno tale non ebbe Alessandro né Costantino il vecchio, / nemmeno Crescenzo di Roma che edificò tanti monumenti». / E appena l'imperatore ha finito questa frase, / dai porti di mare sente un vento arrivare, / con fragore giunse al palazzo, lo colpì da un lato, / gli ha impresso un movimento soave e piano, / e lo fa ruotare come l'asse di un mulino. / Quelle figure suonano il corno, sorride l'una all'altra, / che danno l'impressione d'essere vive davvero, / l'una in suono alto, l'altra chiaro, è molto bello da sentire. / A chi l'ascolta sembra d'essere in paradiso, / là dove gli angeli cantano in tono soave e piano. / La tempesta era molto forte, con neve e grandine, / e assai impetuoso il vento che fremeva sonoramente. / Le finestre sono di cristallo di gran pregio, / intagliate e incastonate in quarzo oltremarino; / là dentro c'è tanta tranquillità e pace / come di maggio nella bella stagione quando splende il sole.)

Come è già stato fatto notare (Cfr. 1.4), la scena ha degli evidenti intenti parodici, considerando soprattutto il finale del brano citato; la ricchezza di Ugo il Forte inoltre non ha eguali e il suo spazio chiuso, artificiale, è il frutto di un lusso introvabile fuori da quelle terre. l'impressione che un osservatore ne trae è che la maestà di Carlo Magno sia posta in maniera inversamente proporzionale a quella di Ugo il Forte: tanto più il secondo appare forte, tanto più il primo viene mostrato, in un certo senso, più goffo. Per questa tendenza, la *chanson* è stata spesso giustamente giudicata come atipica rispetto al panorama della letteratura coeva e anche questo motivo appare trasfigurato, secondo le esigenze parodiche; in questo caso specifico inoltre non abbiamo gli alberi d'oro oppure gli uccelli meccanici, ma è interessante notare comunque una certa 'aria di famiglia'. Rispetto ad altre situazioni simili, ritroviamo alcuni dei tratti che contraddistinguono queste descrizioni: innanzitutto sempre riferimenti all'opera, alla sua qualità e bellezza; l'onnipresente richiamo al vento che soffia, come sistema di innesco di un

meccanismo; la presenza delle statue animate; i riferimenti alla piacevolezza dello spazio all'interno del palazzo, capace di tenere fuori la tempesta.

I due *enfanz* risultano essere inoltre come sempre particolarmente realistici, al punto da imitare la mimica facciale (cfr. 2.3); questo dettaglio, dal punto di vista funzionale, somiglia a quanto si afferma per gli uccelli e per le loro voci, e accomuna questi putti agli automi umani.

L'ottima imitazione del modello organico è garantita da un'azione che rende inequivocabile il suo modello, appunto l'espressione facciale. Tanta eccezionalità però, tanto dal punto di vista dei materiali che da quello della loro apparenza, valorizzata dal linguaggio iperbolico di Carlo Magno, non trova un immediato riscontro nella descrizione del palazzo. Il paragone fatto tra il prodigioso meccanismo del castello e strumenti in apparenza molto comuni, come la *roë de char* e l'*arbre de mulin*, smorza il carattere eccezionale dell'automa e lo riconduce nel piano della comprensibilità, nonostante le enormi dimensioni. Questo procedimento, dal punto di vista stilistico, risulta piuttosto comune (anche Liutprando, nell'*Antapodhosis*, riconduce la macchina a meccanismi maggiormente riconoscibili).

Questo sistema di innesco attraverso il vento risulta effettivamente molto frequente, risultando quasi essere una peculiarità per questo tipo di automi, in generale: lo ritroviamo nel *Roman de Thèbes*, quando l'aquila, sopra la tenda di Adrastus, sputa fuoco dal becco, nel momento in cui soffia il vento o vi batte sopra il sole oppure nelle figure che adornano il carro di Anfiarao (cfr. cap. 3), quando si muovono ed emettono suoni, di flauto o di viella; anche nella *Première Continuation de Perceval*, la tenda di Alardin mostra un automa di questo tipo, sulla sommità del pennone, come meccanismo di difesa.

Nonostante sia stata attribuita al motivo del castello che ruota un'origine prettamente celtica – soprattutto in ambito arturiano – questi tratti suggeriscono una riflessione più ampia. Lo spazio del palazzo di Ugo costituisce un ambiente isolato rispetto alla realtà del mondo esterno, impressione rafforzata dall'elemento della tempesta. La dicotomia è evidente: all'esterno la furia degli elementi, all'interno un ambiente piacevole; il palazzo assomiglia effettivamente a un mondo 'altro' e

risponde ai canoni di uno spazio artificiale: il *locus amoenus* in questo caso risponde alle logiche dell'alterità o dell'altro mondo. L'armonia viene rotta tuttavia dal movimento stesso del palazzo, che riporta bruscamente alla realtà – e alla loro condizione – Carlo Magno e i suoi Pari.

Nella cornice squisitamente parodica, questo tema antico riceve una rielaborazione, attraverso l'aggiunta di questi indicatori chiaramente di marca orientale – gli automi – spiegati attraverso immagini che riportano la meraviglia nei canoni del consueto. Un'impressione che appare rafforzata, considerando l'espressione utilizzata per definire l'asse del mulino, *arbre de mulin*: un dettaglio che, da parte di un esecutore capace di maneggiare gli stilemi di due diverse ambientazioni, identificative di due generi differenti (cfr. 1.4), potrebbe non essere casuale. Il registro parodico smorza il carattere sacrale del *cosmocrator*, ma ne afferma al contempo la vitalità nell'immaginario coevo.

Il dispositivo letterario assomiglia a quanto già abbiamo rilevato per il *Girart*: una scena viene infatti reinterpreta secondo canoni noti a chi scrive o gli stilemi di ambientazioni maggiormente familiari, ma trasfigurate dall'aggiunta di questi 'marcatori' di alterità orientaleggiante, utilizzati per vari scopi. La necessità della spiegazione si trasfigura nella parodia, rinunciando al riferimento magico, ma esasperando il meccanismo, al punto da renderlo gigantesco, iperbolico, ma elementare nel suo funzionamento simile a una ruota di carro.

Questo processo tuttavia è diverso da quanto possiamo osservare nei resoconti di viaggio, attraverso un lento processo di naturalizzazione, protrattosi in un lungo arco temporale, partendo da Giovanni di Pian del Carpine per arrivare ai diversi volgarizzamenti della *Relatio* di Odorico da Pordenone. Identificare un insieme di testi come bacino a cui attingere è certamente un'operazione legittima e sensata, ma non rende pienamente conto delle differenze interne all'insieme dei testi, delle variazioni del motivo o dell'atteggiamento all'interno del singolo testo e si corre il rischio inoltre di appiattire in maniera eccessiva il panorama delle fonti, che – come già diceva Faral – appare molto più variegato e tridimensionale, pur se difficilmente dimostrabile in tutti i suoi aspetti. Assodate quindi le presenze delle diverse *auctoritates*, possiamo soffermarci sulle implicazioni culturali di queste immagini

nell'economia generale di questo tipo di testi.

Le fonti dell'Oriente librario – come l' *Epistola Alexandri Magni ad Aristotelem* e la *Lettera del prete Gianni* – subiscono dunque già un processo di razionalizzazione, dato il loro statuto fortemente ambiguo, letterario, in questo tipo di resoconti. I diversi racconti di viaggio dal XIII secolo in poi cercarono di spiegare queste meraviglie orientali, negando anche l'esistenza del Prete Gianni, come nel caso di Guglielmo di Rubruck. Gli esempi in questo senso sono molti, anche se piuttosto diversificati tra loro, e denotano innanzitutto un interesse etnografico.

Tutti gli esempi inoltre mostrano un particolare interesse per la dimensione pubblica del sovrano, perché è proprio nel momento del confronto con i pari o con la corte in generale che si manifesta il suo potere. Giovanni di Pian del Carpine, ad esempio, in *Historia Mongolorum*, IX, 35, dedica un certo spazio all'assemblea tra i pari del sovrano – probabilmente questo racconto costituisce l'unico resoconto di tali occasioni – e si sofferma comunque sul suo trono, sulla sua mirabile fattura e il posto che occupa. Poche parole, che lasciano intuire come non sia il suo reale interesse, eppure ritiene importante concentrarsi su questo simbolo di regalità.

Più interessante è allora il racconto che Guglielmo di Rubruck fa nel suo *Itinerarium*. Guglielmo di Rubruck è un viaggiatore in Oriente 'atipico', rispetto alle successive tendenze: razionale, maggiormente interessato a chiarire e a disvelare, piuttosto che a confermare le meraviglie. Il suo racconto si contraddistingue per la sua storicità e razionalità, probabilmente superiore in questo senso alla produzione coeva. Una caratteristica forse che il pubblico di riferimento potrebbe non aver apprezzato: non sono note sue traduzioni, la circolazione dell'opera per numero di testi è stata minima. Ritroviamo però il motivo dell'albero d'oro, che qui viene riportato in maniera analitica, quasi etnografica.

«Ipse Mangu habet apud Caracarum magnam curiam iuxta muros uille, clausam muro latericio, sicut clauduntur prioratus monachorum apud nos. Ibi est unum magnum palatium in quo tenet potationem suam bis in anno, semel circa Pascha quando transit illae et semel in estate quando reuertitur. Et hec ultima est maior, quia tunc conueniunt ad curiam suam omnes nobiles qui longe sunt itinere duorum mensium alicubi; et tunc largitur eis uestes et munera et ostendit magnam gloriam suam. Sunt ibi multe domus longe sicut grangie, in

quibus reconduntur cibaria sua et thesauri sui. In introitu illius magni palatii, quia turpe erat ibi inferre utres cum lacte et aliis potibus, fecit ei magister Willelmus Parisiensis unam magnam arborem argenteam, ad cuius radices sunt quatuor leones argentei habentes unum cannale et uomentes omnes lac album iumentis. Et ducuntur intro arborem quatuor cannalia usque ad summitatem arboris, quorum summitates repanse sunt deorsum et super quolibet eorum serpens unus deauratus, quorum caude inuoluunt truncum arboris. Et unum ex illis cannalibus fundit uinum, aliud caracomos, hoc est lac iumentis defecatum, aliud bai, hoc est potum de meile, aliud ceruesiam de risio, que dicitur terracina. Et cuilibet potui est preparatum suum uas argenteum ad pedem arboris ad reipiendum. Inter illa quatuor cannalia in summo fecit angelum tenentem tubam; et subtus arborem fecit criptam unam in qua homo potest abscondi; et ascendit cannale per medium cordis ipsius arboris usque ad angelum. (Primo fecerat sufflatoria, sed non dabant satis de uento.) Extra palatium est camera in qua reconditi sunt potus et stant ibi ministri parati ad fundendum quando audiunt angelum tubicinantem. Et sunt rami in arbore argentei et folia et pira. Cum ergo indiget potu magister pincernarum clamat ad angelum ut tuba canat. Tunc audiens ille qui est absconditus in cripta insufflat cannale uadens in angelum ualide, et angelus ponit tubam ad os et canit tuba ualde alte. Tunc audientes ministri qui sunt in camera fundunt unusquisque potum suum proprio cannali, et cannalia fundunt desursum et deorsum in uasa ad hoc preparata, et tunc pinceme hauriunt et portant per palatium uiris et mulieribus.»

(Vicino a Caracorum Mangu ha una grande corte, lungo le mura della città, circondata da un recinto di mattoni, come da noi si chiudono i priorati dei monaci. Lì c'è un grande palazzo nel quale egli tiene una festa le due volte all'anno che passa di lì, la prima intorno a Pasqua, la seconda in estate. Questa seconda festa è la più grande, perché in tale occasione tutti i nobili che si trovano nel raggio di due mesi di cammino si radunano a corte; allora vengono distribuiti vesti e doni ed egli si mostra in pompa magna. Lì intorno ci sono molti altri lunghi edifici, simili a granai, in cui sono conservate le sue provviste e i suoi tesori. All'ingresso di quel grande palazzo, poiché sarebbe sconueniente introdurre otri con latte e altre bevande, mastro Guglielmo di Parigi ha costruito per il sovrano un grande albero d'argento, cui fanno da radici quattro leoni pure d'argento, ognuno dei quali è attraversato da un condotto e sputa latte bianco di cavalla. All'interno dell'albero salgono quattro condotti, che dalla cima piegano poi verso il basso; ognuno di essi ha la forma di un serpente dorato, che con la coda si avvolge al tronco dell'albero. Da uno di quei condotti sgorga vino, da un altro *caracomos* (il latte di cavalla filtrato), da un altro *bai* (la bevanda fatta col miele), dall'altro birra di riso, che chiamano terracina. Per raccogliere ognuna di queste bevande ai piedi dell'albero è predisposto un vaso



d'argento. In cima, in mezzo a questi quattro condotti, l'orafa ha scolpito un angelo con una tromba in mano, e sotto l'albero ha costruito una nicchia di dimensioni tali che vi si può nascondere un uomo; un altro condotto sale all'interno del tronco fino all'angelo. (In un primo tempo aveva costruito anche dei mantici, ma non erano abbastanza potenti.) Fuori del palazzo c'è un magazzino dove vengono conservate le bevande; lì stanno dei servi pronti a versarle quando sentono l'angelo che suona la tromba. I rami dell'albero, le sue foglie e i suoi frutti sono d'argento. Quando manca da bere, il capo dei coppieri grida all'angelo di suonare la tromba. Allora l'uomo nascosto nella nicchia soffia forte nel condotto che porta all'angelo, e l'angelo si porta la tromba alla bocca ed emette un sonoro squillo. A questo punto i servi che sono nel magazzino versano ognuno il liquido appropriato nel rispettivo condotto; attraverso i condotti le bevande salgono e poi scendono nei vasi predisposti allo scopo; i coppieri le prendono e le portano in giro per il palazzo ai convitati e alle convitate.) (Guglielmo di Rubruck, *Itinerarium*, ed. e trad. it. a cura di Paolo Chiesa.)

Guglielmo di Rubruck si contraddistingue qui per il suo stile asciutto, nel quale rinuncia del tutto alla retorica del meraviglioso. Non manca certo di soffermarsi sugli aspetti curiosi o interessanti di ciò che lo circonda, ma senza alcuna enfasi data dalla meraviglia. La descrizione si sofferma ovviamente sui particolari di interesse, che sembrano essere sostanzialmente due: il meccanismo e il materiale dell'albero. Su quest'ultimo, Guglielmo sottolinea in due occasioni come l'albero sembra essere fatto d'argento, forse per rimarcare il lavoro dell'orafa e confermare al lettore come non si trattasse di semplice foglia d'argento a rivestire un corpo in legno, ma di un vero lavoro di metallurgia. Questo particolare rende certamente il lavoro degno di nota per il missionario e rende al lettore la ricchezza del khanato nella sua materialità<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup>In questo caso specifico assistiamo dunque a un rovesciamento, in cui la figura dell'artefice "altra" è un europeo. Questa impressione viene confermata dai passi successivi, in cui si afferma che Guillaume Bouchier aveva preparato una serie di suppellettili per l'ufficio sacro (paramenti, un ferro per le ostie, una pisside d'argento, un'immagine della Madonna e un oratorio facile da trasportare). Guglielmo di Rubruk inoltre afferma come fosse comune per i mongoli rapire gli artigiani capaci all'esterno dei propri territori.

Data questa inclinazione, la ricerca della spiegazione razionale è inevitabile. Sono due i particolari che attirano l'attenzione: da un lato infatti troviamo l'indicazione di un artefice occidentale, un artigiano cosmopolita<sup>108</sup> trovato a viaggiare in quelle terre, catturato poco dopo e costretto a ideare una fontana; il secondo, la spiegazione del meccanismo, nella quale viene introdotta l'idea di un'iniziale realizzazione attraverso dei mantici. Il riferimento a un funzionamento di tipo pneumatico avvicina questa fontana agli alberi d'oro, ma senza tutto quell'apparato concettuale e formulare legato al meraviglioso. L'ammirazione potrebbe intuirsi tra le pieghe di un genuino interesse per un meccanismo descritto nei minimi particolari, sempre con il riferimento a mantici e tubi, ma non sfocia mai in un'iperbole o in un desiderio di imitazione.

Esiste una fontana simile anche nel *Devisement du Monde* di Marco Polo<sup>109</sup>, sempre d'oro e utilizzata per le bevande, e nella *Relatio* di Odorico da Pordenone. Il fatto che questi automi siano collegati, oltre che alla ricchezza del sovrano, ai banchetti e alle bevute rinforza la loro appartenenza alla dimensione della rappresentazione del potere, soprattutto nell'ambito della convivialità, dell'incontro con i Pari, che per i missionari doveva essere un atteggiamento comunque familiare. Giovanni di

---

<sup>108</sup> Per la figura di Guillaume Bouchier cfr. Olschki, 1946; si noti che per lo studioso il legame tra questo albero e gli esempi presenti nella letteratura romanzesca è praticamente inesistente, se non appunto per i materiali utilizzati, anche se è difficile non scorgervi un'aria di famiglia. Per quanto riguarda la tecnologia in Cina, il monumentale lavoro Needham 1954 costituisce attualmente l'unica monografia di ampio respiro; in particolare per gli automi vol. IV, 2, pp. 460-544. Sebbene lo studioso individui precoci esempi di automi e tenti una comparazione con esempi arabi e occidentali, recensioni successive hanno di fatto escluso possibili legami.

<sup>109</sup> Gli studi sul testo poliano comprendono anche un filone interessante sulla meraviglia, pur se inquadrata sempre nel procedimento di evermerizzazione già sottolineato. Larner, 1999, pp. 80-81 divide i *mirabilia* nel testo del *Milione* in sei tipologie fondamentali (fenomeni naturali; descrizioni di città iperboliche; miracoli cristiani; materia alessandrina; magie; *mirabilia* specifici orientali). In Marroni 2008, lo studio del lessico della Meraviglia nel testo mette in luce specifiche strategie anche per negare il carattere stupefacente, per limitare la distanza tra i lettori e costumi strani e atipici. In realtà queste strategie concernono soprattutto il carattere meraviglioso e stupefacente dei territori orientali, ma non si tenta di sminuire né la ricchezza, né la qualità personale del Khan.

Pian del Carpine, Guglielmo di Rubruck e Marco Polo stesso si soffermano frequentemente sulla dimensione conviviale di questi incontri e assemblee, in cui il Khan è ritratto tanto nell'atto di offrire con generosità cibo e bevande, ma anche mentre lui stesso beve in abbondanza.

Marco Polo si differenzia però da Guglielmo di Rubruck: certamente anche lui, nelle sue spiegazioni, disvela la meraviglia, dissolvendola in un'interpretazione dettata dall'osservazione; in alcuni casi però conferma episodi stupefacenti, anche in omaggio al Khan. Questo atteggiamento è completamente estraneo alla scrittura di Guglielmo di Rubruck e ci riferisce una situazione interessante: in Oriente si cominciano a utilizzare automi ideati da un occidentale, un dettaglio che sottrae ulteriormente questi congegni al registro della meraviglia e li consacra direttamente, con tutto il portato gnoseologico della spiegazione razionale, alla meccanica e agli ingegni. Li separa inoltre dall'alterità, a riprova di come la portata di questi congegni fosse anche più estesa di quanto possiamo immaginare, attraverso una serie di contatti e aperture in rapporto quasi osmotico.

Un ultimo esempio consente di sottolineare questo punto, mostrando come una trasformazione, iniziata rispondendo a una necessità di spiegazione, sia ormai completamente compiuta nel XIII e soprattutto nel XIV secolo.

Odorico da Pordenone, nella sua *Relatio*, oltre alla fontana, riferisce infatti di aver visto dei pavoni meccanici<sup>110</sup> nel cortile del Palazzo.

«In hoc etiam palatio sunt multi pavones de auro. Cum autem aliquis tartarus festum aliquod vult facere domino, tunc sic illic sunt percucientes ad invicem manus suas, tunc hii pavones alas suas emittunt, et ipsi tripudiare videntur. Hoc autem fit vel arte diabolica vel ingenio quod sub terra sit.» (Odorico da Pordenone, 413 – 495).

[In questo palazzo sono anche molti pavoni d'oro. Quando qualcuno dei Mongoli desidera omaggiare il suo signore, allora questi si battono le mani e i pavoni aprono le proprie ali e sembrano esultare. Questa pare essere o arte diabolica o meccanismo sotterraneo.]

---

<sup>110</sup> Cfr. Olschki, 1946 sui pavoni nel palazzo, con riferimento alle opere di Al-Jazari.

L'episodio si ripresenta in modo piuttosto fedele anche nella traduzione di Jean Le Long<sup>111</sup>.

«En celui palais a moult de paons fais tout de fin or. Et quant aucuns Tartres veult en celi palais fere aucune feste a son seigneur, il fier les mains ensamble, et tantost toust ses paons espendent leurs hesles et hallettent et samble droit que il se dansent, tellement sont fais ce paons par science dell'homme ou [par] art de diable.» (Jean Le Long, *Le voyage en Asie d'Odoric de Pordenone: Itinéraire de la peregrinacion et du voyaige (1351)*, ed. a cura di Alvisé Andreose e Philippe Ménard, Genève, Droz, pp. 47 – 48.

(In quello stesso palazzo stavano molti pavoni fatti interamente di oro fino. E quando qualcuno dei Tartari vuole in quel palazzo fare qualche omaggio al suo signore, egli batte le mani insieme e tanto volentieri i pavoni aprono le ali e si agitano e sembra proprio che stiano danzando, come oggetti questi pavoni per

---

<sup>111</sup> La complicata situazione testuale della *Relatio* è stata oggetto di recente di disamina ed edizione critica da parte di Marchisio, 2016. In tutte le redazioni, l'episodio si ripresenta in maniera identica, con minime variazioni nella formula finale utilizzata: «fit arte diabolica, vel forte ingenio humano sub terra.» (Red. D); «humana industria aut diabolica fallacio.» (Red. F); «arte magica, vel cautela aliqua subterranea.» (Red. H); «fieri arte magica.» (Red. I); «arte diabolica, vel ingenio sotterraneo» (Red. O); «fit arte diabolica, vel ingenio.» (Red. P); «arte diabolica, vel aliquo artificio occulto.» (Red. Q). L'episodio inoltre si presenta anche nei volgarizzamenti francesi e italiani con caratteristiche simili; per il volgarizzamento italiano *libro delle strane e meravigliose cose*, si veda Andreose 2000. La versione compendiate della *Relatio*, il *Memoriale Toscano* riporta l'episodio in forma abbreviata, ma la formula resta: «E questo si fa per arte magica «o» per altro ingenio che è sotterra nascoso.» La «o» è correzione in Monaco 1990, p. 128, sul modello dei testi latini che presentano la disgiuntiva, mentre tutti i codici del *Memoriale* riportano «e». Dato il quadro delineato, potrebbe essere accolta anche la forma con la congiunzione, dato che non per forza l'uso dei meccanismi esclude anche un coinvolgimento delle arti magiche. Per quanto riguarda le traduzioni francesi, si è scelto di dare un maggiore spazio alla traduzione di Jean le Long rispetto a quella di Jean Vignay, in quanto quest'ultimo tende a tradurre in maniera più letterale, con un minor grado di innovazione (Cfr. Andreose, 2003, pp.14-15). La formula utilizzata nel volgarizzamento di Jean de Vignay è «par art de deable ou par enging qui est souz terre» (per arte del diavolo o per meccanismo sotterraneo), in *Les Merveilles de la terre d'outremer*, ed. par David A. Trotter, Exeter, University of Exeter 1990, p. 64.

conoscenza dell'uomo o per arte del diavolo.)

Odorico da Pordenone scrive nel 1330 – Jean Le Long nel 1351 –, ma resta un uomo di Chiesa; davanti a un automa meccanico, reputa giusto porsi il dubbio di un'arte diabolica, per proprio retaggio culturale. Si tratta però ormai di un dubbio retorico; il processo di razionalizzazione delle meraviglie meccaniche è compiuto a quest'altezza cronologica e la magia è un'arte posta in diretta opposizione a una *science de l'homme*. L'arte negromantica, rappresentativa di un certo sapere, è ormai completamente staccata dalla meraviglia per il sapere, creata dall'uomo come *ingenium*. Questa razionalizzazione procede di pari passo con un processo di smitizzazione del potere orientale, che di fatto svuota le corti orientali della loro capacità di far provare stupore. Nel momento in cui i congegni del sovrano straniero, per quanto complessi, si risolvono nella semplice *science de l'homme*, risultano essere maggiormente gestibili, controllabili.

I testi mostrano una visione piuttosto lineare di come dovevano apparire gli automi meccanici nel corso del tempo, da iniziale confusione di prodigi negromantici fino a semplici meccanismi, opera di costruttori umani, pur se talentuosi.

In questa prima rassegna mostrata tuttavia resta fuori una specifica categoria di automi, che non sembra seguire questo percorso, pur mostrando alcuni tratti in comune. Si tratta di quegli automi a immagine e somiglianza dell'essere umano: di seguito, tenteremo di spiegare come questi congegni aiutino a completare l'interpretazione appena data e la arricchiscano.

## 2.3 Automi umani

Nel 1230 Villard de Honnecourt, un architetto forse in servizio presso alcune cattedrali gotiche<sup>112</sup>, affida alle pagine del proprio *carnet* 5 disegni, raffiguranti:

---

<sup>112</sup> Il *carnet* rappresenta la risultante di alcune pergamene cucite assieme, pertanto contiene alcuni elementi di criticità: prima di tutto, nonostante sia nominato nell'incipit, un'accreditata ipotesi vede Villard come autore assieme ad altre due mani non identificate; in secondo luogo il *carnet* è difficilmente utilizzabile come base per comprendere una sua partecipazione ai lavori degli edifici, visto che le analogie con gli schizzi non si dimostrano sufficientemente probanti. Sicuramente il

una sega capace di tagliare da sola le cose; un argano per sollevare grossi carichi; un orologio meccanico e un angelo capace di puntare il proprio dito contro il sole; una balestra che non sbaglia mai un colpo; un'aquila meccanica.

Per quanto non possiamo essere in grado di stabilire con certezza quale fosse la destinazione di uso possibile per queste idee, nell'eventualità fossero realizzate, si potrebbe ragionevolmente ipotizzare una collocazione in contesto religioso, ad esempio una chiesa o una cappella.

Quasi vent'anni dopo, nel Regno di Castiglia, abbiamo notizia di una statua della Vergine Maria con il bambino, lignea e semovente: spalle, gomiti, ginocchia, fianchi e collo, possono animarsi grazie ad un meccanismo interno contenuto nella schiena<sup>113</sup>. La presenza della statuaria e l'utilizzo dell'immagine in contesto sacrale non sono sorprendenti a questa altezza cronologica; è stato inoltre più volte ribadito e dimostrato come l'uso di icone, statue – soprattutto mariane – e simulacri della divinità dovesse rivestire un ruolo importante nell'ambito della devozione, come nei *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci le statue di Maria divengono gli intermediari per i miracoli. Questo stesso aspetto, in un'opera come le *Cantigas di Santa Maria* di Alfonso X, inevitabilmente porta a considerarne le implicazioni politiche, nell'affermazione di una sacralità che caratterizza la sua monarchia, senza intermediazione clericale. L'immagine, in quanto rappresentazione del sacro, non

---

*carnet* mescola conoscenza scientifica del tempo-anche da fonti librerie – e una buona dose di esperienze personali, unite a resoconti uditi durante i suoi viaggi. Pertanto risulta complesso comprendere se gli automi descritti al foglio 9 v. si basino su oggetti esistenti, racconti o semplicemente fossero possibili in via solo teorica. Nonostante sia stata fatta notare una certa somiglianza tra gli schizzi di Villard e gli automi greci, a quest'altezza cronologica è difficile ipotizzare che Villard o suoi emuli potessero avere accesso alle opere di Erone di Alessandria. Anche eventuali collegamenti a tecnologie già presenti in Erone non sono dirimenti: un esempio è l'albero a camme, proprio dei mulini, reinventato autonomamente in Europa nel Medioevo. Il manoscritto del *carnet* è consultabile in formato digitale Cfr. Le Goff 1989, Bechmann, 2008, pp. 105-113.

<sup>113</sup> Swift, 2015, pp. 52-53. La statua è *La Virgen de los Reyes*, conservata presso la Cattedrale di Siviglia; si tratta di un oggetto 'performativo', nel particolare contesto della devozione mariana. Nell'ambito delle funzioni infatti, chi si trovava a osservare la statua muoversi, credeva che stesse 'per prendere vita' (Ivi, p. 69).

viene solo guardata, ma si ritiene sia capace di compiere miracoli, di assumere atteggiamenti umani, come lacrimare o muoversi, emettere suoni oppure odori. Questa sinestesia percettiva, nell'atto della contemplazione, non appare comune solo all'oggetto di devozione, ma investe – come già abbiamo potuto osservare – soggetti già comparsi in altri testi. Ciò che qui interessa è chiarire quale sia il ruolo di questi attributi – il movimento soprattutto, ma anche i suoni e gli odori – nei diversi contesti in cui compaiono le statue.

Circa ottant'anni prima della *Virger de los Reyes*, un chierico, Benoît de Saint - Maure, intellettuale di riferimento della corte plantageneta, dopo essere subentrato a Wace, scrive il *Roman de Troie* e, nel culmine di una narrazione che vede Ettore ferito, presenta una stanza straordinaria, la *chambre de labastrie*, in cui l'eroe viene sottoposto a debite cure, dopo una battaglia sanguinosa (cfr. 1.4) La camera è oggetto di un'ampia descrizione con indicazioni soprattutto inerenti ai materiali preziosi della stanza e alle sue caratteristiche architettoniche; culmine delle conoscenze di cui la stanza è ricettacolo, sono i quattro automi di forma umanoide, due con fattezze femminili, due invece maschili.

Questi umanoidi in metallo sono stati considerati per lungo tempo come esempio per eccellenza di questa tipologia di sculture meccaniche. Un giudizio che appare fondato: l'inventario di azioni che riproducono è particolarmente vario e complesso, suonano strumenti musicali, mostrano specchi, agitano incensieri profumati, si mostrano capaci di giochi e acrobazie, illustrano storie e tornei.

L'autore presenta questi straordinari congegni assieme ad altri automi, come un'aquila intenta a volare continuamente in circolo, subendo l'attacco da parte di un satiro, armato di mazza chiodata. Una ridondanza, che amplifica il carattere eccezionale della stanza, ma che in un certo senso sminuisce quello dei singoli automi. La riproducibilità di meccanismi eccezionali, in più punti di un singolo luogo, ne attenua l'unicità e li rende comuni per il contesto narrativo, ma ancora più sorprendenti per l'ascoltatore.

«En la chambre de labastrie,

ou l'ors d'Araibe reflambie  
e les doze pierres gemeles  
que Deus en eslist as plus beles,  
quant precioses les noma  
ço fu safirs e sardina,  
topace, prasme, crisolite  
maraude, beriz, ametiste  
jaspe, rubis, preziose sardoine,  
charbocles clers e calcedoine  
d'icestes ot de lonc, de lé,  
en la chambre mout grant plenté.»

(Nella Camera di Alabastro / dove l'oro d'Arabia rifulge / e le dodici pietre gemelle / che Dio ha scelto come le più belle / quando più preziose le nominò. / Quali zaffiri e agate / topazio, quarzo, crisoliti / smeraldi, berilli, ametiste, / diaspri, rubini, ricche sardoniche / granati brillanti e calcedonie / di queste, in lungo e in largo / la camera ne ha in gran quantità. / <sup>114</sup>)

I riferimenti alle pietre e all'oro rispondono a degli stereotipi molto in uso in questo tipo di descrizioni, i cui materiali sono attinti soprattutto dai lapidari. Gli effetti delle gemme comprendono le proprietà taumaturgiche dei singoli minerali, abbondantemente descritte in questi testi.

«Trei poëte, sages dotors,  
qui mout sorent de nigromance,

---

<sup>114</sup> I riferimenti alle pietre in questa tipologia di descrizioni sono piuttosto frequenti. *Sardina*, *sardoine* e *calcedoine* possono indicare pietre molto simili tra loro, pertanto si traduce in base alla colorazione, solitamente rossa per la *sardina*, bianca e nera per la *sardoine*, venendo quindi confusa con l'onice, nominata poco dopo.



les asistrent par tel semblance  
que sor chascun ot tresgeté  
une image de grant beauté.  
Les dous que plus esteient beles  
aveient formes de puceles;  
les autres dous de jovenceaus:  
onques nus hom ne vit tant beaus;  
e si esteient colorees  
e en tel maniere formees,  
quis esguardot, ço li ert vis  
qu'angle fussent de Paradis.  
Des dous danzeles la menor  
teneit toz tens un mireor  
en or asis cler e vermeil:  
rais de lune ne de soleil  
ne resplent si come il faiseit.»

(Tre artefici, saggi dottori, / che molto conoscevano di negromanzia, / le assemblarono in tal  
maniera / che su ciascuna / fosse forgiata un'immagine di grande bellezza. / Le due che erano  
le piú belle / avevano forma di fanciulle; / le altre due di giovanotti: / che nessun ne vide di  
altrettanto belle; / ed erano cosí colorate / e fatte in tal modo che a chi / le guardava, davano  
l'impressione / paressero angeli del Paradiso. / La piú piccola delle due fanciulle / aveva sempre  
uno specchio / incastonato in oro chiaro e vermiglio: / i raggi di luna o di sole / non splendono  
tanto come quello. / )

Il termine *poete*, per indicare un artefice o qualcuno capace di modellare il metallo,  
è piuttosto raro nel corpus dei testi francesi. Come nella precedente descrizione,

anche in questo caso troviamo un riferimento alla luce (le gemme infatti illuminano la stanza come se fosse giorno), che si situa in linea con gli interessi culturali del tempo, compreso quello, rinnovato, per l'ottica.

L'insistenza sulla bellezza delle statue si accompagna al riferimento al Paradiso, che di fatto avvicina questa scena a quanto già esaminato in riferimento agli alberi d'oro: ancora ritroviamo dunque il *topos* del *locus amoenus*, ma con una valenza quasi performativa, come già messo in luce da Costantini.

«D'el serveient li autre trei.

L'autre danzele ert mout corteise,

quar tote jor joë e enveise

e bale e tresche e tombe e saut,

desus le piler, si en haut

que c'est merveille qu'el ne chiet

Par soventes feiz se rasiet:

Lance e requeut quatre couteaus.

Cent gieus divers riches e beaus

i fait le jor set feiz o uit.

Sor une table d'or recuit

que devant li est lee e grant,

fait merveilles de tel semblant

que ne porreit rien porpenser

bataille d'ors ne de sengler,

de grif, de tigre, de lion,

ne vol d'ostor ne de faucon,

ne d'espervier ne d'autre oisel,

gieu de dame o de dameisel,

ne parlemenz ne repostauz,  
batailles, traïsons n'assauz,  
ne nef siglant par haute mer,  
reison de haïr ne d'amer,  
ne batailles de champions,  
n'omes cornuz ne marmions,  
ne serpenteaus volanz, hisdos,  
nuitons ne mostres perillos  
que n'i face le jor joër,  
e lor natures demonstrer  
conoistre fait tot en apert  
de quei chascune joë e sert.  
Merveille semble a esguarder,  
quar om ne savreit porpenser  
que devienent après le gieus.  
Des arz e des segreiz des cieus  
sot cil assez quis tresgeta  
e qui l'image apareilla.»

(Le altre tre statue servivano ad altro. / L'altra fanciulla era molto cortese, / perché gioca e si diverte, / balla, salta su e giù / sulla colonna, sulla sommità / che è una meraviglia che non cada. / Spesso torna a sedersi: / lancia e riprende quattro coltelli. / Cento giochi diversi, splendidi e belli / esegue ogni giorno sette o otto volte. / Su una tavola d'oro fino, / che davanti a lei è posta, grande e larga, / Compie meraviglie di tal fattura / che non si potrebbero immaginare – / battaglie d'orsi e di cinghiali, / di grifoni, di tigre e di leoni, / voli d'astori, di falchi, / di sparvieri e d'altri uccelli, / giochi di dame e di giovani, / assemblee, imboscate, / battaglie, trappole, assalti, / navi che veleggiano in alto mare, / ragioni d'odio e d'amore, / singolari tenzoni, / uomini con le corna e nani, / orribili serpenti volanti, / folletti e mostri temibili – / non c'è nulla

che non faccia rappresentare / e mostrare la sua natura (specie): / fa vedere molto chiaramente come / ciascuna agisce e si usa. / Appare come una meraviglia da osservare / perché non si saprebbe immaginare / che avrebbero fatto i giochi (gli ingegni). / Delle arti e dei segreti dei cieli / seppe molto quello che forgiò / e preparò la statua.)

Data la mole nel testo, la camera di alabastro descritta da Benoît ha sicuramente meritato nel tempo una certa attenzione critica, anche considerando come tutta la scena sia una creazione originale dell'autore, non presente in alcuna delle fonti supposte<sup>115</sup>, mentre ricorre in molte delle rielaborazioni successive<sup>116</sup>.

Se consideriamo dunque l'ideazione della *chambre* in modo originale, dobbiamo avviare necessariamente una riflessione sulle possibili fonti e suggestioni, prendendo in esame come Benoît si ponesse da 'mediatore', attraverso la sua opera, per la materia troiana presso un pubblico che probabilmente conosceva simili vicende solo attraverso i compendi. Tale ruolo di mediazione trova una corrispondenza nell'ambito culturale e politico della corte plantageneta, di cui si postula, con intento encomiastico, la diretta discendenza troiana.

Nel caso della *chambre*, noi ritroviamo quel medesimo tentativo di ricreare un *locus amoenus*, in un palazzo chiuso, ma Benoît attribuisce alla grandezza degli antichi capacità superiori alla mera costruzione di un giardino decorato da automi meccanici: la capacità di dare piacere (Cfr. Costantini 2008, pp. 123 – 125) in un luogo completamente ricreato dai saggi maghi e negromanti. Si tratta quasi di un paradiso completamente artificiale, che certamente supera tutti i racconti e le storie

---

<sup>115</sup> Sulla *Chambre*, oltre alla bibliografia già indicata per gli automi, si veda Sullivan 1986; Truitt 2004; D'Agostino 2013; Costantini 2005.

<sup>116</sup> L'episodio ricorre nel *Liber Destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e nei volgarizzamenti. Nel *Libro della distruzione di Troia*, si legge di «Una chamera ebbe nel palagio fatta per arti di nigromanzia con maravigliosa sottilità, ed era chiamata la chammera di bieltà, e ne' quattro canti della cammera avea in ciaschuno una colonna» (*Libro della distruzione di Troia*, in *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, a cura di Alfredo Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926, pp. 151-84) e nella versione di Binduccio da Scelto si legge «Molto era gran meraviglia a riguardare quella camera. Colui che quella camera aveva fatta, sapea molto de le sette arti e de' divini secreti, c'altrimenti no l'avrebbe potuta fare.» Resta quindi anche nelle traduzioni il collegamento tra *nigromance* e arti liberali.

che all'epoca circolavano sui prodigiosi automi orientali. Possiamo supporre ubbidisse al gusto proprio del tempo, che ricercava nei *romans* – non nelle *historiae*, occorre precisarlo – occasioni di diletto e meraviglia. Con la propria parola e la propria tecnica, Benoît crea a sua volta una meraviglia, uno splendido affresco artificiale destinato a superare il tempo, al pari dei suoi automi. Gli automi ubbidiscono in questo caso a quel concetto di “rappresentazione nella rappresentazione” o più semplicemente di performance nella performance.

L'unicità di questa scena sottrae gli automi al ruolo di semplici 'guardiani', come sostenuto in altri studi per la categoria maggiormente rappresentata per quel che riguarda statue semoventi dalle sembianze umane. Le *ymages di* Benoît non sono né giochi per intrattenere qualcuno, né guardiani fantastici, ma contribuiscono alla creazione di un vero e proprio 'santuario' taumaturgico, legato alla piacevolezza e alla guarigione; anche i loro artefici sono connotati in senso positivo, attraverso attributi di saggezza e conoscenza.

Questa retorica risulta in parte assente nel motivo dei 'guardiani', di cui le più recenti acquisizioni sono in Truitt 2015. Conviene esaminarne nel dettaglio le caratteristiche salienti: nel momento in cui utilizziamo questo termine, presupponiamo infatti la collocazione degli automi al limite di un dato spazio; di conseguenza, la loro presenza segna un confine, tanto da un punto di vista fisico (interno o esterno), quanto da un punto di vista morale: bene o male, vita o morte. Un guardiano metallico è un «oggetto liminale»<sup>117</sup>, che chiude un determinato spazio: superare il guardiano implica distruggere il confine e consentire a ciò che si trova all'esterno di penetrare all'interno di questo spazio 'altro'. Si noti come però, in questi casi, come per tutti gli altri già descritti, l'automa capace di muoversi da solo continui a designare uno spazio percepito come diverso, staccato rispetto al mondo esterno, e presumibilmente con sue regole proprie.

---

<sup>117</sup> Definizione utilizzata in Truitt 2015, p. 60 e che applica a tutta la categoria degli automi, sottolineando una funzione di confine anche per gli automi della Camera di Alabastro, in quanto rimarcherebbero i concetti della corte. Per quanto effettivamente questi automi caratterizzino spesso gli spazi chiusi, si propone un'interpretazione diversa in chiusura di questo paragrafo.

In questo senso, il guardiano di bronzo posto all'ingresso della *Dolorous Guard*, nel *Lancelot en prose*<sup>118</sup> si caratterizza per alcune peculiarità. Consideriamo brevemente il contesto: il castello della Dolorosa Guardia<sup>119</sup> è infatti un luogo letale per chiunque vi si avvicini, protetto appunto da un cavaliere di rame.

«si tost com cil entroit dedanz la première porte qui lo chastel devoit conquerre et il porroit lo chevalier de cuivre véoir tantost fondroit à terre, et lors charroient tuit li anchement del' chastel dont il estoit toz plains en tel manière qu'il seroient véu apertement.»

(Non appena entrò dentro alla prima porta colui il quale avrebbe dovuto conquistare il castello, e potè guardarlo, il cavaliere di rame cadde a terra e tutti gli incantesimi di cui era pieno il castello crollarono e in questo modo si videro chiaramente.)

Di per sé lo schema dell'eroe che entra in un castello o in altro luogo chiuso, protetto da incantesimi, è estremamente comune per la materia arturiana. Il guardiano di bronzo, perfettamente fisico – non illusorio come molti tipi di incantesimi (Cfr. 1.2 e 1.3) – resta un fattore di innovazione, nonostante venga sconfitto in modo molto semplice, grazie all'aiuto della Dama del Lago. Il pattern narrativo di per sé è tipico del genere.

La conquista del castello si rivela particolarmente ardua e ricca di imprevisti; dopo alcune vicissitudini, Lancillotto incontra altri due guardiani: sono degli automi antropomorfi, composti nel medesimo metallo del primo gigante a guardia dell'ingresso e sempre mossi *par enchantement*. Questi automi sono posti all'ingresso di una stanza al cui interno dimora un terzo automa, una fanciulla di

---

<sup>118</sup> L'episodio della *Dolorous Guard* è stato ampiamente sondato in precedenza, si veda in particolare; Jefferson 1989; Ferlampin-Acher 2006; Truitt 2015 per il corredo illustrativo dei manoscritti che raffigurano la scena.

<sup>119</sup> Seguo *Lancelot en prose*. Ed. par Alexandre Micha, Paris - Genève, Droz, 1978-1983, t. VII, pp. 311 e seguenti.

bronzo, custode di un mazzo di chiavi. Una volta conquistate, Lancillotto può aprire il coperchio di uno scrigno, con all'interno trenta tubi di bronzo che emettono voci spaventose. Nel momento in cui usa le chiavi, riesce a liberare, con gran baccano, gli spiriti rinchiusi dentro i tubi, che costituivano la stessa forza motrice degli automi<sup>120</sup>.

Lancillotto è l'eroe per eccellenza delle narrazioni oltremondane e il *Roman de Lancelot* rispetta i canoni e i pattern narrativi dell'*aventure* cavalleresca<sup>121</sup>; questo particolare dei trenta tubi tuttavia sembra maggiormente simile a quanto già osservato per i meccanismi. In questo caso i tubi non sono inseriti in un sistema o all'interno del corpo meccanico, ma sono collocati separatamente, più simili a dei talismani che non a veri e propri manufatti. Il termine utilizzato, *anchantment*, rende evidente che ci troviamo in presenza di un vero e proprio incantesimo, diverso dalla *nigromance*. Gli spiriti contenuti nei tubi sono realmente invocati per far muovere gli automi e manipolati da chi è stato capace di imprigionarli.

La tipologia di testo permette maggiormente un *escamotage* del genere, considerando comunque come la materia arturiana si presti a una fruizione diversa, rispetto alla materia antica, anche maggiormente propensa a un meraviglioso puramente finzionale. Questa innovazione dei tubi tuttavia combacia bene con quanto osservato per altri meccanismi; siamo di fronte all'innesto di un materiale diverso in un pattern già consolidato. Motivi differenti si intrecciano a suggestioni nuove, in un insieme coerente.

La caratteristica principale di questo tipo di automi almeno resta la liminalità, nonché la loro marca di alterità, in quanto appunto delimitano uno spazio diverso. Questo tratto tuttavia viene declinato nei diversi contesti, secondo strategie peculiari del genere di volta in volta considerato.

---

<sup>120</sup> «Il se saigne, puis vost lo coffre deffermer, si voit qu'il en issirent .xxx. tuel de cuivre et de chascun tuel vient une voiz assez hideuse, si estoit l'une plus grosse que l'autre. De celz voiz venoient li anchantement et les mervoilles de laianz; et il met el coffre la clef, et com il l'ot overt si an sailli uns granz estorbeillons et une si granz noise que il li fu avis que tuit li deiable d'anfer i fuissent;»

<sup>121</sup> Per le caratteristiche del viaggio oltremondano, Harf-Lancner, 1989.

Dunque troviamo automi guardiani anche nel *Roman d'Alexandre*, in due luoghi: nell'episodio della foresta delle fanciulle-fiore, dove due guardiani di bell'aspetto, costruiti in metalli preziosi, compaiono a protezione delle donne, e la tomba di un emiro protetta da due automi d'oro, armati di lancia e scudo; alla volta del suo mausoleo sono fissate inoltre quattro arpe che suonano all'infinito<sup>122</sup>, ancora quindi torna il tema del suono e il carattere performativo, riconfermando l'impressione generale che accompagna questo tipo di automi.

Come è stato già osservato, il legame degli automi umani con le tombe appare piuttosto ben rappresentato: li ritroviamo nel *Roman de Troie*, presso la tomba di Ettore; nel *Roman d'Eneas*, presso la tomba di Camille; nel *Floire et Blancheflor*. Sono tutti testi in cui abbiamo già riscontrato una presenza di automi, ma per questi esempi che prenderemo in esame sembrano differenziarsi dagli automi guardiani classici.

Per quanto riguarda l'*Eneas* e il *Floire et Blancheflor* infatti emergono delle peculiarità di cui converrebbe tenere conto, qualora si cercasse di creare diversi raggruppamenti.

La tomba di Camille, nel *Roman d'Eneas*, apporta alcuni *cliché* già riscontrati, ma anche alcune innovazioni. La lunghissima descrizione della tomba si avvale della combinazione di informazioni disparate, provenienti dall'incrocio di diversi tipi di sapere, ingegneristico e artigianale, attraverso un procedimento di *amplificatio* della meraviglia. I riferimenti alla pietra magnetica, alla lega metallica dell'eletto, ai composti ottenuti per aumentare la resistenza dei materiali, si inseriscono in un quadro di meraviglia e stupore che sembra scaturire direttamente dalla presenza dell'applicazione pratica di un certo tipo di conoscenza, per ammissione dello stesso autore del *Roman d'Eneas*.

I testi in cui queste conoscenze possono trovare un parziale fondamento sono certamente i lapidari, soprattutto per quanto concerne la pietra magnetica (piuttosto

---

<sup>122</sup> Il passo è contenuto nella III Branche del *Roman d'Alexandre*, vv. 3372-3451 e per la tomba dell'emiro vv. 7112-7205 Cfr. Caraffi 2008, p. 83 per l'interpretazione complessiva dei passi, con bibliografia.



comune per ‘spiegare’ certi prodigi cfr. 3.2); tra i diversi manufatti considerati, compare inoltre uno strumento – uno specchio – capace di rivelare in anticipo l’arrivo dei nemici, qualora capitassero attacchi o assedi (un elemento già incontrato nelle versioni latine e francesi della *Lettre du Prete Jeam*). Infine l’opera di ingegneria più importante della tomba è un meccanismo di difesa, in cui gli automi appaiono come parte integrante: una colomba d’oro tiene con il becco la corda di sostegno per una lanterna inesauribile, mentre viene tenuta continuamente sotto tiro da parte di un arciere meccanico. Se l’arciere scoccasse la freccia, per una minima pressione, la colomba verrebbe abbattuta – il bersaglio infatti non è la corda, ma l’animale metallico – e la lampada perderebbe il suo sostegno. In questo modo, l’olio contenuto nella lanterna si disperderebbe in terra, con ovvie conseguenze per la tomba.

«Desor la tombe, ou milieu droit,

une chaîne d’or y pendait,

amont ert mise en la polie

[et descendait par grant mestrie.]

A l’un des chiez de la chaîne

pendi la lampe qui fu plaine d’un chier

uille de tel maniéré

que moult jete dere lumière,

ne la por feu ne defaura,

touz tens ardoft, touz tens dura.

Celle lampe fu alumee,

touz jors ardra mais a duree

s’en ne la brise ne abat

Elle ert de jagonce granat,

n'ot de son grant si chier vaissel  
 en tout le siede ne si bel.  
  
 Li autre chief de la chaîne  
 qui la lampe conduit et maine,  
 a .1. piler de travers vint,  
 .1. coulon d'or ei bec le tint;  
 soudez estoit sor la cimaise,  
 de la tumbe ert assis en aise.  
 Jamais la lampe ne cherra  
 tant corn li coulons la tendra;  
 il la tendra touz tens mais bien  
 se n'estoit seul por une rien  
 uns archiers ert de l'autre part,  
 tresgetez fu par grant esgart,  
 endroit le coulon ert assis  
 sor .1. perron de marbre bis;  
 son arc tout entesé tenoit  
 et celle part visort tout droit  
 Li boujons estoit enchoiciez  
 et ert ainssi appareilliez  
 que le coulon de bout ferist  
 tantost comme de corde issist  
 Li archiers puet longue viser  
 et touz tens mais son arc teser.» (vv. 7737 – 7774)

(Sopra la tomba, proprio in mezzo, / pendeva una catena d'oro / e sopra, una puleggia che  
 scendeva con gran arte. / A una delle estremità della catena / pendeva la lampada / che era piena  
 / di un olio prezioso, di tal fatta / che spandeva una luce chiara, / né mai si sarebbe spenta per  
 mancanza di fuoco, / per sempre avrebbe bruciato, / per sempre sarebbe durata. / Quella  
 lampada fu accesa, / sarebbe arsa per sempre senza fine / se non la si fosse spezzata o abbattuta.  
 / Era di giacinto color granata, / non c'era un vaso così prezioso e perfetto / né così bello in  
 tutto il mondo. / Un'altra estremità della catena, / che guidava la lampada, / andava di traverso

verso un pilastro, / una colomba d'oro la teneva nel suo becco; / era saldata alla cornice / e messa con gusto sulla tomba. / Mai la lampada sarebbe caduta / finché la colomba l'avesse tenuta; / l'avrebbe tenuta per sempre bene / tranne che per una cosa: / dall'altra parte c'era un arciere, / scolpito con grande arte, / era posto di fronte alla colomba / sopra un blocco di marmo grigio; / teneva il suo arco teso / e guardava dritto da quella parte, la freccia incoccata, / ed era preparato a colpire la colomba / non appena lasciasse la corda.) [*Il Romanzo di Eneas*, ed. cit. pp. 398 – 399)

La descrizione della tomba di Camilla appare come l'amalgama di diversi materiali antichizzanti, dallo specchio difensivo a una leggenda riportata da Guglielmo di Malmesbury, su Gerberto di Aurillac e il tesoro di Ottaviano (cfr. 3.1).

Questo tipo di meccanismo ricorda però anche un'altra leggenda, presente nel *De Mirabilibus urbis Romae*, conservato in un manoscritto unico a Cambridge.

Si tratta di uno dei tanti itinerari di Roma<sup>123</sup>, il cui l'autore, Gregorius, descrive la bellezza di Roma e i tanti *mirabilia* della città, tra cui il meccanismo difensivo della *Salvatio Romae*. Questi automi guardiani svolgono non solo una funzione difensiva immediata, avvertendo quanti si trovano nelle vicinanze, di qualcosa che avviene lontano.

#### VIII. De multitududine statuarum.

«Inter universa opera monstruosa que Rome quondam fuerunt, magis miranda est multitudo statuarum que «Salvacio civium» dicebantur. Hec arte magica fuit consecratio statuarum omnium gentium que Romano regno subiecte fuerunt. Nulla etenim gens sive regio subiecta fuit Romano imperio cuius imago in quadam domo ad has consecrata non esset. Huius autem domus magna pars parietum adhuc restat et cripte eius horride et inaccessibiles apparent. In hac quondam domo predicte imagines ex II ordine stabant et

---

<sup>123</sup> Il *De mirabilibus urbis Romae* si contraddistingue, rispetto ad altri resoconti, per il minore interesse rispetto agli aspetti religiosi della città; tutta l'attenzione dell'autore è rivolta alle rovine di Roma e alle statue, per cui prova meraviglia e stupore. L'edizione di riferimento, con ampio commento, è Gregorius. *Il fascino di Roma nel Medioevo: le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio*. Ed. e trad. it a cura di Cristina Nardella, Roma Viella, 2007.

quelibet imago nomen gentis illius, cuius imaginem tenebat, in pectore scriptum habebat et tintinnabulum argenteum, quia omni metallo sonorius est, unaqueque in collo gerebat, erantque sacerdotes die ac nocte semper vigilantes, qui eas custodiebant. Et si qua gens in rebellionem consurgere conabatur in imperium Romanorum, protinus statua illius movebatur et tintinnabulum in collo eius sonuit et statim scriptum nomen illius ymaginis sacerdos principibus deportabat. Erat autem supra domum hiis ymaginibus consecratam miles eneus cum equo suo, semper concordans motui imaginis lanceamque apud illam gentem dirigens, cuius ymago movebatur. Hoc itaque non dubio indicio premoniti, Romani principes sine mora exercitum ad rebellionem illius gentis reprimendam direxerunt, qui sepius hostes antequam arma et impedimenta parassent prevenientes, facile et sine sanguine eos sibi subiugaverunt. Fertur autem in eadem domo ignem inextinguibilem fuisse. De hoc autem mirando opere artifex sciscitatus quamdiu duraret, respondit illud duraturum donec virgo pareret. Dicunt autem ingenti ruina militem prefatum cum domo sua corruisse ea nocte, qua Christus natus fuit de Virgine, et lumen illud ficticium et magicum extinctum est iure, cum lux vera et sempiterna oriri cepisset. Credibile est et malignum hostem potenciam fallendi homines deseruisse, cum deus homo esse cepisset. [Magistri Gregorii, *Narracio de mirabilibus urbis Romae. Il fascino di Roma nel Medioevo. Le "meraviglie di Roma" di Mastro Gregorio*, a cura di C. Nardella, Roma, Viella, 1997.]

#### VIII. La moltitudine di statue.

Tra tutte le opere meravigliose che c'erano una volta a Roma, suscita stupore la grande quantità di statue; venivano chiamate: «Salvezza dei cittadini». Per arte magica le statue furono dedicate a tutte le popolazioni soggette al dominio di Roma: non fu sottomessa all'impero romano nessuna popolazione o paese, di cui non ci fosse poi un'effigie in un edificio appositamente consacrato. Rimane ancor oggi una gran parte delle pareti di questo edificio e sono visibili i sotterranei paurosi ed inaccessibili. In quest'edificio, un tempo stavano ben ordinate le suddette statue e ciascuna aveva scritto sul petto il nome della popolazione che rappresentava, ed ognuna portava al collo un campanello d'argento, perché l'argento è più sonoro di ogni altro metallo; e giorno e notte c'erano sacerdoti a guardia che le custodivano. Se qualche popolazione tentava di insorgere ribellandosi contro l'impero romano, immediatamente la statua corrispondente si muoveva, ed il campanello al collo si metteva a suonare; subito il sacerdote riferiva agli imperatori il nome che c'era scritto. Sopra l'edificio consacrato a quelle statue c'era un soldato di bronzo col suo cavallo, il quale, sempre in perfetto accordo con il movimento della statua, dirigeva la propria lancia verso la popolazione il cui simbolo si era mosso. Avvertiti da questo indizio indubbio, gli imperatori Romani inviavano senza indugio l'esercito a reprimere la

rivolta di quella popolazione, e spesso riuscivano facilmente e senza spargimento di sangue a sottomettere i nemici, prevenendoli prima che avessero preparato armi ed attrezzature. Si dice che in quell'edificio ci fosse un fuoco inestinguibile. L'artefice di questa straordinaria opera, interrogato su quanto a lungo sarebbe durata, rispose che sarebbe durata fintanto che una vergine avesse partorito.)

Il particolare della luce inesauribile e il meccanismo difensivo basato su un puntatore, avvicinano maggiormente questo episodio a quanto abbiamo osservato per il *Roman d'Eneas*, a riprova di una circolazione di materiali molto diversi tra loro, non per forza tutti di matrice orientale.

Tutte le province sono raffigurate come personificazioni, attraverso un meccanismo di rappresentazione che passa appunto per l'immagine. Il dettaglio della voragine avvicina questo episodio al contesto delle tombe, ma in questa sede riteniamo forzato reputare questo particolare come collegamento alla *nigromance*.

Un caso invece con altre peculiarità, riguardanti sempre questa funzione di rappresentazione è presente nel *Floire et Blancheflor*, che torna nuovamente ad avvicinarsi agli automi orientali.

«Quant li vens les enfans toucoit,

l'un baisoit l'autre et acoloit

si disoient par ingremance

trestout lor bon et lor enfance.

Ce dit Flores a Blancheflor:

“Baisié moi, bele, par amour.”

Blancheflor respont en baisant:

“Je vos aim plus que rien vivant.”

Tant con li vent les atoucoient,

et li enfant s'entrebaisoient.

Et quant il laissent le venter,

dont se reposent a parler,»»

(Quando il vento tocca i due giovinetti / L'uno bacia e abbraccia l'altro / si parlano grazie alla magia / del loro bene e della loro infanzia / Florio dice a Blancheflor / "Baciami, mia bella, per amore" / e Blancheflor risponde mentre si baciano / "Amo te più di qualunque essere vivente." / Quando il vento li tocca, / i due giovinetti si baciano l'un l'altra. / Ma quando il vento li lascia / cessano di parlare.)

La funzione di questi automi non è assolutamente l'essere guardiani della tomba: essi rappresentano e alludono all'amore tra i due amanti, celebrato come perfetto; per questa funzione, nonostante i riferimenti noti alle caratteristiche degli automi, come il solito innesco attraverso il vento, sono più vicini alla *salle aux images* nel *Roman de Tristan* di Thomas che non ai guardiani di tombe antiche. In questo senso, potremmo trovarci di fronte a un gradino intermedio tra l'estetica psicologica del *Roman de Tristan* (Cfr. 3.2) e la *chambre de beautès*.

La statuaria, che durante questo periodo conosce un nuovo impulso, gode di una diversa considerazione a seconda del contesto considerato; se l'immagine sacra è portatrice di miracoli, la meraviglia di una statua capace di muoversi da sola può assumere diverse forme nell'immaginario medievale: guardiano, meccanismo difensivo, celebrazione.

Quando le meraviglie provengono da un contesto altro, devono avere una spiegazione: la materia arturiana, il suo contesto di fruizione, il suo pubblico di riferimento permettono all'autore di marcare l'alterità con i tratti del soprannaturale, del demoniaco, del magico attraverso l'impiego di spiriti, senza troppi scrupoli, così come nel *roman* in generale, mentre nel contesto orientaleggiante si utilizzano stratagemmi maggiormente conformi alla materia trattata. Con il tempo però la semiotica degli automi cambia e da meraviglie esterne, eccentriche, liminali, essi vengono utilizzati in chiave psicologica e secolare (Roncaglia, 1970); il portato retorico degli automi meccanici diviene maggiormente familiare e si accosta sempre più al godimento estetico.

Possiamo notare che la figura umana capace di muoversi autonomamente sembra possedere un grado di ambiguità maggiore, rispetto agli uccelli meccanici.

Nei testi esaminati, abbiamo potuto riscontrare una sostanziale corrispondenza con i tratti pertinenti indagati in 2.1 per quanto riguarda gli automi, ai quali però possiamo aggiungere un ulteriore tassello: la *liminalità* di questi automi, negli esempi riportati, corrisponde a un ruolo operativo all'interno della narrazione. In altre parole, i guardiani conferiscono sostanza al confine tra gli spazi dell'*aventure*, come nel caso del guardiano di bronzo alla Dolorosa Guardia. Invece, gli automi che contraddistinguono gli spazi chiusi – tombe comprese – sostituiscono, per riproduzione, funzioni dei propri modelli, per ottenere diversi effetti, ma non giocano un ruolo attivo. Inoltre, mentre per i guardiani – ad esempio della Dolorosa Guardia – non abbiamo chiare indicazioni sulla loro natura, diversamente, gli automi appartenenti a uno spazio chiuso, riportano chiare indicazioni sull'artefice.

In conclusione, il meraviglioso scientifico comprende anche gli automi umani, anche se le loro caratteristiche perturbanti sembrano limitate alla somiglianza con i modelli organici, rispetto genericamente al movimetno.

Possiamo distinguere diversi sottoinsiemi: un gruppo di automi, utilizzati per rappresentare il sapere orientale e la capacità di controllo di uno spazio; un gruppo che rielabora questi *topoi* per diversi fini, per indicare la liminalità o rappresentare diverse istanze all'interno del testo; infine un gruppo che rielabora altre tradizioni, maggiormente legate alle leggende sugli artefici e al tipo di sapere che rappresentano.

## CAPITOLO 3: Imitare la Natura, rappresentare la conoscenza

### 3.1 Lo statuto ambiguo degli artefici

In questo capitolo usiamo il termine *artefice* per indicare una figura – reale o fittizia – capace di concretizzare un insieme di conoscenze o una propria capacità attraverso una produzione. Con un ulteriore grado di specializzazione, in realtà, riconosciamo al termine *artifex*, che incontriamo nei nostri testi, anche la valenza di artigiano capace di imitare la natura, in maniera così perfetta da indurre in inganno; da qui, il suo accostamento con arti ‘magiche’ e la sua ambiguità.

Esiste però un’evidente sovrapposizione, in alcune leggende medievali, tra la figura dell’artefice-negromante e pratiche di norma accostate a eruditi dell’epoca.

La nomenclatura utilizzata per definire un artefice rende evidente un problema, riconosciuto già da tempo nel dibattito storico-culturale sul medioevo, ovvero una sostanziale difficoltà a stabilire confini chiari e netti tra applicazione pratica di un sapere (scienza, nell’accezione usata finora) e magia<sup>124</sup>.

In questa sede si introduce un altro elemento di problematizzazione: se la cosiddetta ‘magia’ è utilizzata per compiere ‘meraviglie’ del tutto reali – quindi ontologicamente diverse dal *magicum* della teoria di Le Goff (cfr. 1.1) – e in un certo senso ‘spiegate’, pur se attraverso gli stilemi del romanzo, è lecito chiedersi quale sia la sua funzione e in che modo sia utilizzato il termine *nigromance*.

Il concetto di per sé è antico e trova già sua definizione nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia.

«Necromantii sunt, quorum praecantationibus videntur resuscitati mortui divinare, et ad interrogata respondere.» (VIII, IX, 11)

---

<sup>124</sup> Si veda ad esempio la cosiddetta ‘magia naturale’, un concetto che Thorndike 1923 riporta tanto al Medioevo quanto al Rinascimento, che in Federici Vescovini 2008 viene



(I negromanti sono coloro grazie ai cui incantesimi si vedono i morti resuscitati divinare e rispondere alle domande loro rivolte.) (ed. cit. p. 665)

Nel DEAF il lemma *nigromance*<sup>125</sup> registra una definizione che poco aggiunge, riferendosi sempre a un'arte capace di evocare i morti a fini divinatori. Nel DMF si registra la medesima definizione nel confronto sinottico con gli altri dizionari, tranne per il *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes* (DECT)<sup>126</sup>, che riporta semplicemente la definizione di 'magia' in senso generico<sup>127</sup>. Anche nel Corpus TLIO– Tesoro della lingua Italiana delle Origini – la definizione sopra riportata non è condivisa univocamente in tutti gli esempi che emergono, anche se possiamo ritrovarla in altri dizionari storici italiani<sup>128</sup>.

Sicuramente la considerazione della *nigromance*, legata direttamente al potere demoniaco o all'intermediazione degli spiriti, fu argomento condiviso in tutto l'alto medioevo, complice tutta la trattazione sui maghi di Isidoro di Siviglia, nonché la dimostrazione dei miracoli contenuta nel *De Civitate Dei* di Sant'Agostino<sup>129</sup>.

---

<sup>125</sup> DEAF, *Nigromance*.

<https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/nigremance#nigremance> [10/11/18].

<sup>126</sup> DECT, *Nigremance*.

[http://atilf.atilf.fr/scripts/dect.exe?BASE\\_LEXIQUE;VED=nigremance;](http://atilf.atilf.fr/scripts/dect.exe?BASE_LEXIQUE;VED=nigremance;) [10/11/18]

<sup>127</sup> La base di dati BMF – Base de Français Medieval 2019, riporta 9 occorrenze per *nigromance*; nel *Roman de la Rose*, il termine è in opposizione ad altri, secondo le formule «ne sorcerie, Ne Balenus, ne sa science, Ne magique, ne nigromance», p. 187, v. 14370. Le altre occorrenze registrate sono comprese per la maggior parte in questo studio, tranne per la più tarda contenuta nel *roman de Berin*. La banca dati è accessibile qui: <http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/> [18/07/19]

<sup>128</sup> Secondo il Dizionario Battaglia 1982, il lemma *negromanzia* indica la *necromanzia*, come significato specializzato e, genericamente, la magia nera. «In senso concreto: pratica magica, incantesimo, prodigio di magia nera. - Con uso spreg.: stregoneria.» (p. 334) Il Corpus GATTOweb - OVI riporta 51 occorrenze per il lemma, mostrando un arco semantico coerente con quanto delineiamo di seguito.

<sup>129</sup> Agostino, *De Civitate*, XXI, 6. Sant'Agostino dedica ampio spazio alle questioni dottrinarie relative al rapporto con i pagani e alle tentazioni dei demoni. In questo brano usa un esempio – la lucerna inestinguibile di Venere – come espediente per dimostrare la falsità dei prodigi

Tra queste fonti e le successive acquisizioni non vi è solo una distanza cronologica, come ampiamente dimostrato. Nell' *Image du Monde* di Gossuin de Metz appare difatti una definizione di *nigromance* che introduce degli elementi nuovi, rispetto al panorama ivi delineato.

Nella seconda redazione in versi<sup>130</sup>, nel II Libro, Capitolo V si legge la spiegazione sui singoli elementi. Secondo l'autore dell' *Image du Monde*, l'aria è il terzo elemento, rappresenta il soffio vitale, dà la vita, sostiene il volo dei volatili, che cantano in onore del Divino, secondo un'immagine biblica. Tuttavia l'aria può essere utilizzata anche dal Diavolo per dare forma agli spiriti, rendendoli simili a figure capaci di far impazzire il prossimo.

Ainsi par l'aer li oesel vont  
Qu'en lor chans lor creator loent  
De cest aer prene[n]t  
lor habit et cors li malign esperit  
C'est anemis, qui tous mas pose  
A semblance d'aucune chose  
Lors, quant li se puet aparoir  
A aucun por lui decevoir  
Ou por faire perdre son sens

---

pagani, rispetto alla veridicità da dimostrare dei miracoli. Questo perché, di fronte al prodigio, Sant'Agostino pone la scelta tra il frutto di arti umane (ipotizza quindi l'uso di un congegno) e magiche (diaboliche), per tramite di uomini o di illusioni. Questa concezione del tramite per l'operato altrimenti incorporeo del demone è anche in *De Civitate VIII, 23*, in cui vengono condannate apertamente le «statue animate», capaci di compiere diverse azioni e di essere animate per intervento diabolico.

<sup>130</sup> La seconda redazione in versi dell' *Image Du Monde* è stata edita da Sara Centili 2004, nel suo lavoro di tesi di dottorato, al momento non pubblicata. Si riproduce il testo con traduzione solo nella misura strettamente necessaria a questa trattazione.

Dont aucune fois est puissance  
Ou quant par art de nigromance  
Se met en aucune semblance  
De tel figure come cil vuet  
Qui tant en set com la estuet.  
Mais c'èst un art qui la morte done  
Celui qu'a mal s'i abandone  
Plusors gens en ont estè mors  
Et perdu en ame en cors.

(Di quest'aria prendono sostanza e corpo gli spiriti maligni, è il diavolo che tutti i mali assembla a somiglianza di qualcosa quando può apparire a qualcuno per tentarlo o per farlo impazzire, cosa di cui a volte è capace. Oppure quando, per arte di negromanzia, acquista apparenza nella figura che vuole colui che conosce quest'arte quanto necessario. Ma è un'arte che uccide coloro che vi indugiano malvagiamente. Molte persone ne sono state uccise, e hanno perso anima e corpo.)<sup>131</sup>

Questa definizione di *Nigromance*<sup>132</sup> è certamente diversa rispetto a quanto finora abbiamo osservato nei diversi dizionari, ma risponde a un nostro interesse, per quanto riguarda ciò che abbiamo osservato nei testi. Difatti secondo l'autore dell'*Image du Monde*, la *nigromance* è un'arte per cui è possibile, per chi ne conosce i segreti, poter prendere l'apparenza di qualcun altro, seppur in modo molto rischioso, grazie all'uso dell'aria e degli spiriti. È inoltre l'unica definizione che abbiamo della *nigromance* a contemplare un grado di ambiguità: se infatti qualcuno vi indugia in modo errato, si rischiano la vita e l'anima. Appare più come un monito che come un fatto ineluttabile. Certamente è difficile comprendere quali materiali

---

<sup>131</sup> Centili, 2004, pp. 89a-90a, vv. 8857 e seguenti.

<sup>132</sup> L'unica altra occorrenza nell'opera del termine *Nigromance* indica semplicemente che la disciplina sarebbe nata in Persia.

abbia rielaborato per questa definizione e che grado di relazione possano avere con il nostro corpus, ma sicuramente l'*Image du Monde* è un'opera pienamente inserita nel 'secolo enciclopedico', di estesa circolazione e soprattutto rivolta a un segmento di pubblico più ampio.

Il rinnovato ambiente culturale del XII e del XIII secolo apre ad articolazioni di senso più ampio per il termine *nigromance*. Il suo utilizzo perde la connotazione originaria, in maniera tale da determinare uno slittamento di significato verso una forma *passé-partout* per indicare una serie di attività umane di difficile comprensione, ma molto varie. Dunque non solo le pratiche divinatorie, che subirono un impulso comunque importante tra XII e XIII secolo per i rinnovati apporti dall'astronomia araba e dalla filosofia naturale.

I testi della prosa latina medievale non finzionale riportano diverse leggende riferite a degli artefici, di cui sicuramente gli esempi maggiormente noti<sup>133</sup> sono rappresentati da Virgilio<sup>134</sup> e Gerbert d'Aurillac (Papa Silvestro II).

---

<sup>133</sup> Nel Medioevo, queste due figure comparivano in relazione anche alla leggenda di Salomone, altra figura ambigua tra sapere e *nigromance*. Cfr. Latella 2010, p. 357.

<sup>134</sup> La complessa figura di Virgilio ha incarnato nel Medioevo lo stereotipo del filosofo *physicus*, estremamente saggio e geniale nei suoi prodigi; uno studio approfondito è in Comparetti 1937-41 (sebbene la sua ipotesi di origine della leggenda sia ormai considerata ampiamente superata), Graf 1923, seguito da Spargo 1934, pp. 60-63 per un elenco dei testi in cui si nomina Virgilio (in questa sede non si citeranno le lettere del tedesco Corrado di Quenfurt. Si ricorda invece qui Vincent de Beauvais, nello *Speculum Historiale* in cui definisce la *Salvatio Civium* come *mirabile artificio*); sempre Truitt 2015, pp. 65-67 sottolinea come appaia significativa la comparsa delle testimonze della leggenda riportate da Giovanni di Salisbury e Alessandro di Neckam di poco successive alla diffusione dei *romans d'antiquite*. Mantenendo tuttavia l'ipotesi della periodizzazione classica (cfr. D'Agostino 2012), il contributo di Giovanni di Salisbury è praticamente contemporaneo. Da ultimo si noti come la figura di Virgilio, stereotipo dell'uomo saggio, venga ripresa anche nel *Renart le Contrefait*, per un *exemplum* di natura edificante, sulla falsariga del *Lai d'Aristote*, (Cfr. Cavagna, 2014, pp. 117-138). Per i romanzi, si veda il *Cleomades*, mentre per quanto riguarda i *Septem Sages*, è probabile che la fonte per la leggenda sia stato Alessandro di Neckam. Ciò prova la grande fortuna della leggenda, sottratta al folklore e mezzo per rappresentare il sapiente per antomasia. Per la leggenda in Italia si veda Divizia 2006.

Di seguito si propone un confronto tra queste due figure, cercando di chiarire quali tratti abbiano portato a un trattamento radicalmente diverso, nell'immaginario medievale.

La leggenda di Virgilio ha la sua più antica menzione nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury.

«Fertur uates Mantuanus interrogasse Marcellum, cum depopulationi auium vehementius operam daret, an auem mallet instrui in capturam auium, an muscam informari in exterminationem muscarum. Cum uero quaestionem ad auunculum retulisset Augustum, consilio eius preelegit ut fieret musca, quae ab Eneapoli muscas abigeret, et ciuitatem a peste insanabili libaret. Optio quidem impleta est.»

(Si dice che il *vate* mantovano abbia chiesto a Marcello, mentre questi era impegnato a fare strage di uccelli, se preferiva che fosse fatto un uccello per la cattura degli altri uccelli o una mosca per sterminare le altre. Dopo aver riferito della cosa allo zio Augusto, Marcello su suo consiglio scelse che si realizzasse una mosca perché scacciasse da Napoli le mosche e liberasse la città dall'insanabile flagello. Il suo desiderio venne esaudito.) [Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, ed. cit. p. 46]

In questa prima attestazione, Virgilio viene definito «vate»<sup>135</sup> ed è l'artefice di una mosca di bronzo, capace di volare e di allontanare la peste; la mosca dunque manifesta un potere di tipo apotropaico. Successivamente ritroviamo altre meraviglie di Virgilio nel *De Naturis Rerum* di Alessandro di Neckam, ascrivibili a diversi ambiti; crea infatti una sanguisuga d'oro, capace di eliminare i veleni dalle carni; costruisce un ponte fatto d'aria per spostarsi; prepara una mistura di erbe capace di mantenere inalterata la carne macellata per cinquant'anni. Inoltre, sempre secondo Alessandro di Neckam, a Napoli era situata la scuola di Virgilio, reputata la migliore del suo tempo.

La sua opera più famosa tuttavia sarebbe, secondo il chierico, la *Salvatio Romae*. Si tratta di un insieme di statue, ognuna delle quali avrebbe dovuto rappresentare

---

<sup>135</sup> Il termine *vate* è di derivazione antica e indica figure dai tratti oracolari; a quest'altezza cronologica, viene usato anche da Goffredo di Monmouth nell'*Historia Regum Britanniae*, per definire allo stesso modo Merlino, dotato di *Ingenium* e *Artem*. (Cfr. Escobar-Vargas, 2015, pp. 53-66 per l'analisi dell'uso della magia e della tecnologia nell'*Historia* e nel *Policraticus*).

una provincia romana. Su un piedistallo, l'impero era invece rappresentato come una statua di legno; quando una delle province si ribellava, la statua di legno faceva risuonare una campana, mentre un terzo automa, fatto di bronzo, indicava con la lancia la statua-provincia in rivolta.

«Romae item construxit nobile palatium, in quo cujus libet regionis imago lignea campanulam manu tenebat. Quotiens ver aliqua regio majestati Romani imperii insidias moliri ausa est incontinenti prodictricis icona campanulam pulsare coepit. Miles vero aeneus, equo insidens aneo, in summitate fastigii praedicti palatii hastam vibrans, in illam se vertit partem quae regionem illam respiciebat.» (De Naturis Rerum, 2.174)

(A Roma inoltre costruì un palazzo maestoso, nel quale ogni statua di legno che rappresentava una provincia teneva nelle mani una campanella. Ogni qual volta che una regione minacciava di ribellarsi all'autorità di Roma, l'immagine cominciava immediatamente a scuotere la campanella. Il soldato di bronzo, sopra un cavallo fatto di bronzo a sua volta, sulla cima del palazzo vibra la sua asta, voltandosi verso quella regione.)

Il soggetto di questa descrizione è lo stesso descritto dal magister Gregorius come *Salvatio civium* (Cfr. 2.2). Il meccanismo è molto simile, nelle sue caratteristiche fondamentali, sebbene il *De mirabilibus urbis Romae* appaia decisamente più dettagliato – particolare che potrebbe dipendere dalla diversa tipologia di testo, più vicina al resoconto di viaggio e distante anche dal filone tradizionale dei *mirabilia Romae* – con l'aggiunta del particolare della lanterna inestinguibile. Quest'ultimo però non fornisce un'indicazione in più, vista la presenza di lumi inestinguibili anche in altre leggende del genere.

Il più importante elemento di differenziazione è la diversa menzione dell'artefice, tramite una perifrasi per il *magister* mentre Alessandro di Neckam<sup>136</sup> si riferisce esplicitamente a Virgilio.

Anche il III libro degli *Otia Imperialia* cita le meraviglie di Virgilio; non nomina la *Salvatio Romae*, ma riferisce sia della mosca di bronzo – come Giovanni di Salisbury – sia ai mezzi per rendere la carne imputrescibile, assieme ad altre meraviglie situate nella città di Napoli<sup>137</sup>.

Poiché utili all'analisi che stiamo portando avanti, riportiamo qui solo i brani relativi alla mosca e alla statua di bronzo.

«Porro in Campania, ciuitate Neopolitana, scimus Virgilium arte mathematica muscam erexisse eneam, que tante uirtutis in se habuit experimentum quod, dum in loco constituto perseuerauit integra, ciuitatem late spatiosam nulla musca ingrediebatur.»

(Ancora: in Campania, nella città di Napoli, sappiamo che Virgilio diede forma con la magia a una mosca di bronzo, che dava prova di avere tanto potere che, per tutto il tempo in cui rimase intatta nel luogo stabilito, nessuna mosca riuscì a penetrare in quella pur grande città.)  
[Gervasio, *Otia...* ed. cit. pp.120 – 121]

«In eodem erat ymago enea bucinam ad os tenens, quam quorrens uisus ex obiecto subin trahat. statim ipsius uenti animas coouenebatur Quid autem conuersio ista Nothi commodi portabat Audite. Est in confinio ciuitatis Neapolitane mus exeeus, mari

---

<sup>136</sup> Per quanto non esplicita la menzione a Virgilio, comunque l'espressione allude a una funzione a lui attribuita, ovvero la rivelazione della venuta di Cristo. La fusione/trasformazione del Virgilio poeta-vate, dalla cui poesia però è possibile intuire le verità filosofiche, come sosteneva Giovanni di Salisbury, al Virgilio mago e fisico, uomo di grande sapienza, si stava compiendo soprattutto su impulso dell'interpretazione della Scuola di Chartres.

<sup>137</sup> Tutte le meraviglie di cui narra Gervasio sono citate in altri testi, sebbene non siano attribuite direttamente a Virgilio; l'unica 'originale' è in 12.1, riferita all'ingresso della città capace di determinare la buona o cattiva sorte, a seconda di quale porta varchi un visitatore. Per le fonti di queste meraviglie, cfr. Latella 2015, pp. 350-352 e pp. 374 - 375 con bibliografia.

infixus, subiectam sibi Terram Labons spadose prospectans; hic mense Madio fumum teterrimum erucruar et interdum cum cinere ardentissimo lignaexusta in carbonis colorem, unde illic quoddam inférai terreni spiraculum asserunt ebullire. Flante igitur Notho, puhis calidus segetes omnesque fructus exurit, sicque terra in se feraoissima ad sterilitatem ducitur. Ob hoc, tante regionis Lu us consulens, Virgilius in opposito monte statuam, ut diximus, cum tuba erexit, ut ad priai uni uentilati cornu sonitum et in ipsa tuba flatus subinrranris impulsus, Nothus repulsus ui mathesis quassaretur Vnde fit quod, statua ilia uel etate consumpta uel inuidorunr malicia démolira, sepe pristina dampna reparantur.»

(Sempre lì vi era una statua in bronzo che teneva in bocca una tromba. Ogni volta che l'austro vi si insinuava dalla parte frontale, il soffio del vento veniva subito invertito. Quale beneficio portava questa conversione di Noto? Sentite. C'è vicino alla città di Napoli un monte alto, profondato nel mare, prospiciente la Terra del lavoro che si estende nella sua ampiezza sotto di esso; nel mese di maggio questo monte erutta un fumo nerissimo e contemporaneamente scaglia legni arsi color carbone assieme a cenere rovente. Per questo si dice che quando cola soffi un vento di inferno terrestre. Quando Noto spira, una polvere calda brucia le messi e ogni frutto, e conduce la terra, di per sé a una terribile aridità. Pensando per l'appunto al danno di quella regione così vasta, Virgilio eresse sul monte di fronte, come abbiamo detto, la statua con la tromba, così che, al primo suono del corno esposto al vento e al primo impeto del vento insinuatosi nella tromba, Noto, respinto, si fiacchi per opera magica. Però successe che la statua fu o consumata dall'età o demolita a bella posta da invidiosi, e quindi si sono ripresentati gli antichi disastri.) [Gervasio, *Otia...* ed. cit. pp. 126 – 127]

Tutti questi esempi mostrano come la leggenda fosse consolidata, diffusa nelle sue diverse varianti in uno spazio geografico comunque affine, ma per vie e fonti non sempre coincidenti.

Occorre però notare come, nell'esposizione di Gervasio, sembri mancare una componente descrittiva dei meccanismi forte, ma resta il motivo dell'automa che, grazie a un soffio di vento, emette un suono e incanala l'aria per favorire il funzionamento della statua.



Lo scopo però non è dilettevole, né serve a creare una sorta di paradiso: sia la mosca che la statua sono descritte in modo diverso rispetto agli automi, non certo in termini estetizzanti – elemento che comunque non manca, ad esempio, nel magister Gregorius (cfr. 3.2) – ma solo nella misura utile a descrivere l'effetto pratico delle meraviglie. Da un lato calmare un vento arido e secco, dall'altro impedire alle mosche di entrare in città: in entrambi i casi, si tratta di evitare eventi esiziali per Napoli, con conseguenze gravi per tutti gli abitanti della città.

Gli effetti che Gervasio descrive, sono estremamente reali, si riflettono direttamente sulla realtà concreta e modificano la natura, per mezzo di quell'*arte mathematica*<sup>138</sup> che condivide con la *nigromance* le implicazioni di tipo predittivo. Ciò che risulta essere interessante è che, nel dettato di Gervasio, questa *arte* basta a sé stessa e non richiede particolari spiegazioni, né materiali inusitati o meccanismi ingegnosi. Virgilio comunque, nonostante sia un praticante convinto di queste arti, mantiene la sua valenza positiva in tutti gli episodi nominati.

La leggenda di Virgilio ricorre ancora nell'*Image du Monde*, seconda redazione, VI I, - VI, 4, da vv. 3176 e seguenti (Centili, 2004, pp. 38a – 40a); i fatti descritti seguono un andamento tradizionale, con automi già incontrati in altre versioni, da cui potrebbe essere dipendente, come ad esempio la mosca o il cavallo, entrambi dai poteri taumaturgici, oppure i prodigi legati al suo corpo e alla sua sepoltura.

Ciò che colpisce nel dettato dell'*Image du Monde* relativamente a Virgilio sono le scelte terminologiche e i *topoi* utilizzati. Difatti per Virgilio, l'autore dell'*Image du Monde* sottolinea la sua virtù e l'uso a fin di bene delle sue arti, a dispetto delle voci che il popolo potrebbe diffondere. Difatti, secondo un *topos* diffuso, contenuto anche nell'opera di Boezio, la gente tende ad associare alla sapienza un'aura negativa, accostando il filosofo alle arti occulte. Ma, per Gossuin de Metz, Virgilio è massimamente sapiente nelle «ars de clergie», che non devono essere confuse con «l'art d'anemi», l'arte diabolica. Le arti inoltre permettono a chi le conosce di fare

---

<sup>138</sup> Boezio utilizzava il termine '*matematica*' con la medesima accezione di *quadrivium*, comprendendo dunque le quattro scienze basate sul computo. Successivamente incluse anche le scienze legate all'*ingenium*.

«grans mervelles», ma si rischia che la gente comune, scambi i prodigi per «miracles». In altre parole, Gossuin de Metz sembra porre una grande attenzione per la terminologia da utilizzare per definire le opere di Virgilio; nella sua versione della leggenda sembra però attingere anche alle opere di un altro ‘negromante’, Gerbert d’Aurillac: difatti secondo Gossuin, Virgilio avrebbe costruito una «teste parlant», oltre a un libro capace di insegnare a chiunque le arti liberali entro tre anni. Di per sé, le leggende di Virgilio e Gerbert hanno effettivamente dei tratti in comune, come vedremo, ma la fama di cui hanno goduto le due figure è effettivamente molto diversa.

Il trattamento subito dalla leggenda di Gerbert di Aurillac, conosciuto in seguito come papa Silvestro II, appare radicalmente diverso<sup>139</sup> per atteggiamento e modalità di presentazione. La sua figura, durante l’arco cronologico che prenderemo in considerazione, appare caratterizzata da una marcata ambiguità: genio, saggezza e preparazione si fondono con un utilizzo della *nigromance* tratteggiato in maniera negativa. In questo senso, costituisce il primo caso di individuo la cui fama di ‘negromante’ va di pari passo con l’*habitus* di un filosofo.

Divulgatore eccellente della leggenda diffamatoria riguardo Gerberto è Guglielmo di Malmesbury, anche se probabilmente il primo a diffondere le voci sulla leggenda nera di Gerberto fu un cardinale a lui contemporaneo, Beno. Le ragioni sono probabilmente politiche: Beno è infatti uno dei sostenitori dell’antipapa Clemente III, mentre Gerberto appoggia apertamente Gregorio VII.

Il racconto di Guglielmo di Malmesbury però contiene alcuni particolari in più, che mostrano come la leggenda sia andata diffondendosi e arricchendosi di suggestioni, come racconta nel *De Gesta Regum Anglorum*.

---

<sup>139</sup> La figura di Gerbert d’Aurillac è una delle più complesse dell’immaginario medievale e deve essere considerata sempre secondo un duplice punto di vista: il Gerberto-Intellettuale e il Gerberto-Mago. Per una panoramica degli studi sulla figura di Gerberto intellettuale con bibliografia, si veda l’ampio saggio di Materni, 2007, pp. 225-317. Gerberto-Mago è invece stato oggetto di una corposa mole di studi: ancora utile per un inquadramento è Graf, 1929, Oldoni 2005, Scheidegger 1989, con riferimento alla branche XIV del *Roman de Renart: Renart le Magicien* (recentemente tradotta con commento in Gorla, 2017).

«Illi Silvester, qui et Gerbertus, de quo non absurdum erit (ut opinor) si literis mandemus quae per omnium ora volitant. Ex Gallia natus, monachus a puero apud Floriacum adolevit: mox cum Pythagoricum bivium attigisset, seu taedio monachatus, seu gloriae cupiditate captus, nocte profugit Hispaniam, animo praecipue intendens ut astrologiam et caeteras id genus artes a Saracenis edisceret. [...] Gerbertus perveniens, desiderio satisfacit. Ibi vicit scientia Ptholomaeum in astrolabio, Alandraeum in astrorum interstitio, Julium Firmicum in fato. Ibi quid cantus et volatus avium portendat, didicit; ibi excire tenues ex inferno figuras; ibi postremo quicquid vel noxium vel salubre curiositas humana deprehendit: nam de licitis artibus, arithmetica, musica, et astronomia, et geometria, nihil attinet dicere; quas ita ebibit ut inferiores ingenio suo ostenderet, et magna industria revocaret in Galliam omnino ibi jam pridem obsoletas.»<sup>140</sup> [Willelmi Malmesburiensis, *Monachi Gesta Regum...*, cap. 167]

(Defunto questo papa Giovanni, gli successe Gregorio. E a lui, Giovanni XVI, al quale successe Silvestro, che fu anche chiamato Gerberto, di cui non sarà strano (penso) se affideremo allo scritto quello che corre sulle bocche di tutti. Nato in Francia, monaco da piccolo, crebbe presso Fleury; poi, quando giunse al bivio pitagorico, o per tedio della condizione monastica, o perché preso dalla voglia di gloria mondana, di notte fuggì in Spagna, principalmente con l'intenzione di apprendere a fondo la scienza degli astri e tutte le altre scienze di quel tipo dai Saraceni. [...] Giungendo da costoro, dunque, come dissi, Gerberto soddisfece il suo desiderio. In quella scienza, là vinse Tolomeo nell'astrolabio, Alandreo sulle congiunzioni degli astri, Giulio Finnico sul destino. Là imparò che cosa significchino i canti e i voli degli uccelli; là imparò a evocare i fantasmi dall'inferno. Insomma, imparò qualsiasi cosa di dannoso o di salutare la curiosità umana ha scoperto. E non è il caso di parlare delle arti lecite, aritmetica, musica, astronomia, geometria, che egli apprese così a fondo da farle sembrare inferiori alla sua intelligenza, e che poi, col suo grande impegno, fece rinascere in Francia, mentre prima erano già da tempo

---

<sup>140</sup> Hardy, Thomas Duffus; et al., eds. *Willelmi Malmesburiensis Monachi Gesta Regum Anglorum atque Historia Novella*, Saeculum XII: Willelmi Malmesburiensis Monachi Opera Omnia, Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 1855, Vol. 179.

li del tutto abbandonate.) [*Gesta Regum*, trad. it. a cura di Italo Pin, ed. cit.]

Guglielmo di Malmesbury fa un uso limitato della terminologia dei *mirabilia* e pone su due poli contrapposti gli interventi divini e quelli diabolici, senza una via intermedia; le diverse manifestazioni del soprannaturale si trovano su piani molto diversi tra loro dal punto di vista ontologico. (cfr. 1.2) La leggenda di Gerberto viene in seguito ripresa anche da Walter Map, ma il suo racconto possiede dei tratti originali e finalizzati a una diversa fruizione dell'opera<sup>141</sup>. Ripercorriamo sinteticamente l'esposizione di Guglielmo di Malmesbury, che fornisce degli spunti narrativi importanti per questa trattazione.

L'autore è esplicito sulle fonti del suo racconto, perché afferma di aver messo per iscritto ciò che è « per omnium ora » a riprova di una circolazione della leggenda. Nel brano esposto, l'ambiguità del personaggio Gerberto è messa bene in evidenza, in quanto riferisce i suoi interessi tanto per gli aspetti positivi che negativi della ricerca del sapere che tanto aveva praticato, nonché la sua professione di maestro, tanto delle regole dell'abaco quanto di filosofia<sup>142</sup>, di cui aveva la cattedra.

---

<sup>141</sup> L'interpretazione della leggenda di Gerberto secondo Walter Map è in Di Febo 2015, pp. 96-100, in cui vengono messe bene in luce le caratteristiche innovative, rispetto alla versione di Guglielmo di Malmesbury. Secondo Di Febo infatti, Walter Map realizza «una fortunata commistione, capace di dilettere il pubblico, senza dimenticare la finalità edificante» la quale «mira a comporre motivi etnici e riflessione teologica a sostegno e a dimostrazione dei peggiori sospetti misogini dell'autore.» I principali tratti innovativi sono infatti il motivo del rifiuto dell'Eucarestia – assente nelle precedenti versioni della leggenda – e la tentazione di un demone di sesso femminile, «incarnato», dunque corporeo. La misoginia in Walter Map è un aspetto conosciuto, che pervade tutto il *De nugis*: l'innesto del tema folklorico di demoni dalle sembianze femminili, non presente fino a quel momento, potrebbe essere stato suggerito dalla complicità della figlia del Saraceno, che aiuta Gerberto a rubare il libro, e per la quale sembra nutrire una certa simpatia. Il suggerimento tra le righe di un possibile rapporto tra Gerberto, futuro papa, e una giovane saracena aumenta certamente la carica negativa di un personaggio già ambiguo e controverso. Inoltre, anche nel racconto di Guglielmo, vi è un riferimento al *meridie* come momento per i prodigi, quando Gerberto risolve l'enigma della statua di Augusto.

<sup>142</sup> Il legame tra filosofia e *nigromance* nel XII e nel XIII secolo è oggetto di studio

Il primo racconto sulla sua figura riguarda il furto di un libro «pieno di ogni arte», posseduto da un saraceno e trafugato in parte con l'astuzia e in parte con l'aiuto di una ragazza, la figlia del possessore del volume. La sua fuga è contraddistinta dall'utilizzo delle arti magiche e da un patto con il diavolo per sfuggire al suo inseguitore al di là del mare<sup>143</sup>.

Il primo elemento di interesse è la giustificazione che Guglielmo di Malmesbury sente di dover dare a questo racconto.

«Sed haec vulgariter ficta crediderit aliquis, quod soleat populus literatorum famam laedere, dicens illum loqui cum daemone quem in aliquo viderint excellentem opere. Unde Boetius, in libro de Consolatione Philosophiae, queritur se propter studium sapientiae de talibus notatum, quasi conscientiam suam sacrilegio pollisset ob ambitum dignitatis. “Non conveniebat, inquit, vilissimorum me spirituum praesidia captare, quem tu in hanc excellentiam componebas, ut consimilem Deo faceres. Atqui hoc ipso videmur affines maleficio, quod tuis imbuti disciplinis, tuis instituti moribus sumus.” Haec Boetius. Mihi vero fidem facit de istius sacrilegio inaudita mortis excogitatio. Cur enim se moriens, ut postea dicemus, excarnificaret ipse sui corporis horrendus lanista, nisi novi sceleris conscius esset? Unde in vetusto volumine quod in manus meas incidit, ubi omnium apostolicorum nomina continebantur et anni, ita scriptum vidi: “Silvester, qui et Gerbertus, annos quatuor, mensem unum, dies decem: hic turpiter vitam suam

---

consolidato, soprattutto per quanto riguarda la pratica dell'astrologia e dell'astronomia, che conobbero notevole impulso in questo periodo. In particolare per Gerberto, il suo essere 'filosofo' appare strettamente legato alla pratica della *nigromance*, nella leggenda nera. Si veda a tal proposito Boudet 2006, pp. 156-173; Ricklin 2015, pp. 236-264.

<sup>143</sup> Meno esplorata appare la pista che lega la *nigromance* all'*engin*, intesa come capacità di perpetrare e/o risolvere inganni. Già però in questo racconto il personaggio di Gerbert appare fortemente stereotipato e la capacità di usare l'astuzia si lega bene agli incantesimi; in questo senso si riprenda il già citato Scheidegger 1989 per il *Renart Magicien*, ma un accenno all'utilizzo della *Nigromance* è anche nel *Les Vepres de Tibert*. (Bonafin, 2014).

finivit.”» [Willelmi Malmesburiensis, *Monachi Gesta Regum...*, cap. 168]

(Qualcuno potrebbe credere che questi fatti siano invenzioni popolari, perché il popolo suole calunniare il buon nome degli studiosi dicendo che “parla col diavolo” chi abbiano visto eccellere in un qualche campo. E per questo che Boezio, nel libro *De consolatione*, si lamenta di esser stato segnato con tale nome a causa degli studi che approfondiva, come se avesse contaminato la sua coscienza con tale sacrilegio perché aspirava ad una dignità superiore: «Non era decoroso per me cercare di ottenere il sostegno degli spiriti più vili, poiché tu mi educavi per farmi giungere a questa eccellenza, per farmi simile a Dio. Eppure, proprio in questo sembriamo unirci alle male arti, perché siamo educati nelle tue scienze, istruiti nei tuoi costumi». Questo dice Boezio. A me, invece, fa fede del sacrilegio di Gerberto l’inaudito racconto della sua morte. Perché mai, morendo (come racconteremo poi), lui, orrendo gladiatore del suo corpo, l’avrebbe straziato, se non fosse stato conscio di un delitto senza limiti? E per questo, in un antico volume, che mi capitò in mano, dove erano contenuti tutti i nomi dei papi, e i loro anni, vidi scritto: «Silvestro, che fu detto anche Gerberto, anni quattro, mesi uno, giorni dieci: concluse turpemente la sua vita».) [*Gesta Regum*, trad. it. a cura di Italo Pin, ed. cit.]

Guglielmo è in una posizione difficile, in questo brano, perché non può mancare di riconoscere i meriti del personaggio e sente la necessità di distanziarsi da idee, solitamente attribuite a chi non è istruito. Sebbene il richiamo al luogo comune, secondo il quale chi non è istruito accusa l’erudito di mettere in pratica insegnamenti inappropriati, sia da considerarsi convenzionale in questo tipo di leggende, Guglielmo di Malmesbury dedica molto spazio alla citazione boeziana, per rafforzare e giustificare la sua presa di posizione, oltre che la veridicità delle sue fonti. Infatti, nonostante all’inizio ammetta di aver riferito voci, seppur molto diffuse, in chiusura afferma di avere una fonte scritta.

Guglielmo infatti avrebbe letto in un volume, che Gerberto sarebbe morto in maniera indecorosa: chiese infatti che il proprio corpo fosse smembrato. Una richiesta, secondo Guglielmo, possibile solo in presenza di pratiche poco chiare,

presumibilmente di origine demoniaca<sup>144</sup>.

Il racconto dell'abate prosegue nominando l'attività di maestro di Gerberto e successivamente quella di artefice, dato che aveva costruito alcuni importanti strumenti.

«Extant apud illam ecclesiam doctrinae ipsius documenta: horologium arte mechanica compositum; organa hydraulica, ubi mirum in modum, per aquae calefactae violentiam, ventus emergens implet concavitatem barbiti, et per multiforates tractus aerae fistulae modulatos clamores emittunt. Et erat ipse rex in ecclesiasticis cantibus non mediocriter doctus; et tum in hoc, tum in caeteris, multum ecclesiae profuit.»

(Restano presso quella chiesa testimonianze della sua dottrina: un orologio fabbricato con arte meccanica, un organo idraulico, dove in modo mirabile, per la violenza dell'acqua riscaldata, l'aria che fuoriesce riempie la concavità della cassa, ed escono suoni modulati attraverso zone piene di fori del tubo che sta in aria) [*Gesta Regum*, trad. it. a cura di Italo Pin, ed. cit.]

Non è l'unica sede in cui si parla degli strumenti costruiti da Gerberto<sup>145</sup>, ma

---

<sup>144</sup> Lo smembramento dei corpi è un motivo folklorico noto nel Medioevo, probabilmente legato, come in questo caso, al motivo delle 'teste parlanti' (cfr. note successive); inoltre è stato posto in relazione a un contesto di tipo iniziatico in Propp, 2008, p. 153. «lo squartamento, il dilaniamento del corpo umano hanno una grande importanza in molte religioni e in molti miti, e ne hanno una importantissima anche nel racconto di fate.» In Le Goff 2005, p. 92 viene inoltre messo in luce come, proprio tra XII e XIII secolo, si cominci a interrompere la pratica dello smembramento, specie di individui santi per evitare la moltiplicazione dei luoghi di venerazione, 'individualizzando' sempre più così le pratiche funerarie.

<sup>145</sup> La notizia è in Thietmari Merseburgensis *episcopi chronicon*, Ediz. Holtzmann, Berlino, 1935, nella quale si racconta come un orologio, prodotto da Gerberto, fosse ancora visibile al tempo in cui scriveva Tietmaro, nel 1030: lo strumento in questione poteva indicare un orologio vero e proprio, probabilmente non idraulico.

sicuramente una delle più dettagliate e uno dei pochissimi punti dell'opera di Guglielmo in cui ravvisiamo l'uso del campo semantico dello stupore ammirato e del mirabile, riferito ai prodigi dell'arte meccanica di Gervasio.

Nella storia riportata da questo bibliotecario, scrittore di un'opera storiografica di ambiente monastico insulare, non c'è spazio per la confusione tra meccanismi e magia. Gli orologi, gli organi meccanici e i congegni che funzionano tramite tubi sono ben distinti dalla magia negromantica, che comunque ha i suoi limiti.

Due altri episodi attirano la nostra attenzione, nel racconto di Guglielmo: la presa (mancata) del tesoro di Ottaviano in Campo Marzio e la famosa 'testa parlante'.

Gerberto, secondo il racconto dello storico, riesce a entrare nel ricchissimo palazzo di Ottaviano grazie alla sua furbizia. Assieme a un proprio servo, trova numerose statue d'oro, rappresentate nelle consuete attività di individui in carne e ossa, mentre l'immagine di uno schiavo si mostra con l'arco in pugno, teso verso un carbonchio luminoso. Non è possibile tuttavia afferrare nessuna delle suppellettili preziose: quando infatti il servo tenta di prendere un coltello di pregiata fattura, l'arciere scocca la freccia verso il carbonchio, gettando la stanza nella più profonda oscurità, mentre le altre statue cominciano a scagliarsi contro i due malcapitati, costretti così alla fuga.

«Ibi, terra solitis artibus dehiscens, latum ingredientibus patefecit introitum: conspicantur ingentem regiam, aureos parietes, aurea lacunaria, aurea omnia; milites aureos aureis tesseris quasi animum oblectantes; regem metallicum cum regina discumbentem, apposita obsonia, astantes ministros, pateras multi ponderis et pretii, ubi naturam vincebat opus. In interiori parte domus carbunculus, lapis inprimis nobilis et parvus intuitu, tenebras noctis fugabat. In contrario angulo stabat puer, arcum tenens extento nervo et arundine intenta. Ita in omnibus, cum oculos spectantium ars pretiosa raptaret, nihil erat quod posset tangi etsi posset videri; continuo enim ut quis manum ad contingendum aptaret, videbantur omnes illae imagines prosilire, et impetum in praesumptorem facere. Quo timore pressus Gerbertus, ambitum suum fregit: sed non abstinuit cubicularius quin mirabilis



artificii cultellum, quem mensae impositum videret, abriperet; arbitratus scilicet, in tanta praeda, parvum latrocinium posse latere.»

In questo racconto le statue, nonostante il loro potere semovente, non sembrano essere connotate in maniera negativa o demoniaca, ma condividono alcuni tratti con quanto già osservato per oggetti simili: sono chiuse in un palazzo, sono preziose e dotate di bellezza, riproducono perfettamente una possibile realtà dei loro modelli organici, al punto tale che «l'arte vince sulla Natura», mostrando l'eccezionale abilità di chi le ha costruite. Data la loro funzione difensiva, ricordano maggiormente la *Salvatio Romae* o altre opere di Virgilio e vengono descritte in termini diametralmente opposti al trattamento riservato alla testa parlante di Gerberto, le cui incredibili capacità di eloquio portano Gerberto verso il proprio turpe destino.

Guglielmo descrive il procedimento costruttivo della testa di Gerberto, senza alcuna nota di ammirazione per la sua arte, mostrando come anche l'opera sia distinta da qualunque fruizione estetica o artistica.

«Haec Aquitannici verba ideo inserui, ne cui mirum videatur quod de Gerberto fama dispersit; fudisse sibi statuae caput, certa inspectione siderum, cum videlicet omnes planetae exordia cursus sui meditarentur, quod non nisi interrogatum loqueretur, sed verum vel affirmative vel negative pronunciaret.» [ed.cit.]

(Ho riportato queste parole del monaco aquitano, perché a nessuno sembri strano quello che la fama ha divulgato di Gerberto: cioè che egli fuse una testa di statua per suo uso, secondo una precisa osservazione delle stelle, quando cioè tutti i pianeti stavano iniziando il loro corso, la quale testa parlava soltanto quando era interrogata, e diceva la verità col solo affermare o negare.)

Il procedimento di costruzione della statua è connotato dalla forte attenzione destinata alla posizione delle stelle. Per mezzo dell'astrologia infatti, Gerberto decide come impostare la costruzione del suo automa, in una maniera che lo riconnette alle tendenze negromantiche già mostrate. Dal punto di vista semantico,

il lessico è maggiormente legato ad attività di fusione di metallo e alla forgiatura, piuttosto che al campo semantico scultorio.

Il motivo della “testa parlante” mostra di essere estremamente produttivo, non solo per la sua ascendenza folklorica<sup>146</sup>, ma anche per la sua vitalità successiva. Il motivo di una testa parlante – comunque facente parte della categoria degli automi – è infatti attribuito in seguito a numerose figure di dotti, come ad esempio Robert Grosseteste e Alberto Magno. Le leggende attribuite ai due, una in merito a una testa parlante, l’altra a un androide, sono estremamente più tarde<sup>147</sup>, ma mostrano la persistenza di due *topoi*: il legame tra automi e astrologia<sup>148</sup>; il desiderio, da parte dei dotti, di arrivare a considerare delle conoscenze proibite, per mezzo delle quali

---

<sup>146</sup> Cfr. Mills, 2013. Il motivo delle teste parlanti (Stith-Thompson, D992: “Magic Head”, ma anche D1311.7.1. “Oracular artificial head”) artificiali o meno, ha origini antiche. Un contemporaneo di Gerbert, Abbone di Fleury, racconta, nella sua opera *Passio Sancti Edmundi*, lo smembramento del corpo del santo, dopo il suo martirio. La testa viene nascosta in un bosco e un lupo vi fa la guardia. Quando poi un gruppo di persone chiama a viva voce il santo nella foresta, la testa risponde «qui, qui, qui!» Sempre secondo Le Goff, la condanna dello smembramento coincide con l’arresto della divisione delle spoglie dei santi, per moltiplicare i luoghi di devozione.

<sup>147</sup> La leggenda di Gerberto non costituisce di per sé un *unicum*, non essendo l’unica figura storica di studioso a venir caratterizzata da tratti di ambiguità (si pensi ad esempio a Michele Scoto, cfr. Rapisarda 2016). Si può però notare come sia anche il capostipite di una lunga serie di leggende simili, riguardanti una figura di sapere capace di creare macchine o teste parlanti. Tra i nomi più eccellenti, Francis Bacon, Robert Grosseteste e Alberto Magno. Trattandosi di leggende piuttosto tarde rispetto all’epoca dei singoli protagonisti, riportiamo sinteticamente qui i principali tratti. John Gower, nella sua *Confessio Amantis* (1383) racconta di come Robert Grosseteste costruì una testa oracolare di ottone, ma l’aneddoto ha una funzione di *exemplum* edificante, per mettere in guardia il lettore dall’eccessiva curiosità. Per quanto riguarda Alberto Magno, Matteo Corsini riporta nel suo trattato *Il Rosario della Vita* l’aneddoto della statua parlante del filosofo, distrutta in seguito dal suo discepolo, che in alcune versioni più tarde sarebbe lo stesso Tommaso D’Aquino. In tutte queste leggende, gli automi sono in grado di parlare grazie all’abilità dei propri artefici nelle scienze astrali, che in parte prendono il posto della *nigromance*. Cfr. Truitt 2015, pp. 60-65.

<sup>148</sup> Burnett 1989, p. 1 -15 per l’identificazione della *nigromance* come strategia traduttiva per rendere l’arabo *sihr*, per indicare la magia e seguenti per indicare il procedimento della creazione di figure metalliche – i talismani – con l’apporto della magia astrale. Questi ultimi, si legavano a diverse pratiche predittive, tra cui anche la geomanzia.

creare oggetti capaci di imitare la vita umana, come novelli idoli animati da spiriti.

L'argomentazione contro Gerberto tuttavia appare assai più definita e meno sfuggente che per le successive figure; egli infatti ha meritato la propria fama demoniaca per un avvicinamento a una serie di discipline reputate pericolose. Una scusa perfetta per danneggiare qualcuno, secondo quanto racconta Guglielmo, perché tale tipologia di storie era già probabilmente diffusa.

Un tentativo di danneggiamento, probabilmente di origine politica, si connette all'ambigua concezione degli artefici e alla diffidenza per le arti meccaniche. Mentre Virgilio sembra protetto dalla sua antichità, nel momento in cui subisce una rielaborazione di matrice filosofica, Gerberto rimane punito per il proprio desiderio di conoscenza, complice forse una diffusione della leggenda dapprima a livello popolare e locale, senza una reale rielaborazione in chiave filosofica della sua figura.

### 3.2 Immagine mimetica, immagine allusiva

Abbiamo visto come la conoscenza legata agli automi non sia, di norma, appannaggio comune, ma un insieme di pratiche e nozioni in possesso di individui eccezionali o al servizio di un'élite, che dimora presso grandi palazzi, in ricchi regni nei quali possiede lussureggianti giardini, monumenti tombali e ovviamente questi congegni sorprendenti.

In questa sede si sostiene che, nonostante i tratti che caratterizzano questi automi siano piuttosto variegati e spesso non presenti contemporaneamente in tutti gli esempi, costituiscano di per sé un insieme unitario e coerente. Dopo essere arrivati a una simile conclusione, potrebbe essere corretto porsi una domanda: se per questo motivo, che abbiamo visto presentarsi con una certa frequenza e con tratti stabili, possediamo un certo numero di esempi che costituiscono gruppo a sé, perché postulare l'esistenza di una categoria del meraviglioso, pur se solo come differenziazione di valore ermeneutico? Perché abbiamo bisogno di un sistema più ampio? Qual è il valore aggiunto che fornisce in sede di interpretazione,

considerando appunto la sua ampiezza (dato in 1.2 consideriamo in un certo senso come possibili membri di questo insieme anche certi *mirabilia* naturali)

Per rispondere a questa domanda, occorre considerare nuovamente due tratti presi in esame precedentemente: il fatto che gli automi non compaiono mai isolati, ma sempre in sistemi ampi; il loro utilizzo in chiave sì mimetica – imitano la realtà – ma anche allusiva a concetti altri. Infatti la distinzione su cui si poggia la nostra classificazione degli automi attiene al meccanismo e alla sua ingegnosità in misura ridotta, rispetto alla verosimiglianza di questi congegni rispetto ai propri modelli naturali.

Si afferma come l'apparenza, l'immagine stessa dell'automa, dia conto della meraviglia esercitata attraverso la perizia tecnica mostrata. Da un punto di vista estetico, l'automa obbedisce alla concezione medievale riguardo la mimesi, ma con l'intento di alludere a un concetto diverso, nel caso specifico il suo legame con il potere, nelle diverse opere in cui compare.

L'aspirazione alla ricchezza e l'ammirazione si mescolano a guardinghi avvertimenti, nei confronti di arti mai del tutto comprese, legate a simulacri e pericolosamente vicine alla magia, capaci di ingannare i sensi. L'intrattenimento e la piacevolezza sono aspetti condivisi anche dalla contemplazione di questi manufatti, simili alle opere artistiche. La valenza positiva non è attribuita solo ai materiali, che comunque rappresentano sicuramente la porzione di testo più cospicua nelle descrizioni, ma anche all'ottima fattura e all'abilità di chi ha prodotto l'opera, ma l'ambiguità di fondo permane per questa capacità, al limite dell'umano, di ingannare i sensi altrui.

Gli automi sono spesso all'interno di ampie descrizioni o digressioni; questi sistemi vedono inoltre l'impiego reiterato dell'eccfrasi. Non si tratta solo di descrivere la meraviglia meccanica o altri oggetti, ma uno o più elementi inseriti in questo quadro più ampio viene descritto come "un'immagine dentro l'immagine", in maniera molto simile rispetto a quanto possiamo vedere per gli automi. In un certo senso, potremmo definire gli automi come una rappresentazione mimetica in tre

dimensioni, come è appunto la statuaria, mentre l'ecfrasi spesso imita il concetto dell'opera artistica all'interno di questo sistema più articolato che abbiamo menzionato.

Approfondiamo due degli esempi già citati e sufficientemente rappresentativi: la tenda di Adrasto e il carro di Anfiarao nel *Roman d'Eneas* (cfr. 3.2)<sup>149</sup>, ma possiamo considerare brevemente l'esempio della *chambre de labastrie*. In questa cornice, uno degli automi in particolare si distingue per le straordinarie capacità. Non solo balla, salta e compie acrobazie, ma riesce anche a compiere numerosi giochi meravigliosi; di alcuni risulta complesso capire come un ipotetico ascoltatore dovesse immaginare la loro effettiva esecuzione, ma è evidente come Benoît introduca la meraviglia anche dal punto di vista della *performance* dell'oggetto. Di per sé appare come la realizzazione pratica di un'estetica già riscontrabile a diversi livelli, nella concezione delle immagini nel Medioevo: la contemplazione di un manufatto non si esaurisce a livello puramente visivo, ma coinvolge molti altri aspetti della percezione – olfatto e udito, come abbiamo visto in alcuni casi – nonché la capacità stessa di comprendere alcuni concetti veicolati. Un aspetto già considerato per la statuaria, ma applicabile al concetto di immagine in generale.

Il modo di rendere queste immagini nel testo scritto è la descrizione, che accompagna quasi tutti gli esempi di automi considerati; nell'ecfrasi tuttavia la descrizione riguarda di per sé un'immagine che dovrebbe imitare a sua volta un concetto esistente. Si tratta quasi sempre di nozioni ampie, ma comunque di contenuto didattico: il tema più comune riguarda la rappresentazione del mondo e dello spazio (come nella tenda di Alessandro), ma appaiono comunemente anche le arti (il Palazzo di Didone, la *robe* di Erec), i segni zodiacali, le bestie e altri elementi.

Le aspirazioni culturali tra XII e XIII secolo sono dominate da due ideali: la *translatio studii* e la *translatio imperii*. Se per la seconda, soprattutto nella

---

<sup>149</sup> Sull'ecfrasi in generale cfr. Venturi (a cura di) 2004; per il pensiero per immagini, cfr. Agamben 1977 e 2007; in particolare, per il legame tra ecfrasi e pensiero della Scuola di Chartres nel *Roman d'Eneas*, cfr. Mora-Lebrun 2016.

produzione romanzesca, troviamo argomenti soprattutto per quanto riguarda la considerazione del sovrano, la prima trova suo compimento nelle diverse inserzioni erudite e nel rapporto ideale con la materia antica e la sua trasmissione.

In questo senso, possiamo affermare, pur con la dovuta prudenza, che difficilmente questa materia era facile da maneggiare per tutti; anzi, possiamo ragionevolmente supporre che negli ambienti curiali fosse nota nella sua interezza solo agli intellettuali della corte. Personalità come Gervasio di Tilbury o Benoît de Saint-Maure, ma anche Walter Map o Giraldo Cambrense, operavano selezioni di materiali più o meno noti, sceglievano cosa sottoporre al loro pubblico di riferimento e di fatto ne orientavano il gusto. Anche le scelte legate al meraviglioso corrispondono a questo principio – l'esempio è la scelta di selezionare *mirabilia* provenienti da Arles per Gervasio, ma la casistica può includere anche gli altri autori citati – si prediligono gli argomenti più adatti a esprimere una serie di concetti familiari o benvenuti alla corte, ma cercando al contempo di orientare il pubblico. Questi concetti si applicano agli automi perché sono inseriti sempre in rappresentazioni del potere complesse, dalle sale del tesoro alle fortezze da espugnare. Le prove legate a questi congegni meccanici si inseriscono nell'iter tradizionale delineato nelle narrazioni cortesi, ma sono sempre caratterizzati attraverso le specifiche azioni che possono compiere.

Estetica e performance, in queste rappresentazioni del sapere, si legano alla rappresentazione stessa del potere; il sovrano è ritratto circondato non solo dai simboli della sua ricchezza, ma anche dalle materie che doveva conoscere, secondo il programma della *clergie*. Non è un caso, a giudizio di chi scrive, che queste particolari efrasi siano presenti nei romanzi di materia antica, quando siamo in presenza di automi, e non nelle *chansons de geste*.

Il marcatore orientaleggiante – perché si tratta non di una reale aderenza a un dato culturale, quanto una sua trasposizione secondo i canoni dell'Oriente 'libresco' – degli automi può coesistere nel momento in cui la meraviglia si attua nelle *fabulae*, ad uso didattico; si nota anche per la diminuzione di riferimenti alla *nigromance* in questi esempi (unico caso è la *Chambre*).

I *mirabilia mechanica* divengono il marcatore di un'alterità passata, parzialmente giustificata nella finzione romanzesca. Questa spaccatura tra un tempo passato e il presente orientaleggiante si ripresenta anche su altri piani e ritorna nella concezione degli artefici nelle leggende: generalmente positiva per Virgilio Mago, molto negativa per Gerbert d'Aurillac.

### 3.3 Le ecfrasi e la rappresentazione del sapere

All'inizio di questo lavoro, abbiamo considerato la presenza dell'artefice e la confusione tra arte meccanica e arti magiche, cercando di comprenderne lo statuto. Alcuni artefici non sono esplicitamente presenti nei nostri testi; non conosciamo gli artigiani del guardiano di bronzo, né della tenda di Alardin.

Altri invece appaiono dotati di specifici caratteri e le loro creazioni manifestano determinati effetti: possono avere una funzione di intrattenimento (*Girart de Rossillon*, *Aymeri de Narbonne*, *Roman d'Eneas*) oppure avere la capacità di infondere sensazioni piacevoli, per mezzo ad esempio della musica (si veda ancora il *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie* e in un certo senso anche il *Voyage de Charlemagne*). In entrambi i casi, gli artefici rispecchiano la definizione maggiormente diffusa: un artefice è infatti colui che unisce cose prima disgiunte.

Se in un caso abbiamo un meraviglioso di chiara matrice 'magica', prodotto da uomini 'negromanti', in altri testi troviamo un'estetica del meraviglioso che comprende anche la contemplazione artistica<sup>150</sup>; ricordando il *Carnet* di Villard de Honnecourt, i cui schizzi sembrano comprendere progetti soprattutto per una fruizione ecclesiale, possiamo ragionevolmente supporre l'accettazione di questo tipo di figure.

---

<sup>150</sup> In Roncaglia 1971, pp. 41-45 la *camera di alabastro* è posta come modello diretto della *salle aux images* nel *Tristan* di Thomas, con un'argomentazione che pone i due romanzi come momenti diversi nello sviluppo di una determinata mentalità, inevitabilmente più «realistica e razionalistica» e di gusto radicalmente diversa. Associa inoltre la ieraticità delle statue e il profumo della statua di Isotta – quasi una sorta di incensiere a forma di statua – alla statuaria religiosa.

Certamente il giudizio sul prodotto non deve essere confuso con un giudizio sul procedimento stesso, ma come è stato fatto notare precedentemente, i *mirabilia mechanica*, magici e non, convivono con altri esempi di arti figurative e/o meccaniche.

Questi esempi condividono alcuni tratti strutturali con gli automi, per quanto riguarda la rappresentazione di una forma di sapere connessa al potere, per esempio per quanto riguarda il motivo del *cosmocrator*.

In una delle scene finali del romanzo *Erec et Enide* di Chretien de Troyes<sup>151</sup>, il protagonista siede accanto a re Artù, aspettando Enide. Il lasso di tempo in attesa della fanciulla è riempito dall'autore con delle descrizioni: una breve, dedicata ai pilastri della sala e ai troni riccamente decorati:

«en la sale ot deus faudestués  
d'ivoire, blans et biax et nués  
d'une meniere et d'une taille  
cil qui les fist, sanz nule faille,  
fu mout soutix et angigneus,  
car si les fist sanblanz andeus  
d'un haut, d'un lonc et d'un ator,  
Ja tant n'esgardessiez antor  
por l'un de l'autre dessevrer  
que ja i poissiez trover  
an l'un qui an l'autre ne fust.  
N'i avoit nule rien de fust,  
se d'or non et d'ivoire fin.  
Antaillié furent de grant fin,  
car li dui manbre d'une part  
rent sanblance de liepart,

---

<sup>151</sup> Traggio testo, traduzione e numerazione dei versi da Chretien de Troyes, *Erec et Enide*, trad. it. a cura di Cristina Noacco pp. 414- 427.



li autre dui de corquatrilles» (vv. 6705 – 6721)<sup>152</sup>

(Nella sala c'erano due troni / d'avorio, bianchi, ben lavorati e nuovi, / di forma e misura uguali.  
/ Erano opera, senza alcun dubbio, / di un artista di grande abilità e ingegno, / poiché li aveva  
fatti così simili / in lunghezza, altezza e ornamentazione, / che per quanto li aveste guardati da  
ogni parte / per distinguerli l'uno dall'altro, / non avreste potuto trovare / nell'uno un particolare  
che mancasse nell'altro. / Niente era fatto di legno: / tutto era d'oro e d'avorio fino. / Erano stati  
scolpiti con grande maestria: / i due piedi anteriori / rappresentavano dei leopardi / e gli altri  
due dei coccodrilli. /)

La seconda, decisamente più lunga, per dare al pubblico l'immagine dell'abito indossato da Erec. Si tratta di una veste di seta, ricamata da quattro fate. Ognuna di loro è artefice di una diversa raffigurazione di una delle arti del quadrivio – in ordine di apparizione: geometria, aritmetica, musica e astronomia – rappresentate attraverso una personificazione. Geometria è impegnata a misurare il cielo, la terra e il mare, secondo le diverse grandezze; Aritmetica conta il tempo, giorni e ore, e ogni cosa esistente, dalle gocce del mare alle foglie degli alberi; Musica ha davanti a sé tutti gli strumenti del mondo e i diletti; infine, l'Astronomia, la migliore delle arti, l'unica a meritare l'appellativo di «*cele qui fet tante mervoille*», è intenta a descrivere i movimenti del cielo e a trarne gli insegnamenti per il futuro<sup>153</sup>. Chretien de Troyes, quale garante di quanto sta descrivendo, cita Macrobio, autore latino del V secolo, noto soprattutto per un commento al *Somnium Scipionis* di Cicerone:

---

<sup>152</sup> Per l'interpretazione della scultura, cfr. Chretien de Troyes, *Erec et Enide*, «Note», p. 456. In questa sede particolarmente interessante notare come la descrizione della forma rivesta una posizione secondaria, rispetto all'indicazione del materiale e alla perfetta somiglianza tra i due seggi, espediente che equipara la figura di Erec a quella di Artù dal punto di vista della regalità.

<sup>153</sup> Di difficile comprensione l'interpretazione che Noacco propone dell'ordine degli elementi (fate - arti del quadrivio) come progressione di importanza, sostenendo la superiorità della 'magia' come sapere rispetto alle discipline raffigurate in questo brano. Cfr. Chretien de Troyes, *Erec et Enide*, «Note», p. 457.

«sor l'autre Erec aseoir fist,  
qui fu vestuz d'un drap de moire.  
Lisant trovomes an l'estoire  
la description de la robe,  
si an trai a garant Macrobe  
qui an l'estoire mist s'antante.  
Que l'an ne die que je ne mante.  
Macrobe m'anseigne a descrivre,  
si con je l'ai trové el livre,  
l'uevre del drap et le portret.» (vv. 6726 – 6735)

([...] e sull'altro fece sedere Erec / vestito di seta marezzata. / Leggendo nella storia troviamo / la descrizione di quest'abito: / prendo a testimone Macrobio, / che nel racconto mise tanta cura / perché non si dica che mento. / Macrobio m'insegna a descrivere / la lavorazione e il disegno della stoffa, / così come l'ho trovata nel libro. /)

Ognuna delle figure è ricamata a filo d'oro sulla seta dell'abito, foderato con pelliccia di animali esotici multicolore – tratto che rende l'abito ancora più prezioso – mentre i lacci del mantello sono tenuti da quattro pietre, due crisoliti e due ametiste, incastonate nell'oro:

«quatre fées l'avoient fet  
par grant san et par grant mestrie.  
L'une i portraist Geometrie  
si com ele esgarde et mesure  
con li ciax a la terre dure,  
si que de rien nule ni faut  
et puis le bas, a puis le haut.

Et puis le lé, et puis le lonc,  
et puis esgarde par selonc  
con la mers est le et parfonde,  
et si mesure tot le monde.  
Cesse oevre i mist la premerainne.  
Et la seconde mist sa painne  
en Arimetique portmire.  
Si se pena de mout bien faire.  
Si com ele nombre par sans  
les jorz et les ores del tans,  
et l'eve de mer gote a gote.  
Et puis la gravele treistote.  
Et les estoiles tire a tire.  
Bien an set la vérité dire.  
Et quantes fuelles an bois a:  
onques nombres ne l'an boisa.  
Ne ja n'an mantira de rien.  
Car ele viaunt antandre bien.  
Tex ert l'uevre d'Arimetique.  
Et la tierce oevre ert de Musique,  
a cui toz li deduiz s'acorde,  
chanz et deschanz, et, sanz descorde,  
d'arpe, de rote et de viële.  
Ceste oevre estoit et boene et bele,  
car devant lui gisoient tuit  
li estrumant et li deduit.  
La quarte, qui après ovra,  
a mout boene oevre recovra,  
que la meillor des arz i mist  
d'Astronomie s'antremist,  
cele qui fet tante mervoille  
et as estoiles s'an consoille

et a la lune et au soloil.

En autre leu n'an prant consoil

de rien qui a feire li soit.

Cil la consoillent bien a droit

de quanque cele les requiert,

et quanque fu et quanque iert,

li font certainnement savoir,

sanz mantir et sanz décevoir.

Ceste oevre fit el drap portreite

don la robe Erec estoit feite

a fil d'or ovree et tissue.» (vv. 6736 – 6785)

(L'avevano foggiate quattro fate / con grande abilità e perfetta maestria. / L'una vi aveva illustrato Geometria / e il modo in cui esamina e misura / le dimensioni del cielo e della terra / senza che nulla le sfugga: / la profondità, l'altezza, / la larghezza e la lunghezza; / poi il modo in cui osserva / quanto è vasto e profondo il mare / e in cui misura così il mondo intero. / Questa è l'opera che fece la prima. / La seconda mise il suo intento / a rappresentare Aritmetica, / e si sforzò di illustrare bene / come, con saggezza, essa conti / i giorni e le ore del tempo, / l'acqua del mare a goccia a goccia / e poi ogni granello di sabbia, / le stelle a una a una / e quante foglie ci sono in un bosco; / sa fornirne la cifra precisa: / mai un numero la trasse in inganno / e non mentirà mai in nulla, / poiché si applica con cura. / Tale era l'opera di Aritmetica. / La terza figura rappresentava Musica, / in cui si accorda ogni piacere: / canto, discanto e armonia / d'arpa, di cetra e di viella. / Era un'opera perfetta: / davanti a Musica erano raffigurati tutti / gli strumenti e i piaceri. / La quarta fata, che lavorò in seguito, / aveva realizzato un'opera eccellente, / poiché vi aveva rappresentato la migliore delle arti: / si era occupata di Astronomia, / colei che fa tante meraviglie / consultando le stelle, / la luna e il sole. / Non si prende consiglio altrove / su tutto ciò che deve fare. / Gli astri la consigliano con giustizia / su ogni sua richiesta / e le fanno conoscere con certezza / ciò che fu e ciò che sarà, / senza menzogna e senza inganno. / Quest'opera era rappresentata sulla stoffa / di cui era fatto l'abito di Erec, / ricamata e intessuta a fili d'oro. /)

Chrétien de Troyes introduce delle immagini nel suo testo, attraverso il procedimento retorico della *descriptio rerum*, in maniera suggestiva da ogni punto di vista: ai materiali esotici e preziosi – come pellicce, pietre e filo d'oro –

accompagna l'indicazione dell'artefice, un essere straordinario<sup>154</sup>, e attribuisce alle raffigurazioni un significato legato a una fonte latina, l'opera di Macrobio. Per quanto l'indicazione dataci dall'autore non possa essere considerata plausibile, come si approfondirà in seguito, il nome di Macrobio riveste comunque una funzione importante in questo passo, se consideriamo due fattori: da un lato, l'uso del procedimento descrittivo, che porta l'autore a mostrare marcatamente la propria soggettività; dall'altro l'uso dell'immagine – seppur resa testualmente – per la rappresentazione concreta di una forma di sapere. Il riferimento a Macrobio non è quindi letterale – in nessuna opera a noi pervenuta è presente una descrizione di abiti o vesti particolari – e occorre tenere anche conto che il modello per tutto il Medioevo, per quanto riguarda la trattazione delle arti liberali, è il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella<sup>155</sup> e successivamente il *Didascalicon*

---

<sup>154</sup> Per buona parte del Medioevo, il concetto di artefice è applicato soprattutto a Dio (cfr. Curtius, 1992, pp. 610-612); di conseguenza l'artigiano – dunque anche l'artista – era visto come mero esecutore di un lavoro manuale, subordinato al committente e meno importante dell'indicazione dei materiali preziosi utilizzati. Si noti infatti come questi ultimi costituiscano gli elementi di maggior peso all'interno di questo tipo di descrizioni. Il *topos* è dunque tratto distintivo di questo genere discorsivo, da accogliere o rielaborare: si pensi ad esempio alla veste di Lienor durante la scena dell'incoronazione, nel *Roman de la rose ou Guillaume de Dole* di Jean Renart. La notizia dell'artefice, identificato in una fata, viene subito corretta, spiegando come l'opera sia di un'umana, una regina, di cui l'autore sente comunque di dover giustificare il bisogno di cimentarsi nel lavoro manuale. La correzione appare dunque come un rifiuto del modello meraviglioso a cui implicitamente potrebbe rifarsi. Il brano in questione è in Jean Renart, *Le roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, 2008, pp. 394-395, vv. 5324-29.

<sup>155</sup> I riferimenti intertestuali tra le opere non rendono semplice l'attribuzione diretta e univoca a una fonte; ai fini di quanto tratto nel corso dell'articolo, segnalo le possibili criticità: inversione di statuto tra Astronomia e Musica, quest'ultima definita come la migliore delle arti da Marziano Capella e che potrebbe invece avvicinare la trattazione a Macrobio, il quale più volte avvicina gli astri a nozioni quali l'intelletto e la divinità; l'esplicita associazione tra Geometria e misurazione della Terra – di conseguenza alla Geografia – comune con Marziano Capella; l'abito di Aritmetica, che raffigura tutti gli elementi da contare, come la controparte nel brano di *Erec et Enide*. Si noti come, alla medesima altezza cronologica, Alano de Lillè descriva in dieci pagine l'abito di Natura nel *De Planctu Naturae*. (Curtius, 1992, pp. 135-136. Questi aspetti potrebbero essere giustificati dal clima culturale o dalla mediazione dei commenti all'opera di Marziano Capella, che circolavano all'epoca. Hart, 1981, pp. 250-96 sostiene una dipendenza da Macrobio per quanto riguarda la

e l'opera di Ugo da San Vittore. Lo stesso autore potrebbe suggerire la probabile chiave di lettura: da Macrobio, Chrétien ha inteso la maniera di *descrire*, non solo come procedimento retorico, ma anche modo di raccontare, capace di mostrare suggestioni oltre il puro significato letterale<sup>156</sup>.

Tra i procedimenti retorici, sicuramente la descrizione costringe l'autore a mostrarsi in maniera esplicita, con le sue scelte su cosa rappresentare al lettore e quali riferimenti citare, secondo l'enciclopedia mentale e culturale dell'autore<sup>157</sup>. La sua voce si intromette nella materia che sta narrando, per affermarne la veridicità, secondo la storia o la sua fonte fittizia, nonostante l'accumulo di dettagli sorprendenti. La *descriptio rerum* è il solo procedimento che permette all'autore l'utilizzo dell'immagine, come mezzo per esporre significati più complessi – in questo caso specifico, il legame che necessariamente deve instaurarsi tra sovranità e un sapere di tipo 'scientifico', vicino alla *clergie* – e prova la superiorità gerarchica dell'indicazione della fonte, rispetto all'ornamento della tessitura fatata. L'immagine riveste in questo modo un ruolo didattico e pedagogico importante, forte della sua valenza esplicativa, secondo un modo di procedere simile a quello delle 'Bibbie per immagini' nelle cattedrali coeve. I tratti ornamentali amplificano il senso di meraviglia e rendono piacevole la descrizione, ma il nucleo centrale è costituito dal sapere enciclopedico, vernacularizzato e adattato attraverso l'uso dell'immagine.

Proprio perché l'indicazione dell'artefice ferico, alla luce di queste considerazioni,

---

modalità compositiva; per i rapporti tra questa ecfrasi e il *De Nuptis*, cfr. Barbiellini Amidei, 2014 pp. 217-236.

<sup>156</sup> Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, I, IX, 7-10, pp. 239-242.

<sup>157</sup> La figura retorica della descrizione collegata al concetto di immagine è presente anche nella *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf, (cfr. Faral, 1924, p. 220, vv. 740-751). Il riconoscimento dell'originalità e dei tratti autoriali di Chretien de Troyes non esclude comunque la sua adesione a una tradizione, come si evince dal prologo del *Cligès*, in cui elenca le sue opere fino a quel momento, tra cui l'*Erec et Enide*, come primo elemento della lista, probabilmente non solo per priorità cronologica. Cfr. Chretien de Troyes, *Cligès*, ed. par L. Harf-Lancner, Paris, Champion, 2006, vv. 1-10 e per il legame tra Chretien e la materia antica cfr. D'Agostino, 2013, pp. 53-54.

appare un tratto fortemente ornamentale, si ritiene sia possibile accostarlo al genere e alla materia narrata, piuttosto che all'atto della rappresentazione, non performativa, ma utile a veicolare i concetti. Del resto, noi sappiamo di questo tipo di rappresentazioni delle arti anche nel *Roman d'Eneas*, seppur trattate molto più di sfuggita nel complesso della descrizione del palazzo di Didone (Cfr. 2.2) e appaiono come tipiche di un luogo in cui possa dimorare un sovrano. In questa sede dunque, approfondiremo questo aspetto di rappresentazione del sapere, che possiamo accomunare anche alle figure della Camera di alabastro, pur cambiando il mezzo per accogliere l'immagine, che sia tessuta o dipinta. Appartengono a questo piccolo corpus di rappresentazioni, oltre alla *robe*, anche la tenda di Adrasto e il carro di Anfiarao nel *Roman de Thebes*; la tenda di Alessandro nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay

In quest'ultimo, la tenda personale di Alessandro, dove riposa presso l'accampamento dei Greci, è innanzitutto preziosa, tratto già delineato dalle caratteristiche esterne: multicolore, con i picchetti in oro e le corde di metallo e piume di Alerione. Il suo artefice non è identificato, ma la sua opera viene elogiata perché nessuna cucitura appare visibile: il lavoro manuale è migliore quando è reso in modo tale da non essere notato da chi osserva. Naturalmente la parte didattica compare nelle raffigurazioni interne, una per ciascuna falda della tenda: la prima rappresenta l'anno assiso in trono, circondato da figure del tempo (mesi, giorni, ore) e legate al cielo (pianeti, astri, costellazioni), mentre l'ultima descrive i fatti della Guerra di Troia.

Di maggiore importanza ai fini del nostro discorso, la seconda e la terza falda. La prima mostra il mondo conosciuto, attraverso un mappamondo diviso in tre zone, che mostra la presenza di montagne, fiumi e città:

«en l'autre pan après, se voliés garder,  
veïssiés mapamonde ensegnier et mostrer  
ensi comme la terre est enclose de mer  
et com li philosophe la varent deviser  
et metre en trois parties que je sai bien nomer

c'est Aise et Eürope et Aufrique sa per;  
les montaignes, les flueves, les cités a conter,  
par letres d'or escrites i pöés tout trover.  
Alixandres li rois i veut molt esgarder  
qant il gist en son lit por son cors deporter,  
li douze per o lui por son sens escouter;  
et qant porpensés s'est, si commence a jurer  
que molt fist Dieus poi terre por un home honorer  
Deus tans en peüst bien uns preudoms gouverner.  
Et puis a dit après: "Se longes puis durer,  
seur tant com il en est vaurai je segnorer".» (vv. 2020 – 2035)

(Nell'altra falda, se vorrete guardare, / vedrete il mappamondo che mostra / come la terra è  
circondata dal mare / e come i filosofi la vollero dividere / in tre parti che so ben nominarvi: /  
Asia, Europa e, pari a lei, Africa; / i monti, i fiumi, le grandi città / vi troverete, indicati con  
scritte in oro. / Alessandro l'osserva lungamente / quando si stende a riposare nel letto / con  
attorno i pari attenti ai suoi giudizi; / dopo aver riflettuto, giura che Dio credè / poca terra per  
l'onore di un uomo: / due volte tanto potrebbe governarne un prode. / E poi aggiunge: "Se vivrò  
a lungo, / vorrò dominare su tutta quella che c'è".)

Nella terza è raffigurata la storia di Eracle, dalla nascita al momento in cui pone i  
confini del mondo conosciuto:

«En la tierce partie estoit escrit comment  
Herculés fu conçus et nés premièrement.  
Qant il jut en son bers, petis et de jovent,  
Et Juno sa marrastre, qui le haoit forment,  
Deus serpens li tramist por envenimement;  
Qant Herculés les vit, ses prist par maltalent,



As poins que il ot gros les ocist esraument.  
Puis conquist il la terre desi qu'en Orient,  
Iluec mist il les bonnes voiant toute la gent.  
Tout ce mostre la letre, se l'estoire ne ment.  
En la fin de l'estoire i est com faitement  
Le ciel tint a son col par son enchantement.  
Alixandres li rois i esgarde souvent,  
Et qant l'a esgardé, jure son sairement,  
Se il puet longes vivre, qu'il fera ensement:  
Ses bonnes metera par devers Orient.» (vv. 2036 – 2051)

(Sulla terza falda sono raffigurati / il concepimento e la nascita di Ercole / giaceva nella culla, era piccolissimo, / quando Giunone, sua matrigna che lo odiava, / gli inviò due serpenti per avvelenarlo; / Ercole come li vide li afferrò adirato / e con le forti mani subito li uccise. / Poi conquistò la terra da qui fino in Oriente / dove pose, davanti a tutti, i confini. / Questo è raffigurato, se la storia non mente. / Infine si vede come Ercole per magia / tenne il cielo sulle sue spalle. / Re Alessandro guarda spesso quelle immagini / e dopo averle guardate giura che, / se vivrà a lungo, farà come Ercole: / anche lui porrà i suoi confini in Oriente. /)

La simbologia dietro questo episodio è funzionale alla figura di Alessandro: la rappresentazione del sapere geografico allude mimeticamente al suo obiettivo, prefigurato nel corso di tutta la narrazione; l'allusione a Eracle stimola lo spirito di emulazione, esplicitato nell'ultimo verso.

Differente il *Roman de Thebes*: Anfiarao possiede un carro fabbricato in India, sulle cui fiancate sono rappresentate tre scene: una rappresentazione cosmologica, con il cielo, i pianeti e le costellazioni, ma anche la terra, descritta al centro, popolata da animali e uomini, così come il mare appare colmato dai pesci; una seconda scena,

dedicata alla guerra contro i giganti, un probabile monito contro la superbia; una terza, in cui appaiono le sette arti liberali, con i loro specifici attributi. Non mancano i dettagli preziosi, l'indicazione di un artefice straordinario – il dio pagano Vulcano – e la presenza di animali esotici, le zebre, a trainare il carro:

«d'Amphïaras dire vos doi  
com se contient en cel tornoi.  
En un curre est Amphïaras,  
qui fu fet outre seint Thomas;  
Vulcans le fist par grant porpens  
et a lui faire mist lonc tens.  
Par estuide et par grant conseil  
i mist la lune et le soleill  
et tregita le firmament  
par art et par enchantement.  
Nuef esperes par ordre i fist,  
en la greingnor les signes mist  
et es autres qui sont menors mist  
les plannetes et les cors.  
La neume mist en mi le monde,  
ce est la terre et mer parfonde.  
En terre paint houmes et bestes,  
en mer, poissons, venz et tempestes.  
Qui des set arz set rien entendre,  
iluec em puet assez aprendre.  
Li Jaiant sunt en l'autre pan, [...]

Et o pierres et o esmax  
fu fes derriere li frontax;  
paintes i furent les set Arz:  
Gramaire y est painte o ses parz,  
Dÿalectique o argumenz

et Rethorique o jugemenz.  
 L'abaque i tient Arismetique,  
 par la gamme chante Musique.  
 Painte y est dÿathesaron,  
 dÿapainté, dÿapason.  
 Unne verge ot Geometrie,  
 un astreleibe Astronomie;  
 l'une en terre met sa mesure,  
 l'autre es estoiles met sa cure.  
 El curre ot mout soutill entaille,  
 bien fu ouvrez, qu'il n'i ot faille.  
 Une ymage y ot tresgitee  
 qui vet cornant a la menee,  
 une autre qui toz tens fretele  
 plus cler que rote ne viele.  
 L'euvre du curre et la matire  
 vaut bien Thebes a tot l'empire,  
 car li pan sont d'or fin trifuire  
 et li thimon de blanc yvuire;  
 les roes sont de crysopase,  
 couleur ont de feu qui embrase.  
 Le curre traient quatre azoive,  
 l'escloz n'em puet nus aperçoivre  
 en sablon ne en terre mole  
 car plus tost cort qu'oisel ne vole» (vv. 4949 – 5016)

(Ora a voi devo dire / come si comportò in questo combattimento / Anfiarao è su un carro / che  
 fu fatto in India<sup>158</sup> / Vulcano l'ha fatto grazie a molte riflessioni / e dedicandovi lungo tempo. /  
 Grazie allo studio e con molta applicazione / vi mise il sole e la luna / e vi rappresentò il

---

<sup>158</sup> “«oltre San Tommaso». L'allusione si riferisce alla predicazione del Santo, che non era giunta fino alla parte più meridionale dell'India.

firmamento / per arte e per incanto. / Nove sfere vi fece secondo un ordine / e le costellazioni dalle maggiori / a quelle che sono minori / mise poi i pianeti e le orbite. / La nona [sfera] mise nel mezzo del mondo / con la terra e il mare profondo / sul suolo dipinse uomini e bestie / nel mare pesci, venti e tempeste. / Chi delle sette arti vuol intendere / qui ne può ben apprendere / I giganti sono sull'altro lato / [...] / e di pietre e smalti / era fatta la parte frontale / erano ivi dipinte le sette Arti / la Grammatica era dipinta con le sue parti / Dialettica per argomenti / Retorica per i suoi giudizi / Aritmetica tiene l'abaco / Musica canta con la scala / la quarta, la quinta e l'ottava / Geometria ha una verga / Astronomia un astrolabio / l'una pone sulla terra la sua misura / l'altra pone alle stelle la sua attenzione / Il carro era molto abilmente intagliato / un'opera ben fatta, senza alcun errore / qui stava una figura che suonava la carica / e un'altra che teneva il flauto / di suono più chiaro che crotta o viella / l'opera del carro e la sua materia / valgono tanto quanto Tebe e tutto il regno / perché i suoi lati sono di fina foglia d'oro / e il timone di bianco avorio / le ruote sono di crisoprasio / color fuoco che divampa. / il carro è trainato da quattro zebre / nessuno alcuna traccia può scorgere, / su sabbia o terreno morbido, perché il loro cammino è più veloce di un uccello in volo. /)

Nello stesso testo, la tenda di Adrasto è descritta in due momenti diversi<sup>159</sup>,

---

<sup>159</sup> *Roman de Thebes*, vv. 3201-3216, per il primo blocco. Riprende poi da 4217-4268. Riporto solo la parte dedicata al mappamondo. «Li trez est merveilleux et granz / et entaillez a fleurs par panz. / Ne fu de chanvre ne de lin, / ainz fu de pourpre alixandrin. / De pourpre fu, ynde et vermeille; / dedenz ot paint meinte merveille: / a compas i fu mappamonde / bien entaillee, bien roonde; / u pan devant desus l'entree, / a or batu, menu ouvree. / Par cinc zones la mappe dure, / si paintes com les fist Nature, / car les deus qui sont deforeines / de glace sont et de noif pleines, / et orent ynde la coulour, / car auques toment a froidor; / la chaude qui est el mileu, / cele est vermeille comme feu; / que pour le feu, que pour les nois, / riens n'i abite en celes trois. / Entre chascune daerrainne / et la chaude qui fu maienne, / en ot unne qui fu tempree, / devers galerne est habitee. / Iluec sont les citez antives / o tours, o murs et o eschives. / D'or musique sont li torel / et li portail et li tournel, / tuit li rëaume, tuit li roi, / et chascune terre par soi, / et li septante et dui langage, / et mer Betee et mer Sauvage. / Rouge mer fu fete a neel, / et le pas aus filz Ysrael / de Paradis li quatre flun; Ethna y est, qui giete fun. / Montres y ot de mil manieres, / oysiaux volanz et bestes fieres; / et li nostre houme i sont bien peint, / cil d'Ethÿoppe trestuit teint. / Oceanus court par l'ardant, / environ ses rais estendant. / Mappamonde fu si grant chose / qui l'esgarde pas ne repose, / tant voit en mer, tant voit en terre, / en grant paine est de tout enquerre. / Emalvaldes, jappes, sardoines, / berinz, prasmes et cassidoynes, / et jagonces et cristolistes, / et thompaces et ametistes / a tant en l'or qui l'avironnent, / contre soleill grant clarté donent»

(Questa tenda è straordinaria, vasta / e ornata a fiori le falde. / Non era né di canapa, né di lino, / ma

esponendo in un primo blocco descrittivo l'esterno, carico di dettagli egualmente preziosi, e la rappresentazione in immagine della storia dei re greci, mentre nel secondo blocco compare un prezioso mappamondo, diviso in cinque zone, nelle quali sono identificati i mari, i fiumi, l'ubicazione dell'Eden. Le altre due falde raffigurano il calendario – con i riferimenti celesti – e gli animali esistenti.<sup>160</sup> A chiudere questa descrizione, compaiono le pietre preziose che fungono da ornamento, secondo una disposizione testualmente simmetrica.

Elenco schematicamente i tratti comuni riscontrati nei quattro momenti che presentano un uso dell'immagine:

- uso di ampie descrizioni;
- accumulo di inserti e materiali esotici e preziosi;

---

di porpora alessandrina. / Di porpora era, indaco e vermiglia, / sopra molta meraviglia vi era dipinto: / un mappamondo, rotondo e ben ornato, / fatto ad arte / e rivestito in foglia d'oro, un lavoro minuzioso. / La mappa era divisa in cinque zone, / dipinte come Natura le aveva concepite, / secondo cui le due zone che stanno alle estremità / sono piene di ghiaccio e neve / e di colore indaco perché tendono al freddo. / La zona calda, che sta nel mezzo, / è vermiglia come fuoco. / Tanto per il fuoco, tanto per la neve, / nessuno abita in quelle tre zone. / Tra ciascuna zona estrema / e la calda mediana / vi è una zona temperata, / abitata verso Galerna [ovvero Nord-Ovest. *Galerie*: nome di un vento che soffia verso Nord-Ovest, termine del lessico marinaresco]. / Là sono le antiche città, / con torri, bastioni e fortificazioni. / Le torrette, i portoni e i ponti levatoi / sono ricoperti d'oro; / si trovano ivi tutti i regni, tutti i re / e ciascuna terra, / le settantadue genti, / e il mar Betee e il mare Sauvage. / Il mar Rosso era fatto di smalto / con il passaggio dei figli di Israele. / Vi sono inoltre i quattro fiumi del Paradiso; / c'è l'Etna, che spande fumo; / mostri di oltre mille specie, / uccelli che volano e belve feroci / e gli uomini nostri, che son ben fatti, / come quelli d'Etiopia, interamente tinti. / L'Oceano passa per la zona ardente, / estendendosi intorno ai suoi raggi. / Il mappamondo è così grande / che colui che guarda non può riposare: / tanto vede il mare, tanto vede la terra, / che è gran difficoltà di tutto sapere. / Smeraldi, diaspri, sardoniche, / berilli, cristalli, calcedonie, / e giacinti e crisoliti, / e topazi e ametiste, / così tanto l'oro qui è adornato, / che l'insieme brilla in gran misura al sole. / (vv. 4216-4268).

<sup>160</sup> La rappresentazione degli animali viventi esposta accanto a immagini di sapere enciclopedico appare anche nella scena dell'incoronazione di Erec, sottoforma di uno scettro su cui sono intagliati tutti gli animali. Chretien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 6863-6873.

- realizzazione su superfici di piccole dimensioni<sup>161</sup>;
- rappresentazione di concetti a livello semantico (le arti, le creature esistenti, i segni zodiacali, il tempo);
- espliciti riferimenti all'idea di spazio, sia da misurare, che come luogo geografico identificato.
- Il ricorso alle immagini di sapere enciclopedico comprende dei caratteri che riscontriamo in altri motivi legati al meraviglioso, come l'uso delle descrizioni e l'ampiezza dei riferimenti ornamentali che accompagnano le nozioni presentate, quasi a sottolineare il carattere prezioso del sapere stesso.

I tratti appena elencati rendono evidente un procedimento di imitazione, attraverso l'arte figurativa, di notizie già esistenti. Si tratta, come già precisato, di una forma di rappresentazione, intesa come allusione.

Il ricorso all'immagine trova sua spiegazione nel valore didattico ed esplicativo, pur considerando le ridotte dimensioni: l'ubicazione delle raffigurazioni – all'interno della tenda per il solo piacere del sovrano, o all'esterno<sup>162</sup>, come nel caso del carro o della veste – non inficia l'efficacia del mezzo figurativo, visto che il diretto destinatario è il fruitore dell'opera. L'ecfrasi diviene così l'equivalente di una miniatura per un'astratta *mise en page* della narrazione stessa; il carattere prevalentemente orale dell'esposizione e della fruizione di un testo nel Medioevo non cambiano questa funzione e pongono i medesimi problemi di rappresentazione che riscontreremmo anche in presenza del supporto fisico, inteso come sistema segnico. L'immagine, anche se testuale, porta avanti e spiega questi concetti, rappresentandoli, senza aspirazioni di reale trasmissione<sup>163</sup>, ma piuttosto di

---

<sup>161</sup> Cfr. Zumthor, 1995, p. 336. La superficie ridotta di un'immagine, durante il periodo medievale, non implica una perdita di ricchezza di dettaglio, ma l'esplicitazione di un sistema segnico diverso.

<sup>162</sup> Anche per la rappresentazione delle arti liberali in questo episodio si ricorre come fonte al *Nuptis*, cfr. Donovan, 1975, pp. 217-231.

<sup>163</sup> D'Agostino, 2013, pp.70-71.

‘unione’ tra l’attualità e il sapere rappresentato.

Occorre sottolineare inoltre come i tratti formulari, presenti tanto in queste rappresentazioni enciclopediche, quanto negli automi, potrebbero legarsi a una forma di mnemotecnica medievale, date le immagini stereotipate e la loro collocazione in uno spazio (interiore) chiuso. Questo modo di memorizzare per immagini si riflette in diversi ambiti nel Medioevo – il più comune era la predicazione – e si lega inevitabilmente a un certo grado di consapevolezza del potere dei mezzi della propria arte. Producendo immagini, lo stesso poeta diviene un artefice; la poesia è intrattenimento e piacevolezza, quindi di conseguenza fa parte della *theatrica* in cui occupa in realtà un posto preminente.

A questo punto, merita una menzione a parte il tratto riferito allo spazio, inteso sia come misurazione che come indicazione di un luogo; tale tratto richiede una riflessione sul contesto culturale di riferimento. Occorre sottolineare come, da un punto di vista strettamente linguistico, non sembrano esservi legami di intertestualità forti, se non dal punto di vista del genere discorsivo per alcuni riferimenti formulari comuni a molti esempi di descrizione della stessa tipologia<sup>164</sup>. Dal punto di vista stilistico, le descrizioni seguono alcune costanti retoriche, procedendo per *enumeratio* e *amplificatio*, tecniche comuni per la resa dell’ecfrasi in questo tipo di testo e che contribuiscono ad accrescere il senso di meraviglia per la materia trattata, con l’accumulo di molti particolari; le ritroviamo in particolar modo nella descrizione del carro e della tenda di Adrasto.

Per una riflessione di tipo contestuale, il punto di partenza più ovvio è l’immagine esplicita di uno spazio delimitato, seppur utile a rappresentare porzioni di territorio enormi: il mappamondo. Occorre tenere conto che la cartografia medievale non si limita alla semplice indicazione dell’ubicazione dei luoghi, ma contiene numerosi

---

<sup>164</sup> Questo tipo di descrizioni prevede la presenza di formule classiche, come quelle evidenziali per l’affermazione della veridicità della fonte o del dettato dell’autore e alcune regolarità di tipo lessicale, come il sintagma *mar parfonde*. Per quanto riguarda la definizione dello spazio testuale, inteso come passaggio dalla narrazione alla descrizione cfr., Zumthor, pp. 355-381.

elementi, seguendo un approccio definito come tipologico. Per questo i mappamondi nel corpus appaiono vicino a rappresentazioni del tempo o inseriti in un sistema cosmologico che comprende riferimenti spaziali / temporali al cielo: l'approccio tipologico permette quindi di comprendere anche il calendario<sup>165</sup>.

Nel nostro corpus abbiamo due mappamondi appartenenti a tipologie differenti. Il mappamondo nella tenda di Alessandro è infatti di tipo T-O, mentre il secondo, nella tenda di Adrasto, è un mappamondo a cinque zone.

Il primo tipo di mappamondo è estremamente comune soprattutto fino al XII secolo, ma con interessanti esempi fino al XIII secolo, presenti anche in un manoscritto duecentesco dell'*Image du Monde* di Gossuin de Metz. La tripartizione in Europa, Asia e Africa è segnata dai fiumi Tanais (il Don), Nilo e dal Mar Mediterraneo; in questo tipo di mappe era molto comune anche segnare l'ubicazione del Paradiso Terrestre<sup>166</sup>. Il secondo tipo di mappamondo è invece probabilmente legato a concezioni di tipo neoplatonico – ritroviamo il medesimo schema delle zone climatiche descritto in Macrobio<sup>167</sup> – con un ampio numero di riferimenti geografici. Nonostante la grande quantità di nozioni, l'organizzazione in falde delle quattro tende appare utile ai fini didattici e tiene separate le notizie spaziali da quelle temporali; questa limitazione non è tuttavia da intendersi come presentazione di nozioni scollegate tra loro. Le tende reali mostrano aspirazioni totalizzanti, che includono il passato – nelle raffigurazioni storiche – e il presente, indicato dalla spazialità geografica, presentata secondo le peculiarità della situazione: la volontà conquistatrice di Alessandro appare evidente in quell'elenco senza nomi di città, fiumi e montagne; per Adrasto invece il tempo è lineare, secondo la progressione della sua stirpe, e i riferimenti spaziali sono la spia di un focus sulla geografia, che

---

<sup>165</sup> Ivi, pp. 309-335.

<sup>166</sup> Scafi, 2007. Non si conosce l'esatta origine dei T-O, secondo Scafi si può ipotizzare una derivazione dai diagrammi romani o ebraici. Su questo tipo di mappamondi appare spesso segnato il Paradiso Terrestre: manca tuttavia nel Mappamondo di Alessandro, mentre è presente in quello di Adrasto.

<sup>167</sup> L'interpretazione si deve a Donovan,, pp. 217-219, che supera così la precedente di Edmond Faral, che legava il passo alle Metamorfosi di Ovidio.



appare tipico della cultura cortese di questo periodo<sup>168</sup>.

Occorre infatti sottolineare che, anche fuori da questo specifico corpus, la geografia giocava un ruolo di non poco conto nell'immaginario medievale. Una delle poche branche del sapere a essere esente da una sostanziale opera di delegittimazione nella fase altomedievale (cfr. 1.2), già dall'epoca di Marziano Capella, il massiccio uso di fonti geografiche nel libro VI, dedicato alla Geometria, testimonia la grande popolarità di opere che traevano le proprie notizie dai *Collectanea rerum memorabilium* di Solino.

Questo interesse per gli antichi geografi, che giustifica anche il legame tra coordinate temporali e riferimenti spaziali – del resto, gli storici classici sovente inframmezzavano la trattazione con digressioni geografiche – si spiega anche con il vuoto lasciato dalle fonti bibliche in materia di un sistema coerente del mondo. L'utilizzo delle conoscenze antiche era dunque plausibile e comprendeva l'uso di toponimi dedotti dalle fonti classiche, accompagnati dall'inevitabile adattamento alla concezione cristiana, ad esempio indicando l'Eden nelle carte<sup>169</sup>.

All'influenza delle fonti antiche, si accompagna anche un clima intellettuale favorevole, ricco di figure capaci di comprendere le notizie e di trarne ispirazione. L'immaginario dei romanzi di materia antica, in particolar modo quelli su Alessandro Magno, appare fortemente ispirato dalle notizie legate all'Oriente e alle meraviglie naturali, esotiche ed appartenenti a sistemi di conoscenza diversi. Questi elementi divengono occasione di poesia in questo tipo di testi, anche da un punto di vista estetico, e si pongono in diretta correlazione a un immaginario legato al potere e alla sovranità, come nel caso di Alessandro, ma anche di Adrasto.

Lo spazio diventa il principale terreno su cui esercitare la meraviglia, in particolar modo scientifica. Da qui, è lecito chiedersi se questa meraviglia si possa legare a quella scaturita dalla rappresentazione delle arti del quadrivio, peraltro presenti sia

---

<sup>168</sup> Per il ruolo della geografia in ambito cortese, soprattutto alla corte plantageneta, e la simbologia di sovranità del mappamondo cfr., Bouloux, 1993, pp. 131-148.

<sup>169</sup> Scafi, 2007, p. 117.

in Chretien de Troyes che nell'anonimo *Roman de Thebes*. Risulta palese negli studi già citati come, in entrambi i casi, siamo di fronte all'esposizione pedagogica di una forma di sapere – quello delle arti – legata all'*habitus* spirituale e razionale raccomandato a un regnante: dunque, tanto considerando lo spazio geografico quanto prendendo in considerazione le arti del quadrivio, ci troviamo di fronte a una simbologia del potere, come con gli automi. La geografia, intesa come sistema legato a una rappresentazione della Terra, ritorna infatti quando si nomina la geometria, secondo un collegamento che appare legato all'ispirazione di Marziano Capella. Per quanto riguarda Macrobio, la geometria ha un ruolo in realtà molto importante, ma legato all'aritmetica, in quanto si tendeva a rappresentare i numeri secondo nozioni di tipo geometrico<sup>170</sup>. Nell'opera di Macrobio le due discipline appaiono quindi molto legate tra loro: la Geografia è, assieme all'Astronomia, parte della Fisica. Quest'ultima ha, nelle intenzioni di Macrobio, un valore altamente didattico: serve infatti a purificare l'uomo dai suoi pregiudizi e passioni, prima di giungere alle verità metafisiche<sup>171</sup>.

Questa fonte rende immediatamente chiaro l'alto valore che doveva avere la sapienza geografica, anche considerando l'Astronomia, nel sistema di valori della *clergie*; a questa nozione, si sovrappone quindi il legame che Marziano Capella istituisce con la Geometria, chiarendone il senso.

Per i committenti/fruitori dei *romans*, tra le arti del quadrivio, la Geometria non è una materia legata ai numeri, quanto alla Terra e alla sua misura: materiale, per l'immaginario cortese, decisamente più appagante ed esteticamente gradevole. Lo spazio geografico, su cui esercitare sovranità e volontà di espansione, è quindi il terreno in cui si manifesta operativamente la Geometria, e contemporaneamente si esercita una tensione di tipo politico.

I riferimenti spaziali in una rappresentazione sono quindi tratto caratterizzante per la meraviglia scientifica. Siamo davanti alla presentazione armonica di un sapere, che non ha pretesa di trasmissione, come già affermato, quanto la capacità di destare

---

<sup>170</sup> Macrobius, *Commentarii*, p. 675, nota 172.

<sup>171</sup> Ivi, nota 134, p. 646.

stupore, diventando così occasione di diletto, ma anche, soprattutto, di riflessione attraverso le immagini e per mezzo della poesia.

Certamente non è possibile indicare tutti i casi in cui il meraviglioso subisce questo tipo di trasfigurazione, arrivando a diventare soprattutto tecnologia della meraviglia e mezzo di rappresentazione. Tuttavia, avviando questo lavoro verso la sua naturale conclusione, si ritiene possibile esporre alcuni esempi di questa ulteriore mutazione delle meraviglie a fini di rappresentazione.

Il XIII secolo è il periodo dei *livres de Clergie*, enciclopedie che condividono con le loro controparti più antiche l'ambizione di rinchiudere lo scibile in una compilazione delimitata e definitiva, ma che le superano per la diversa idea di natura e classificazione delle scienze, di chiara matrice aristotelica.

Una di queste, il *livre de Sidrach ou la Fontaine de toutes sciences*, piccola enciclopedia in forma dialogica<sup>172</sup>, vede dunque uno dei due protagonisti, il re Boctus, andare su invito del sapiente Sidrac presso i cinocefali, un popolo di creature aventi volto di cane e abitanti di una montagna. Dopo alcuni giorni di combattimento, Boctus riesce a salire la montagna, conquistando il loro territorio e appropriandosi di alcune erbe dalle proprietà eccezionali.

Rende evidente il rapporto che l'opera ha con il concetto di meraviglioso: un territorio da conquistare, per mezzo della propria ragione. Il XIII secolo, come già anticipato in 1.2, vede l'utilizzo del meraviglioso dunque come metodo per attirare l'attenzione dell'ipotetico fruitore dell'opera, in chiave didattica. Anche questo, come ha messo in evidenza Ducos 2015, è un utilizzo 'scientifico' del meraviglioso: l'elemento mirabile è inserito nel discorso, in una maniera tale da essere funzionale alla spiegazione scientifica.

---

<sup>172</sup> Sulla forma dialogica delle enciclopedie del XIII secolo e funzioni di rappresentazione del sapere cfr. Sacchi, 2009.

## 4 Conclusioni

In questa trattazione siamo partiti da possibili motivi dell'immaginario legati ad artefatti meccanici e l'ambiguità di questi oggetti, fino a giungere al loro possibile utilizzo in chiave di rappresentazione della sapienza stessa.

Il primo obiettivo di questa trattazione è stato cercare di delineare gli aspetti di un meraviglioso risultante dalla pratica di attività da parte dell'uomo e dalle sue concrete forme di conoscenza, nonché dalle applicazioni pratiche di queste ultime. Il punto di partenza è stato dunque cogliere, da un'ampia mole di esempi, una serie di materiali comuni tanto al testo letterario quanto al testo descrittivo o cronachistico.

Abbiamo dunque riconosciuto la presenza di motivi letterari – li definiamo come tali in quanto presenti nel testo di marca dichiaratamente finzionale – che tuttavia sembrano aver attinto da fonti, aneddoti e contatti comuni sui resoconti di viaggio. A questo punto si è cercato di estrarre da questi esempi alcune considerazioni in ambito funzionale-culturale ed è emerso che lo statuto dei prodotti del sapere ha goduto di considerazione ambigua. Questa ambiguità si riflette in realtà sulla concezione del sapere in generale, includendo anche gli individui.

Sono quattro le aree nelle quali questa ambiguità si manifesta concretamente:

- la confusione tra sapere meccanico e magia, unita alla diffidenza nei confronti di un fruitore di tale sapere percepito come 'altro', rispetto al narratore;
- la tensione tra pulsione estetica e diffidenza nei confronti dell'immagine;
- la spiegazione razionale utilizzata per negare la capacità di compiere miracoli;
- il desiderio di alludere al sapere attraverso il meraviglioso.

Si è osservato come il testo letterario abbia incarnato parte di queste tensioni, rendendo palese la confusione tra sapere e *nigromance*. Nel tentativo di generare meraviglia attraverso ampie descrizioni, si sente dunque la necessità di esporre in minima parte il funzionamento del meccanismo.

Le credenze diffuse sulle regioni arabo-musulmane, in larga parte anche da resoconti di viaggio e mediate dal contatto con i regni orientali, hanno supplito al *gap* tra reale comprensione del meccanismo e apparenza eccezionale degli oggetti.

L'ambiguità nei testi letterari non richiede di essere sciolta, per il loro carattere specificatamente finzionale e per la loro funzione dilettevole, ma gli 'effetti speciali' della *clergie* si manifestano anche per orientare il gusto del proprio pubblico. Questo meraviglioso, nelle mani dei chierici può assumere diverse valenze, ma certo non aspira a restituire un'immagine veritiera di quelle corti.

Materiali nuovi dunque, frutto di una maggiore apertura nei confronti delle zone di contatto nelle regioni orientali e meridionali, vengono declinati secondo pattern culturali noti e immagini familiari, secondo uno schema coerente. L'albero d'oro<sup>173</sup> nelle corti bizantine e islamiche riflette gli schemi del loro cerimoniale di corte e l'aspirazione a creare, nello spazio chiuso, un *locus amoenus* sotto il diretto controllo del potere regale. Tale pulsione viene interpretata dagli autori di *romans* e *chansons de geste* attraverso il proprio filtro culturale e le medesime, probabili aspirazioni dei propri committenti, aggiungendovi le immagini del Paradiso terrestre – appartenente alla geografia del mondo secondo la mentalità medievale – con i conseguenti effetti benefici taumaturgici. In questa prospettiva, l'artificialità, prima guardata con diffidenza, diventa occasione di meraviglia attraverso la metafora del microcosmo costruito per il piacere di una figura di potere.

Allo stesso modo, gli automi a scopo difensivo trovano loro ragione di essere grazie a questi materiali, coniugati sulla base di altri motivi letterari, come appunto il motivo del guardiano celtico o dello *chateau tournant* che fonde assieme la meraviglia per le macchine orientali, immagini familiari e spiegazioni legate a oggetti di uso comune in chiave evidentemente parodica. La finalità dilettevole dunque trova sua ragione di essere nella rappresentazione e il meccanismo 'vive' nel testo letterario, sempre in funzione di altro: sia 'chiudere' uno spazio narrativo che fornire un'adeguata rappresentazione del potere del sovrano.

---

<sup>173</sup> L'albero d'oro è un motivo inserito nello Stith-Thompson, D. 950: *Magic Tree*, Cross Myth.

Il meraviglioso come *instrumentum regni* si esplica anche quando è utilizzato in chiave marcatamente conoscitiva, come simbolo di sapere.

Le ecfraasi e digressioni presenti in alcuni testi anticipano nel testo letterario quella tendenza a chiudere tutto il sapere in uno spazio, che caratterizzerà nuovamente le enciclopedie vernacolari dal XIII secolo. Vicina all'imitazione della natura, ma che mantiene una distanza considerevole dalla statuaria, l'ecfraasi privilegia dunque il contenuto informativo e l'apparenza estetica risulta meno 'perturbante' rispetto a una pericolosa verosimiglianza, frutto di arti magiche.

Attraverso l'ecfraasi il sapere viene rappresentato solo attraverso l'arte poetica: l'arte retorica dunque diviene il mezzo per rendere e trasmettere un'arte meccanica. La differenza risiede appunto nel tipo di materia trattata: nelle *chansons de geste* si descrive un'ambientazione omogenea, allo scopo di tramandare una memoria collettiva, mentre i *romans* si propongono, nel caso della materia antica, come mediatori di una memoria molto più remota, trasmessa attraverso il filtro della poesia. A questo livello coincide dunque la riscoperta della piacevolezza estetica di altri frutti dell'arte pratica, che troverà suo riflesso nel *Roman de Tristan* di Thomas e successive sue reincarnazioni fino alle interpretazioni più spiccatamente parodiche.

Nel momento in cui però si abbandona la *merveille* di *romans* e *chansons de geste*, i procedimenti di senso cominciano a modificarsi e il trattamento di questi materiali acquisisce nuove implicazioni. Gli ambienti monastici di cui sono espressione Giovanni di Salisbury, Alessandro di Neckam e Guglielmo di Malmesbury mantengono un atteggiamento ambivalente nei confronti delle figure degli artefici, facendo profonde distinzioni tra le memorie antiche e i *mirabilia* provenienti da Roma o dalla personalità di Virgilio, ma interiorizzando il trattamento folklorico di questi dati e la diffidenza nei confronti di un sapere acquisito con il contatto di pratiche poco chiare. La ribellione alle menzogne della *merveille* romanzesca arriva direttamente dagli ambienti clericali della corte plantageneta, che appare come dicotomica – i chierici hanno sempre prodotto all'interno della corte tanto contenuti di svago che edificanti – ma netta nel condannare tentativi di confusione tra il

meraviglioso naturale e creature chiaramente fittizie<sup>174</sup>. Allo stesso modo, non sopravvive alcuna ambiguità di fondo in Gervasio e Walter Map, nel considerare gli artefici delle meraviglie, che non sono semplicemente esperti di meccanica, tubi o congegni, ma veri e propri praticanti delle arti. Walter Map filtra la leggenda di Gerberto secondo il proprio metro: ne esalta la sapienza e la furbizia, ma non descrive i suoi artefici meccanici, mentre Gervasio non fa menzione di demoni per la leggenda di Virgilio, maggiormente concentrato nella trattazione di quelle zone che costituivano i possedimenti meridionali dei Normanni.

La perdita della confusione tra *mirabilia mechanica* e *nigromance* coincide con l'identificazione netta delle pratiche magiche. Le meraviglie meccaniche restano appannaggio dell'uomo, come appare nei racconti di viaggio.

Le esplorazioni verso Oriente mirano, attraverso le narrazioni dei viaggiatori, a una lenta evemerizzazione delle meraviglie d'oriente, compiendo un'operazione simile alle raccolte di *mirabilia*, ma con il vantaggio dell'esperienza diretta. Se alla vista del meccanismo ancora permane l'interrogativo tra l'utilizzo di un'arte demoniaca e un congegno di qualche tipo, non è più per una confusione tra queste due arti, quanto per introdurre un'alternativa: la *science de l'homme* di cui parla Jean le Long, non è più l'arte diabolica dei maghi a Toledo, e l'uso dei magneti per giustificare la sospensione della bara di Maometto (cfr. appendice) diviene il modo per negare all'avversario la capacità di produrre un reale miracolo, per mezzo delle proprie conoscenze superiori.

Il rapporto osmotico tra testo letterario e testo descrittivo si perde con il tempo: se il XII secolo vede un ampio utilizzo di materiali da parte del testo letterario – dai

---

<sup>174</sup> Si ritiene che in questa sede sia possibile applicare un ragionamento simile in Di Febo 2015, p. 67. «Le opere mediolatine, infatti, scandagliano i territori delle narrazioni folkloriche, riplasmandole e ordinandole in una direzione normativa, tanto da far emergere l'azione ordinatrice del sovrano. Alcune credenze di origine 'folklorica' ricevono così una determinata interpretazione non negli ambienti clericali ortodossi (monaci e teologi), bensì proprio all'interno di uno spazio laico-nobiliare che al suo interno procede ad un'organizzazione gerarchica della produzione letteraria, tale per cui i testi mediolatini, pensati per lo svago e l'insegnamento, confliggano con i testi romanzati, destinati ad una fruizione da tempo libero.»

lapidari ai resoconti di viaggio – nel momento in cui il testo scientifico accoglie nel XIII secolo i materiali comuni, si ‘cristallizza’.

L'*Image du Monde*, che fornisce al suo pubblico di riferimento tutto lo scibile volgarizzato del proprio tempo, recupera la fontana di Barenton, assieme ad altri testi, fino al tentativo di localizzarla realmente.

Il passaggio dunque tra questi materiali e la creazione artistica si concretizza un'ultima volta nella produzione del XIV secolo, secondo due vie: la prima, attraverso l'imitazione nelle grandi traduzioni e rielaborazioni dei cicli cavallereschi; la seconda, attraverso il reimpiego di materiale raro per uno sfoggio erudito. È questo un ultimo utilizzo sia del fenomeno naturale che delle creazioni meccaniche, per fini appunto eruditi ed estetici, prima di un ulteriore mutamento.

Le meraviglie allora diventano le suppellettili strane e curiose ammassate nelle *Wunderkammer*, recuperate dall'uomo per accumulo.

Le funzioni estetiche del meraviglioso, come mezzo di rappresentazione del sapere o nozioni edificanti, non saranno più ricoperte dalle notizie delle fontane, delle pietre o dagli alberi d'oro, ma dalla riscoperta del mito classico, che diventerà il metro di paragone per le successive esperienze conoscitive dell'uomo, dai viaggi all'osservazione della Natura.

#### 4.1 Applicazioni e possibili sviluppi futuri

Come sottolineato in precedenza, l'obiettivo del presente lavoro è contribuire alle teorie sul meraviglioso in letteratura, sulla scia di alcuni recenti lavori – tra cui, ad esempio per l'analisi della letteratura di *mirabilia* e degli strumenti di certificazione autoptica Di Febo 2015 (pp. 248 – 249) – che stanno ridimensionando il portato degli approcci maggiormente accettati, come la classificazione legoffiana.

La catalogazione di diversi oggetti attraverso una categoria interpretativa inoltre non è utile solo allo studio della stessa, ma vuole essere anche uno sforzo metodologico per fornire dati corretti, utili per studi futuri, soprattutto in chiave comparatistica, proprio perché manca un'indagine globale sul tema della



percezione del sapere all'interno delle letterature in formazione.

Un inventario di *mirabilia/merveilles* corredato dalle modalità testuali, tra cui le formule, può essere utile all'analisi interpretativa dei testi e fornire nuovi spunti di indagine. Infine uno studio meticoloso della terminologia all'interno dei testi fornisce la base per la creazione di ulteriori risorse e repertori.

Non si esclude inoltre una possibile applicazione delle seguenti riflessioni nel campo del *knowledge transfert* nei testi; difatti si deve necessariamente tenere conto di come molti dei temi che analizzeremo provengono da nuove regioni di contatto, in un momento di apertura nei confronti delle innovazioni periferiche<sup>175</sup>, un filone sempre più produttivo nell'ambito degli studi romanzi.

---

<sup>175</sup> Si tenga comunque conto che la prospettiva resta fortemente europea, dato che tanto chi rielabora questi materiali quanto il pubblico di riferimento appartengono a uno spazio che guardava sia con ammirazione che con preoccupazione certe dimostrazioni di potere. La rielaborazione in questo caso ha dei risvolti eminentemente politici, considerando come le notizie circolanti sulle *regalia* orientali costituissero il metro di paragone anche per quelle corti che dovevano considerare questi modelli orientali come dirette controparti.

## Appendice – *Mirabilia scientifici*

Prima delle grandi compilazioni enciclopediche del XIII secolo, il concetto di raccolta trova sua espressione testuale in altri generi, produttivi anche in periodi successivi: bestiari, lapidari ed erbari. Mentre i bestiari rappresentano sicuramente la tipologia testuale più vicina alla mentalità simbolico-allegorica della fase precedente al platonismo chartriano, lapidari ed erbari non richiedono necessariamente questo tipo di interpretazione<sup>176</sup> delle singole parti e mantengono un assetto di raccolta ai fini della comprensione del mondo materiale. Il lapidario soprattutto è un testo che, oltre a descrivere le pietre, fornisce indicazioni pratiche sul loro utilizzo per ottenere determinati effetti, sia benefici che non, in un rapporto di causa-effetto<sup>177</sup>. Non essendo vincolati a un'interpretazione di tipo moralistico tuttavia possono illustrare anche proprietà diverse; ad esempio, i lapidari del XIII secolo contengono maggiori informazioni relative ai legami tra pietre e calcolo dei movimenti planetari.

Il massiccio impiego di numerose pietre per le descrizioni che abbiamo visto nei paragrafi precedenti mostra un importante interesse per il genere dei lapidari; questi testi sono maggiormente affini alla mentalità simbolica precedente la frattura tra XII e XIII secolo, ma mantengono una certa vitalità.

Sempre nel tentativo di delineare elementi di questo immaginario legato alle conoscenze scientifiche dell'epoca, una pietra in particolare si presta bene allo scopo, per una serie di motivi: innanzitutto è molto ben rappresentata a quest'altezza cronologica; in secondo luogo ha meritato un posto in molte

---

<sup>176</sup> Un esempio di lapidario con interpretazione allegorica è il Lapidario apocalittico di Philippe de Thaon; per quanto riguarda il latino, anche il lapidario di Amato di Cassino presenta una struttura in cui le dodici pietre simboleggiano la città celeste.

<sup>177</sup> Per la precocità dell'ambiente anglo-normanno, la prima occorrenza dell'aggettivo *merveilles* in una lingua romanza è proprio il lapidario di Philippe de Thaon.

compilazioni enciclopediche, segno di un interesse marcato; in terzo luogo è rappresentata anche in tipologie testuali liriche e consente quindi delle riflessioni sull'apporto delle meraviglie scientifiche in contesti letterari diversi. Si tratta del magnete o calamita.

In letteratura il suo utilizzo appare tanto connesso al meraviglioso quanto a un insieme di saperi, necessari affinché possa essere usata correttamente.

Nella descrizione della Tomba di Camilla (cfr. 2.3), il tetto della tomba è composto da una cupola fatta con questo materiale, al centro di una complessa costruzione architettonica. L'uso della pietra magnetica come materiale da costruzione per edifici non è frequente e non sembra trovare fondamento nei lapidari francesi. Gervasio di Tilbury onora il magnete di essere il primo dei *mirabilia* della sua raccolta, chiarendo il suo debito con Sant'Agostino, come fonte.

Non solo, ma usa l'immagine del magnete per ribadire l'intento del proprio operato, chiamando a testimonianza la sua fonte eccelsa: esistono cose che, per quanto sorprendenti e inspiegabili, sono assolutamente naturali, spiega l'autore. L'argomentazione della spiegazione miracolosa, impossibile da dare perché oltrepassa la capacità umana, sfrutta questo ragionamento; difatti i «miscredenti [...] giudicano falsa la maggior parte delle cose che diciamo, quantunque essi stessi non siano capaci di spiegare nemmeno le cose che si vedono tutti i giorni.» (*Otia*, ed. cit. pp. 25)

Il fenomeno della calamita è pertanto perfettamente naturale, secondo una concezione che sembra diffusa già da lungo tempo. Il suo utilizzo come materiale, tuttavia, non sembra dipendere dalle fonti per le pietre, come già detto, ma da alcune leggende, di cui certamente la più nota riguarda il sepolcro di Maometto, la cui bara rimarrebbe sospesa per effetto di grosse pietre magnetiche.

Questa leggenda era nota durante il Medioevo e di fatto l'impiego della calamita ha una funzione molto simile alla trattazione che ne fa Gervasio. Nel rapporto con le altre religioni, la negazione dei miracoli altrui diviene il modo per affermare la falsità del credo percepito come 'altro'<sup>178</sup>. L'attribuzione della capacità di attuare

---

<sup>178</sup> Giovanni Villani, *Nuova Chronica*, VIII. (ed. cit.) «I suoi parenti il tennono XII di, tanto

un artificio ‘meccanico’, quindi una maggiore perizia tecnica, diviene funzionale all’argomentazione religiosa e all’annullamento del miracolo altrui. Si consolida così un atteggiamento che non sembra dunque comune solo per quanto riguarda gli automi, ma per una certa tipologia di sapere in generale, dunque rimarca un’alterità<sup>179</sup>.

Quest’impressione si ricava dalla lettura di un altro testo che già abbiamo citato, il *de mirabilibus urbis Romae*, nel quale viene nominata, tra le altre meraviglie, anche una statua di Bellerofonte, tenuta in alto da delle calamite, al pari dell’arca di Maometto.

«Fuit etiam ingens miraculum Rome, ferreum simulacrum Belloforontis cum equo suo consistens in aere, nec tamen ulla cathena superiu appensum nec inferius ullo stipite sustentatum. Set magnetes lapides arcus in volsura circum quaque habebantur [habebantur] et hinc et inde in assumptione proporcionali trahebatur et

---

che forte putire facie il suo corpo, e non fu portato in cielo; ma lui poi imbalsimato, il portarono alla sua città da la Mecca onde fu nato, e in quella nel tempio in una arca messo; e per magistero di ferro con forza di calamita, la detta arca col suo corpo sta sospesa in aria senza nullo altro tenimento. Al cui corpo di Saracini di diversi paesi vi vengono in pellegrinaggio con grandi oblazioni, e dicono che per la sua santità, per miracolo divino sta così sospeso in aria. Dopo la morte di Maomet molti savi uomini conobbono il falso errore e dottrina di Maomet, ed essere erronea, e da quella si partiro, e molto popolo fu scommosso e ritratto da quella legge.» Il riferimento è anche in Andrea Da Barberino, *Guerrin Meschino*: « Allora egli intese gl’inganni di Maometto, perchè vide che la parte dal mezzo in su della moschea era di calamita, la quale è una pietra marina, di colore tra nero e bigio, che gode della proprietà di tirare a sè il ferro per la sua frigidità, e di più toccando la punta d’un ferro leggero che abbia da ogni parte la punta, e mettendo il ferro in bellico, quella parte che avrà tocca la calamita si volgerà a tramontana; però i naviganti vanno colla calamita sicuri per mare. Per questa ragione l’arca di Maometto è di ferro e sta sospesa, essendo tenuta dalla calamita, ed alla grossa gente, che non sa questa virtù, pare gran miracolo che la stia in aria.»

<sup>179</sup> Una leggenda simile circolava anche in ambito islamico, a proposito della bara di legno di Aristotele, sospesa nella cattedrale di Palermo, secondo il racconto di Ibn Hawqal, viaggiatore dell’XI secolo. La disamina della letteratura araba per la leggenda della bara sospesa è in Vanoli, 2013.

sic in mensura cquiparata constabat.»

(Era un'altra grande meraviglia a Roma, la statua di ferro di Bellerofonte col suo cavallo, che stava in aria, senza essere sostenuta in alto da alcuna catena, né in basso da alcun basamento. Ma c'erano pietre magnetiche ad arco tutt'intorno, e la statua veniva tirata dall'una e dall'altra parte in un'attrazione proporzionata e così stava ferma in una posizione equilibrata.)

Anche questo episodio conferma l'uso del magnetismo come fenomeno naturale, un artificio meccanico inserito nelle costruzioni e nelle arti meccaniche in generale, come espediente per negare la sua appartenza alla categoria dei prodigi. L'attribuzione di saperi e le capacità costruttive quindi vengono utilizzate anche in questo caso come marcatori di alterità.

Nella poesia lirica, il magnete è paragonato all'amore<sup>180</sup>, secondo modalità comuni; si segnala qui un uso della metafora tuttavia funzionale alla riflessione che portiamo avanti su un tipo di meraviglia 'scientifica'.

La canzone *Qual più diversa e nova* (RVF CXXXV<sup>181</sup>) ha ricevuto una certa attenzione da parte della critica, seppur in epoca più recente rispetto ad altri componimenti del Canzoniere petrarchesco e inizialmente per motivazioni maggiormente legate all'aspetto stilistico che non contenutistico. La canzone si basa sull'artificio retorico della similitudine,<sup>182</sup> con sette paragoni – sei strofe più il

---

<sup>180</sup> La calamita come metafora dell'amore è un'immagine utilizzata in larga misura in buona parte della lirica romanza, con esempi tra i provenzali (Rigaut de Berzilh), in ambito oitanico (Guyot des Provins) e italiano (110 occorrenze in LIRIO), tra cui anche Jacopone da Todi, Guinizzelli, Dante (Convivio, III, 3), Petrarca e anche Boccaccio nel Filostrato. Il riferimento è al fenomeno naturale, nella maggior parte dei casi. L'esempio petrarchesco tuttavia rappresenta uno dei rari casi tratti da una leggenda 'meravigliosa'. Occorre precisare comunque come il magnetismo come reale fenomeno fisico, per quanto noto fin da Sant'Agostino, è stato studiato compiutamente a partire dal 1269 con l'epistola *De Magnete* di Pietro Peregrino. Cfr. Smith 2012.

<sup>181</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014, pp. 659-661 e commento pp. 662-671.

<sup>182</sup> Il tema della similitudine è stato analizzato puntualmente da Berra, 1986, pp. 161-199, riconoscendone l'unicità nel panorama petrarchesco, dato che ogni strofa si esaurisce nella

congedo – tra la condizione del poeta sofferente per amore ed elementi dai tratti insoliti ed esotici. L'uso stilistico accomuna la canzone a un gruppo di componimenti dal CXXXII al CXXXV compreso, considerando come la disposizione nel Canzoniere non rifletta una cronologia compositiva, ma favorisca l'aggregazione di più componimenti per vicinanza o contenutistica o stilistica.<sup>183</sup>

Il dato maggiormente interessante, ai fini di questo studio, è tuttavia la possibilità di riconoscere un legame tra l'uso di un dato procedimento retorico, gli oggetti del paragone e le letture del poeta.

Le similitudini sono elencate in modo apparentemente meccanico e riconducibili alla categoria del meraviglioso naturale – del mirabile o dei *mirabilia* – secondo un gusto riscontrabile anche in altri autori medievali.

Tralasciando la strofa finale, i sei soggetti meravigliosi sono la fenice, il magnete, il catoblepa e le tre fonti dagli effetti contraddittori (la fonte del Sole, la Fonte di Giove, la fonte delle Isole Fortunate);<sup>184</sup> Carla Maria Monti ha sostenuto efficacemente come le notizie contenute rivelino l'uso della poco nota *Chorographia* di Pomponio Mela<sup>185</sup> come fonte di ben cinque paragoni, rispetto

---

similitudine stessa (tranne la sesta, che contiene due similitudini) e Bargetto 1999 pp. 617-48.

<sup>183</sup> Cfr. Monti, 1989, pp. 91-123. Secondo questo schema, il sonetto CXXXII rappresenterebbe l'ossimoro, il CXXXIII la metafora, il CXXXIV l'antitesi e CXXXV la similitudine. L'articolo propone inoltre una datazione ritenuta convincente anche da Santagata nel commento alla canzone.

<sup>184</sup> La Fenice è uno dei *mirabilia* di maggiore fortuna letteraria, considerando anche come sia l'unico di questa canzone a ripresentarsi nel corpus poetico petrarchesco. Resta importante come orientamento per la presenza nella lirica romanza, Zambon, 1983, pp. 411-426. Più complessa la situazione sul magnete, capace di attirare sia la carne che il ferro delle navi, legando l'immagine quindi a una tradizione variegata: il tema è in Monti 1989, ma con l'aggiornamento importante in Fiorilla, 2003 pp. 307-316. Una fonte dalle caratteristiche simili a quelle della Fontana del Sole si presenta anche nel *De Civitate Dei* XXI, 5, mentre le due fonti rimanenti sono le meno note, la seconda delle quali è presente solo in Pomponio Mela. Discorso a parte meritano le Canarie o Isole Fortunate, sulla cui fama la canzone ha sicuramente giocato un ruolo assieme alla produzione di Boccaccio, con la ripresa del tema in epoca rinascimentale, comprendendo anche Pietro Bembo. Su questo, con bibliografia in nota sul tema, si veda Cachey, 2010, pp. 204-228.

<sup>185</sup> Non possediamo il manoscritto della *Chorographia* con le postille originali di Petrarca,

alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, chiarendone anche le motivazioni: il lettore coevo a Petrarca infatti, in presenza non solo di notizie straordinarie, ma senza il «soccorso confortante della fonte», si trova in una condizione di fascinazione per il componimento anche maggiore. Il mirabile quindi non è semplicemente il pretesto per disquisire del tema amoroso o per mostrare una certa perizia tecnica, ma una possibilità per veicolare ulteriori significati culturali – comprensibili solo per chi conoscesse appunto letture così raffinate per l’epoca – e generare stupore: un “effetto speciale” nelle mani del poeta.

La canzone rappresenta dunque un chiaro esempio dell’interesse petrarchesco per la produzione dei geografi minori, che ha contribuito a rendere maggiormente nota nella propria cerchia e di conseguenza aumentandone la circolazione coeva. Rispettando tuttavia l’intento posto in apertura a questo contributo, resta da comprendere quale sia il valore attribuito a questo tipo di notizie e ai *mirabilia* e quale sia la loro funzione, non solo nella fucina del poeta, quanto nella sua enciclopedia culturale e mentale.

Questo tipo di considerazioni – con eventuali, successivi confronti – possono essere elaborate solo mantenendo una stretta attenzione alla sua produzione, ma soprattutto al suo rapporto con la biblioteca.

In questo senso, la I lettera del III Libro delle *Familiars*<sup>186</sup>, con Tommaso Caloiro come destinatario, può fornire indicazioni molto importanti. Si tratta altresì di una

---

tramandate dall’autorevole Ambrosiano Inf. 14 H. Il manoscritto perduto, da cui discende l’Ambrosiano, è uno dei numerosi discendenti del Vat. Lat. 4929, postillato anch’esso, su cui si basa tutta la tradizione della *Chorographia* di Pomponio Mela. Le notizie sull’Ambrosiano sono in Billanovich, 1956, pp. 319-53. L’elenco dei codici di Pomponio Mela con glosse petrarchesche è nell’edizione POMPONII MELAE, *De Chorographia Libri tres*, a cura di E. Parroni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 59-78 (per uno stato aggiornato sulla questione dei manoscritti con glosse petrarchesche e studi relativi, cfr. *Franciscus Petrarca*, a cura di A. Bisanti, in MIRABILE, Archivio digitale della cultura medievale [consultata il 24/06/18] Monti, 1989, pp. 94-98 per le glosse dell’Ambrosiano. Da notare come le glosse, per descrivere le fonti, riportino termini del campo semantico del *mirari*: *mirabili fonte* (f. 5r), *mirus fons* (f. 15v), *mirabiles fontes* (f. 32r.)

<sup>186</sup> Francesco Petrarca, *Familiari*, ed. Critica a cura di V. Rossi e U. Bosco, trad. It. A cura di U. Dotti, Torino, Arago, 2004, vol. I, pp. 236-247.

lettera nota per l'interesse che Petrarca mostra per l'Isola di Tule, la terra più a Occidente, spesso identificata con l'Islanda o l'isola di Maine, a seconda della fonte considerata. Il confronto con le testimonianze avviene da una duplice prospettiva: da un lato la sicurezza data da autori quali Virgilio, Seneca e Boezio sulla definizione dell'isola come "ultima terra", la più a Occidente appunto; dall'altro lato una problematizzazione delle testimonianze offerte dai testi, un dialogo con i libri che non esclude del tutto anche le notizie dirette, ricevute attraverso esperienze proprie e altrui. Assieme a nomi già considerati – proprio in quest'epistola Petrarca ribadisce la propria ammirazione per Pomponio Mela, definendolo "nobilissimo" – appare il titolo *De mirabilibus Hybernie*, così come scritto sulla coperta del codice latino 4846 della Bibliothèque Nationale de France. Si tratta della *Topographia Hibernica* di Giraldo di Cambria, un autore considerato canonico per la trattazione dei *mirabilia*.

Questa presenza nell'epistolario e nella biblioteca di Petrarca, ha certo destato una certa attenzione, seppur non molto approfondita a livello critico, con dei giudizi estremamente polarizzati: da un lato, Manlio Pastore Stocchi, nel suo studio sul *De Montibus* di Boccaccio, confermando come la *Topographia Hibernica* fosse effettivamente una delle pochissime fonti medievali accertabili dell'opera, dà la "colpa" a Petrarca per aver legittimato «una mediocre operetta»;<sup>187</sup> sulla stessa coperta del codice appare un'avvertenza di mano cinquecentesca in cui il lettore è messo in guardia a proposito dello scarso livello dell'opera<sup>188</sup>; più recentemente è stata messa in luce l'attenzione di Giraldo per le fonti e per la distinzione tra notizia verificata e riferita. Nonostante sia stato attribuito a Petrarca un tono molto negativo nei confronti dell'opera, la lettera in realtà non sembra corrispondere a questa idea: si tratta di uno scritto *tenue* per argomenti, molto esile, a cui però viene riconosciuta la finezza del suo linguaggio. Petrarca lega la sua lettura quasi accidentale solo

---

<sup>187</sup> Stocchi, 1963, p. 66.

<sup>188</sup> Il Par.Lat. 4846 è disponibile digitalizzato sul Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438621m> [04/05/19] con una scheda bibliografica completa, ma priva al momento di uno studio specifico su questo manoscritto. Questa mancanza è riscontrata anche in uno dei pochi studi sui rapporti tra Petrarca e la *Topographia*, in cui viene dedicato ampio spazio alle postille del manoscritto in Haywood, 2006, pp. 647-668.)



all'interesse relativo all'isola, di cui si legge nel capitolo XVII della II *Distinctio*.<sup>189</sup> Questi passi tuttavia non sembrano utili a colmare una lacuna evidente, dato che Petrarca mostra di conoscere tutti gli autori che cita Giraldo nel brano, arrivando a integrarne il contenuto. Il parigino lat. 4846 mostra postille a diverse parti del testo, *mirabilia* compresi, tra cui le due fontane. La citazione di Claudiano<sup>190</sup>, presente nella lettera, appare anche in una di queste postille, segnata in corrispondenza dei passi sull'Ultima Thule. La postilla *Sol.* potrebbe indicare Solino, autore dei *Collectanea Rerum Memorabilium* (per un'ipotesi alternativa cfr. Haywood 2006). Gli elementi cronologici rendono chiara la difficoltà di considerare questa lettera legata solo all'esperienza del viaggio; Petrarca avrebbe dovuto recarsi verso le coste della Manica intorno al 1333 – anche se probabilmente non vi giunse mai – mentre la lettera risale al 1352, dieci anni dopo la morte dell'amico Tommaso. In altre parole, più che trovarci di fronte a un resoconto di viaggio, incontriamo nuovamente gli elementi esotici e le notizie relative a luoghi o fatti straordinari – meravigliosi, in un certo senso – come mezzo per una riflessione di tipo intellettuale, esplicitata nelle conclusioni della lettera: se infatti non risulta possibile sapere con certezza dove si possa trovare l'Isola di Thule, è però ammissibile la conoscenza di sé stessi. I testi divengono il mezzo per un viaggio, che innanzitutto è un confronto con l'ignoto rappresentato dal mondo naturale e successivamente un mezzo di conoscenza per sé stessi.

A questo punto il parallelismo con l'elenco dei *mirabilia* nella canzone *Qual più nova e diversa* appare meno forzato, perché ognuno dei sei oggetti considerati è paragonato alla condizione personale del poeta e gli effetti contraddittori sono il mezzo per una profonda riflessione su sé stessi, accessibile tuttavia solo a quanti fossero stati dotati dei giusti strumenti per comprenderla, naturalmente.

Questa epistola, dunque, completa il quadro delineato nella XVIII lettera del III libro delle *Familiars*, classicamente considerata esplicativa del rapporto tra Petrarca e le sue letture, nonché dei modi in cui svolgeva le proprie ricerche, durante

---

<sup>189</sup> GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica*, trad. e commento a cura di F. de Falco, Aicurzio, Virtuosa-mente, 2017.

<sup>190</sup> cfr. Chines, 2004, pp. 43-71.

le quali un autore poteva suscitare in lui interesse per un altro, a distanze cronologiche non molto elevate dall'effettiva composizione dell'opera. Questo principio si incastra con le considerazioni già ipotizzate, dunque un legame tra letture e utilizzo di determinati concetti come la meraviglia, nonché la loro successiva evoluzione.

La presenza della *Topographia* è quindi perfettamente giustificabile, a prescindere dal valore attribuibile all'opera, grazie alle informazioni ivi contenute e al rapporto che intercorre a quest'altezza cronologica tra la creazione poetica e il concetto di *Mirabilia*.

Il concetto conserva indubbiamente il suo carattere medievale, ma Petrarca lo inquadra in un *habitus* intellettuale legato a doppio filo alla sua ricerca per gli autori rari. Si tratta certamente di un'evoluzione nel concetto di meraviglioso: da interpretazione simbolica della natura a presenza nelle enciclopedie per comprenderne i fenomeni, fino a mezzo per riflessioni tra intellettuali, «Un esercizio per iniziati» (Monti, 1986, p. 103).

## Bibliografia

Testi:

Alessandro di Neckam, *De naturis rerum*, ed. by Th. Wright, London, Longman, 1863.

Alexandre de Bernay, *Il Romanzo di Alessandro*, ed. e trad. It. A cura di Marco Infurna, Milano, BUR, 2014.

*Annales regni Francorum inde ab a. 741 usque ad a. 829*, ed. F. Kurze, MGH SRG, vol. VI, Hannover, 1895.

Andrea da Barberino, *Guerrin Meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina a cura di M. Cursietti, Roma-Padova, Antenore, 2005.

*Aymeri de Narbonne*, par Helene Gallé, Champion, Parigi, 2007.

Benoît de Sainte Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, par Carin Fahlin, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1951-1967.

Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, testo critico di Léopold Constans, trad. it., introduzione e cura di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

Boezio, *La consolazione della filosofia*, con introduzione a cura di Christine Mohrmann e traduzione, cronologia, premessa al testo e note a cura di Ovidio Dallera, Milano, Fabbri, 1996.

Cassiodorus, *Variae*, ed. T. Mommsen, MGH AA Vol. XII, Berlin, 1894.

Cesario di Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, ed. H. Schneider, Turnhout, Brepols, 2009.

Chretien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrete*, ed. e trad. it. a cura di Pietro Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

---, *Yvain ou le Chevalier de Lion*, a cura di Francesca Gambino cur. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

--- *Erec e Enide*, trad. it. e note a cura di Cristina Noacco; int. A cura di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 1999.

*Conte de Floire et Blanchefleur; Nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BNF, fr. 375)*, par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honorè Champion, 2003.

Dante, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 1993.

*Epistola Alexandri ad Aristotelem ad codicum fidem edita et commentario critico instructa*, ed. W.W. Boer, The Hague, Excelsior, 1953.

----- *Familiari*, ed. Critica a cura di V. Rossi e U. Bosco, trad. It. A cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 2004.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

Franciscus Rogeri Bacon, *Epistola de secretis operibus artis et naturæ, et de nullitate magiæ* edited by John S. Brewer, London, Rerum Britannicarum medii ævi scriptores, 1859, vol. I.

Fredegari et aliorum, *chronica*, MGH SRM, ed. Bruno Krusch, Hanover, 1888 vol. II.

Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine: testi volgari medievali*, a cura di Carlo Beretta e introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1999.

Geoffrey of Monmouth *The Historia regum Britannie*, Cambridge, D. S. Brewer, 1985.

Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia. Recreation for an emperor*, ed. and transl. by S.E. Banks and J.W. Binns, Oxford, Clarendon Press, 2002.

Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia: il libro III, le Meraviglie del mondo*. Trad. it. a cura di Fortunata Latella. Roma, Carocci, 2010.

Giovanni di Salisbury, *Il Policratico, ossia delle vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, trad. it. a cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno, 2011.

Giovanni di Pian del Carpine, *Storia dei mongoli*, a cura di E. Menestò, Spoleto, CISAM, 1989.

*GIRALDUS CAMBRENSIS, Topographia Hibernica*, trad. e commento a cura di F. de Falco, Aicurzio, Virtuosa-mente, 2017.

*Girart de Roussillon*, par Micheline de Combarieu, Paris, Le livre de poche, 1993.

Goffredo di Monmouth, *The Historia regum Britannie*, Cambridge: D. S. Brewer, 1985.

Goffredo di Villehardouin, *La Conquete de Constantinople*, a cura di Fausta Garavini, Torino, Boringhieri, 1962.

Gossuin de Metz, *La seconda redazione in versi dell'Image du Monde*, edizione critica e traduzione a cura di Sara Centili, tesi di dottorato, 2003.

Guillelmi de Conchis, *Opera omnia*, director of the project E. Jeuneau, Turnhout, Brepols, 1997.

Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia*, a cura di P. Chiesa, Milano, Fondazione Valla-Arnoldo Mondadori, 2011.

Hansen, Bert, *Nicole Oresme and the marvels of nature: a study of his "De causis mirabilium" with critical edition, translation and commentary*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1985.

*Historia Alexandri Magni: Historia de preliis. Rezension J2*, zum Druck besorgt durch Rüdiger Grossmann, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1977.

Ahmad Ibn Khalaf al-Murādī, *Il libro dei segreti*, a cura di Massimiliano Lisa, Mario Taddei, Edoardo Zanon, Milano, Leonardo 3, 2008.

*Il Libro di Alessandro*, edizione critica e traduzione di Lucia Lazzerini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

*Il Milione*, a cura di V. Bertolucci-Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975.

*Il viaggio di san Brandano*, a cura di Renata Bartoli e Fabrizio Cigni, Parma, Pratiche, 1994

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Novara, Utet, 2013.

Jean de Vignay, *Les Merveilles de la terre d'outremer*, ed. par David A. Trotter, Exeter, University of Exeter 1990.

Jean le Long, *Le voyage en Asie d'Odoric de Pordenone traduit par Jean le Long OSB: Iteneraire de la peregrinacion et du voyaige*, éd. par A. Andreose, Ph. Ménard, Genève, Droz, 2010.

Kittredge G.L., «Arthur and Gorlagon» in *Studies and Notes in Philology and Literature*, 8, 1903, pp. 148 – 275.

*Lancelot: roman en prose du 13. Siecle*, Tome 7: *Du debut du roman jusqu'a la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut*, par Alexandre Micha, Geneve, Droz, 1980.

*La lettera del Prete Gianni*, a cura di Gioia Zaganelli, Parma, Pratiche, 1990.

*Les arts poétiques du 12. et du 13. siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, par Edmond Faral, Paris, Champion, 1924.

*Le Roman de Renart le Contrefait*, par Gaston Raynaud et Henry Lemaître, Genève, Slatkine reprints, 1975.

*Le Lais anonymes*. Ed. crit. A cura di Prudence Mary O'Hara. Genève, Droz, 1976.

*Le Roman de Thebes*, par Aimé Petit, Paris, Champion, 2008.

Liudprandi Episcopi Cremonensis, *Opera Omnia, MGH, SS. rer. Ger.*, ed. J. Becker, Hannover-Leipzig, 1915.

----- *Tutte le opere ; Le gesta di Ottone I ; La relazione di un'ambasceria a Costantinopoli (891-969) : La restituzione*; a cura di Alessandro Cutolo, Milano, Bompiani, 1945.

Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, trad. it. e note a c. di M. Neri, Milano, Bompiani, 2007.

Magistri Gregorii, *Narracio de mirabilibus urbis Romae. Il fascino di Roma nel Medioevo. Le "meraviglie di Roma" di Mastro Gregorio*, a cura di C. Nardella, Roma, Viella, 1997.

Marco Polo, *La Description du monde*, éd. par P.Y. Badel, Paris, Librairie générale française, 1998.

Maria di Francia, *Lais*, a cura di Giovanna Angeli, Roma, Carocci 1992.

*Memoriale toscano: viaggio in India e Cina, 1318-1330 di Odorico da Pordenone*, a cura di Lucio Monaco, prefazione di Jeannine Guérin Dalle Mese, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

Odorico da Pordenone, *Relatio de mirabilibus orientalium Tatarorum*, edizione critica a cura di Annalia Marchisio, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016.

POMPONII MELAE, *De Chorographia Libri tres*, a cura di E. Parroni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, publication, traduction, présentation et notes par Jean Dufournet, Paris, H. Champion, 2004.

*Renart le Magicien, branche XIV del Roman de Renart. Traduzione e commento*, a cura di Sandra Gorla, tesi di dottorato, 2017.

Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi, *commenti a Marziano Capella*, presentazione di Giovanni Reale, introduzione, traduzione, note e apparati di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2006.

Solino, *Collectanea rerum memorabilium*, ed. Th. Mommsen, Berlin, Weidmann, 1895.

Thietmari Merseburgensis, *episcopi chronicon*, Ediz. Holtzmann, Berlino, 1935.

*Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

*Il viaggio di Carlo Magno in Oriente*, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

Wace, *Le roman de Rou*, publié par A. J. Holden, Paris, Picard, 1970-1973.

Walter Map, *Svaggi di corte*, trad. it. a cura di Fortunata Latella, Parma, Pratiche.

Willelmi Malmesburiensis, *Monachi Gesta Regum Anglorum atque Historia Novella, Saeculum XII in Opera Omnia, Patrologiae Cursus Completus*, Hardy, Thomas Duffus; et al., eds. 1855, Vol. 179.

Guglielmo di Malmesbury, *Gesta Regum*, trad. it. a cura di Italo Pin, Pordenone, Edizione studio tesi, 1992.

Dizionari e corpora:

BFM . *Base de Français Medieval 2019*

<http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/>

DEAF: - *DEAFél - Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, dir. Thomas Städtler. <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/> (novembre 2018).

DECT: *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes*, version 2014. LFA, Ottawa University - ATILF, CNRS & Université de Lorraine 2007-2014, <http://www.atilf.fr/dect>

DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <<http://www.atilf.fr/dmf>>

DU CANGE: Du Cange et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, conditum a Carolo du Fresne domino Du Cange, 10 voll., Niort, L. Fabre, 1883-1888, <<http://www.ducange.enc.sorbonne.fr>>

FEW: *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., von W. von Wartburg et al., Tübingen, J.C.B. Mohr, Bonn-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basilea, Klopp-Winter-Teubner-Zbinden, 1922-2002, <http://www.atilf.fr/FEW>.

GATTOweb – Corpus OVI: *Corpus OVI dell'Italiano antico*, diretto da Pär Larson, Elena Artale. <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>



GODEFROY: Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9. au 15. Siècle*, 10 voll., Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937-1938, <[http://www.lexilogos.com/francais\\_dictionnaires](http://www.lexilogos.com/francais_dictionnaires)>

LIRIO: *Corpus LirIO - Corpus della poesia lirica italiana delle origini, Dagli inizi al 1400*, a cura di Lino Leonardi, e di Alessio Decaria, Pär Larson, Giuseppe Marrani, Paolo Squillacioti. <<http://lirioweb.ovi.cnr.it>>

TLIO: *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Lino Leonardi, <<http://www.tlio.ovi.cnr.it/TLIO>>

Studi:

Agamben, Giorgio.

1977. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.

2007. *Ninfe*. Torino, Bollati Boringhieri.

Altamirano, Gerardo.

2017. «En medio del enclaustrado, lugar tan acabado, /sediá un rico árbol en medio levantado»: contextos y funciones efrásticas del árbol autómatas en el Libro de Alexandre.» *Medievalia*, 49, 2017, pp. 5-19.

Alliney, Guido.

2008. «Rivoluzioni scientifiche nella filosofia della natura medievale?» in *Cosmogonie e cosmologie nel medioevo: Atti del convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (S.I.S.P.M.), Catania, 22-24 settembre 2006*, Turnhout, Brepols, pp. 1-18.

Amari, Michele.

1971. *Le epígrafi arábiche di Sícilia*, a cura di Francesco Gabrieli in Ed. Naz. Op. M.A., Palermo, Flaccovio.

Amato, Eugenio.

2012. «Procopio di Gaza modello dell'ekphrasis di Filagato da Cerami sulla Cappella Palatina di Palermo», *Byzantion* 82, ppgrab. 1-16.

Andreose Alvise.

2002. «Fra Veneto e Toscana. Vicende di un volgarizzamento italiano dell' "Itinerarium" di Odorico da Pordenone», in: *Antichi testi veneti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2002, pp. 81-93.

2012. *La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla "Relatio" di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

2014. «Il viaggio in Cina di Odorico da Pordenone tra etnografia e mito», in *Transylvanian Review*, XXIII, 1, pp. 41-62

Arisi Rota, Arianna, De Conca, Massimiliano.

1996. *Aristotelismo e platonismo nella cultura del Medioevo*. Pavia, Collegio Ghislieri.

Auerbach, Enrich

1979. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 1979.

Avalle, D'Arco Silvio

1995. *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Bologna, Il Mulino.

Baker, Craig, Cavagna, Mattia Englebert, Annick et Menegaldo, Silvère (ed. par.)  
2014. *Le miroir de Renart. Pour une redécouverte de “Renart le Contrefait”*,  
Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, Université catholique de Louvain.

Bachtin, Michail.

1979. *Estetica e romanzo*, trad. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.

1988. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, ed. it. a cura di Clara Strada Janovic̃, Torino, Einaudi.

Barbiellini Amidei, Beatrice.

2014. «“Joie de la cort / joie de l'acort”. L'armonia degli elementi discordi nell'Erec et Enide», *Carte Romanze*, 2, pp. 217 – 236.

Bargetto, Simona.

1999. «“Similitudo” e “Dissimilitudo” in RVF CXXXV», *Lettere Italiane*, 51, 4, 1999, pp. 617 – 648.

Barillari, Sonia Maura.

2014. «Il lessico del ‘fantastico’. Prime ricognizioni: le “Nugae” di Walter Map», in *Natura, artificio e meraviglioso nei testi figurativi e letterari dell'Europa medievale*, a cura di Carlo Di Fabio, Roma, Aracne Editore, pp. 59 - 82

Bartuschat, Johannes.

2009. «Appunti sull'ecfrasi di Boccaccio.» in *Italianistica*, 38, 2, pp. 71-90.

Baumgartner Emmanuèle e Harf-Lancner Laurence.

2003. *Progrès, réaction et décadence dans l'Occident médiéval*, Genève, Droz.

Baumgartner, Emmanuèle.

1988. «Le temps des automates» in *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, pp. 15-21

Bechmann, Roland.

2008. «Le conoscenze dei costruttori del Duecento nel Taccuino di Villard de Honnecourt» *Archeologia dell'architettura*, XIII, 3 pp. 105-113.

Bedini, Silvio.

1964. «The Role of Automata in the History of Technology.» in *Technology and Culture*, 5, 1, pp. 24-42.

Berra, Carlo.

1986. «L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXIII, pp. 161 – 99.

Bianchi, Massimo Luigi.

1999. *Signum. IX Colloquio Internazionale, Roma 8-10 Gennaio 1998*. Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Bianchi, Massimo Luigi. Fattori, Marta.

1988. *Phantasia-imaginatio: V Colloquio internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Bonafin, Massimo.

2010. *Guerrieri al simposio. Il "Voyage de Charlemagne" e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

2011. «Alcune implicazioni tassonomiche nello studio di un motivo etnoletterario.» in *L'immagine riflessa*, XX, 1-3, pp. 33 – 54.

2014. «Rileggendo Les Vèpres de Tibert (branche 12 del Roman de Renart)» in *Dai pochi ai molti: studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri, Arianna Punzi, Arianna, Roma, Viella, Vol. I, pp. 261 – 272

2016. «Somiglianze di famiglia fra Voyage de Charlemagne e Digenis Akritas», in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti* a cura di Eliana Creazzo, Gaetano Lalomia, Andrea Manganaro, *Le forme e la storia*, VIII, 1, pp. 153 – 168.

Bongianino, Umberto.

2012. «Al-Ḥaḍra ar-Rujjāriyya. Arabismo e propaganda politica alla corte di Ruggero II di Sicilia.» *Arte Medievale*, 2, pp. 95-120.

Borruso, Andrea.

2006. *Da Oriente a Occidente*. Palermo, Officina di Studi Medievali.

Boudet, Jean-Patrice.

2006. *Entre science et nigromance : astrologie, divination et magie dans l'Occident medieval*. Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 156 – 173.

Bouloux, Natalie.

1993. «Les usages de la géographie à la cour des Plantagenêts dans la seconde moitié du XIIe siècle» *Médiévales* 24, pp. 131 – 148.

Boyde, Patrick e Russo, Vittorio.

1995. *Dante e la scienza*. Ravenna, Longo.

Brett, Gérard.

1954. «The automata in the Byzantine ‘throne of Solomon’.» *Speculum*, 29, 1954, pp. 477 – 487

Bruce, Douglas.

1913. Human Automata in Classical Tradition and Mediaeval Romance, *Modern Philology*, 10, 4, pp. 511-526.

Burnett, Charles.

1994. «Michael Scot and the transmission of scientific culture from Toledo to Bologna via the court of Frederick II Hohenstaufen.» *Micrologus: Natura, scienze e società medievali*. 2, pp. 101 – 126

1996. «Talismans: magic as science? Necromancy among the seven liberal arts.» in *Magic and Divination in the Middle Ages: Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds*, Ed. Burnett, Charles, Aldershot, Variorum, pp. 1 – 15

2000. «Antioch as a link between Arabic and Latin culture in the twelfth and thirteenth centuries» in *Occident et Proche-Orient: Contacts scientifiques au temps des Croisades. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 24 et 25 mars 1997*. Ed. Draelants, Isabelle, Tihon, Anne. Turnhout, Brepols

Cachey, Theodore J.

2010. «Petrarca, Boccaccio e le Isole Fortunate: lo sguardo antropologico» in *Boccaccio geografo: un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il mondo di Giovanni Boccaccio*, a cura di R. Morosini, Firenze, Mauro Pagliai Editore, pp. 204 – 228.

Caillois, Roger.

2004. *Nel cuore del fantastico*. trad. it. Di Laura Guarino, Milano, Abscondita.

Caraffi, Patrizia.

2008. «Alessandro in Oriente: le fanciulle-fiore ("Roman d'Alexandre III, vv.3286-3550)» in *Alessandro / Dhu l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 77 – 90.

Carasso-Bulow, Lucienne.

1976. *The merveilleux in Chrétien de Troyes romances*, Genève, Droz.

Casapullo, Rosa.

2001. «Segmentazione del testo e modalità d'uso delle enciclopedie tra latino e volgare.» in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare*

(secoli XIII-XV). *Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999)*, a cura di Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, pp. 153 – 185.

Castelnuovo, Enrico.

1993. «L'artista.» in *L'uomo Medievale*, a cura di Jacques Le Goff, Bari, Laterza, pp. 237-271.

Chekin, Leonid S.

1985. «Elements of the rational method in Gervase of Tilbury's cosmology and geography.» in *Centaurus: International Magazine of the History of Mathematics, Science and Technology*, 28, 3, pp. 209-217.

Chenu, Marie-Dominique

2001. *Studi di Lessicografia filosofica medievale*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Cherchi, Paolo.

2001. «Il quotidiano, i "Problemata" e la meraviglia. Ministoria di un microgenere.» *Intersezioni*, XXI, 2, pp. 243 – 276.

Chines, Loredana.

2004. «Per Petrarca e Claudiano», in *Verso il Centenario. Atti del Seminario di Bologna 24-25 settembre 2001*. Quaderni petrarcheschi, XI, pp. 43-71.

Claussen, Peter Cornelius.



2009. «L'anonimato dell'artista gotico. la realtà di un mito», in *L'artista medievale. Atti del Convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 novembre 1999*, a cura di Maria Monica Donato, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, 16, 2009, pp. 283-298.

Comparetti, Domenico.

1872. *Virgilio nel Medioevo*, 2 voll., Livorno, Francesco Vigo.

Connochie-Bourgne Chantal.

1980. «La fontaine de Barenton dans “l'Image du monde” de Gossuin de Metz. Réflexion sur le statut encyclopédique du merveilleux.» in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*, Rennes, p. 37 – 48

Corbini, Amos

2006. *La teoria della scienza nel XIII secolo : i commenti agli Analitici secondi*. Firenze, SISMEL edizioni del Galluzzo.

Costantini, Fabrizio.

2005. «I sensi ingannati: forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII», *Critica del testo*. VIII/1, pp. 113 – 146.

Coulmas, Florian.

1994. «Formulaic language», in *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Pergamon press, vol. III, pp. 1292-1293.

Curtius, Ernst Robert.

1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, la Nuova Italia.

D'Agostino, Alfonso.

2013. «I romanzi della triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari.» in Alfonso D'Agostino (a cura di) *Il medioevo degli antichi*. Milano-Udine, Mimesis, pp. 15-104.

Daston, Lorraine, Park, Katharine

1998. *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York, Zone Books.

Davies, Wendy e Fouracre, Paul. (a cura di)

2010. *The Languages of Gift in the Early Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press.

De Roberto, Elisa.

2013. «Le formule nella percezione del parlante e nella ricerca linguistica.» in *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso. Atti delle Giornate internazionali di studio, Università Roma Tre, 19-20 gennaio 2012*, a cura di Claudio Giovanardi ed Elisa De Roberto, Napoli, Loffredo Editore, pp. 13-32.

Di Febo, Martina.

2015. *Mirabilia e Merveille: le trasformazioni del Meraviglioso nei secoli XII – XIV*, Macerata, EUM.

2019. «Unheimlich: l'inquietante dissimulazione dell'altro in alcuni testi medievali». In *Alter/Ego: Confronti e scontri nella definizione dell'altro e nella determinazione dell'io*. A cura di Valentina Ferrigno et alii, Macerata, EUM, pp. 219-228.

Divizia, Paolo.

2006. «Un'antica testimonianza in volgare della leggenda di Virgilio.» in *Mediterranea*, vol. I, Cluj-Napoca, Limes, 2006, pp. 155-69.

Dixon, Rebecca e Sinclair, Finn.

2008. *Poetry, knowledge and community in late medieval France*. Suffolk, Boydell & Brewer.

Donà, Carlo.

2014. «Meraviglie e meraviglioso nella tradizione arturiana», In *Mirabilia: gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Roberto Ciocca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 255 – 276.

Donovan, Lewis Gary.

1975. *Recherches sur le Roman de Thèbe*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

Dubost, Francis.

1991. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XIIème - XIIIème siècles: l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. Genève, Editions Slatkine.

2016. *La merveille médiévale*, Paris, Honorè Champion.

Ducos, Joelle.

2016. «Du merveilleux scientifique au Moyen Âge ou raison et fiction.» in *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, par Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, pp. 487 – 504

Duggan, Terrance M. P.

2009. «Diplomatic Shock and Awe: Moving, Sometimes Speaking, Islamic Sculptures.» *Al-Masāq , Journal of the Medieval Mediterranean*, 21, 3, pp. 229 – 267.

Durand, Gilbert.

2009. Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale, Bari, Dedalo.

Escobar-Vargas, Carolina.

2015. «Magic, Technology and New Categories of Knowledge in the Central Middle Ages» *Reading Medieval Studies*, 41, pp. 53-66

Falzone, Paolo.

2010. *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, Bologna, Il Mulino.

Faral, Edmond.

1913. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*. Paris, Champion.

Federici Vescovini, Graziella.

2008. *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, UTET.

Fenzi, Enrico.

1976. «alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell' "Africa" del Petrarca» in *Giornale storico della letteratura italiana*, 153, pp. 186-229.

Ferlampin-Acher, Christine.

1997. «Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans Perceforest», *Revue des langues romanes*, 101, 1997, p. 81 – 111.

2003. *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*. Paris, Champion.

Fiorilla, Maurizio.

2003. «Il mirabile della calamita in Petrarca, 'RVF' 135, 16-30 e le sue possibili fonti,» in *La Cultura*, XLI, 3, pp. 307 – 316.

Foehr-Janssens, Yasmina

2015. «Une merveille clergie. Pouvoirs et savoirs insolites dans le Roman des Sept Sages en vers.» in *Motifs merveilleux et poétiques des genres au Moyen Age*. Ed. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, pp. 403-419.

Formigari, Lia, Casertano Giovanni e Cubeddu, Italo (a cura di)

1999. *Imago in phantasia depicta: studi sulla teoria dell'immaginazione*. Roma, Carocci.

Friedman, John Block.

1981. *The monstrous races in Medieval art and thought*, Harvard, Harvard University Press.

Frye, Northrop.

2000. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.

Galloni, Paolo.

2013. *La memoria e la voce: un'indagine cognitiva sul medioevo (secc. VI-XII)*. Roma, Viella.

Gell, Alfred.

1994. «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», in *Anthropology, Art and Aesthetics*, a cura di Jeremy Coote, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-66.

Gersh, Stephen e Hoenen, Maarten J.E.M.

2002. *The Platonic Tradition in the Middle Ages. A Doxographic Approach*, Berlin, Walter de Gruyter.

Ghidoni, Andrea.

2017. «Modello ossidionale e modello agiografico: patterns a confronto nella preistoria delle *chansons de geste*», in *Par deviers Rome m'en revenrai errant*» *XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Roma, Viella, pp. 515 – 525.

Gingras, Francis.

2002. *Érotisme et merveilles dans le récit français des xiie et xiiie siècles*, Paris, Honoré Champion.

Glick, Thomas F. e Kirchner, Helena.

2000. «Hydraulic systems and technologies of Islamic Spain: history and archaeology» in Paolo Squatriti (edited by) *Working with water in medieval Europe: technology and resource-use*, Leiden, Brill, pp. 267 – 295

Grabar, André.

1951. *Le succes des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*. *Munchenes Jahrbuch der bildenden Kunst* II, 56, pp.

Graf Arturo.

2002. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, 2 voll., Milano, Mondadori (rist.)

Grant, Edward.

1999. «God, Science, and Natural Philosophy in the Late Middle Ages» in *Between Demonstration and Imagination*. Leiden, Brill, pp. 243-267.

Gregory, Tullio

1975. «La nouvelle idée de nature et de savoir scientifique au XII siècle», in *The cultural context of Medieval learning*, edited with an introduction by J. E. Murdoch and E. Dudley Sylla, Dordrecht-Boston, Reidel Publishing Company, pp. 193-212.

1992. *Mundana Sapientia: forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Gurevič, Aron.

1972. *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri. (rist.)

Guynn, Nolah D.

2013. Rhetoric, «Providence and Violence in Villehardouin», in *Violence and the writing of history in medieval francophone world*, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 35 – 51.

Hammerstein, Reinhold.

1986. *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*. Bern, Francke.

Hart, Elwood.

1981. «Chrestien, Macrobius, and chartrean science: the allegorical robe as symbol of textual design in the old french Erec», *Medieval Studies*, 43, pp. 250 – 296

Haywood, Eric. G.



2006. «il Petrarca lettore della Topographia hibernica di Giraldus Cambrensis» in *Francesco Petrarca: l'opera latina: tradizione e fortuna: atti del XVI convegno internazionale (Chianciano-Pienza 19 - 22 luglio 2004)*, a cura di Rotondi Secchi Tarugi, Luisa, Firenze, pp. 647 – 668.

Hopkins, Amelie.

2005. *Melion and Biclarel: two old french werwolf Lays*, Liverpool, University of Liverpool Press.

James-Raoul, Danièle

2005. «La digression dans les arts poétiques des XIIe et XIIIe siècles: Aperçu théorique» In *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, a cura di Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, pp. 229 – 244

Jefferson, Lisa.

1989. «The keys to the enchantments of Dolorous Guard.», *Medium Ævum*, 58, 1, pp. 59 – 79.

Johns, Jeremy.

2010. «Iscrizioni arabe nella Cappella Palatina.» in *La Cappella Palatina a Palermo*, Modena, Franco Cosimo, pp. 353–386

Jones, Charles Williams.

1939. *Beda's pseudepigrapha: scientific writings falsely attributed to Bede*, Oxford University press.

Karnes, Michelle.

2011. *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*. Chicago, University Chicago Press.

Klima, Gyula (edited by)

2015. *Intentionality, cognition, and mental representation in medieval philosophy*. New York, Fordham, University Press.

Harf Larcner, Laurence.

1989. *La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi.

Latella, Fortunata.

2013. «Come lavorava un intellettuale laico del medioevo. Gli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury tra *inventio* e *compilatio*». *Revista De Literatura Medieval*, 25, pp. 103 – 134.

Le Goff, Jacques.

1978. «Le Merveilleux dans l'Occident médiéval» in *L'Etrange et le merveilleux dans l'islam médiéval: actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en mars 1974*, par Mohammed Arkoun, Paris, JA, pp. 61 – 79.

1988. «Il meraviglioso nell'Occidente medievale» in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi (1982), pp. 5 – 23

1997. *Il Basso Medioevo*. Milano, Feltrinelli.

2011. «Meraviglioso», in *Dizionario dell'Occidente Medievale*, a cura di Jacques Le Goff, Jean Claude Schmitt, Torino, Einaudi, pp. 705 – 719 (1999).

Le Nan, Frédérique.

2002. *Le secret dans la littérature narrative arthurienne, 1150-1250: "du lexique au motif"*. Paris, Champion.

Lecco, Margherita.

2015. «Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna.» *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 3, pp. 49 – 67.

Lecouteux, Claude.

1981. «Introduction à l'étude du merveilleux médiéval.» in *Etudes germaniques*, 36, 3, pp. 273-290.

1982. «Paganisme, christianisme et merveilleux.» in *Annales ESC: économies, sociétés, civilisations*, 37, 4, pp. 700-716.

Legge, Dominica.

1965. «La précocité de la littérature Anglo-normande», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 8, pp. 327 – 349.

Legros, Huguette.

1992. «Connaissance, réception, et perceptions des automates orientaux au XIIe siècle.» In *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, a cura di Gérard Chandès, Amsterdam, Rodopi, pp. 103–36.

Leslie Zarker, Morgan.

2008. «La machine infernale : les merveilles mécaniques dans la chanson de geste.» in *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, ed. Yvan Lepage, Ottawa, pp. 103 – 120.

Liborio, Mariantonia (a cura di)

1991. *Le forme del romanzo medievale: la descrizione*, Napoli, Istituto universitario orientale.

Lohrmann, Dietrich.

2000. «Echanges techniques entre Orient et Occident au temps des croisades.» In Isabelle Draelants, Anne Tihon, and Baudouin Van Den Abeele (edited by) *Occident et Proche-Orient contacts scientifiques au temps des croisades : actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 24 et 25 mars 1997*, Turnhout, Brepols, pp. 117 – 143.

Lories, Danielle. Rizzerio, Laura.

2003. *De la phantasia à l'imagination*. Namur, Société des études classiques.

Losano, Mario.

2003. *Automi d'Oriente : ingegnosi meccanismi arabi del XIII secolo*. Milano, Medusa.

Ludlow, Morwenna

2009. «Science and theology in Gregory of Nyssa's "De anima et resurrectione." Astronomy and automata» in *Journal of theological Studies*, 60, 2, pp. 467-489

Lutz-Bachmann, Matthias, Fidora, Alexander e Antolic, Pia (herausgegeben von)

2004. *Erkenntnis und Wissenschaft : Probleme der Epistemologie in der Philosophie des Mittelalters = Knowledge and science : problems of epistemology in medieval philosophy*, Berlin, Akademie Verlag.

Marenbon, John (edited by)

1996. *Aristotle in Britain during the Middle Ages: proceedings of the international conference at Cambridge, 8-11 April 1994*. Turnhout, Brepols.

Marmo, Costantino.

1997. *Vestigia, imagines, verba : semiotics and logic in medieval theological texts (XIIth-XIVth century)*. Turnhout, Brepols.

2013. *La semiotica del XIII secolo*. Milano, Bompiani.

Marroni, Sergio.

2008. «La meraviglia di Marco Polo. L'espressione della meraviglia nel lessico e nella sintassi del Milione.» in *I viaggi del "Milione". Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del "Devisement du monde" di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, a cura di S. Conte, Tiellemedia, Roma.

Materni, Marta.

2007. «Attività scientifiche di Gerberto d'Aurillac», *Archivum Bobiense*, XXIX, pp. 225-317

2017. «Il "Libro de Alexandre" e il "Roman d'Alexandre" veneziano (con un'appendice sulle fonti del poema iberico)», *Medioevo Europeo*, 1-2, pp. 61-105.

Needham, Joseph.

1965. *Science and Civilization in China*. Cambridge University press, Cambridge.

Michael, Ian.

1997. «Automata in the Alexandre: pneumatic birds in Porus's palace» in *The medieval mind: hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson, Ralph J. Penny, pp. 275-288

Mills, Robert.

2013. «Talking Heads, or, A Tale of Two Clerics» in *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, ed. Barbara Baert, Traninger Anita and Catrien Santing, Leiden, Brill, pp. 31 – 45.

Monti, Carla Maria.

1989. «'Mirabilia' e geografia nel "Canzoniere": Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV e CXLVIII) », *Studi petrarcheschi*, VI, pp. 91 – 123.

Moore, Megan.

2014. *Exchanges in exoticism cross-cultural marriage and the making of the Mediterranean in Old French romance*. Toronto, University of Toronto Press.

Mora-Lebrun, Francine.

2016. «Digressions savantes, ekphraseis et fabulae : l'héritage de l'école de Chartres dans la tradition manuscrite du Roman d'Eneas (XIIe-XIVe siècles)» in *Les Écoles*

*de pensée du XIIIe siècle et la littérature romane (oc et oil*, ed. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols.

Mori, Masahiro.

1970. M. Mori, «Bukimi no tani - The uncanny valley», trad. eng. a cura di Karl F. MacDorman e Norri Kageki, *Energy*, 7, 4, pp. 33-35.

Morpurgo, Piero.

1996. «L'armonia della natura e l'ordine dei governi. Lo studio della “scientia naturalis” come fondamento del potere nelle corti europee del secolo XIII» in *Il teatro della natura*, *Micrologus*, 4 pp. 179-205.

2000. *L'armonia della natura e l'ordine dei governi. Studi sulla cosmologia e sulla politica dei secoli XIII-XIV*, Turnhout – Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo.

Mortara Garavelli Beatrice.

2010. *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

Mosetti Casaretto, Francesco.

2015. «Appunti per una poetica medievale dell'’effetto speciale’». In *Mirabilia: gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto e Roberto Ciocca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 71 – 112.

Negrotti, Massimo.

1995. *Per una teoria dell'artificiale : tra natura, cultura e tecnologia*. Milano, Franco Angeli.

Noacco, Cristina

1999. «Par nigromance et Par enchantement: niveaux et nuances du magique dans les romans de Chrétien de Troyes.» In *Magie et illusion au Moyen Age*. Aix-en-Provence, CUERMA, pp. 385-406.

Oldoni Massimo.

2008. *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Napoli, Liguori.

Olschki, Leonardo

1946. *Guillaume Boucher: a french artist at the court of the Khans*, Baltimore, The John Hopkins press.

Pacchiarotti, Tiziano.

2014. «Il 'Meraviglioso' materiale nei romanzi di Chrétien de Troyes (Con particolare riferimento all'Yvain e al Jaufre)», In *Mirabilia: gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Roberto Ciocca, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Paradisi, Gioia.

2002. *Le passioni della storia. Scrittura e memoria nell'opera di Wace*. Roma, Bagatto Libri.

Peron, Gianfelice.



1989. «Meraviglioso e verosimile nel romanzo francese medievale da Benoît de Sainte-Maure a Jean Renart», in *Il meraviglioso e il Verosimile tra antichità e medioevo*, a cura di Diego Lanza e Onorio Longo, Firenze, Olschki, pp. 293 – 323.

Petit, Aimè.

2002. *L' anachronisme dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle: le Roman de Thèbes, le Roman d'Énéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Honoré Champion, 2002

Pioletti, Antonio.

1992. *La fatica d'amore. Sulla ricezione del "Floire et Blancheflor"*, Soveria Mannelli, Rubettino.

2014. «Il Voyage de Charlemagne en Orient: la teatralizzazione della parodia.» in *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, a cura di Angelo Chielli e Leonardo Terrusi, Bari, Cacucci Editore, Bari, pp. 153-61.

Poirion, Daniel.

1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. it. Di Graziella Zattoni Nesi, Torino, Einaudi

Pomel Fabienne.

2006. *Les clefs des textes médiévaux: pouvoir, savoir et interprétation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

2015. *Engins et machines*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Propp Vladimir.

1985. *Le origini storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri.

Porro, Pasquale.

2012. «Dalla pagina alla *scientia*. L'identificazione tra libri e sapere scientifico nel Medioevo scolastico e il caso anomalo della teologia.» *Quaestio*, 11, pp. 225-253.

Rapisarda, Stefano.

2005. «Magia e Divinazione» in *Enciclopedia Fredericiana*, vol. II, pp. 233 – 239.

2017. «Pratiche divinatorie alla curia fridericiana. Note e meno note testimonianze latine e volgari» in *De Frédéric II à Rodolphe II. Astrologie, divination et magie dans les cours (XIIIe-XVIIe siècle)*, éd. Jean-Patrice Boudet, Martine Ostorero et Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, pp. 3-36

2018. *La filologia al servizio delle nazioni*. Milano, Bruno Mondadori.

Ricklin, Thomas.

2015. «Der Philosoph als Nekromant: Gerbert von Aurillac (Silvester II.) und Vergil im europäischen Hochmittelalter» *Interfaces*, 1, pp. 236 – 264.

Roncaglia, Aurelio.

1971, «La statua di Isotta» *Cultura neolatina*, 31 pp. 41 – 67.

Rossi, Cesare

2015. «Some examples of the Hellenistic surprising knowledge: its possible origin from the East and its influence on later Arab and European engineers.» in *Rivista storica dell'antichità*, 44, pp. 61-84.

Rousset, Paul.

1956. «Le sens du merveilleux à l'époque féodale.» *Le Moyen Âge*, 62, pp. 25 – 37.

Sacchi, Luca.

2009. *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*. Milano, LED Edizioni Universitarie.

Scafi, Alessandro.

2007. *Il Paradiso in Terra: mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori.

Scheidegger, Jean R.

1989. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*. Geneve, Droz.

Schmitt, Jean Claude.

1988. *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza.

Sciolette, Flavia.

2018. «L'attesa come pretesto per la descriptio di meraviglie: alcuni esempi» in *L'attesa : forme, retorica, interpretazioni: atti del 45. Convegno Interuniversitario*

(Bressanone, 7-9 luglio 2017), a cura di Gianfelice Peron e Fabio Sangiovanni ,  
Padova, Esedra, pp. 67-75

2019. «Miniature testuali: su alcune rappresentazioni spaziali in raffigurazioni di sapere enciclopedico in testi narrativi medievali.» in *Ut pictura poesis : i testi, le immagini, il racconto*, a cura di Sonia Maura Barillari e Martina Di Febo, Aicurzio, Virtuosa-Mente, pp. 231 – 246.

Sebenico, Sara.

2005. *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*. Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.

Silvi, Christine.

2003. *Science médiévale et vérité: étude linguistique de l'expression du vrai dans le discours scientifique en langue vulgaire*. Paris, Champion.

Smith, Julian.

1992. «Precursors to Peregrinus: The early history of magnetism and the mariner's compass in Europe.» *Journal of Medieval History*, 18, 1, pp. 21 - 74

Spargo, John Webster.

1934. *Virgil the necromancer: Studies in Virgilian legends*. Cambridge, Harvard University Press.

StanESCO, Michael.

1987. «Nigromance et université: scolastique du merveilleux dans le roman français du Moyen Âge» In *Milieus universitaires et mentalité urbaine par Daniel Poirion*, Paris, Sorbonne, pp. 129-144

Stocchi, Manlio Pastore.

1963. *Tradizione medievale e gusto umanistico nel "De montibus" del Boccaccio*, Padova, CEDAM.

Strubel, Armand

2015. «Monstres, merveilles et prodiges. Le statut du merveilleux dans la littérature didactique et scientifique.» in *Motifs merveilleux et poétiques des genres au Moyen Age*. Ed. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 505-517.

Suard, François.

1993. «La Description dans la chanson de geste», *Bien Dire et Bien Apprendre La description au Moyen Age*. Lille, Centre d'Etudes médiévales et dialectales de Lille.

Sullivan, Penny.

1985: «Medieval Automata: the "Chambre de Beauté" in Benoît's 'Roman deTroie,»» *Romance Studies*, 6, pp. 1 – 20.

Swift, Christopher.

2015. «Robot Saints» in *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 4, 1, pp. 52-77.

Tardiola, Giuseppe.

1993. *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante*. Firenze, Le Lettere.

Teeuwen, Mariken.

2003. *The vocabulary of intellectual life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols.

Thompson, Stith.

1955-58. Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana University Press.

[https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif\\_Index.htm](https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm)

Thorndike, Lynn

1923. *A history of magic and experimental science*. New York, Columbia University Press.

Todorov, Tvetan.

1981. *La letteratura fantastica*. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.

Trannoy, Patricia.

1992. «De la technique a la magie: enjeux des automates dans le “Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople”» in *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, par Gérard Chandès, Amsterdam, Rodopi.

Trotter, David.

2016. «La précocité scientifique de l'anglo-normand: le cas de Philippe de Thaon.»  
In Michel Zink, Robert Martin (par) *L'anglo-normand. Spécificités culturelles d'une langue à la mémoire d'André Crépin: IVe Journée d'études anglo-normandes: colloque organisé par l'Académie des inscriptions et belles-lettres à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 29 mai 2015.* pp. 141 – 160.

Truitt, Elly.

2004. «Trei poëte, sages dotors, qui mout sorent di nigromance': Knowledge and Automata in Twelfth-Century French Literature», *Configurations*, 12,2, pp. 167 – 193.

2015. *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, University of Pennsylvania Press.

Vanoli, Alessandro.

2008. «Tra Cielo e Terra. Idoli e Immagini nel Mediterraneo Medievale» MEAH, sección Hebreo 57, pp. 247-278

Valette, Jean-Rene.

1998. *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion.

Varvaro, Alberto.

1994. *Apparizioni Fantastiche*, Bologna, Il Mulino.

Venturi Gianni, Farnett Monica (a cura di).

2004. *Ecfraresi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni.

Verelst, Philippe.

«L'art de Tolède ou le huitième des arts libéraux: une approche du merveilleux épique», in Hans Van Dijk & Willem Noomen (a cura di), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités. Actes du XI Congrès international de la Société Rencesvals* (Groningue, 22-27.08.94), Groningen, Egbert Forsten. pp. 3-41

Vernet, Juan

1978. «Un texto árabe de la corte de Alfonso X el Sabio: un tratado de autómatas.» in *Al-Andalus*, 43, 2, pp. 405-421

Viry, Claude-Michel.

2013. *Guide historique des classifications de savoirs: enseignement, encyclopédies, bibliothèques*. Paris, Harmattan.

Vitz, Evelyn Birge.

1999. *Orality and performance in early French romance*. Woodbridge, D.S. Brewer.

Wasserman, Julian N. (edited by)

1989. *Sign, sentence, discourse : language in medieval thought and literature*, Syracuse, N.Y. Syracuse University Press, 1989.

Weinryb, Ittai.



2016, *The Bronze Object in the Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press.

Zaganelli, Gioia.

1991. «Le metamorfosi del mostruoso. Note su alcuni testi medievali.» in *Metamorfosi, mostri, labirinti*, a cura di Giovanna Cerina, Mario Domenichelli, Patrizio Tucci, Maurizio Viridis, Roma, Bulzoni, pp. 171-183.

1997. *L'Oriente incognito medievale: enciclopedie, romanzi di Alessandro, teratologie*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

1999. «L'Oriente mirabile nella tradizione enciclopedica dell'Occidente», in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, «Colloqui», 4, pp. 155 – 162.

2014. «Il meraviglioso geografico medievale. Per una ridefinizione.» in *Monaci e pellegrini nell'Europa medievale: viaggi, sperimentazioni, conflitti e forme di mediazione*, a cura di Francesco Salvestrini, Firenze, Edizioni Polistampa, pp. 57 – 72.

Zambon, Francesco.

1983. «Sulla fenice del Petrarca», in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 411 – 426.

Zink, Michel.

1981. «Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanescque à travers des exemples français du XIIe siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 3-27.

Zumthor, Paul.

1995. *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*,  
Bologna, Il Mulino, 1995.