

# Natura e paesaggio nei testi del Medioevo volgare (note a margine)

Eugenio Burgio

1. Vorrei proporre, come *ouverture* in un convegno dedicato a «uomo e natura» nei testi mediolatini e romanzi, alcune riflessioni generalissime (e probabilmente non nuove) sulla relazione fra i due termini entro il perimetro della *Christianitas* bassomedievale; vorrei provare a ‘forzare’ il limite del segmento bidirezionale (dell’andata e ritorno fra soggetto / uomo e oggetto / natura)<sup>1</sup> verso uno schema triangolare che tenga conto delle forme semiotiche storicamente date che costituiscono la fenomenologia immaginale della relazione fra uomo e natura: forme che sono, per il Soggetto, sia prodotto di quella relazione sia strumento della sua comprensione / definizione: la descrizione nei testi, il «paesaggio» nelle immagini (materiali e mentali). Per iniziare, alcuni punti di carattere generale.

La natura è una totalità interdipendente senza soluzioni di continuità, le cui leggi indifferenti non concedono a nessuna parte un accento fondato sulla sua fattualità, anzi nemmeno un’esistenza oggettivamente delimitata nei confronti delle altre (Simmel 1911-12, 90).

<sup>1</sup> Intendo l’‘andata’ come apertura del soggetto all’esperienza della natura, e il ‘ritorno’ come *feedback* cognitivo-emotivo di tale esperienza; non prenderò qui in considerazione le «antropomorfizzazioni mistiche e fantastiche» (Simmel 1911-1912, 90) che popolano il paesaggio teologico-simbolico medievale (con esiti rilevanti: si pensi all’allegoresi su «Natura» e ai suoi *Planctus* di tradizione chartriana, o al Cantico francescano), e più in generale l’orizzonte moderno (e postmoderno).

Eugenio Burgio, Ca' Foscari University of Venice, Italy, burgio@unive.it, 0000-0002-0101-7379

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Eugenio Burgio, *Natura e paesaggio nei testi del Medioevo volgare (note a margine)*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0602-0.03, in Caterina Bellenzier, Carolina Borrelli, Matteo Cesena, Giandomenico Tripodi (edited by), *Hic abundant leones. Uomo e natura nei testi mediolatini e romanzi. Atti del Convegno dottorale, Università degli Studi di Siena (27-28 settembre 2023)*, pp. 13-29, 2024, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0602-0, DOI 10.36253/979-12-215-0602-0

Alla percezione dell'uomo, aggiunge Simmel, pertiene l'elaborazione immaginale di ciò che chiamiamo «natura», elaborazione che nutre le nostre reazioni estetiche, emotive, cognitive di fronte ad essa: «che il bello naturale sia “felice in sé stesso” è giustificabile soltanto come finzione poetica [...] non vi è in esso alcun'altra felicità se non quella che provoca in noi». In un saggio giustamente celebre, *Filosofia del paesaggio*, Simmel (1913, 57-58) riconduce l'elaborazione immaginale alla nozione di «paesaggio», segnalando come tra le immagini mentali dell'individuo e quelle materiali dell'artista non ci sia differenza funzionale:

il paesaggio come opera d'arte sorge come continuazione, intensificazione e purificazione del processo in cui il paesaggio, nel senso linguistico abituale, sorge in tutti noi dalla mera impressione di singole cose della natura. Quel che fa l'artista: delimitare nella corrente caotica e nell'infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come un'unità, che ora trova il proprio senso in sé stessa, tagliando i fili che la collegano al mondo e riallacciandoli nel proprio punto centrale – proprio questo facciamo anche noi, in misura minore e con meno coerenza, in modo frammentario e con limiti incerti, non appena invece di un prato, di una casa, di un ruscello, di un movimento delle nuvole, vediamo un «paesaggio» (Simmel 1913, 57-58).

«Paesaggio è una parola sporca. Paesaggio è là dove finisce la natura», diceva Ansel Adams (cit. in Ghirri 1988, 215): un lemma bifronte nel cui etimo le *res* trascorrono in un'*ars*. Il nederlandese *Landskaap*, che indica il territorio reale (cfr. il ted. *Landschaft*), fu usato nel XV secolo per nominare la raffigurazione pittorica della natura; nella variante francese *Paysage* (fine XV sec.) passò nelle altre lingue romanze (Meschiari 2008, 53; D'Angelo 2021, 74 n. 1). Siamo al 'ritaglio' nel continuum naturale – prospettato da Simmel come atto sensibile specifico – che si fa 'retorica della visione':

è, in genere, una costruzione culturale, non è un oggetto fisico, né va confuso con l'ambiente naturale e neppure con il territorio o il paese. Il paesaggio appartiene all'ordine dell'immagine, sia essa mentale, verbale, inscritta su una tela o realizzata sul territorio (*in visu* o *in situ*) (Besse 2000, 75).

Com'è normale nei processi culturali, l'immagine materiale (il visibile naturale 'ridotto' nei limiti di una cornice) influenza quelle mentali, e quindi la rappresentazione come atto intellettuale, in una circolarità infinita di azione (le immagini mentali poi nutrono quelle materiali: la difficoltà sta nell'“afferare” forme e contenuti delle prima a partire dalle seconde – cfr. Augé 1997). Insomma, «Paesaggio» è innanzitutto un oggetto immaginale iscritto nel circolo della Modernità: una «civilisation paysagère», (Berque 1995, 7) che si nutre di una rappresentazione del naturale normata da una retorica visiva e che, dalla fine del XVIII secolo, celebrò la bellezza dell'*horridum* come stigma 'naturale' del Sublime (Berque 1995, 105-30; Bodei 2008); d'altra parte (e uscendo dalle maglie strette della cronologia), si può riconoscere che il carattere artificiale della nozione è l'esito «d'une culture qui redéfinit perpétuel-

lement sa relation avec la nature»<sup>2</sup>, e che dunque ogni cultura possiede il suo ‘paesaggio’<sup>3</sup>.

In questo quadro teorico, disegnato molto alla spiccia, possiamo collocare la questione che ci interessa, strettamente connessa al fatto che ci occupiamo di oggetti culturali e delle *mentalités* che vi si intravedono: quale ‘paesaggio’, cioè quale rappresentazione o retorica rappresentativa (e quindi quale investimento di valore) della natura emerge dai prodotti dell’immaginazione medievale? Sarebbe ingenuo presumere qui di riuscire ad abbozzare una risposta articolata, che si fondi sulla valutazione esaustiva delle immagini<sup>4</sup> e dei testi prodotti nella *Christianitas* medievale, oltre che dell’articolazione diacronica delle tecniche, degli stili, dei contenuti. Il terreno su cui ‘giocherò’ le mie riflessioni è quello del potere figurativo del linguaggio (Careri 2004), e dei modi attivati nei testi volgari fra XI e XIV secolo per ‘rappresentare’ la natura attraverso la descrizione. Devo subito precisare che la strumentazione teorica disponibile si è affinata su un corpo ben diverso da quello medievale, la grande narrativa borghese tra XVII e XIX secolo (con una predilezione per il «Realismo» ottocentesco, e per la sua ambizione alla intelligibilità ‘totale’ della connessione fra i *realia*)<sup>5</sup>, a fronte della marginalità della descrizione nella riflessione retorica *ancien régime* (dalla tradizione greco-latina in poi), che la considerava un’*ancilla narrationis* (come tale riconducibile al dominio dell’*amplificatio*, e dunque dell’*esornativo*), difficilmente inquadrabile in una serie ordinata di pratiche linguistiche<sup>6</sup>. Particolarmente uti-

<sup>2</sup> Il corollario paradossale è «l’*expérience du paysage est en général, et en premier lieu, une expérience de soi. Il y va autant de ce que le sujet perçoit que de l’acte de percevoir en tant que tel. Le sujet fait donc entièrement partie du paysage qu’il compose. D’où la non-identité foncière du paysage ou bien l’histoire du paysage ou encore autrement : l’histoire de la conscience du paysage. Le paysage n’est que dans cette conscience, ou mieux : il est cette conscience*» (Jacob 2008, 31-32).

<sup>3</sup> Cfr. Jacob (2008, 53-59), che mostra come, p.es., alla formulazione dell’idillio da parte di Teocrito (III sec. a.C.: in cui prende forma un «proto-paesaggio» alessandrino nutrito della nostalgia di un poeta urbano per il mondo rurale) corrispondono gli esiti della pittura murale romana di età imperiale.

<sup>4</sup> E bisognerebbe tenere conto pure del ‘discorso sulle’ immagini: comprendere nella nostra riflessione il fatto che lo sguardo dei Moderni (dal XVII secolo olandese formato dalla serie secolare di «paesaggi», e dal suo valore costitutivo nella creazione di una *competence* non solo artistica: cfr. Alpers [1983] 1984) considera accertata l’irrelevanza artistica del modo paesaggistico nell’arte del Medioevo occidentale, a fronte della sua valorizzazione ‘moderna’, secondo una linea interpretativa impostasi in *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) di Jacob Burckhardt (si veda il classico Clark 1949).

<sup>5</sup> L’interpretazione di Watt [(1957) 1976] – il romanzo moderno deve alla stagione inglese del XVII-XVIII secolo (Da Defoe a Fielding) il rifiuto degli universali, e la valorizzazione dell’individuale e del particolare, in piena sintonia con lo sviluppo della cultura capitalistica – è accolta da Todorov (1982); e cfr. Pellini (1998, 38 sgg.). Un’ottima selezione antologica di descrizioni romanzesche è in Hamon (1991).

<sup>6</sup> Rinvio alle efficaci osservazioni riassuntive di Renzi (2003, 5, 6): «la posizione della Descrizione nella vecchia retorica non era stata centrale: è come se nella Descrizione qualcosa resistesse al grande disegno retorico che tutto comprende»; e ancora: «di fronte al problema di come si fa una descrizione, la vecchia retorica semplicemente abbassava le armi». Per i dettagli descrittivo-normativi (definizioni, figure etc.) rinvio a Pellini (1998, 9 sgg.), e relativa bibliografia.

li mi sembrano, per il nostro scopo, le analisi di Philippe Hamon (1972; 1981); e anche se il suo sforzo di definire un «Descrittivo» (*Descriptif*) come regime testuale autonomo e complementare al «Narrativo» (*Narratif*) non convince tutti gli studiosi<sup>7</sup>, trovo del tutto produttiva la sua impostazione, che riconduce la descrizione, nell'*inventio* letteraria (e più generalmente testuale), al lessico<sup>8</sup> come 'etichetta' dei *realia*: «descrivere significa quasi sempre attualizzare un paradigma latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo», sicché «ogni descrizione si presenta [...] come un insieme lessicale metonimicamente omogeneo, e la sua ampiezza dipende dal vocabolario di cui dispone, non dal grado di complessità della realtà stessa» (Hamon 1972, 67 e 71).

2. Sarà inevitabile procedere per tagli grossolani, e carotaggi isolati ma, ci si illude, esemplari; volendo poi individuare delle linee di faglia nel *continuum* naturale di cui si ritrovi traccia nelle forme di rappresentazione mi pare che un primo punto di percussione sia negli esiti della radice indeuropea \*Ĝ<sup>H</sup>ER-, «recintare uno spazio», in quelli romanzi del lt. *hortus* e nei lessemi affini all'antico alto-tedesco *gart* (tra cui il francese *jardin*, e le sue varianti romanze)<sup>9</sup>: che sia destinato all'economico (l'orto) o all'estetico (il giardino), lo spazio recintato si distingue da quello 'naturale' perché segnato, ordinato dall'azione umana: il continuum indistinto è reso discreto e distinguibile. È la stessa distinzione che si riconosce nell'etimo del lemma *desertum* e delle sue forme romanze (l'it. *deserto*, il fr. *desert*, ecc. – REW: n. 2592), che indicano innanzitutto un terreno selvatico e disabitato<sup>10</sup>: il verbo *sero* «seminare, coltivare». Siamo di fronte a uno elementare schema classificatorio (transculturale), un metalinguaggio binario che 'ritaglia' (recinta) e organizza lo spazio esterno al corpo a partire dalla sua esperienza nel reale: intorno a esso lo spazio ordinato e controllato dalla sua azione, al di fuori, lo spazio indefinito del non umano, del selvatico – un 'meno naturale' (o IN) e un 'più naturale' (o ES, secondo Lotman 1969).

Partiamo dunque da questa opposizione; il nostro movimento procede dall'esterno all'interno, da *the Wild* verso il recinto. Sull'appercezione del *desertum* nelle *litterae* volgari cadono in taglio le osservazioni di Aron J. Gurevič [(1972), 1982, 63]:

<sup>7</sup> Genette (1969, 34) osserva che la descrizione segna nel *récit* una frontiera interna, «in ultima analisi piuttosto incerta» (nelle sue manifestazioni verbali) e secondaria rispetto a quella, fondamentale, fra racconto di fatti (*diegesis*) e citazione della voce altrui (*mimesis*). E si vedano le obiezioni di Ceserani (1997, 26-27) alle convinzioni di Hamon sull'isolabilità e la modalità gratuita delle descrizioni.

<sup>8</sup> «La descrizione è la coscienza lessicografica dell'invenzione [*fiction*] in letteratura» (Hamon 1972, 194 n. 24). Applicazioni extraletterarie sono in Adam (1989; 1993).

<sup>9</sup> Cfr. REW, nn. 3684 e 4194; DELI: iv, 848 s.v. *orto*; il sito *Ortolang* per l'etimo francese (<https://www.cnrtl.fr/etymologie/jardin> [ultima consultazione: 07/10/2024]); la voce *Gard* in FEW e *Gart*<sup>2</sup> in EWA (ultima consultazione dei siti: 28/09/2024).

<sup>10</sup> Cfr. FEW, s.v. *Desertum*; TLIO, s.v. *Deserto*<sup>2</sup>, 1; DMF, s.v. *Désert*<sup>1</sup>; Le Goff (1980).

Quando nella letteratura medievale il discorso cade sulla natura, le sue descrizioni sono prive di particolarità locali, appaiono banali e convenzionali. Applicato all'epica ciò è esatto. Per esempio, nella *Chanson de Roland* la natura non ha un ruolo autonomo. Le menzioni delle stelle, del sole, del giorno, dell'aurora non costituiscono nulla più di reiterate banalità. I campi, le erbe, gli alberi, le rupi, le gole sono ricordati esclusivamente in rapporto alle azioni degli eroi dell'epica cavalleresca [...]. Gli eroi dell'epica cavalleresca sono 'figure in un deserto'.

Il giudizio è *tranchant* («descrizioni banali e convenzionali»), ma in sostanza esatto<sup>11</sup>. Le descrizioni in *the Wild del Roland* si riducono, nella più parte dei casi (a) alla pura nominazione dell'elemento naturale<sup>12</sup>, (b) o al sintagma 'determinante + determinato'<sup>13</sup>, che si connettono (per nesso preposizionale) all'azione di un personaggio, definendone il contesto<sup>14</sup>; le notazioni più ampie (almeno 2 versi, mai più di 4-5) hanno più spesso funzione sintattica (funzionano da stacco narrativo, in inizio di lassa) che descrittiva (Fassanelli 2003)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Uso qui gli spogli di un seminario padovano (Fassanelli 2003) e di un *paper* di Laurea triennale veneziano (Catalano 2020). Il testo del *Roland* è citato secondo l'ed. Segre (1971).

<sup>12</sup> La pianta sotto cui si ritrova un guerriero (il pino: *desuz un pin* 114, 165, 168, 2357, 2375 – *suz un pin* 2884; l'ulivo: *Suz un'olive ... en l'umbre* 2571, *dedesuz un'olive* 2705); la collinetta (*desuz un pui* 1017, 1028; *en un pui*, 2367, 2869); il verziere (*en un verger suz l'umbre* 11); la roccia (*al perrun* 3695). Si noti che il campo della battaglia fra Carlo e Baligante è descritto per sommativa di nudi lemmi in polisindeto (tranne l'ultimo): «Granz sunt les oz e les escheles beles. | Entr'els nen at ne pui ne val ne tertre, | Selve ne bois : asconse n'i poet estre ; Ben s'entreveient en mi la pleine tere» (vv. 3292-95).

<sup>13</sup> *sur un perrun de marbre bloi* 12; *suz une olive halte* 366; *suz le pin a la tige* 500; *un pui [halçur]* 1017; *un val herbus* 1018; *en une halte roche* 1623; *en une perre bise* 2338; *une perre b[run]* 2300; *cez roches plus haltes* 3125 e la descrizione dell'erba è sempre formulare *erbe verte* 671, 1612, 1665, 2175, 2235, 2273, 2269, 2358, 2448, 2565, 2572, 2652, 2876, 3097, 3453, 3972; *erbe drue* 1334; *fresche herbe* 2490.

<sup>14</sup> *sur un perrun de marbre bloi se culched* 12; *Li Emper<er>es s'en vait desuz un pin* 168; *Oliver est desuz un pui muntét* 1028; *Que mort l'abat en une halte roche* 1623; *Rollant ferit en une perre bise* 2338; *A un perron de marbre est descenduz* 2799; *Devant les autres est en un pui muntét* 2869 etc. Si noti il caso dei vv. 2266 sgg., in cui tutti i dispositivi verbali fin qui indicati sono 'montati' nella rappresentazione di una serie complessa di azioni: «Devers Espagne en vait en un guarét; | muntet un tertre, desuz [.II.] arbre<s> bel[s], | quatre perruns i ad, de marbre fai[z]; | sur l'erbe verte si est caeit envers ... ».

<sup>15</sup> (a) La FUNZIONE SINTATTICA è spesso marcata dalla formula di primo emistichio *Halt sunt li pui*, in *incipit* di lassa: «Halt sunt li pui e li val tenebrus, | les roches bises, les destreiz merveillus» (814-15) 'stacca' fra una prolessi sul massacro dei Franchi (fine l. LXV) e il movimento dell'armata carolingia verso le terre dell'impero (l. LXVI); «Halt sunt li pui e mult <sunt> halt les arbres; | quatre perruns i ad luissant de marbre. | Sur l'erbe verte li quens Rollant se pasmet.» (2271-73) introduce una pausa nella ripresa del motivo dello svenimento di Orlando (CLXVII / vv. 2266-70 e CLXVIII 2274 sgg.). Cfr. pure vv. 1830-31, (e 3305, 3873: Frassanelli 2003, 13-23). – (b) FUNZIONE DESCRITTIVA: negli esempi raccolti anche da Frassanelli (2003, 24-26) la modalità resta quella del polisindeto nominale, con o senza determinanti: cfr. p.es. «Passent cez puiz e cez roches plus haltes, | cez vals parfanz, cez destreiz anguisables, | issent des proz e de la tere guaste. | Devers Espagne sunt alez en la marche, | En un emplein <si> unt pris lur estage» (3125 sgg.: i Franchi in marcia verso Baligante); «L'erbe del camp, ki est verte e delgee, | <Del sanc qu'en ist est tute envermeillee.>» (3389-90; e poi: 979-83, 1423-33, i già cit. 3292-95, 3984-85).

Lo spoglio di altre *chansons de geste* non darebbe risultati molto diversi; e va segnalato che tale povertà descrittiva si ritrova pure fuori di Francia. Mi limiterò a richiamare un episodio celebre del *cantar de mio Cid*, la violenza perpetrata dagli Infanti del Carrión sulle loro mogli, figlie del Cid, durante il viaggio da Valencia alle loro terre; il luogo è il selvaggio *robredo de Corpes* (il querceto in cui si accampano la notte, per la presenza di un *vergel*, un verziere), alla cui descrizione (aperta da una sicura reminiscenza rolandiana) il *Cantar* dedica solo 3 versi:

Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,  
 los montes son altos, las rramas puian con las nués ;  
 je las bestias fieras que andan aderredor !  
 Fallaron un vergel con una linpia fuent

...

(Acutis 1986, vv. 2697-700)

La *brevitas* nella descrizione è un tratto esclusivo dello stile epico e della sua propensione alla formularietà? Non si direbbe, se interroghiamo i *romans di materia cavalleresca*: pare costante, sin dalla «triade antica», una maggiore disponibilità all'*ekphrasis* di oggetti che alla *descriptio* di luoghi naturali, ed è regolare l'attitudine – già manifesta nei testi epici – a ridurla a contesto / pretesto dell'azione umana. Ma vediamo qualche caso.

Nulla dice Bérout sulla topografia e le caratteristiche della *forest del Morrois* in cui Tristano e Isotta si rifugiano dopo la fuga dai lebbrosi, lasciandosi alle spalle «le plain, et la gaudine» (v. 1274)<sup>16</sup>, se non che la prima notte i due «jurent desor un mont. | Or est Tristran si a seür | con s' il fust en chastel o mur» (vv. 1278-80); il solo indizio della *wildness* raminga cui gli amanti sono costretti si ricava dall'indicazione del nutrimento procurato da Tristano, che «Au bois se tient, let les plains chans» (v. 1426): «Li pain lor faut : ce est grant deus. | De cers, de biches, de chevreus | Ocist asez par le boscage. | La ou prenent lor herbergage | Font lor cuisine e lor beau feu» (vv. 1427-31).

Nel celebre episodio di Calogrenant nel *Roman de Yvain* si potrà notare come lo sguardo di Chrétien de Troyes sia molto meno interessato all'*essart* che prelude all'*aventure* del cavaliere – soltanto citato in v. 277 – che all'*effictio* del *vilain*, tutta imbastita di paragoni con animali selvatici (vv. 286-311: una vera descrizione indiretta della sua *wildness*), e all'*ekphrasis* della fontana nella radura (vv. 378-405: che contiene in sé anche la prolessi dell'infrazione al divieto da cui si sviluppa l'*aventure* e l'intero intreccio dell'*Yvain*)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Uso Paradisi (2013).

<sup>17</sup> Cfr. l'ed. Hult (1994), vv. 267-405. Il caso dell'*Yvain* può essere contestualizzato nel quadro definito da Bibolet (1990): nei *romans* di Chrétien la foresta (e in genere la natura non antropizzata) è attestata con maggior frequenza dei *vergers* aristocratici, ma le descrizioni sono brevi e convenzionali, funzionali all'azione. È questo trattamento descrittivo che ha imposto a Eric Rohmer la scelta scenografica del suo *Perceval le Gallois* (1979): una costruzione artificiale, in cui alberi di cartone e plastica, castelli della stessa materia, ecc., stanno in un teatro di posa come le *mansiones* delle scene medievali (Burgio 2009, 438-39).

E infine. Come si sa, la struttura del romanzo in prosa prevede una serie di ‘quadri’ (le avventure dei cavalieri, costruite alternando segmenti di «sommari» a segmenti di «scene») connessi tra loro da brevi connettivi nei quali i cavalieri si spostano nella foresta; il tipo più frequente è quello di *Lancelot*, LXXXVI 14, «Atant se met Lancelot en la forest et chevauche tant tout le jour qu’il vint le soir en una vatee parfonde»: un’«ellissi» che quasi nulla dice dello spazio naturale, e che ci introduce all’episodio della lunga prigionia del cavaliere nel castello di Morgana, in una stanza in cui, per passare il tempo, Lancelot dipinge sulle pareti tutta la sua biografia amorosa (LXXXVI 14-23, LXXXVIII 1-5). *L’ekphrasis* degli affreschi occupa molto più spazio che la *descriptio* al grado zero della foresta<sup>18</sup>, ma è condotta in forma narrativa e non descrittiva: dopo il primo Natale di prigionia, dalla finestra Lancelot osserva un uomo che dipinge nella stanza di fronte alla sua le storie di Enea, e decide di imitarlo; gli chiede la strumentazione necessaria e

commence a poindre premierement comment sa dame del Lac l’anvoia a cort por estre chevalier nouvel et comment il vint a Kamaalot et comment il fu esbahiz de la grant biauté sa dame, quant il la vit premierement et comment il ala fere secors a la damoisele de Noant. Itex fu la jornee Lancelot [...] (Micha 1978-1983, par. 21).

Lancelot racconta attraverso l’atto pittorico, perfettamente equivalente all’atto di parola che genera il romanzo: la descrizione si traduce in un racconto, il ‘doppio’ del racconto principale...

Il dominio della rappresentazione di azioni sulla rappresentazione di oggetti e luoghi, e la tendenza a ricondurre tale rappresentazione alle azioni a cui essi ‘costringono’ gli uomini (e dunque l’indifferenza, implicita nella pratica, per l’‘autonomia’ del descrittivo), non sono tratto ‘specifico’ del racconto di invenzione; si ritrovano come processi attivi negli *itineraria* latini e volgari dei pellegrini in Terrasanta e nelle relazioni di viaggio in Asia nel XIII e XIV secolo: una tipologia testuale di tipo informativo in cui la parola è referto di *realia* che, per la loro stessa esistenza, eccedono le regole dello ‘stile’. Anche qui procedo per campioni esemplari.

(1) I pellegrini in Terrasanta furono molto colpiti dal deserto, e dalla compresenza in esso di zone irrigue e coltivate. Ludolfo di Sudheim, un sacerdote tedesco che fu in Levante fra il 1336 e il 1341, ne parla nel suo *De itinere Terre sancte*:

Tamen desertum in omnibus locis suis non est aequae aridum, sed valde mirandum est quod, licet rupes eius et montes sint salississimi, tamen fonticuli effluentes sunt succissimi et ad bibendum optimi, et iuxta hos fonticulos sunt gramina et herbae ad huiusmodi viridaria<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Differenza che ha la sua giustificazione prima nell’economia dell’intreccio: gli affreschi – una vera *mise en abyme* dell’intero *Lancelot* – permettono a Artù (tempo dopo ospite della sorellastra) di avere una vera prova documentaria della relazione fra Lancillotto e Ginevra (*La Mort le roi Artu*, 48-54). Edizioni di riferimento: *Lancelot*, Micha (1978-1983); *Mort*: Frappier (1964).

<sup>19</sup> Cfr. Deycks (1851, 68), cit. in Deluz (1979, 72).

*Fonticuli ad bibendum optimi*: il ‘disumano’ è addomesticato, e ricondotto alla misura dell’azione umana; è lo stesso sentimento che tocca il nobile Ogier VIII d’Anglure, che fu in Terrasanta nel 1395-1396:

Entre ces deux montaignes a une grande vallée; en descendant illés est le très bel et très noble jardin que l’en appelle jardin de Moysse, qui tant est noble et bel et long. En cedit jardin peut l’en veoir toutes manières d’arbres tout portans fruit comme autres [...] Encore y a dedans cellui jardin fonteines bonnes et belles, par lesquelles il est arrouvés et amoitiz ainsi comme par force quant besoing est [...] et en vérité, le lieu est si sec et si désert que c’est merveille comment il y peut rien peut estre et les belles fonteines faictes par ordonnance qui y sont, considéré le désert lieu où il est assis<sup>20</sup>.

(2) La descrizione più ricca e articolata, a me nota, di un territorio levantino è nell’*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, la cronaca degli Stati latini dalla prima Crociata al 1186 redatta da Guglielmo di Tiro, cancelliere del regno di Gerusalemme e finissimo storico. In xvii 3 la precisione topografica della descrizione di *al-ghūṭa*, «l’oasi» che circonda Damasco, è il prologo del racconto dell’assedio di Luigi VII, Corrado III di Svevia e Baldovino II (seconda Crociata: 23-27 luglio 1148), che proprio quella topografia fece fallire:

[Damascus civitas maxima minoris Syriae] [...] est [...] in campestribus sita, in agro sterili et arido, nisi quantum aquarum antiquis ductibus deducturum irrigatur beneficio. Fluvius enim a promuntorio descendens vicino, in superioribus illius regionis partibus, canalibus exceptus, ut inde liberius per plana possit deduci, per diversas subjectae regionis partes ad agrorum sterilitatem fecundandam dirigitur; quod vero residuum est, quia copiosas habet aquas, ex utraque ripa pomeria nutrit, arboribus consita fructiferis, juxtaque civitatis murum Orientem versus labitur. [...] His ergo tribus exercitibus ordine congruo dispositis, ad urbem castra promovent, accedere contententes. Est autem civitas ab occidentali parte, unde nostris erat accessus, et a septentrionali pomeriis obsita longe lateque, instar condensorum nemorum et opacarum silvarum, ita ut ultra quinque aut amplius miliaria versus Libanum protendantur. Et haec eadem, ne dominia fortasse sint in incerto, et ne volentibus passim introire liceat, clausa sunt muro, licet luteo; nam lapidibus regio illa non abundat. Clausa sunt itaque, et secundum hoc quod cuique designatae sunt possessiones, muro hujusmodi vallata, relictis semitis et viis publicis, licet angustis, quibus hortulanis et curam pomeriorum habentibus ad urbem cum jumentis fructus deferentibus perveniatur. Sunt autem haec pomeria urbi pro summo munimine; nam prae densitate et arborum frequentia, et viarum angustis, videbatur durum et pene impossibile, ut ab ea parte esset transitus urbem adire volentibus (Huygens 1986).

<sup>20</sup> Cfr. Bonnardot e Longnon (1878, 58), cit. da Deluz (1979, 74).

(3) Per la prima volta in Occidente, il *Devisement dou monde* – resoconto di venticinque anni in Asia trascorsi dal veneziano Marco Polo, messo in scrittura con la collaborazione di Rustichello da Pisa negli anni conclusivi del Duecento – diede notizia del grande deserto di Lop Nur, nello Xinjiang orientale, spazzato da grandi tempeste di sabbia. La descrizione copre il cap. LVI, in cui si riconoscono due grandi nuclei semantici: (a) informazioni corografiche finalizzate al suo felice attraversamento:

[...] [5] Et voç di que cel que vuelent pasere le desert se repouent en ceste ville [Lop] une semaine por resfrecher elz et lor bestes. [6] A chief d'une semaine, il prennent viandes por un mois por elz et por lor bestes; et adont se part{e} l'en de ceste ville et entrent l'en en desert: et voç di qu'il est long{o}, selonc qe l'en dit, tant que en un a<n> ne aleroit l'en au chef, et la o il est moin large, se poine a passer un mois; il est toutes montagnes et sablon et valés, e ne i se trouve rem a mangier. [7] Mes jeo vos di que quant l'en est alés un jors et une nuit l'en treuve eive de boir, mes mie aigue que peust avoir asez grant jens, mes cinquante ou cent homes con lor bestes. [8] Et por tout le deçert voç convent aler toutes foies un jor{no} et une nuit avant que vos trovés eaues. [9] Et si voç di qe en trois leus ou en quatre treuve l'en eive amer et sause, et toutes les autres sunt bones, qe sunt entor de .xxviii. eives. [10] Bestes ne oisiaus ne i a pas por ce que il ne i treuvent a mangier (Eusebi 2018).

(b) il racconto di una *merveille*, un «fatto meraviglioso»: le «voci» degli spiriti del deserto (il rumore dei minuscoli frammenti di pietra agitati dal vento) che perdono i viaggiatori fino a portarli alla morte:

[11] Me si voç di que l'en hi treuve une tel mervoie com je voç conterai. [12] Il est voir que quant l'en chavauche de nuit por cest deçert et il l'avent couse que aucun reumange et s'eçoie de seç compains por dormir ou por autre chouse et il vult puis aler por jungnre seç compagnons, adonc oient parlere espiriti en mainiere qe senblet que soient sez compagnons, car il les appellent tel fois por lor nom et plosors foies les font devoier en tel mainere qu'il ne se trevent jamés, et en ceste mainere en sunt ja mant mort{i} et perdu. [13] Et encore voç di que, jor meisme, hoient les homes ceste voices de espiriti, et voç semble maintes foies que voç oiés soner mant{i} instrument{i} et propemant tanbur. [14] Et des <ces> maineres se passe ceste deçert et a si grant hanuie com voç avés hoï (Eusebi 2018).

Ancora una volta, una descrizione funzionale all'azione. Inutile cercare qui la registrazione diretta e consapevole di una fascinazione sul viaggiatore del fatto naturale in sé; il miglior commento ad annotazioni come questa (o, in fondo, a quelle comuni ai referti medievali di viaggio) è in una pagina di *Le città invisibili* di Italo Calvino:

L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno d'un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e interscambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono [(1972) 1977, 21 – «i. Le città e i segni 1»].

3. La descrizione medievale del *desertum* tradisce una sorta di sospensione percettiva: l'assenza di ordine umano nel continuum naturale rende indifferenti i *realia* che lo popolano, se non sono riconducibili a un'intenzione significativa qualsiasi; ciò che si presenta *per se*, e non si lascia ricondurre alla sfera della cultura, non è *visto* nella sua individualità, e lo spazio in cui si colloca è uno spazio vuoto, di cui è necessario l'attraversamento (ma non la descrizione), come tappa, segmento connettivo tra due spazi antropizzati<sup>21</sup>. Se l'interpretazione dei testi dà fondamento a queste prime inferenze, non stupirà che il solo spazio naturale che abbia attirato l'attenzione del discorso retorico medievale (erede della tradizione latina)<sup>22</sup> sia quello del giardino – del luogo cioè in cui l'appercezione gratuita (estetica) del dato naturale è permessa dalla sua manipolazione da parte dell'*ars umana*<sup>23</sup> –, la cui rappresentazione trovò il suo ideale 'naturale' nel dispositivo (il *topos*) del *locus amoenus*, che costituì «dall'impero fino al Cinquecento il motivo principale di ogni descrizione della natura» (Curtius 1948, 219)<sup>24</sup>. Non sarà inutile richiamare qui, della nutrita fenomenologia latina e volgare raccolta – all'incrocio fra la tradizione greco-latina (da Omero a Virgilio via Teocrito) e quella biblica dell'*hortus conclusus* (il *Cantico dei cantici*) – da Curtius (1948, 207-26) e da Avalle (1977, 107-29), due caratteri della relazione tra la *res* e i suoi *verba*. Il primo è il perfetto isomorfismo fra oggetto materiale e oggetto verbale, entrambi prodotti di un'*ars* ordinatrice che trasforma il particolare in ideale (Curtius 1948, 207): Heinrich Lausberg (1949 / 1967, § 83) ha ricondotto i componenti del *locus amoenus*<sup>25</sup> alla definizione generale del

<sup>21</sup> È la ragione per cui il sapere geografico medievale fa sempre i conti con la storia, che sia esibito nei testi (le *chansons de geste*, così 'inattendibili' quanto a precisione topografica) o nei suoi più prodotti cartografici più sofisticati tra XIV e XV secolo (le *Mappaemundi* di Hereford e di fra Mauro: cfr. Burgio 2019, 138-42).

<sup>22</sup> Nella fenomenologia normativa delle *Artes poeticae* del XII secolo, che peraltro dedicano uno spazio maggiore alla descrizione della persona fisica (*effictio*) che a quella di oggetti e luoghi: cfr. Faral (1924, 75-83).

<sup>23</sup> Secondo la definizione di Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XIV, VIII 33 (ed. Valastro Canale 2004): «Amena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad se amanda adliant. Verrius Flaccus, quod sine munere sint nec quicquam his officia, quasi amunia, hoc est sine fructu, unde nullus fructus exsolvitur. Inde etiam nihil praestantes immunes vocant» (Isidoro riprende il commento di Servio a *Aen*, VI 638 [ed. Thilo, Hagen 1878-1902]: «AMOENA VIRECTA: et est satis usurpativum. "Amoena" autem quae solum amorem praestant, vel, ut supra diximus, quasi amunia, hoc est sine fructu, ut Varro et Carminius docent. [...]»).

<sup>24</sup> Di fatto il *topos* fu vitale fino alle soglie del Romanticismo, quando – con le *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau (1764-1770) – la descrizione naturalistica si fece funzione dell'espressione sentimentale individuale (Pellini 1998, 33). È poi interessante notare che la tematizzazione del *locus amoenus* (*sub specie* giardino) ha nutrito molta riflessione estetica novecentesca sul paesaggio (cfr. D'Angelo 2021, 5-19).

<sup>25</sup> Già sintetizzato dallo stesso Curtius (1948, 218): «Il "luogo ameno" [...] è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza».

*topos* – «una forma [...] che può venir riempita di volta in volta di un contenuto inteso attualmente»:

Il *topos* «*locus amoenus*» [...] suonerebbe, in formulazione infinita, didatticamente: «Una parte di paesaggio che consiste di un albero o di più alberi, di un prato, di acqua che scorre o zampilla e dove si può ascoltare il canto degli uccelli e soffia un leggero alito di vento, è bella e rallegra il cuore dell'uomo». A causa delle numerose parti costituenti questo dettaglio di paesaggio, il *topos* può apparire in formulazione finita come descrizione di un *locus amoenus* [...], a volte brevemente come *enumeratio* (§ 298 [...])<sup>26</sup>, a volte più a lungo come *descriptio* (§ 369).

In quanto stilizzazione esornativa dei *realia* naturali, sottratti alla referenza naturalistica, il *topos* può essere 'montato' in compresenza ad altri dispositivi dell'*amplificatio*<sup>27</sup>, ed è – ecco la seconda caratteristica – un *bon-à tout-faire* adattabile a temi, forme, situazioni testuali più diversi, e normalmente in posizione iniziale: la sua 'adattabilità' è segno della sua funzione (è meccanismo di 'accensione' del testo) e non della messa in rilievo del referente descritto. Richiamo qui qualche scheda bibliografica, spiluccando dagli elenchi di Curtius e limitandomi al contesto volgare. Il *locus amoenus* funziona ottimamente nel romanzo in versi del XII secolo come contesto di un'*aventure*<sup>28</sup>, ma pure come *incipit* di liriche a contenuto narrativo<sup>29</sup>, e si lascia facilmente piegare ai procedimenti analogici della poesia allegorica ('X [reale naturalistico] sta a Y [oggetto dell'allegoresi]), di contenuto sia sacro sia profano<sup>30</sup>. Sul versante italiano, va riconosciuto a Boccaccio il merito di aver sfruttato appieno le potenzialità del *topos*, sia trasformandolo in correlativo-oggettivo dell'ordine materiale e simbolico frantumato dalla peste (vd. l'introduzione alla terza giornata)<sup>31</sup>, sia utilizzandolo come pretesto-contesto del desiderio<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> L'*enumeratio* è «l'accumulazione coordinante».

<sup>27</sup> Tra gli altri: l'accumulazione sinonimica, la similitudine, la perifrasi, la prosopopea, la descrizione, la litote, l'abbreviazione e la digressione (cfr. Faral 1924).

<sup>28</sup> Di materia antica (*Roman de Thèbes*, 2147-97 [ed. Petit 2008]; Robert d'Orbigny, *Floire et Blanchefleur*, 2001-31 [ed. Leclanche 2003]) o arturiana (la *Joie de la cour* in Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, 5731-78 [ed. Fritz 1994]).

<sup>29</sup> Marcabru, *A la fontana del vergier* (ed. de Riquer 1975, I, 203-5).

<sup>30</sup> Un ottimo esempio di applicazione allegorica del *topos* alla materia sacra sono le quartine 2-15 della *Introducción* di Gonzalo de Berceo ai *Milagros de Nuestra Señora* (ed. Beretta 1999, 482-87); quanto alla materia profana (erotica), si ricordi la canzone di Guilhem de Saint Leidier, *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (ed. de Riquer 1975, I, pp. 561-63), e soprattutto il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, vv. 1320-435 (ed. Strubel 1992: e cfr. Strubel 1990).

<sup>31</sup> *Decameron*, III introduzione, 5-13 (ed. Branca 1976).

<sup>32</sup> Ricordo almeno l'educazione 'sentimentale' del grosso e rozzo Galeso, detto "Cimone" (*Decameron*, V 1, 6-10), e gli spassi di Giannotto e Spina (*Decameron*, II 6, 35-37); fuori del *Decameron*, si ricordi il boschetto in cui si è rifugiata Angelica, le cui rose scatenano il lamento di Agramante (*Orlando Furioso*, I 32-45: ed. Segre 1999). Cfr. Rechichi 2003; Trotta 2003.

4. «Nella letteratura medievale non esisteva una percezione individuale del paesaggio»: a questo punto possiamo ricalibrare l'osservazione di Gurevič [(1972) 1982, 64], specificando che «letteratura» comprende pure la testualità estranea all'invenzione lirico-narrativa (come le relazioni di viaggio), e segnalando che esiste un «paesaggio» medievale, che si manifesta in modalità – le descrizioni definite da Gurevič «arabeschi stereotipati» – apparentemente indifferenti alla percezione dei fatti naturali come 'autonomi' dall'uomo e dalla sua azione, o – fuori del *topos del locus amoenus / hortus conclusus* – come produttori di esperienze emotive ed estetiche<sup>33</sup>.

Potrei sbagliarmi, ma non credo che un autore medievale si sia mai domandato, come Leonardo da Vinci, «Che ti move, o homo, ad abbandonare le proprie tue abitazioni della città e lasciare li parenti et amici, et andare in lochi campestri per monti et valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisci?»<sup>34</sup>. Pure in opere celebri per il gusto del ricco dettaglio 'realistico' – l'affresco di Ambrogio Lorenzetti sugli effetti del Buono e del Cattivo Governo (Siena, Palazzo Pubblico: 1337), o la Madonna del cancelliere Rolin di Jan van Eyck (Parigi, Musée du Louvre: 1435 ca.) – la rappresentazione della natura non è autonoma ma piegata a un fine – inscritta come *exemplum* nella cornice di un'idea generale: gli esiti del governo urbano sul contado ad esso subordinato; l'affermazione visibile, in primo piano, dello 'spazio' trascendente del Divino su quello proprio alla sfera del fenomenico, in secondo piano (Jacob 2008, 59-69)<sup>35</sup> – e si presenta in una gradazione scalare, dal vicino al lontano, che è giudizio di valore etnocentrico, dall'umano al non umano: l'*opus* urbano, la natura 'ordinata' dal lavoro degli uomini (i campi, le vigne), e sullo sfondo il *desertum*. La domanda di Leonardo sa di «Moderno» (cfr. *supra*, nota 3), e senza troppi timori di anacronismo si potrebbe avvicinarla alla riflessione romantica sui *loci horridi* come «Paesaggi sublimi». Siamo di fronte a un evidente confine culturale, in cui si fronteggiano due diverse modalità di sguardo, di sentimento, e con Bodei (2008) si direbbe di gusto, di fronte alla «natura»: la nostra (di Moderni) e quella medievale.

Un argomento tradizionalmente invocato a spiegare (con la gracilità testuale delle descrizioni) l'indifferenza naturalistica dei Medievali è quello filosofico-teologico, articolato su due piani. Il primo è quello della tematizzazione interna: la metafora del «Libro della Natura» (che si impose con Rabano Mauro nel *De universo*, 842-846) funzionò nel pensiero dei chierici per ricondurre il fenomenico naturale alla sfera dell'eterno e dell'invisibile, appiattendolo sul secondo,

<sup>33</sup> Alle indicazioni già date si possono aggiungere quelle ricavabili dai saggi in Thomasset e James-Raoul (2000), dedicati a *La montagne dans le texte médiéval*.

<sup>34</sup> *Trattato della pittura*, xx, cit. in Jacob (2008, 174 nota 60).

<sup>35</sup> Lo stesso si può dire della celebre *Familiaris*, iv 1 che Petrarca dedicò all'ascesa del Mont Ventoux, spesso citata (dopo Burckhardt) come incunabolo 'moderno' di una individuale appercezione estetica del fatto naturale: sottolineano di contro la prospettiva premoderna del testo (la tematizzazione del fatto come allegoria della vita umana e pretesto di un esame di coscienza; l'affermazione di una *cupiditas videndi* tutta finalizzata all'interiorità) Gautier-Dalché (2000, 111-13) e Besse (2000, 1-20).

e trasformando la sua esperienza in una rete di segni del Sacro che valgono più del significante naturale; come osserva Gregory (1999), l'adozione del modello dell'interpretazione della Scrittura per spiegare la natura fu convergente con il naufragio nell'alto Medioevo del sapere scientifico ellenistico, e pure il suo parziale recupero (attraverso le traduzioni dall'arabo) e la «riabilitazione» dei fatti naturali nel XII-XIII secolo si svolsero nel medesimo tradizionale quadro ermetico (per cui, come notava Bernardo Silvestre nella *Cosmographia*, Natura è *artificiosa ministra* di Dio, sicché il microcosmo si specchia nel macrocosmo)<sup>36</sup>. Il secondo è quello contrastivo, com'è formulato da Watt [(1957) 1976, 10 sgg.]: la Scolastica medievale cerca nella realtà gli enti universali e considera gli oggetti individuali come proiezione di quelli, mentre il razionalismo e l'empirismo moderni (la linea Descartes-Locke) si caratterizza per il rifiuto degli universali, e per la valorizzazione della *res* individua per sé stessa.

L'argomento teologico-filosofico ha certamente il suo valore, e non va trascurato; ma, in chiusura di queste note, vorrei tornare sull'affermazione di Hamon (1972, 71) per cui l'ampiezza (e la ricchezza in dettaglio) di una descrizione dipende dal lessico a disposizione, «non dal grado di complessità della realtà stessa». È un'affermazione che suona molto *French Theory*, per l'implicito valore superiore attribuito ai *verba* sulle *res*, ma non è da sottovalutare: tra XII e XIV secolo le lingue romanze erano lingue giovani, che avevano a disposizione un modesto bagaglio lessicale che solo la frequentazione attiva con il latino (attraverso la grande stagione due-trecentesca delle traduzioni) arricchì di un lessico specialistico e astratto; forse è poco produttivo sperare, da una lingua lessicalmente povera, descrizioni ampie e dettagliate. Quanto alla «complessità» del reale, sarà necessaria una messa a punto, che qui non posso e non so fare: ma *contra* Hamon, ricorderei con Meschiari (2008, 125-26) la straordinaria ricchezza lessicale con gli Inuit, che parlano una lingua non particolarmente ricca quanto a lessico, classificano/nominano la neve (non altri oggetti)... Forse la coppia oppositiva «vicinanza / distanza» può essere più utile, e qui, da una posizione inattesa, viene in soccorso nuovamente Georg Simmel. In *Filosofia del denaro* [Simmel (1907) 2003] il sociologo annota che in Età moderna la fortuna della pittura di paesaggio andò di pari passo con lo svilupparsi di un «sentimento romantico della natura», e che essa, «in quanto arte, può sussistere soltanto se c'è distanza dall'oggetto e rottura dell'unità naturale con esso». Per Simmel, il fatto decisivo è che la vita nell'era del Capitale

è caratterizzata dall'allontanamento dalla natura [...]. Però, forse, solo mediante questo allontanamento è possibile che emerga il vero e proprio sentimento estetico e romantico della natura. Chi è abituato a vivere a contatto immediato con la natura non può certo goderne soggettivamente le virtù, ma gli manca quella distanza da essa a partire dalla quale soltanto è possibile una visione estetica [(1907) 2003, 673-74];

<sup>36</sup> Cfr. Gurevič (1972) 1982, 58-61; e, per gli effetti di questa impostazione sul sapere geografico (e le sue descrizioni) Glacken (2002).

e dunque

Nessuna meraviglia che l'antichità e il Medioevo non avessero il *senso del paesaggio*; l'oggetto stesso non aveva ancora quel netto carattere spirituale e quell'indipendente struttura formale, il cui guadagno finale in seguito fu rafforzato e, per così dire, capitalizzato dalla nascita della pittura di paesaggio (1913, 56).

Una «natura» troppo vicina alla vita degli uomini – con tutte le conseguenze, pure catastrofiche, che tale vicinanza può produrre (Fumagalli 1989; 1994) – genera sentimenti forti (la paura, per esempio), ma non quel desiderio idealizzante che nutre il «sentimento naturale» moderno. Il che, naturalmente, produce effetti linguistici (e retorici). Ma certo, questa è una risposta parziale al nostro problema: perché, nei testi volgari dei nostri «Primitivi», non solo le descrizioni naturalistiche, ma pure quelle degli spazi antropizzati e del loro arredo umano sono laconiche...

### Bibliografia

- Acutis, Cesare, a cura di. 1986. *Cantare del Cid*. Torino: Einaudi.
- Adam, Jean-Michel. 1989. *Le texte descriptif*. Paris: Macula.
- Adam, Jean-Michel. 1993. *La description*. Paris: PUF.
- Alpers, Svetlana. (1983) 1984. *L'arte di descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, traduzione italiana di Flavio Cuniberto. Torino: Bollati Boringhieri.
- Augé, Marc. 1997. *La guerra dei sogni. Esercizi di etnofiction*. Milano: Eleuthera.
- Avalle, d'Arco Silvio. 1977. «Ai luoghi di delizia pieni». *Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Beretta, Carlo, a cura di. 1999. *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*. Torino: Einaudi.
- Berque, Augustin. 1995. *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan.
- Besse, Jean-Marc. 2000. *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, traduzione italiana di Paolo Zanini. Milano: Bruno Mondadori.
- Bibolet, Jean-Claude. 1990. "Jardins et vergers dans l'œuvre de Chrétien de Troyes." In *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, 31-40. Aix-en-Provence: CUERMA («Senefiance», 28).
- Bodei, Remo. 2008. *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- Bonnardot, François e Auguste Longnon, a cura di. 1878. *Le saint Voyage de Jérusalem du seigneur d'Anglure*. Paris: Didot.
- Branca, Vittore, a cura di. 1976. *Giovanni Boccaccio, Decameron*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Burgio, Eugenio. 2009. "Perceval / Parsifal." In *Il mito nella letteratura italiana*, v/2. *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, 403-39. Brescia: Morcelliana.
- Burgio, Eugenio. 2019. *Sui rapporti tra Filologia (romanza) e Geografia (appunti per un'approssimazione)*. «Le Forme e la Storia», n.s., 12: 123-43.
- Calvino, Italo. (1972) 1977. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.

- Clark, Kenneth. (1949) 1962. *Il paesaggio nell'arte*, traduzione italiana di Marina Valle. Milano: Garzanti.
- Careri, Giovanni. 2004. "L'ecfrasi fra parola e pittura." In *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, II, 391-403. Roma: Bulzoni.
- Catalano, Anastasia. 2020. *La descrizione. Funzione e formularità nella «Chanson de Roland»*. Prova finale di Laurea triennale (dir.: E. Burgio). Venezia: Università Ca' Foscari.
- Ceserani, Remo. 1997. *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*. In *Raccontare e descrivere*, a cura di Francesco Fiorentino, 21-44. Roma: Bulzoni.
- Curtius, Ernst-Robert. 1948. *Letteratura europea e Medioevo latino*, traduzione italiana di Mercurio Candela e Anna Luzzatto. Scandicci: La Nuova Italia.
- D'Angelo, Paolo. 2021. *Il paesaggio. Temi, storia, luoghi*. Roma-Bari: Laterza.
- Deluz, Christiane. 1979. "Sentiment de la nature dans quelques récits de pèlerinage du XIV<sup>e</sup> siècle." In *Études sur la sensibilité au Moyen Age. Actes du 102<sup>e</sup> Congrès des Sociétés savantes* (Limoges, 1977), 69-80. Paris: Bibliothèque Nationale.
- Deycks, Ferdinand, a cura di. 1851. *Ludolphus de Sudheim, De itinere Terre sancte*. «Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart», 25: 1-102.
- DMF. *Dictionnaire du Moyen Français*. Version 2013. <http://zeus.atilf.fr/dmf/> (ultima consultazione: 07/10/2024).
- Eusebi, Mario, a cura di. 2018. *Marco Polo, Le Devisement dou monde*. 1. Testo, secondo la lezione del codice fr. 1116 della Bibliothèque Nationale de France, nuova edizione riveduta. Venezia: ECF. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-223-9/002>
- EWA. *Etymologische Wörterbuch des Althochdeutschen*. 1988. <https://ewa.saw-leipzig.de/de> (ultima consultazione: 07/10/2024).
- Faral, Edmond. 1924. *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*. Genève-Paris: Champion.
- Fassanelli, Rachele. 2003. *La descrizione nella Chanson de Roland: topografie e cronografie*, in Zuliani 2003: 13-28.
- FEW. Walther von Wartburg, a cura di. 1922-2002 / 2004. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. <https://lecteur-few.atilf.fr/> (ultima consultazione: 07/10/2024).
- Frappier, Jean, a cura di. 1954. *La mort le roi Artu*. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle. Genève-Paris: Droz-Minard.
- Fritz, Jean-Marie, a cura di. 1994. *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*. in Zink 1994: 175-258.
- Fumagalli, Vito. 1989. *Uomini e paesaggi medievali*. Bologna: il Mulino.
- Fumagalli, Vito. 1994. *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*. Bologna: il Mulino.
- Gautier-Dalché, Patrick. 2000. *La montagne dans la tradition 'géographique' au Moyen Age*. In Thomasset, Raoul-James 2000: 99-120.
- Genette, Gérard. 1969. "Frontiere del racconto." In Gérard Genette, *Figure II*, traduzione italiana di Franca Madonia, 23-41. Torino: Einaudi.
- Ghirri, Luigi. 1988. "Niente di antico sotto il sole." In *Niente di antico sotto il sole. Saggi e interviste 1973-1991*. Macerata: Quodlibet.
- Glacken, Clarence J. 2002. *Histoire de la pensée géographique*. II. *Conception du monde au Moyen Age*, éd. par Philippe Pinchemel, traduzione francese di Tina Jolas. Paris: Éds du C.T.H.S.
- Gregory, Tullio. 1999. *Nature*. In *Dictionnaire raisonné de Moyen Age*, a cura di Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, 806-19. Paris: Fayard.

- Gurevič, Aron Ja. (1972) 1982. *Le categorie della cultura medievale*, traduzione italiana di Clara Castelli. Torino: Einaudi.
- Hamon, Philippe. 1972. "Cos'è una descrizione." In *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, a cura di Philippe Hamon, trad. it, 53-83, 188-201. Parma-Lucca: Pratiche.
- Hamon, Philippe. 1981. *Introduction a l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- Hamon, Philippe, a cura di. 1991. *La description littéraire*. Paris: Macula.
- Huygens, Robert B. C., a cura di. 1986. *Guillaume de Tyr, Chronique*. Edition critique. Turnholt: Brepols.
- Jacob, Michael. 2008. *Le paysage*. Gollion: Infolio.
- Lausberg, Heinrich. 1969. *Elementi di retorica*. 1949 / 1967, traduzione italiana di Lea Ritter Santini. Bologna: il Mulino.
- Leclanche, Jean-Louis, a cura di. 2003. *Robert d'Orbigny, Le conte de Floire et Blanchefleur*. Paris: Champion.
- Le Goff, Jacques. 1980. "Il deserto-foresta nell'Occidente medievale." In Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, traduzione italiana di Michele Sampaolo, 25-44. Roma-Bari: Laterza.
- Lotman, Jurij M. 1969. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Lotman e Uspenskij 1973, 145-81.
- Lotman, Jurij, e Boris A. Uspenskij. 1973. *Tipologie della cultura*. Milano: Bompiani.
- Meschiari, Matteo. 2008. *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*. Palermo: Sellerio.
- Micha, Alexandre, a cura di. 1978-1983. *Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Droz.
- Paradisi, Gioia, a cura di. 2013. *Béroul, Tristano e Isotta*. Alessandria: Edd. dell'Orso.
- Pellini, Pierluigi. 1998. *La descrizione*. Roma-Bari: Laterza.
- Petit, Aimé, a cura di. 2008. *Le Roman de Thèbes*. Paris: Champion.
- Rechichi, Michelina. 2003. "La descrizione del «Locus amoenus» e della bellezza femminile nel «Decameron»." In Zuliani 2003: 29-39.
- Renzi, Lorenzo. 2003. "Presentazione." In Zuliani 2003, 5-11.
- REW. Wilhelm Meyer-Lübke, a cura di. 1931<sup>3</sup>. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter.
- de Riquer, Martin, a cura di. 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ed. Planeta, 3 voll.
- Segre, Cesare, a cura di. 1971. *La chanson de Roland*, edizione critica. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Segre, Cesare, a cura di. 1999. *Ludovico Ariosto, Orlando furioso*. Milano: Mondadori.
- Simmel, Georg. (1907) 2003. *Filosofia del denaro*. Trad. it., Torino: UTET.
- Simmel, Georg. 1911-12. "Concetto e tragedia della cultura." In Georg Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, traduzione italiana di Lucio Perucchi, 83-109. Milano: Isedi.
- Simmel, Georg. 1913. "Filosofia del paesaggio." In Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, 53-69. Roma: Armando.
- Strubel, Armand. 1990. "L'allegorisation du verger courtois." In *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, 343-57. Aix-en-Provence: CUERMA («Senefiance», 28).
- Strubel, Armand, a cura di. 1992. *Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le roman de la rose*. Edition d'après les mss. BN 12786 et BN 378. Paris: LGF.
- Thilo, Georg, e Hermann Hagen, a cura di. 1878-1902. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*. Leipzig: Teubner.
- Thomasset, Claude, e Daniel James-Raoul, a cura di. 2000. *La montagne dans le texte médiéval*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

- TLIO. Beltrami, Pietro G., a cura di. 1997-. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione: 07/10/2024).
- Todorov, Tzvetan, 1982. "Presentation." In *Littérature et réel*, a cura di Tzvetan Todorov e Gérard Genette, 7-10. Paris: Seuil.
- Trotta, Margherita. 2003. "Il «locus amoenus» nell'«Orlando Furioso» e nella «Gerusalemme liberata»." In Zuliani 2003, 41-50.
- Valastro Canale, Angelo, a cura di. 2004. *Isidoro di Siviglia, Etimologie o origini*. Torino: Utet.
- Watt, Ian. (1957) 1976. *Le origini del romanzo borghese*, a cura di Luigi Del Grosso Destrieri. Milano: Bompiani.
- Zink, Michel, a cura di. 1994. *Chrétien de Troyes, Romans*. Paris: LGF.
- Zuliani, Luca, a cura di. 2003. *La descrizione letteraria. Tesine degli studenti del corso di Teoria e Storia della Retorica del professor Lorenzo Renzi (2001-2002)*. Padova: CLEUP.