

Literatura Medieval (Hispanica):
nuevos enfoques metodológicos
y críticos



Coordinado por GAETANO LALOMIA y DANIELA SANTONOCITO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2018

Este estudio recibe la ayuda del Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM)
dell'Università degli Studi di Catania.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*
© *de la edición: Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito*
© *de los textos: sus autores*
I.S.B.N.: 978-84-17107-77-2
D. L.: LR 1289-2018
IBIC: DSA DSBB
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.
Impreso en España. Printed in Spain

MONOLOGISMO, PLURIVOCITÀ E SFONDO DIALOGICO NELL'EPICA ROMANZA

ANTONIO PIOLETTI
Università degli Studi di Catania

RESUMEN

El artículo aborda la tesis según la que la épica, tanto medieval como clásica, es monológica y presenta una dimensión objetiva y totalizadora de la representación de la realidad. Se analizan algunos textos épicos romances, entre ellos el *Couronnement de Louis*, la *Chanson de Guillaume*, el *Cantar de mio Cid* y el *Cantar de los Infantes de Lara*, así como, clásicos, la *Iliada*, y anglosajones, el *Beowulf*, y, finalmente, bizantinos, el *Dighenis Akritis*. Asimismo, es una reflexión sobre las teorías de Hegel, Lukács y Bachtin, para concluir que en la épica, de manera diferente a lo que ocurre en la novela, se manifiestan una plurivocidad y un pluriestilismo a pesar de la tendencia monológica.

PALABRAS CLAVE: Épica, Monologismo, Plurivocidad, Bachtin.

ABSTRACT

The paper deals with the thesis that epic, both medieval and classical, is monological and it is an objective and all-encompassing representation of the reality. In particular, romance epic tales are taken into consideration, such as the *Couronnement de Louis*, the *Chanson de Guillaume*, the *Cantar de mio Cid* and the *Cantar de los infantes de Lara*, and classical epic texts, such as the *Iliad* and the *Beowulf* for the anglosaxon culture, and finally, the *Dighenis Akritis* for the byzantine one. It is also about Hegel, Lukács and Bachtin critical theories, concluding that in the epic narrative it is important the plurality in dialogue and dialogism even if in a different way from the medieval novel.

KEYWORDS: Epic, Monologism, Plurivocity, Bachtin.

1. LA QUESTIONE

Il grande affresco dipinto da Friedrich Hegel e, in seguito, da György Lukács del mondo greco classico e, al suo interno, dell'epos, ha goduto nella storia degli studi letterari di grande fascino e di una fortuna i cui echi ancora permangono e lasciano traccia in zone della vulgata di talune analisi dell'epica non solo classica, ma anche romanza.

Una grande suggestione esercitata da un afflato poetico che con la sua aura plasma una ricostruzione che si vuole organica e sistematica della forma epica e quindi, per successione cronologica e mutamento del quadro storico, di quella romanzesca.

Come dimenticare l'*incipit* di *Teoria del romanzo* di Lukács (1972, ma 1920)?

Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle pervade. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa dell'essenza delle stelle: come la luce dal fuoco, così il mondo è nettamente separato dall'io, epperò mai si fanno per sempre estranei l'uno all'altro (*ivi*: 35). [...] Essa [sc., l'anima] non sa ancora che può smarrirsi, né pensa mai che deve cercarsi. È, questo, lo stadio storico-universale dell'epos. Qui non già l'assenza del dolore o la certificazione dell'essere calano uomini e azioni entro i netti contorni di un 'luogo' pervaso da una felicità gioiosa, [...] (*ivi*: 36) bensì questa conformità e adeguatezza delle gesta alle esigenze interne dell'anima: di grandezza di dispiegamento di totalità (*ivi*: 37).

La «compiutezza» del mondo greco,

l'inimitabilità e l'inattingibilità di Omero», dei suoi poemi, solo essi a rigore epici, scaturirebbero dal fatto che alla domanda «come può la vita pervenire all'essenza e nutrirsi? [...] egli ha trovato la risposta prima che l'incedere dello spirito sui cammini della storia rendesse incalzante ed esplicita la domanda (*ivi*: 37).

Oggetto dell'epopea sarebbe il destino di una collettività come «totalità organica»: elaborazione ricca di fascino, di pura impronta mitopoietica, la creazione, a partire dal classicismo di metà Settecento, del mito di una Grecia seme primigenio dell'Occidente al cui ideale fondativo, da ripristinare, si rifarà una corrente di pensiero fino alle elucubrazioni di Martin Heidegger, fino all'ideologia nazista. Puro idealismo, pura mistificazione di una storia, quella della Grecia classica, per ben altri motivi fondante, per ben altri contributi, scientifici, filosofici e letterari,

lontani dalla cupola metafisica della «totalità», un ideologema vacuo, tranne che per gli effetti devastanti che ha avuto e ha anche nella storia dell'oggi.

Il conflitto è infatti parte integrante del pensiero e della prassi vigenti nella Grecia classica. Il *pólemos* e la *stásis*.

Polemos è padre di tutte le cose, di tutte è re. Gli uni proclama dei, gli altri uomini. Gli uni fa schiavi, gli altri liberi» (Eràclito, frammento DK 53); «È necessario sapere che Polemos è il comune e che giustizia (*diken*) è contesa (*éris*), e tutte le cose divengono secondo contesa e necessità» (frammento DK 80).

Il Polemos è principio comune a tutti gli essenti, al quale tutti per necessità obbediscono:

Polemos —rileva Cacciari (2016: 89)— pone gli opposti e tra gli opposti deve esservi contesa, *éris*; questa contesa è *giusta*, ovvero è necessario sia affinché ogni essente si manifesti secondo la propria identità, secondo se stesso.

Un «dissidio armonico-armonizzato»:

Un'«Armonia [...] solo di opposti, che tali rimangono nel costituire l'unità della loro relazione [...] molte guerre e paci, molte estati e inverni, molti dei e uomini: mai solo paci o guerre, mai solo estati e inverni [...] (*ivi*: 91). L'ingiusto è chi muove guerra all'altro per negarne il differire da sé, rifiutando così di riconoscere la connessione tra sé e l'altro (*ivi*: 97),

insomma, chi pratica solo violenza.

E, altrettanto fondante, risulta nel pensiero greco classico la categoria di *stásis*, guerra civile (da *ístemi*, mi sollevo), si vedano Platone (*Menésseo*, le *Leggi*) e Aristotele (*Politica*, *Atenáion polítéia*). L'*oikéios pólemos*, la guerra familiare, una *stasis emphylos*, un conflitto proprio del *phylon*, della stirpe. Il conflitto fra *oikos* e *polis*, parentela di sangue e cittadinanza; temi sui quali è di recente tornato Giorgio Agamben (2015) e fornito, a partire dal tanto discusso problema della giustizia, ampia sintesi critica Mauro Bonazzi (2017) mettendo a confronto le divergenti tesi che, da Omero a Platone, hanno attraversato la cultura greca, la Grecia dei poeti e quella dei filosofi.

La collettività come «totalità organica» è un'astrazione idealistica, e assegnare all'*Iliade*, l'*Odissea* è tutt'altro, lo statuto del testo epico per eccellenza, dotato di un'oggettività unitonale nella quale si dispiegherebbe il rispecchiarsi armonico del punto di vista d'una collettività di cui il narratore è il cantore, è stereotipo critico messo in discussione dagli studi più recenti che del poema omerico, comme ben sintetizza Massimo Fusillo (2002: 11),

hanno dato però una visione sempre più sfaccettata, sottolineando la pluralità dei punti di vista, la polifonia espressiva, la visione antibellica e antiautoritaria. [...] Achille [...] è ben lontano dall'incarnare uno spirito collettivo, ma vive la propria esperienza emotiva in contrasto con i codici del mondo circostante.

Uno stereotipo formatosi in riferimento alla definizione di epos classico che, per quanto datato, ha tuttavia trovato applicazione anche nella visione della stessa epica romanza, in particolare francese medievale, e che può offrire il punto di avvio per accedere ad altre prospettive di ricerca.

L'aspetto che qui preme trattare è l'ipotizzato carattere marcatamente monologico dell'epica: un unico punto di vista, per riferirsi a una sintetica e chiara definizione, accomunerebbe autore/narratore e pubblico all'interno di una condivisa visione collettiva fondata su una medesima tensione etica, su una «totale omogeneità di reazioni psicologiche e di atteggiamenti ideologici» (Meneghetti, 2010: 23). Una fruizione di tipo rituale che coinvolgerebbe insieme autore/narratore e pubblico nella rammemorazione del già avvenuto.

La rappresentazione dei personaggi e l'organizzazione del racconto dipenderebbero dal «punto di vista dell'autore (e dunque, in base a quanto appena osservato, del pubblico), sicché manca qualsiasi gioco di prospettiva che non sia quello, puramente tecnico, delle lasse similari» (*ibidem*).

Siffatti tratti distintivi, finalizzati certo a far emergere a livello generale le differenze con il romanzo, ritengo vadano rivisitati e in parte ridefiniti con tratti maggiormente articolati: sia sufficiente osservare che anche nel romanzo la rappresentazione dei personaggi e l'organizzazione del racconto dipendono dal punto di vista dell'autore e del destinatario, detto che quest'ultimo non è quello dell'epica, almeno di quella più antica. Chrétien de Troyes manifesta un punto di vista che in buona parte corrisponde alla visione universalistica, presto in crisi, del ceto cavalleresco. Cambiano i referenti sociali della produzione e della ricezione del testo. L'impresa eroica trova senso nell'*aventure* e l'*aventure* nella *queste* di una formazione e di un perfezionamento coerenti con i valori cavallereschi.

Si delinea qui, come ben rilevato da Cesare Segre (1984: 67), un prospettivismo della visione pur in presenza di fragili «escursioni linguistica e registrale».

Muta la rappresentazione del tempo e dello spazio, del cronotopo, come dimostra la comparazione fra la prima parte rimata del *Raoul de Cambrai* e la seconda assonanzata, visibilmente romanizzata, come ho ritenuto di dimostrare (Pioletti, 2014).

Bachtin nei suoi fondanti studi sulla formazione del romanzo supererà sostanzialmente il paradigma hegeliano e lukácsiano sulla genesi e sullo sviluppo del romanzo, ma resterà all'interno di quello che disegna un mondo epico «separato dal presente [...] da una distanza epica assoluta», chiuso nel recinto di un «passato assoluto» (Bachtin, 1976, ma 1938: 191).

2. ALCUNI SONDAGGI: IL *COURONNEMENT DE LOUIS* E LA *CHANSON DE GUILLAUME*

Per un sondaggio, solo un primo sondaggio su siffatta complessa questione, finalizzato a una prima verifica sui testi, ho ritenuto maggiormente funzionale prendere le mosse in termini più compiuti da due *chansons de geste* la cui prima redazione è comunemente fatta risalire a una fase iniziale, dopo la *Chanson de Roland* del ms. di Oxford, della produzione epica, appartenenti al ciclo di Garin de Monglane, il cui protagonista principale è, come ben noto, Guglielmo d'Orange, il secondo dei sette figli di Aymeri de Narbonne. Il *Couronnement de Louis*, databile al secondo quarto del XII secolo, e la *Chanson de Guillaume*, risalente al 1150 circa.

Con Madeleine Tyssens potremmo anche fare riferimento a una *Geste des Narbonnais*. È «La tierce geste, qui molt fist a proisier, /Fu de Garin de Monglane le fier», che figura nella nota classificazione delle «trois gestes en France la garnie» che si deve a Bertrand de Bar-sur-Aube nel suo *Girart de Vienne* (vv. 11-47). Ampiamente studiati il ciclo nella sua complessa articolazione in ventiquattro *chansons* e così le correlazioni che le legano¹. Un'originaria *chanson* sarebbe a base dello sviluppo della leggenda a partire dal racconto della conquista di Orange da parte di Guglielmo che avrebbe sconfitto il saraceno Tiebaut e preso per sé la sua sposa Orable (Guiborc dopo la conversione), uccidendo, secondo una tradizione successiva, i loro figli. Un ciclo che, nel corso del XIII e XIV secolo, sarà riunito in manoscritti ciclici che non includono però la *Chanson de Guillaume*.

Qualche rapido riferimento sarà infine dedicato, prima delle conclusioni, all'epica castigliana e ad alcuni celebri poemi epici di altre aree linguistico-letterarie.

2.1. IL *COURONNEMENT DE LOUIS*²

Una sorta di «summa politica» della regalità, ebbe a definirlo Jean Frappier, uno *speculum principis* Alberto Varvaro e, c'è da aggiungere, la celebrazione del lignaggio di Guillaume d'Orange in quanto garante, estremo difensore contro nemici interni ed esterni della legittimità del potere centrale. Di fronte a un esitante giovane Luigi che Carlo Magno vorrebbe incoronare re, Guillaume sventa i tentativi di Arneïs de Carthage di impadronirsi della tutela del giovane re. Si reca a Roma per pregare San Pietro e sconfigge, dopo un epico duello con il loro campione Corsolt, i Saraceni che avevano conquistato Capua. Abbandona la

1. Per una bibliografia essenziale, si veda Pioletti (2016: 576).
2. Per le citazioni, si segue l'edizione Langlois (1924).

promessa sposa, figlia del re Galafre, per tornare in Francia dove i baroni ribelli intendevano spodestare re Luigi per affidare il regno a Richard de Rouen. Torna a Roma, ormai preda di Gui d'Allemagne, che viene sconfitto e ucciso. Re Luigi è incoronato a Roma. Guglielmo, tornato in Francia, è atteso da un altro anno di scontri in difesa del re che di questo, conclusione amara, non gli sarà grato.

Il movimento dell'azione narrativa si dipana aprendo scenari in più città e luoghi: Aquisgrana (Aix-la-Chapelle), Roma, Tours, Poitiers, Bordeaux, Pierelarge (Peralada?), Saint Gilles, Mont Saint Michel, Rouen, Orléans, Roma, Parigi, Montreuil, Parigi, Laon.

Intercalati, riferimenti minimi al viaggio fra un centro e l'altro.

La corte, la città, la sede papale, il campo di battaglia, e, almeno in un caso, l'«incontro», rappresentano i punti di snodo dell'intreccio.

Si rileva una differenza rispetto alla *Chanson de Guillaume* nella quale la battaglia dell'Archamp presenta una collocazione dominante quanto a quel che si può ritenere il centro del conflitto che nel *Couronnement* è viceversa policentrico, coinvolgendo Roma e gli spazi interni alla Francia stessa, un nemico esterno e uno interno.

Il sistema cronotopico

Il tema centrale del *Couronnement* è da ritenere sia quello indicato nel Prologo: le sofferenze di Guglielmo nel sostenere il peso che il mantenimento dell'unità dell'impero e la sua proiezione esterna richiedono. Alcuni motivi appaiono più marcati rispetto alla *Chanson de Guillaume*: certamente il carattere sacro dell'impero, il carattere ereditario della successione al trono, l'afflato religioso di Guglielmo, i conflitti fra il potere centrale e quelli periferici oltre che quello, politico e religioso, con il mondo arabo-islamico, e permangono quelli legati al valore del lignaggio, all'aspirazione al possesso dei feudi, al rapporto zio-nipote.

È del tutto plausibile ritenere che il *tempo storico* che si riflette, ri-creato, nel testo sia quello del secondo terzo del XII secolo, e in particolare gli anni di crisi del potere regio teso a garantire la successione ereditaria della corona, e in particolare gli ultimi anni del regno di Luigi VI allorché, morto il primogenito Filippo, nel 1131 a Reims Luigi VII è incoronato in quanto erede al trono. Successivamente, altra causa di fibrillazioni, dopo il divorzio fra Luigi VII ed Eleonora d'Aquitania, la necessità di contrastare la presenza continentale di Enrico Plantageneto, divenuto nuovo marito di Eleonora nel 1152 e dal 1154 re d'Inghilterra, che alla Normandia, all'Angiò e al Maine poté aggiungere i ducati di Aquitania e di Guascogna, la Contea di Poitiers, portati in dote da Eleonora. Come ha avuto modo di rilevare Jean Frappier, che si rifa a una tesi di R. Van Waard, «La cérémonie de Reims se superposait à celle d'Aix-la-Chapelle [...]» (Frappier, 1967²: 160).

I conflitti che in questa fase storica attraversano il regno francese sono collocati, e nobilitati, nello scenario carolingio con le forzature già messe ben in rilievo dallo stesso Frappier. E a siffatti conflitti è data voce nel *Couronnement*, e in modo molto ampio. Sono messi in campo i diversi e contrastanti punti di vista delle parti in lotta che riguardano sia la politica sia il credo religioso. A esemplificazione, pur sintetica, si consideri il dialogo fra Guglielmo e Corsolt alla lassa XXIII, per il quale rinvio all'esautistico commento di Frappier.

«Crestienté est toz foleiemenz» (v. 844), dichiara Corsolt; «La toe lei torne tote a neient» (v. 846), replica Guglielmo che fa riferimento in seguito all'ignominiosa fine di un Maometto ebbro mangiato dai porci e all'un tempo a un Maometto profeta di Gesù; ad argomentazioni «en théologien, si l'on peut dire», rileva Frappier (*ivi*:126), si lascia andare da parte sua Corsolt che «ne nie pas l'existence du Dieu chrétien, mais il le relègue au ciel» (*ivi*): «Deus est la sus, desor le firmament;/Ça jus de terre n'ot il onques arpent,/Ainz est Mahom et son comandement» (vv. 838-840).

Ma da considerare è anche la rappresentazione articolata che viene disegnata dei diversi gruppi sociali e della stratificazione della nobiltà e del clero.

Alberto Varvaro, nel chiedersi se nel *Couronnement* sia riscontrabile un ceto specifico ai cui interessi il testo corrisponda, ha ben rilevato come

[...] i temi della canzone sono quelli della monarchia, della lotta contro i nemici esterni, Saraceni o Cristiani, dei rapporti fra sovrano e vassalli, ma tali temi, tendenzialmente di interesse nobiliare, eludono una precisa prospettiva classista. Solo che questa elusività non è certo estraneità quanto piuttosto un tipo particolare di interclassismo. I temi interessano tutti ma il poema non dà pienamente ragione a nessuno [...] (Varvaro, 1985: 237).

Si profilerebbe in sostanza una dimensione dominante data dall'«interesse collettivo»: «[...] la corona d'oro, simbolo del reame di Francia, è al centro della scena appunto perché esprime l'acquisita coscienza della collettività francese di essere un organismo unitario» (*ivi*: 238); il narratore non interferirebbe «nel racconto perché si è schierato con il suo pubblico, perché con lui patisce la vicenda come propria» (*ivi*: 239).

Non so quanto, invero, si possa far riferimento a una «acquisita coscienza della collettività francese di essere un organismo unitario», né a una «poesia nazionale», né tantomeno a una «oggettività epica», com'è incline a ritenere lo stesso Varvaro. È in realtà possibile ipotizzare che si tratti di una *presunta* oggettività fondata su una *presunta verità storica* delle vicende narrate che non può nascondere né un punto di vista dominante, quindi un'interpretazione dell'oggetto, cioè il dovere di un lignaggio a essere fedele a un potere regio debole e non di rado

ingiusto, né l'esistenza di una *pluralità di punti di vista* che hanno voce e che agiscono e sui quali si esprime un giudizio, etico, appunto, proprio di un'«etica feudale», precisa tra l'altro lo stesso Varvaro: il lignaggio in sostanza dev'essere fedele al potere centrale, sì, ma il re a sua volta deve riconoscere e garantire i diritti dei lignaggi, questo è l'insegnamento che Carlo consegna al giovane Luigi: «Se tu deis prendre, bels filz, de fals loiers,/ Ne desmesure lever ne essalcier,/ Faire luxure ne alever pechié,/ Ne orfe enfant retolir le suen fié,/ Ne veve feme tolr quatre deniers,/ Ceste corone de Jesu la te vié,/ Filz Looïs, que tu ne la baillier» (vv. 80-86). Quando ciò non avviene, è la rivolta, come nel *Raoul de Cambrai*. Il cosiddetto popolo si identificava con questo punto di vista? Forse sì, forse no: il popolo non ha mai scritto una *chanson de geste*, né i libri di storia.

Il programma politico legato alla funzione della regalità esposto da Carlo Magno nel *Couronnement de Louis*, se rapportato all'insieme del sistema epico, appare come un «mondo possibile», un ideale da raggiungere al quale tuttavia corrispondono atti ingiusti di cui si rendono colpevoli figure di re, causa di conflitti. Non si può sostenere che l'epica *tout court* non volga lo sguardo verso il futuro, diversi sono i presupposti e i tratti formali. Il paradigma regale è meta da raggiungere.

2.2. LA CHANSON DE GUILLAUME

Tràdita da un solo ms. del primo quarto del XIII secolo di mano anglonormanna, presenta numerose «irregolarità» linguistiche e metriche, più volte edita all'insegna di un interventismo «normalizzatore» o di un preferibile conservatorismo limitato, come nell'edizione di Duncan McMillan³, alla correzione degli errori più evidenti.

Ma, come ben noto, la struttura stessa del testo pervenuto si presenta stratificata, risultato di un assemblaggio che alla prima parte di 1980 versi (una *Chanson de Vivien?*), comunemente indicata con G¹, ne avrebbe aggiunto una seconda, i restanti, fino al v. 3554 (una *Chanson de Rainouart?*), indicata con G². Puntualmente rilevate d'altra parte da più studiosi le contraddizioni e le incoerenze fra le due parti.

Il centro narrativo è dato dalla battaglia dell'Archamp: l'armata del re saraceno Deramé è irresistibile; fuggono il conte di Rouen Tiébaut e il nipote Estourmi. Combattono invece valorosamente Vivien, destinato a essere ucciso, e Girard,

3. Cito da *La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, 1995, con testo secondo l'edizione di D. McMillan, Paris, Picard, 2 voll., 1949-1950, ma con interventi in una trentina di luoghi, con introduzione, traduzione e indicazione di una ricca bibliografia.

nipoti di un Guillaume che si decide infine a intervenire, in due riprese, per da ultimo seguire il consiglio della sposa Guiborc di chiedere aiuto a un riluttante re Luigi: saranno il lignaggio a intervenire e il giovane gigantesco Rainouart che scoprirà infine di essere fratello di Guiborc.

Ma la *Chanson de Guillaume* non è solo questo, cioè il canto eroico delle gesta dei prodi che difendono ed estendono l'area dell'Impero della cristianità e che riconquistano gli spazi perduti.

Fra i numerosi studi dedicati al testo, soprattutto alcuni, cito in particolare quello di Frappier, hanno dimostrato la varietà e la complessità dei motivi in essa presenti ben sintetizzati e interpretati da Fassò nell'*Introduzione* alla traduzione da lui curata e alla quale rinvio per l'esautiva bibliografia indicata e discussa con pertinenti osservazioni critiche.

I motivi narrativi sono molteplici e si articolano attorno a un tema centrale che appare essere, come già rilevato, quello del peso che grava sulle spalle di Guglielmo, protagonista principale dell'azione narrativa pur se fra altri attori di primaria importanza, come Viviano, Guiborc, Rainouart, Girard e Gui: «è lui il *senior* —ben rileva Fassò— sul quale gravano le sofferenze, vero tema della canzone» (Fassò, 1995: 15).

Si manifesta, attorno a siffatto tema, un'orchestrazione di motivi caratterizzati da un'evidente pluralità di voci, l'espressione cioè di punti di vista, valori e interessi diversi che attraversano il sistema feudale: la fedeltà innanzitutto a ideali politici e religiosi imperiali e cristiani *vs* il tradimento e l'abiura; la prodezza e il coraggio senza limiti *vs* la dissolutezza; gli interessi del re *vs* quelli dei lignaggi; l'attenzione rivolta all'eredità dei feudi; il ruolo dei giovani; l'ascesa da livelli sociali inferiori a quelli superiori; la forza della conversione religiosa; l'amore coniugale puro *vs* quello lascivo. Si riscontra anche una traccia di «disputa teologica», per così dire, che trova eco più larga nel *Couronnement de Louis*, allorché il saraceno Alderufe, replicando a Guglielmo, afferma: «Deus est el ciel e Mahomet en terre; / [...] Mahomet qui le secle governe» (vv. 2116 e 2120), lo stesso principio sostenuto da Corsolt di fronte a Guglielmo, appunto, nel *Couronnement* ai vv. 838-840. Così come da non trascurare è quello dell'eroe poliglotta: Guglielmo, nel corso del duello con Alderufe, s'impadronisce del suo cavallo, Florescele, e taglia la testa al suo, Balzano, affinché nessun saraceno possa cavalcarlo; muta quindi il suo cammino e cambia il suo linguaggio: «Salamoneis parlat, tieis, e barbarin, / Grezeis, alemandeis, aleis, hermin, / E les langages que li bers out ainz apris» (vv. 2170-2172). Ebraico, fiammingo, berbero, greco, alemannico, aleis (forse gallesse o bretone), armeno: annota Fassò (*ivi*: 346, n. al verso 2172) come il motivo ricorra anche nell'*Aliscans* (vv. 1729-1732) e nell'*Orlando Furioso* (XXIII, 110). Un'elezione «culturale», certamente, ma che nella tradizione dei testi del primo cristianesimo è legata a un segno di scelta divina, qui anche segno simbolico, si

può forse ritenere, del carattere spazialmente universale —*le lingue del mondo*— dell'idea di Impero che, in questo caso, l'eroe, suo primo difensore, incarna⁴.

E si manifesta un pur limitato pluristilismo nell'intreccio fra lo stile epico-eroico e quello della quotidianità —la più materiale— nelle cose e nei sentimenti. Aspetti sui quali opportunamente insiste, richiamando la lezione di Erich Auerbach, Fassò: la crudezza della rappresentazione dei corpi squarciati in battaglia, il basso degli escrementi, la materialità della sofferenza fra caldo e sete, il mangiare e il bere, e infine, più che il comico in sé, direi, un *effetto* di comicità che viene, ad esempio, dalla figura del *piccolo*, ma prode, Gui con la sua piccola armatura e che «Pé e demi out le cors sur la sele» (v.1558); dalla figura iperbolica di Rainouart, un *effetto* di commedia funzionale a rappresentare, come rilevato ancora da Fassò, che riprende una tesi di Dayle Seidenspinner Núñez (1979)

movimento da un 'vecchio' tipo verso un 'nuovo' tipo di società, dominato dai giovani; rinascita spesso propiziata da un'eroina; nel finale, spesso attraverso un riconoscimento e in una cornice di festa, la cristallizzazione della nuova società come dovrebbe essere (*ivi*: 30).

Non s'intende qui ricavarne una sorta di definizione teorica generale, ché è necessario tener conto delle specificità dei singoli testi e delle diverse fasi nelle quali si articola il quadro storico-letterario di tipo epico, ma dall'analisi di alcune *chansons de geste*, a partire dalla stessa *Chanson de Roland*, e oltre a quelle da me finora prese in esame, il *Raoul de Cambrai*, il *Voyage de Charlemagne en Orient*, il *Couronnement de Louis*, la *Chanson de Guillaume*, emerge l'opportunità di mettere in discussione, e comunque rivisitare, distinguendo caso da caso, l'attribuzione all'epica francese medievale di una sua generalizzata impronta monologica: non vi ritroviamo certo né il prospettivismo tipico del romanzo che si manifesta già nel Medioevo nella dialettica autore-personaggi, autore-testo, autore-messaggio e autore-lettore (Segre, 1984: 69), né la polifonia del romanzo moderno, il «dialogo sociale delle 'lingue'» (Bachtin, 1979, ma 1934-1935: 92), né un'eterogeneità di unità stilistiche portate alla «superiore unità stilistica del tutto» (*ivi*: 70).

Vi ritroviamo tuttavia una messa in scena di voci e punti di vista diversi tratteggiati da personaggi-tipo che non sono nondimeno mere marionette, pupi mossi dai fili di un oprante, ma che presentano *nel sistema epico* una loro biografia, non restano sempre gli stessi, reagiscono anche diversamente di fronte agli eventi: si veda il Guglielmo già vecchio nella relativa *chanson*, stanco e dolente, seppur sempre pronto al sacrificio: si trova a Barcellona e viene raggiunto da Girard, ascolta le tristi notizie che vengono dall'Archamp, la richiesta di aiuto

4. Sulla glossolalia, si veda F. Liparini (2012).

che gli rivolge Vivien, ma esita, è stanco dopo la grande battaglia di Bordeaux, piange: «L'ève li curt chalde juste le niés,/La blanche barbe moille tresqu'al baldré» (vv. 1009-1010), infine rinuncia: «Ben se combat Vivien l'alosé;/A iceste feiz nel puis mie regarder,/ceste bataille pot ben sanz mei finer» (vv. 1024-1026). E si veda viceversa il Guglielmo giovane del *Couronnement*, pronto all'azione con un vigore che si concede solo qualche pausa di riposo, peraltro di solito interrotto dall'incalzare degli eventi, ancora non dotato di un feudo e senza sposa, quando invece nella *Chanson de Guillaume* vive un intenso rapporto affettivo con la sua Guiborc. Si pensi a un personaggio tragico come Raoul de Cambrai e al conflitto che Bernier vive fra fedeltà al suo signore e fedeltà al suo lignaggio. Si pensi, per limitarsi a questo, agli effetti di comicità legati al personaggio di Rainouart, per non dire della parodia e dell'affresco serio-comico del *Voyage de Charlemagne* e del conflitto di punti di vista di fronte al «traditore» Gano.

Si manifesta insomma una forma di dialogismo, o meglio, di sfondo dialogico, diverso da quello romanzesco e tipico anche di altre tipologie testuali, ma tale da incrinare la tesi di un presunto carattere monoliticamente monologico dell'epica.

È in questa dimensione che va altresì collocato il livello comico, burlesco e parodico che si manifesta non solo nel *Voyage de Charlemagne*, qui certo in modo onnicomprensivo, ma anche, ad esempio, in altre *chansons* del ciclo di Guglielmo. Ben noti gli episodi presenti nel *Charroi de Nîmes*, nel quale coesistono, da un lato, l'afflato epico, solenne, di Guglielmo trascurato dal re nell'assegnazione dei feudi, ma fedele all'impegno richiamato da Carlo nel *Couronnement* a non spossare gli eredi legittimi di un feudo, e infine pronto alla conquista di città in mano ai Saraceni, Nîmes, e poi Orange, dove l'attira Amore, dall'altro lo «stile» da commedia del travestimento dei Francesi, il gioco di gustosi sottintesi nel dialogo fra Guglielmo e il re Otrant. E da non sottacere le vicende del rapporto fra lo stesso Guglielmo e i monaci nel *Moniage Guillaume*, «ulteriore prova —sottolinea Varvaro— dell'assenza di pregiudizi sul livello del racconto e sulla possibilità di contaminare l'eroico e il comico ma anche il religioso» (Varvaro, 1985: 261).

Vanno riprese d'altra parte le riflessioni più aperte che lo stesso Varvaro ebbe a proporre sull'epica romanza, lontane da definizioni rigide. Nel suo *Letterature romanze del Medioevo* che è del 1985, ma che riprende, con revisioni comunque non sostanziali, dispense universitaria del 1966-1967 e del 1967-1968, nel capitolo dedicato all'esperienza epica, così precisa:

Definire l'epopea sarebbe metodologicamente imprudente e comunque ci farebbe venir meno al nostro proposito di chiedere ai singoli testi qual è la loro realtà, senza che il critico si arroghi il diritto di definirla e qualificarla a priori. Ci contenteremo perciò di partire da un dato minimo [...]: l'epica [...] si distingue dall'altra

narrativa proprio perché il suo non è un rapporto generico con la realtà bensì con avvenimenti storici specifici (che siano reali o presunti importa meno) (*ivi*: 215).

Ed eventi storici reali si mescolano a eventi di pura invenzione, o eventi storici reali vengono trasfigurati in una riscrittura ideologica dettata dagli orientamenti che si affermano nella realtà storica del presente, il caso ben noto della *Chanson de Roland*; o eventi del presente richiamano, e fanno riemergere, memorie latenti vissute allo stato carsico, come il caso del *Raoul de Cambrai*.

Si manifesta, già a questo livello, un dialogismo fra tempi diversi, fra echi di gesta arcaiche e codici ideologici e sociali sedimentati dalla tradizione, fra schegge di antiche cronache e antiche leggende, e la loro riscrittura che porta ad architetture composite alle quali uno sguardo diverso conferisce nell'*adesso* nuova luce al passato.

3. SU ALCUNI TESTI EPICI CASTIGLIANI

A proposito del *Cantar de mio Cid*,

Si pensa a certe città —rileva Cesare Acutis— il cui aspetto armonico e uniforme rivela tutto il suo carattere di soprastruttura non appena si abbatte una vecchia muraglia o si apre uno scavo in una strada, in una piazza. Ché appaiono allora resti di ignorate costruzioni, antiche suppellettili, tracce di precedenti recinti murari, misteriosi massi erratici. Lo scavo nel testo del cantare porta alla luce un'antica preghiera d'altri paesi [...] vecchie tradizioni locali [...] vestigia arcaiche [...], stratificate al di sotto del livello uniforme di un'economia ormai monetaria, isolate tracce di una desueta valorizzazione dei beni di natura [...] (Acutis, 1986: XXIV).

Un intreccio binario fra due trame ricomposte «in un unico arazzo» (*ivi*: XVII).

L'antico conflitto fra Rodrigo Díaz e l'aristocrazia cortigiana si riattualizza nel mutato quadro sociale del XII secolo: l'ascesa di ceti «borghesi», il valore di un «diritto» che soppianta il vecchio codice della vendetta, di cui pur resta traccia, la fedeltà, nonostante tutto, al re. Il testo, ha ben notato Andrea Baldissera,

[...] è tutto imperniato su una pluralità di voci, che prendono la parola, ciascuna con un suo pubblico o un suo interlocutore, partecipe della situazione o invece attento a esprimere la propria visione del mondo (Baldissera, 2003: XI).

Emergono tutta la composita composizione etnica e religiosa della Spagna medievale, cristiani, ebrei, Mori; i «differenti gradi di tolleranza» di una convi-

venza alla base conflittuale, ma attraversata da relazioni diversificate che variano dalla beffa ordita dal Cid nei confronti di usurai ebrei⁵, al suo atteggiamento realistico e pragmatico verso i mori di Alcocer e Castejón, dalla sua amicizia con Abengalbón, castellano di Molina, ai cruenti scontri contro Yusef, re del Marocco, e re Bucar.

E non mi soffermerò qui su *I Sette Infanti di Lara*, anch'esso, come ben noto, testo stratificato e composito, se non per sottolineare nelle due parti che lo compongono, pur segnate da tratti diversi, la presenza di voci e punti di vista diversi e conflittuali, che intrecciano sinopie storiche con dilatazioni fantasiose, la presenza di antichi codici sociali e l'irruzione di nuove cornici ideologiche che pur non cancellano le vecchie, come dimostra la vendetta di Mudarra, il disegno di una società etnicamente e culturalmente variegata, voci cristiane e voci arabo-islamiche in conflitto e anche in congiunzione.

4. A PROPOSITO DI ALCUNI MONUMENTI «EPICI»

Le *chansons de geste* non sono l'epos classico, che è la forma letteraria cui sostanzialmente si riferisce Bachtin, e c'è da aggiungere che neanche per esso il paradigma di un epos monoliticamente monologico fondato su una visione totalizzante del mondo risulta cognitivo.

In proposito, qualche altra riflessione è infatti opportuno proporre. Potrebbe infatti sostenersi che con l'epica romanza, o quanto meno per alcune sue sezioni, ci si trovi collocati in una fase storico-letteraria nella quale si siano profilati processi di più evidente dialogizzazione interna alle forme letterarie come effetti di una loro romanzizzazione.

Sarà lecito dunque volgere lo sguardo ad alcuni dei più celebri monumenti letterari non di rado ancora presentati come testimoni di una forma in qualche modo ascrivibile al paradigma dell'«oggettività epica». Il riferimento è all'*Iliade*, alla quale sopra abbiamo dedicato una prima rapida attenzione, al *Beowulf*, per l'epica nordica, in particolare anglosassone, e al *Digenis Akritis* per quella bizantina⁶.

Tre poemi che pur nelle loro specificità hanno posto e pongono questioni simili, di datazione, di genesi, di composizione: agglomerati di canti poi ricuciti da un autore o *ab initio* frutto d'invenzione poetica? Quel che sembra certo dai

5. Si veda su questo episodio il bel saggio di S. Luongo (in corso di stampa).
6. Interessanti spunti critici, in riferimento alla loro struttura bipartita, vengono dall'analisi comparata di alcuni poemi eroici (il *Beowulf*, la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, il *Digenis Akritis* e il *Nibelungenlied*) condotta da A. Ghidoni (2016).

testimoni tràditi è che si tratta, con le dovute eccezioni, di architetture fondate su una struttura non rapsodica, segnata da simmetrie, da tecniche formalizzanti, da scelte retoriche, da sedimenti composti di culture antiche e diverse che traspaiono in controluce, investite tuttavia da una nuova luce, tessere che concorrono a costruire nuovi significati.

Considerati la sua struttura narrativa, i parallelismi e le simmetrie nella costruzione dell'intero evento, la scelta di un protagonista, Achille, attraversato da conflitti imperniati sulle relazioni di natura diversa con Agamennone, Patroclo, Ettore e Priamo e segnati dal fluire di sentimenti opposti, l'*Iliade* è poema epico difficilmente interpretabile, ben rileva Guido Paduano, come «enciclopedia orale». Contiguità e differenze con la tragedia, e presenza di

una vicenda umana globalmente significativa, e dunque unitaria, organizzata attorno a relazioni intersoggettive fornite di coerenza reciproca e sistematicità. [...] un'idea di persona [...] un divenire psichico, culminante nel processo decisionale [...] principio generativo, ciò che produce le svolte dell'azione e la fecondità del tempo interno, subordinandogli senza esitazioni la fattualità esterna e (forse solo apparentemente) oggettiva (Paduano, 1997: IX).

E Bonazzi rileva che: «Composto nell'VIII secolo, alla fine del cosiddetto medioevo ellenico, mentre si diffondeva il modello della polis, il poema rievoca una fase precedente della storia greca, quella della civiltà palaziale [...] e della sua crisi. Ben lungi dal descrivere fedelmente un'epoca storica precisa, l'*Iliade* risulta dunque dalla combinazione di diversi mondi. [...] il mondo fittizio di Omero riesce a cogliere gli aspetti più problematici della realtà umana con una incisività difficile da eguagliare» (Bonazzi, 2017: 3-4); Omero, «grande per le domande che solleva, non per le risposte che non dà» (*ivi*: 12).

E per il *Beowulf*, redatto fra VII e IX secolo e contenuto in un unico codice del X, non sarà il riferimento allo schema archetipico della lotta fra l'Eroe e il Nemico-Mostro a render conto della sua complessità: sullo scenario notturno dell'irruzione del Male (Grendel e la madre, della genia del fratricida Caino) nella mirabile reggia (il Cervo) di un re danese, si stagliano le imprese del giovane eroe venuto da fuori, dalla Svezia meridionale, per liberare il paese dilaniato dalla furia del mostro. Un taglio epico ma dolente: le vie del destino scorrono incerte al bivio fra apoteosi e catastrofe, fra antichi codici sociali e volontà divina, fra acquitrini malefici e splendori di corte e di gioielli. Così si consuma il destino di Beowulf nell'ultimo fatale duello con un Drago, allorché il suo processo di formazione, da giovane salvatore della terra danese a sovrano della sua terra per cinquant'anni, trova la sua parabola nella morte.

Tante le tonalità, molteplici i filoni culturali, ricercata la tecnica retorica:

La variazione — ha rilevato Ludovica Koch— è appunto il tratto stilistico più vistoso e più diffuso [...]. [...] il poeta eccita la sua sottigliezza analitica per dire (variando) cose realmente diverse: per contrapporre, anche ironicamente, punti di vista parziali, emozioni, cause ed effetti, principi e fini (Koch, 1987 e 1992: XXXIII).

E morirà infine anche l'eroe della frontiera, l'*Akritis*, di doppia origine, *Dighenís*, ma di malattia, come Alessandro Magno.

Il suo poema fino al 1868 era sconosciuto, nel 1875 viene pubblicato da Emile Legrand con il titolo *Les exploits de Digenís Akritas. Épopée byzantine du dixième siècle*. Sono gli anni del nazionalismo della *Megali Idea*, allorché la Grecia aspirava all'egemonia nell'Asia Minore, disegno naufragato con il Trattato di Losanna del 1923.

Sei versioni tramandano il poema, le principali quelle di Grottaferrata (*G*), rinvenuta nel 1879, e quella dell'Escorial (*E*), scoperta nel 1904; la prima trådita da un ms. risalente al XIII-inizi XIV secolo, la seconda, trasmessa da un ms. databile alla seconda metà del XV secolo, che si presenta con i tratti di «una raccolta di poemi più brevi che si sono formati indipendentemente l'uno dall'altro, disposti lungo una linea biografica da un compilatore consapevole di riunire opere originariamente separate», come rileva Francesca Rizzo Nervo, riprendendo una tesi di David Ricks (Rizzo Nervo, 1996: 15).

Le due versioni, pur presentando un nucleo narrativo comune, si differenziano per vari tratti che indicano contesti areali e culturali diversi, *G* quello costantinopolitano, il centro, *E* un'area di frontiera, periferica. Poema della frontiera dunque, pur rappresentata da punti di vista diversi, che separa ma che anche mette in contatto: l'eroe è figlio di un emiro arabo e della figlia di un generale greco; si configura una società mista, compromessi fra culture diverse, come dimostrano l'atteggiamento verso il matrimonio e l'adulterio e il ruolo della donna guerriera, l'amazzone Maximu, diverso fra le due versioni; la diversità di lingue non è un ostacolo, ai livelli sociali alti prevale un accentuato bilinguismo; se in *G* sono marcate le differenze con lo straniero e fra cristianesimo e islamismo, in *E* si afferma che il «Dio dei Cristiani e dei saraceni è lo stesso» (*ivi*: 33); l'eroe, consumato l'adulterio con Maximu, ha reazioni emotive diverse fra *G* ed *E*, rimorso finale in *G* in punto di morte, ironica confessione alla moglie in *E*; la sua morte si consuma nell'isolamento insieme alla moglie in riva all'Eufrate.

Culture, lingue e costumi diversi, voci diverse: una frontiera invalicabile separa il *Dighenís* dal rappresentare un monumento epico.

5. CONCLUSIONI

«Ogni concreta enunciazione del soggetto del discorso è un punto di applicazione di forze sia centripete sia centrifughe», rileva Bachtin (1979: 80), e precisa:

Mentre le principali varietà dei generi poetici si sviluppano nell'alveo delle forze centripete unificanti e centralizzanti della vita ideologico-verbale, il romanzo e i generi artistico-prosastici che gli gravitano attorno si sono formati nell'alveo delle forze centrifughe decentralizzanti (*ivi*: 80-81).

Ma, così come a Bachtin sfuggiva il prospettivismo di altra natura che connota il romanzo medievale per le ragioni ben indicate da Cesare Segre, da integrare forse con altre sulle quali ho avuto modo di riflettere (Pioletti 2014: 39-54, ma 1989), a maggior motivo gli sfugge, con tutta probabilità per mancanza di documentazione, il carattere mescolato, spesso anche nella lingua e certamente nella stessa tradizione testuale, dell'epica romanza. In essa è ben presente certamente una tendenza monologizzante, ma nel senso che vi si presenta *un* punto di vista come proprio dell'intera collettività, tendenza che tuttavia non nasconde, non elimina, non può o non riesce pienamente a farlo anche in virtù dei tratti formali propri della tipologia testuale epica —ripetività, stile formulare, stile orale— una plurivocità non di «lingue sociali», ma fra punti di vista, visioni, interessi diversi ai quali si dà, appunto, voce: voci diverse, un codice non dell'*uno*, ma del molteplice. Una plurivocità i cui soggetti sono al confine tra il tipo e l'individuo.

Ma si potrebbe anche, capovolgendo la prospettiva, fare riferimento a uno sfondo dialogico nella raffigurazione sia dei personaggi sia dell'azione narrata costruito in modo più o meno omogeneo all'interno di una cornice a tendenza monologica. Di una stessa sfera vitale o di uno stesso atto si mettono in scena attuazioni o interpretazioni diverse: su fedeltà e tradimento, si veda il comportamento di Gano; sulla prodezza, si veda il contrasto fra misura e dismisura; sull'amore, quello nobilitante e quello licenzioso.

Non si è in presenza di una *plurivocità* e di un *pluristilismo* di tipo romanzesco, va da sé, né di una dialogicità fra le lingue sociali, allorché «la parola s'incontra con la parola altrui» (*ivi*: 87-88), ma si evince, ancora una volta, come l'universo epico non solo francese medievale sia ben più «mosso» e dinamico di quanto in passato non si sia ipotizzato. Punto di riferimento resta il saggio di Nicolò Pasero (1984) che s'incentra più in particolare sul rilevamento della presenza nelle *chansons de geste* di «strutture di ambivalenza» fra tratti folclorici e logica «monologizzante» in un ibridismo culturale nel quale «les éléments culturels concurrents [...] peuvent coexister dans le texte» (*ivi*, 20). Insomma, come ben rileva Luongo, una sorta di

processo di intermediazione ‘monologizzante’, vale a dire un azzeramento dell'elemento problematico, incompatibile con gli enunciati ideologici unitari ed affermativi dell'epica, e un loro orientamento secondo le coordinate tracciate dal modello dominante aristocratico e cavalleresco (Luongo 1987-1989: 201).

La tendenza monologica impressa dalla tradizione formale del canto epico non offusca tuttavia uno sfondo dialogico, una tendenza di «registro altro» non limitata agli elementi folclorici e serio-comici e pur diversa da quella romanzesca, il che è ulteriore prova del dinamismo delle letterature romanze medievali, della funzione imprescindibile che hanno svolto nei processi di formazione di quelle moderne e di quanto sia necessario conoscerle per tentare di comprendere nella sua complessità il presente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACUTIS, Cesare (1986): *Cantare del Cid*, Einaudi, Torino.
- AGAMBEN, Giorgio (2015): *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*. Homo sacer, II, 2, Bollati Boringhieri, Torino.
- BACHTIN, Michail (1976, ma 1938): «Epos e romanzo: Sulla metodologia dello studio del romanzo», in György Lukács, Michail Bachtin *et alii*, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 179-221.
- BACHTIN, Michail (1979, ma 1934-1935): «La parola nel romanzo», in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 67-230.
- BALDISSERA, Andrea (2003): *Cantare del Cid*, introd., trad. e note, Garzanti, Milano.
- BONAZZI, Mauro (2017): *Atene, città inquieta*, Einaudi, Torino.
- CACCIARI, Massimo (2016): «Il tramonto di Padre Polemos», in ID., Lucio Caracciolo, Ernesto Galli della Loggia, Elisabetta Rasy, *Senza la guerra*, Il Mulino, Bologna.
- FASSÒ, Andrea (1995): *La Canzone di Guglielmo*, Pratiche Editrice, Parma (ora Carocci, Roma).
- FRAPPIER, Jean (1955 e 1967²): *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, 2 voll., SEDES, Paris.
- FUSILLO, Massimo (2002): «Fra epica e romanzo», in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, 4 voll., Einaudi, Torino, II, pp. 5-34.
- GHIDONI, Andrea (2016): «Cultura e poetica dei dittici epici medievali», in Antonio Pioletti, Stefano Rapisarda (a cura di), *Forme letterarie del Medioevo romanzo: interpretazione, testo e storia. Atti dell'XI Congresso della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 237-253.

- KOCH, Ludovica (1987 e 1992): *Beowulf*, Einaudi, Torino.
- LIPPARINI, Fiorenza (2012): *Parlare le lingue: la glossolalia da San Paolo a Lacan*, Carocci, Roma.
- LUKÁCS, György (1972, ma 1920): *Teoria del romanzo*, Newton Compton Italiana, Roma.
- LUONGO, Salvatore (1987-1989): «Codificazione del discorso epico e cultura del Carnevale: il *Charroi de Nimes*», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata*, pp. 199-224.
- LUONGO, Salvatore (in corso di stampa): «Tra “Witz” e Carnevale: l'episodio di Rachel e Vidas del *Cantar de mio Cid*», in *Teorie del comico. Atti del Seminario* (Napoli, 21-22 marzo 2013).
- MENEGHETTI, Marisa Luisa (2010): *Il romanzo nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna.
- PADUANO, Guido (1997): «Le scelte di Achille», saggio introduttivo a Omero, *Iliade*, Einaudi, Torino.
- PIOLETTI, Antonio (2014): «Bachtin e il romanzo medievale», in ID., *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 39-54.
- PIOLETTI, Antonio (2014): «Cronotopo epico e cronotopo romanzesco nel *Raoul de Cambrai*», *ivi*, pp. 69-85.
- PIOLETTI, Antonio (2016): «Il cronotopo nella *Chanson de Guillaume*», in Laura Ramello, Alex Borio e Elisabetta Nicola (a cura di), «Par estude ou par acoustumance». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 571-587.
- RIZZO NERVO, Francesca (1996): *Digenís Akritis*, introd., testo, trad. e note al testo, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- SEGRE, Cesare (1984): «Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo», in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, pp. 61-84.
- SEIDESPINNER-NÚÑEZ, Dayle (1979), «William and Rainonart: Comic Renewal in the Changum de Willame», in *Olifant*, vol. 7, 1, pp. 3-21.
- VARVARO, Alberto (1985): *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna.