



Medium Aevum in fabula: Il romanzo e il fascino del Medioevo

Gabriele Sorrentino

Associazione PopHistory, Modena

Riassunto

La narrativa può aiutare a capire meglio il Medioevo e la Storia? Se la risposta è affermativa, qual è il genere letterario più utile alla comprensione di questa epoca? Queste sono le domande alla base del mio intervento - che si concentra sull'evo di mezzo - e che sono estendibili anche alla Storia nel suo complesso. Il Medioevo tuttavia subisce un fenomeno particolare: se il romanzo storico ambientato in quest'epoca ricerca con alterne fortune una certa verosimiglianza a discapito dell'atmosfera e dell'epos medievale, la narrativa fantastica è forse l'unica a restituirci appieno l'epica del periodo. Questo avviene perché, come giustamente nota Wu Ming, la narrativa si nutre di folklore e di epica che costituiscono, per la narrativa di genere, il principale motore emozionale della storia. La domanda che mi sono posto all'inizio, e cioè "La narrativa può aiutare comprendere il medioevo?", necessita quindi di una risposta composita.

Parole chiave: Medioevo; Epica; Romanzo; Fantasy; Storia

Abstract

May a novel help us to understand Middle Ages and History? Which is the most useful literary genre to understand this age? These are the questions behind my speech - which focuses on the middle ages - and which can also be extended to history as a whole. There is a particular issue about Middle Ages: the historical novel that narrates this period looks for verisimilitude with quite different results but loses both the medieval atmosphere and the epos. However, the fantastic narrative is perhaps the only to fully restore the epic of this period. As Wu Ming said, the narrative feeds on folklore and epic which, for genre fiction, are the main emotional engine of the story. The question needs a composite answer.

Keywords: Middle Ages; Epic; Novel; Speculative fiction; History

ISSN 2704-8217

doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2704-8217/10870>

INTRODUZIONE

“Non terminano mai i racconti. Sono i personaggi che vengono e se ne vanno quando è terminata la loro parte” (Tolkien, 1961, p. 859) così Frodo parla a Sam mentre i due Hobbit, stremati, stanno inerpicandosi sui monti di Mordor, nel *Signore degli Anelli*. Questa frase è forse uno dei più poetici omaggi letterari alla narrativa e alla magia del raccontare e ascoltare storie che, come afferma lo scrittore e giornalista peruviano Vargas Llosa (2001), hanno un ruolo importante nello sviluppo di una società: “leggere buona letteratura vuol dire divertirsi ma anche imparare nel modo diretto e intenso che è quello dell’esperienza vissuta attraverso le opere di finzione” (pp. 5-7).

La letteratura consente una visione di insieme della condizione dell’uomo e può aiutare a condividere con gli altri problemi e conoscenze. I romanzi permettono all’uomo di vedersi allo specchio: non sempre l’immagine che né deriva è lusinghiera ma essa aiuta a conoscere e capire meglio la realtà umana (Vargas Llosa, 2001, p. 13).

Il mio intervento vuole quindi rispondere a una domanda: la narrativa può essere uno strumento di Public History per la storia medievale? Può, quindi, essere un supporto a questa disciplina che mira – tra le altre cose - a raccontare la storia (e la ricerca storica) al grande pubblico in modo accattivante ma metodologicamente corretto? Se la risposta è affermativa, qual è il genere letterario più utile alla comprensione di questa epoca?

Il primo pensiero va inevitabilmente al romanzo storico ad ambientazione medievale, che possiamo far risalire, in estrema sintesi, all’opera del britannico Walter Scott (1771-1832). Se si analizza, invece, la narrativa di genere nel suo complesso ci renderemo conto di quando diversi generi letterari “fantastici” siano tributari del Medioevo per i propri archetipi. In questo breve excursus ci riferiremo in particolare al *fantasy*, cioè una storia ambientata in un mondo inventato e perfettamente coerente, sfiorando appena altri generi – come l’horror e il noir – anch’essi tributari del romanzo gotico e, quindi, portatrici di alcuni archetipi medievali.

Come nota Wu Ming (2009) la narrativa si nutre di folklore e di epica che costituiscono, per la narrativa di genere, il principale motore emozionale della storia. Se il realismo cerca una rappresentazione oggettiva del mondo, l’epica è legata alla connotazione: un lavoro sui toni, sui sensi figurati e sugli attributi affettivi delle parole. L’epica si rivolge al desiderio del lettore di spazio, sorpresa, avventura. Il romanzo nasce dalla crisi dell’epica e dall’esigenza di reinventarla e tramandarla. Il romanzo,

genere vincente degli ultimi due secoli, è stato il traghetto culturale che ci ha permesso di salvare e riscoprire l'epica (pp. 68-74).

Proviamo, quindi, a cercare frammenti di epica medievale nei due generi letterari oggetto della nostra analisi. Prima di partire può essere utile dare alcune definizioni. Stiamo parlando di *fiction*, cioè di narrativa, in contrapposizione col termine *non-fiction* che gli anglosassoni assegnano alla saggistica (Gallagher, 2001, p. 512). Vediamo ora in dettaglio i due generi "sotto esame", cominciando dal Fantasy.

IL ROMANZO FANTASY

Il Fantasy nacque alla fine dell'Ottocento per narrare di mondi secondari al nostro, alcuni simili altri diversissimi e opposti, dove vigono regole diverse da quelle della nostra fisica e della natura umana e terrestre

Come sottolineano Monda & Simonelli (2004, p.1-2), da millenni la razza umana produce letteratura fantastica. Ancor prima dell'*Iliade* esisteva il poema mesopotamico di *Gilgamesh* e narrazioni simili costellano l'antichità, il Medioevo e il Rinascimento, dove spiccano figure come Ludovico Ariosto (*L'Orlando Furioso*, 1532) e Torquato Tasso (*La Gerusalemme liberata*, 1559). Nell'*Odissea*, Ulisse narra ad Alcino di terre favolose, dove sono localizzati elementi del soprannaturale: Ciclopi, Sirene, Calipso e addirittura la discesa nell'Ade. Le isole nordiche saranno, invece, il teatro della *Navigazione di San Brandano* di un ignoto autore altomedievale irlandese (Orlando, 2001, pp. 207-209).

A partire dalla fine del Seicento, il soprannaturale cominciò ad essere criticato e deriso. I *topoi* del romanzo cavalleresco venivano presi di mira da Cervantes in *Don Chisciotte* (1606) mentre il modenese Alessandro Tassoni (1565-1635) inventava il genere eroicomico con la *Secchia Rapita* (1614), che si fa beffe di una vera disputa tra modenesi e bolognesi del Trecento, costruendo però una sorta di ucronia che mette insieme due diverse battaglie, quella della Fossalta (1249) e quella di Zappolino (1325). Se la delegittimazione del fantastico toccò il suo apice con l'Illuminismo, fu anche grazie alle fiabe che l'Ottocento vide un rifiorire del soprannaturale (Orlando, 2001, pp. 211-213).

Il fantastico sarebbe poi riuscito a risalire la china della storia della letteratura per tornare a far sentire la propria voce con una certa autorevolezza anche tra gli adulti. Punto nodale di questa rinascita è il "romanzo gotico", nato nell'Ottocento con l'evidente intento di recuperare quelle suggestioni fiabesche che il secolo dei lumi aveva deriso. Se intendiamo il fantastico come quella parte di una storia che, alla fine, non si razionalizza nello strano, né si conferma nel meraviglioso, allora non tutti i

romanzi gotici contengono aspetti fantastici. Il *Castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole è ambientato nel XI secolo, quindi in pieno Medioevo. In questo romanzo troviamo profezie e spettri che segnarono l'immaginario sul Medioevo. In verità il romanzo gotico - nato nella moderna Inghilterra industriale - non rinuncia a una forte critica nei confronti dell'Europa continentale, cattolica e feudale, vista come luogo arcaico e superato, dove è possibile accettare l'esistenza delle credenze che sono alla base del genere. Bram Stoker ambienta *Dracula* (1897) nella lontana e arcaica Romania, luogo di castelli e aspre montagne dove sono germogliate leggende oscure pronte a ghermire il mondo Occidentale: l'immagine della bara di Dracula che viaggia verso Londra su una nave moderna è un bell'esempio di questa paura che la modernità ha del suo passato, considerato barbaro e pericoloso (Orlando, 2001, pp. 211-213).

Il romanzo gotico elesse il castello ad archetipo edilizio dove far albergare il soprannaturale: un'immensa trama di torri diroccate, corridoi e passaggi segreti che ritroveremo in molta narrativa fantasy: pensiamo ad esempio alla torre Minas Morgul dove Tolkien colloca la sede dei Nazgul, i Nove spettri dell'Anello. Al castello si affianca presto il Monastero, luogo simile dal punto di vista architettonico, inaccessibile, cupo; esso è abitato da personaggi, i monaci, destinati a incarnare attributi negativi come la falsità, la violenza, oltre a tutta una serie di suggestioni di tipo sessuale. Capostipite di questo filone è certo *The Monk* (1796) di Matthew Gregory Lewis (1773-1818), in cui il frate spagnolo Ambrosio, sedotto dal demonio sotto le mentite spoglie della pudica Matilda, vende l'anima al diavolo per sfuggire alla morte per mano dell'Inquisizione. Lewis indugia in descrizioni terrificanti e iperboliche, a volte ridondanti (Lovecraft, 1994, pp. 32-34). Il tema del monastero e del monaco tentato dal demonio è presente, del resto, in molte cronache e leggende medievali. Pensiamo ad esempio ad alcuni episodi narrati nella Cronaca di Novalesa, del XII secolo, che racconta le vicende del monastero benedettino della Val Cenischia (TO), mescolando i fatti storici agli aneddoti favolistici. Qui si racconta di Berta, fantomatica moglie di Carlo Magno, che tentò di entrare nel monastero travestita da uomo e che per questo perse la vita.

Da questo soprannaturale "sdoganato" occorre partire per definire il genere Fantasy, che ha avuto il merito di recuperare l'epica che era stata gettata via, per così dire, assieme al soprannaturale. Tra gli artefici di questo recupero, un posto di primo piano merita John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), filologo e professore di Oxford, che è riuscito a restituire dignità al fantastico in un contesto epico. Una delle prime fonti di ispirazione di Tolkien fu quel romanzo cavalleresco che si sviluppò tra il XII e il XIV

secolo nell'area germanica e anglosassone, articolato in due filoni principali: il ciclo bretone (quello basato su Artù e i Cavalieri della Tavola Rotonda) e quello carolingio (basato sui paladini di Carlomagno, primo tra tutti Orlando). Tolkien era un grande appassionato dei "bretoni" Chrétien de Troyes (1135-1190) e Thomas Malory (1405-1471) e la sua opera nasce dalla volontà di creare un ciclo inglese, un *corpus* mitico da regalare alla sua patria (Monda & Simonelli, 2004, p. 2-7).

L'epica che Tolkien cercava era sepolta nella memoria storica degli inglesi: il suo genio fu capace di dissepellirla e renderla fruibile alle nuove generazioni. Tra i temi cari a Tolkien, ad esempio, c'è quello della Caduta da un qualche tipo di Eden, già esplorato da un altro autore britannico, John Milton (1608-1674), nel suo *Paradiso Perduto* (1667). In quest'opera, Milton racconta la cacciata dall'Eden biblico, tentando così una difficile mediazione tra la tradizione epica pagana e quella cristiana (Monda & Simonelli, 2004, p. 8-9).

Con queste premesse non stupisce che il fantasy abbia raccolto l'eredità epica del Medioevo con grande attenzione. Non è questa la sede per un completo excursus sul genere. Sarà sufficiente citare qualche altro autore di spessore per tratteggiare le coordinate del fantasy. Un posto d'onore lo merita la californiana Ursula Le Guin, classe 1929, vincitrice di cinque premi Hugo e sei Nebula, i massimi riconoscimenti per la fantascienza. Col Fantasy si è cimentata nella saga di *Earthsea* (il primo dei cinque libri è del 1968), incentrata sulle vicende di Ged, destinato a diventare Arcimago della Scuola di Roke nel mondo di *Earthsea*, formato da grandi arcipelaghi mantenuti in equilibri dal lavoro spesso nascosto dei maghi.

Come in Tolkien, centrali nella poetica della Le Guin sono i temi dell'immortalità e della morte, della responsabilità del potere e della magia. Soprattutto, però, è importante la potenza dei nomi. Se in Tolkien avevamo visto la grande cura nella creazione di lingue nuove e di nomi coerenti con esse, in *Earthsea* la magia stessa si basa sul conoscere il vero nome degli oggetti, degli animali e degli uomini perché è il vero nome, quindi la parola, a dare il potere. Finché esisterà qualcuno capace di parlare l'Antica Favella e di usarla a fin di bene, *Earthsea* prospererà. Si tratta di una declinazione del tema della Caduta che ha un riscontro biblico: era stato Adamo a dare i nomi originali alle cose e agli animali, nomi che la cacciata dall'Eden e la Torre di Babele avevano fatto dimenticare (Monda & Simonelli, 2004, p. 114-125).

Gli Eroi senza macchia di Tolkien vennero messi in discussione da altri autori britannici che si preoccuparono di creare personaggi tormentati e più "umani". Michael

John Moorcock (Londra 1939) col *Ciclo di Elric* (11 volumi, il primo del 1961) mette il lettore davanti a un eroe-antieroe che è sempre in difficoltà verso le avversità e che ne sarebbe sopraffatto senza l'aiuto di Stormbringer, la sua spada *Tempestosa*, capace di risucchiare le anime di coloro che uccide e di riversarne l'energia all'interno del corpo di chi la brandisce. Elric è un eroe debole sempre sull'orlo del fallimento personale. David Andrew Gemmell (1948-2006) ha scritto romanzi molto crudi, pur mantenendo uno stile per certi versi sublime. Suo tratto distintivo è l'eliminazione di creature non-umane come elfi e gnomi a vantaggio di una rappresentazione più realistica. La *Saga dei Drenai* è composta di undici volumi scritti dal 1984 al 2004, ambientati in un universo fantastico. I suoi eroi sono in lotta con le proprie debolezze. Come nota Voglino (1998) si tratta di "mondo di sciamani e guerrieri, di sangue e di visioni, di sacrifici e di atti di sublime eroismo" che è "fratello gemello del nostro mondo passato e, nel contempo, sua proiezione esemplare, ultraterrena, come ogni pura immaginazione".

Dalla seconda metà degli anni Novanta in poi parte della letteratura fantasy ha avuto come target gli adolescenti, grazie al grande successo della serie di romanzi di *Harry Potter* (1997-2007) dell'autrice britannica J. K. Rowling, che riprende il tema del bambino che sfugge al mondo degli adulti per raggiungere un mondo dove risiede il vero potere. Il mondo di Harry Potter trasforma luoghi e situazioni tipiche della società anglosassone - un college, un treno, le caramelle, la secchiona di classe Hermione - in uno strumento di magia che è qualcosa che il mondo tende a voler controllare secondo quella stessa paura che si percepiva in Bram Stoker quando Dracula giungeva nella Londra civilizzata (Monda & Simonelli, 2004, p. 138-142).

Per quanto riguarda la frangia più cruda e realistica del genere, è di notevole importanza la saga *A song of ice and fire* (*ASoIaF*) o *Game of Thrones* (*GoT*) - in Italia rispettivamente le *Cronache del ghiaccio e del fuoco* e *Il Trono di spade* - dello statunitense George Raymond Richard Martin, dove assistiamo, per così dire, allo sposalizio tra l'epica del fantasy e un realismo crudo affine, come vedremo, alle ambientazioni del romanzo storico.

IL ROMANZO STORICO

Il romanzo storico è un'opera narrativa ambientata in un'epoca passata, per ricostruirne le atmosfere, gli usi, i costumi, le mentalità e la vita in genere. La narrazione storica impone una modalità di scrittura testimoniale e documentaria, orientata alle fonti, che è molto diversa da quella degli altri generi. Si tratta di

instaurare un rapporto fiduciario tra scrittore e lettore, fondato sulla certificazione delle verità del narrato tramite un'impostazione didattico-esplicativa della scrittura (Ganeri, 1999, pp. 7-10). Il romanzo storico è legato allo sviluppo della scienza storica e alle dinamiche dell'ascesa sociale della borghesia, come già intuito da Lukács (1965), che ha studiato il romanzo storico negli anni Trenta del Novecento da prospettive marxiste e lo ha legato al grande romanzo sociale (p. 225).

Esso nacque e conobbe una grande espansione durante l'Ottocento. Il romanzo ottocentesco si distingue dalla narrativa seicentesca e settecentesca perché ha l'ambizione di contrastare le falsificazioni della storiografia ufficiale (Ganeri, 1999, pp. 27-29). Alla base di questo obiettivo c'è un grande lavoro di studio che non ha precedenti nella narrativa e che differenzia il romanzo storico da un genere, quello gotico, sempre romantico e spesso ad ambientazione storica dove però la storia è solo il pretesto per descrivere, come abbiamo visto, un luogo esotico nel tempo e nello spazio.

Waverley dello scrittore scozzese Walter Scott, pubblicato nel 1814, è considerato il capostipite del genere. Fu seguito a breve da *Rob Roy* (1818) e poi da *Ivanhoe* (1819). Secondo Lukács, Walter Scott fu il primo romanziere a non considerare la storia come una mera cornice all'interno della quale collocare vicende di stampo moderno ma a puntare sul realismo della ricostruzione (Lukács, 1965, p. 25-28).

In Italia sono presenti due dei capolavori riconosciuti del genere: *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni e *Il Nome della Rosa* di Umberto Eco. Le prime traduzioni di Scott risalgono al 1821-1822 e furono accolte con entusiasmo in un clima di grande fervore dove ribollivano quelle tensioni che avrebbero portato al Risorgimento. In questo contesto il romanzo storico divenne il veicolo delle idee risorgimentali perché l'ambientazione nel passato era una utile maschera dietro alla quale celare le allusioni del presente. Il romanticismo aveva favorito la diffusione della storia e della divulgazione come strumento di educazione del popolo e, quindi, non stupisce che il capostipite dei romanzi moderni italiani sia proprio un romanzo storico. La prima edizione dei *Promessi Sposi* è del 1827, anche se quella di riferimento oggi è del 1840 (Ganeri, 1999, pp. 27-29). La storia è ambientata in Lombardia tra il 1628 e il 1630, al tempo della dominazione spagnola, e narra del tormentato amore tra Renzo Tramaglino e Lucia Mondella, due giovani operai tessili che vivono in una località del lecchese (nei pressi del lago di Como), costretti a separarsi per le trame del prepotente nobile Don Rodrigo. Attraverso questa trasposizione nel passato, con il suo romanzo Manzoni intende in realtà criticare la dominazione austriaca del Lombardo-Veneto, per lui contemporanea.

Per la storia del romanzo storico, però, è importante il giudizio negativo che lo stesso Manzoni darà al genere. Come ricorda Falseschini Lerner (2006), Manzoni lamentava “che non c’è verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio”. Per Manzoni infatti era impossibile rappresentare una realtà storica attraverso l’invenzione letteraria, poiché si tratta di elementi ontologicamente opposti (p. 113).

La seconda metà del Novecento vide un nuovo fiorire del genere grazie anche ad alcuni importanti autori italiani. Capodivacca (2006) sottolinea, riferendosi al romanzo di Anna Banti *Artemisia* (1947) – che narra la storia della pittrice seicentesca Artemisia Gentileschi e che è uno dei primi romanzi storici italiani del Novecento – come qualunque opera narrativa ambientata in un’epoca passata è metafora storica, anche quando l’autore non la intende come tale (p. 93). Quando evochiamo il passato, lo facciamo nel presente e quindi non sfuggiamo al confronto tra «adesso» e «allora», in un’allegoria più o meno consapevole (Wu Ming, 2009, pp. 50-51). Proprio questo valore aggiunto della narrativa rispetto all’esposizione dei semplici fatti storici rende il romanzo storico ricco di *appeal* verso il grande pubblico, che ha l’impressione di comprendere non solo i fatti ma anche le emozioni di epoche passate. Del resto, come nota ancora Wu Ming (2009), in un racconto è più importante la coerenza del mondo narrato che la coerenza col mondo reale (p. 189). Questa interpretazione che il romanziere fa degli avvenimenti storici può, però, travisare le sue linee essenziali di un’epica. Una delle vittime di questa cattiva reputazione è proprio il Medioevo che viene spesso associato al fanatismo, al buio, alla sporcizia, alla depravazione morale. Nulla di più lontano dalla realtà storica raccontata dalla saggistica più attenta; e tuttavia, un’immagine ben presente in molta narrativa. Secondo l’efficace espressione di Régine Pernoud (1998), il Medioevo risulta dalla narrativa (e da certa storiografia ormai superata) “l’unica epoca di presunto sottosviluppo che ci abbia dato le cattedrali” (p. 16).

Gli strali della Pernoud erano indirizzati al *Nome della Rosa* di Umberto Eco (1980) che ha la struttura di un vero e proprio thriller, ambientato nel 1327. Frate Guglielmo di Baskerville indaga su alcuni omicidi in un’Abbazia benedettina dove è in corso un delicato convegno che vedrà protagonisti i francescani – sostenitori delle tesi pauperistiche e alleati dell’imperatore Ludovico – e i delegati della curia papale, insediata a quei tempi ad Avignone. Guglielmo si dovrà scontrare col gretto e retrivo Bernardo Gui, inquisitore realmente esistito, e col fanatico padre Jorge. Umberto Eco ottenne un successo mondiale con questo potente affresco medievale, dando l’avvio alla rinascita del genere; si parla infatti di “romanzo neostorico”.

Il *Nome della Rosa* costituisce un ottimo esempio di studio. Come sottolinea Cardini (1985), Umberto Eco sapeva perfettamente che dietro ai francescani, agli spirituali, agli eretici e pure dietro agli inquisitori c'era una moralità ben più sofferta di quella che lui sceglie di raccontare. Allo stesso modo è conscio che certi mali che il sentire popolare etichetta come medievali (e che quindi fanno considerare tenebroso il Medioevo) sono in realtà Tre-Quattrocenteschi, figli proprio della dissoluzione della società organica e solidaristica propria del Medioevo (p. 21-32). L'autore conosce alla perfezione i meccanismi della comunicazione e come un testo narrativo possa servire, lo abbiamo detto, a dimenticare, oltre che a ricordare e inventare. Eco stesso (2001) è convinto che un testo non si limiti ad attendere l'intervento del lettore ma lo prevede aspirando a generare determinate risposte, grazie a una "strategia di cui fanno parte le mosse altrui (p. 52-54)". Come sottolinea Mordenti (1985), Eco è impegnato in una sorta di sfida nei confronti del Lettore Medio Colto e per questo lo ambienta nel Medioevo che al tempo in cui uscì il romanzo era *l'Hic sunt leones* della Cultura Media, dove albergavano tutti i mostri, quasi come una sorta di Terra di Mordor senza tempo. È questo l'obiettivo che ha spinto l'autore a scegliere cosa tramandare e cosa dimenticare della sua ambientazione, cosa mantenere fedele e cosa stressare. La sfida al lettore è quella di fargli comprendere dove ha barato (pp. 38-44).

Il problema è che *Il nome della Rosa* non concede nulla al grande pubblico e in questo senso è difficile annoverarlo tra gli strumenti di Public History. La sua descrizione dettagliata e maniacale di cosa accadeva all'interno di un monastero medievale, una comunità maschile chiusa, è forse il segreto del suo successo presso il grande pubblico che è attratto dalle curiosità un po' morbose nei confronti di uno degli elementi tipici del Medioevo, che è a sua volta uno dei cardini di quella zona grigia della cultura di massa (Burgess, 1985, pp. 185-189). Poco importa se Abbone da Fossanova, abate del monastero è modellato sul personaggio di Sugerio di Saint-Denis, consigliere di due re di Francia vissuto dal 1081 al 1151, ben due secoli prima dei fatti in cui è ambientato il romanzo e che quindi appaia come una figura anacronistica, che serve all'autore per rinforzare il senso di decadenza che si respira nel monastero (Zecchini, 1985, pp. 322-370).

Eco descrive Bernardo Gui come un uomo perfido, antagonista del progressista Guglielmo da Baskerville. Il romanzo è scritto dal punto di vista di Adso, il giovane apprendista di Guglielmo, che stigmatizza la differenza tra questi - che era stato a sua volta inquisitore - e Bernardo. Adso giudica Bernardo attraverso gli occhi di Guglielmo, che rappresenta l'autore stesso, cioè un uomo moderno: il suo giudizio,

quindi, è impietoso. Nella realtà storica Bernardo Gui (*Bernardus Gudonis* 1261-1331), uomo certo intransigente, in quindici anni (1308-1323) pronuncerà 930 sentenze: 132 imposizioni di croci, 9 pellegrinaggi, 143 servizi in terra santa, 307 incarceramenti, 2 esposizioni alla berlina, 2 riduzioni allo stato laicale, 1 esilio, 139 assoluzioni. Le consegne al braccio secolare furono 42 e tra queste vi furono certo condanne a morte. Anche la tortura fu utilizzata una sola volta su 639 processi a Tolosa. A differenza di quanto mostrato dal film, Bernardo morirà nel suo letto a Lauroux il 30 dicembre 1331 (Redigonga 1951, col. 1274).

Il Nome della Rosa effettua alcune scelte volute che hanno pesanti ricadute sull'immaginario medievale che si è instillato nella generazione che ha letto il libro e, peggio ancora, ha visto il film. Lapidaria, in questo senso, l'affermazione di Vittorio Messori (1986) sul *Nome della Rosa*. "L'eccellente riuscita de *Il Nome della rosa* è proprio nella felicità narrativa, nella consumata astuzia del mestiere, che permette anche alla casalinga di arrivare alla fine appassionandosi alla trama, assorbendone gli umori maliziosi senza neppure accorgersene. In questo senso, perfetto strumento di massa" (p. 33). Uno strumento di massa, però, che offre una realtà storica distorta dove il Monastero sostituisce il Castello come luogo di fantasmi e peccato. Del resto, Eco (2001) non era convinto del suo romanzo, che considerava uno dei suoi peggiori, stupendosi del suo successo.

L'opera di Maria Bellonci ci mostra, al contrario, come sia possibile produrre monumentali opere di saggistica e narrativa, capaci di salvaguardare il fatto storico, trasmettendo grandi emozioni. Fondata su una minuziosa ricerca documentaria, essa offre una soluzione originale alle preoccupazioni espresse da Manzoni un secolo prima. Per la Bellonci l'invenzione è lo strumento indispensabile per acquisire conoscenza del passato perché permette di penetrare la coscienza dei personaggi e svelarne, attraverso un processo di immedesimazione, le «verità inattese». Con questo approccio la scrittrice riscatta il romanzo storico dal rifiuto manzoniano e scrive la storia attraverso la quotidianità, che è uno strumento per raggiungere l'interiorità, in una forma narrativa in cui storia e finzione coesistono in una unità organica e contribuiscono a mostrare la pienezza del passato (Falsechini Lerner, 2006, p. 113). *Lucrezia Borgia* (1939) e *Rinascimento privato* (1985) non sono ambientati nel Medioevo, ma sono esempi di buona narrativa e ottima divulgazione. Se *Lucrezia* è una biografia, *Rinascimento privato* è un vero romanzo storico. Entrambi sono l'esempio di come la divulgazione storica e la narrativa possano essere interpretate con grande rigore e trasmettere comunque quelle emozioni che un lettore si attende da una bella storia. Questo avviene perché

l'autrice cerca di entrare nella psicologia di Isabella d'Este (1474-1539), leggendo migliaia di lettere della sua protagonista che le hanno consentito di comprendere la logica del suo pensiero.

Un ritorno di fiamma del romanzo storico si deve, anche in Italia, alla fortuna de *I Pilastri della Terra* (1989) di Ken Follet, ambientato nell'Inghilterra del XII secolo e imperniato sul lungo e controverso cantiere di una cattedrale gotica. Dotato di una robusta ambientazione, il romanzo è avvincente e ricco di colpi di scena. Anche qui tra i protagonisti ci sono alcuni monaci, in particolare Philip, priore di Kingsbridge. Essi vengono rappresentati con i loro pregi e difetti ma il quadro che ne esce è realistico. L'autore non riesce a mantenere lo stesso equilibrio nel seguito, *Il Mondo senza fine* (2007), ambientato nel XIV secolo, dove cede ai soliti luoghi comuni sulla vita monacale.

ARCHETIPI DEL MEDIOEVO

A questo punto del nostro discorso, è utile schematizzare l'evoluzione di alcuni tipici archetipi medievali all'interno dei due generi di riferimento.

Il primo archetipo medievale è la foresta che deriva dall'unione dei miti germanici con quelli celtici. Come ricorda Le Goff (1983), il benedettino Lamberto di Hersfeld descriveva la grande foresta germanica come immensa e vuota, impenetrabile e inospitale. Qui, nel 1073, l'imperatore Enrico IV rischiò di morire di fame durante la guerra contro i Sassoni, salvandosi grazie a un cacciatore del posto. Le foreste non mancavano nell'Europa occidentale e presto esse si ammantarono di suggestioni di derivazione monastica. Se in Oriente gli eremiti si rifugiavano nel deserto, in Occidente fu la foresta il luogo della fuga e dell'espiazione. In quei luoghi impenetrabili le tradizioni cristiane si unirono a quelle germaniche e celtiche nel creare luoghi magici e popolati di creature fantastiche (pp. 35-40). Questa foresta-deserto è presente nelle canzoni di gesta ma soprattutto nella letteratura del XII secolo. Nel *Tristan* di Béroul essa è una foresta-rifugio; in *Yvain* di Chrétien de Troyes il protagonista impazzisce e regredisce allo stato selvaggio, diventando arciere nudo che mangia cibi crudi. Qui incontra un uomo selvaggio che è il padrone della foresta perché ne conosce il linguaggio e sa farsi obbedire dagli animali selvaggi (pp. 41-42). Soffermiamoci su questa ultima scena. Nel *Signore degli Anelli* Frodo e gli Hobbit si perdono nella Vecchia Foresta mentre sono in viaggio verso Gran Burrone. Qui rischiano di essere uccisi dal *Vecchio Uomo Salice*, un albero antico e malvagio dotato di coscienza. Vengono salvati da Tom Bombadil, signore della foresta, definito come *il più vecchio*. Egli è una sorta di eremita che all'interno della sua foresta è immune al male. Se lasciamo la saga di

Tolkien, disseminata di foreste – penso agli Ent, uomini-albero che aiuteranno gli Hobbit - per addentrarci nella fantascienza, in *Dune* (1965) di Frank Herbert l'eroe Paul viene iniziato al suo vero destino dai Fremmen nel deserto desolato di Arrakis in una sorta di Ouroboros, dove il deserto orientale ritorna alla narrativa occidentale attraverso la fantascienza.

Questo archetipo è presente anche nel fantasy moderno; nella saga di *ASoloF* troviamo una foresta-deserto gelata oltre la Barriera popolata da uomini selvaggi ma dove il tormentato Jon Snow incontrerà una donna selvaggia, *Ygritte*, in grado di insegnargli vie nuove e di aprirgli la mente ("*Tu non sai niente, Jon Snow*" ripete sempre la ragazza all'eroe). Se lasciamo il fantasy per il cinema, possiamo ricordare *l'Impero colpisce ancora* (1980), quinto episodio della saga di Guerre Stellari, dove Luke Skywalker viene istruito alle vie della forza dall'eremita Yoda nel pianeta Dagobah, ricoperto da una foresta tropicale. Yoda era stato un potente cavaliere Jedi che si era ritirato come eremita dopo la sconfitta dell'Ordine da parte dei Sith. Anche la narrativa storica ha accolto la foresta come *topos* medievale. In *Ivanhoe* i protagonisti si rifugiano nella foresta dopo la conquista del castello di Coningsburgh per spartirsi il bottino. Prima, il Cavaliere Nero aveva ottenuto ospitalità dal chierico di Copmanhurst sempre nella foresta. Ne *I pilastri della Terra* il costruttore Tom incontra Ellen e il figlio Jack nella foresta, dove vivono da eremiti. Ellen viene considerata una strega e lei stessa si comporta come se avesse poteri mistici.

Secondo aspetto da analizzare è la cavalleria. L'opposizione tra il guerriero pesante e il guerriero leggero, tra il cacciatore solitario e il soldato è antica e risale a prima dei greci. Qui si ammanta di significati più sacrali. Il cavaliere è anche un soldato di Dio, nobile di cuore. Usa l'arco solo quando – come *Tristano* - è ridotto a un selvaggio nella foresta perché l'arco è arma da guerriglia, che colpisce da lontano (Le Goff, 1983, pp. 109-111). Tra i secoli IX-XI, quelli dell'anarchia feudale e delle invasioni ungariche, emerge la figura del *miles* che raccoglie una lunga tradizione di etica del coraggio, fedeltà, amicizia, devozione verso il principe che è considerato come *senior*, il vecchio capobranco. In questi ambiti erano nati riti iniziatici per l'ammissione alla cerchia di coloro che portavano armi. Sono queste antiche suggestioni che, divenute appannaggio dell'élite a causa dell'uso massiccio del cavallo, ritroviamo cristianizzate nella cerimonia dell'addobbamento. Sono i concili di pace del X-XI secolo, ai quali partecipavano chierici e laici, a cristianizzare la cavalleria: essi chiedevano ai cavalieri di sposare quell'etica e di imporre la pace di Dio ai tiranni che insanguinavano la Cristianità. Servizio alla chiesa e difesa dei poveri trasformarono il *miles* pagano in un

cavaliere cristiano la cui epica si sviluppò attraverso la letteratura cavalleresca che, non a caso, prende forma in questo periodo (Cardini, 1987, pp. 81-123). Quasi ogni romanzo o saga che possa chiamarsi fantasy affronta, in maniera più o meno approfondita, il tema della cavalleria perché forse non esiste nessuna costruzione narrativa altrettanto efficace. Nel *Signore degli Anelli* la cavalleria è incarnata in parte dai *Rohirrim*, popolo seminomade molto simile ai grandi signori dei cavalli delle steppe europee, quanto dai Dunedain decaduti di cui Aragorn è l'ultimo erede o dagli Alti Elfi ormai scomparsi. Si tratta di una cavalleria tormentata, al crepuscolo, che paga i propri errori e le proprie miserie, tanto che i pochi elfi rimasti sono soprattutto silvani e quindi combattono nei boschi. Altrettanto disincantata è la versione della cavalleria che vediamo descritta nel ciclo di *Darkover* (1958) di Marion Zimmer Bradley (1930-1999) dove un accordo tra le famiglie nobili ha vietato l'utilizzo di armi, convenzionali o incantesimi, che colpiscono a distanza ma dove onore e nobiltà nascondono giochi di potere poco edificanti, gli stessi che troviamo esacerbati in *ASoloF*. Il Fantasy, quindi, tende a raffigurare una cavalleria e una nobiltà in decadenza, ma questo è probabilmente un aspetto legato alle esigenze narrative: la storia si sviluppa meglio quando qualcosa rompe la tranquillità e l'ordine. Del resto, anche il romanzo cavalleresco mostrava eroi folli o in fuga. Uno dei *mitologemi* più diffuso nella narrativa è l'arrivo di uno straniero solitario privo di nome o di passato che distrugge i vecchi equilibri e vendica i soprusi in un sacrificio di sangue rigeneratore. Si tratta di un archetipo tipico della narrativa western (pensiamo al *Il cavaliere della valle solitaria*, 1953) e non è un caso che sia stato ripreso nell'*Ultimo cavaliere* (titolo originale *Il Pistolero*), primo volume (1982) della fortunata saga di Stephen King *La Torre Nera* che crea un fantasy ad ambientazione western di grande impatto scenico. E il romanzo storico? Nei *Pilastrini della Terra* i cavalieri sono raffigurati come uomini violenti, incapaci di fare altro che combattere, non al crepuscolo ma privi di ogni onore. Spesso protagonisti di romanzi o film di avventura, sembrano aver trovato poco spazio nel romanzo storico moderno, impegnato a smitizzarla.

Il monaco e il monastero nel XII secolo popolavano a migliaia le contrade d'Europa ed era inevitabile che essi diventassero caratteristici del Medioevo. Eppure, non è facile rispondere alla domanda *Chi erano i monaci?* perché la memoria di quell'epoca giunge a noi solo attraverso la voce dei monaci stessi o dei loro detrattori. I monasteri furono luoghi di mediazione col potere secolare, luoghi di cultura ma anche centri di potere. Molti abbracciavano la vita monacale per scelta della famiglia e dovevano vivere la dura condizione di rinunciare alla vita del mondo (Miccoli, 1987, pp. 40-80). La narrativa storica ha preferito puntare su questi aspetti, sul tormento e

sulla falsità della vita monastica, dimenticandone il grande ruolo storico. Nel fantasy troviamo diverse rappresentazioni di vita monastica, mascherata da congreghe di maghi o saggi in una curiosa commistione tra raffigurazioni druidiche e organizzazione monacale cristiana. Pensiamo alla scuola di magia di *Earthsea* oppure alle Sorelle del Silenzio di *Games of Thrones*, deputate al culto dei morti, che sono di fatto suore di clausura.

La società medievale si basava sul concetto di creazione e vedeva il mondo come un organismo coerente, un corpo gerarchico dove l'uomo si divinizza e Dio si incarna. È *La discesa del Cielo sulla terra* di Le Goff (2003), dove la gerarchia è meno rigida di quella dell'assolutismo seicentesco. Certo, il Re è in alto ma si protende verso i sudditi che a loro volta salgono verso di lui. Una religione che in ogni messa, ogni giorno, ogni luogo fa venire Dio tra gli uomini (pp. 92-94). Caricare il Re di sacralità fu uno strumento di consolidamento del potere. Viene così creata nel tempo l'idea del sovrano come uomo nobile, al di sopra dei "semplici", toccato dalla Grazia divina e, quindi, *taumaturgo*. Sebbene le leggende vogliano che taumaturghi fossero già i Merovingi, le prime fonti certe inerenti alla capacità guaritrice del Re riguardano il figlio di Ugo Capeto e suo successore Roberto II il Pio (972-1031). Il tocco taumaturgico dei santissimi sovrani francesi e inglesi viene direttamente da Dio attraverso il Papa, col sacramento dell'unzione col sacro crisma (Bloch, 1989). Di fatto fu Pipino il Breve a ottenere l'unzione per sé e per i figli dal Papa a Saint Denis (754) e a inaugurare un nuovo rituale della regalità di derivazione biblica che rese sacra la persona del re. Questo rituale venne praticato nell'Europa visigotica ma, dopo la *Reconquista*, non fu ripristinato dalla nuova monarchia spagnola. Fu, invece, istituito nell'VIII secolo dai re inglesi, che cristianizzarono i rituali anglosassoni (Le Goff 2004, pp. 40-42). Un sovrano-santo come Luigi IX di Francia riassume alla perfezione questa unione tra il sovrano e il religioso. Il Fantasy ha recepito questa figura con entusiasmo. Pensiamo al *Signore degli Anelli*. Aragorn è l'unico in grado di utilizzare l'erba medicinale *Athelas* (*foglia di re*, appunto) grazie alla sua discendenza da Isildur, l'ultimo sovrano di Gondor. Anzi, proprio la sua capacità di curare rafforzerà il suo diritto al Trono perché l'erba è potente in mano al re in virtù della sua discendenza dagli Elfi. Controcorrente ancora una volta *Games of Thrones*, dove Re Robert Barateon è un disincantato ubriacone e suo figlio Joffrey un bambino folle e codardo, succube della madre Cersei¹. Sulla figura del Re, il romanzo storico ha avuto difficoltà oggettive perché nel tentativo di raccontare una figura storica reale ha dovuto spesso svestirla di quella sacralità che il Fantasy ha

¹ In realtà Joffrey è figlio dell'incesto tra Cersei e il gemello Jamie.

potuto mantenere.

CONCLUSIONI

La domanda che mi sono posto all'inizio, *La narrativa può aiutare comprendere il Medioevo?* necessita di una risposta composita. Dava Sobel (1995) ha dimostrato l'importanza del nuovo mercato per la *narrative history*, cioè di quella storia che tende a raccontare i fatti. La fortuna di questo filone si deve in parte al successo delle narrazioni storiche che hanno abituato il lettore a cercare curiosità e dettagli anche nella saggistica. I romanzi storici (*historical novel*) sono una forma ibrida che uniscono romanzo, *crime*, *thriller* e sono quindi estremamente efficaci dal punto di vista dell'appeal su un pubblico ampio. L'immaginario storico contemporaneo è composto da una complessa concomitanza di diversi modi di "consumare" Storia attraverso diverse forme narrative che colpiscono la fantasia, facendo leva sui sentimenti (De Groot, 2008, pp. 217-250).

La buona narrativa è sempre in grado di lasciare semi preziosi nel cuore di chi legge. A mio avviso, quindi, ben venga quella ispirata al Medioevo. Forse, però, il Fantasy ha saputo cogliere meglio l'epica, che è parte importante della comprensione di un periodo storico, soprattutto il Medioevo, tanto che Renato Bordone (1982) definì questo genere "il quarto Medioevo", perché ispirato alla saggistica medievista (p. 149).

In un'epoca essenzialmente rurale, gli aspetti di folklore e mitologia non possono essere distinti dal fatto storico, altrimenti la rappresentazione risulta bidimensionale, artefatta (Le Goff 1983, pp. 197-200). Se io racconto una processione di flagellanti con gli occhi di un uomo moderno, il lettore proverà brivido, indignazione o, peggio, riderà di questa moda barbara. Chi scrive un romanzo storico, invece, deve riuscire a far vedere il lettore con gli occhi di un uomo dell'epoca in cui è ambientata la sua storia.

I Romanzi Fantasy parlano di cavalieri, donne in pericolo, eserciti schierati, potenze soprannaturali, personaggi sopra le righe, capaci di grandi imprese e di terribili cadute. Il Romanzo storico, invece, nel tentativo di rendere con realismo il Medioevo spesso ha finito per concentrarsi sulle tinte più fosche del periodo, cedendo a suggestioni a tratti morbose. Esempio classico è la figura del monaco, ridotta ad archetipo di ogni peccato e falsità: questo avviene nel *Nome della Rosa*, ma anche nel *Mondo senza fine*. L'impressione, quindi, è che sia il Fantasy il genere letterario che più di tutti ha saputo raccogliere e custodire l'*epos* del Medioevo europeo mentre il Romanzo storico è stato tentato soprattutto da una demistificazione di questa etica e dalla rappresentazione di archetipi medievali che erano rimasti ai margini del Fantasy.

L'ambientazione storica va maneggiata con molta cura viste anche le inevitabili semplificazioni alle quali costringe la trama. Le sfumature che la storiografia, anche la più critica, è costretta a spiegare, scompaiono così nel romanzo. Del resto, ancora Régine Pernoud (1998) lamentava che "La vita del medievalista potrebbe consumarsi tutta nel raddrizzare torti: perché quasi sempre i fatti, i testi del tempo, smentiscono le leggende accumulate a partire dal XVI secolo e diffuse soprattutto con il XIX secolo" (p. 146). Nonostante i grandi passi avanti della storiografia più evoluta, il Medioevo è forse l'epoca più "fragile" nell'immaginario collettivo. Un'epoca sulla quale incidono gli scopi "politici" e "educativi" che il romanzo storico ebbe, almeno in Italia, sin dalla sua origine. Soprattutto perché il Medioevo, più di altre epoche, è stato spesso "sfruttato" dalla politica e dall'intrattenimento, trasmettendone una immagine distorta che è difficile correggere (Carpegna Falconieri, 2011). Si tratta di un'immagine che la narrativa può essere tentata di imitare a fini commerciali, stressando diversi luoghi comuni. Giovanni Caprara (1999) assicurava "I padri della Chiesa rifiutavano la cultura classica perché la ritenevano troppo compromessa con la religione pagana" (pp. 43-64). Questa affermazione è inesatta e si deve al Medioevo il salvataggio di centinaia di opere classiche negli *scriptorium* monastici. Si tratta di un solo esempio di quanto il "sentire comune" sia intriso ancora di pregiudizi.

Questo problema non ha afflitto il Fantasy che, trasportando l'epica e gli archetipi medievali in mondi inventati, non ha sentito il bisogno di prendere una posizione "politica" sul Medioevo. Mantenendosi fuori dalla mischia, ha potuto concentrarsi sulle suggestioni. Questo approccio, almeno questa è la mia opinione, ha generato ambientazioni più credibili, soprattutto nella letteratura Fantasy moderna che, per avvicinarsi al gusto del pubblico sempre più esigente, si è posta il problema di come rendere più realistici personaggi e trama. Un esempio su tutti è il già citato *ASoIoF* dove, in un mondo inventato, abbiamo uno spaccato di vita medievale forse più riuscito di quello di molti romanzi storici. Qui incontriamo personaggi formidabili, meschini, sognatori, vili. Questo percorso è ben incarnato a mio avviso dal personaggio di Sansa Stark, giovane figlia del Lord del Nord che giunge alla capitale del Regno piena di ideali su dame e cavalieri per accorgersi di quanto quell'ideale da lei inseguito fosse lontano dalla realtà. Eppure, il romanzo è intriso di epica medievale, anche solo come canone di riferimento, e molte figure evolvono nella ricerca di quell'ideale. Questo è vero anche se l'autore utilizza la metafora fantastica per criticare la modernità (Facchini 2017, p. 66). Come afferma Marc Ferro (1973) "le immagini sono storia quanto la storia" (p. 113-114). Soprattutto, come ricorda Helen Young (2013), il genere fantasy è il

principale canale attraverso cui il Medioevo è penetrato nella cultura popolare del XXI secolo (pp. 2-6). Questo “primato” del Fantasy è, a mio avviso, anche figlio della sua maggiore efficacia a raccontare le caratteristiche “culturali” di questo periodo.

Il romanzo storico produce un’ approssimazione del periodo storico trattato, tanto più riuscita quanto il romanziere avrà saputo maneggiare la materia storica o avrà saputo avvalersi delle giuste consulenze di storici o, meglio, di Public Historian in grado di non fermarsi al ragionamento storico e di addentrarsi nella materia letteraria. La padronanza di questi strumenti narrativi costituisce il *quid* che differenzia il bagaglio professionale del public historian da quello dello storico accademico. Uno di questi strumenti è senz’altro il romanzo storico. L’effetto collaterale di questa interpretazione che il romanziere fa degli avvenimenti storici è che un’epoca può essere travisata nelle sue linee essenziali (Sorrentino, 2017).

Il romanzo Storico può essere un utile strumento per raccontare la Storia a un pubblico più ampio, a patto di metterlo in condizione di approfondire gli aspetti dell’ambientazione e della psicologia dei personaggi che il narratore, per scelta o necessità, ha *falsificato* in parte o in tutto. Il lettore deve essere messo in grado di ritrovare il dibattito storiografico che nella narrazione viene obliato. Parafrasando ancora Umberto Eco (2007), deve essere messo in condizione di uscire dal Labirinto di specchi costruito dal narratore e riscoprire così quello che è stato selettivamente dimenticato dal racconto.

Per ottenere questo risultato, l’autore di un romanzo storico deve fornire al lettore le coordinate per poter approfondire i temi tratteggiati nel romanzo e le teorie storiografiche che la narrazione, per le sue dinamiche fatica a mostrare. Lo può fare tramite semplici schede storiche in appendice, oppure inserendo personaggi che mettono in dubbio il comune sentire. Come sottolinea Dal Lago (1995), l’autore deve essere in grado di liberarsi dai propri schemi culturali, per mostrare ciò che è *verosimilmente* accaduto senza giudicarlo, perché i personaggi che muove all’interno della sua trama non potranno mai giudicare la loro epoca con la sensibilità moderna (p. 12-13).

Far collimare i risultati di una ricerca storica con una narrazione efficace è una sfida affascinante, forse titanica. Credo, però, che sia una sfida che si può e si deve vincere, salvo consegnare il racconto della storia a non addetti ai lavori, col rischio di narrazioni scorrette, quando non volutamente distorte. La sfida, a mio avviso si può vincere anche grazie a un’alleanza tra storici e romanzieri. I primi, infatti, devono comprendere l’utilità e le potenzialità del mezzo narrativo, per poter aiutare i secondi a

costruire storie che uniscano l'efficacia narrativa alla correttezza metodologica. I secondi devono imparare a fidarsi degli storici e a collaborare con essi.

Del resto, anche gli storici tradizionali, come ricordava Lucien Febre (1976), lungi dal riscoprire il passato, ne hanno sempre operato una ricostruzione (pp. 80-81). March Bloch (1973) sosteneva che per comprendere il presente è necessario srotolare il film dalla fine per risalire lentamente indietro e ritrovare le origini, i momenti di separazione, di conflitto, le sconfitte, i segni del tempo (p. XXXI).

La Public History può essere il terreno di incontro tra il mondo della narrativa e quello della ricerca storica.

Dal punto di vista didattico, anche far scrivere un racconto storico a una classe di alunni può essere un affascinante esperimento perché lo scrittore deve riuscire a porsi domande che spesso lo storico da per scontate ed è quindi costretto ad approfondire un'epoca in tutte le sue sfaccettature. Questo avviene perché una narrazione deve *mostrare* tutto ciò che succede e che è funzionale alla trama: abbigliamento, cibo, mezzi di trasporto, convenzioni sociali.

RIFERIMENTI

Bordone, R. (1982). Medioevo americano. Modelli scenografici e modelli mentali.

Quaderni Medievali, 13.

Bloch, M. (1973). *I caratteri originali della storia rurale francese*. Torino: Einaudi

Bloch, M. (1989). *I re taumaturghi*. Torino: Einaudi.

Burgess, A. (1985). Sherlock Medievale. In *Saggi sul Nome della Rosa* (pp. 185-189).

Milano: Bompiani.

Capodivacca, A. M. (2006). Artemisia di Anna Banti. In *Narrare la storia* (pp. 77-93).

Milano: Mondadori.

Caprara, G. (1992). *Breve storia delle grandi scoperte scientifiche*. Milano: Bompiani.

Cardini, F. (1985). Clericus in Labyrintho. In *Saggi sul Nome della Rosa* (pp. 21-32).

Milano: Bompiani.

Cardini, F. (1987). Il guerriero e il cavaliere. In J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale* (pp. 81-123). Roma-Bari: Laterza.

Dal Lago, A. (1995). *I nostri riti quotidiani. Prospettive nell'analisi della cultura*. Genova:

Costa & Nolan.

De Groot, J. (2009). *Consuming History*. Oxon: Routledge.

- Di Carpegna Falconieri, T (2011). *Medioevo Militante*. Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2001). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2007). *Dall'albero al Labirinto*. Milano: La Nave di Teseo Editore.
- Facchini, R. (2017). I Watch it for historic reason. Representation of the Middle Ages in A Song of the Ice and Fire and Game of Throne. *Praticas da Historia*, 4, 43-73.
- Falseschini Lerner, G. (2006). La stanza degli orologi. In *Narrare la storia* (pp.113-124). Milano: Mondadori.
- Febvre, L. (1976). *Problemi di metodo storico*. Torino: Einaudi.
- Ferro, M. (1973). L'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Historie: Marc Ferro, Le Film, une contre-analyse de la société. *Annales ESC*, 28.
- Gallagher, C. (2001). Fiction. In F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo* (pp. 512-536). Torino: Einaudi.
- Ganeri, M. (1999). *Il Romanzo storico in Italia*. Lecce: Piero Manni editore.
- Le Goff, J. (1983). *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente Medievale*. Roma-Bari: Laterza.
- Le Goff, J. (2003). *Alla ricerca del Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- Le Goff, J. (2004). *Il cielo sceso in terra*. Roma-Bari: Laterza.
- Lovecraft, H.P. (1994). *L'Orrore soprannaturale nella letteratura*. Gallarate (VA): Sudarco.
- Lukács, G. (1965). *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.
- Mordenti, R. (1985). Adso da Melk. Chi era costui?. In *Saggi sul Nome della Rosa* (pp. 38-44). Milano: Bompiani.
- Monda, A. & Simonelli, S. (2004). *Gli anelli della fantasia*. Cles (TN): Frassinelli.
- Orlando, F. (2001). Statuti del soprannaturale nella narrativa. In F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo* (pp.195-226). Torino: Einaudi.
- Miccoli, G. (1987). I monaci. In J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale* (pp. 40-80). Roma-Bari: Laterza.
- Pernoud, R. (1977). *Medioevo un secolare pregiudizio*. Milano: Bompiani.
- Sobel, D. (1996). *Longitudine*, Milano: Rizzoli.
- Sorrentino, G. (2017). *Il Romanzo Storico, prerogative e controindicazioni*. Disponibile su <http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/il-romanzo-storico-prerogative-e-controindicazioni-2779/>.
- Striano, M. (2005). La narrazione come dispositivo conoscitivo ed ermeneutico. *M@gm@* 3(3). Disponibile su http://www.analisiqualitativa.com/magma/0303/articolo_01.htm

- Redigonga, A. (1951). Guy, Bernard. In *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano, vol I, col. 1274.
- Tolkien, J.R.R. (1991). *Il Signore degli Anelli*. Milano: Rusconi
- Vargas Llosa, M. (2001), È pensabile il mondo moderno senza romanzo?. In F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo* (pp. 3-19). Torino: Einaudi.
- Vogolino, A. (1988). Introduzione. In D. Gemmell, *Le spade dei Drenai*. Milano: Editrice Nord.
- Wu Ming 1 (2009). *New italian epic*. Torino: Einaudi.
- Young, H. (2013). Place and Time: Medievalism and Making Race. *The Year's Work in Medievalism* 28.
- Zecchini, G. (1985). Il Medioevo di Umberto Eco. In *Saggi sul Nome della Rosa* (pp. 322-370). Milano: Bompiani.