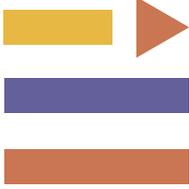
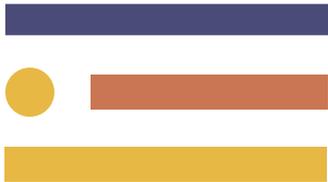


POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

2 | **20**
20



POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

2 / 2020



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 2 / 2020

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-755-0

© 2021 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea
Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität
Münster, D), Teodoro Patera (Universität
Göttingen, D), Antonella Sciancalepore
(Université Catholique de Louvain, B)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de
Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria
Dominioni, Annalisa Giulietti, Sandra Gorla,
Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela
Margani, Giulio Martire, Irene Polimante,
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),
Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska

Meier (Universität Göttingen, D), Christine
Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università del Piemonte Orientale), Franca
Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

Saggi

- MARA CALLONI
7 'Renart falconiere' e 'Renart e Tardif': i riti di predazione nel
Roman de Renart
- MARIATERESA PROTA
23 Florete. Quando la principessa uccide il drago
- FRANCESCO TONIOLO
41 Cacciatrici, amanti, antropofaghe: le figure femminili in
Carlton Mellick III

Note e discussioni

- NICCOLÒ MONTI
59 Il personaggio in guisa d'umano. Un concetto in transizione
tra strutturalismo e antropologia

Recensioni

- MASSIMO BONAFIN
81 A proposito di: Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de
l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*
- DIEGO TERZANO
93 A proposito di: Alberto Comparini, *Un genere letterario in
diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*
- RICCARDO CASTELLANA
101 A proposito di: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una
frontiera*

A proposito di: Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguité*, Paris, Champion, 2017, 486 pp.

MASSIMO BONAFIN

Una lunga carriera di studioso che si è confrontato con i temi e i generi più diversi, ma sempre significativi, della letteratura francese medievale, traspare anche da questa recente *summa* di lavori di Dominique Boutet¹, imperniati su un aspetto che ha spesso fuorviato la critica e la storia letteraria del Medioevo, vale a dire la caratteristica condivisa da molte opere di sottrarsi a un incasellamento preciso, di sfuggire alle maglie della tassonomia e delle definizioni chiare e distinte, di esibire, insomma, quasi sfrontatamente, la loro ambiguità, il loro stare fra un genere e l'altro, fra un tono e l'altro, fra un senso e l'altro, *between the acts*, per dirla con Virginia Woolf. O, con le parole dell'autore, *entre-deux*, in uno stato di mezzo, di intervallo, di oscillazione perpetua fra due poli, giusta la mobile ipotesi interpretativa sottesa a tutto il volume. Ipotesi, o linea interpretativa, che il lettore è invitato a cogliere nelle sue sfaccettature all'interno di saggi analiticamente impegnati a sceverare la densità semantica di una nutrita serie di testi, ben oltre il *fil rouge* delle poetiche dell'ambiguità, anche risentendo probabilmente di origini e occasioni critiche diverse, scagliate negli anni, e perciò sfidando talvolta il lettore a non perdere l'orientamento nelle quasi cinquecento pagine del volume. Nelle righe che seguono si darà perciò per scontato che i capitoli del volume, toccando a un dipresso quasi tutti i generi della letteratura francese medievale, dall'epica al romanzo, dal *Roman de Renart* al *Roman de la Rose*, dalla storiografia all'agiografia, dal teatro alle parodie religiose, offrono una messe di spunti critici, di interpretazioni originali, di riletture e di messe a fuoco sulle singole opere esaminate che da sole meriterebbero di essere prese in carico, discusse e svolte

¹ Per un quindicennio professore di letteratura francese del Medioevo alla Sorbonne Université.

– cosa che evidentemente non si può fare in questa sede – e che rappresentano un valore aggiunto del volume. Ci si concentrerà invece sulla proposta teorica che l'autore difende come denominatore comune, sulla chiave ermeneutica della poetica dell'*entre-deux*, su quell'oscillazione estetica e ricezionale che si rivela nei testi «dans lesquels l'entre-deux découle d'une volonté ludique pour mettre en place une poétique de l'ambiguïté afin de brouiller les pistes du sens et de jouer avec le lecteur» (10)². Gli autori dei testi passati in rassegna nei diversi capitoli esprimerebbero insomma un'idea di letteratura diversa da quanto ha insegnato da tempo l'estetica medievale, cioè l'equilibrio di *delectatio* e *utilitas*, ma piuttosto di gioco con le aspettative del pubblico e con le regole di costruzione del discorso poetico e di produzione del senso: un'idea che si avvicina molto alla visione, ormai corrente e financo convenzionale nella teoria letteraria, dai formalisti in poi, di una letteratura che si sviluppa rimescolando le carte ricevute dal passato, giocando con gli orizzonti di attesa, sovvertendo o mettendo fra parentesi o costringendo a convivere con il loro contrario le norme, i principi, i procedimenti, i temi stessi dei differenti generi letterari.

Non per niente, l'introduzione al volume delinea «Perspectives et problèmes théoriques», muovendo da una critica a concetti correnti come quelli di genere o registro e alle loro intersezioni, intese come mescolanza, parodia, influenza, contaminazione e via di seguito, concetti che l'autore ritiene in sostanza inadeguati a rappresentare la fenomenologia letteraria medievale, specialmente laddove si possono invece rinvenire le testimonianze di una poetica positiva e ludica dell'ambiguità. L'aggettivo ludico suggerisce un ricorso alla teoria di J. Huizinga ([1939] 1973), che nel gioco coglie soprattutto l'idea di sospensione/oltrepassamento delle antitesi di vero/falso, bene/male, e di attività gratuita, libera, piacevole, ornamentale; a queste connotazioni, si aggiunge però anche l'idea più tecnica di scarto, intervallo, spazio intermedio fra due dispositivi o congegni, *entre-deux* appunto. Tutto ciò farebbe pensare a un'affinità con i concetti antropologici di *limen*, di margine, di zona del non più e non ancora, *betwixt and between*, che la ricerca e le riflessioni di V. Turner ([1982] 1986) hanno valorizzato come condizione indispensabile alla creazione culturale, in quanto spazio che, a partire dall'esperienza dei rituali di iniziazione e passaggio, si caratterizza per una sospensione o ribaltamento delle regole ordinarie, per una infrazione o cancellazione dei canoni e delle gerarchie prestabilite, per una manipolazione ludica (appunto) dei principi fondamentali di una società. L'autore invece, in una cornice più storico-letteraria, intende concentrarsi su quelle opere che si valgono deliberatamente dell'incertezza semantica per giocare con l'aspettativa del pubblico e su quelle poetiche dell'ambiguità, «qui affectent donc principalement le niveau macrostructural, celui de la conception et de la construction du texte» (12). Di qui l'accento prevalente posto sulle ambiguità di genere e sul problema della parodia: approcci, beninteso, già praticati dalla

² I numeri fra parentesi tonde nel testo rinviano alle pagine del volume in oggetto.

filologia e critica della letteratura medievale, ma che adesso si punta a riunire insieme nell'ottica di una poetica comune, condivisa da testi diversi e distanti fra di loro.

Con un procedimento che si ritroverà frequentemente, e spesso anche fin troppo dettagliatamente, nei capitoli del volume, l'autore passa in rassegna alcuni studi che reputa significativi sull'argomento, in questo caso la parodia, per farne emergere il conflitto delle interpretazioni e il suo esito nel lettore, vale a dire l'ambiguità o l'ambivalenza o l'incertezza fra le due; una condizione di 'intermezzo' (*entre-deux*) che sarebbe più l'effetto di prospettive moderne che di uno stato reale della letteratura medievale. Nel caso della parodia, e.g., è noto che il Medioevo (latino e romanzo) non ha conosciuto la parola che la definisce, di origine greca, ma di riuso critico solo moderno, eppure non si potrebbe inferire da ciò che non abbia saputo farne uso, vista la ricchezza di testi che in latino e in volgare adottano questo procedimento, nella sua polimorfa fenomenologia (cfr. Bayless 1996): tutto sta a mettersi d'accordo su cosa intendiamo, in sede teorica e critica, con il concetto di parodia (e di ironia, di satira, ecc.). È comprensibile che, a differenza della letteratura moderna fortemente individualizzata, nella letteratura medievale, ad alto tasso di tradizionalità, più che sopra una singola opera la parodia si eserciti su una pluralità di testi, stili, convenzioni, forme e contenuti e scavalchi pure le frontiere linguistiche. Alla parodia, e alla dialettica che la costituisce, poi, è indispensabile il ruolo del lettore (o ascoltatore), oggi come nel Medioevo, per essere riconosciuta ed efficace, per attivare il suo 'gioco': «La parodie est à la fois proximité et distance (elle est donc un jeu entre le deux, un entre-deux, mais un entre-deux ambivalent)» (25). E ancora: «La parodie se situe donc dans l'entre-deux du jeu et du sérieux» (28) e anche, potenzialmente, fra ambiguità (indecidibilità fra due interpretazioni) e ambivalenza (compresenza di significati/sensi opposti); ma è proprio al lettore che è demandato di scegliere fra ambiguità e ambivalenza, di risolversi a favore dell'interpretazione suggerita dal parodista (sovversione della semantica del parodiato) ovvero di comprendere la limitatezza del senso del parodiato (dopo averlo condiviso) svelata e contestualizzata dal parodiante³. Insomma, anche se spesso è vero che la nozione di parodia è stata usata in modo corrivo per la letteratura medievale, e.g. senza distinguere fra mezzi e fini (il testo parodiato può essere lo strumento e non il bersaglio della parodia), rimane indispensabile nell'*outillage* critico di chiunque voglia affrontare le dinamiche culturali di lungo e breve periodo che si esprimono nei testi del Medioevo romanzo (e latino).

Dopo un'*ouverture* sul *Vers de dreit nien* di Guglielmo IX d'Aquitania, inteso come un componimento sul niente (e non sul nulla), un esperimento di poesia a-tematica, senza oggetto, di pura forma, una sorta di sfida ai nostri automatismi percettivi di associare sempre un referente a ogni segno, l'autore consacra la prima parte del suo volume all'epica, analizzando quei testi in cui

³ Per una più chiara e distesa argomentazione di questi punti rinvio a Bonafin (2001).

ambivalenza, ambiguità e riso hanno un ruolo di rilievo, come i poemi del ciclo di Guillaume e il *Voyage de Charlemagne*.

L'autore anzitutto discute l'interpretazione del naso di Guillaume, per notare come, nella convergenza di 'comico grottesco' (à la Bachtin) e 'mitologia guerriera' (marchio iniziatico 'di Thorr' à la Grisward), «l'orientation ludique s'est superposée à l'orientation mythologique, plus primitive, au point de détourner l'épopée de son lien premier» (52) col tratto archetipico; si potrebbe aggiungere, a corollario, che nella stratificazione semantica, dal più arcaico al più recente, individuabile nella valutazione della caratteristica fisica del personaggio, è possibile cogliere la torsione che subiscono le logiche del 'pensiero selvaggio' (o del folklore) nell'universo polarizzato e dicotomico dell'epopea, torsione sempre in bilico (*entre-deux*), beninteso, e assai dipendente dal momento e dalla qualità della ricezione dei testi. Nella canzone del *Charroi de Nîmes* si ritrova una struttura fondata su una dualità di registri, nella quale l'ambiguità data dall'incontro di registro basso ed elevato (spinto fino ai corrispondenti livelli sociologici: cavalieri travestiti da villani per conquistare la città) si associa financo alla possibilità di una rigenerazione attraverso il 'basso' carnevalesco, il riso e la maschera buffonesca, purtuttavia sempre subordinata al fine serio (esaltazione dell'eroe epico, del suo gruppo sociale, degli ideali di conquista e difesa della comunità cristiana): «l'ambivalence du texte (ambivalence dans la mesure où la chanson associe deux registres a priori contradictoires) est résolue grâce à un processus de monologisation» (59) (cfr. Pasero 1990), un'ambivalenza (e non un'ambiguità) che discende dall'ideologia della solidarietà necessaria di tutti gli strati sociali contro il nemico comune saraceno. Anche il personaggio di Rainouart (saraceno e cristiano, sacrilego e fedele, serio e comico nelle sue azioni, popolano e principe, ecc.) è espressione di una logica ambivalente e carnevalesca – che fa dire all'autore: «la fête est sans doute le concept fondamental du cycle de Guillaume, avec l'idée de régénération qui l'accompagne» (72) – e le canzoni che lo mettono in scena realizzano un progetto ideologico: più che il convenzionale appello al martirio per la fede, un atteggiamento nuovo, orientato alla vitalità e al riso, poteva meglio assicurare l'espansione dei valori cristiani nel mondo. «Si, comme le veut Bakhtine, la culture comique est universelle et s'oppose au sérieux, qui, au contraire, isole les groupes sociaux, on peut comprendre le rôle éminent que le registre du rire peut avoir à jouer dans une entreprise qui vise précisément à retrouver cette universalité indispensable à la sauvegarde du mythe de la croisade, sans laquelle il n'y a plus d'effet d'entraînement possible» (74). In altre parole, l'ambivalenza permette di realizzare l'obiettivo della *conservationem totius civitatis* (Jean de Grouchy) con mezzi rinnovati. Il ricorso al registro basso e comico nell'epica, se in superficie fa ridere e diverte, in profondo suggerisce una complementarità funzionale al registro alto e serio, «afin de souvenir l'idée qu'une régénération de l'idéal politique et religieux épique ne peut passer que par une solidarité analogue au niveau social» (75).

A proposito del *Voyage de Charlemagne* l'autore invece ne insegue, sulla scorta del vivace dibattito critico che il poemetto ha suscitato in un arco quasi bisecolare, tutte le tracce e gli indizi di ambiguità, ovvero di apertura e oscillazione interpretativa, fra serio e comico, consacrazione e detronizzazione dell'imperatore e dei Francesi⁴; se il testo sembra quasi essersi divertito a fuorviare i critici, soprattutto quelli amanti di distinzioni nette e precise, mettendo in scena delle contraddizioni, un avvicendamento continuo di situazioni in contrasto, è anche vero che la sequenza delle letture critiche può essere intesa stratigraficamente, in concomitanza con differenti piani di senso e possibilità di ricezione. Diversamente dall'epica del ciclo di Guglielmo, secondo l'autore in questo caso non è l'ambivalenza ma l'ambiguità a trionfare: «C'est pourquoi nous proposons de voir dans le *Voyage de Charlemagne* un témoin de premier ordre de l'ancienneté de la poétique de l'entre-deux et de sa productivité, dans le cadre, dans ce cas précis, d'une poétique ludique fondée sur le désir d'ambiguïté. Cette poétique ne chercherait pas alors à dépasser des formes considérées comme vieilles, usées: elle se présenterait d'emblée comme une alternative à ces formes, en concurrence avec elles, autrement dit comme une voie *autre*» (96).

La seconda parte del volume impegna l'autore in un'analisi di alcuni esempi di parodia sacra⁵ ovvero di parodia di temi e forme del discorso ecclesiastico cristiano; nell'uso del sintagma, tuttavia, non sembra si distingua pienamente fra l'adozione del lessico religioso, in quanto presupposto inevitabile per uno scrittore medievale, modalità principale e repertorio immediato per l'articolazione di un testo artistico letterario, quale *mezzo* quindi della parodia, che mira ad altro, dal riuso del linguaggio della preghiera e della liturgia o dei testi sacri con finalità diretta di irrisione e rovesciamento dei loro contenuti, quindi come *scopo* (o bersaglio) della parodia medesima. Il punto di vista privilegiato è invece quello dell'ambiguità di genere di questi componimenti, come nel caso del *Martyre de saint Bacus* di Geoffroy de Paris (1313), in cui le operazioni della viticoltura e della produzione del vino sono esposte nei termini del martirio di un santo (Bacco, appunto), con un intreccio continuo dei due piani, quello religioso (agiografico e imperniato sulla metafora-simbolo della vigna) e quello profano ('enologico'). In questo testo, la poetica dell'*entre-deux* conserva fino alla fine l'ambiguità e la possibilità di due livelli di lettura, rendendo indecidibile la classificazione in termini di genere e indirettamente suggerendo la sua inadeguatezza a rappresentare la poetica medievale.

⁴ Poco peso viene invece dato allo spessore antropologico del testo, che si manifesta tanto nell'adesione e riscrittura della morfologia fiabesca quanto nella tematizzazione, la più ampia e dettagliata fra quelle finora conosciute, e valorizzazione strutturale del motivo dei vanti simposiali dei guerrieri al seguito di un capo: cfr. Bonafin (2010).

⁵ Per la storia del concetto cfr. Novati (1889) e Ilvonen (1914).

Nell'analisi del *Credo au ribaut*, un breve testo in cui il protagonista⁶ in punto di morte si confessa e pronuncia un'orazione, con le parole del Credo inframmezzate, dove rivendica in realtà la sua malvagia condotta, l'autore sottolinea che «le ribaud se moque de ce qu'au fond il vénère, et le rire qui s'y déploie ressemble fort à la recherche d'une victoire sur ce sérieux qu'est la peur de l'enfer, et plus généralement de la mort telle qu'elle est perçue par une conscience chrétienne» (130); ma, nell'ottica della poetica, l'ambiguità coltivata fino alla fine (il ribaldo è certo di essere perdonato) testimonierebbe della ricerca di una scrittura dell'*entre-deux*. La definizione di questa nozione di spazio intermedio procede, nel corso del volume, per approssimazioni e precisazioni successive, che in parte si sovrappongono ai testi e in parte ne ricevono luce. Si potrebbe pensare di esprimere logicamente questa zona liminare in cui le opere sono situate, o appaiono agli occhi del lettore, attraverso una formula negativa, del tipo *né/né*, non più/non ancora, *né* di qua/*né* di là, mentre la condizione di ambivalenza, a cui l'autore spesso fa riferimento come concetto distinto e contrapposto, sarebbe espressa da una formula positiva, *vel/vel*, *sia/sia*, l'uno e l'altro, giusta la più classica *coincidentia oppositorum*. Anche il *fabliau* di Watriquet de Couvin (1320) sulle *Trois dames de Paris*, chiaramente bipartito in un primo tempo 'carnealesco' (festa, taverna, trasgressione, piacere ecc.) e un secondo tempo in cui si realizza il rovesciamento completo di quei valori attraverso un sistematico recupero del tema e dei motivi del *contemptus mundi*, è interpretato dall'autore come esemplificativo di una poetica ludica dell'ambiguità. Infatti, lungi dalla severità della poesia moraleggiante che potrebbe discendere dal *De miseria humanae condicionis* (il trattato di Lotario di Segni del 1195), il tono generale del testo si mantiene umoristico, «la dérision l'emporte sur la moralisation, et l'écriture a quelque chose d'un enthousiasme ludique» (154). «Il relève d'un esprit de jeu, et son ambiguïté même, qui ne demande pas à être résolue parce qu'elle est constitutive du texte, est à nos yeux caractéristique de la poétique de l'entre-deux et de la recherche d'une ambiguïté qui est le sel même de ce fabliau» (155).

Nella terza parte del volume sono prese in considerazione le interferenze di genere e le ambiguità di senso nel *Roman de Renart*, nella storiografia e nel teatro. Il capitolo dedicato alla zoeopica francese si intitola «De l'hapax générique au règne de l'ambiguïté», quasi a interiorizzare l'oscillazione fra l'unicità e la singolarità di genere dei testi raccolti sotto l'etichetta di *Roman de Renart* e la fenomenologia letteraria dei medesimi, che mostrano continue interferenze fra tipi narrativi differenti (favola antica e sue continuazioni e adattamenti mediolatini, racconto folklorico di animali, epopea, romanzo, *trickster stories*, *fabliaux*): «il oscille en fait entre le pastiche héroïque et le fabliau et cette oscillation constante, cette ambiguïté, est le principe même du "genre"»

⁶ Come accade anche nel *Roman de Renart* ed esemplarmente nella *branche* 17: cfr. Bonafin (2006).

(164). D'altronde «les branches constituent bien autant de *textes* unis entre eux par des contraintes d'écriture que l'on peut considérer comme définissant un *genre* à part entière» (166). Che il *Roman de Renart* possa costituire un genere a sé nella letteratura francese medievale, al quale nell'arco di più di un secolo hanno collaborato forse decine di scrittori, ognuno realizzando delle opere che condividono sì una serie di tratti comuni (*des contraintes d'écriture*) ma restando padrone della loro individualità, che conferisce all'insieme una incessante mobilità di accentuazioni e punti di vista, è ormai un punto fermo della critica più aggiornata (cfr. Bonafin 2006, Suomela-Härmä 2009). La questione è di un certo rilievo per una ricerca volta a individuare le tracce e gli esempi di una poetica dell'ambiguità, nel caso specifico di un'ambiguità o *entre-deux* di genere; infatti, se da un lato, e con buone ragioni, l'autore esprime i suoi dubbi su una classificazione della letteratura medievale per generi, la definizione dei quali è spesso più frutto dell'estetica moderna che di un approccio induttivo ed empirico, dall'altro volge la sua indagine a evidenziare delle 'poetiche dell'ambiguità', che presuppongono l'esistenza di generi definiti almeno come un insieme di convenzioni e dispositivi, magari organizzati attorno a una dominante, tali da orientare la ricezione del pubblico – ricezione che verrebbe frastornata e confusa volutamente dai testi che mescolano contrassegni di genere diversi e contrapposti. Inoltre, talvolta sembra che questa prospettiva euristica tenda a caricare i testi medievali di un'intenzionalità estetica matura e complessa, questa sì di tipo 'moderno', ma forse eccessiva o anacronistica per un'epoca in cui la stessa nozione di letteratura è lungi dall'essere incontrovertibile (cfr. Zumthor [1987] 1990); al contrario, sono generalmente sottovalutati tutti quegli aspetti antropologici che potrebbero invece rendere la letteratura medievale ancora più interessante per il lettore di oggi, inserendola in una dinamica di lungo periodo e restituendo ai suoi testi uno spessore e una stratigrafia di grande potenza semantica. Nel caso del *Roman de Renart* ciò sembra particolarmente evidente, come a un certo punto riconosce anche l'autore, quando lo colloca nella prospettiva delle relazioni fra mito ed epopea, oltrepassando la mera rappresentazione satirica del mondo feudale per attingere a una dimensione simbolica della condizione umana (ancorché riflessa nel contesto storico immediato): «en ce sens, le *Roman de Renart* renvoie bien à un temps originel, fondateur, même si ce n'est pas ce temps originel que la tradition des fables et des contes d'animaux identifie au temps "où les bêtes parlaient"» (224). Piuttosto che all'epica storicamente intesa (anche in chiave di parodia), il genere zooepico tende ad avvicinarsi a un modello mitico: «or le *Roman de Renart* explore un univers entièrement régi par le désir individuel, ce qui est rendu possible par l'usage du masque, de la mascarade, qui est son principe fondamental, et de la dérision, qui lui est nécessaire pour le rendre supportable» (224). Renart simboleggerebbe una scrittura che gioca col senso per disturbarlo, installando un'ambiguità irresolubile dappertutto. La gioia di Renart, quella della vitalità, dell'astuzia riuscita, della soddisfazione del

desiderio, fa allora sistema con la strategia della derisione, di un riso che la società rivolge a se stessa, esplorando la figura di un mondo privato di ogni trascendenza, governato dalle forze dell'individuo: una sorta di *memento vivere* contrapposto al *memento mori* del secolo precedente.

Le interferenze fra modello agiografico e modello storiografico, nell'esame della *Vie de Saint Thomas le martyr* di Guernes de Pont Saint-Maxence e della *Vie de Saint Louis* di Joinville, e gli intrecci fra storia e romanzo (cfr. Paradisi 2002), a partire dal *Roman de Brut* di Wace attraverso la *Chronique rimée* di Philippe Mousket fino al *Myreur des histours* di Jean d'Outremeuse, sono oggetto di un capitolo, a cui sembra mancata una sufficiente cura redazionale (e ne risente la bibliografia in modo accentuato) e nel quale le sovrabbondanti analisi dei testi vanno a detrimento dell'ipotesi euristica di fondo soprattutto nel caso dei rapporti fra ciò che noi oggi intendiamo come storia e i racconti d'invenzione, una distinzione che per il Medioevo non è sempre facilmente delimitabile. Due classici del teatro medievale, come il *Jeu de st. Nicolas* di Jean Bodel e il *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, sono poi dettagliatamente esaminati, con la bibliografia critica che hanno suscitato, nel capitolo seguente, per avvalorare ancora l'idea guida della poetica dell'ambiguità, del gioco permanente che stravolge il messaggio serio, non lasciando tempo alla riflessione e al ripensamento, per affermare il primato dell'immaginazione e l'efficacia del riso (carnealesco), «un jeu qui choisit en toute chose la voie de l'entre-deux, qui est union ambiguë des contraires, pour brouiller les pistes dans une atmosphère qui doit être celle d'une fête, sans souci du sens» (320).

La scommessa dell'autore, se ci si passa l'espressione, sembra, seguendo il filo delle pagine, quella di superare lo sconcerto che molti testi medievali suscitano in un lettore imbevuto di *esprit de géometrie* (quale sarebbe quello moderno), mentre per cogliere il gioco dei contrari e l'equilibrio degli opposti che caratterizzerebbero l'estetica e la poetica medievali nella loro alterità ci vorrebbe un maggiore *esprit de finesse*. Ma è pur vero che il moto pendolare fra alterità e modernità è intrinseco alla ricezione stessa e all'interpretazione della letteratura medievale (cfr. Jauss [1977] 1989): non è solo l'ambiguità, l'*entre-deux*, la liminalità o anche l'ambivalenza che informano di sé in gradi diversi molte opere, ma è anche, secondo un approccio che è in sostanza quello del circolo ermeneutico (*Zirkel im Verstehen*), l'inevitabile oscillazione e complementarietà del vicino e del lontano, dello sguardo dall'interno della cultura (quello che si pone intenzionalmente a livello dei testi) e dello sguardo dall'esterno, del lettore o del ricercatore posto in un'altra cultura, titolare del diritto e del dovere di superare l'orizzonte limitato, nel tempo e nello spazio, degli enunciati che ha di fronte, per situarli in una catena di scambi discorsuali che dura prima e dopo di loro (cfr. Bachtin [1979] 1988). D'altro canto, in questo volume, si ha talvolta l'impressione che la poetica dell'*entre-deux* assegni agli autori medievali una deliberata intenzione di ambiguità, di gioco con le aspettative del destinatario, che risente, certo preterintenzionalmente, di

una prospettiva e di concettualità critiche novecentesche, mentre il pubblico medievale (ammesso che una tale astrazione sia possibile!) era forse meno interessato al ludo estetico che al contenuto 'morale' o 'di verità' di ciò che gli veniva offerto.

Nella quarta e ultima parte del volume, l'autore affronta alcuni snodi importanti della narrazione romanzesca, *Erec et Enide*, *La quête del saint Graal*, *La suite du roman de Merlin*, il *Tristan* di Bérout, senza trascurare il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris⁷. Dal conflitto e dalla varietà delle interpretazioni su quest'ultimo testo, si ricava tutta l'ambiguità di una scrittura posta nell'*entre-deux*, nel gioco oscillante fra romanzo e poesia lirica, ma anche fra romanzo e allegoria, fra personaggi e personificazioni. Difficile anche intravedere una dominante nel sistema del testo: celebrazione della *fin'amor* o denuncia della sua illusorietà tramite l'ironia? «Rien n'est limpide: tel qu'il se présente, le *Roman de la Rose* semble bien manifester chez son auteur un désir fondamental d'ambiguïté» (347). Negli esemplari dell'universo arturiano e tristaniano convocati allo scrutinio della poetica dell'*entre-deux*, l'ambiguità del primo romanzo di Chrétien de Troyes sembra essere all'origine del successo della narrativa cavalleresca nei decenni seguenti, proprio attraverso lo 'straniamento' realizzato fra fondale meraviglioso e folklorico e rappresentazione cortese:

il joue avec une présence active d'un Autre monde au cœur même du monde féodal aristocratique [...] sa stratégie consiste à semer le doute sur l'irréductibilité de l'Autre monde, voire sur sa réalité [...]. Chrétien a donc trompé l'attente de merveilleux de son public, mais il a disposé des indices ambigus dans la mesure où l'origine des thèmes est reconnaissable et l'écart par conséquent sensible [...]. Cette stratégie permet de laisser sentir au public une profondeur qui l'invite à *entendre* le roman à un double niveau [...] celui de la société médiévale et celui des survivances mythiques qui mettent cette société en résonance avec le monde naturel. L'ambiguïté procède ainsi à la fois d'un jeu et d'un désir de l'élucidation de l'ordre du monde, un ordre qui dans ce roman se situe précisément dans un *entre-deux* apparemment irréductible (366).

L'oscillazione della critica su *La quête del saint Graal*, fra finzione e verità, romanzo di cavalleria e modello biblico, parrebbe da imputare alla natura del testo, una specie di anti-romanzo, la cui verità è quella delle sacre scritture grazie alle quali devia la scrittura romanzesca e lascia il lettore nell'incertezza quanto al suo statuto di genere, sospeso sulla frontiera fra letteratura ed eresia vera e propria. Invece *La suite du roman de Merlin* è «une implacable machine à produire du sens, mais elle le fait en cherchant son chemin au milieu des contradictions d'une matière totalement héritée du *Lancelot-Graal*, et sans parvenir à les résoudre. Ce faisant, elle met en place, paradoxalement, une poétique de l'ambiguïté qui fait toute sa complexité et sa richesse» (413). Per il *Tristan* di Bérout l'autore parla di «une écriture ludique sur un fond de

⁷ A questa parte appartiene anche un capitolo sul *Testament* di F. Villon.

sérieux, et donc [...] une écriture de l'entre-deux», rinsaldando una prospettiva che permette di dar conto delle molteplici contraddizioni del testo che hanno disorientato la critica: «le plaisir du jeu littéraire, chez Bérout, permet ainsi de transcender les angoisses d'une société face aux mystères de l'amour, de la subversion et de la mort» (439). Senza entrare, a questo punto, nel merito della discussione di opere così complesse, che non a caso hanno alimentato un ininterrotto dialogo ermeneutico, si può forse notare ancora una volta, a dispetto della ricchezza di spunti e di intuizioni meritevoli di approfondimento disseminate nel volume, il rischio che il regesto, e talvolta la minuziosa rassegna, delle opinioni critiche precedenti sui testi presi in esame, più che corroborare l'idea-guida delle poetiche dell'ambiguità, possa indurre nel lettore impaziente la fuorviante impressione che si tratti di un modo per uscire dall'*impasse* del conflitto delle interpretazioni, per conciliare l'inconciliabile, quantomeno per enfatizzarne la relativa, reciproca parzialità; mentre ciascuna di esse forse non fa che cogliere un aspetto della polisemia o polisemantismo dei testi in base allo specifico punto di vista dalla quale si pone, ideologicamente e storicamente determinato.

Nella conclusione, l'autore ribadisce che «un certain nombre de textes de notre Moyen Age relèvent bel et bien d'une poétique ludique qui *joue* sur l'entre-deux pour instaurer une ambiguïté qui doit perturber la réception» (459). «En effet parler d'"entre-deux" ce n'est pas envisager un état statique, mais un mouvement: c'est donc un phénomène à analyser en termes dynamiques, *entre* deux points d'un espace» (461) che ne definiscono i limiti, i punti fissi fra cui ha luogo il moto pendolare del senso. Mentre l'ambivalenza è statica (l'uno e l'altro, eventualmente uniti dialetticamente)⁸, l'ambiguità è invece dinamica, lascia il lettore in bilico, costringe il destinatario a un continuo andirivieni, a causa di un'incertezza non risolta. Da queste poetiche dell'ambiguità, tese alla destabilizzazione del pubblico, discendono tipi di testi differenti a seconda del gradiente di scarto fra gioco e serietà, della fiducia o meno in un senso complessivo del mondo. Però ciò che li accomuna tutti è la negazione di ogni essenzialismo, «toute poétique de l'entre-deux fait qu'un texte *est et n'est* pas chacun des pôles entre lesquels il se situe, il est tout entier dans le mouvement qui à la fois les relie et les sépare» (464). A dispetto di quanto ripetuto dalle estetiche e dalle poetiche medievali, sembra che per gli autori di questi testi la

⁸ Beninteso nell'accezione dell'autore del volume: ben diverso il significato che dà all'ambivalenza un pensatore come Bachtin ([1975] 1979), per il quale la sintesi dialettica in realtà non si risolve mai completamente e la contraddizione resta sempre aperta, perché è il divenire il vero motore dell'ambivalenza (*ambivalentnost'*), l'incessante permutazione dei contrari, la negazione della negazione (ovvero della fissità e dell'immutabilità degli stati, delle condizioni, delle regole della vita ordinaria, cioè della vita ordinata dall'ideologia e dalla classe dominante). Non a caso uno dei nuclei ispiratori del pensiero dialogico bachtiniano non è tanto la filosofia hegeliana, quanto il cristianesimo nel suo recondito più sovversivo e 'carnealesco' (*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*); parimenti l'antropologia bachtiniana (anche se mai tematizzata come tale dal suo autore) si accorda assai bene con l'antropologia turneriana della liminalità: cfr. Bonafin (2019).

letteratura non avesse solo funzioni didascaliche o di divertimento, ma anche di sorpresa e di messa in questione, di allontanamento da tradizioni e regole di scrittura delle quali comunque non poteva fare a meno. Con le idee esposte in questo volume di Dominique Boutet gli storici e i critici e i filologi della letteratura francese medievale dovranno ormai utilmente confrontarsi.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail, [1975] 1979. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Bachtin, Michail, [1979] 1988. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi.
- Bayless, Martha, 1996. *Parody in the Middle Ages*, Ann Arbor, The University of Michigan.
- Bonafin, Massimo, 2001. *Contesti della parodia*, Torino, Utet libreria.
- Bonafin, Massimo, 2006. *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci.
- Bonafin, Massimo, 2010. *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo, 2019. «Non più e non ancora. Liminalità e Carnevale (sulle categorie di Victor W. Turner e Michail M. Bachtin)», in Poli, Diego (a cura di), *In limine. Frontiere e integrazioni*, Roma, Il Calamo, 65-78.
- Huizinga, Johan, [1939] 1973. *Homo ludens*, Torino, Einaudi.
- Ilvonen, Eero, 1914. *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age*, Helsingfors, [Genève, Slatkine, 1975].
- Jauss, Hans-Robert, [1977] 1989. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Novati, Francesco, 1889. «La parodia sacra nelle letterature moderne», in Id., *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 175-310.
- Paradisi, Gioia, 2002. *Le passioni della storia. Scrittura e memoria nell'opera di Wace*, Roma, Bagatto Libri.
- Pasero, Nicolò, 1990. «Livelli di cultura nelle *chansons de geste*» [ed. originale «Niveaux de culture dans les *chansons de geste*», *Rapport introductif* del 9. Congresso internazionale della Société Rencesvals, Padova-Venezia, 1982], in Id., *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 151-178.
- Suomela-Härmä, Elina, 2009. «Métamorphoses et transformations dans le *Roman de Renart*», *Revue des Langues Romanes* 113 (2), 335-347.
- Turner, Victor, [1982] 1986. *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.
- Zumthor, Paul, [1987] 1990. *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, Bologna, il Mulino.