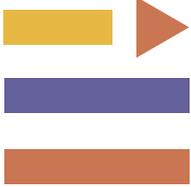


POLY 
**T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

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*

Saggi

‘Renart falconiere’ e ‘Renart e Tardif’: i riti di predazione nel *Roman de Renart*

MARA CALLONI

Abstract

This article proposes the analysis of *Renart fauconnier* and *Renart et Tardif*, two episodes included in Branch 11 of the *Roman de Renart*. In these episodes Renart achieves the moral and material qualities to become a real knight. The fox turns into a hero through a comic initiation, which is the parody of the clichés of the chivalrous rituals, such as the theft of horses and weapons, the practice of falconry and the duel. The study aims to demonstrate how deeply these episodes change the narrative structures of the Second Section of Branch 11. This could lead to the conclusion that the Second Section of the Branch has actually been composed in a different time.

La *branche* 11 del *Roman de Renart*¹, meglio conosciuta sotto il titolo di *Renart empereur*, pur essendo la più corposa dell'intero ciclo, ha destato uno scarso interesse da parte della critica moderna, a partire dal giudizio poco lusinghiero di Lucien Foulet, che l'ha definita senza appello «la moins attrayant» (Foulet 1968, 456), in ragione della scarsa capacità da parte del suo autore di calibrare con sapienza antropomorfismo e zoomorfismo all'interno del racconto, errore che ne avrebbe compromesso completamente il carattere eroicomico, tipico delle *branches* più antiche (ivi, 456-459). Questa ingiusta nomea affibbiata alla *branche* 11 sin dagli albori degli studi dedicati ai racconti del ciclo renardiano deriva da due fraintendimenti: il primo, di natura metodologica, consiste nell'impiego di filtri di gradimento propri del lettore moderno per giudicare un prodotto letterario medievale, ignorando uno studio

¹ Seguo la numerazione adottata dall'edizione Martin (1882-1887).

che contempli gli aspetti imprescindibili dell'ermeneutica della ricezione; il secondo, di carattere interpretativo, nasce dalla convinzione che l'antologia di *Renart empereur* sia un racconto riconducibile a una figura autoriale precisa e a una genesi sostanzialmente unitaria.

La *branche* 11 è articolata in due sezioni, del tutto autonome dal punto di vista diegetico, e a loro volta scindibili in diverse sequenze narrative più o meno autosufficienti: la prima sezione, più varia e dinamica, si delinea come una catena di avventure e di incontri che Renart vive lungo il cammino, alcuni dei quali fortemente debitori alla tradizione renardiana; la seconda, più omogenea per stile e contenuto, si svolge tra la corte e il campo di battaglia e ruota attorno alle vicende belliche che il popolo di re Noble deve sostenere prima contro i pagani e poi contro Renart e i baroni in rivolta.

I nuclei narrativi di questa lunga *branche* possono essere schematicamente ripartiti nel seguente modo²:

1. Prima sezione: *Le avventure di Renart*

1.1 *Incipit* (vv. 1-40): esordio e allontanamento da Malpertuis.

1.2 *Renart e Isegrin* (vv. 41-260): inganno ai danni di Isengrin, rifugio nella dimora di Isengrin ed Hersent.

1.3 *Renart e le more* (vv. 261-335): Renart tenta di impossessarsi di alcune more.

1.4 *Renart e Roonel* (vv. 336-550): inganno ai danni del cane Roonel; guarigione di Roonel.

1.5 *Renart e i nibbi* (vv. 551-625): Renart divora una covata di nibbi.

1.6 *Renart, il cavaliere e il servitore* (vv. 626-764): Renart si libera con l'astuzia dal servo che l'ha catturato; guarigione grazie a un'erba miracolosa.

1.7 *Renart e Droin* (vv. 765-1389): Renart divora con l'inganno i cuccioli del passero Droin; Droin si vendica di Renart grazie all'aiuto del mastino Morhout.

1.8 *Renart guarito da Isengrin ed Hersent* (vv. 1390-1526): Isengrin ed Hersent guariscono le ferite di Renart.

2. Seconda sezione: *La guerra*

2.1 *Renart falconiere* (vv. 1527-1596): Renart si diletta in una battuta di caccia col falcone.

2.2 *Renart e Tardif* (vv. 1597-1646): Renart uccide il lumacone Tardif in duello.

2.3 *La guerra contro i pagani* (vv. 1647-2303): re Noble conduce una crociata contro l'esercito di Infedeli che ha invaso il regno.

² Il numero dei versi e le porzioni testuali della *branche* 11 qui riportati si riferiscono all'edizione allestita da Bianciotto (2005); mentre per quanto riguarda i riferimenti ai versi delle *branches* 1, 1a e 2, il testo seguito è quello restituito per cura di Bonafin (1998).

2.4 *La guerra feudale* (vv. 2304-3410): Renart usurpa il trono; guerra tra re Noble e Renart.

L'alterità delle due sezioni risulta tanto più evidente sul piano narremico, dal momento che i fattori di discontinuità non riguardano unicamente il contenuto, bensì coinvolgono alcuni degli elementi strutturali del racconto e degli aspetti legati all'apparato retorico-formale e alle strategie narrative. Questo contributo si propone di approfondire il ruolo di cerniera narrativa svolto dagli episodi d'esordio della seconda sezione, *Renart falconiere* e *Renart e Tardif*, e di evidenziare le modalità della ricodificazione delle strutture narrative fondamentali dell'universo renardiano, la quale si realizza a partire dalla seconda metà di questa singolare *branche*. I due brevi racconti presi in esame sembrano la naturale prosecuzione della serie di episodi autoconclusivi che compongono la prima parte della *branches*, ma ricoprono l'evidente funzione di proiettare il protagonista nella dimensione epico-cavalleresca che fa da cornice alla seconda sezione, ponendo le premesse per la metamorfosi di Renart da volpe a cavaliere. Nel breve e fittizio percorso di formazione cortese compiuto da Renart, la caccia e il combattimento assumono la valenza di riti iniziatici, intervenendo a definire una nuova identità del protagonista, e di conseguenza rimodulando alcune delle categorie paradigmatiche e fondanti della materia renardiana. L'inedito antropomorfismo che contraddistingue la *branches Renart empereur*, tanto biasimato da Foulet, va dunque ascritto al deliberato intento di calare i personaggi e l'ambientazione del *Roman de Renart* nel contesto della parodia del mondo cortese.

* * *

All'interno del suo saggio *Les structures narratives du Roman de Renart*, Suomela-Härmä individua due principali tipologie di macrosequenze narrative³ sulle quali si fondano gli intrecci delle avventure renardiane: la *quête de justice* et la *quête de nourriture*. Nel caso della 'ricerca di giustizia', Renart è costretto ad allontanarsi da Malpertuis e raggiungere re Noble al fine di essere interrogato e giudicato per i suoi misfatti dalla corte istruita dal sovrano; lungo il cammino la diabolica volpe si diverte prendendosi gioco dei messaggeri del re, solitamente le vittime che reclamano una punizione per Renart. Similmente, lo schema tipico della *quête de nourriture* prevede che il protagonista abbandoni la sua tana

³ Riporto la definizione di macrosequenza, formulata da Suomela-Härmä (1981, 92) sulla scorta dello studio di Roland Barthes: «la macroséquence, formée d'une suite plus ou moins longue d'actions, est une entité autonome avec un début, un milieu et une fin. [...] une suite logique d'actions qui sont unies entre elles par une relation de solidarité: la macroséquence s'ouvre lorsqu'aucun de ses termes n'a d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'aucun autre de ses termes n'a plus de conséquent».

per procacciarsi del cibo per sé o per Hermeline e i suoi cuccioli, e che nel suo tragitto incontra altri animali o s'imbatta in situazioni sempre nuove.

La particolarità di queste avventure, contrariamente alle *quêtes* dei cavalieri della Tavola rotonda, contraddistinte da un intrinseco finalismo, è l'infinita riproducibilità: già Jauss ([1977] 1989, 76-87) aveva individuato delle connessioni tra l'*aventure* renardiana e quella arturiana⁴, successivamente Bonafin ha delineato meglio il rapporto tra le due tipologie di avventura, definendo la prima «una drastica demitizzazione» (Bonafin 2006, 386) della seconda. Diversamente dalle peripezie vissute dai cavalieri di Artù, quelle sperimentate da Renart non possiedono alcun aspetto elettivo, né tantomeno un carattere di fatalità o predestinazione: la volpe è protagonista di avventure per statuto irripetibili, che non istituiscono l'una con l'altra un rapporto di determinazione alla base di un possibile processo evolutivo dell'eroe e del mondo in cui egli si muove; in questo modo i personaggi che popolano il mondo renardiano, uguali a loro stessi *ad aeternum*, garantiscono la perpetuazione delle storie di cui sono protagonisti.

In tal senso risulta emblematica l'architettura della prima sezione, composta da una serie di cinque *quêtes de nourriture*, che s'inanellano l'una dopo l'altra senza un rapporto consequenziale predeterminato: Renart, attanagliato dalla fame, abbandona Malpertuis per cercare del cibo per sé e per la sua famiglia, lungo il cammino incontra Isengrin e si prende gioco di lui, successivamente si ferisce nel tentativo di recuperare delle more per sfamarsi; proseguendo la sua ricerca, incontra Roonel e gli gioca un brutto tiro, e in seguito, dopo averlo abbandonato morente, sale su un albero e divora una nidia di nibbi; a causa dei colpi subiti dai rapaci, si accascia a terra in fin di vita, viene catturato da un cavaliere e dal suo servitore, desiderosi di ricavare una buona pelliccia di volpe; infine, una volta liberatosi, riprende il cammino, scorge su un albero il passero Droin e, con l'inganno, sbrana i suoi nove passerotti.

Si delinea in modo ben diverso il disegno narrativo della seconda sezione, incentrato sul racconto della rocambolesca scalata sociale di Renart, che riuscirà, anche se per brevissimo tempo, a sedere sul trono del regno⁵: il contenuto, infatti, è disposto all'interno di un'ossatura diegetica organica e indivisibile, nettamente distinta dalle avventure della prima sezione. Mentre si allontana dalla dimora di Hersent ed Isengrin, la volpe scorge, per caso, uno scudiero che lascia incustodito il proprio equipaggiamento per orinare presso un cespuglio; Renart si impadronisce del bottino, composto da un ronzino, un tamburo per cacciare le anatre e un falcone, e si dedica ad una piacevole battuta di caccia. Dopo aver catturato un cospicuo numero di anatre, casualmente si

⁴ Sull'analisi del concetto di *aventure* nel mondo arturiano si rinvia a Köhler ([1956] 1985, 108-113).

⁵ Il tema dell'arrampicata sociale di Renart trova un fertile sviluppo nel racconto epigonale del *Couronnement Renart*.

imbatte nel lumacone Tardif, gonfaloniere dell'esercito di re Noble⁶ e nemico storico della volpe⁷. Renart, uscito vittorioso dal duello, sottrae armatura e destriero al lumacone e riprende il suo cammino, quand'è ecco sopraggiungere al galoppo un messaggero di re Noble: il sovrano convoca con urgenza a corte il suo barone per aiutarlo a fronteggiare l'invasione da parte dell'esercito degli Infedeli⁸ e gli affida il governo del reame, ma l'infido Renart, in assenza del re leone, mette in atto un diabolico piano per usurpare il trono e prendere in sposa la regina Fièrè⁹. Così Noble, dopo aver respinto l'attacco dei nemici, è costretto a muovere guerra contro Renart, il vassallo ribelle, per riappropriarsi del suo regno¹⁰.

Come risulta chiaro dalla sinossi della seconda sezione, gli episodi che la compongono costituiscono un progetto narrativo unico e si susseguono secondo un ordine gerarchico determinato, rendendo necessaria e ineliminabile ogni parte del racconto: in questo modo il criterio di semplice giustapposizione che presiede l'organizzazione della prima sezione viene sostituito col principio di consequenzialità.

La materia narrativa della seconda sezione è al suo interno resa ulteriormente compatta grazie alla presenza di analessi e prolessi, piuttosto rare nel *Roman de Renart*, dove di norma l'ordine del racconto coincide con quello cronologico

⁶ Il prestigioso incarico militare è l'aspetto più qualificante del personaggio di Tardif, che viene definito per la prima volta gonfaloniere di re Noble negli ultimi versi della *branche* 1 (vv. 1565-1570).

⁷ Come narrato nella *branche* 1a, Renart, per farsi beffe dell'esercito nemico, asserragliato alle porte di Malpertuis, e godere della compagnia carnale della regina, si introduce di notte nell'accampamento delle truppe del re e incatena i suoi avversari, ma si dimentica di Tardif, che libera i suoi compagni d'armi e cattura la volpe (*br.* 1a, vv. 1809-1832). L'impresa eroica di salvataggio da parte del lumacone ha comunque dei risvolti grotteschi: Tardif, come un paladino epico, «tret l'espee» (*br.* 1a, v. 1813) per slegare i suoi compagni, ma goffamente (forse perché non abbastanza forzuto per sorreggere una spada?) trancia a chi una zampa, a chi la coda.

⁸ La prima parte della seconda sezione, l'episodio *La guerra contro i pagani*, rielabora una declinazione particolare del tema della crociata, quello della reazione militare all'invasione degli Infedeli: infatti, il racconto si concentra sulla guerra finalizzata alla liberazione dei territori di re Noble, precedentemente occupati da un esercito straniero. Il popolo degli invasori viene definito unicamente per la provenienza oltremarina e per il rifiuto della fede cristiana, due caratteristiche complementari che contraddistinguono la generica e nutrita schiera dei nemici della cristianità nelle *chansons de geste*. In opposizione all'esercito di Noble, definito «gens Dieu» (v. 1830) e «crestiens» (v. 1848), quello avversario viene nominato «paiens» (v. 1771), «gent parjure» (v. 2066), «sarrazin» (v. 2108); tali appellativi, come quello ignominioso attribuito al cammello, «larron de pute foi» (v. 2272), non possiedono una reale connotazione religiosa o storica, ma sono elementi che cooperano a collocare l'azione in un contesto narrativo che rinvia all'immaginario epico-cavalleresco della guerra santa.

⁹ La combinazione dei motivi dell'infedeltà coniugale e dell'usurpazione del trono replica in tutta evidenza il triangolo amoroso del mondo arturiano: nel *Roman de Brut* Re Artù, costretto ad allontanarsi per fronteggiare i Romani, affida il regno e la sposa al suo nipote più fidato, Mordred.

¹⁰ Com'è evidente, la seconda sezione della *branche* 11 sviluppa in successione entrambi i soggetti attorno ai quali ruotano i grandi cicli dell'epica, la guerra contro i pagani e il conflitto tra il re e il vassallo ribelle, proponendo una sistematica parodia dell'immaginario letterario cavalleresco.

degli eventi, e dalla strutturazione per *entrelacement*¹¹. Tali strategie narrative sono introdotte negli episodi di *Renart falconiere* e *Renart e Tardif*: tra questi le analessi stabiliscono una continuità attraverso un preciso rapporto di causa-effetto, dal momento che gli oggetti rubati allo stolto scudiero nell'episodio *Renart falconiere* risultano elementi necessari per ingaggiare il duello contro Tardif, tanto che Renart assesterà il colpo letale al lumacone proprio con il tamburo per spaventare le anatre, usato poco prima durante la sua breve battuta di caccia¹².

Com'è stato precedentemente messo in luce, la prima sezione si costruisce su una catena di 'ricerche di cibo'; al contrario, la seconda sezione non risponde allo schema della *quête de nourriture*, né tantomeno a quello della *quête de justice*. Proprio alla luce di tale singolarità, Suomela-Härmä (1981, 114) inserisce la seconda sezione della *branche* 11 nell'esiguo insieme delle macrosequenze definite non classificabili. Le altre *branches* non riconducibili alle due tipologie di macrosequenza possono essere, tuttavia, inquadrare come *quêtes*: la studiosa individua nelle *branches* 7, 8 e 17 una ricerca apparentemente spirituale, definita *quête spirituelle* appunto, ma che nel corso della narrazione assume i contorni di *quête de nourriture*¹³. La seconda parte della *branche* qui presa in esame rappresenta, dunque, un'eccezione rispetto all'intero ciclo: essa, infatti, non può essere nemmeno inquadrata come *quête*, giacché non presenta la funzione ineliminabile del moto di allontanamento.

Inoltre, in questa seconda fase del racconto, le azioni di Renart non sono dettate né dall'istinto di sopravvivenza né dai vincoli della società feudo-animalesca presieduta da re Noble, bensì prendono avvio da un nuovo e sconosciuto motore propulsivo: il desiderio. La condizione che consente di attribuire un'importanza rilevante e insolitamente moderna alla volontà di Renart è il suo affrancamento dalla condizione di necessità che si concreta in *Renart falconiere*, dove la caccia non risponde più all'esigenza primordiale del reperimento di cibo, ma diventa piuttosto un passatempo tipicamente cortese: il falcone, che in altre circostanze potrebbe essere uno dei volatili divorati da Renart, viene conservato con cura: «Mout en fet grant joie et mout prise / le

¹¹ Nel suo monumentale studio sul *Lancelot en prose*, Lot (1918, 17-28) dimostra l'unitarietà compositiva dell'opera proprio partendo dall'analisi delle modalità e declinazioni della tecnica dell'*entrelacement*.

¹² L'avventura *Renart e Tardif* è ulteriormente vincolata alla precedente mediante riferimenti testuali: «quant Renart a Tardif choisi, / lors vosist estre a Choisy / tout sanz cheval et sanz faucon!» (vv. 1611-1613) [Quando Renart ha scorto Tardif, / avrebbe voluto essere a Choisy / senza cavallo e senza falcone!]; «son faucon atache viaz / desor son arçon a un laz» (vv. 1617-1618) [attacca velocemente il suo falcone / con un laccio sopra all'arcione]. Le traduzioni della *branche* 11 sono tratte da Calloni (2021).

¹³ Nella *branche* 8 Renart promette a Belin e Bernard che, se lo accompagneranno nel suo pellegrinaggio a Roma, otterranno cibo a volontà; nella *branche* 7 Renart al termine della sua confessione sbrana Hubert, il nibbio che lo aveva confessato, e allo stesso modo nella *branche* 17 Renart tenterà di mangiare Chantecler.

faucon et mout le tient chier» (*br.* 11, vv. 1588-1589) [Renart ne è molto felice e molto apprezza / il falcone, che gli sta a cuore]; e le anatre catturate non vengono mangiate, ma caricate sul ronzino come trofeo di caccia: «Trois anes prist en un tenant, / Renart mout grant joie en a fait, / derrier lui trosse, si s'en vait» (*br.* 11, vv. 1592-1594) [Prese tre anatre in una volta, / Renart ne è molto felice, / le carica dietro di sé, e se ne va].

L'emancipazione dal bisogno relega a un ruolo marginale anche la caratteristica statutaria del protagonista, la *renardie*: infatti, è la pressante ricerca di nutrimento che rende indispensabile il ricorso a inganni e astuzie, ma il viaggio che conduce Renart dalla magione di Isengrin alla corte di Noble offre al protagonista una serie di incontri e avventure che gli consentono di acquisire le condizioni materiali per trascurare i problemi legati alla mera sopravvivenza e impiegare tempo ed energie al servizio del re.

Si tratta in sostanza di un breve e fittizio percorso di iniziazione, durante il quale Renart ottiene gli elementi e le proprietà per accedere al mondo della cortesia. In questo senso, *Renart falconiere* e *Renart e Tardif* sovvertono la concezione di *aventure* tipicamente renardiana, in cui di norma regna la casualità: la volpe, mentre si allontana dalla dimora di Hersent ed Isengrin, scorge presso un cespuglio lo scudiero distratto e il suo ricco equipaggiamento, *par aventure* (v. 1536)¹⁴: la formula, piuttosto rara nel ciclo renardiano¹⁵, è lo stilema stereotipico dei romanzi cavallereschi che rivela l'intrinseco teleologismo dell'esperienza che l'eroe sta per vivere. Grazie agli incontri fortuiti con lo scudiero distratto e con il lumacone Tardif, Renart acquisisce gli attributi materiali e morali per divenire cavaliere, condizione indispensabile affinché egli trovi una nuova e precisa collocazione all'interno della materia narrativa della seconda sezione, che si sviluppa in un cronotopo sconosciuto al resto del ciclo: la guerra¹⁶.

Il processo evolutivo che subisce Renart è a tutti gli effetti un'*iniziazione*, così come viene delineata da Pellizer (1991, 45-48) nel suo studio sulle strutture del racconto mitico, ovvero una fase in cui l'eroe modifica profondamente il suo *status*, attraverso una serie di prove qualificanti, definite appunto «catastrofi di individuazione» (ivi, 48). Il *pattern* della peripezia eroica tende a modularsi su una rappresentazione rituale con almeno due caratteristiche costanti: il

¹⁴ La formula *par aventure* qui assume una pregnanza semantica singolare, poiché invita il pubblico a stabilire una serie di richiami tra l'azione di sapore picaresco dell'avventura volpina e il contesto narrativo cavalleresco, generando l'interferenza che sta alla base dei meccanismi della parodia del ciclo renardiano.

¹⁵ Per l'analisi delle altre occorrenze del termine *aventure* all'interno del *Roman de Renart*, si rinvia a Bonafin (2006, 385-404).

¹⁶ Il regno di re Noble, infatti, non conosce conflitti, se non quelli di carattere giudiziario, nei quali è spesso implicato Renart, da quando è stata proclamata la pace universale tra gli animali, come ricordano a più riprese i personaggi: nella *branche* 1 Brun afferma che Isengrin non si fa giustizia da solo su Renart in nome della pace giurata (vv. 60-63); nella *branche* 2 Renart invita la cincia a farsi baciare in nome della pace promulgata dal re (vv. 491-502).

processo dialettico in tre fasi e l'elemento della violenza (Bloch [1991] 2005, 13), per cui le imprese che il giovane è chiamato a compiere si configurano spesso come esperienze di predazione. La metamorfosi di Renart segue questo schema, scandendosi in tre passaggi altamente simbolici, contraddistinti da un'azione di conquista: il furto, la caccia e il combattimento. Attraverso la dissacrazione di questi che sono momenti fondamentali e paradigmatici per la costituzione dell'ideale cavalleresco, gli episodi *Renart falconiere* e *Renart e Tardif* inaugurano la parodia sistematica dei generi epico-cavallereschi attuata nella seconda sezione.

La ruberia è un motivo ricorrente all'interno dei racconti renardiani, essendo una delle manifestazioni archetipiche dell'astuzia del *trickster*, ma nella gran parte dei casi Renart si ingegna per involare del cibo: i furti sono ancora generati dall'istinto di autoconservazione e trovano ragion d'essere nell'occasionalità, come espressione della *renardie*. Il ladrocinio di *Renart falconiere*, invece, riguarda beni dal valore simbolico, le armi e la montatura: sono questi gli accessori concretamente indispensabili all'equipaggiamento guerriero e le prerogative dell'appartenenza all'*élite* cavalleresca¹⁷. D'altronde, lo stereotipo del furto di armi e cavalli conosce un'enorme proliferazione all'interno delle narrazioni epiche: in particolare, la conquista del destriero del nemico sconfitto in combattimento è un'immagine decisamente ricorsiva, che viene assorbita anche nella descrizione della battaglia all'interno della seconda sezione di *Renart empereur*.

Nel caso di *Renart falconiere*, la natura triviale degli oggetti trafugati dalla volpe genera l'interferenza che sta alla base dei meccanismi tipici della parodia del racconto renardiano: le armi si riducono a un bacino metallico utile come tamburo per cacciare le anatre, non già per affrontare una guerra, e la montatura è un umile ronzino. La degradazione grottesca dell'impresa eroica è accentuata dalla presenza di un personaggio di umili origini, lo scudiero, definito dai tratti tipici della satira antivillanesca: mentre questi è intento a orinare presso un cespuglio, Renart lo deruba rapidamente del ronzino, del falcone e del tamburo; accortosi del furto di cui è vittima, lo scudiero tenta invano di inseguire la volpe, rincorrendola goffamente con la spada sguainata.

La battuta di caccia rappresenta un secondo passo nella definizione della nuova identità di Renart, spogliandolo, in prima istanza, dei tratti più schiettamente animaleschi: infatti, la presenza del falcone, «vero animale», secondo la definizione di Suomela-Härmä (1981, 166)¹⁸, consacra la trasformazione

¹⁷ Sull'importanza di questi elementi si rinvia a Barbieri (2017, 56-57).

¹⁸ La studiosa suddivide i personaggi dell'universo renardiano nelle tre categorie di «veri umani», «veri animali» ed «esseri antropomorfi». Il secondo gruppo comprende la generica schiera degli animali da cortile, in prevalenza polli, catturati da Renart, le bestie da soma di proprietà dei contadini o dei monaci, le mute di cani che immancabilmente inseguono i predatori: si tratta di animali domestici al servizio dell'uomo e la loro subalternità emerge anche sul piano letterario, dal momento che essi non sono dotati di individualità, né tantomeno delle proprietà verbali,

sostanziale del protagonista da predatore a cacciatore: similmente a un uomo, Renart concepisce il falcone come una sua proprietà, lo strumento che gli consente di procacciarsi del cibo senza lottare in prima persona. In secondo luogo, il falcone è notoriamente l'animale utilizzato dagli aristocratici nell'esercizio della pratica venatoria: in generale la caccia, oltre a rappresentare un luogo comune nella costruzione dell'identità cavalleresca, costituisce un'attività significativa per la nobiltà feudale¹⁹. Tuttavia, l'avventura col falcone vissuta da Renart (*branche* 11) sembra aver poco in comune con il rituale eroico della caccia: qui il protagonista si diletta catturando delle «anes» (vv. 1541, 1568, 1592), termine che significa 'anatre', ma che si può facilmente confondere con *ânes*, cioè 'asini' (Van den Abeele 1990, 187). L'uso di un lessico triviale e di termini dal valore semantico ambivalente genera un ulteriore abbassamento stilistico in chiave comica: il cavallo tanto ambito, «vers le roncin que tant prisoit» (v. 1548), è, come sopra detto, un ronzino, e il termine «bacin» (v. 1540) indica genericamente un recipiente utile più che altro alle faccende domestiche, non un tamburo da guerra.

Conclusa la battuta di caccia, il protagonista si rimette in cammino, non già spinto dal bisogno materiale, ormai estinto, bensì dalla stessa forza endemica che determina gli accadimenti nell'universo arturiano: infatti, di lì a poco, in modo apparentemente del tutto casuale, Renart si imbatte nel lumacone Tardif.

Dopo aver abbattuto il suo nemico, il protagonista può impossessarsi di armi e di un cavallo molto più prestigiosi, determinando un'ulteriore progressione nella sua scalata. A questo stadio, gli aspetti relativi alla promozione socio-economica di Renart assumono maggiore importanza, come testimonia la cura del dettaglio nella descrizione dell'armamentario del lumacone: Tardif è «bien armé» (v. 1602) e si presenta impugnando lancia e scudo (v. 1600), a cavallo del suo destriero (v. 1601), con l'elmo allacciato (v. 1602); all'inizio del combattimento sferra un primo attacco con lo spiedo (v. 1621), disarcionando Renart, ed è pronto a colpirlo nuovamente con la spada (v. 1628), ma a quel punto la volpe lo abbatte brutalmente da cavallo colpendolo con il tamburo. L'equipaggiamento bellico di Tardif è completato dal «missodour» (v. 1632), termine che indica un destriero di grande valore (Frappier 1959, 88).

Il duello tra Renart e Tardif, oltre ad offrire dal punto di vista meramente narrativo l'occasione per dotare la volpe di armi e cavallo, significa una prova iniziatica nella quale il protagonista deve mettere in gioco la sua identità. All'interno del percorso di edificazione della personalità eroica, la vittoria sulla preda determina generalmente «l'acquisizione della dominanza» (Pellizer 1991, 48), correlata all'assunzione di una qualche forma di potere. Così la sfida, che si rivelerà letale per il porta-insegne reale, ha lo scopo precipuo di promuovere

contrariamente a quanto accade per i protagonisti del ciclo, per la maggior parte animali selvatici e predatori.

¹⁹ A questo proposito si rinvia a Sciancalepore (2018, 267-271).

l'ascesa sociale del protagonista, che culminerà con l'usurpazione del trono, e allo stesso tempo di attribuirgli una collocazione ben definita all'interno della feudalità animale: una volta giunto a corte, Renart, per volontà del consiglio del re, sarà chiamato a prendere il posto di Tardif in qualità di nuovo gonfaloniere.

Anche in quest'ultima prova eroica, il racconto renardiano si propone come la desemantizzazione delle esperienze elettive e redentrici che fondano l'universo cavalleresco. La narrazione del combattimento è collocata all'inizio della seconda sezione della *branche* al fine di riconfigurare il ruolo del protagonista all'interno del sistema narrativo, esattamente come i romanzi cristiani, nelle prime pagine, propongono un duello o una prova che, una volta superata, darà modo all'eroe di fare il suo ingresso nel mondo della cortesia²⁰.

Se da un lato sono assimilabili le funzioni che rispettivamente ricoprono il duello renardiano e i duelli arturiani nell'economia del racconto, costituendo entrambi uno snodo narrativo fondamentale, dall'altro lato i protagonisti non sono paragonabili: Renart si colloca agli antipodi dei paladini della Tavola rotonda, le cui avventure mirano a ripristinare l'equilibrio sociale compromesso. Al contrario, le trame diaboliche della volpe sono orientate al sovvertimento dell'ordine costituito: in questo senso, Renart può essere ben definito come l'anti-cavaliere, e, fedele al canone del *mundus inversus*, quello tra Renart e Tardif si delinea come l'anti-duello, dove per duello si intende, secondo la definizione proposta da Bergeron (2008, 47), un combattimento tra due cavalieri, che può avere luogo all'interno di un rituale marziale codificato o essere il risultato di un incontro casuale.

Il duello renardiano svuota il duello cortese dei suoi principi costitutivi: in primo luogo viene negata la condizione di parità tra gli sfidanti, dal momento che Renart, sostanzialmente disarmato, parte da un evidente svantaggio, rendendo la sua vittoria una duplice umiliazione per Tardif: il lumacone, disarcionato da un colpo di tamburo, viene prima sfigurato, e poi ferito a morte dal suo stesso spiedo, sottrattogli durante il combattimento. La caduta da cavallo rappresenta di per sé il momento tragico della conclusione del duello, perché è il preludio della sconfitta: il cavaliere privato del suo destriero, appesantito dalla sua armatura, cede la sua posizione privilegiata e contestualmente la sua abilità strategica²¹. La perdita della dignità cavalleresca derivata dal disarcionamento è qui enfatizzata dall'ambiguità delle parole della voce narrante, «de si haut comme Tardif fu / chaï envers son son escu» (*br.* 11, vv. 1633-1634) [Da così in alto com'era, / Tardif cadde riverso sul suo scudo]: Tardif, un tempo illustre porta-insegne reale, cade dall'alto del suo prestigioso destriero, riverso e inerme

²⁰ Bergeron, nel suo saggio sul combattimento cavalleresco nell'opera di Chrétien de Troyes, nota che un primo duello avviene entro i primi mille versi del romanzo, proprio allo scopo di collocare l'eroe al centro dell'azione e di dare avvio al suo percorso di crescita sociale e morale, così accade tra Erec e Ydier, tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio, tra Yvain ed Esclados (Bergeron 2008, 48).

²¹ Sul legame tra cavaliere e cavallo si rinvia a Barbieri (2017, 51-52).

sul proprio scudo, abbattuto da un colpo di uno strumento innocuo, come il tamburo²². Secondariamente la sfida, che spesso viene lanciata da un cavaliere all'altro per rimediare a un torto o a un'offesa subito precedentemente, perde la sua funzione riparatrice (Bergeron 2008, 52): il lumacone non è in grado, infatti, di portare a buon fine la vendetta legittimamente tanto agognata: «Vengier s'en cuide encore encui / de tout l'anui que fet li a; / orendroit, ce dit, li vendra!» (vv. 1608-1610) [Pensa di vendicarsi proprio oggi / dell'umiliazione che gli ha procurato; / presto – così dice – la pagherà!].

Infine, il duello viene spogliato del valore collettivo che sancisce il miglioramento della posizione sociale del protagonista attraverso il riconoscimento da parte dell'intera comunità della vittoria dell'eroe (Bergeron 2008, 48-50): Renart, infatti, dovrà tenere la corte all'oscuro del suo successo delittuoso.

Si può scorgere un antecedente letterario del duello tra Renart e Tardif nel combattimento tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio (*Perc.*, vv. 1076-1119), il quale, reo di aver rubato una coppa d'oro al re e aver offeso la regina, è il primo avversario che Perceval affronta e sconfigge. In entrambi i casi gli eroi protagonisti, al contrario dei loro nemici, si muovono ancora in uno spazio estraneo a quello della cavalleria: si tratta, insomma, di un'impresa di avviamento cavalleresco. Entrambi i combattimenti si concludono, com'è naturale, con la vittoria del protagonista, il quale prende possesso delle armi e dell'identità dell'avversario: proprio come Perceval da lì in poi viene conosciuto come il cavaliere dall'armatura vermiglia, così Renart assume la carica di gonfaloniere al posto di Tardif²³.

Il carattere iniziatico di entrambe queste *aventures*, pur così differenti fra loro, è ravvisabile anche dalla condizione sfavorevole da cui parte l'eroe: sia Renart che Perceval si trovano a fronteggiare un cavaliere più esperto e meglio equipaggiato, sul quale trionfano grazie al pragmatismo e alla capacità di sfruttare più efficacemente la situazione. Oltre ai contenuti, la formalizzazione dello scontro tra la volpe e il lumacone sembra ricalcare quella del duello tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio: l'avversario sferra un primo feroce colpo che abbatte da cavallo l'eroe (*Perc.*, vv. 1102-1111), il quale risponde all'attacco con un'arma da caccia, Perceval un giavellotto (*Perc.*, vv. 1112-1117), Renart, ancora più modestamente un tamburo, e sconfigge il nemico (*Perc.*, vv. 1118-1119)²⁴.

²² Sulla figura di Tardif all'interno del ciclo si veda Lefèvre (2006), in particolare sul duello contro Renart p. 160.

²³ Spesso l'avversario può essere interpretato come una proiezione delle angosce e dei conflitti interiori del protagonista (Barbieri 2017, 41-42).

²⁴ Come nota Barbieri, le armi da getto rientrano nell'attrezzatura per la caccia, ma sono escluse dall'equipaggiamento bellico, che deve consentire la collisione ravvicinata dei due sfidanti (ivi, 134).

In *Renart e Tardif* la dissacrazione dell'universo cavalleresco è attuata mediante le stesse strategie formali adottate in *Renart falconiere*: la narrazione dell'improbabile duello tra la volpe e il lumacone è costruita sulla successione di motivi di derivazione cavalleresca che collidono con la raffigurazione dei protagonisti. Nelle tradizioni eroiche, un elemento di rinforzo alla determinazione del soggetto è l'insistenza sulle peculiarità dell'antagonista, spesso caratterizzato da tratti mostruosi (Pellizer 1991, 48); nei romanzi cortesi, il nemico del protagonista viene generalmente descritto come un avversario temibile allo scopo di amplificare la difficoltà della prova e quindi valorizzare il merito dell'eroe. L'ingresso sulla scena di Tardif genera, però, un cortocircuito grottesco: il lumacone, armato di tutto punto, a cavallo di un destriero, e determinato a riabilitare il suo nome, incute un tale timore nella volpe, che, sprovvista di qualunque senso dell'onore, d'istinto vorrebbe sottrarsi allo scontro, al punto che la voce narrante commenta ironicamente: «Quant Renart a Tardif choisi, / lors vosist estre a Choisi / tout sanz cheval et sanz faucon!» (br. 11, vv. 1611-1613)²⁵.

La reazione pavida di Renart alla vista della lumaca agguerrita rievoca il poemetto satirico pseudo-ovidiano *De Lombardo et lumaca*, nel quale un contadino, intento a lavorare in vigna, si imbatte in una lumaca, che ai suoi occhi appare un mostro dalle sembianze terribili, dotato di scudo e corna. Il testo, composto verso la metà del XII secolo, ha conosciuto una notevole diffusione, testimoniata da una tradizione manoscritta non insignificante²⁶ e da un richiamo che si trova all'interno del *Perceval*²⁷. Come illustrato da Lefèvre (2006, 162-167), il lumacone già a partire almeno dal X secolo diviene simbolo di un coraggio illusorio: l'animale, infatti, può essere facilmente paragonato a un cavaliere armato per le corna assimilabili a un elmo e la conchiglia a uno scudo, ma al minimo pericolo essa si ritrae nella sua casa.

La parodia dei modelli epico-cavallereschi è tanto più evidente per il fatto che il combattimento tra i due ripercorre lo schema formale adottato tradizionalmente nello svolgimento dei duelli²⁸: lo scontro ha inizio con la formula che indica la rottura dell'indugio: «qui vers lui vint sanz atargier» (v. 1615), segue la fase dello speronamento: «et Tardif le cheval brocha / que il mie ne demora» (vv. 1619-1620), lo scontro: «sel feri si de son espié» (v. 1621), e l'abbattimento: «que du cheval l'a mis a pié, / toz estenduz chaï et plaz» (vv. 1622-1623). In questo caso, alla *jouste* non fa seguito la fase dell'*escremie*, come prevede il duello codificato dai romanzi (Barbieri 2017, 75): Renart, non essendo dotato di armi contundenti, disarciona Tardif con un colpo di tamburo, «qu'il l'abati

²⁵ Per la traduzione cfr. nota 12.

²⁶ Il poemetto è tradito in diciannove manoscritti, descritti dettagliatamente nell'edizione curata da Bonacina (1983, 94-135).

²⁷ «Ains pour assaillir la limaçe / no en Lombardie tel noise» (*Perc.*, vv. 5496-5497).

²⁸ Si fa qui riferimento alla *silhouette* del duello prototipico, delineata da Lagomarsini (2012, 110-114) all'interno della sua disamina relativa alla *Suite Guiron*.

du missoudor» (v. 1634), con il quale lo percuote fino a scorticargli il volto e infine lo uccide, trapassandolo con lo spiedo che gli ha sottratto.

Una volta conclusa la metamorfosi del protagonista da volpe-barone a cavaliere, grazie al superamento delle prove in cui si è imbattuto lungo il cammino, il suo viaggio può avere una direzione e una finalità del tutto inedita: ecco che sopraggiunge l'urgente convocazione da parte di re Noble. Per il suo ingresso a corte come cavaliere, però, Renart ha bisogno di uno scudiero: il tasso Grimbert è il candidato ideale per questo ufficio, dal momento che è cugino e fidato amico della volpe. Proprio in ragione di questo affetto parentale, Grimbert, all'interno del ciclo, ricopre il ruolo di aiutante del Renart accusato: il tasso compare generalmente nelle *branches* incentrate sui procedimenti giudiziari contro Renart, perché risponde alla necessità narrativa di dover salvare il protagonista, consentendogli di vivere nuove avventure. In virtù della sua funzione di aiutante dell'eroe, Grimbert si rivela il solo messaggero in grado di condurre la volpe a corte e anche in questa *branche* si incarica di accompagnarlo al cospetto del re: «Or a Renart bon escuier» (v. 1706), afferma il narratore.

I racconti di predazione spesso si concludono con la conquista di una sposa e l'assicurazione di una discendenza, d'altro canto il matrimonio consacra l'ingresso in uno stato adulto e virile; spesso si tratta di unioni esogamiche, determinate da necessità migratorie, che consentono al protagonista di acquisire nuove terre o il regno del futuro suocero, eliminato brutalmente dall'eroe con la complicità della neosposa (Pellizer 1991, 48). Così, la parabola socioeconomica di Renart raggiunge l'acme nel momento dell'unione coniugale con la regina Fièrre, evento reso possibile dalla morte di Hermeline (vv. 1724-1725): annunciata dal primogenito di Renart, Perchehaie, la scomparsa della sua consorte permette al protagonista da un lato di abbandonare del tutto la ricerca del cibo, che finora lo aveva motivato, dall'altro di immettersi in un'affatto nuova avventura che conduce al punto più alto della gerarchia feudale.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Bianciotto, Gabriel (ed.), 2005. *Le Roman de Renart*, texte établie par N. Fukumoto, N. Harano, S. Suzuki, revu, présenté et traduit par G. Bianciotto, Paris, Librairie générale française.
- Bonacina, Magda (ed.), 1983. «De Lombardo et lumaca», in Bertini, Ferruccio (a cura di), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, 4 voll., Genova, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, 94-135.
- Bonafin, Massimo (ed.), 1998. *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- Busby, Keith (ed.), 1993. Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Calloni, Mara, 2021. «Renart imperatore», in Bonafin, Massimo (ed.), *Le metamorfosi di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 265-419.
- Martin, Ernst (ed.), 1882-1887. *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.

Saggi critici

- Barbieri, Alvaro, 2017. *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra.
- Bergeron, Guillaume, 2008. *Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang.
- Bloch, Maurice, [1991] 2005. *Da preda a cacciatore. La politica dell'esperienza religiosa*, [Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience], tr. it. di Stefania De Petris, Milano, Cortina.
- Bonafin, Massimo, 2006. «Demitizzazioni dell'avventura cavalleresca», in *Mito e storia della tradizione cavalleresca: atti del 42. Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, Fondazione CISAM, 385-404.
- Foulet, Lucien, 1968. *Le Roman de Renart*, Paris, Champion.
- Frappier, Jean, 1959. «Les destriers et leurs épithètes», in *La technique littéraire des chansons de geste: actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres, 85-104.
- Jauss, Hans Robert, [1977] 1989. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, [Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur], presentazione di Cesare Segre, tr. it. di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Köhler, Erich, [1956] 1985. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, [Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung], tr. it. di Gabriella Baptist, Bologna, il Mulino.
- Lagomarsini, Claudio, 2012. «La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari», *Medioevo Romano* 36/1, 98-127.
- Lefèvre, Sylvie, 2006. «Le limaçon et le déploiement de l'imaginaire: du contre emploi héroï-comique au grotesque fatrasique», in Galderisi, Claudio / Maurice, Jean (eds.), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, CESC, 159-174.
- Lot, Ferdinand, 1918. *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion.

- Pellizer, Ezio, 1991. *La peripezia dell' eletto*, Palermo, Sellerio.
- Sciancalepore, Antonella, 2018. *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, eum.
- Suomela-Härmä, Elina, 1981. *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Van den Abeele, Badouin, 1990. «Renard fauconnier. Observations sur l'emploi du motif de la volerie dans l'épopée animale et le fabliau», *Reinardus* 3, 185-198.

Florete. Quando la principessa uccide il drago

MARIATERESA PROTA

Abstract

This study focuses on the unusual feminine declension of the literary archetype of the killing of the dragon in the *Floriant et Florete*, a French Arthurian romance of the late thirteenth century. The aim is to demonstrate the anti-misogynous meaning of the choice made by the anonymous author and to trace and evaluate any parallels even in traditions other than the Arthurian one.

Il mitologema dell'uccisione di un essere mostruoso¹, in particolare un drago/serpente², a cui deve essere periodicamente sacrificato un tributo umano

¹ Rispetto alla letteratura medievale occidentale, che qui maggiormente interessa, così si esprime Dubost: «Des ses origines mythiques, le récit médiéval a conservé une séquence archétypale qui met aux prises le héros avec un animal monstrueux. On devine que ce monstre représente des forces obscures et primordiales [...]. Ces forces s'incarnent souvent dans un animal reptilien, un dragon, une guivre ou un serpent [...]» (Dubost 1991, 455).

² Come messo in luce da Ménard in un celebre articolo del 1994, esistono due tradizioni relative alla figura del drago: l'una, più antica, che lo immagina molto simile al serpente (si veda, ad esempio, la definizione del drago come il più grande di tutti i serpenti in Badke 2011), con la bocca piccola, la coda lunga, grazie alla cui stretta uccide le vittime, e a volte alato; l'altra, più tarda, che lo tratteggia con ali, corpo enorme e possente e ampie fauci che emettono fiamme e divorano (Ménard 1994, 261). Tuttavia, molte delle rappresentazioni letterarie medievali di draghi si trovano alla confluenza tra le due tradizioni e, sebbene essi, a differenza dei serpenti, siano capaci di volare e nuotare (Cardini 1986; Duchet-Suchaux / Pastoureau 2002, 63), nei testi non sempre è agevole distinguere le due bestie. Peraltro, in antico francese il termine *serpent* è spesso usato con il chiaro intento di designare il drago (cfr. TL e DMF). Oltre che in letteratura, anche nelle Scritture esiste una congruenza concettuale tra il serpente e il drago, che si scambiano le fattezze e, almeno in Occidente, appaiono accomunati dall'essere simboli del male. Nella mentalità medievale occidentale, dunque, le due bestie dovevano risultare in larga parte sovrapponibili e così verranno considerate nel presente contributo.

o che minaccia l'incolumità di una giovane e indifesa fanciulla³, è trasversale a varie e numerose tradizioni folcloriche e appare frequentemente travasato in quelle letterarie⁴.

Tra la tarda Antichità e il Medioevo, inoltre, il topos risulta presente nelle agiografie, che così mettono a frutto, riconvertendole, le varie apparizioni di draghi/serpenti nell'Antico e nel Nuovo Testamento⁵. Iniziano, dunque, a rincorrersi le leggende di santi sauroctoni, tra le quali quella di San Giorgio, che uccide un drago per salvare la principessa destinata ad essergli sacrificata⁶, è certamente la più nota nell'Europa Occidentale e Orientale.

Nei testi arturiani la presenza del particolare archetipo – variamente interpretato, anche attraverso il ricorso ad altri mostri – è generalmente legata al motivo dell'iniziazione del cavaliere⁷ e, pertanto, assume addirittura valore strutturale, costituendo una fondamentale tessera nell'ontogenesi del personaggio/eroe e della trama narrativa che lo ha per protagonista (Guerreau-Jalabert 1992, 24). Lo si può notare chiaramente, ad esempio, nel romanzo di *Tristano e Isotta*, in cui l'archetipo, dispiegato lungo l'itinerario di affermazione dell'eroe, appare sdoppiato: prima l'uccisione dello spaventoso Moroldo⁸, che pretende annualmente un tributo umano dal popolo cornovagliese, poi la vera e propria lotta contro il drago d'Irlanda. Proprio la duplicazione del combattimento, unita alla possibile etimologia del nome Tristan, 'il terzo', e al ricorrere di vari altri motivi, deporrebbe secondo alcuni per una consonanza tra il cavaliere e il dio vedico Trita⁹. Si esprimerebbe, così, un topos iniziatico

³ Rispetto alla letteratura medievale inglese, ma con considerazioni estensibili anche ad altri domini, si veda Herbreteau (2014, 193-203).

⁴ Cfr. Thompson (1955-1958, B11.10 e B11.11); Aarne / Thompson (1961, tipo 300); Uther (2004, tipo 300). Anche Megas et al. (2012, 20); Cardigos / Correia / Marques (2006, 54-56); Oriol / Pujol (2008, 60); Meletinskij ([1994] 2016, 22-24).

⁵ Cfr. *Genesi*, 1-3; *Giobbe*, 40-41; *Salmi*, 90,13; *Apocalisse*, 12-13 e 16.

⁶ Cfr. *Legenda Aurea*, 316-322. Pare, in realtà, che Giorgio abbia sottratto a Teodoro lo scettro di santo sauroctono a causa della frequenza con cui i due santi venivano effigiati insieme, intenti ad uccidere Teodoro il mostro e Giorgio un uomo, forse simbolo del resistente paganesimo (De Giorgio 2016, 53-70).

⁷ Cfr. Meletinskij ([1994] 2016, 24-27 e [1983] 2018, 102) e anche Herbreteau (2014, 167-178).

⁸ Zio d'Isotta, riconducibile per forza e dimensioni «sia all'archetipo del gigante antropofago (che riemerge nella leggenda del Minotauro cretese, nella figura del Moloch biblico, ecc.) che ai mostri multipli (Vritra, Gerione, l'Idra)» (Cigni 2002, 190). Si rimanda ancora a Cigni (2002) riguardo alla centralità della lotta contro il Moroldo per la definizione di una stretta corrispondenza tra il mito tristaniano e quello di Eracle, uccisore dell'Idra di Lerna. Il passo tristaniano in questione non è presente né nel frammento di Béroul (dove se ne trovano, però, allusioni, per cui si veda *Tristan*, vv. 28, 136, 850-859, 2040), né in quelli di Thomas; è, tuttavia, leggibile nelle versioni medio-alto-tedesche di Gottfried (vv. 5871-7233) e di Eilhart (vv. 351-930), nella norrena *Tristrams Saga ok Isöndar* (capp. XXVI-XXX) e nel *Sir Tristrem* medioinglese (str. LXXXV, 931-CII) e vi si fa riferimento nella *Folie Oxford* (vv. 327-351). Per i testi appena menzionati si rinvia a Marchello-Nizia (1995). Rispetto a quest'avventura tristaniana è stato anche chiamato in causa il modello davidico (Barbieri 2006).

⁹ L'associazione tra le due figure è stata per la prima volta proposta da Leith (1868, 29). Più

indoeuropeo e la figura dell'eroe bretone verrebbe a costituire uno dei tanti racemi derivati, appunto, da un'antichissima tradizione comune (Pastré 1994a).

Anche nel *Floriant et Florete*, romanzo oitanico tardo-duecentesco, è possibile ritrovare l'articolazione dell'archetipo in un doppio scontro, e sempre lungo il percorso iniziatico dell'eroe Floriant.

La prima terribile lotta si verifica nella parte iniziale dell'opera, quando il giovane, da poco armato cavaliere dalla fata Morgana e ancora ignaro del proprio lignaggio reale, lascia la Sicilia, sua terra d'origine, e parte a bordo di una nave incantata in direzione della corte arturiana, per ricevere lì legittimazione cavalleresca. In una delle prime tappe del suo viaggio, Floriant fa scalo all'Ille as Puceles Beles, dove quotidianamente un mostro, chiamato Pellican¹⁰, pretende in pasto una fanciulla. Si tratta di un essere ibrido, ma in parte anche drago¹¹ («Autel coe com uns dragons», v. 1450 [La coda era pari a quella di un drago])¹², che condivide con quest'ultimo un elemento determinante, ovvero la durezza dell'epidermide (Ménard 1994, 248). Difatti, durante il combattimento, lungo e strenuo, la bestia inizialmente si mostra indifferente ai fendenti del giovane («[...] ne li pot pas entamer / La pel qui tant par estoit dure», vv. 1462-1463 [non riuscì a scalfirne la pelle, che era estremamente dura]), tanto che quest'ultimo riesce a prevalere e a trapassare il cuore del Pellican («Le cuer en .IJ. moitiés li fent», v. 1487 [gli fendette il cuore in due metà]) soltanto al termine di una serie dapprima infruttuosa di colpi, quando, finalmente, la bestia si avvicina al cavaliere con la «gueule bae» (v. 1484) [bocca spalancata]. Sorge il sospetto che la spada abbia penetrato il mostro perché affondata direttamente all'interno delle sue fauci, cosa che avviene di consueto durante il combattimento tra un eroe e un drago (Ménard 1994, 248)¹³.

Esseri sovranaturali e micidiali compaiono anche nella parte centrale del romanzo, quando Floriant, in compagnia dei cavalieri della Tavola Rotonda, parte per mare e torna in Sicilia per combattere contro il siniscalco Maragot,

di recente, Pastré ha a più riprese attirato l'attenzione in particolare – ma non solo – sull'accordo etimologico dei nomi e sul conforme combattimento di Trita contro il Tricefalo e Vritra e di Tristano contro il Moroldo e il drago, confermando, così, l'origine indoeuropea non soltanto della lotta contro il mostro, ma anche del suo sviluppo duplice (Pastré 1993, 1994b e 1994c).

¹⁰ In *Floriant e Florete* (2019, 124-125, n. 51) si affronta il problema della particolare denominazione della bestia. Il Pellicano, infatti, dalla consultazione dei bestiari, risulta inequivocabilmente una figura cristica, per nulla avvicinabile al ritratto negativo che possiede nel romanzo in questione. È perciò ipotizzabile che 'Pellican' costituisca un participio presente del verbo *pelicer/pelicier*, 'squartare', 'divorare'. In soccorso di questa proposta, si può aggiungere adesso che una simile costruzione con participio presente serve a identificare la bestia *Glatissant* nel *Tristan en prose*.

¹¹ Non sono rari, comunque, i casi di draghi ottenuti dalla modificazione di caratteri di altri animali o dalla loro combinazione. Si veda in proposito Thompson (1955-1958, B11.2.1-B11.2.1.12).

¹² Ora e in seguito le citazioni sono tratte dall'edizione *Floriant et Florete* (2003), le traduzioni da *Floriant e Florete* (2019), cui si rimanda per i criteri traduttivi.

¹³ Anche l'iconografia giorgiana rappresenta frequentemente il santo nell'atto d'infilzare una lancia nella gola del drago.

assassino del re Elyadus (padre di Floriant) e usurpatore del regno. I mostri in questione, anch'essi insensibili alle armi da taglio¹⁴, affollano le spiagge di una regione in cui la flotta arturiana sosta in cerca di viveri e divorano tutti gli scudieri scesi dalle navi. In questo caso, però, l'avventura è completamente priva di valore iniziatico e costituisce, in realtà, una rinuncia alla lotta. Floriant, infatti, ancora a bordo di una delle navi, si lascia facilmente convincere da Gauvain a non cimentarsi contro quegli esseri mostruosi, visto che per gli scudieri non c'era più nulla da fare.

Molto più interessate nella nostra prospettiva, perché effettivamente conforme al mitologema di cui ci stiamo occupando e legata al motivo dell'iniziazione, è l'uccisione del drago che compare nell'ultima *tranche* dell'opera, quella in cui Floriant replica il viaggio dalla Sicilia alla corte arturiana.

È già stato chiaramente illustrato dagli studi che la nuova partenza è ispirata a quella di cui sono protagonisti Erec e Enide dopo l'accusa al cavaliere di *recreantise*. Come Erec, infatti, anche Floriant vive adesso un amore totalizzante al fianco della moglie Florete – figlia dell'imperatore di Costantinopoli, inizialmente alleato di Maragot perché ignaro del tradimento del siniscalco – e trascura completamente le imprese cavalleresche; tuttavia, il biasimo altrui lo induce a tentare una riabilitazione (una seconda iniziazione, quindi), andando in cerca di nuove avventure.

A differenza del modello cristiano, nel *Floriant* è la moglie che prega il marito di portarla con sé (Busby 1995, 271); non solo, ella suggerisce con sottili argomentazioni la necessità di cambiare nome, affinché la spedizione avventurosa vada a buon fine. Florete ritiene, infatti, che, conoscendo la vera identità di Floriant, nessuno potrà mai accettare di combattere contro di lui, e se il marito dovesse arrivare alla corte di Artù con lo scudo integro, potrebbe venire accusato di essersi sottratto per codardia agli scontri; d'altro canto, se l'eroe mandasse un cavaliere sconfitto da Artù a nome di Floriant, quest'ultimo potrebbe essere tacciato di vanteria (vv. 6821-6860).

La reazione del cavaliere al discorso della dama è di spiccata ammirazione per la sua saggezza e per la sua buona disposizione d'animo:

Quant Floriant ot la parole,
 Floriant la baise et acole.
 «Certes, fet il, molt estes sage,
 Onques n'eüstes tel courage
 De mauvestié ne de folie! [...]»
 (vv. 6861-6865)

[Quando Floriant udì il discorso di Florete, la baciò e l'abbracciò. «Certamente,» disse «siete molto saggia. Mai avete avuto una disposizione d'animo rivolta alla malvagità e alla stoltezza! [...]»]

¹⁴ «Ne doute nule arme tranchanz» (v. 2724) [non temevano nessuna arma da taglio].

Da questo punto e per il prosieguo del viaggio, allora, i due personaggi si chiameranno Beau Sauvage e Plaisant de l'Ille.

Nel consiglio che rivolge al marito, dunque, la protagonista femminile si mostra senz'altro acuta ed esperta di come vada il mondo, e il marito glielo riconosce. Per giunta, poco più avanti, ella arriva addirittura a dar prova di un coraggio e di una forza fisica quasi sconcertanti per una nobile signora. Il riferimento è proprio al passo in cui si verifica la seconda lotta contro il mostro, quando i coniugi, incuranti delle esortazioni a cambiare strada da parte di un eremita, s'imbattono in un drago. Ovviamente, da valoroso cavaliere qual è, Floriant ingaggia battaglia con la bestia, ma è incapace di sottometterla, poiché «le dragon [...] / tant dure la pel avoit / que il ne la pot entamer» (vv. 6967-6969) [il drago [...] aveva una pelle così dura che egli non riuscì a intaccarla], né i colpi sulla testa procurano alcun danno all'animale. A questo punto:

La Plaisans molt se desconforte
 Qui la bataille regardoit
 Quant son seignor en tel point voit.
 Lors est a terre descendue,
 Si a la fort lance veüe
 Que ses sires laissie avoit.
 Tot maintenant qu'ele la voit
 Si l'a a ses .IJ. mains saisie.
 Ele ne fu pas esbahie,
 Vers le dragon s'en vint corant,
 Ferir le vait de maintenant:
 Parmi les flanz li fait passer
 Le bon fer tranchant d'outremer,
 Le cuer en .IJ. moitez li fent;
 Le dragon a terre s'estent
 Que la mort destraint et mestroie.
 (vv. 6982-6997)

[La Graziosa, che guardava lo scontro, era molto angosciata perché vedeva il suo signore in quella situazione. Allora scese da cavallo e vide la lancia robusta che il suo signore aveva lasciato. Non appena la vide, la impugnò con entrambe le mani. Non si perse d'animo: andò correndo verso il drago e subito lo colpì. Fece passare attraverso i fianchi la punta in ferro tagliente d'oltremare e gli fendette il cuore in due metà. Il drago, che la morte opprimeva e dominava, cadde riverso a terra.]

Vedendo il marito in serie difficoltà, la moglie smonta da cavallo, afferra la lancia rimasta a terra e la scaglia con decisione contro il mostro, compiendo un gesto inconsueto per una dama ed energicamente dispendioso per una donna, soprattutto se non fisicamente preparata. L'arma, infatti, doveva essere sferrata con la forza sufficiente a penetrare l'epidermide spessa e coriacea della bestia, che fino ad allora aveva resistito imperterrita ai fendenti dell'eroe.

È certamente sconcertante assistere al fallimento del cavaliere, che, mentre era riuscito, pur con fatica, ad uccidere il Pellican – anch'esso dalla pelle dura

e resistente ai tagli – qui è del tutto incapace di trafiggere il drago ed appare nettamente surclassato dalla moglie. In quest’ottica, la ripetizione della frase «le cuer en .IJ. moitez li fent» (v. 6995), come già visto impiegata anche al termine della lotta tra Floriant e il primo mostro (v. 1487), sembra completare definitivamente la sostituzione della dama al cavaliere, la quale, in questo particolare passo – situato lungo un secondo percorso iniziatico e costruito come doppio dell’episodio relativo al Pellican – si presenta come la vera protagonista dell’iniziazione.

L’intervento di Florete al posto dell’eroe, dunque, determina una significativa variazione rispetto al motivo archetipico del duplice combattimento ed è, pertanto, indubbiamente sorprendente, tanto più che, per quel che ne so, non si hanno riscontri di dame tanto ardite nel resto della produzione arturiana. Naturalmente, nei romanzi cavallereschi non mancano gli esempi di donne dotate di particolare spirito d’iniziativa e ingegno: si pensi a Isotta la Bionda, che con acume si svincola più volte da situazioni compromettenti; a Fenice, per altri versi sua opposta, ma a lei del tutto simile nel riconoscere le circostanze di pericolo e nel risolverle a proprio vantaggio; a Isotta dalle Bianche Mani, che con una menzogna provoca la morte di Tristano, e a tante altre dame cortesi coinvolte pure in episodi di violenza e responsabili dell’altrui morte (Latella, *i.c.s.*). Sicuramente, nella maggior parte dei casi, l’intraprendenza, la risolutezza, l’intelligente uso della parola consentono semplicemente alla dama dotata di siffatte qualità di orientare le vicende e influenzare l’operato del partner maschile; parimenti, i fini malvagi e funesti trovano generalmente attuazione non attraverso interventi in prima persona, ma mediante la manipolazione dell’agire altrui. In questo scenario, dunque, la sauroctona Florete – non certo animata da improbi intenti, ma eccezionalmente concreta nelle proprie azioni – non pare affatto avere omologhe¹⁵.

A questo punto, data proprio la straordinarietà di una dama che sventa praticamente il pericolo – unita, come già detto, alla straniante inconcludenza del cavaliere, in altre circostanze rivelatosi invece prode e decisivo nel successo dell’avventura – è opportuno riflettere ancora sulla particolare declinazione all’interno del nostro romanzo del mitologema del doppio combattimento contro il mostro e tentare di ricostruire le ragioni che nel *Floriant et Florete* portano ad assegnare la vittoria contro il drago proprio a una donna.

Senza dubbio, nell’affrontare la questione, è determinante il giudizio espresso da Floriant immediatamente dopo l’eroica azione della moglie:

¹⁵ In Guerreau-Jalabert (1992, 24) è registrato il *Floriant et Florete* quale unico romanzo portatore del motivo «Woman as dragon-slayer» (donna che uccide un drago). Si precisa che, siccome l’obiettivo dello studio consiste proprio nel mettere a fuoco quest’ultimo motivo, sono state intenzionalmente escluse dall’indagine le figure femminili per altri versi associate a draghi o serpenti (si pensi, ad esempio, alla fanciulla trasformata in serpente e liberata dal bacio dell’eroe in *Li Biaus Descouneüs*, vv. 2852-3452, alla figura serpentina di Melusina e a tanti altri casi di donne-serpenti, per cui si rimanda a Donà 2020).

«Certes, fet il, or voi je bien
 Qu'el monde n'a si loial rien
 Com preude fame, bien le sai,
 Bien en sui venus a l'essai.
 Fox est cil qui d'eles mesdist!
 Certes, il ne set que il dist.
 Qui en mesdist, Dex le maudie,
 Le verai filz sainte Marie!»
 (vv. 7001-7008)

[«Certamente,» disse «ormai vedo bene che al mondo non vi è nulla di più leale di una moglie saggia: lo so bene, mi sono trovato ad appurarlo. Folle è colui che parla male delle donne! Certamente non sa quel che dice. Chi ne parla male, che Dio, il vero figlio della Santa Maria, lo maledica!»]

La lode, infatti – così come suggerito da Claude Levy rispetto alla versione in prosa del *Floriant et Florete*¹⁶ – sembra aderire ai precetti espressi nel *Roman de la Rose*¹⁷:

Toutes fames ser et honore,
 En aus server poine et labeure;
 Et se tu oz nul mesdi anz
 Qui aille fame despisant,
 Blasme le et di qu'il se taise.
 (vv. 2103-2107)

[Servi e onora tutte le donne, nel servirle sforzati e impegnati; e se odi alcun maldicente che vada disprezzando una donna, redarguiscilo e di' che si taccia.]¹⁸

Tali raccomandazioni rientrano notoriamente nel dibattito senza tempo tra misogini e femministi, che ulteriore linfa trova proprio a partire dal, e rispetto al, *Roman de la Rose*¹⁹. Che sia espresso in modo più o meno esplicito, comunque, il problema dei rapporti tra i sessi attraversa l'intero genere romanzesco²⁰, fino ad arrivare addirittura a situazioni eclatanti come quella rappresentata dal *Roman de Silence*. Silence è una nobile fanciulla allevata come un ragazzo, che veste quotidianamente da uomo²¹ e compie *performance* maschili, rivelando una natura a tratti decisamente *transgender*²². Sulle motivazioni che abbiano mosso l'autore, Heldris di Cornovaglia, a una simile scelta, si è scritto

¹⁶ Si tratta quasi di un *dérimage*, che solo raramente rinuncia alla fedeltà assoluta al testo in versi. Si veda in proposito Holdaway (1964) e Wahlen (2015).

¹⁷ *Le Chevalier qui la nef maine*, 221, n. 64.

¹⁸ La traduzione è mia.

¹⁹ Si veda Garavelli (2006) per le posizioni dei maggiori esponenti della *querrelle*: Christine de Pizan, Jean de Montreuil e Jean Gerson.

²⁰ La peculiare concezione di *gender* distinguerebbe, secondo Gaunt (1995, 71-121), un *genre* dall'altro. In quello romanzesco, ad esempio, il *gender* sarebbe costruito dialogicamente.

²¹ Per alcuni casi di *crossdressing* nella letteratura medievale si veda Montesano (2017).

²² *Roman de Silence*, 33.

variamente: femminismo, misoginia, omofobia, ecc. Qualsiasi ne sia il vero scopo, comunque, il *Roman de Silence* pone macroscopicamente una questione di *gender*²³ che, al livello microscopico, è affrontata anche nel *Floriant et Florete*. Qui, però, appare risolta in maniera sicuramente meno problematica: l'iniziazione della donna attraverso l'uccisione del drago ha indubbiamente connotati anti misogini, poiché non è mai richiesta, nemmeno velatamente, la soppressione della femminilità. Le affermazioni di Floriant, allora, oltre a lasciar trapelare la consapevolezza che delle donne si parlasse, che una vena di misoginia fosse solita serpeggiare perfino negli ambienti cortesi²⁴ e che quindi occorresse reciderla, paiono costituire anche una precisa scelta di campo da parte dell'anonimo autore.

Per la verità, l'elogio del cavaliere non sembra rivolto alle donne in generale – che nulla, comunque, fa pensare fossero disprezzate – ma nello specifico alla «preude fame» (v. 7003), la donna virtuosa, onesta, saggia²⁵: tutte qualità che nel XIII secolo contribuiscono a definire il ritratto della «buona moglie» (Vecchio 1990, 129).

Effettivamente nel Duecento – secolo cui il nostro romanzo appartiene – quello della moglie devota costituisce un tema particolarmente caro alla produzione pastorale, che elabora e diffonde un modello di comportamento per la donna sposata perlopiù ispirato a quello della veterotestamentaria Sara (ivi, 129-155).

Ebbene, Florete ottempera senza dubbio a tutti i propri doveri nei confronti del marito e si mostra nei suoi riguardi rispettosa, fedele e premurosa; pertanto, le parole di Floriant potrebbero risentire anche di una certa corrente clericale, probabilmente recepita dalla letteratura d'evasione e attenta alla condotta e agli obblighi delle mogli.

D'altro canto, però, Florete non può certo risultare irreprensibile agli occhi della morale cristiana. In effetti, non solo pecca di poca ingenuità e di molto *savoir faire* – come visto, in particolare, quando suggerisce all'eroe di cambiare nome in vista di nuove avventure – ma un dovere ineluttabile come la castità prematrimoniale non impegna affatto il personaggio, che nemmeno si sottomette al genitore nella scelta del marito, discostandosi, quindi, anche dalle prescrizioni della dottrina cortese.

²³ Si veda Krueger (2000), per riflessioni sul rapporto uomo-donna osservato attraverso la lente del *Roman de Silence*.

²⁴ È ormai riconosciuto che anche la costruzione del sistema valoriale e relazionale della *fin'amor* sia volta, in realtà, ad arginare il timore maschile dell'insondabile, e perciò pericoloso, universo femminile, oltre che, naturalmente, a regolare le pulsioni sessuali degli uomini celibi che frequentavano in gran numero lo spazio cortese (Duby 1990). Si veda inoltre Latella (*i.c.s.*) per l'interessante connessione proposta tra l'immagine fosca di alcune dame nella letteratura cortese galloromanza e la mentalità e realtà storica delle corti.

²⁵ Si è visto in precedenza che Floriant ha già avuto modo di apprezzare la saggezza e la probità di Florete (vv. 6861-6865).

Si è osservato sommariamente in altra sede (*Floriant e Florete* 2019, 22-26) che Florete, come del resto altre nobili signore, fa chiaramente mostra di un'alta coscienza di sé e della propria condizione; tuttavia, in modo del tutto irrituale per una dama²⁶, ella si fa addirittura carico di sollecitare il corteggiamento da parte del cavaliere e poi si abbandona senza remore ai piaceri amorosi²⁷.

Difatti, soltanto in una fase iniziale Florete si mostra incerta sull'opportunità di far sapere a Floriant – ancora formalmente nemico dell'imperatore – che è innamorata di lui, senza arrivare ad infrangere clamorosamente le norme di comportamento cortesi:

Dex! comment li ferai savoir
 Que je l'aime de tote mon pooir?
 Se je li mant, c'iert vilonie,
 Onques n'oi dire en ma vie
 Que dame priast chevalier.
 Et se je faz cestui prier
 Bien m'en porra tenir por fole
 (vv. 3931-3937)

[Dio! Come farò a fargli sapere che lo amo con tutte le mie forze? Se glielo comunicherò, sarà un'azione indegna: nella mia vita non ho mai sentito dire che una dama abbia implorato un cavaliere. E se manderò qualcuno a pregarlo da parte mia, mi potrà ben considerare una folle]

In un secondo tempo, invece, ella approfitta di un mancamento del cavaliere sul campo di battaglia e gli invia un messaggero per essere informata delle sue condizioni di salute. Con questa mossa, palesa interesse per il giovane e svela indirettamente i propri sentimenti, suggerendo a Floriant – anch'egli innamorato, ma incapace di farsi avanti – che la sua dichiarazione d'amore sarebbe stata bene accolta. Effettivamente la fanciulla accetta immediatamente l'invito del cavaliere a incontrarsi in un luogo appartato e gli si concede senza riserve, cosa a cui il narratore evidentemente allude, quando, dopo aver raccontato di baci e carezze, ritiene più conveniente tacere sul seguito:

Maintenant Floriant l'enbrace
 Et ele ensement le relace
 Parmi les flanz de ces .IJ. braz.
 Or ont entr'aux molt de soulaz:
 Plus de .C. fois l'un l'autre baise
 Ainc mes ne sorent que fust aise,

²⁶ Si tiene, comunque, in debito conto che l'applicazione pratica dell'ideale della cortesia si discosta frequentemente dalla sua teorizzazione più rigida.

²⁷ Segnalo che anche la descrizione fisica di Florete concorda nel mostrare i segni della sua voluttuosità. Dopo la tradizionale descrizione si dice, infatti, che le labbra della fanciulla, carnose e rosse come ciliegie, sembravano voler dire: «Baise, baise, je voil baisier» (v. 2905) [Bacia, bacia, io voglio baciare].

Mes or en ont a lor devis.
 [...]

De l'acoler ne del baisier

Ne font il entr'aus nul dangier

Quar il estoient a loisir.

Du surplus me convient taisir²⁸.

(vv. 4327-4333, 4339-4342)

[Subito Floriant l'abbracciò ed ella, allo stesso modo, gli cinse i fianchi con entrambe le braccia. Ora provavano tra loro molto godimento: si baciaronò l'un l'altra più di cento volte. Mai avevano saputo cosa fosse il piacere, ma adesso ne avevano a volontà. [...] Tra di loro non provavano alcun disagio ad abbracciarsi e a baciarsi, poiché ne avevano il permesso. Di tutto il resto è il caso che taccia.]

Una volta che la tresca tra i due viene scoperta, Florete non si pente affatto di aver agito in maniera imprudente e contraria alla morale; si duole soltanto della propria incolumità e del danno alla propria reputazione, perciò ricorda al cavaliere la sua promessa di matrimonio, a cui prima, in realtà, non si era fatto il minimo cenno. Fugge, dunque, nel campo nemico, dove la coppia concorda le nozze senza che la fanciulla si preoccupi di non aver chiesto il parere del padre. È quest'ultimo, piuttosto, che disapprova manifestamente il comportamento riprovevole e licenzioso della figlia, segno che, effettivamente, le azioni della giovane esulano delle norme del buon costume allora ammesso²⁹.

Alla fine la prodezza e il valore di Floriant, che smaschera il traditore Maragot e dimostra le proprie origini regali, investono di nuova luce il matrimonio tra i due amanti agli occhi dell'imperatore, così si pone rimedio al danno provocato da Florete. Un personaggio femminile per certi versi eterodosso è, però, ormai già tratteggiato e, proprio a questo personaggio, nel passo relativo alla lotta contro il drago, è affidato il compito di soccorrere un cavaliere già iniziato e di superare a propria volta una prova iniziatica.

Vale la pena, allora, di verificare se effettivamente il caso di una donna che uccide il drago sia del tutto isolato o se, invece, possa rimandare a un modello immediatamente identificabile dai lettori medievali³⁰.

²⁸ Nei propri convegni amorosi Floriant e Florete sono accompagnati da Gauvain e Blanchandine, anch'essi amanti. Altre volte si specificherà che le due fanciulle non rifiutavano nulla ai loro cavalieri: «Celes ne le reffussent mie / Rientz qu'il lor voilent commander» (vv. 4442-4443) [Costoro non rifiutavano alcuna cosa che essi volessero chiedere loro]; «Florete est el vergier la juz, / Une pucele ensamble od soi. / .I]. chevaliers, foi que vous doi, / En font totes lor volentez» (vv. 4496-4499) [Florete è nel verziere laggiù insieme a una fanciulla, e due cavalieri – per la fede che vi devo – fanno di loro ciò che vogliono].

²⁹ «De fin cuer loial vous amoie, / Mes jamés ne vous amerai! / Honi m'avez, de voir le sai, / Et vous misme estes honnie! / Dont vous vient tel ribauderie / Que vous sanz mon conseil amastes / Ne a nului vous ostroiastes?» (vv. 4580-4586) [Vi amavo con cuore puro e sincero, ma non vi amerò mai più! Mi avete disonorato, lo so per certo, e siete disonorata voi stessa! Da dove vi è venuta una tale licenziosità per cui, senza il mio parere, avete amato e vi siete concessa a un uomo?].

³⁰ Al fine di una piena comprensione dei testi arturiani, è riconosciuta l'utilità di indagini nella doppia direzione delle fonti (archetipiche e folcloriche) e della loro rifunzionalizzazione nelle

Estendendo l'indagine al di fuori della tradizione romanzesca, è possibile rintracciare proprio nelle agiografie un, seppur contenuto, numero di sante che partecipano all'eliminazione di un drago/serpente: Marta, Margherita di Antiochia e Cristina di Bolsena³¹. Il loro agire, tuttavia, è per lo più mistico, non fisico: esse si limitano ad ammansire la bestia – allegoria del diavolo e del peccato – attraverso la preghiera o ricorrendo al potere dei simboli religiosi (l'acqua benedetta o la croce, ad esempio), in modo da favorire la sparizione del mostro o la sua uccisione da parte di altri.

In precedenza, Perpetua e Agnese erano apparse nell'atto di schiacciare la testa di un drago³², ricalcando, evidentemente, l'azione compiuta in *Genesi*, 3,15 da una figura dietro la quale è adombrata addirittura Maria. Come noto, infatti, nel versetto appena citato Dio condanna il serpente maledicendolo e annunciandogli la morte per mano di una donna: «Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno».

La donna avversa al drago/serpente ritorna anche in seguito, nel Nuovo Testamento, *Apocalisse*, 12³³:

Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole [...] Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna [...] Il drago si pose davanti alla donna che stava per partorire per divorare il bambino appena nato. [...] Il drago combatteva insieme con i suoi angeli, ma non prevalsero e non ci fu posto per essi in cielo. Il grande drago, il serpente antico³⁴, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra fu precipitato e con lui furono precipitati anche i suoi angeli. [...] Or quando il drago si vide precipitato sulla terra, si avventò contro la donna che aveva partorito il figlio maschio. Ma furono date alla donna le due ali della grande aquila [...] Allora il serpente vomitò dalla sua bocca come un fiume d'acqua dietro la donna, per farla travolgere dalle sue acque. Ma la terra venne in soccorso alla donna, aprendo una voragine e inghiottendo il fiume che il drago aveva vomitato dalla propria bocca. Allora il drago s'infuriò contro la donna e se ne andò a far guerra contro il resto della sua discendenza [...].

Maria è l'unica, scevra da peccato e pura nell'anima e nel corpo, capace di rifiutare la tentazione, contrastare il male e sconfiggerlo. Anche per via dell'antitetico rapporto istituito con il serpente tentatore, ella rappresenta notoriamente l'opposto di Eva, la quale, invece, si lascia sedurre dal rettile. Data quest'emblematica opposizione, è proprio sui due modelli della Santa Vergine e

singole riscritture.

³¹ Cfr. *Legenda Aurea*, 497-500, 520-522, 550-553. Rispetto a Margherita, rimando anche alla *Vie de Sainte Marguerite* di Wace, vv. 305-344.

³² Cfr. Godding (2000, 145-147). Sulla scorta di Perpetua e Agnese, Santa Margherita poggia il piede sul collo del demone nell'inglese *Stanzaic Life of Margaret*, per cui si veda Herbertreau (2014, 204).

³³ In questo caso, oltre che Maria, la figura femminile potrebbe rappresentare la Chiesa.

³⁴ In questo segmento testuale, l'appaiamento di 'drago' e 'serpente' ne conferma ulteriormente l'equipollenza.

Madre di Dio e della prima peccatrice che si sviluppa il dibattito clericale tardo-antico e medievale relativo alla figura femminile: in sostanza, la donna, essendo erede di Eva e non potendo ambire ad eguagliare la Madonna, è condannata a vivere in perenne condizione di peccato, tutt'al più ridimensionabile attraverso un percorso penitenziale³⁵.

Nel caso di Florete, allora, l'uccisione del drago, pur in presenza di un cavaliere normalmente più che valoroso e non bisognoso dell'aiuto altrui, potrebbe a prima vista far pensare che nel nostro testo l'archetipo in esame sia stato totalmente cristianizzato sulla scorta dei noti episodi biblici e agiografici. Si è visto, però, che il comportamento dell'eroina sconfinava più volte dai limiti della prescrizione cristiana, tanto che per un lettore medievale il parallelo mariano o il ricordo di alcune sante sauroctone avrebbe, semmai, accentuato il valore straniante del personaggio.

Riguardo all'uccisione del drago declinata al femminile, tuttavia, esiste un altro parallelo istituibile con Florete, sebbene apparentemente molto distante dal mondo della nostra dama.

Stando, infatti, al materiale repertato dagli studi, una «woman as dragon-slayer» è rintracciabile in una fiaba bengalese (Thompson / Balys 1958, 57), leggibile in una raccolta addirittura del XX secolo, ma riflettente una pregressa e molto più antica tradizione folclorica (Bradley-Birt 1920, 86-98). Si tratta della principessa Pushpamala, scappata dal palazzo reale con il proprio amato, il figlio del prefetto. Prima della nascita dei due giovani, i loro genitori, da lungo tempo in attesa di un figlio, avevano promesso di farli sposare se fossero nati di sesso diverso. I sovrani, però, si erano poi rifiutati di ottemperare all'obbligo. Così, per coronare il proprio amore e affinché il re e la regina non venissero meno alla parola data, la principessa, travestita da soldato, e il figlio del prefetto fuggono e si sposano in segreto. Durante il viaggio, i due cadono vittime di un'imboscata tesa loro da un gruppo di rapinatori; la principessa, tuttavia, maneggiando abilmente la spada, ne decapita sei e, benché diffidente, risparmia il settimo su preghiera del marito, il quale si comporta da semplice astante per tutta la durata dello scontro. Quando, poi, il giovane viene ucciso a tradimento dal rapinatore superstite, Pushpamala si vendica mozzando la testa anche a quest'ultimo. Il figlio del prefetto, poi, resuscita grazie alla pietà degli dei, ma ben presto è trasformato in capra da una strega incontrata nel giardino circostante il palazzo di un re; sulla principessa, invece, l'incantesimo non ha effetto, poiché è una *Sati*. Dunque, ancora travestita da soldato (si ricordi che anche Silence vestiva da uomo), ella raggiunge il palazzo e apprende che il luogo è minacciato da un serpente di enormi dimensioni e con sette teste, che

³⁵ Utile per un generale inquadramento della condizione femminile nel Medioevo è la lettura di DUBY / Perrot (1990); in particolare, per la figura della donna dal punto di vista dei chierici si vedano le pp. 24-55, in cui, accanto a Eva e Maria, è presentato il modello intermedio della penitente Maddalena.

nessuno è in grado di uccidere. È proprio la principessa che ci riesce, grazie a un astuto stratagemma: avendo capito che il mostro frequenta proprio il giardino nei pressi del villaggio, sega i tronchi degli alberi, ma li lascia disposti come se fossero ben radicati; quando il serpente con la sua grossa coda li urta, quelli cadono e intrappolano la bestia, che, così, Pushpamala ha tutto l'agio di decapitare. Il corpo della bestia nasconde quello della regina madre, la quale, prima di morire rivela che il mancato rispetto della promessa aveva condannato suo marito, il re, a diventare giardiniere del sovrano di quel villaggio e lei strega dedita a trasformare i giovani in capre e poi ad abatterli. La principessa, in realtà, aveva adempiuto all'impegno contratto dai genitori, provvedendo in segreto al matrimonio; ha la possibilità, pertanto, di rompere il terribile incantesimo ricorrendo a particolari fiori, così che il re, la regina e il figlio del prefetto possano tornare alle loro precedenti vite.

Pushpamala possiede i tratti della lungimiranza, della forza fisica e dell'ingegno: prevede, infatti, che un giuramento infranto potrebbe rivelarsi pernicioso e che il rapinatore lasciato in vita avrebbe tradito lei e il marito; decapita sette rapinatori e un serpente con sette teste³⁶ (l'uguaglianza di numero delle teste tagliate ai rapinatori e al rettile serve, forse, a legare la prima impresa alla seconda, lasciando inferire anche qui uno sviluppo narrativo per duplicazione?); per catturare la bestia dispone una trappola. Inoltre, al fine di completare il ritratto della fanciulla, è interessante sottolineare come la regina, appena uscita dal corpo del mostro, le si rivolga definendola l'incarnazione della castità, lodevole per averla liberata da una condizione terribilmente angosciosa: «I see in thee the personification of chastity. Thou hast freed me from the torments of hell» [vedo in te la personificazione della castità. Mi hai liberata dai tormenti dell'inferno] (Bradley-Birt 1920, 95). L'affermazione, rivolta a una giovane non ancora riconosciuta e in realtà già sposata, lascia pensare che sia proprio il trionfo contro un essere mostruoso ad essere visto come strettamente collegato, se non a una vera e propria castità fisica, per lo meno a una certa purezza spirituale. Tale virtù, infatti, consente il riscatto della madre oppressa.

A ben vedere, allora, i punti in comune tra Pushpamala e Florete risultano molteplici: stesso acume, stessa intraprendenza, stessa determinazione nello sventare il pericolo mentre i mariti assistono inattivi. Le due condividono anche una castità tutt'al più spirituale – e, quanto a Florete, non certo contemplabile all'interno della morale cristiana – che autorizza un'inusuale declinazione

³⁶ Si consideri, in margine, che il già menzionato drago di *Apocalisse*, 12, definito pure serpente, aveva sette teste e che sette teste (se non di più) ha anche l'Idra di Lerna, uccisa da Eracle durante la sua seconda fatica. Com'è noto, nella religione cristiana il sette è un numero ricorrente, indicante la pienezza, la compiutezza, declinabile in senso positivo (sette sacramenti, sette doni dello Spirito Santo, sette opere di misericordia, ecc.) o in senso negativo (sette demoni, drago con sette teste, ecc.). Tale valore simbolico è condiviso da varie altre culture (greca, ebraica, islamica, buddhista, ecc.). Allora, il riscontro di un essere mostruoso con sette teste in tradizioni così distanti non può essere casuale ed è sicuramente da ricondurre a uno stesso paradigma archetipico.

dell'archetipo della lotta contro il mostro. Entrambe, inoltre, possiedono la caratura di vere e proprie protagoniste: sempre, nel caso di Pushpamala, in un episodio cruciale, nel caso di Florete, esse si trovano un passo avanti ai mariti. Ovviamente, allo stato attuale non è possibile stabilire l'eventuale dipendenza dei due personaggi femminili da una stessa figura 'subarchetipica', ma è di sicuro interessante – e stimolante per studi futuri – che, proprio come per Tristano, si disponga qui di un parallelo in una tradizione apparentemente tanto distante qual è quella indiana.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Combes, Annie / Trachsler, Richard (eds.), 2003. *Floriant et Florete*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Champion.
- Prota, Mariateresa (ed.), 2019. *Floriant e Florete*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Levy, Claude M.L. (ed.), *Le roman de Floriant et Florete ou Le Chevalier qui la nef maine*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro Vitale Brovarone e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 2007.
- Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di Antonio Pioletti, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- Heldris di Cornovaglia, *Il romanzo di Silence*, a cura di Anna Airò, Roma, Carocci, 2005.
- Béroul, *Tristan*, a cura di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Wace, *La Vie de Sainte Marguerite*, ed. by Hans Erich Keller, Tübingen, De Gruyter, 1990.

Saggi critici

- Aarne, Antti Amatus / Thompson, Stith, 1961. *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Badke, David (ed.), 2011. *The Medieval Bestiary, Animals in the Middle Ages*. <http://www.bestiary.ca> consultato il 30/06/2020.
- Barbieri, Alvaro, 2006. «L'ombra di Davide: Tristano, Cligès, Perceval», in Beltrami, Pietro et al. (eds.), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, t. 1, 125-148.

- Bradley-Birt, Francis Bradley, 1920. *Bengal Fairy Tales*, London / New York, John Lane The Bodley Head / John Lane Company.
- Busby, Keith, 1995. «The intertextual coordinates of Floriant et Florete», *French Forum* 20 (3), 261-277.
- Cardigos, Isabel / Correia, Paulo / Marques, JJ Dias, 2006. *Catalogue of Portuguese Folktales*, Vammala, Academia Scientiarum Fennica.
- Cardini, Franco, 1986. «Il drago», *Abstracta* 8, 42-47.
- Cigni, Fabrizio, 2002. «Da un'avventura tristaniana al mito di Eracle: la sconfitta del Moroldo», in Babbi, Anna Maria, *Rinascite di Eracle*, Verona, Edizioni Fiorini, 183-198.
- Dalarun, Jacques, 1990. «La donna vista dai chierici», in Duby / Perrot 1990, 24-55.
- De Giorgio, Teodoro, 2016. *San Teodoro. L'invincibile guerriero: storia, culto e iconografia*, Roma, Gangemi Editore.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015. ATILF-CNRS & Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/dmf> consultato il 30/06/2020.
- Donà, Carlo, 2020. *La fata serpente. Indagine su un mito erotico regale*, Roma, WriteUp Site.
- Dubost, Francis, 1991. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine.
- Duby, Georges, 1990. «Il modello cortese», in Duby / Perrot, 310-329.
- Duby, Georges / Perrot, Michelle, 1990. *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Bari, Laterza.
- Duchet-Suchaux, Gaston / Pastoureau, Michel, 2002. *Le bestiaire médiévale. Dictionnaire historique et bibliographique*, Samazan, Le Léopard d'or.
- Garavelli, Bianca, 2006. *Il dibattito sul "Romanzo della Rosa"*, Milano, Medusa.
- Gaunt, Simon, 1995. *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Godding, Robert, 2000. *De Pérpetue à Caluppan: les premières apparitions du dragon dans l'hagiographie*, in Privat 2000, 145-157.
- Guerreau-Jalabert, Anita, 1992. *Index des motifs narratifs dans les Romans Arthuriens Français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz.
- Herbretau, Lucie, 2014. *De l'animal à la divinité: le dragon dans la littérature médiévale anglaise, entre réappropriation mythologique et création d'une nouvelle figure mythique*, Université d'Angers (thèse). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02022861/document> consultato il 12/06/2020.
- Holdaway, Richard George Clement, 1964. «Verse to Prose: A Literary Fashion», *The Canadian Journal of Linguistics* 10 (1), 47-55.
- Krueger, Roberta L., 2000. «Questions of gender in Old French courtly romance», in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, ed. by Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 132-149.
- Latella, Fortunata, (i.c.s). «Il lato oscuro della donna cortese», in *Dira Mulier*.

- La violenza delle donne nelle letterature del Medioevo: atti delle VII Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo* (Torino, 25-27 Settembre, 2019).
- Leith, Edward Tyrrel, 1868. *On the Legend of Tristan. Its Origin and Myth and Development in Romance*, Bombay, Education Society's Press.
- Marchello-Nizia, Christiane (ed.), 1995. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- Megas, Georgios A. et al., 2012. *Catalogue of Greek Magic Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1994] 2016. *Archetipi letterari*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, tr. it di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1983] 2018. *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Ménard, Philippe, 1994. «Le dragon, animal fantastique de la littérature française», *Revue des Langues Romanes* 98 (2), 247-268.
- Montesano, Marina, 2017. «Crossdressing e inversioni di genere: alcuni esempi nella letteratura cavalleresca medievale», in Gensabella Furnari, Marianna (ed.), *Identità di genere e differenza sessuale. Percorsi di studio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 149-156.
- Oriol, Carme / Pujol, Josep M., 2008. *Index of Catalan Folktales*, Vammala, Academia Scientiarum Fennica.
- Pastré, Jean-Marc, 1993. «Tristan tueur de dragon: la survivance médiévale d'un mythe indo-européen d'initiation», in Kerdelhué, Alain (ed.), *Tristan-Studien. Die Tristan-Rezeption in den europäischen Literaturen des Mittelalters*, Wodan. *Recherches en littérature médiévale* 19, Greifswald, Reineke-Verlag, 99-107.
- Pastré, Jean-Marc, 1994a. «Morhold et le Tricéphale: les sources indoeuropéenne du mythe tristanien», in Buschinger, Danielle / Spiewok, Wolfgang (eds.), *L'unité de la culture européenne au Moyen Âge: XXVIII Jahrestagung des Arbeitskreises Deutsche Literatur des Mittelalters* (Straßburg, 23-26 September 1993), Wodan. *Recherches en littérature médiévale* 38, Greifswald, Reineke-Verlag, 77-94.
- Pastré, Jean-Marc, 1994b. «Trita, Bôdhvar et Tristan: le tueur de dragon et les images du triple», in Buschinger, Danielle / Spiewok, Wolfgang (eds.), *Le dragon dans la culture médiévale: Colloque du Mont-Saint-Michel* (31 octobre-1^{er} novembre 1993), Wodan. *Recherches en littérature médiévale* 39, Greifswald, Reineke-Verlag, 57-64.
- Pastré, Jean-Marc, 1994c. «Tristan et Héraclès: la mort violente et le destin du héros», in *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUER MA Université de Provence, 377-395. <http://books.openedition.org/pup/3169> consultato il 30/05/2020.
- Privat, Jean-Marie, 2000. *Dans la gueule du dragon. Histoire-ethnologie-littérature*, Metz, Éditions Pierron.

- Thompson, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legend*, Bloomington, Indiana University Press.
- Thompson, Stith / Balys, Jonas, 1958. *The Oral Tales of India*, Bloomington, Indiana University Press.
- TL = Tobler, Adolf / Lommatzsch, Erhard, 1925-2002. *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin-Wiesbaden, Steiner.
- Uther, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, Part I.
- Vecchio, Silvana, 1990. «La buona moglie», in Duby / Perrot 1990, 129-165.
- Wahlen, Barbara, 2015. «Transporter de rime en prose. L'exemple de *Floriant et Florete*», *Le Moyen Français* 76/77, 213-230.

Cacciatrici, amanti, antropofaghe: le figure femminili in Carlton Mellick III

FRANCESCO TONIOLO

Abstract

This paper inquires the hunting practices in the short stories and novels of Carlton Mellick III, one of the main voices of Bizarro Fiction genre. The contribution is related to the field of anthropological studies, but focuses on hunting as a desire for domination, linking – in particular – this theme to the prevaricating and devouring relationships who Mellick develops in his stories.

Il presente contributo si occupa di rintracciare, nella produzione letteraria di Carlton Mellick III, la brama di dominio che emerge nel rapporto fra predatore e preda, all'interno del tema della caccia. Mellick è un prolifico scrittore che è divenuto uno dei principali esponenti della *Bizarro Fiction*. In quello che risulta tutt'ora uno dei pochi contributi italiani sulla *Bizarro Fiction*¹, Chiara Gamberetta dice:

¹ Anche all'estero, comunque, i contributi organici sulla *Bizarro Fiction* non sono particolarmente numerosi, soprattutto se ci si limita ad analizzare quanto prodotto in contesto accademico. In linea di massima si trovano contributi su specifiche realtà locali o linguistiche (come Mazurkiewicz 2016 e, marginalmente, López 2018), oppure in cui la *Bizarro Fiction* è parte di un discorso più ampio (come in Spasov 2019 o Baczyńska / Głowicka 2019). In altri casi ci si sofferma su singole opere di Carlton Mellick III o di altri autori, come fa Abate (2012) parlando dell'impiego del lessico LGBTQ in *The Faggiest Vampire* (Mellick III 2009a). Fra le eccezioni si segnala Olkusz (2016), che offre una panoramica generale simile a quella di Gamberetta (2014), ma con un maggior numero di riferimenti teorici espliciti. Si rimanda inoltre alle autoanalisi e alle interviste di coloro che sono legati a questo sotto-genere (come Dole II 2007, Henderson 2011 e Brown 2017). Sono poi significativi i casi in cui la *Bizarro Fiction* o Carlton Mellick III vengono citati in termini oppositivi perché, nell'identificarne la natura 'estrema', vengono implicitamente

non dubito che tra qualche anno, se Mellick diventerà famoso come del resto merita, la sua narrativa sarà passata al setaccio da orde di sedicenti critici letterari e verranno scovate metafore, allegorie, e simbolismi ovunque. Per fortuna lo stesso Mellick ha dichiarato che chi sostiene che tutta la narrativa weird debba essere metaforica o debba nascondere profondi significati è un totale coglione. (Gamberetta 2014)

Il riferimento è a un articolo di *Bizarro Central*, in cui Carlton Mellick III (2011c) criticava tutti coloro che ritenevano che gli elementi *weird* delle storie dovessero necessariamente avere un significato profondo o un qualche valore metaforico da decodificare. Le sue stesse parole sono pertanto un invito a non sovra-interpretare le bizzarrie che egli inserisce nei racconti. Ciò non significa, tuttavia, che esse risultino necessariamente avulse da una realtà concreta, di cui Mellick stesso fornisce talvolta indizi nell'*author's note* che precede ogni suo libro. Anche in questi casi occorre però prendere sempre le informazioni presenti con un minimo di cautela. Quando, per esempio, l'autore dice di aver scritto *Snuggle Club* come esercizio per rimettersi in attività dopo la morte del padre (Mellick III 2020, 7-8), questo è un dato che sembra poter essere accolto senza particolari dubbi, ma in molti altri casi, soprattutto quando egli esprime apprezzamenti o giudizi², l'enfasi linguistica e le continue esagerazioni rendono difficoltoso cogliere il confine fra realtà e finzione³. Della vasta e variegata produzione di Mellick, attualmente composta da oltre sessanta libri, si osserva qui un aspetto specifico: la figura del cacciatore, o meglio della cacciatrice, per come viene declinata in molte sue opere.

riconosciuti come oggetti di confronto, come quando David McCracken afferma di non sentirsi pronto per includere «Charles [sic] Mellick III» (McCracken 2017, 40) nel suo corso di Letteratura Americana, o come quando Maria Sofia Petruzzi dice che «le scrittrici fantasy italiane scartano le soluzioni più estreme dal *new weird* alla *bizarro fiction*» (Petruzzi 2019, 54). Si segnala, a margine, che il citato contributo di Gamberetta (2014) è anche incluso nelle varie edizioni tradotte di Carlton Mellick III per la collana Vaporteppea.

² Ma non solo in queste circostanze. Ad esempio, Mellick afferma di non ricordare di aver mai scritto *Teeth and Tongue Landscape*, aggiungendo che probabilmente o aveva prodotto il racconto da ubriaco o quest'ultimo era stato scritto da Laser Roboto, la sua seconda personalità (Mellick III [2003] 2012, 5). L'evidente goliardia della spiegazione fornita apre qualche dubbio anche sull'effettiva dimenticanza che l'autore cita poco prima.

³ Si precisa che nel presente articolo non verrà scandita la produzione di Mellick in periodi, ma ci si limiterà a considerare lo spartiacque che Jeff Burk ha identificato con *Sex and Death in Television Town* (Mellick III 2005), a partire dal quale lo sperimentalismo linguistico dell'autore si è ridotto, lasciando generalmente spazio a uno stile di scrittura più minimale, finalizzata a mantenere il focus dell'attenzione sulle bizzarrie delle storie (Burk 2009, 66). Le opere antecedenti a *Sex and Death in Television Town*, pertanto, saranno citate in misura minore. Per le traduzioni è stata indicata la versione italiana delle opere, ove esistente. Negli altri casi la traduzione è di chi scrive.

Cacciare e divorare il partner

Per affrontare il tema della caccia e la figura del cacciatore nelle opere di Carlton Mellick III è utile una precisazione, a proposito della definizione del campo di interesse. Si eviterà di definire come ‘caccia’ una qualsiasi attività di ricerca, seppur in termini generali potrebbe esserci una certa sovrapposizione fra questi due ambiti. Considerando che, per estensione, la ‘caccia’ può essere intesa anche come l’inseguimento attivo di una persona, tramite tracce o indizi che ha lasciato, anche la ricerca dei genitori compiuta dai protagonisti di *Quicksand House* (Mellick III 2013a) potrebbe essere considerata in tal senso. Oppure, considerandola sempre per estensione come l’affannosa ricerca di un determinato oggetto o condizione, anche la ‘caccia’ alla tranquillità del protagonista di *Crab Town* (Mellick III 2011a) potrebbe rientrare – forzando un po’ le maglie definitorie – sotto questa etichetta. Questo allargamento indiscriminato finirebbe tuttavia per generare un insieme quasi onnicomprensivo di tutti i personaggi e le situazioni presenti nelle opere di Mellick, senza differenziazioni interne funzionali. Al tempo stesso, tuttavia, limitare l’indagine ai tradizionali «stereotipi venatori» (Barberi Squarotti 2000, 10) che con maggior frequenza hanno attraversato – nei secoli – la produzione letteraria risulterebbe eccessivamente riduttivo. Volendo trovare una via di mezzo fra i due estremi, la scelta è stata quella di definire come ‘caccia’ quelle attività che, nei libri dell’autore, vengono compiute al fine di catturare o uccidere un animale o una persona⁴.

La prima e più diffusa tipologia, nella vasta produzione di Carlton Mellick III, è sicuramente la ‘caccia d’amore’, spesso brutale e violenta. Essa si presenta nella stragrande maggioranza dei casi come una caccia compiuta da una femmina non umana in cerca di un partner umano. L’aspetto predatorio è molto forte e per nulla metaforico, spesso unito a una dimensione di consumo del partner, in differenti forme. Per introdurre l’argomento si possono considerare due storie che nascono da una stessa idea⁵ dell’autore, sviluppata in modi differenti nelle due opere: *I Knocked Up Satan’s Daughter* (Mellick III 2011b) e *The Handsome Squirm* (Mellick III 2012a). Nel primo caso la donna cacciatrice è una demone, una succube, che seduce la sua preda per risucchiare l’anima durante l’amplesso. La succube Lici (Lari, nella traduzione italiana) compie però l’incantesimo sbagliato e così Jonathan, il protagonista della storia, eiacula il suo seme al posto dell’anima e la ingravida⁶. A questo punto il consumo

⁴ Pur nella consapevolezza di generare una parziale sovrapposizione con altre sfere di attività, quali l’assassinio. Come si vedrà, tuttavia, emergono alcune specificità che mantengono separati questi ambiti nella maggior parte dei casi.

⁵ Quella di un uomo costretto a sposarsi contro la sua volontà con una donna che è incinta dei suoi figli (Mellick III 2012, 5).

⁶ È una rielaborazione, seppur molto libera, delle tradizionali credenze su incubi e succubi, riportate per esempio nel noto trattato sulla stregoneria di Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, il

(dell'anima) viene meno e la storia si declina come una commedia romantica, in cui il riluttante Jonathan finisce per innamorarsi della demonessa e forma una famiglia insieme a lei. Mentre in questo racconto la vagina di Lici si limita a lasciare un marchio (altro fattore che richiama al rapporto fra cacciatore e preda) sul pene di Jonathan, in *The Handsome Squirm* la sposa assorbe progressivamente il protagonista tramite il suo organo genitale, utilizzandolo come nutrimento per la prole⁷. Nel finale il protagonista, ormai microscopico, viene interamente assorbito e disciolto nella vagina della sua sposa e questa forma innaturale e completa di unione lo rende paradossalmente felice:

But as Dokura melts the very last cell of my identity, I realize that individuality is overrated. Humans are designed to merge together, to lose themselves in each other. Relationships, family, civilization – it's all just one big melding, growing, mutating, sexy blob. Who am I to fight against that? (Mellick III 2012a, 141)

[Ma nel momento in cui Dokura scioglie l'ultima cellula della mia identità, capisco che l'individualità è sopravvalutata. Gli uomini sono progettati per unirsi, per perdere sé stessi l'uno nell'altro. Le relazioni, la famiglia, la civiltà, sono tutti un grande blob: scivoloso, mutante, in crescita e arrapante. Chi sono io per combattere contro tutto ciò?] (Mellick III [2012] 2015, 116)⁸

Questi racconti offrono due esempi di un tema estremamente diffuso nelle storie di Mellick III, legato all'incorporazione dell'altro come modalità di conclusione del rapporto predatorio. È un tema che nella letteratura ha sempre trovato un

Malleus Maleficarum (Mackay 2009, 119-122), che val la pena ricordare fra tanti testi essendo «la più ricca enciclopedia, che noi abbiamo intorno ai pregiudizi del secolo XV e non soltanto della Germania» (Cocchiara [1952] 2016, 62). Peraltro, nonostante il termine succube derivi da «*succuba*, la concubina che 'si corica sotto'» (Schmitt [1988] 2004, 51), quando Lici e Jonathan hanno un rapporto sessuale è la demonessa a stare sopra. L'annerimento del pene in seguito al rapporto con la succube rappresenta invece un caso di marchiatura dell'eroe (Propp [1946] 2017, 476-483), perché è l'elemento che caratterizza prima l'agnizione come partner di Lici, e conseguentemente la sua elezione come eroe destinato a salvarla, quando lei sarà rapita da un gruppo di fondamentalisti cristiani.

⁷ L'ejaculazione che conduce alla morte (evitata in *I Knocked Up Satan's Daughter* solo all'ultimo, per un errore di Lici, e giunta qui a compimento) ha peraltro antichi e illustri antenati: «per Shakespeare e i suoi contemporanei, gli spiriti vitali di un uomo sono contenuti nel suo seme, e questo è di quantità finita, così che ogni esborso diminuisce il totale, e quindi la vita rimanente: ogni orgasmo è una piccola morte. In inglese, 'morire' e 'raggiungere l'orgasmo' erano racchiusi nello stesso verbo: *to die*» (Cattaneo 2019, 250).

⁸ Gli esiti di *I Knocked Up Satan's Daughter* e *The Handsome Squirm* sono peraltro contrapposti anche sul piano sociale. Il mancato furto dell'anima di Jonathan tramite la vagina di Lici avvia l'uomo verso un cammino di indipendenza e responsabilizzazione, in cui questi abbandona le convenzioni sociali e familiari per costruirsi un proprio nucleo familiare insieme alla succube. In questo modo i due si liberano dal piano valoriale religioso e morale che gravava su di loro. Il protagonista di *The Handsome Squirm*, invece, rimane prima incastrato e poi annientato – letteralmente disciolto – dalle logiche della tradizione e della società. Sia la legge sia la sua famiglia (la madre, che supporta la nuora) gli impongono il rispetto di un ordine, che prevede il totale sacrificio in nome della prole.

ampio spazio come generatore di metafore (Kilgour 1990), ma che viene qui declinato con tratti molto simili alla *vorarephilia* (comunemente indicata come *vore*), una rara parafilia in cui il desiderio erotico è legato al divorare un'altra persona o all'esser divorati da essa (Konrad / Welke / Opitz-Welke 2015, 442)⁹. In particolare i due esempi qui riportati si collegano a due sottogeneri del *vore*, definiti *souls vore* (il – fallito – tentativo della succube Lici di assorbire l'anima dell'uomo) e *unbirth* (l'assorbimento tramite vagina). Le parafilie dei personaggi di Mellick III sono abbondanti e variegata, ma le differenti declinazioni del *vore* sono probabilmente le più numerose e rappresentano il punto di unione fra la caccia, il consumo della preda e la tensione sessuale/affettiva, in quanto questo gesto di ingerimento è spesso rivolto al proprio partner. Può essere utile indicare almeno alcuni altri esempi. In *Spider Bunny* (Mellick III 2017a) la fidanzata del protagonista si trasforma in Peary Bunny, una mascotte di cereali per bambini, e divora il suo ragazzo dopo averlo scomposto in una moltitudine di piccoli cereali senzienti. In *The Boy With the Chainsaw Heart* (Mellick III 2018a) il protagonista viene ingerito da una gigantesca demonessa, per la quale funge in contemporanea da pilota, da amante e da nutrimento¹⁰. Nel finale di *Snuggle Club* la regina dello «Snuggleverse» (Mellick III 2020, 94) ingloba il protagonista, lo digerisce solo parzialmente e lo espelle trasformato in un bambolotto di pezza senziente, destinato a diventare il Re delle Coccole. Una delle protagoniste di *Apeshit* (Mellick III 2008) sogna – in una differente forma di *unbirthing* – di trasformare il suo fidanzato in un feto (che mantenga però la consapevolezza di un adulto), da far sviluppare nel suo ventre fino al momento in cui deciderà di abortire. In *Sea of the Patchwork Cats* (Mellick III [2006] 2011c) la donna-serpente Jaji, dopo aver ingerito un'altra ragazza semiumana, dice al protagonista: «You should be happy [...] I probably would have eaten you if your dog wasn't here» (ivi, 77) [dovresti essere felice [...] probabilmente avrei mangiato te se il tuo cane [l'altra semiumana] non fosse stato qui].

L'elenco potrebbe continuare con diversi altri esempi, ma già partendo da quelli forniti è possibile elaborare alcune considerazioni. La prima è che un gran numero di storie di Mellick III presenta un protagonista maschile che ha a che fare con delle donne non umane o non più umane, e il loro rapporto è sempre quello fra una preda e una cacciatrice, spesso con un sottotesto erotico legato al

⁹ In particolare il *vore* è caratterizzato, nella maggior parte dei casi, dall'ingerimento di una persona viva e intera, fattore che lo distingue dal cannibalismo (Lykins / Cantor 2014, 182). Ha pertanto dei punti di contatto con varie tradizioni antropofaghe letterali e metaforiche, per esempio a proposito del tema del sacrificio e della dimensione erotico/sessuale (Bataille 1957), ma la *vorarephilia* non si focalizza sull'ingerimento di carne o sull'assimilazione delle proprietà altrui, quanto sull'atto dell'ingerimento, sul tenere il più vicino possibile un'altra persona (al punto da digerirla e renderla parte di sé) e sulla dimensione del ventre (e, per quest'ultimo aspetto, può facilmente presentare punti di contatto con altri feticismi come la *maiesiophilia*).

¹⁰ L'episodio in cui viene scelto dalla demonessa in mezzo agli altri potenziali candidati è peraltro collocato in un'arena che rievoca il Colosseo e che fin da subito unisce la scelta del partner alla scelta di una preda, in quella che è una sorta di caccia ricreata.

consumo dell'altro che, anche quando non arriva al consumo fisico, al *vore*, si presenta come una totale e forzata sottomissione¹¹. In libri come *The Cannibals of Candyland* (Mellick III 2009b) e *Warrior Wolf Women of the Wasteland* (Mellick III 2009c), per esempio, il protagonista di turno non viene divorato, ma si trova forzatamente a essere il partner sessuale di una cacciatrice antropofaga. Al di fuori di questo gruppo di storie vi sono alcuni racconti corali, di cui si parlerà nel paragrafo successivo. In generale le protagoniste femminili sono molto più rare e nei libri che le riguardano questo connubio fra caccia, tensione erotica e divoramento non è presente nella sua interezza. Polly di *Quicksand House*, per esempio, rischia di essere divorata verso la fine del libro, ma da sua madre, mentre Tori Manetti di *Exercise Bike* (Mellick III 2017b) instaura una relazione di predominio, anche erotico, con la sua cyclette umana, ma vengono meno il tema della caccia e quello dell'ingerimento dell'altro¹².

Al di fuori di questi casi – in cui emerge comunque l'idea di un dominio sull'alterità – e per tornare alla casistica primaria, la distruttività divorante è quasi sempre il tratto caratteristico principale di questi rapporti, non solo perché si lega alla violenza della caccia¹³, ma anche perché l'atto stesso del nutrirsi è intrinsecamente violento e 'inospitale':

[L'atto del mangiare è] tanto indispensabile quanto violento. È un modo in cui il rapporto con l'alterità – con l'altro, con il diverso da me: non tanto diverso però da non risultare commestibile, cioè compatibile con il mio organismo – risulta pensato e realizzato al modo di un'appropriazione. [...] Non si tratta neppure, sempre, di un inglobamento. L'altro può anche essere succhiato, iniettato, immesso in vari modi nel mio ciclo vitale. Non sempre è necessario mordere o masticare, allo scopo di ridurre l'altro alla misura della mia bocca e del mio stomaco. L'altro può infatti diventare mio anche tutto intero, semplicemente ingurgitandolo, inghiottendolo in un solo boccone. Il punto, però, è sempre lo stesso: nel mangiare, l'altro diventa precisamente *mio*. Soltanto mio. Come accade in certe esperienze amorose, non sempre equilibrate (Fabris 2019, 37-38).

¹¹ Mellick stesso già qualche anno fa scriveva: «I often give conventional masculine personality traits to the female characters and conventional feminine personality traits to the male characters, so the sexuality of the female characters tends to be more aggressive, lewd, and predatory, while the male characters tend to be more innocent, emotional, and tender» (Burk 2009, 68) [Assegno spesso tratti caratteriali convenzionalmente maschilini ai personaggi femminili e tratti convenzionalmente femminili ai personaggi maschili, così la sessualità dei personaggi femminili tende a essere più aggressive, lasciva e predatoria, mentre i personaggi maschili tendono a essere più innocenti, emotivi e teneri].

¹² Anche questa, comunque, rimane una storia fortemente legata all'appetito, in quanto nel mondo di Tori solo chi fa esercizio fisico con costanza può mangiare più degli altri, per cui la protagonista – per sfuggire alla fame perpetua che la perseguita – decide di utilizzare la bizzarra cyclette vivente che le viene proposta.

¹³ Il legame qui indicato risulta piuttosto evidente per i cacciatori preistorici, ma non ha mancato di mantenersi anche in seguito, nel corso del tempo, pur in forme differenti, come nel caso dei cavalieri medievali: cfr. Sciancalepore (2018, 69-77). Più in generale si veda Kruuk (2002, 181-200).

Grosso modo quasi tutte le relazioni nelle storie di Mellick III risultano ‘divoranti’ e molte di esse lo sono in senso anche letterale. Ingerire il partner è un’inequivocabile appropriazione, anche nei rari casi in cui questo ingerimento non si rivela fatale: in *Snuggle Club* il protagonista non è più un essere umano, è pronto a trascorrere l’eternità con la Regina delle Coccole – nella quale rivede la moglie defunta – che lo ha trasformato ingerendolo¹⁴; il protagonista di *The Boy with the Chainsaw Heart* si prepara invece a restare per sempre nello stomaco della demonessa di cui è pilota e amante, dopo che quest’ultima ha scoperto di potersi alimentare anche dei piloti nemici, senza dover digerire l’uomo dentro di lei; il protagonista di *Every Time We Meet at the Dairy Queen Your Whole Fucking Face Explodes* (Mellick III 2016) si trova incorporato nel corpo della sua amata, come volto che emerge dal suo petto.

Mellick III segue insomma, come già indicato, alcune situazioni ricorrenti del *vore*, in cui i rapporti di coppia sono basati sull’ingerimento e la digestione di uno dei due partner (o, in casi meno frequenti, solo su un ingerimento che si rivela non-fatale)¹⁵, e il ricorso a questo feticismo è probabilmente la forma più comune con cui il tema della caccia si presenta nelle sue opere, ma non è l’unica.

¹⁴ La sua trasformazione fisica, peraltro, si lega a una trasformazione gerarchica: un semplice essere umano diventa un sovrano attraverso questo processo di ingerimento ed espulsione. È una raffigurazione concreta e diretta di quella «protezione rituale degli orifici corporei come simbolo della preoccupazione sociale riguardante le uscite e le entrate» (Douglas [1966] 2013, 200-201). I concetti stessi di puro e impuro, nei libri di Mellick, sono continuamente sovrapposti e gli orifici sono sempre aperti per passaggi bidirezionali non solo di cibo o fluidi corporei, fino a un caso come *The Haunted Vagina* (Mellick III 2006b), in cui la vagina del titolo è un tunnel dimensionale che prima espelle degli scheletri e poi assorbe il protagonista, trasportandolo in un altro mondo collocato dentro alla donna (si consideri, peraltro, come in alcuni casi sia stato identificato un parallelismo simbolico fra la vagina dentata e l’immaginario legato alla bocca dell’inferno, come in Walker (1983, 1034-1036), che rafforzerebbe questa scelta messa in campo dall’autore). L’escrezione e l’appropriazione, due basilari e polarizzati impulsi umani che non hanno mancato di sovrapporsi in certi contesti (Bataille 1985, 94), trovano nella *Bizarro Fiction* un’applicazione costante, per le possibilità creative che offrono questi elementi «sconvenienti» (Gamberetta 2014) nel momento in cui si decide di utilizzarli. Mellick, comunque, adatta tutto ciò in un’ottica soprattutto relazionale, talvolta persino affettiva, e «difficilmente si può definire Mellick realmente volgare» (ivi). Le parole di Chiara Gamberetta descrivono forse un Mellick fin troppo ‘normale’, ma sicuramente le sue opere rimangono lontane da certe visioni scatologico-coprofagiche come *Ass Goblin of Auschwitz* (Pierce 2009) o *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Shitting Planet of the Vomit Atmosphere!* (Hansen 2008) che trasformano in sistemi-mondo dei temi solitamente relegati fra il disgustoso e l’innominabile (Surace 2019).

¹⁵ Sono presenti anche altri *topoi* ricorrenti dei quali è comunque possibile trovare talvolta traccia nelle storie di Mellick III, come l’ingestione indiscriminata di un gran numero di persone. Uno degli esempi più radicali si trova in *Fishy-Fleshed* (Mellick III 2004), in cui dei viaggiatori del tempo scoprono che Cristo è un uomo venuto dal futuro per salvare l’umanità da Glog, un enorme pesce che ha creato il mondo per nutrirsi delle anime degli esseri umani. Si segnala, al tempo stesso, la distanza rispetto ad alcuni temi folclorici di tradizioni passate, come quello cortese del cuore dell’amante defunto, ingerito dalla dama, che spesso consuma questo pasto perché è stata ingannata (Montanari 2015, 82-88). Oltre all’inganno, contrapposto alla volontarietà con cui decidono di nutrirsi le donne cacciatrici delle storie di Mellick, ci sono almeno altre due differenze fondamentali da sottolineare. La prima è che nelle storie della tradizione cortese viene ingerita parte

Da prede a cacciatori

Come accennato in precedenza, un non indifferente nucleo dei libri di Mellick III – alcuni dei quali rientrano fra i suoi romanzi più lunghi – è costituito da racconti corali, ed è primariamente, seppur non esclusivamente, al loro interno che è possibile rintracciare un altro ricorrente schema di fondo. Si trova qui un’inversione nel rapporto fra cacciatore e preda. È il caso di libri come *Apeshit*, *Zombies and Shit* (Mellick III 2010a), *Clusterfuck* (Mellick III 2013b), *Hungry Bug* (Mellick III 2014) o in misura minore *Tumor Fruit* (Mellick III 2012b), *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, *The Kobold Wizard’s Dildo of Enlightenment + 2* (Mellick III 2010b) e *Mouse Trap* (Mellick III 2018b). In tutti i libri qui citati è presente un gruppo di persone, di cui poco alla volta si scoprono il passato e i segreti. La differenza è che nei primi quattro esempi qui riportati il punto di vista è molto più mobile, mentre negli altri quattro rimane identificabile un protagonista specifico, al cui fianco si alternano altri personaggi con i loro vissuti. I ribaltamenti, nei rapporti fra cacciatore e preda, sono proprio legati alle progressive rivelazioni che riguardano i differenti personaggi coinvolti, man mano che si approfondisce il loro passato. Un singolo libro può contenere questo ribaltamento su più livelli, che seguono il progressivo disvelamento degli elementi bizzarri inseriti nella storia. Si può prendere *Clusterfuck* come esempio. Il libro è un «B movie in book form. There’s nothing deep about it. Like *Apeshit*, it’s a celebration of trash horror» (Mellick III 2013b, 5) [un film di serie B in formato libro. Come *Apeshit*, è un’apoteosi di orrore-spazzatura] (Mellick III [2013] 2017c, posizione 31), che costituisce una variante *Bizarro Fiction* dei film horror ambientati nelle grotte. I personaggi – quattro membri di una confraternita e tre ragazze loro coetanee – sono fin da subito presentati come individui atipici (come Dean Brockman, che definisce letteralmente ‘estrema’ qualsiasi cosa stia facendo), ma comunque compatibili con una tradizionale storia dell’orrore basata su un gruppo di universitari. Quando la comitiva si trova intrappolata in una vasta caverna sotterranea emergono però gli elementi soprannaturali, in parte legati al luogo in cui si trovano (nel quale le persone non possono morire) e in parte legati al loro passato. Gli studenti vengono inseguiti, per buona parte del libro, da mutanti non morti che abitano in quelle caverne da oltre un secolo, ma l’inseguimento si capovolge quando in Selena – una delle ragazze che ha preso parte all’escursione – si risveglia lo spirito del giaguaro che la possiede. La giovane diviene allora la predatrice, mettendosi a caccia dei mutanti che fino ad allora erano stati cacciatori, smembrandoli uno dopo l’altro. Nel frattempo Lauren, un’altra delle studentesse, ribalta un rapporto di caccia di natura

del corpo di una persona già morta, la seconda è che – dopo aver consumato il pasto – le donne si lasciano morire per preservare il cuore dell’amato dal processo di digestione, trasformando il proprio corpo in una tomba.

erotica con Trent, il ‘maschio alpha’ della confraternita. Trent, che è sempre stato un predatore sessuale con il feticismo di ingravidare le sue partner, si trova rinchiuso in una sorta di utero di roccia, catturato da Lauren, la quale desidera trascorrere insieme a lui l’eternità, nella loro nuova condizione di non morti. La vicenda di Lauren e Trent è assimilabile alla casistica esaminata nel precedente paragrafo. In questo caso la ragazza non ingerisce il partner, ma lo intrappola comunque in una piccola cavità sotterranea, per molti versi uterina, in cui l’uomo possa essere solo ed esclusivamente suo. La trasformazione di Selena, invece, aggiunge il teriomorfismo della cacciatrice, a sottolineatura e richiamo di tutte quelle situazioni in cui «l’evocazione della caccia [...] conferisce al contesto una particolare efficacia nel richiamare un’idea di brutalità primordiale e violenza disumana, accresciuta senz’altro dal fatto che le prede siano umane» (Barberi Squarotti 2000, 52). L’impianto simbolico del cacciatore-carnivoro è, del resto, un elemento molto diffuso in differenti tradizioni. Per esempio Enrico Comba (1992) ha comparato la figura degli uomini-lupo cacciatori fra gli antichi greci e i Kwakiutl. Inoltre meritano sicuramente una menzione i celebri *berserker*, o «camicie d’orso» (Chiesa Isnardi [1991] 2018, 577), dei miti nordici. Non bisogna poi dimenticare, più in generale, che la metamorfosi è solo una delle possibili declinazioni del teriomorfismo del guerriero/cacciatore (Sciancalepore 2018, 16-20). Lo spirito che possiede Selena è quello di un giaguaro, un animale che nelle culture pre-colombiane ha incarnato la forza e la virtù guerriera (Benson 1998), ma Mellick III non sembra seguire particolari tradizioni (i bestiari, per esempio, o più generiche leggende) nell’assegnare determinati attributi animali alle sue cacciatrici antropomorfe. In *Warrior Wolf Women of the Wasteland* ci sono delle licantrope cacciatrici, essendo il ‘libro sui licantropi’¹⁶, ma altrove non mancano, considerando le storie indicate qui e nel precedente paragrafo, insetti e aracnidi (*Hungry Bug*), serpenti (*Sea of the Patchwork Cats*), conigli (*The Handsome Squirm* e *Spider Bunny*) e ibridi completamente inventati. Non è tanto l’animalità, dunque, a definire l’elemento di interesse primario di queste cacciatrici, quanto il fatto che esse vadano quasi sempre a ribaltare la loro posizione. Anche le licantrope di *Warrior Wolf Women of the Wasteland* sono inizialmente delle normali donne, costrette a portare un velo integrale, che vengono espulse dalla loro città quando la metamorfosi progressiva che subiscono diviene irreversibile. A quel punto si organizzano in bande di mannare motocicliste che danno la caccia agli uomini che le hanno allontanate. Si parla di cacciatrici, al femminile, perché anche in questo caso – come nei testi citati nel paragrafo precedente – sono soprattutto le donne a ricoprire questo ruolo e a vivere il passaggio da preda a predatore, seppur con alcune eccezioni. Una di queste, un caso limite, è *The Kobold Wizard’s Dildo of Enlightenment*

¹⁶ O sui *furry*, come propone l’autore stesso quando dice che i lupi mannari sono i *furry* originari (Mellick III 2009c, 5). Col termine *furry* vengono definiti sia gli animali antropomorfi che popolano diversi prodotti della cultura popolare contemporanea, sia i loro fan.

+ 2. Qui il rapporto è fra i protagonisti (maschi), che sono i personaggi di una partita di *Dungeons & Dragons*, e i ragazzini che li hanno creati. Questi ultimi, e soprattutto il *dungeon master* (colui che dirige l'avventura) sono all'inizio simili a divinità, crudeli e sciocche, che cercano spesso dei modi per eliminare volutamente i loro personaggi. Il magico dildo del titolo, però, ribalta le sorti dei due gruppi di personaggi, portando i giocatori dentro l'universo da loro stessi creato e lasciandoli in balia dei loro personaggi, bramosi di vendetta. È un caso limite perché l'elemento della caccia è ridotto al minimo, trattandosi più che altro di una forma di tortura ai danni degli sventurati protagonisti.

Il capovolgimento può giungere anche solo durante l'epilogo della vicenda, come avviene in *Mouse Trap*. In questo racconto si seguono le vicende della piccola Emily e di alcuni suoi compagni di scuola, che cercano di sopravvivere a letali trappole quasi invisibili, posizionate dagli alieni per sterminare l'umanità. Nel finale, Mellick riassume gli eventi che seguono la fuga di Emily dal luna park abbandonato in cui è rimasta prigioniera. La piccola cresce, incontra altri superstiti e diventa la loro leader, grazie alla sua capacità di riconoscere le trappole. Nel frattempo i giganteschi invasori colonizzano il pianeta e l'umanità inizia a vivere nei muri delle case degli alieni, come topi. E una Emily ormai adulta, insieme ai suoi figli, progetta a sua volta delle trappole con cui un giorno vendicarsi, passando dall'essere un 'topo' all'essere una cacciatrice. Si noti peraltro che questa storia di Mellick ha diversi punti di contatto con il romanzo *Of Men and Monsters* di William Tenn (1968): anche in questo caso gli esseri umani vivono come topi nei muri delle case di giganteschi alieni colonizzatori, che desiderano sconfiggere per vendicarsi dell'invasione subìta; la differenza è che nel romanzo di Tenn l'umanità vive in questa condizione da centinaia di anni.

Licantrope cacciatrici

Il percorso della protagonista di *Mouse Trap* può essere forse considerato come quello di un'eroina – intendendolo come un percorso da 'eroe' declinato al femminile, secondo il già accennato ribaltamento delle rappresentazioni di genere operato da Mellick (Burk 2009, 68) – anche grazie al suo passaggio da preda a cacciatrice (Pellizer 1986, 44)¹⁷. Si tratta però di un caso più unico che raro, fra gli oltre sessanta libri di Mellick. Inoltre, se si considera il sempre crescente e differenziato numero di eroine, forti e indipendenti, presenti in

¹⁷ Emily, divenuta la guida degli umani superstiti, infligge agli alieni invasori quel che lei ha subito in precedenza come preda, scegliendo peraltro di colpirli ricorrendo allo stesso strumento utilizzato per la caccia agli esseri umani: le trappole. Trasferisce sul predatore l'essere preda, e viceversa.

tutti i media, i capovolgimenti dei ruoli di genere nelle opere di Mellick non rappresentano un fattore di unicità. Le figure femminili di Mellick tendono anche ad acquisire i tratti negativi tendenzialmente abbinati alla dimensione maschile, come la predazione sessuale. Sono come il lupo di *Cappuccetto Rosso* che inganna e divora un innocente (i protagonisti maschili, anche quando sono uomini adulti, mantengono spesso uno sguardo disincantato e ingenuo sul mondo), sebbene alcune di loro portino dentro di sé anche il ruolo del cacciatore della fiaba, finendo per mettere in salvo l'altra persona da loro stesse¹⁸. Selena di *Clusterfuck*, per esempio, è ben consapevole della sua stessa pericolosità, ma è circondata da persone dai comportamenti bambineschi e infantili e tuttavia per nulla innocenti, per cui l'interesse di Selena nel proteggerle è relativo. Susanne Lewis, detta Decapitron, di *Sausagey Santa* (Mellick III 2006a), campionessa di combattimenti clandestini all'ultimo sangue e temuta dal suo stesso marito, utilizza la sua brutale violenza per il bene della famiglia quando i suoi due gemellini sono rapiti, pur non dimostrando di averne troppa cura (entrambi i gemelli si ritrovano, alla fine della storia, con un arto amputato, ma tutto ciò non turba la madre).

Chiara Gamberetta (2014) scrive: «Mellick introduce in buona parte delle sue opere una nota che chiamerei di *tenerezza*»; ma raramente si può parlare di questo termine nella sua definizione abituale, di «senso di commozione, dolce e profonda, che si prova nei riguardi di altra persona per amore, affetto, compassione» (Treccani). I momenti e i gesti di effettiva tenerezza reciproca sono pochi, il più delle volte i rapporti rimangono assolutamente asimmetrici, con una persona che, pur non annientando l'altra, la mantiene in una condizione di inferiorità. Alla fine di *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, per esempio, il protagonista è felice di vivere con la licantropa Pippi, che ama moltissimo, ma non la descrive certo in termini rassicuranti: «she's a hairy, dirty, dog-faced, flea-ridden, sadistic, evil, self-centered, arrogant, demanding, annoying, immature, bossy, needy, murderous, cold-hearted, psychotic bitch who drives me insane every second of every day» (Mellick III 2009c, 300) [lei è una stronza pelosa, sporca, con la faccia da cane, piena di pulci, sadica, maligna, egocentrica, arrogante, esigente, fastidiosa, immatura, prepotente, petulante, omicida, senza cuore, psicotica che mi fa impazzire ogni secondo di ogni giorno]. Tralasciando la descrizione fisica, che rende conto del suo aspetto mostruoso, da queste parole emerge certamente una relazione abusante. Anche come mogli e madri, le cacciatrici di Mellick non perdono i loro attributi, limitandosi al più a trattenere le proprie istintuali caratteristiche ferali quando stanno col partner, per proteggerlo da loro stesse. Le eccezioni, fra i numerosi libri dell'autore, sono poche e anche in tali casi le partner appaiono inizialmente molto pericolose, come in *Snuggle Club*, *I Knocked Up Satan's Daughter* e

¹⁸ Sul cacciatore e il lupo nelle diverse versioni della fiaba si vedano Bettelheim ([1975] 1978, 162-177) e Petrosino (2013, 57-75).

Stacking Doll (Mellick III 2018c). Solo negli ultimi due casi, peraltro, si ha un percorso di reciproca accettazione e crescita, perché in *Snuggle Club* tutto si limita a una sorta di predestinazione, in cui il protagonista è l'electo, destinato a diventare il Re delle Coccole e a trascorrere l'eternità abbracciato alla regina dello Snuggleverse. Si potrebbe dire che sia stato il suo precedente legame con la moglie defunta a prepararlo per un simile ruolo, ma non sembra esserci una vera scelta per lui e la regina: sono felici di stare insieme ma questa non è una loro scelta effettivamente libera. Negli altri due testi, invece, la futura sposa rimane una minaccia da vincere (come in molte fiabe, per esempio di tradizione russa: Propp [1946] 2017), soprattutto in *Stacking Doll*. Benjamin, il protagonista, è innamorato di Ynaria, una ragazza matrioska; i due desiderano sposarsi, ma i genitori di lei si oppongono strenuamente, perché ritengono che il ragazzo ami solo esteriormente la loro figlia. L'unica soluzione, per i due innamorati, è quella di sottoporsi a una prova, lasciandosi rinchiudere in una casa per diversi giorni, con la possibilità di uscire solo quando Benjamin si sarà innamorato e verrà ricambiato da tutte le altre persone che vivono dentro Ynaria. La ragazza, strato dopo strato, rivela le persone dentro di lei – come una vera matrioska – e alcune di loro sono molto pericolose, ma Benjamin riesce a non arrendersi e può così, infine, coronare il suo sogno d'amore con Ynaria. Ma questo può avvenire anche perché la ragazza è una 'cacciatrice' solo nell'ottica di alcune delle sue personalità interne. Il suo ruolo di predatrice risulta pertanto depotenziato e questo consente un più agevole lieto fine, uno dei pochi – almeno per come viene tradizionalmente inteso – nei libri di Carlton Mellick III.

Concludere citando questo suo testo è utile anche per quel che esso può rivelare sul suo autore. Lo scrittore, nell'*author's note* di *Stacking Doll*, afferma che questo è divenuto il suo nuovo libro preferito, a partire dal momento in cui ne ha terminata la stesura (Mellick III 2018c, 7). Volendo avanzare un'ipotesi, si potrebbe pensare che lo sia diventato anche perché la storia sembra collegarsi all'immagine pubblica del Mellick autore, composta da numerosi strati esterni che, proprio come le personalità di Ynaria, non sono false ma neppure capaci di trasmettere una compiuta visione d'insieme. Le personalità di Ynaria sono tutte ugualmente 'vere', alcune sono semplicemente meno visibili rispetto ad altre, e allo stesso modo quel che Mellick III rivela di sé stesso, anche quando sta mentendo spudoratamente, offre perlomeno qualche indizio su chi egli sia per davvero. Per esempio, nel fumetto che conclude *Stacking Doll*, Mellick afferma che il suo processo di scrittura consiste nel giocare con le *action figures* dei G.I. Joe fin quando non gli viene in mente una buona idea. Si può certamente dubitare di questo processo creativo, o perlomeno di una sua sistematica applicazione, ma viene comunque veicolato quello che è il suo approccio alla scrittura: Mellick è giocoso, aperto alle intuizioni del momento e pronto a lanciarsi in intense sessioni di scrittura quando ha trovato una buona idea. Di volta in volta egli cambia i dettagli superficiali dei suoi processi creativi, ma queste e altre costanti si mantengono nel tempo e sembrano pertanto contenere

almeno un fondo di verità. Sono auspicabili, allora, ulteriori studi su Mellick e sui temi che egli tratta con maggior frequenza proprio per andare sempre più a fondo nella scoperta di tutto ciò che racchiude la sua matrisca di scrittore.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Hansen, Mykle, 2008. *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Shitting Planet of the Vomit Atmosphere!*, Portland, Eraserhead Press.
- Mackay, Christopher, 2009. *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, New York, Cambridge University Press.
- Mellick III, Carlton, [2003] 2012. *Teeth and Tongue Landscape*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2004. *Fishy-Fleshed*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2005. *Sex and Death in Television Town*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2006a. *Sausagey Santa*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2006b. *The Haunted Vagina*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2006] 2011c. *Sea of the Patchwork Cats*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2008. *Apeshit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009a. *The Faggiest Vampire*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009b. *The Cannibals of Candyland*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009c. *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2010a. *Zombies and Shit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2010b. *The Kobold Wizard's Dildo of Enlightenment + 2*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2011a. *Crab Town*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2011b. *I Knocked Up Satan's Daughter*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2012a. *The Handsome Squirm*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2012b. *Tumor Fruit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2012] 2015. *La Marcia Carnale*, tr. it. di Miksi Minua, Loreto, Antonio Tombolini Editore.
- Mellick III, Carlton, 2013a. *Quicksand House*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2013b. *Clusterfuck*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2013] 2017c. *Claustrofollia*, tr. it. di Daniele Bonfanti,

- Trieste, Independent Legions Publishing, edizione Kindle.
- Mellick III, Carlton, 2014. *Hungry Bug*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2016. *Every Time We Meet at the Dairy Queen Your Whole Fucking Face Explodes*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2017a. *Spider Bunny*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2017b. *Exercise Bike*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018a. *The Boy with the Chainsaw Heart*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018b. *Mouse Trap*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018c. *Stacking Doll*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2020. *Snuggle Club*, Portland, Eraserhead Press.
- Pierce, Cameron, 2009. *Ass Goblin of Auschwitz*, Portland, Eraserhead Press.
- Tenn, William, 1968. *Of Men and Monsters*, New York, Ballantine Books.

Saggi critici

- Abate, Michelle Ann, 2012. «“A Grand Amount of Fagginess”: The Faggiest Vampire, Bizarro Fiction for Children, and the Dehomosexualization of LGBTQ Terminology», *Children’s Literature Association Quarterly* 37 (4), 400-414.
- Baczyńska, Beata / Głowicka, Monika, 2019. *La voz bizarro y sus insólitas fortunas literarias*, in López González, Antonio María / Baran, Marek / Kłosiska-Nachin, Agnieszka / Kobyłecka-Piwońska, Ewa (eds.), *Voces dialogantes. Estudios en homenaje al profesor Waczesław Nowikow*, WUŁ, Łódź. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/8142-564-3.37>.
- Barberi Squarotti, Giovanni, 2000. *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio.
- Bataille, Georges, 1957. *L’erotisme*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Bataille, Georges, 1985. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, translated by Allan Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Benson, Elizabeth, 1998. *The Lord, The Ruler: Jaguar Symbolism in the Americas*, in Saunders, Nicholas J. (ed.), *Icons of Power. Feline Symbolism in the Americas*, London / New York, Routledge, 53-76.
- Bettelheim, Bruno, [1975] 1978. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it. di Andrea D’Anna, Milano, Feltrinelli.
- Brown, G. Arthur, 2017. «The State of Bizarro Report, vol. 1: What is Bizarro?», *Bizarro Central*. <https://bizarrocentral.wordpress.com/2017/01/04/the-state-of-bizarro-report-vol-1-what-is-bizarro/> consultato il 29/06/2020.
- Burk, Jeff, 2009. «The Baby Jesus and Drunken Pirates: Author Spotlight on Carlton Mellick III», *The Magazine of Bizarro Fiction* 2, 64-69.

- Cattaneo, Arturo, 2019. *Shakespeare e l'amore*, Torino, Einaudi.
- Chiesa Isnardi, Gianna, [1991] 2018. *I miti nordici*, Milano, Longanesi.
- Cocchiara, Giuseppe, [1952] 2016. *Storia del folklore in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Comba, Enrico, 1992. *Cannibali e uomini-lupo: metamorfosi rituali dall'America indigena all'Europa antica*, Torino, Il Segnalibro.
- Dole II, Kevin, 2007. «So What The Fuck Is This All About?», *Bizarro Central*. URL (tramite *Wayback Machine*): https://web.archive.org/web/20070824114545/http://www.bizarrocentral.com/article_detail.asp?articleID=8 consultato il 29/06/2020.
- Douglas, Mary, [1966] 2013. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, tr. it. di Alida Vatta, Bologna, il Mulino.
- Fabris, Adriano, 2019. *Etica del mangiare. Cibo e relazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Gamberetta, Chiara, 2014. «Introduzione alla Bizarro Fiction», *Vapor-teppa*. <http://www.vapor-teppa.it/2014/07/14/introduzione-alla-bizarro-fiction/> consultato il 29/06/2020.
- Henderson, Randy, 2011. «Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird's Sake», in *Fantasy Magazine*. <http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/> consultato il 29/06/2020.
- Kilgour, Maggie, 1990. *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press.
- Konrad, Norbert / Welke, Justus / Opitz-Welke, Annette, 2015. «Paraphilias», *Current Opinion in Psychiatry* 28 (6), 440-444. DOI: 10.1097/YCO.0000000000000202.
- Kruuk, Hans, 2002. *Hunter and Hunted. Relationships Between Carnivores and People*, New York, Cambridge University Press.
- Lykins, Amy / Cantor, James, 2014. «Vorarephilia: A Case Study in Masochism and Erotic Consumption», *Archives of Sexual Behavior* 43, 181-186.
- López, Rafael Robles, 2018. «¿Qué es la literatura bizarra? 8 libros para entender el género literario bizarro», *Historias que no contaría a mi madre*. <https://historiasquenontariaamimadre.com/literatura-bizarra> consultato il 29/06/2020.
- Mazurkiewicz, Adam, 2016. «Dziwnośćistnienia. O nurcie bizarro fiction w polskiej literaturze», *Literatura i Kultura Popularna* 22, 61-74. DOI: 10.19195/0867-7441.22.4.
- McCracken, David, 2017. «Teaching Postmodern Parody through Stephen King, Chuck Palahniuk, and Fight Club», *Teaching American Literature: A Journal of Theory and Practice* 9 (2), 39-61.
- Mellick III, Carlton, 2011c, «Weird for the Sake of Weird», *Bizarro Central*. <https://bizarrocentral.wordpress.com/2011/04/20/weird-for-the-sake-of-weird-by-carlton-mellick-iii/> consultato il 29/06/2020.
- Montanari, Angelica, 2015. *Il fiero pasto. Antropofagie medievali*, Bologna, il Mulino.

- Olkusz, Ksenia, 2016. «Literatura Bizarro», *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 59 (4), 144-149.
- Pellizer, Ezio, 1986. «La peripezia dell' eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche», *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica* 2, 43-53.
- Petrosino, Silvano, 2013. *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell' esperienza*, Milano, Il Melangolo.
- Petruzzi, Maria Sofia, 2019. «Un fantasy tutto in rosa», *Tirature* 19, 53-58.
- Propp, Vladimir, [1946] 2017. *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. di Clara Coïsson, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schmitt, Jean-Claude, [1988] 2004. *Medioevo «superstizioso»*, tr. it. di Maria Garin, Roma-Bari, Laterza.
- Sciancalepore, Antonella, 2018. *Il cavaliere e l' animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, eum.
- Spasov, Malamir, 2019. «Literary Transgressions: The Strange, the Stranger, the Strangest in Modernistic Fiction in the Balkans», *Études balkaniques* 19 (3), 421-443.
- Surace, Bruno, 2019. «Elementi di coprosemiotica», *E/C* 27, 1-9.
- Treccani, Vocabolario online, v. *tenerezza*. <http://www.treccani.it/vocabolario/tenerezza/> consultato il 29/06/2020.
- Walker, Barbara, 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row.

Note e discussioni

Il personaggio in guisa d'umano. Un concetto in transizione tra strutturalismo e antropologia

NICCOLÒ MONTI

Abstract

This contribution examines character as an anthropological problem, by comparing the emergence of the 'human-character' in Debenedetti with a need, endemic to Structuralism, to define narrative subjectivities by means of less anthropocentric terms. Thus, literary anthropology, Structuralism and Debenedetti's criticism of life are seen as moments of literary theory, which an archaeological method – taking the term from Foucault – can describe by accounting for what shapes its concepts.

Introduzione

«Non è la letteratura quel particolare linguaggio che fa del 'soggetto' il segno della storia?», chiedeva Roland Barthes ([1964] 1966a, 266). La frase, confinata a risposta di un questionario redatto da *Tel Quel* nel 1961, continua quanto Barthes aveva sostenuto l'anno prima in «Storia o letteratura?» e «Scrittori e scriventi»: ovvero, che lo scopo della letteratura è «di *istituzionalizzare la soggettività*» (ivi, 114) e che altresì il linguaggio è «l'*istituzionalizzazione della soggettività*» (ivi, 128).

Linguaggio e letteratura sono un paradosso tra singolarità e storicità: il soggetto che si mostra tramite la letteratura non può essere né innocente né astorico, ma un risultato del movimento tra le opere dei singoli e le tendenze della storia. Barthes incoraggia lo studio di Robbe-Grillet e di Butor, dei loro romanzi, e non ancora di un qualcosa che si chiamava *Nouveau Roman*, «un mito letterario» (ivi, 266) per i posteri. Il compito del critico si deve concentrare sui nessi che, da quelle singolarità attive – Butor aveva da pochi anni ultimato

La modification (1957) e Robbe-Grillet, da ancor meno, *Dans le labyrinthe* (1959) –, vanno «alla storia profonda del vostro tempo» (Barthes ([1964] 1966a, 266). Tuttavia, in «Storia o letteratura?», l'incoraggiamento era rivolto altrove, ad una diversa posa dello studioso, più piegata e riflessiva: «il critico deve farsi egli stesso paradossale [...]: anche lui fa parte della letteratura. La prima regola oggettiva in questo caso è di annunciare il sistema di lettura, essendo inteso che non ne esistono di neutri» (ivi, 114).

In tale sistema di lettura vorremmo considerare il ruolo che hanno gli strumenti concettuali del critico, rivolgendoci all'opera di Giacomo Debenedetti. Il critico diviene una delle forme della letteratura, un suo personaggio, e sarà da descrivere contestualmente alle sue trasformazioni e non come un suo fattore neutro, dal momento che «anche lui fa parte della letteratura» (*ibid.*)¹. L'enunciatore viene così reinserito nella globalità enunciativa e dislocato dalla sua posizione enunciazionale. D'altronde, non si è troppo distanti da quando Foucault affermava che occorre parlare del «personaggio dell'autore» ([1969b] 2010, 2): che si tratti del critico o dell'autore, siamo pur sempre in presenza di un personaggio del discorso letterario.

Concentrandoci proprio sul concetto di personaggio, caro a Debenedetti, se ne illustrerà per prima cosa il ritorno agli onori nell'ambito di una critica d'ispirazione antropologica; secondariamente, si presenteranno alcune variazioni nella concezione del personaggio, specie in seno allo strutturalismo; poi, ci soffermeremo su alcune considerazioni di metodo, appoggiandoci sull'archeologia di Foucault. L'archeologia sarà usata in un senso descrittivo, additivo e tutto sommato ancora esitante, giacché si dovrà verificare se e in quali modi l'approccio foucaultiano allo studio dei saperi contribuisca alla comprensione di cosa formi un certo concetto di personaggio. Anche per compiere questa verifica metodologica e per evitare dispersività, ci focalizzeremo, verso la fine, su un suo utilizzo ben preciso: su ciò che Debenedetti chiamò il *personaggio-uomo*. In questo senso, se Foucault è il nostro punto di riferimento, ricaviamo da Arrigo Stara (2004) l'idea di applicare un metodo archeologico allo studio dei personaggi e, in particolare, delle teorie del personaggio di romanzo, fra le quali il personaggio-uomo rientra a pieno titolo. Così, tramite questa prospettiva archeologica – che ci proponiamo di sviluppare, per il momento, come spunto di ricerca – si vorrebbe descrivere la formazione del personaggio-uomo nel contesto del discorso letterario degli anni '50-'60.

La funzione tradizionale del personaggio – specie del personaggio di romanzo, che Debenedetti prediligeva – è di veicolare un contenuto umano, di restituire ai lettori un sentire e un vivere che possano prendere a esempio del proprio vissuto. Ebbene, tale funzione, assieme ad una generale trasformazione

¹ La critica del critico in quanto oggetto letterario che Barthes suggeriva, e auto-praticava (Barthes 1975), viene ripresa e suffragata, come indirizzo di studio di poetica, dal recente lavoro di Florian Pennanech (2019).

dei modi di scrivere romanzi, sembra smarrirsi nel XX secolo. Debenedetti, nonostante paresse «disarmato di fronte alle metamorfosi che [del romanzo] modificano senza posa i connotati» (Brioschi 1977, XXV), aveva ideato il bifronte personaggio-uomo cogliendo la direzione delle metamorfosi e nel tentativo di forzarne una resistenza. Si vedrà come tale resistenza fosse di natura squisitamente narrativa e come la contrapposizione che creava, contro l'incedere delle schiere di antipersonaggi (forniti da Robbe-Grillet, da Beckett, ecc.), mostri la sopravvivenza dei modelli che si stavano superando e possa essere usata per descrivere la circolazione e la creazione di concetti nel campo letterario.

Da restituire sarà un Debenedetti contemporaneo, vicino e distante: estremamente vicino al transito del personaggio verso nuove configurazioni e altrettanto distante dalle forme disumane in cui mutava. Letto così, Debenedetti diventa un segno per rappresentarci quel periodo di crisi e metamorfosi, del quale si cercherà di intuire il sistema di regole che formano e ordinano il moto dei concetti.

1. «Una sorprendente antropologia immaginaria»

La rigogliosa presenza dei personaggi nelle prove recenti di critica e teoria della letteratura comprova il successo di una categoria che si credeva in disgrazia, perlomeno dopo i tentativi di metterla in discussione o di superarla, auspici dallo strutturalismo, operati in parallelo e talvolta in risposta alle dissoluzioni avviate dal *Nouveau Roman*. Si avrà modo di tornare sulla crisi che caratterizzò quel periodo, sia nella teoria sia nella prassi, ma prima si lasci il personaggio nella visibilità che l'oggi gli accorda, poiché sarà la stessa che vedremo accordatagli in Debenedetti.

Dal momento che del personaggio puntiamo a descrivere la sua congiunzione con una qualità umana, gli studi cui faremo riferimento sono le iniziative di costruire, spesso attorno al rinato personaggio, un'antropologia letteraria. Il come questa sia da condursi è ancora materia di dibattito, ma per orientarsi in un simile terreno *in fieri* si possono nominare gli interventi di Bonafin (2007 e 2013) e Donnarumma (2020), i quali suggeriscono due linee preparatorie ad un approccio antropologico alla questione del personaggio. Vi si può ravvisare *in nuce* e in comune la seguente ipotesi: tramite lo studio dei personaggi, si può accedere alla dimensione umana che ne pone le condizioni di esistenza; dimensione che, secondo l'uno, potrebbe trovarsi espressa in una memoria culturale, richiamandosi alla semiotica di Lotman (Bonafin 2013, 3), e che, secondo l'altro, andrà giustificata nella primeva profondità da cui emergono le impressioni di somiglianza che sono suscitate nei lettori dai personaggi, i quali esistono come «un'interferenza particolarmente problematica fra il mondo della vita dei lettori e il mondo della finzione» (Donnarumma 2020, 2).

Certo, i testi citati non sono che prolegomeni. Ma, seppure nel ruolo di antefatti alla ricerca, essi certificano il benessere odierno degli studi sul personaggio, peraltro non limitati al contesto italiano. Nel 2014, un numero di *L'Esprit Créateur*, rivista statunitense di letterature francofone, proponeva una collezione di saggi che, con sguardo antropologico, esplorano «différents cas de déplacement ou de reconfiguration des conceptions de l'être humain» (Audet / Xanthos 2014, 7), mediante lo studio di alcuni romanzi contemporanei. Constatata una simile concentrazione non suggerisce che vi sia omogeneità tra tali proposte e quelle di Bonafin e Donnarumma; soltanto, che esse rinviano ad un interessamento ai quesiti antropologici che si possono sollevare a partire dai personaggi: l'avvertire in essi una qualità umana connota questi approcci come le odierne imprese di scioglierne la problematicità. Quella di Donnarumma è, peraltro, un'impresa che egli eredita dagli studi condotti da Stara, dal cui seminale *L'avventura del personaggio* (2004) si ricava la prospettiva di «una sorprendente antropologia immaginaria» (ivi, 11), da edificare a partire dai personaggi, i quali assumono i tratti delle soggettività dormienti nel repertorio di forme di una cultura. Tale cumulo di personalità fittizie non può che connotare l'umano: «Quel che è certo è che la nozione di *personaggio*, esattamente come quella di *persona*, ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo; perché, indipendentemente da ogni credenza, superstizione o 'fallacia referenziale', ci parla del modo in cui l'uomo si rappresenta il proprio mondo» (ivi, 17).

Non è ininfluente che Stara, affermato che il mondo dei personaggi codifica «il mondo dell'uomo», oltre «ogni credenza», «superstizione» e «fallacia referenziale»², opponga la nozione antropologica del soggetto di finzione e la nozione scientifico-formalista del metodo strutturalista³. Nello strutturalismo, in effetti, il personaggio diviene un elemento testuale, di cui non è pertinente comprendere la mimesi antropomorfa, che è quanto consente il rinvio all'oggetto-umano, considerato alieno al testo in quanto tale. Al contrario, il critico strutturalista ricostruirà lo schema che aiuti a spiegare come quella mimesi non sia che un effetto di senso, dal quale emerge la figura di un personaggio umano. Allora, la scelta su cosa sia un personaggio si scopre indecisa tra un individuo che parla al lettore della sua vita umana e una struttura semiotica che riproduce tale vita. Stara segue il dilemma e lo ripete come indecidibilità tra due vie percorse dalla critica: analizzare i personaggi nell'opacità del testo, oppure nella loro trasparenza illusionistica. Attenendoci alla distinzione,

² Quando in un racconto appaiono espressioni di realtà, di una concretezza extra-testuale, esse risultano da una «collusion directe d'un référent et d'un signifiant» (Barthes 1968, 88), ovvero sono un effetto semiotico: l'umanità del personaggio non deriverebbe da un suo rimando all'oggetto reale, bensì da un effetto illusorio per cui si scambiano il referente-umano del personaggio con ciò che significa culturalmente il contenuto di umanità in un dato personaggio, o nei personaggi in generale.

³ Per una visione dello strutturalismo come metodo, e non come visione del mondo, si rimanda a Corti (2001, 447) e Corti / Segre (1970).

si ripercorrerà in parte lo scombinamento che aveva attraversato le teorie e le prassi del personaggio, per concentrarci prima sulle critiche volte dagli strutturalisti all'antropomorfismo e poi per inscrivere Debenedetti nel solco di quella spaccatura epistemica.

2. Tra l'opaco e il trasparente: personaggi, attanti e concetti

Tramite una metafora ottica, Stara (2004, 27) contrappone una «critica dell'opacità», cui viene fatto afferire lo strutturalismo, ad una «critica della trasparenza», la quale studierà i personaggi senza mai interessarsi «ai segni, ai materiali, al codice che a essi ha [*sic*] dato forma, ma a quel potere di illusione di cui sembrano dotati, all'*homo sum* che propongono all'identificazione del pubblico». L'antitesi si riferisce ai confini entro cui agiscono le due critiche: da una parte, l'opacità chiude lo spazio d'analisi e rende pertinente la sola dimensione testuale; dall'altra parte, la trasparenza apre l'opera letteraria all'impresa ermeneutica del critico, che interpreta oltrepassando i limiti del testo, ad esempio cercandone le somiglianze con testi, autori o stili non esplicitamente enunciati (citati, parodiati, ecc.) nel testo esaminato, oppure indagandone le cause psicologiche o sociologiche. In altri termini, Stara delinea due modi di stare nell'opera, da cui derivano due distinte modalità descrittive: le une immanenti, le altre trascendenti⁴. L'essenziale di quest'ultimo orientamento critico è che si riconosce nel personaggio una figura umana; ossia, una qualità antropologica che non rimane preclusa alla lettura e che duplica l'*homo sapiens* nell'*homo fictus*⁵.

Questo rimando è invece messo tra parentesi dal caso forse più noto di critica immanente: l'analisi strutturale del racconto. Non se ne esporrà il metodo nella sua interezza⁶; piuttosto, solo il tentativo di sostituire il concetto di personaggio per mezzo di termini ritenuti meno imprecisi e psicologizzanti. Ciò da *Sémantique structurale* (1966) di Greimas, che introduce gli attanti e gli attori. Il primo termine deriva dalla grammatica di Tesnière (1959) e da una semplificazione delle funzioni narrative di Propp ([1928] 1966), caratterizzandosi come «unità

⁴ Sia riferito, a scapito di equivoci, che Stara non adopera il termine 'trascendente' e non si addentra nelle conseguenze dell'antinomia che si crea rispetto all'immanente. Egli si limita a individuare nell'opacità una maniera disincantata di analizzare i testi letterari, mentre nella trasparenza una inclinazione a lasciarsi incantare da essi. Non perché questi critici sono più creduli e ingenui degli altri, ma perché perseguono una diversa visione della letteratura e, nello specifico, dei personaggi.

⁵ Il termine fu coniato da E.M. Forster in una serie di lezioni sul romanzo inglese tenute al Trinity College di Cambridge e successivamente raccolte in *Aspetti del romanzo* (2000 [1927]).

⁶ Per un riepilogo metodologico dell'analisi strutturale del testo letterario, si vedano Pozzato (2001) e Panosetti (2015).

semantiche dell'armatura del racconto» (Greimas 1970 [1970], 265), mentre il secondo si era «sostituito a quello di personaggio (o di *dramatis persona*) per maggiore scrupolo di precisione e di generalizzazione» (Greimas / Courtés [1979] 1986, 20). Lo «scrupolo di precisione» indica un modo di fare *teoria* della letteratura che, aspirando ad una *scienza* della letteratura, di matrice formalista e linguistica, elabora i propri concetti come se fossero strumenti dotati di rigore e attendibilità sperimentale.

Parallelamente, una pubblicazione collettiva suggella la trasformazione epistemica, allegandovi un corredo analitico: nel 1966 *Communications* pubblica un numero che riunisce diversi contributi all'analisi strutturale, tra cui articoli di Greimas, Eco, Todorov e Barthes. Assai prezioso il saggio di quest'ultimo (Barthes 1966b) – un'altra introduzione – che agli articoli del collettaneo premette un dettaglio teorico, illustrandone la comune metodologia. Ne occupa un paragrafo la discussione sul personaggio, nozione che, spiega Barthes, lo strutturalismo contesta in quanto troppo essenzialista. In suo luogo, si favorisce la coppia attante-attore – mostrando lo spirito coesivo che animava uno strutturalismo maturante –, tramite cui invertire il rapporto tra soggetto narrato e azioni narrate, seguendo una volta di più la lezione proppiana⁷: sono le azioni a plasmare il soggetto, e non viceversa, poiché l'attante non è l'identità di un agente psicologico da interpretare secondo verosimiglianza, bensì una struttura di cui esplicitare i percorsi d'azione, e solo a partire da questi definire il costruito narrativo che è l'attante. L'identità del personaggio, o dell'attore, si forma soltanto nel momento in cui gli elementi semantici e sintattici, che compongono l'attante o una pluralità di attanti, sono enunciati in un discorso dove siano 'attorializzati' (Greimas / Courtés [1979] 1986, v. 'Attorializzazione').

Le strutture attanziali, e specularmente quelle attoriali, vanno in tal modo a fondare uno dei cardini dell'analisi strutturale. Esse servono a scomporre la nozione di personaggio, rispettivamente, nelle sue componenti della narrazione e in quelle della manifestazione discorsiva, ciò consentendo l'uscita dell'analisi «al di fuori del solo campo letterario» (ivi, 20), dal momento che tale scomposizione è pensata per applicarsi potenzialmente a qualsiasi tipologia di testo (giuridico, pubblicitario, ecc.) e a qualsiasi tipo di singolarità, anche non umana. Difatti, in aggiunta all'estensione metodologica, l'attante implica l'adozione di un metalinguaggio meno antropocentrico. Se si supera il personaggio in ragione di un rigore e di una flessibilità analitica maggiori, ciò si deve anche alla forma

⁷ Non solo Propp, ma anche Aristotele figura come ascendente teorico nella breve genealogia che Barthes indirizza allo «statuto strutturale del personaggio». Tuttavia, la leggerezza con cui assume che anche in Aristotele il 'carattere' fosse in tutto sottomesso all'azione, e anzi talvolta potesse anche non essere presente nel racconto, risulta in un rendiconto parziale della teoria aristotelica. Per un dettaglio su quei passi della *Poetica*, si rimanda a Seymour Chatman (1978, 108-110). Ma, eccettuate le imprecisioni di Barthes – peraltro giustificate nella brevità di un'introduzione – non è affatto errato vedere in Aristotele un precursore della concezione strutturalista del personaggio.

antropocentrica che viene imputata a tale termine, il quale sarà da abbandonare anche per questa ragione: «Il concetto di attante sostituisce vantaggiosamente, soprattutto in semiotica letteraria, il termine personaggio, ma anche quello di *dramatis persona* (Propp), poiché sussume non soltanto gli esseri umani, ma anche gli animali, gli oggetti o i concetti» (ivi, 17)⁸.

«Anche gli animali, gli oggetti o i concetti»: ogni componente di un testo che vi assuma un ruolo, svolga una funzione o sia implicata in un'azione può ricoprire una o più posizioni attanziali, le quali, a loro volta, possono venire associate ad uno o più attori che ne rappresentano le occorrenze testuali. Inoltre, ciò mostra un'ulteriore innovazione rispetto a come si pensava la formazione dei personaggi: tali occorrenze infatti, secondo Greimas, non sono affatto, o non solamente, produzioni volitive dell'autore; bensì, esse istanziano una configurazione discorsiva, emersa dal repertorio di possibili forme che un contenuto può assumere tra quelle registrate da una data cultura. Con ciò, la figura dell'attore diventa un luogo indeterminato e impersonale, «il luogo vuoto dove si investono tanto le forme sintattiche quanto le forme semantiche» (*ibid.*) e che si mostra al lettore sulla superficie del discorso.

Su questa superficie, piano d'immanenza, sopravvive un barlume d'illusione: anche un concetto può assumere un ruolo attanziale e divenire uno degli attanti della dimensione narrativa del testo. La collisione tra i ruoli narrativi e i concetti crea una sorta di teatro testuale, laddove prima c'era solo un discorso teorico o critico. Sulla scena compaiono i *personaggi concettuali*, le enunciazioni discorsive utili a definire il modo in cui certi concetti operino nei discorsi della teoria letteraria, e come quindi vi recitano: Socrate nel platonismo, Zarathustra in Nietzsche, il personaggio-uomo in Debenedetti. Sono «les 'hétéronymes' du philosophe» (Deleuze / Guattari 1991, 65), i nomi nel cui punto di vista si raccolgono i concetti. Siamo allora in un «teatro degli enunciati» (Deleuze 2018, 70) del cui sistema – discorsivo, concettuale, attanziale – si può descrivere il funzionamento. Foucault idea il suo progetto archeologico cercando un'inedita prospettiva sulle regole di formazione di tale sistema, e formulando un metodo di cui tentiamo ora una breve definizione e un indirizzamento verso uno studio dei discorsi letterari.

⁸ Si misuri questa definizione contro quella data, sempre nel *Dizionario*, alla voce 'Personaggio': «Impiegato, fra l'altro, in letteratura e riservato agli esseri umani, il termine personaggio è stato progressivamente rimpiazzato dai due concetti – più rigorosamente definiti in semiotica – di attante e di attore» (Greimas / Courtés [1979] 1986).

3. *Spunti per un'archeologia del personaggio letterario*

Il metodo archeologico è «le projet d'une description des événements discursifs» (Foucault 1969a, 41), tramite cui si individuano i limiti dei campi discorsivi dove avvengono e si ripetono gli enunciati, e si evidenzia ciò che, entro dati confini epistemologici, costituisce *problema*⁹. Una domanda allora sarà: come si è venuto a costituire il personaggio come problema delle teorie e critiche letterarie del Novecento, e soprattutto come si è venuto a costituire nei testi di Debenedetti? Di ciò tratteremo dopo aver indicato alcune condizioni discorsive che lo formano in una tale o tal'altra maniera.

Il personaggio è inestricabile dal sistema delle arti. Esso si presenta nell'interazione delle opere in cui si palesa, delle istituzioni deputate a produrle, distribuirle e organizzarle materialmente, dei ruoli svolti da critici, accademici, insegnanti nella ricezione, nell'analisi, nel giudizio e nell'insegnamento, comprendendo le opere in insiemi o singolarmente, e con le conseguenti capacità di formare periodi e tradizioni, o di indicare rotture ed evoluzioni.

Quando Foucault parla di «l'art avec sa normativité» (ivi, 60) non si riferisce all'esistenza di leggi che governano la formazione del sistema-letteratura e delle sue istituzioni; piuttosto, egli intende che questo sistema stesso, tramite la sua discorsività, ossia tramite ciò che le istituzioni suddette vi enunciano, imposta le norme del campo letterario e consente l'emergenza dei suoi oggetti e concetti, stabilendo persino quali rapporti i soggetti enunciativi possono o non possono avervi. Nello specifico, la critica letteraria o d'arte viene da Foucault definita un'*istanza di delimitazione*, la quale modifica il regime degli oggetti che le sono inerenti e pertinenti; ovvero, delle opere, dei testi, variabili nelle modalità di lettura e di giudizio che sono loro rivolte: «nel corso del XIX secolo [la critica letteraria e artistica] tratta l'opera sempre meno come un oggetto di gusto che si deve giudicare, e sempre più come un oggetto di gusto che si deve interpretare e in cui si devono riconoscere i meccanismi espressivi di un autore» (Foucault 2016, 57)¹⁰.

Se l'opera è un oggetto sottoposto a tali trasformazioni nel giudizio che gli si riserva, nelle ragioni addotte per la sua esistenza, nella memoria che gli si accorda, il personaggio è da considerarsi come una componente oggettuale dell'opera, oppure come un concetto adoperato e dall'autore e dal critico per individuare i soggetti dell'opera? Come si diceva con Donnarumma, se il personaggio si configura come una «interferenza [...] fra il mondo della vita dei lettori e il mondo della finzione» (2020, 2), si potrebbe descriverlo nei

⁹ Sulla costituzione logica ed epistemologica di un problema, una lettura essenziale si può trovare in Bréhier (1955).

¹⁰ Nell'edizione originale: «au cours du XIX^e siècle [la critique littéraire et artistique] traite l'œuvre de moins en moins comme un objet de goût qu'il faut juger, et de plus en plus comme un langage qu'il faut interpréter et où il faut reconnaître les jeux d'expression d'un auteur» (Foucault 1969a, 61).

termini di un oggetto, parte della composizione del mondo fittizio, che svolge la funzione di intermediario con il mondo 'reale'; e non sembra che Debenedetti si discostasse da un simile modo di intendere il personaggio, dal momento che ne accentuava la «virtù di mediatore» ([1970] 2016, 35). Ciò sicuramente è vero e il personaggio è una componente del testo, ma, nonostante ciò, come tutti gli oggetti coinvolti in un certo discorso, la forma dei personaggi segue le regole della formazione concettuale, che ne dettano le trasformazioni d'intelligibilità a seconda della formazione discorsiva in cui sono emersi o ripetuti.

Con emersione di un personaggio s'intende, ad esempio, la comparsa di H.C.E. nel *Finnegans Wake* di Joyce, come prima occorrenza delle serie enunciative che in un romanzo segnano la presenza di tale personaggio; mentre come ripetizione si può richiamare la comparsa in *Dai cancelli d'acciaio* di Frasca di un certo H.C. Earwicker, «geniale tecnico del suono che aveva un controverso passato nella diagnostica per immagini» (Frasca 2011, 364). Siamo in presenza di un omaggio e, in termini d'intertestualità, della ripresa allusiva di un ruolo attoriale, che può risultare comica e paradossale qualora la si colga, e che altrimenti rimane una stramba comparsa nella voluminosa anagrafe di Frasca. Un tale collegamento, oltre a suggerire il lavorio di una funzione joyciana in Frasca, può dirci qualcosa sul modo in cui varia la mobilità dei personaggi nella storia della letteratura: un personaggio partecipa ad un testo essendo riconosciuto come oggetto di un *altro* testo – nell'*Ulisse* di Joyce, Dedalus tiene una lezione su Amleto, attestandone il riconoscimento di realtà letteraria –, oppure vi può partecipare in qualità di invitato, senza che se ne esplicitino né l'appropriazione né la citazione – come H.C.E. in Frasca. Il personaggio si caratterizza in entrambi i casi come enunciato ripetibile, ma è poi compito altrui descrivere come ne viene alterato il concetto e se si tratta ancora del medesimo oggetto. Oppure, può anche presentarsi il caso in cui il ritorno intertestuale sia di uno schema attanziale, che riporta molteplici occorrenze di un tipo di personaggio (o, se si vuol essere ligi alla terminologia greimasiana, di attore), caso esemplificato dal modello del cavaliere errante nella letteratura tardo-medievale, che comporta tutta una serie di investimenti modali e rapporti fra attanti, confluiti in seguito nei romanzi picareschi, fino alla loro parodia nel *Don Chisciotte*. Allora, il problema di ogni personaggio non si esaurisce nella singolarità di un avvenire eventuale, bensì nella molteplice e diacronica possibilità di ripetersi e rivivere nell'interpretazione e nell'uso, da cui sono astratti, per poi riavvenire come tipi e *topoi*.

Le formazioni discorsive, invece, sono serie di enunciati coerenti e formati secondo stesse regole di sistema; quindi, nei termini dell'archeologia, potrebbero sovrapporsi a ciò che è indicato come 'Modernismo', per affiancare ai concetti di poetica e di corrente letteraria la descrizione di come si propagano, distribuiscono e trasformano determinati modi di formare le narrazioni. È qui che possono individuarsi discontinuità e possibilità di emergenza; ed è in tal senso che ci interessa come una certa idea di personaggio – quella di cui

Debenedetti esalta i caratteri antropomorfi – sia potuta emergere nel campo letterario del secondo Novecento, talmente appare prossima allo scadere del personaggio in una figura irriconoscibile. Debenedetti può forse apparire un inattuale, sia per il suo tempo, sia per il nostro. La sua importanza è nel situarsi nel solco di una trasformazione epistemica e solo indagando come essa sia avvenuta, come si costituì, tramite quali discorsi, tramite quali cambiamenti, forzando quali concetti, possiamo compiere una parte di ciò che anche Stara definiva un'archeologia del personaggio e delle teorie del personaggio (Stara 2004, 28), portandoci su un suo momento di crisi e prospettando di incontrarvi quanto, ancora oggi, ne rende urgente un'antropologia.

4. *Il personaggio-uomo: Debenedetti e il racconto antropologico*

Si cominci dall'esordio della «Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo» del 1965: «Chiamo personaggio-uomo quell'*alter-ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli» (Debenedetti [1970] 2016, 35). Debenedetti introduce così l'eroe dell'umano, l'*alter-ego*, e allestisce il dialogo tra la sua schiera fornita di casi e noi, lettori, che gli domandiamo e rispondiamo, che gli prestiamo parola e ascolto. Si istituisce una specie discorsiva: una lunga serie di attori che stanno nella narrazione in luogo dell'umano; così, combaciando nel luogo, il concetto del personaggio può combaciare col concetto di umano. Ma vi combacia fintanto che quest'eroe narrativo conterrà tale concetto e Debenedetti, poiché sta commemorando, esaspera la scomparsa cui tale contenuto concettuale va incontro. Egli scrive del momento a cominciare dal quale la letteratura romanzesca pratica la deformazione e quasi l'eliminazione di una forma umana. Ciò fa sì che l'opera commemorativa sia anche opera di recupero, tramite cui mantenere salda nella figura del personaggio la mimesi antropomorfa che, prima indispensabile e indissolubile, andava perdendosi, con l'annessa perdita della funzione di mediare la conoscenza che l'umano può ottenere di sé attraverso la narrativa.

Debenedetti, piuttosto che postulare nella teoria una simile funzione, vi si avvicina gradualmente negli ultimi scritti, su pulsione «dell'umanesimo e dello scientismo critico» (Bertacchini 1987, 3405) che lo contraddistingueva. Una conferma allo scritto commemorativo si ha nei quaderni del 1963-1965, quando ancora le due particelle concettuali appaiono slegate e il critico si chiede, indagando la funzione disoccultante del romanzo, «chi è questo personaggio 'uomo' che ci si rivela attraverso la narrativa?» (Debenedetti 1971, 377). Il trattino con cui Debenedetti unisce abitualmente i due termini potrà sembrare un'inezia, ma è nella congiunzione prodotta negli interventi immediatamente

successivi – come, appunto, nella ‘Commemorazione’ o nei passaggi dei quaderni dedicati alla ‘bruttezza’ nell’espressionismo – che Debenedetti si avvale appieno del suo eroe e del suo bagaglio umano: dapprima specchio, strumento per far vedere l’uomo attraverso il personaggio; poi costruito uniforme, unità inscindibile di *homo fictus* e *homo sapiens*. In una minima evoluzione grafica, Debenedetti inventa il personaggio-uomo e s’installa, tramite il suo punto di vista, nella storia della sua crisi.

Che Debenedetti valutasse indispensabile darsi l’ausilio di questa figura è peraltro esplicito quando afferma, in «Il personaggio-uomo nell’arte moderna» del 1963 – dunque riconfermando che fu in quegli anni che emerse il termine bifronte –, che essa «ci fornisce molti e preziosi messaggi concernenti lo stato, il modo di essere, il comportamento, le vicende e il destino di *homo sapiens*» ([1970] 2016, 93). Egli conduce, attraverso il personaggio-uomo, una critica che ha il carattere di un’antropologia, di un’analisi dell’umano: tracciando lo sviluppo di quest’ultimo accanto alle trasformazioni occorse al primo, si crea un duplice livello storico, una doppia storicità¹¹, da indagare sia nella teoria, sia nella pratica letteraria; qui, nella teoria di Debenedetti – della quale ha fornito un resoconto Mengaldo (2002), ammettendo che non sempre si individua l’atto teorico in Debenedetti, talmente sfuggente si mostra, potendo soltanto definirlo un critico «*analogico*» (ivi, 4) – e nella sua prassi, che spicca dalle prove letterarie di *Amedeo* (1926), ma altrettanto dai saggi, per i quali non a caso Sanguineti aveva approntato la definizione di «racconti critici» e per Debenedetti di «critico narratore» (1987, 3409).

La prassi discorsiva assolve qui una funzione narrativa oltre che critica, dunque si delimitante – proprio perché «deve scoprire *a posteriori*» (Debenedetti 1971, 7) le poetiche dei suoi oggetti –, ma anche procreante, poiché inventa i concetti necessari a descrivere e parlare di tali oggetti. Debenedetti era narratore della storia del personaggio, e il personaggio-uomo era il prediletto della sua narrazione, il personaggio concettuale, l’eteronimo di colui che l’adoperava e prestava all’uso degli altri lettori, affinché ciascuno ritrovasse il proprio destino nella generalità del concetto che lo conteneva. Debenedetti ne traccia, assieme al punto di vista, l’epopea, mostrandosi i suoi saggi come romanzi di romanzi. Ha notato Massimo Onofri come la collezione dei suoi quaderni, contenenti le ultime lezioni tenute in vita, non solo tratti «una importante vicenda letteraria del secolo scorso», ma sia essa stessa «il grande racconto [...] di quella stessa vicenda» (2019, XXXVIII). Quel titolo, *Il romanzo del Novecento*, descrive l’opera nella quale vive, nel ruolo d’attore protagonista e d’eroe destinato, il personaggio-uomo. Come aveva suggerito Montale, che di quei quaderni fornì la prefazione, «la prima vocazione di Debenedetti parve essere quella del narratore, del romanziere» (Debenedetti 1971, XVIII).

¹¹ È quanto rimarca anche Stara, sulla scia di Debenedetti, quando afferma: «Come *Homo Sapiens*, anche *Homo Fictus* sarà dotato di una propria storicità» (2004, 222).

Ricapitolando, Debenedetti definisce il personaggio-uomo un «alter-ego», «nemico o vicario», la cui mole costituisce un esercito «di migliaia di esemplari». Tuttavia, la specie di quest'individuo cessa di essere uniforme e, soprattutto considerandone la storia recente, affronta una mutazione che ha la portata di una crisi, con conseguenze tanto sulla prassi letteraria, quanto sulla sua teoresi. Il discorso teorico e critico dà prova di una maggiore lentezza rispetto a quello narrativo: si attestano solo nei tardi anni '40 alcune delle più illustri osservazioni sul cambiamento che investiva la produzione romanzesca. Una di Sartre, il quale in prefazione al *Portrait d'un inconnu* (1956) di Sarraute attesta l'avvenuta crisi del romanzo francese con la conclamazione degli anti-romanzieri, cui capostipite è il Gide di *Paludes* (1895). Una diversa, e antecedente, risale al Debenedetti di «Personaggi e destino», articolo del 1947 nel quale si trova un'emblematica presa di coscienza del mutamento in corso, o che il proprio corso ha già fatto: «Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino» (Debenedetti 1977, 111).

Abbiamo incontrato nei critici dell'immanenza una testimonianza matura di tale divorzio. Il parlare di attanti e attori scaturisce anche dalla crisi identitaria del personaggio, per cui si tende a risolverlo nelle sue azioni e lo si esonera dal rimando diretto al concetto d'umano, al quale può giungere come effetto e non come destino. Con ciò si veicola l'esigenza anti-antropomorfa di un sapere – quello strutturalista –, che, traendo i propri modelli dalla linguistica e dal formalismo sovietico, risponde alle neo-avanguardie francesi, poiché la loro prassi aveva precorso la teoria, inserendosi, con scarto netto, nell'evoluzione del concetto di personaggio.

È soprattutto il *nouveau roman* a contenerne esempi. *Tropismes* (1939) e il *Portrait d'un inconnu* (1948) di Sarraute, *Le voyeur* (1955) e *La Jalousie* (1957) di Robbe-Grillet, e, pur se estranea al gruppo, la trilogia di Beckett (1951-1953): testi i cui personaggi non si incarnano più in identità verosimili presentate sulla scena, bensì in funzioni e voci anonime, se non innominabili. Robbe-Grillet, già in un saggio del 1957, prepara il terreno teorico su cui i nuovi personaggi sarebbero cresciuti, in antitesi alle figure certificate, aventi nome e cognome, uno scopo e una vita, del romanzo realista e naturalista. Balzac e Zola sono i bersagli polemici, autori per cui il mondo narrato racchiudeva un gioco di forze conosciute, calcolabili ed esprimibili, e possedeva un carattere deterministico, che si dispiegava fin dentro alla comprensione che si aveva dell'io: «la personalità cosciente viene infatti ora percepita come insieme di istinti e di pulsioni primarie, incoraggiando senz'altro il determinismo naturalista nell'analisi delle interazioni tra ereditarietà e ambiente, ma invitando altresì a uno scandaglio della psicologica individuale» (Sozzi 2013, 213).

«Della psicologia individuale» e, aggiungiamo noi, sociale. Sono infatti gli anni in cui prendono piede le teorie darwiniste applicate alla società civile, in cui si prepara con Durkheim l'instaurazione delle scienze sociali moderne. In

tale contesto – benché qui solo abbozzato – non era affatto fuori luogo, né fortuito, che il sottotitolo del ciclo *I Rougon-Macquart* (1871-1893) di Zola recitasse, «Storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo Impero».

Ma il romanzo della *necessità* cede a un certo punto il posto al romanzo della *probabilità*: «Quand'è che muore il naturalismo? e come muore? a quale nuovo atteggiamento o, se si vuole, metodo narrativo cede il campo?» (Debenedetti 1971, 425-6). Prima delle avanguardie storiche, Debenedetti osserva in Dostoevskij il primo crollo e la prima obiezione al naturalismo: egli è l'esempio per chiunque aspiri a rompere dalle tradizioni del romanzo realista e a costruire trame e personaggi la cui realtà possedga carattere d'irrealtà o, come preferisce dire Sartre, di 'inautentico' ([1947] 1956, 12), valore principe dei nuovi romanzieri¹².

La nuova forma anti-romanzesca, proseguita con Gide, Joyce, Proust, Woolf, poi con Kafka, Sartre e Camus, per citarne i nomi più ingombranti, officia la spaccatura tra il personaggio di vita (*homo sapiens*) e il personaggio di romanzo (*homo fictus*); ovvero: «il nuovo romanzo disocculta ciò che il materiale e il trattamento narrativo-descrittivo del romanzo naturalista aveva occultato» (Debenedetti 1971, 434). La genealogia novecentesca di Josef K., Roquentin, Mersault¹³, divergendo con forza dai figuranti umani che li avevano preceduti, afferma Robbe-Grillet, segna una transizione epocale nel concetto di personaggio e nel suo utilizzo nel campo letterario occidentale, aggiungendo con enfasi che: «Il romanzo di personaggi appartiene effettivamente al passato, esso caratterizza un'epoca: quella che marca l'apogeo dell'individuo. [...] Il culto esclusivo dell'«umano» ha fatto posto ad una presa di coscienza più vasta, meno antropocentrica»¹⁴.

Denunciando il «culto esclusivo dell'«umano»» e annunciando una «presa di coscienza [...] meno antropocentrica», Robbe-Grillet si situa in perfetto parallelismo con quanto, di lì a pochi anni, sarebbe accaduto con la teorizzazione dell'attante, una cui ragione riposa proprio nel minore antropocentrismo implicato da tale concetto, come in Greimas, sebbene i toni non si possano commisurare, dal momento che per i *nouveaux romanciers* la questione era più di principio che di scienza e coerenza¹⁵.

¹² Infatti, Debenedetti: «Per il *Nouveau Roman* l'inautenticità è un requisito indispensabile dei personaggi e degli altri oggetti» (2016, 62). Su tale requisito d'inautenticità, si veda anche Maiello (2004, 157).

¹³ Genealogia che potrebbe tradursi in tipologia, come già altrove si è tentato: con fare sistemico e forse prematuro in Zeraffa (1971) e con fare quasi raddomantico in Testa (2009), il quale ricava dalle sue letture due tipi generali, «il personaggio assoluto e il personaggio relativo» (ivi, 96).

¹⁴ Traduzione di chi scrive. Nell'originale: «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marque l'apogée de l'individu. [...] Le culte exclusif de l'«humain» a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste» (Robbe-Grillet 2013, 33).

¹⁵ Per un approfondimento sulle conseguenze o le disattese della teoria sulla prassi nel *Nouveau Roman*, rimandiamo a Iotti (2020).

Debenedetti, come si è visto, si pone in stretta contemporaneità con le trasformazioni letterarie del tempo; e situandosi in tale contemporaneità ci offre, per mezzo dell'analogismo attribuitogli da Mengaldo, un fondamentale spunto in più per comprendere la congiunzione che va perdendosi tra il personaggio e l'umano, costruendo un parallelismo consono ad un'epoca dominata dalle scienze: nella prosa occidentale, egli afferma, si assiste a caratteri romanzeschi che ricalcano gli stravolgimenti apportati dalla fisica quantistica all'osservazione della realtà particellare. Già nei quaderni del 1960 Debenedetti evidenzia come siano le scoperte scientifiche ad informare le pratiche letterarie della crisi. In Planck ed Einstein, oltre che nella psicanalisi di Freud, Debenedetti riconosce: «avvenimenti che sfaccettano e significano [...] un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci del mondo» (Debenedetti 1971, 3).

È dunque verso i dislocamenti attuati dalla fisica delle particelle, dalla teoria della relatività e dalla psicanalisi che il critico guarderà per diagnosticare che cosa possa aver influito sul mutamento inflitto alla figura del personaggio-uomo. La descrizione dei campi coesistenti della letteratura e delle scienze porta a formulare ipotesi e concetti che possono applicarsi ad una generalità storica. Quindi, come in parte si sono perse le coordinate categoriali per interpretare il mondo e la sua materia, così l'umanità non si riconosce più in se stessa e inventa un nuovo soggetto che possa rappresentarla nella finzione: Debenedetti lo definisce un «personaggio-particella» ([1970] 2016, 49), l'antagonista di questa *fabula*, le cui «poetiche [...] hanno una sorprendente, innegabile contemporaneità con il modo odierno di guardare, studiare, saggiare il mondo» (ivi, 78), e da ciò desume il «pericolo che stia nascendo o sia già nata un'arcadia dell'antipersonaggio» (*ibid.*). Di tale arcadia sarà allora urgente fornire un'«antropologia» (ivi, 55), ossia una storia antropologica – «senza pretese di completezza» (ivi, 61) – in tre tempi: primi, i romanzi d'inizio XX secolo – «ciascuno di quei romanzi è un'esplosione di esplosioni» (ivi, 41) –, primi fra tutti quelli di Proust e di Joyce; ad essi fa seguito il romanzo dell'assurdo, dove si riuniscono Kafka, Sartre e Camus, mentre per l'Italia si fanno i nomi di Tozzi e Pirandello, in posa mediana tra necessità e possibilità, ovvero tra realtà ed esistenza; concludono gli alferi dell'antiromanzo francese – i *nouveaux romanciers*, incluso Beckett, bilanciati in Italia dal Gruppo '63 e dai film di Antonioni – che portano a compimento il processo e si situano interamente sul polo dell'incerto, eleggendo l'indeterminatezza a primo principio.

Se l'equilibrio del campo letterario richiede una tutela contro l'eccessivo dilagare dei personaggi-particella – e di ciò Debenedetti sembra persuaso –, allora si spiegano il conio del personaggio-uomo, la sua formazione nel discorso sul personaggio di romanzo e la sua utilità in quanto emblema di resistenza, baluardo edificato per indicare la sopravvivenza del nesso antropologico dei personaggi. Allora si può tracciare una corrispondenza tra il dinamismo dei

concetti di Debenedetti e il sommovimento manifestato dai nuovi romanzi e dallo strutturalismo¹⁶, anch'essi alle prese con una nozione di personaggio che andava disturbata e, per certi versi, deturpata. In ciò Debenedetti spicca nella contemporaneità, indicando con i suoi racconti critici l'avvenimento di un cambio di paradigma, o di codice¹⁷.

Un cambiamento paradigmatico non conduce immediatamente ad una sostituzione assoluta di due termini succedenti e potenzialmente contraddittori, bensì, come è mostrato in Debenedetti, potrebbe sfociare in una convivenza del nuovo col tradizionale. Perciò occorre adoperare cautela nel descrivere l'avvento di nuovi paradigmi concettuali: soltanto se posti sul medesimo piano di contemporaneità, il personaggio-particella può contestare, e non rimpiazzare, il personaggio-uomo, poiché la sua emergenza incide su un sistema ancora regolato da quanto aveva favorito la sopravvivenza del suo contrario. Sulla base di questa transizione, al critico si offre l'opportunità di approntare l'«antropologia del nuovo personaggio» (ivi, 55): narrandone la vicenda come successione tra forme di soggettività, può così spiegarne le «possibilità di convivere [...] con gli ultimi discendenti del tradizionale protagonista di romanzo, onusto di coscienza e di destino» (*ibid.*). Onusto Debenedetti stesso, come la creatura che difende, egli orienta il compito del lettore e del critico su quello del narratore e appronta, in vece del personaggio-uomo, il romanzo che ne tutela la durata. In fondo, «il romanzo è sempre l'orizzonte del critico», diceva Barthes, poiché: «il critico è *colui che sta per scrivere*, e, simile al Narratore proustiano, riempie quest'attesa con un'opera *in sovrappiù*, che si fa cercandosi e la cui funzione è di adempiere il suo progetto di scrivere, pur eludendolo. Il critico è uno scrittore, ma uno scrittore sospeso» ([1964] 1966a, XXVIII).

Conclusione

Il metodo archeologico permette di ricostruire il sistema di emergenza del problema antropologico costitutivo del personaggio-uomo, le cui possibilità si installano entro l'*episteme* in cui nascono le scienze umane (Foucault 1966)¹⁸ e

¹⁶ Stara ricorda così la loro tangenza: «ogni possibile rinnovamento della narrativa passerà per Barthes attraverso l'abolizione di questa superstizione antropomorfa, di questo radicamento troppo umano del personaggio in un'ideologia della 'Persona' e del 'Soggetto'. Come in Robbe-Grillet o nelle opere del Nouveau Roman, troviamo anche in Barthes il sogno di una letteratura in grado di parlare del mondo difendendosi dall'invasione del soggettivo e dell'antropomorfo» (2004, 197).

¹⁷ A seconda che si adottino i termini della filosofia della scienza di Kuhn (1962), o della semiotica di Eco (1975).

¹⁸ Segnaliamo che studi di epistemologia della letteratura non sono più inediti nel panorama recente, potendo menzionare l'articolo di Luglio (2020) come esempio, nel quale l'autore si interroga sugli effetti che gli avvicendamenti epistemici hanno sulla nozione di personaggio.

una cui istanza si trova nel sistema di lettura di un critico come Debenedetti. Seppure in una definizione ancora stentorea e in un'ambizione ancora ristretta, si è cercato di mostrare come tale metodo possa rivelarsi utile, se adeguatamente delineato nella preparazione all'analisi, per porre a distanza i termini del discorso letterario, come la nozione di personaggio, per studiarli nel contesto della loro formazione e trasformazione.

Che ne è stato dunque del personaggio-uomo? L'abbiamo seguito nel suo farsi «segno della storia», sia nel senso per cui ci si è fatto incontro come personaggio *di* Debenedetti, sia nel senso seguente: esso, concetto di una soggettività umana, è stato il segno e il campo di battaglia di una metamorfosi nel e del discorso letterario. Ciò perché il personaggio «ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo» (Stara 2004, 17) e proprio in qualità di strumento antropologico è il nemico di romanzieri disposti a intagliarne un'anonima pedina del gioco narrativo. Crocevia di concetti e personaggio concettuale, il personaggio-uomo emerge sulla soglia della sua sconfitta, prima che il bastione dove risiede venga espugnato dalle forze dell'«arcadia dell'antipersonaggio» (Debenedetti 2016 [1970], 78). Dal canto proprio, Debenedetti, scrittore sospeso, si augura che il bastione resista e, fornendo lo stendardo e la difesa, ne descrive l'assedio, e conferma da quale lato siede la sua lealtà: «gli artisti daranno di *homo fictus* un'immagine più confacente a quella che di se stesso *homo sapiens* ama vedere rispecchiata. È un augurio: ma tutti noi credo, ciascuno nella sua misura e nei limiti della propria disciplina, può far qualcosa per affrettarne l'avveramento» (ivi, 107).

Siamo in un discorso che favorisce un concetto di *homo fictus* accomodato sull'*homo sapiens*, fatto su misura per esso, e che dunque produce argomenti e narrazioni che cercano di spostare il fato del conflitto – tutto epistemologico – dalla parte dell'antropomorfo, aiutandoci a spiegare come si dia un dato concetto, sia tra gli enunciati che compongono tale discorso, sia in rapporto ad altri discorsi, talvolta in frizione, talvolta in armonia. Abbiamo dato prevalenza alla frizione, nell'intento di palesare alcuni nodi della storia del personaggio che, grazie a Debenedetti e grazie ad una descrizione archeologica del campo letterario, possiamo oggi riconsiderare, tanto per una loro critica, quanto per accertare quali risposte possano fornire la teoria e la pratica letteraria odierne a problemi ancora inesauriti. Nel personaggio-uomo possiamo ancora confidare, aspettandoci che tramite la sua vita dica qualcosa della nostra? Una voce contemporanea a Debenedetti, affidandosi ad analisi e termini differenti, avvertiva quanto questa fiducia si preparasse all'abbandono e come la letteratura e critica future avrebbero dovuto fare i conti con la perdita del personaggio tradizionale, benché certamente asimmetrica e non totale: «Invece della presenza umana si vengono a porre altre presenze che sono autonome dall'individuo. [...] Ormai saranno le 'cose' i nuovi idoli della società, e non più i singoli uomini, i personaggi cioè tradizionali» (Battaglia 1968, 507).

La sconfitta degenera in apocalissi: «la fine del romanzo non sarebbe soltanto il tramonto d'un genere letterario, ma segnerebbe l'eclissi totale dell'uomo come essere cosciente» (ivi, 511). Un tono quanto più lontano da Debenedetti, che avverte l'aria di desolazione del romanzo contemporaneo, ma senza distogliersi da una pratica critica la cui funzione sia quella di raccontare l'evoluzione del rapporto tra umani e personaggi. Il compito viene assolto facendone una questione esistenziale: per Debenedetti «il processo estetico è un'anamnesi della vita» (Brioschi 1977, XXI) e, mantenendo sé stesso e il suo operato critico come segni di tale rapporto tra letteratura e vita, lo si può porre come antesignano di un modo – questo per noi veramente contemporaneo – di intendere la critica e la teoria letteraria sia come l'estensione di un interesse antropologico per i personaggi, sia come l'opportunità di riconsiderare i modi che abbiamo di viverci nelle forme e pensarci nei concetti, che sono a noi proposti dai personaggi, nostri simili e nostri nemici.

Riferimenti bibliografici

- Audet, René / Xanthos, Nicolas, 2014. «Le roman contemporain au détriment du personnage: introduction», *L'Esprit Créateur* 54 (1), 1-7.
- Barthes, Roland, [1964] 1966a. *Essais critiques*, Paris, Seuil; tr. it. *Saggi critici*, di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland, 1966b. «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications* 8, 1-27.
- Barthes, Roland, 1968. «L'effet de réel», *Communications* 11, 84-89.
- Barthes, Roland, 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Battaglia, Salvatore, 1968. *Mitografie del personaggio*, Milano, Rizzoli.
- Bertacchini, Renato, 1987. «Giacomo Debenedetti», in Grana, Gianni (ed.), *Letteratura italiana. I critici*, V, Milano, Marzorati, 3397-3407.
- Bréhier, Émile, 1955. «La notion de problème en philosophie», in *Études de philosophie antique*, Paris, PUF, 10-16.
- Brioschi, Franco, 1977. «Introduzione», in Debenedetti 1977, VII-XXVII.
- Bonafin, Massimo, 2004. «Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie», in Chialant, Maria Teresa (ed.), *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 113-122.
- Bonafin, Massimo, 2007. «Prove di un'antropologia del personaggio», in Barbieri, Alvaro / Mura, Paola / Panno, Giovanni (eds.), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*, Padova, UniPress, 3-18.
- Bonafin, Massimo, 2013. «Introduzione», in Id. (ed.), *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni: atti del Convegno* (Macerata, 9-11 novembre 2011), *L'Immagine riflessa* 22, 1-5.

- Bottiroli, Giovanni, 2001. «Introduzione. *Differenze di famiglia*», in Id. (ed.), *Problemi del personaggio*, Bergamo, Bergamo University Press, 11-46.
- Chatman, Seymour, 1978. *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Chialant, Maria Teresa (ed.), 2004. *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Corti, Maria, 2001. *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- Corti, Maria / Segre, Cesare (eds.), 1970. *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI.
- Debenedetti, Giacomo, 1971. *Il romanzo del Novecento: quaderni postumi*, Milano, Garzanti.
- Debenedetti, Giacomo, 1977. *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di Franco Brioschi, Milano, il Saggiatore.
- Debenedetti, Giacomo, [1970] 2016. *Il personaggio-uomo*, Milano, il Saggiatore.
- Deleuze, Gilles, [1986] 2018. *Foucault*, Paris, Minuit; tr. it. *Foucault*, ed. e tr. a cura di Filippo Domenicali, Napoli-Salerno, Orthotes.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- Donnarumma, Raffaele, 2020. «Per una nuova antropologia del personaggio. Sopravvivenze del modernismo e del realismo (1945-oggi)», *Enthymema* 25, 1-3.
- Eco, Umberto, 1975. *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Forster, Edward M., [1927] 2000. *Aspects of the novel*, London, Edward Arnold; tr. it.: *Aspetti del romanzo*, tr. di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti.
- Foucault, Michel, 1966. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, 1969a. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; tr. it. *L'archeologia del sapere*, tr. di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 2016.
- Foucault, Michel, [1969b] 2010. «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie* 63 (3), 73-104; tr. it. «Che cos'è un autore?», in Foucault, Michel, *Scritti letterari*, ed. e tr. a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli.
- Frasca, Gabriele, 2011. *Dai cancelli d'acciaio*, Napoli, Luca Sossella.
- Greimas, Algirdas J., 1966. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas, Algirdas J., [1970] 1970. *Du sens*, Paris, Seuil; tr. it. *Del senso*, tr. di Stefano Agosti, Milano, Bompiani.
- Greimas, Algirdas J. / Courtés, Joseph, [1979] 1986. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, con la collaborazione di Angelo Fabbri, Renato Giovannoli, Isabella Pezzini, Firenze, La casa Usher.
- Iotti, Gianni, 2020. «Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*», *Enthymema* 25, 48-56.

- Kuhn, Thomas, 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- Luglio, Davide, 2020. «Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme», *Enthymema* 25, 215-224.
- Maiello, Gisella, 2004. «Perdersi: il personaggio senza identità», in Chialant, Maria Teresa (ed.), *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 147-166.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 2002. «La “Teoria del romanzo” di Giacomo Debenedetti», *Strumenti critici* 3, 1-18.
- Onofri, Massimo, 2019. «*Irrupit* Novecento. Qualcosa su Giacomo Debenedetti», in Debenedetti, Giacomo, [1971] 2019. *Il romanzo del Novecento*, Milano, La Nave di Teseo, XXIX-XXXVIII.
- Panosetti, Daniela, 2015. *Semiotica del testo letterario*, Roma, Carocci.
- Pennanech, Florian, 2019. *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, Paris, Seuil.
- Pozzato, Maria Pia, 2001. *Semiotica del testo*, Roma, Carocci.
- Propp, Vladimir Ja., [1928] 1966. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
- Robbe-Grillet, Alain, 2013. *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- Sanguineti, Edoardo, 1987. «Il “racconto critico” di Debenedetti», in Grana, Gianni (ed.), *Letteratura italiana. I critici*, V, Milano, Marzorati, 3408-3416.
- Sartre, Jean-Paul, [1947] 1956. «Preface», in Sarraute, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 9-15.
- Sozzi, Lionello, 2013. *Storia europea della letteratura francese*, II, Torino, Einaudi.
- Stara, Arrigo, 2004. *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier.

Recensioni

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 queste 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 queste 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.

A proposito di: Alberto Comparini, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Edizioni Fiorini, 2018, 220 pp.

DIEGO TERZANO

Adattandosi plasticamente alla propria materia, il saggio di Alberto Comparini esprime un andamento polifonico, alla ricerca degli *specimina* della varia e complessa metamorfosi cui il genere/forma¹ del dialogo è stato sottoposto nel corso del Novecento. Lo studio ha l'indubbio merito di articolare, secondo una *ratio* autenticamente comparatistica, un problema concettuale sviluppato con profonda meditazione teoretica e messo alla prova delle varie voci che, indagate sempre in lingua originale, si affacciano nel corso di una rassegna mai meramente compressa né sul vero nerbo filosofico del libro (il giovane Lukács) né sull'intorno temporale-speculativo decisivo, a specchio del quale il problema del dialogo acquisisce senso e direzione (l'anno 1910): sempre aperto a riferimenti teorici – di natura spesso squisitamente filosofica – che sanzionano

¹ Nel contesto del discorso intorno all'analisi di Comparini (come in quella stessa analisi), 'forma' può essere impiegato a sussumere il concetto di genere, benché non individui in questo un sinonimo. Da questa stessa recensione, pur volta a chiarire *in primis* il centro ontologicamente connotato del libro esaminato, apparirà infatti la ricchezza semantica in seno al concetto di forma, che peraltro è impiegato dall'autore del saggio anche a indicare il genere all'interno della propria continua, fluida dinamica di rimodulazione: in quest'ultimo senso, si può considerare la struttura genologica del dialogo quale declinantesi storicamente in varie forme. Per l'applicazione, nel volume, dell'idea genettiana di genere, si rimanda a Bertazzoli (2018). Ma si consideri che, se in ultima analisi il libro è «un tentativo [...] di studio del dialogo come genere letterario e delle sue principali forme simboliche in Italia, Francia e Germania» (8), il genere in questione sarà anche da valutare quale risultante di tale tentativo, che muove da presupposti filosofici. Qui e d'ora in avanti, i numeri fra parentesi tonde senza ulteriori precisazioni rinviano alle pagine del volume in oggetto.

e arricchiscono il campo di interesse di ciascun capitolo², il saggio si sviluppa in diacronia, come molto opportunamente sottolinea il titolo del volume. Una sequenza a tratti vertiginosa, quella di Comparini, per la fitta serie di riferimenti letterari e teorici, e non certo una lettura semplice, che evita in ogni caso la dispersione concettuale ritornando ermeneuticamente (cioè secondo vari livelli di astrazione e/o approfondimento³) sul nucleo fondamentale delineato nelle prime pagine. Al netto delle spinte centrifughe, il lavoro conserva dunque una propria forma.

Prima di una discussione più approfondita dei nodi concettuali che sostengono l'impianto dell'analisi, può giovare una rapida ricognizione dei corpi storiografici e latamente teorici del saggio, con l'intento di mettere in evidenza le dinamiche dialettiche in corso tra gli attanti (gli autori) chiamati in causa. Vogliamo con ciò evitare, in sede di recensione, di produrre una ' rassegna della rassegna'; se parliamo di un genere in diacronia, però, discutiamo la storia di una forma che non può prescindere da chi la agisce.

Il primo capitolo («Il dialogo, l'anima, la forma») tematizza un solo autore, Lukács, da cui deriva – come accennato – il nerbo teorico fondamentale di tutto il libro. Interprete della crisi dei fondamenti (ontologici) occidentali verificatasi intorno al 1910⁴, Lukács produce anche secondo formule dialogiche (risalenti alla tradizione del *Gespräch* tedesco ottocentesco) la rappresentazione estetico-concettuale della polverizzazione delle forme (e) dell'anima, esplicando l'inevitabile tensione verso quell'unità essenziale ontologicamente piena configurantesi come «divenire» (della *Vita* e non della *vita*), ovvero «riscatto della sostanza dalla menzogna alla verità» (Lukács [1912] 1981, 114). Proprio l'interconnessione tra «arte» e «unità», o meglio «il compito» che secondo Comparini Lukács assegna all'arte, cioè il «recuper[o] [di] questa unità perduta» (40), individua l'orizzonte di ciò che non vuole essere «un libro di teoria, bensì un'indagine comparata» (11). Sulla base di quest'ultima osservazione, comprendiamo che siamo di fronte, più che a un appello 'neo-lukácsiano' a una riappropriazione fondamentale per via artistica, alla descrizione «[del] la parabola discendente della coscienza filosofica dialogica», cioè del modo in cui storicamente il genere del dialogo ha reagito alla cesura speculativa ed estetica simbolicamente individuata nel 1910 – secondo un moto di progressiva problematizzazione e arricchimento (si pensi ai risultati conseguiti, in ambito

² Buber, Heidegger, Gadamer, Genette, Merleau-Ponty, Nietzsche, Paci, Pareyson, solo per citare alcuni autori (che in parte compariranno in questa recensione), oltre naturalmente a Bachtin.

³ Anche secondo vari livelli di teoricità, cioè «differenti distanze fra l'osservatore e i dati osservabili, [...] che allo stesso modo rendono possibile l'individuazione ed altri livelli di interpretazione» (Guillén [1985] 2008, 111); con Guillén rimandiamo ovviamente ai *grades of theoreticity* di Quine (1970), intendibili qui come variabili approcci a differenti gradi di approfondimento teoretico del problema ontologico alla base del libro.

⁴ Intorno al tema rimandiamo, come più volte Comparini, all'imprescindibile Harrison ([1996] 2017).

italiano, da Michelstaedter o Pavese) e quindi di «distruzione della ragione estetico-formale» (157). Ma su questi problemi torneremo tra poco.

Lungo la traiettoria accennata, il fluido genere dialogico è visto anzitutto svilupparsi in senso metaletterario in un capitolo, il secondo («Il dialogo alla frontiera del teatro»), che testa l'impianto analitico del libro in un contesto 'intermediale' e comparatistico: sono analizzati *On the Art of Theatre* di Craig ([1911] 2008), che attraverso una «forma[lizzazione] platonica» (cioè l'impiego di un'idea di *Dialogue*, più che di *Gespräch*) esprime – dialogicamente – «un breviario di estetica della parola» (48-49) che coinvolge le condizioni di possibilità dell'atto teatrale e di quello dialogico⁵, e i *Dialoge aus dem Messingkauf* (1939-1955) di Brecht ([1955] 1964), vera e propria «disamina filosofica sul metodo dialettico» (59) all'interno di uno «spazio metateatrale» (60)⁶.

Reinterpretando il concetto lukácsiano di «etica della virtù» (Lukács [1912] 1981, 113) alla luce di Pareyson (1971) come nesso dialogico (intersoggettivo) all'interno di un orizzonte ontologico e veritativo (67), nel terzo momento del lavoro («Frattura ed estetica del dialogo in Charles Péguy, Alfred Döblin e Carlo Michelstaedter») è analizzata la ricerca conoscitiva di una verità etico-esistenziale a base ontologica all'interno di tre opere dislocate da un punto di vista geografico e in varia relazione con la tradizione platonica: Döblin ([1910] 1980), Michelstaedter ([1912] 1988) e Péguy ([1917] 1932), in testi strutturalmente intersoggettivi, fanno del dialogo una «riflessione intorno al concretizzarsi del problema etico nella forma dell'arte» (67), in cui si «produce uno spazio letterario dove la struttura 'scenica' è soverchiata dallo svolgimento analitico» di una speculazione (70) attagliata ai problemi esistenzialmente connotati della musica, della salute, della storia – come tali, sempre orbitanti attorno a quella «frattura etica» ed estetica (78) che perturba la cultura di inizio Novecento. La definitiva disarticolazione del *Gespräch* dai riferimenti tradizionali⁷ si verifica – invece – con Claudel, il quale nelle *Conversations dans le Loir-et-Cher* ([1929] 1984) esprime un contesto dialogico pienamente plurale, «la cui natura è in primo luogo empirica (materiale), e solo successivamente dialettica (logica)» (101)⁸: in questo senso, e nella misura in cui l'autore associa

⁵ «L'esperienza storica dei personaggi diventa così centrale nella creazione di una situazione ermeneutica in grado di svelare, o quantomeno problematizzare, i problemi conoscitivi che toccano la sfera dell'arte. Essere-spettatore ed essere-regista si realizzano storicamente entrando in dialogo; le loro esistenze sono già definite *nel* testo, ma diventano significative quando sono chiamate ad uscire dalla loro forma individuale e a esistere attraverso una parola intesa come perenne atto interpretativo» (57).

⁶ «Sotto vesti filosofali, Brecht nega la validità delle emozioni nella costruzione di un mondo finzionale, quali possono essere il teatro, la prosa o la poesia; lo spazio teatrale, in particolare, inteso come luogo di incontro dialogico e di produzione di conoscenza, deve aprirsi alla coscienza dialettica del personaggio» (61).

⁷ Quarto capitolo: «Polifonia e sistema nelle *Conversations* di Paul Claudel».

⁸ «Rispetto ai modelli precedenti, in particolare sei-settecenteschi, non solo l'oggetto della discussione abbraccia temi più ampi – che evolvono con l'evolversi del pensiero e della società, e

un orizzonte fenomenologico⁹ alla propria ricerca ontologico-letteraria, nelle *Conversations* il con-essere precede (appunto ontologicamente) l'essere-nel-mondo (110).

Ora, a questo punto è chiaro come il saggio presenti una dialettica interna alla propria scansione, oscillante tra l'analisi dei dintorni del *Gespräch* e quella del dialogo di matrice più propriamente platonica. Continuando, dunque, la linea lasciata sospesa nel terzo capitolo, la quinta parte del lavoro («Dialettica e polifonia nel platonismo novecentesco di Paul Valéry e Cesare Pavese») affronta comparativamente l'opera dialogica di Valéry¹⁰ e i *Dialoghi con Leucò* di Pavese (1947): i due autori incarnano un certo «sentimento dell'antico» (118)¹¹ nell'arco temporale che trae, fra le due Guerre, le conseguenze di quella prefigurazione spirituale di inizio secolo. Secondo questa prospettiva, Valéry e Pavese, attraverso le «rispettive riscritture del mito (greco) e del dialogo platonico»¹², esprimono in maniera «cruciale [...] un'emergenza comunicativa e creativa» (127) a fronte della «totalità annichilente della Storia» (136), tale che il ritorno alle forme prime comunicanti della greicità, tramite le forme del genere dialogico, tende alla riconduzione dell'anima dilacerata della (nonché dalla) Storia verso un contesto di polifonica interrelazione¹³, secondo l'esigenza di suturare l'interruzione ontologico-temporale (su cui torneremo) che già da Michelstaedter, Lukács, Döblin e Péguy, scrittori della frattura, era stata avvertita.

dunque delle istituzioni culturali [...] –, ma diventa diretta espressione della libertà dei personaggi di poter uscire dai confini delle rigide leggi della conversazione, esplorando nel *mare magnum* del mondo reale le infinite possibilità dell'esistenza» (101). E ancora: «Le conversazioni non ruotano attorno a un unico elemento, ma tendono ad affrontare la molteplicità del reale [...] superando così i limiti (o i confini) della *Stiltrennung*» (105).

⁹ Con riferimento al concetto di spazialità codificato da Merleau-Ponty ([1945] 2003), Comparini sottolinea peraltro «il tentativo di leggere la forma dell'essere sincronicamente nello spazio e nel tempo attraverso il linguaggio, in modo tale da poter cogliere il pensiero che si forma nella molteplicità dei suoi significati nell'immanenza della realtà materiale» (97). Un'ottica di questo tipo non è aliena alla teoria geocritica, per cui cfr. Westphal ([2007] 2009).

¹⁰ Qui i titoli dei dialoghi con le date di prima pubblicazione: *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), *L'Âme et la Danse* (1921), *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer* (1932), *Socrate et son médecin* (1936), *Orgueil pour orgueil* (1941), *Colloque dans un être* (1941), *Dialogue de l'arbre* (1943); a questi si aggiunga il *Περί τῶν τοῦ Θεοῦ, ou, Des choses divines*, redatto tra il 1920 e il 1939, incompiuto e inedito fino al 2005. I testi sono ritrovabili in Valéry (1934, 1941, 1944, 2005).

¹¹ Hermann Broch non dovette provare un *sentimento* molto diverso nel concepire *Der Tod des Vergil* all'interno delle carceri naziste.

¹² «In questo complesso e multiforme spazio letterario, la cultura greca è un costante punto di riferimento intorno al potere comunicativo ed ermeneutico del dialogo» (123).

¹³ «Rispetto alle forme precedenti, nelle quali, in seguito alla frattura estetica e ontologica dell'essere nel 1910 (Lukács), il tessuto dialogico-dialettico era di natura fortemente assertiva (Michelstaedter) e/o epidittica (la Musica di Döblin e la Storia cristiana di Péguy), il dialogo 'greco' di Valéry e Pavese tende alla polifonia secondo un movimento corale e intersoggettivo, votato alla ricerca dell'unità, al principio di identità tra forma e struttura» (132).

La coda del libro (ultimi due capitoli: «Saggismo dialogico in Alain, Louis-Ferdinand Céline e Maurice Blanchot»; «La distruzione della ragione») disegna l'effettiva discesa della già evocata parabola del genere. Non solo questioni morfologiche e strutturali, ma la pregnanza, o meglio un progressivo 'scivolamento' del dialogo dal problema ontologico fondamentale – peraltro in un contesto di crescente osmosi fra i generi¹⁴ – si individua prima, in ambito francese, negli *entretiens* di Alain, Céline e Blanchot¹⁵; quindi in via definitiva – particolarmente – nelle interviste immaginarie di Manganelli (1997). Il nesso tra la dimensione linguistica e la relativa possibilità di verità in seno alla forma-sostanza dialogica, ovvero la potenzialità ontologica «ermeneutica[mente] transitiv[a]» (187) di tale dimensione, va dunque sciogliendosi: se «l'«entretien» è una, se non la forma simbolica che ha decretato il definitivo scioglimento dei confini del dialogo [letterario]»¹⁶ (186), la sperimentazione in seno alle strutture significanti proprie dell'Oulipo e la «rottura di ordine estetico del codice dialogico» quale «parte integrante del movimento neo-avanguardista» per tramite di Manganelli sembrano relegare l'essere quale oggetto/presupposto/elemento coestensivo al linguaggio¹⁷ al ruolo di mera «ipotesi, [di] possibilità della realtà, priva di un suo fondamento storico, nonché di un linguaggio riconducibile alle modalità enunciative 'positive' proprie dei dialoghi di derivazione platonica, illuministica o idealista» (195).

Di ciò è sintomo, e secondo Comparini chiaro esempio, la permeabilità transmediale delle citate interviste: «la tensione monologico-interlocutoria» (194) di tali estreme rimodulazioni (pseudo-)dialettiche, nell'ulteriore formulazione di *Interviste impossibili* in onda in radio negli anni Settanta¹⁸, appiattisce mediaticamente le già storicamente svuotate figure dei rispettivi protagonisti, illuminando l'inevitabile proiezione del dialogo fuori «dall'ecosistema dei generi letterari 'alti'» verso – appunto – «un nuovo 'uso' mediale» (201), che sancisce lo smembramento del genere correlativo a quello della sua dimensione auratica.

Queste, in estrema sintesi, e senza pretesa di esaustività, le linee diacroniche che si intrecciano dinamicamente all'interno di un volume assai denso. Tali campi di forza sono stati presentati in relazione più o meno esplicita a quella che

¹⁴ «[L]e strutture tradizionali del dialogo [sono] divenute oramai parte di un progressivo processo di decostruzione del “linguaggio scritto” attraverso quello “parlato”, e che tocca in primo luogo l'esclusione del ruolo del lettore come figura attiva nella costruzione del testo e del suo significato» (169). L'autore cita Céline ([1955] 1993, 498).

¹⁵ Cfr. Alain ([1931] 1949 e [1937] 1969); Céline ([1955] 1993 e [1957] 1974); Blanchot (1969).

¹⁶ Come nota Comparini stesso, che peraltro si avvale spesso e bene degli strumenti dell'ermeneutica filosofica 'a matrice dialogica', esiste a questo punto (cioè in questa «fase decostruttiva») una cesura fra «la storia del dialogo, nel dominio filosofico», e «la storia del dialogo letterario» (189-190).

¹⁷ «Il linguaggio è così il linguaggio dell'essere come le nuvole sono le nuvole del cielo» (Heidegger [1976] 1995, 104-105).

¹⁸ Cfr. Arbasino et al. (1975 e 1976).

può esserne intesa la traccia centrale di pensiero e di metodo: cioè lo studio – io credo – di una certa articolazione temporale e intersoggettiva della questione dell’essere, quale ereditata dalla tradizione dell’ermeneutica filosofica, e applicata al genere del dialogo in quanto atto letterario volto a una più o meno fallibile produzione di conoscenza¹⁹. Non solo Comparini riflette «estetica[mente] sul rapporto tra essere e forma» nel delineare «la metamorfosi novecentesca di un genere letterario [...] attraverso gli strumenti della filosofia» (11) – senza peraltro decostruire le peculiarità, all’interno dell’orizzonte del pensiero, degli atti filosofico e critico-letterario – ma, più precisamente, scandaglia secondo un impianto di conoscenze sincreticamente integrate un’ontologia del dialogo letterario, sviluppata in correlazione al progressivo reagire di quella struttura estetica alla conflagrazione, più volte evocata, dei presupposti *in primis* ontologici (le forme) del ‘reale’.

Anche a fronte della rassegna appena tracciata, non può che essere apprezzato lo sforzo teso a mantenere unito un corredo teorico estremamente eclettico (inserito in un quadro ermeneutico a base ontologica, che non rinuncia agli apporti dell’estetica della ricezione e della teoria critica, né al riferimento alla classicità) messo al servizio di un tema vischioso (diremmo quasi ‘metamorfico’) non già troppo discusso in quanto tale. Se questo *Versuch* (11) è un primo passo, probabilmente muove in una direzione corretta – anche grazie alla coesione offerta al saggio dal primo capitolo. Questo, attraverso lo studio di Lukács, individua l’ipotesi teorico di ogni pagina del libro, interpretando in maniera marcatamente ontologica il concetto di forma: idea latrice di un campo semantico molto ricco connotante sia la possibilità autentica di natura etico-esistenziale, sia la stessa unità simbolico-letteraria. È attraverso il paradigma lukácsiano, in altre parole, che il dialogo viene postulato (e quindi verificato) come ‘situazione’ ontologica positiva (33), cioè forma, *medium* dell’anima strutturalmente orientato – in particolare nella prima metà del secolo²⁰ – al recupero di un’unità. Alla luce di questi presupposti, il dialogo, nel presentarsi «forma di lunga durata» nel Novecento (14), è indagato in relazione al proprio «destino» (32): con riferimento, cioè, all’articolazione diacronica²¹ del genere e alla sua più o meno ampia apertura rispetto all’intrinseca potenzialità ontologica.

¹⁹ In altre parole, e con un taglio un po’ differente: «Il dominio dell’arte che ci interessa sviluppare riguarda precisamente la “realtà [immanente] resa accessibile all’uomo” dal rapporto tra essere e forma – o tra retorica e ontologia, secondo la brillante lettura di Andreas Kablitz –, e che trova nel dialogo letterario *un* mezzo attraverso il quale verificare le condizioni di possibilità di un’autentica esperienza ermeneutica del linguaggio e del pensiero» (13). L’autore fa riferimento a Kablitz (2016).

²⁰ Laddove, cioè, le condizioni storiche e materiali lo hanno consentito.

²¹ O, potremmo dire, ‘onto-temporale’.

Riferimenti bibliografici

- Alain, [1931] 1949. *Entretiens au bord de la mer*, Paris, Gallimard.
- Alain, [1937] 1969. *Entretiens chez le sculpteur*, Paris, Gallimard.
- Arbasino, Alberto et al., 1975. *Interviste impossibili*, Milano, Bompiani.
- Arbasino, Alberto et al., 1976. *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani.
- Bertazzoli, Raffaella, 2018. «Premessa», in Comparini, Alberto, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Edizioni Fiorini, I-IV.
- Blanchot, Maurice, 1969. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Brecht, Bertolt, [1955] 1964. *Dialoge aus dem Messingkauf*, Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Broch, Hermann, 1945. *Der Tod des Vergil*, New York, Pantheon Books.
- Céline, Louis-Ferdinand, [1955] 1993. *Entretien avec le professeur Y*, in Id., *Romans*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, IV, 399-561.
- Céline, Louis-Ferdinand, [1957] 1974. *Entretien avec Albert Zbinden*, in Id., *Romans*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, II, 936-945.
- Claudé, Paul, [1929] 1984. *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Paris, Gallimard.
- Craig, Edward Gordon, [1911] 2008. *On the Art of the Theatre*, ed. by Frank Chamberlian, Routledge, London.
- Döblin, Alfred, [1910] 1980. *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik*, Olten, Walter Verlag.
- Guillén, Claudio, [1985] 2008. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino.
- Harrison, Thomas, [1996] 2017. *1910. L'emancipazione della dissonanza*, tr. it. di Marco Codebò e Federico Lopiparo, Roma, Castelvecchi.
- Heidegger, Martin, [1976] 1995. *Lettera sull'«umanismo»*, Milano, Adelphi.
- Kablitz, Andreas, 2016. *Zwischen Rhetorik und Ontologie. Struktur und Geschichte der Allegorie im Spiegel der jüngeren Literaturwissenschaft*, Heildelberg, Winter Verlag.
- Lukács, György, [1911] 1972. *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, Sugar Editore.
- Lukács, György, [1912] 1981. «Sulla povertà di spirito. Una lettera e un dialogo», in Id., *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di Paolo Pullega, Bologna, Cappelli, 100-115.
- Manganelli, Giorgio, 1997. *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1945] 2003. *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani.
- Michelstaedter, Carlo, [1912] 1988. «Dialogo della salute», in Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi,

25-86.

Pareyson, Luigi, 1971. *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia.

Pavese, Cesare, 1947. *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi.

Péguy, Charles, [1917] 1932. *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, Paris, Gallimard.

Quine, Willard Van Orman, 1970. «Grades of Theoricity», in Foster, Lawrence / Swanson, Joe William (eds.), *Experience and Theory*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1-17.

Valéry, Paul, 1934. *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard.

Valéry, Paul, 1941. *Mélange*, Paris, Gallimard.

Valéry, Paul, 1944. *Eupalinos. L'Âme et la Danse. Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard.

Valéry, Paul, 2005. *Περὶ τῶν τοῦ Θεοῦ, ou, Des choses divines*, établissement du texte, présentation et notes par Julia Peslier, Paris, Édition Kimé.

Westphal, Bertrand, [2007] 2009. «Spazio-temporalità», in Id., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, ed. italiana a cura di Marina Guglielmi, tr. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, Armando Editore, 17-55.

A proposito di: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma, Del Vecchio Editore, 2021, 756 pp.

RICCARDO CASTELLANA

Gli ultimi fuochi della teoria letteraria

Cosa resta delle appassionate discussioni che avevano animato la teoria letteraria del secolo scorso, e soprattutto quella di impianto strutturalista, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta? Non molto, si direbbe, almeno a giudicare dal tramonto di una delle pratiche più salutari di quella stagione, quella del tradurre: nessuno degli ultimi libri di Gérard Genette è stato pubblicato in Italia, e la stessa sorte hanno subito teorici di prima grandezza come la statunitense Dorrit Cohn¹ e buona parte della cosiddetta narratologia postclassica, disponibile solo in inglese o in tedesco. Certo, una grande casa editrice come Einaudi, che un tempo aveva avuto un ruolo di primo piano nella diffusione del formalismo e della narratologia, non vede, oggi, un ritorno economico nella vendita di libri di teoria letteraria; ma anche i piccoli editori, spesso più aperti alla ricerca, non sembrano essere troppo attratti da una materia che d'altra parte, inutile negarlo, è diventata sempre più ardua e specialistica. Per questi motivi va segnalata l'iniziativa di Del Vecchio, che nella nuova collana «L'anima e le forme» pubblica un libro di Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, apparso nel 2016 nella prestigiosa collana «Poétique» delle parigine Éditions du Seuil.

Fatto e finzione è un libro importante perché, nonostante la bulimica, straripante ambizione di tracciare un quadro esaustivo di un problema ampio e complesso – forse l'ultimo dei grandi problemi affrontati dalla teoria (non

¹ Cohn è autrice di due volumi fondamentali come *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) e *The Distinction of Fiction* (1999), che l'editoria italiana ha colpevolmente ignorato.

solo letteraria) –, non si sottrae al bisogno di prendere posizione nella *querelle* tra coloro che Thomas Pavel chiamava i ‘segregazionisti’, favorevoli a una rigida separazione tra fiction e non fiction, e gli ‘integrazionisti’ come lui, più propensi a un abbattimento delle barriere tra i due territori. Lavocat si riconosce in quello che lei stessa definisce un «differenzialismo moderato» (10)² – termine neutro e più obiettivo di quello maliziosamente proposto da Pavel. Sul problema, diciamolo subito, Lavocat ha una posizione ben precisa: una relazione tra i due mondi *esiste* e la finzione, pur richiedendo una peculiare predisposizione cognitiva, non è affatto un gioco raffinato e autoreferenziale: il suo differenzialismo non intransigente non nega affatto la possibilità di una ibridazione tra fattuale e finzionale (che esiste e non da oggi), ma si concentra sulle modalità di ridefinizione e rinegoziazione continua dei loro confini, chiamando in causa anche i postulati culturali e ideologici sui quali, nelle diverse epoche, riposa la distinzione tra reale e immaginario. Contro le tendenze critiche decostruzioniste e postmoderne, infatti, Lavocat reputa possibile e necessario individuare la linea di frattura, il confine mobile tra fatto e finzione, perché, se non fossimo in grado di distinguere i due concetti, non potremmo mai nemmeno parlare di ibridazione, e soprattutto brancoleremmo in una notte critica in cui tutte le vacche sarebbero nere. L’intera prima parte del libro è dunque una disamina rigorosa, dura e anche appassionata delle tesi dei due fronti opposti, mentre nelle sezioni successive Lavocat offre, come vedremo, una sintesi originale e una proposta di lavoro. In questo intervento cercherò di evidenziare gli aspetti più interessanti di un libro ampio, forse troppo, che nella traduzione italiana di Chetro de Carolis supera le 700 pagine.

Contro il panfinzionalismo (e il differenzialismo radicale)

Nella *pars destruens* Lavocat da un lato relativizza e storicizza le posizioni più rigidamente differenzialiste (come quelle della narratologia di Dorrit Cohn, che si muove, come è noto, sulla scia di alcune decisive intuizioni di Käte Hamburger); dall’altro, e si tratta delle pagine più corrosive del libro, passa a contrappello le fallacie argomentative degli ‘integrazionisti’ più blasonati, come Roland Barthes (ma già Antoine Compagnon, come si ricorderà, nel *Demone della teoria*, aveva proceduto a una radicale revisione delle tesi più spericolate del suo maestro) e Hayden White, ma anche del più moderato Paul Ricoeur. Proprio il fronte del panfinzionalismo è, peraltro, quello sottoposto a una critica più serrata dalla studiosa, che senza pretendere di scrivere una storia lineare della finzione, ricorda che, sebbene la nozione di fiction sia relativamente recente, «gli artefatti culturali percepiti come prodotti dell’immaginario» (27)

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

sono molto antichi, e che in molte culture (anche non occidentali) si è data un'opposizione, magari rozza, ingenua e intuitiva, tra verità e menzogna (anche se la fiction non coincide affatto, come si dirà più avanti, con la menzogna). Ciò non significa tuttavia, come vedremo, che la finzione sia per Lavocat una costante antropologica e una competenza cognitiva condivisa, come hanno sostenuto, tra gli altri, Jean-Marie Schaeffer e Kendall Walton (ma anche di questo si dirà in seguito).

Particolarmente dure sono le critiche ai (pericolosissimi) argomenti di Barthes e di White, e cioè, in sostanza, all'idea per cui raccontare qualcosa sarebbe già, di per sé, generare la semplice illusione della presenza, cosa che avverrebbe, secondo i sostenitori di quella tesi, tanto in un romanzo realista (dove il lettore rimarrebbe vittima del famigerato 'effetto di reale') quanto in un resoconto storico: ebbene, questa idea, osserva Lavocat, oltre ad avere pericolose implicazioni etiche, non regge nemmeno alla prova storica, perché il mito e l'epica non avevano affatto, in origine, lo statuto di finzioni, ed è invece assai probabile, come sostengono molti antropologi, che il racconto sia stato inventato dall'uomo proprio per rappresentare un fatto vero, realmente accaduto, e dividerlo con gli altri. Anche se il romanzo e la storia adottano procedimenti narrativi in parte simili, non sono la stessa cosa; né si può equiparare l'ideologia (di cui è certamente intriso ogni racconto storico, ben lungi dall'essere trasparente e obiettivo) all'illusione referenziale prodotta dalla finzione; e non si può nemmeno dire infine, con buona pace di Barthes, che la realtà per noi esseri umani esista solo e unicamente come fatto linguistico, come se non ci fossero diversi gradi di distanza e di opacità tra le parole e le cose (75-77).

Lavocat osserva inoltre una cosa importante, e cioè che ottimi argomenti a favore del mulino panfinzionalista sono stati forniti, indirettamente, anche dal pragmatismo di John Searle, e in parte persino da alcune prese di posizione di Genette. Searle, dichiarando impossibile distinguere la finzione per qualche suo tratto testuale oggettivo, e spostando la frontiera tra fatto e finzione sul terreno minato dell'intenzione dell'autore, ha di fatto spalancato le porte – osserva Lavocat – agli avversari del differenzialismo, i quali hanno potuto pascolare liberamente (insieme ai tanti incompetenti che, da sempre, si sentono legittimati a parlare di letteratura senza conoscere l'ABC della critica) nei campi disertati dall'analisi testuale: se un romanzo di finzione fosse tale solo perché l'autore vuole che lo sia (come disgraziatamente ha sostenuto Searle), allora, ignorando (volutamente o anche per mancanza di documentazione oggettiva) quella intenzione, qualsiasi lettore si sentirebbe legittimato a vedere la finzione ovunque o, viceversa, in nessun luogo. E qui bisogna davvero riconoscere a Françoise Lavocat il coraggio di aver detto senza mezzi termini quello che in tanti pensano ma non hanno mai osato dire, e cioè che è davvero «stupefacente» (47) constatare come fior di filosofi e critici letterari abbiano accettato la tesi di Searle senza discuterla: come si può infatti affermare che «non vi sono

caratteristiche testuali, sintattiche o semantiche che possano identificare un testo quale opera di finzione»? (Searle 1975, 65). Chi potrebbe davvero scambiare un romanzo come *I promessi sposi* o *Il rosso e il nero*, in cui (tanto per dirne una) il narratore ha libero accesso ai pensieri dei personaggi, per una cronaca veritiera o per un genuino resoconto storico? Il pragmatismo radicale searliano ha insomma disseminato un diffuso rigetto nei confronti delle analisi testuali, fornendo involontariamente ossigeno ai panfinzionalisti. Ma c'è di più: filosofi come Searle, ma anche Ricoeur e White, si sono rivelati letteralmente incapaci di leggere in modo analitico un testo letterario (di finzione), ma lo hanno utilizzato come semplice pretesto per i loro discorsi filosofici (85-86).

Bentinteso: criticare il panfinzionalismo di Barthes e di White non vuol dire negare che certi racconti storici (*La Sorcière* di Michelet, per esempio) generino (consapevoli) effetti di finzione; o che certi testi di finzione, viceversa, producano (altrettanto consapevoli) effetti documentaristici (93). Occorre però capire come e perché questi effetti sono prodotti e dare loro una spiegazione rigorosa e scientifica. Un fattore fondamentale, da questo punto di vista, è rendersi conto, per esempio, che la letterarietà è altra cosa dalla finzionalità (e su questo, le pagine del Genette di *Finzione e dizione* restano, secondo me, decisive): *Se questo è un uomo* di Primo Levi, scrive Lavocat, è un «capolavoro della letteratura fattuale», ma anche *Maus* di Art Spiegelman, dietro la superficie allegorica della finzione animale, parla della realtà dell'Olocausto (107) e non può essere considerato *fiction* in senso stretto. Osservo per inciso, inoltre, come proprio la rappresentazione della Shoah sia spesso stata in questi anni il banco di prova della teoria della finzione: è legittimo ricordare il genocidio degli ebrei attraverso le finzioni? E fino a che punto può spingersi la fantasia nel preservare la memoria del passato, soprattutto dopo la scomparsa dell'ultima generazione dei testimoni diretti dell'orrore nazifascista? E ancora: quanto influisce l'argomento morale e politico sulla necessità di preservare la verità? Ma si potrebbe osservare inoltre, sempre *en passant*, che, ogni volta che si parla del rapporto tra la fiction e la realtà, spesso è proprio l'argomento morale, e non quello epistemologico, a tenere banco: oggi fa scalpore per esempio, almeno tra i critici meno propensi ad accettare l'«immoralismo» di certi scrittori, l'elogio della pedofilia nei romanzi di Walter Siti, mentre non ci si preoccupa molto di capire fino a che punto l'*autofiction* sia *fiction* e cioè rinvii oppure no a un referente esterno. Eppure il nocciolo della questione è proprio qui.

Quanto a Genette, la sua posizione è più complessa, perché il padre della narratologia classica non ha mai sostenuto l'impossibilità di tracciare una linea di confine, ma soltanto che gli argomenti di Hamburger e di Cohn (la fiction come creazione di un sistema deittico e temporale 'altro' rispetto a quello attuale, e soprattutto l'argomento della 'trasparenza mentale' dei personaggi nella finzione eterodiegetica) non dovrebbero essere assunti come prove, per così dire, 'ontologiche' della finzione, bensì solo come criteri esterni utili a individuarla e da usare *cum grano salis*: come indizi, insomma, da soppesare

con cura di volta in volta, e dalla validità storicamente variabile: insomma, per Genette la frontiera tra fatto e finzione esiste, ma è talmente mobile e fluttuante da scoraggiare qualunque interprete dal cercare di stabilire criteri universalmente validi, dal pretendere di tracciare linee-guida stabili e valide una volta per sempre. E Genette aveva sollevato poi, come si sa, anche la spinosissima questione della narrazione in prima persona, esclusa da Hamburger dal dominio della *Fiktion* in senso stretto (e guarda caso è proprio l'autodiegesi la struttura narrativa su cui s'impenna il genere letterario che più, oggi, si fa beffe delle barriere, vale a dire l'*autofiction*). Soprattutto in questo caso, Genette è costretto a rinviare, di nuovo, all'intenzione dell'autore, o alla serietà (*vs* ludicità) dell'enunciato, e insomma ricade di fatto, secondo Lavocat, nell'argomento pragmatistico di Searle (anche quando lo studioso francese traccia la distinzione Autore/Narratore, che è di fatto una conseguenza di quella intenzionalità ludica che porterebbe l'Autore a sdoppiarsi in un'istanza narrante di finzione).

Se, come si è visto, le critiche al panfinzionalismo e ai suoi involontari sostenitori sono un elemento costante dell'argomentazione di Lavocat, la studiosa discute anche (ma con altri intenti e una *verve* assai meno polemica) il campo avversario, quello del differenzialismo rigido e riduzionistico. Cohn, ad esempio, peccerebbe di riduzionismo ma soprattutto di ristrettezza disciplinare, quando nega alla *fiction* qualsiasi rapporto con il discorso fattuale: secondo Lavocat, invece, che accoglie in parte le obiezioni mosse da Genette a Cohn, la narratologia non dovrebbe rinchiudersi nello specialismo disciplinare, ma confrontarsi costantemente, oltre che con la storia letteraria e delle idee, anche e soprattutto con il cognitivismo e con le neuroscienze se vuole davvero arrivare a comprendere il segreto della finzione (lo vedremo più avanti); e nell'ultima parte del libro è proprio il confronto con le scienze della mente (ma anche con l'antropologia culturale) ad avere un ruolo importante nella proposta di un mix equilibrato di pragmatismo searliano, analisi narratologica delle strutture testuali e approccio multidisciplinare ai fenomeni di ricezione e interpretazione del testo.

Infine, già nel primo capitolo del libro, si dedica ampio spazio allo *storytelling*, ovvero alla tendenza invalsa, soprattutto negli ultimi anni, a raccontare la realtà (si tratti dell'11 settembre o della guerra in Iraq) costruendovi intorno una accurata e persuasiva menzogna a fini politici. Senza negare che la letteratura, le arti narrative e i videogame abbiano una forza modellizzante nei confronti della realtà, la studiosa francese osserva tuttavia che lo *storytelling* ha un fine preciso: esso ci spinge a prendere una posizione politica (o ad acquistare un determinato prodotto) e, dal nostro punto di vista, produce l'effetto di confondere la realtà con la finzione, facendo appunto della realtà una finzione, o più esattamente una menzogna ben confezionata. Allo *storytelling* la teoria letteraria dovrebbe rispondere, perciò, sottolineando la differenza tra finzione e menzogna: una differenza chiara già a Philip Sidney, il quale nel 1595 aveva detto che il poeta non mente mai in quanto non afferma niente, anticipando di secoli una tesi molto moderna e oggi accettata da tutti (50).

Il confronto con il cognitivismo

In generale, almeno fino ad ora, anche le scienze cognitive e le ricerche sull'intelligenza artificiale hanno contribuito non poco, talvolta, a confondere le frontiere tra fatto e finzione. Se è vero che il nostro cervello elabora gli stimoli provenienti dal mondo esterno attraverso rappresentazioni, e non ha mai la possibilità di attingere direttamente al reale, quest'ultimo potrebbe essere, per quanto ne sappiamo, niente più che un sofisticato programma informatico di simulazione della realtà, un po' come accade in *Matrix* dei fratelli Wachowsky, il film che ha divulgato e reso popolare un argomento ricorrente della filosofia (i famosi 'cervelli nella vasca' di Hilary Putnam) e della letteratura mondiale (quello caldéroniano, ma anche buddista, del mondo come sogno). È ben noto, peraltro, che esistono false memorie e false percezioni prodotte dal nostro cervello, che ci fanno ricordare come vero qualcosa che non è mai accaduto; ed è possibile, di conseguenza, che in virtù di questo stesso meccanismo ci possano sembrare veri personaggi di romanzi che abbiamo letto in passato più o meno lontano.

Altri studi sperimentali, però, sembrano andare in senso contrario e non contraddicono affatto la tesi differenzialista. Ve ne sono alcuni, più ingenui (quelli di Malcolm Hayward), che dimostrano come, di fronte a un campione di brani testuali, i soggetti testati (docenti e studenti universitari) siano in grado di distinguere i romanzi dai libri di storia: ma sono, appunto, esperimenti molto ingenui, perché il test loro somministrato chiede di esprimersi su porzioni di testo assai ridotte (poche parole o poche frasi), perché escludono a priori di sottoporre agli intervistati dei testi problematici e 'ibridi' (per es. romanzi storici), e perché, infine, l'individuazione dei (presunti) tratti finzionali avviene in base a criteri che sono invece, a ben guardare, quelli della letterarietà e dello stile (per es. il tono melodrammatico; 194-195). Ben più interessanti sono invece, per Lavocat, quelle ricerche più recenti che si concentrano non tanto sulla capacità dei lettori di identificare lo statuto di un testo, quanto sulle reazioni cognitive suscitate da un determinato testo a seconda che questo venga presentato come finzione oppure no (195-197): gli esperimenti condotti in questo campo mostrano chiaramente che i processi neuronali coinvolti sono diversi, che, di fronte a un testo etichettato come letterario, la lettura è più attenta e concentrata, e soprattutto che, davanti a una finzione, si attivano maggiormente le zone cerebrali deputate all'empatia. Ora però, proprio quell'effetto di trasporto (o di immersione) in un mondo altro e di simulazione di un mondo nel quale possiamo muoverci, esattamente come fa il nostro *avatar* in una realtà virtuale creata dal computer, complica ancor più le cose, perché la finzione (per mezzo, a quanto sembra, dei fin troppo celebri neuroni-specchio) attiva quelle stesse reti neuronali che si innescherebbero se noi vivessimo per davvero l'azione rappresentata finzionalmente: persino la sensazione fisiologica di stanchezza provocata da un'esperienza virtuale sembra essere simile, a quanto sembra, a

quella di un'esperienza reale. Se tutto questo è vero, non siamo più, mi sembra, di fronte all'opposizione binaria tra fatto e finzione evocata dal titolo del libro, ma a quella che è in realtà una tripartizione: c'è il fatto empirico, c'è la finzione che ne dà il simulacro più o meno credibile, e c'è poi il discorso fattuale, che sembra molto meno capace, rispetto al discorso finzionale, di creare un effetto immersivo ed empatico: pertanto, e in misura in qualche modo paradossale, è proprio la capacità immersiva della finzione a differenziarla dal resoconto fattuale.

Diverse sono poi, ovviamente, le valutazioni dei singoli teorici sugli effetti della *fiction* nella vita vera: c'è chi pensa, come Schaeffer, che essa aiuti a sviluppare le capacità empatiche, a comprendere meglio le ragioni degli altri e a gestire in modo più maturo la conflittualità sociale (Schaeffer 1999: un altro libro che meriterebbe di essere tradotto), e chi invece ritiene, come Richard Gerrig, che un'esposizione eccessiva alla finzione ci spinga a considerare gli esseri umani come dei personaggi aventi caratteri stabili e dunque ad alterare una realtà ben più complessa; e tuttavia, osserva giustamente Lavocat, è forse proprio Gerrig ad avere un'idea stereotipata e superficiale del finzionale, esemplata forse su cattiva letteratura; e una distinzione utile da ribadire una volta per tutte, per evitare tanti (troppi) discorsi inutili, oltre a quella già ricordata tra letteratura e *fiction*, è quella tra narrazione e finzione: se la prima consiste nell'uso di procedimenti che stimolano curiosità e attenzione, come la *suspense*, il *cliffhanger* e l'effetto sorpresa (203), la finzione fa ben altro (e vedremo tra breve cosa esattamente, secondo Lavocat).

Altro argomento utile proveniente dall'osservazione psicologica (e spesso trascurato dai teorici della letteratura), è che la finzione modella le nostre credenze, ma lo fa, per così dire, a rilascio ritardato, come certi medicinali: se cioè, nell'immediato, la simulazione non ha effetti concreti, e soprattutto non ci spinge all'azione, essa però si sedimenta nelle nostre coscienze e, alla lunga, ha una funzione modellizzante (217), anche se, a dire il vero, l'esempio presentato a p. 232, non sembra molto azzeccato: Barack Obama non è diventato il primo presidente nero degli USA grazie al precedente di 24, come sostiene Lavocat, ma più probabilmente grazie a quegli stessi fermenti culturali che hanno reso verosimile l'ipotesi narrativa che stava alla base di quella popolare serie tv.

Molte altre sono le osservazioni che Lavocat ricava dalla lettura attenta di studi scientifici e sperimentali sempre più spesso oggetto d'attenzione anche della critica letteraria italiana nell'ultimo decennio³, ma al lettore profano viene consegnato soprattutto, direi, un suggerimento prezioso: quando parliamo di neuroscienze non dobbiamo pensare affatto a una monade, a una teoria univoca elaborata su certezze 'dure' e incontrovertibili, ma piuttosto a un mondo variegato, in cui le ipotesi si susseguono e si contrappongono, spesso senza arrivare a una conclusione definitiva. La teoria della letteratura deve quindi

³ Cfr. almeno Casadei (2011 e 2018); Calabrese (2013); Cometa (2017); Barengi (2020).

prendere di buono (dal proprio punto di vista e salvaguardando il proprio sapere specifico) innanzi tutto il fatto che non esistono un lettore o un atto della lettura in astratto, e che ogni volta che tiriamo in ballo queste istanze teoriche non possiamo ignorare i risultati dell'osservazione empirica, i quali ci parlano di una realtà dell'esperienza della finzione ben più complessa di tante nostre descrizioni astratte (220).

Una questione antropologica?

Data la visione aperta e interdisciplinare che contraddistingue il suo libro, Lavocat non trascura la dimensione antropologica della *fiction*. Una questione di tale natura è per esempio se vi siano (o se vi siano state) culture senza finzione. Mentre tutte le culture conoscono quella forma di *fiction* semplice che è il gioco (Schaeffer, 1999) o anche lo *storytelling* (nel senso della rappresentazione colorita e di parte di una vicenda non priva di fondamenti concreti), non tutte sembrano invece capaci, puntualizza Lavocat, di trarre piacere dalla rappresentazione di qualcosa che non esiste nella realtà, e non tutte, soprattutto, attribuiscono a questa pratica un valore culturale socialmente riconosciuto. Ma quando e dove si è consolidata una cultura della finzione? Difficile stabilirlo con esattezza: secondo alcuni la data d'inizio sarebbe l'Ottocento (sia per l'Occidente sia per il Giappone), quando la cultura romanzesca diventa anche il veicolo per la creazione delle identità nazionali. Certo oggi, lo si è detto, romanzi (e film) hanno per noi un alto potere modellizzante, ma un romanzo come *Genji Monogatari* mostra come, già nel Giappone dell'anno Mille, vi fosse una cultura della finzione assai evoluta e autoconsapevole. Per quanto riguarda l'Occidente, inoltre, è stato contestato (da Florence Dupont) il modo in cui Aristotele avrebbe, nella *Poetica*, travisato il senso del teatro antico, ignorandone la natura religiosa, performativa e rituale. Aristotele, secondo Dupont e altri, avrebbe dunque aperto le porte a una cultura della finzione che prima non c'era. All'opposto, e ampliando lo sguardo, tra gli Aranda sembrerebbe non esserci nessuna differenziazione tra finzionale e fattuale: gli aborigeni australiani si considerano infatti figli del Sogno e non traggono alcun piacere disinteressato dai racconti di finzione, che infatti, a quanto sembra, la loro cultura non prevede. Allo stesso modo, quando lo sciamano kuna imita un combattimento tra animali, non recita una parte, come farebbe l'attore in un teatro occidentale, ma compie una *performance* che contrasta realmente il male, in modo non troppo diverso dal modo in cui la transustanziazione di Cristo, per un credente, non è convenzione ma realtà. Secondo Jack Goody, del resto, narratività e finzionalità sono elementi che non appartengono alle culture originarie ma che si sono sviluppati solo in seguito, e se Schaeffer ritiene la finzione una costante antropologica, l'antropologo britannico la considera

piuttosto un'anomalia (268). Lavocat sposa la tesi di Goody per cui nelle culture tradizionali e orali gli artefatti finzionali sono rari e di scarsa rilevanza, mentre per noi costituiscono una dimensione essenziale del mondo in cui viviamo.

Ma cosa accade esattamente nella nostra civiltà della finzione? Che tipo di istruzioni ci dà un costrutto culturale di tipo finzionale, come un romanzo, un film o una serie televisiva? Per un verso (come si sa) una finzione ci dice di credere in lei, di immergerci nel suo mondo, di immaginare come reali i personaggi di un romanzo; per l'altro (come si sa meno) ci invita anche a non credere in lei, a non lanciarci sul palco di un teatro quando, da spettatori, vediamo l'eroina in pericolo di morte, e insomma ci chiede a gran voce di distinguerla dalla realtà. Ogni epoca combina questa doppia serie di istruzioni in modo diverso, ma non c'è finzione che non si comporti così (e su questo dualismo della finzione anche Schaeffer aveva detto cose condivisibili). Sarebbe pertanto ingenuo pensare che la finzione sia solo quella 'sospensione volontaria dell'incredulità' di cui parlava Coleridge: è necessaria altresì, aggiunge Lavocat, una «costruzione volontaria dell'incredulità» da parte del lettore (282-283), benché non si tratti propriamente di volere, ma piuttosto di attivare inconsapevolmente un'attitudine ricettiva o l'altra. Non sempre, tuttavia, è possibile stare al gioco: se vi è una alterità radicale di punti di vista e di valori, non riusciremo mai a entrare nella finzione, e questo accade sia in base a pregiudizi di ordine religioso (il caso Rushdie insegna), sia perché la lettura di determinati testi comporterebbe, per alcuni lettori, un dispendio emozionale troppo alto (è il caso dei molti che hanno smesso di leggere *Le Benevole* di Jonathan Littel perché incapaci di sostenere a lungo le atrocità raccontate, senza filtri, dalla voce narrante autodiegetica, pur sapendo benissimo che si trattava di una finzione). Ebbene, in entrambi i casi le finzioni non hanno, evidentemente, nessun valore positivo, democratico e *istruttivo in sé*, come ci piace pensare, in linea di massima: semplicemente, esse non funzionano e dunque non possono esprimere quel potenziale problematico che è loro proprio (e un discorso non troppo diverso si potrebbe fare, forse, per la satira religiosa, che si rivolge al lettore laico, occidentale, ma non potrà mai avere un interlocutore nel fondamentalista islamico, indisponibile in linea di principio ad accettare di ridere di Maometto).

Il trionfo della finzione non è, d'altro canto, necessariamente in contrasto con l'affermarsi di una ideologia o di una morale religiosa forte: il Seicento vide il trionfo, osserva Lavocat, che è specialista dell'epoca, tanto di una religiosità intransigente quanto di una cultura romanzesca. Con possibili ibridazioni tra le due parti in causa: frequente è per esempio, in quest'epoca, la riscrittura *a lo divino* di romanzi profani in chiave allegorica cristiana, e proprio l'allegoria è il dispositivo che accomuna il romanzo barocco a un'icona del cinema postmoderno come *Matrix* (ma già Omar Calabrese (1987), lo si ricorderà, in tempi non sospetti aveva parlato degli anni Ottanta del Novecento come di una 'età neobarocca!'): *Matrix*, infatti, non ha solo evidenti analogie di contenuto con *La vita è sogno* e *Il gran teatro del mondo* di Calderón, ma soprattutto

possiede una struttura allegorica che rinvia alla Bibbia e anche, in un delirio di citazioni postmodernista, al buddismo e a molte altre cose (297 e ss.). In un certo senso, insomma, anche il film dei fratelli Wachowski ha assunto una rilevanza mitica, ha agito sulle nostre credenze intorno alla realtà e le ha modificate: ha fissato il *mythos* del nuovo rapporto che intrecciamo con la realtà da quando siamo entrati nell'epoca del virtuale e di Internet.

Blasfemia e videogiochi: le frontiere-limite della finzione

Una frontiera-limite della finzione particolarmente resistente sembra essere, ancora oggi, la blasfemia. Oltre al problema giuridico dello stabilire fin dove possa estendersi la libertà d'espressione e dove scatti invece una restrizione per rispetto dell'identità e della sensibilità religiosa, esiste anche quello, squisitamente letterario, di comprendere analiticamente quelle finzioni che comportano aspetti blasfemi. Un esempio efficace è l'esame delle molte variazioni controfattuali della storia di Cristo (317 e ss.): dall'*Ultima tentazione di Cristo* di Nikos Kazantzákis (1954) al *Vangelo secondo Gesù Cristo* di Saramago (1991) fino al film di Scorsese del 1988 tratto proprio da Kazantakis: variazioni spesso basate sull'abbandono della castità da parte del Cristo e sullo scandalo che ne deriva (manca per la verità, nella pur nutrita lista di Lavocat, quello che è forse l'incunabolo di tutte queste storie, e cioè *The Man who died*, di D.H. Lawrence, un racconto ben più audace di quello di Kazantzakis, perché l'amplesso di Cristo con una sacerdotessa pagana non è affatto un sogno ma si consuma effettivamente). Come che sia, è ben condivisibile quanto afferma Lavocat, e cioè che «la specificità di ciò che possiamo chiamare contro-fattualità religiose è che l'esistenza storica del referente e l'esattezza della versione ufficiale che lo concerne, sono oggetto di discussione o non sono dimostrabili» (320). Ciò rende le contro-fattualità religiose degli oggetti esteticamente interessanti, degli oggetti ibridi, che non riescono mai a rendersi completamente autonomi perché il richiamo alla fattualità (ma per contraddirla e negarla!) è costitutivo del loro essere. Da questo punto di vista, i *disclaimer* che spesso accompagnano queste opere ci appaiono ridicoli e obsoleti, utili solo a preservare l'editore o il produttore cinematografico da possibili azioni legali. Ma per la teoria della letteratura si tratta indiscutibilmente di storie inventate, impossibili da confondere con resoconti storici, benché la forza della loro immaginosità derivi proprio dal fatto che i referenti a cui alludono sono referenti reali. Anche da questo punto di vista, insomma, il carattere ibrido di un testo letterario o cinematografico non comporta affatto, almeno per un interprete avvertito, una vera confusione tra fatto e finzione (342). Un discorso in parte analogo viene fatto (nel cap. III della Seconda parte) per la condanna in tribunale delle opere di finzione, che è un fenomeno relativamente nuovo, e in crescita negli

ultimi venti anni, e non perché nel frattempo le frontiere della finzione si siano allentate, anzi. Se nell'Ottocento o ancora nel primo Novecento si chiedeva il sequestro di un romanzo che denigrava una persona reale e ben riconoscibile, oggi ci si accontenta invece di una compensazione finanziaria, e non è raro che una casa di produzione accetti il rischio di pagare un risarcimento se prevede comunque un certo ritorno commerciale nell'intera operazione (353 e 366).

L'avvento recente della realtà virtuale ha poi rilanciato questioni antiche: è la Rete, oggi, e non il romanzo o la poesia, ad essere spesso accusata di finzionalizzare la realtà, di sostituire il reale con il virtuale. Gli occhiali e le attrezzature che rendono possibile esperire la realtà virtuale (VR) non fanno che perfezionare le vecchie tecniche illusionistiche del *trompe l'oeil*. Il potere immersivo di queste tecnologie, però, osserva Lavocat, non fa di esse delle finzioni *tout court*: un simulatore di volo non finge una realtà che non c'è, ma addestra l'utente a pratiche che gli serviranno proprio nella realtà vera. Diverso il caso dei videogiochi, che invece creano accattivanti mondi d'invenzione, come quelli di *Second Life*, dove l'avatar fittizio da noi creato e manovrato simula una vita che non è la nostra. Ed esattamente come nelle finzioni letterarie, anche in quelle elettroniche non mancano 'isolotti' di referenzialità (per usare una metafora di Christine Montalbetti): ci si compra un attico a Manhattan perché è Manhattan, oppure si assiste a un comizio elettorale di un vero candidato alla Presidenza USA, anche se a parlare è il suo avatar e non proprio lui. Ma l'ibridazione con il reale funziona anche nel senso inverso, se pensiamo al fenomeno molto diffuso tra i giovani, soprattutto in Giappone, del *cosplay* (la pratica di travestirsi, nella vita quotidiana, da personaggi di videogames famosi o di fumetti manga). Un grado di finzionalità ancora più accentuato si trova poi nei videogiochi veri e propri, tipo *Tomb Raider*, la cui eroina, Lara Croft, fece il suo ingresso nella teoria letteraria più di vent'anni fa, nell'incipit di *Pourquoi la fiction?*. Diversamente da Schaeffer, però, Lavocat reputa il videogame una finzione fondamentale diversa da quella letteraria, cinematografica o teatrale, perché priva della dimensione narrativa e di quella empatica. Non ci si immedesimerebbe mai pienamente, secondo la studiosa, nel personaggio unidimensionale di un videogioco: non c'è empatia (mentre c'è immersione, ottenuta però con dispositivi diversi dalla narrazione, quali la musica e soprattutto la *computer graphic*). Ma soprattutto, i videogame sarebbero solo in parte assimilabili alle finzioni perché, diversamente dai romanzi, hanno bisogno di regole per funzionare e perché basano gran parte del loro piacere sull'interattività (nel senso che la storia cambia se io, interagendo con il mondo videoludico, le faccio prendere una determinata direzione). In quest'ambito, a dire il vero, le cose sembrano essere ancora piuttosto confuse: quando leggiamo un romanzo o ascoltiamo una favola non applichiamo forse delle regole? Non accettiamo per esempio la regola (o convenzione) per cui gli animali, nelle favole, parlano e non c'è niente di strano che lo facciano? Le convenzioni di genere non sono forse delle regole, che se non applichiamo ci fanno perdere il

gusto della finzione? E c'è davvero una differenza così profonda tra le regole «imposte» (del gioco) e regole «proposte» (della fiction), di cui parla Michel Chaouli (2005)? Su questi punti sarebbe stato preferibile che Lavocat si fosse confrontata più puntualmente con le tesi opposte di Kendall Walton (2011), anziché prendere posizione così risolutamente a favore delle altre.

Madame Bovary siamo noi

Nel cap. V della Seconda parte, Lavocat distingue utilmente tra due nozioni spesso confuse tra loro: identificazione e empatia. L'identificazione è quel processo psicologico per cui assumiamo a modello un'altra persona, come avviene nei campi più disparati (dall'*Imitatio Christi* medievale alla pratica contemporanea del *cosplay*): può essere anche fonte di piacere estetico perché, secondo la psicoanalisi, l'identificazione permette di soddisfare i desideri rimossi e, in letteratura, tale pratica vanta un prestigioso tentativo di classificazione da parte di Hans Robert Jauss. L'empatia è qualcosa di diverso: consiste nel sentire ciò che sente un altro, ma in modo involontario (mentre si sceglie, in modo più o meno libero, chi imitare e perché); o anche nel provare una contro-empatia, un'avversione nei confronti di un individuo (o di un personaggio). Ma, soprattutto, l'empatia funziona, a quanto sembra, allo stesso modo (almeno a livello neuronale) con le persone reali e con i personaggi di finzione. Di qui discende, per molti, l'idea dell'utilità della finzione, che secondo Lisa Zunshine servirebbe soprattutto ad allenarci alla pratica del *mind reading* (risposta un po' banale, forse, che non tiene conto del fatto che proprio l'accesso diretto alla coscienza dei personaggi è ciò che caratterizza la *fiction* come tale, come hanno mostrato Hamburger e Cohn). Come che sia, l'empatia provocata dalla finzione non ci spinge all'azione, ed è questa la differenza principale, osserva correttamente Lavocat a p. 453, rispetto all'empatia provocata da una situazione reale. Proprio da questa *impotentia agendi* tipica della fiction discenderebbe anche il piacere che noi proviamo nelle metalessi, le quali non fanno che dirci, attraverso il loro paradosso, che l'attraversamento dello schermo che separa il nostro mondo da quello della finzione è possibile solo nella nostra immaginazione.

Le meraviglie della metalessi e altri paradossi della fiction

Con quest'ultima osservazione, si passa alla terza parte del libro, dove il lettore trova la proposta più originale di Françoise Lavocat. Qui si ripercorrono le teorie dei possibili narrativi, analizzando le proposte di Pavel e Marie-Laure

Ryan tra gli altri, ma soprattutto, direi, si rileggono alcune questioni chiave della narratologia in una nuova prospettiva, che integra come si è detto il cognitivismo, l'antropologia culturale, la logica e la storia letteraria. Impossibile qui ripercorrerle tutte, ma il cuore del problema sta, direi, nell'individuazione dei diversi tipi di referenza che si possono dare in un testo di finzione. Questa referenza può riguardare o il mondo fuori dal testo (la denotazione), o altri mondi di finzione (è la transfinzionalità che ci fa sorridere quando, nel film d'animazione *Shreck*, decodifichiamo le allusioni ai personaggi dell'universo finzionale disneyano), o infine può trattarsi di una referenzialità intrafinzionale (cioè il riferirsi al testo letterario come a un costrutto verbale, o al testo cinematografico come a un costrutto audio-visuale). Sorvolando sulla spinosa questione dei mondi possibili, su cui Lavocat fa il punto in pagine molto dense, direi che il nocciolo della questione è questo: ogni forma di referenza è soggetta a convenzioni storicamente variabili. I lettori di Mme Lafayette, nel Seicento, trovavano per esempio bizzarra la compresenza, nel medesimo universo narrativo, di personaggi di finzione e di personaggi storici, mentre noi, oggi, accettiamo molto più facilmente questa promiscuità ontologica (501). E si potrebbe cursoriamente aggiungere che questa stessa diffidenza permaneva ancora, in parte, ai tempi di Manzoni, se un lettore severo dei *Promessi sposi* come Paride Zajotti si sentiva legittimato a stigmatizzare la presenza in un romanzo di personaggi realmente esistiti. Di più: grazie soprattutto a Dorrit Cohn (i cui meriti sono forse un po' troppo misconosciuti da Lavocat), sappiamo anche un'altra cosa, e cioè che fino a *Guerra e pace* le convenzioni del romanzo storico limitavano la compresenza di cui sopra impedendo al narratore di esercitare il privilegio dell'onniscienza psichica nei confronti dei personaggi realmente esistiti: insomma, leggendo i *Promessi sposi*, conosciamo i pensieri più intimi di Renzo e di Lucia, ma non quelli di Federigo Borromeo, e questo attenua la vertigine ontologica che ci coglie durante la lettura del capolavoro di Manzoni. Altre osservazioni ancora vengono fatte sul grado di promiscuità ontologica 'sopportabile' nelle diverse epoche: in età come il Medioevo, il Barocco e il Postmoderno, la tollerabilità è alta; in altre, come l'Ottocento 'serio' e realista, essa è verosimilmente più bassa (509).

Venendo alle conclusioni, direi che è da sottoscrivere quanto Lavocat afferma contro Lubomír Doležel (514-515), e cioè che i paradossi strutturali della finzione (le metalessi, la parallessi, la metafinzione, le varie e ancora poco esplorate forme della narrazione impossibile, e si potrebbe aggiungere, forse, anche il caso della narrazione simultanea, che a partire dal postmoderno è diventata prassi comune di tanti narratori italiani e stranieri) non indeboliscono affatto l'atto narrativo, ma sono indissociabili dall'idea di finzionalità, sia che vengano adottati dall'autore per procurare piacere (la metalessi, ad es.), sia che vengano disattivati dal lettore in base a convenzioni largamente accettate (ed è il caso, se applico correttamente i concetti di Lavocat, della trasparenza mentale nel racconto eterodiegetico). Nell'uno e nell'altro caso, i paradossi della finzione

non inibiscono affatto il piacere della narrazione, ma invece lo moltiplicano, e soprattutto fanno la finzione, le garantiscono cioè quella extraterritorialità che le è propria e che la identifica come tale rispetto a ciò che finzione non è: perché (come hanno mostrato alcuni esperimenti discussi alle pp. 518 e seguenti) un testo incoerente e paradossale ci fa compiere uno sforzo per risolvere incoerenze e paradossi, ci fa mettere in moto la mente per spingerci a trovare una soluzione, oppure, se la soluzione non c'è, ci spinge a neutralizzare il paradosso al fine di consentirci, per esempio, di stabilire un'empatia con il personaggio (è quel che accade, direi, nel caso della trasparenza mentale: l'abitudine alla lettura dei romanzi ottocenteschi, e l'appropriazione di questa competenza passiva di lettura, ci convincono a dimenticare ben presto la 'stranezza' di un narratore onnisciente e ci permette di immedesimarci in Anna Karenina o in Madame Bovary).

Un altro aspetto su cui Lavocat giustamente insiste, perché poco studiato, è quello del narratore impossibile (e non tanto del boothiano narratore inaffidabile, che in sé non costituisce un vero paradosso della finzione): un esempio lampante si ha quando chi racconta la storia è un morto, come avviene nel *Pellegrino* di Caviceo (circa 1500), ne *L'amico Manso* (1882) di Benito Pérez Galdós, e come accade nel caso della voce off di *Sunset Boulevard* o della serie tv *Desperate Housewives* (ma gli esempi potrebbero essere molti di più). Però qui farei delle distinzioni ulteriori e più precise: in un racconto come *The Facts in the Case of Mr Valdemar* di Poe abbiamo un personaggio (Valdemar appunto) che, sottoposto a un esperimento di mesmerismo, è capace di parlare dopo la morte: a proposito di questo racconto, come ricorda Lavocat (529), Barthes parlò dello «scandalo della lingua» (cioè del paradosso) costituito dal semplice enunciato 'Io sono morto'. Vero. Ma uno scandalo ben maggiore si ha quando chi pronuncia questa frase impossibile non è semplicemente un personaggio (come Valdemar) ma il narratore stesso, perché è lo stesso atto narrativo a subire un pesante contraccolpo: è ciò che avviene per esempio nel racconto *Parole di un morto*, di Federigo Tozzi (a sua volta lettore di Poe), dove chi narra è un uomo che racconta la propria sepoltura (e qualcosa di simile avviene anche nell'*Avvoltoio* di Kafka, in modo ancora più avvincente). Così insomma, da un semplice contenuto paradossale (fantastico, se vogliamo) si passa a un paradosso strutturale, cioè in questo caso a una enunciazione chiaramente impossibile, che al tempo stesso crea un potente effetto immersivo (io, lettore, mi immedesimo nel morto assumendo il suo punto di vista) ed esige una presa di distanza (io, lettore, so che un morto non può raccontare una storia, dunque quella storia è finta). Un caso analogo, aggiungerei, è quello degli animali parlanti: se si tratta di semplici personaggi (la volpe delle favole esopiane) il paradosso è limitato al contenuto del racconto (ed è più facilmente accettabile dal lettore); se invece chi narra è un cavallo (come in *Cholstomer* di Tolstoj), allora il paradosso è strutturale e straniante (e infatti *Cholstomer*, come si ricorderà, è uno degli esempi di straniamento utilizzati da Šklovskij

in *Teoria della prosa*; ma un altro ottimo esempio, di genere fantascientifico, potrebbe essere *La sentinella* di Fredric Brown, dove chi narra, e lo si capisce solo alla fine, è un extraterrestre e non un essere umano).

Grande spazio, infine, è dato (574 e ss.) alla metalessi, una figura narrativa che negli ultimi anni sta riscuotendo grande successo nella teoria letteraria, grazie soprattutto ai lavori di Genette⁴. Lungi dal costituire una prova dell'indistinzione tra fatto e finzione, come sostengono alcuni teorici, la metalessi ci procura piacere, scrive Lavocat, proprio perché presuppone una distinzione tra mondi che, inaspettatamente, sembrano incrociarsi e sovrapporsi: ma il piacere che ne ricaviamo deriva piuttosto dal fatto che quei mondi sono ben distinti (secondo la lettura un po' spericolata, ma non priva di suggestione, di Brian McHale, ogni metalessi allude al passaggio della frontiera ontologica che più ci affascina e ci spaventa: quella che separa la vita dalla morte).

Certo è che la metalessi (soprattutto quella che Marie-Laure Ryan chiama 'metalessi ontologica', relativa alla *fabula*, e molto meno quella 'retorica' o di primo grado, cioè quella di cui si serve a man bassa, per esempio, il narratore sette-ottocentesco nel proprio discorso, per commentare la storia o per rivolgersi ai personaggi, oppure il cinema quando un attore 'guarda in macchina') ci procura anzitutto un piacere di tipo cognitivo (anzi ci dà uno «scossone cognitivo», 645). La metalessi ci mostra insomma una frontiera ontologica e asseconda il nostro desiderio di violarla: che è poi lo stesso desiderio che si realizza, per esempio, per Cecilia, il personaggio interpretato da Mia Farrow ne *La Rosa purpurea del Cairo*, il film di Woody Allen che più di frequente viene portato ad esempio di questo procedimento. Ma appunto, il desiderio di Cecilia si realizza solo nella finzione, perché è solo nella finzione filmica che Tom Baxter esce dallo schermo ed entra nella sala cinematografica dove la donna sta guardando il film di cui lui è protagonista. In altre parole, si tratta solo di un passaggio da un livello all'altro della narrazione (dalla realtà-nella-finzione alla finzione-nella-finzione), e non di un vero sconfinamento della finzione nel mondo reale nel quale noi viviamo: «La fusione dei mondi non avviene, perché la sfida di tutte le opere metalettiche sta proprio nel giocare con la frontiera, nel manifestarla simulandone l'attraversamento. Questo passaggio, lungi dall'abolirla, mira a renderla percettibile – concepibile, visibile, immaginariamente palpabile» (596).

Vi sono poi metalessi «intrafinzionali» (618) le più frequenti secondo Lavocat (Tom Baxter che buca lo schermo del cinema per incontrare Cecilia) e metalessi «transfinzionali» (619), quando i personaggi provengono da altre opere di finzione, come in *Shrek*. Ma sono soprattutto le metalessi d'autore a produrre in noi quella fortissima «suggestione di referenzialità» (615) che prende corpo a vari livelli e in varie gradazioni: dalle fugaci apparizioni-cameo

⁴ Genette (1972, 282 e 2004). Ma si veda anche il volume miscelaneo Schaeffer / Schaeffer (2005), che comprende, tra gli altri, anche il saggio di Marie-Laure Ryan «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états».

di Alfred Hitchcock nei suoi film, alla ben più sorprendente apparizione di Miguel de Unamuno-Personaggio nel finale di *Nebbia* (1914) di Miguel de Unamuno-Autore. E anche quando l'effetto di realtà non si dà in virtù del nome dell'autore, vi sono metalessi di secondo grado in cui si produce l'illusione di un vero e proprio sconfinamento di mondi, come nel *topos* del personaggio che si rende finzionalmente autonomo dal suo autore: in Pirandello, ovviamente, ma anche ne *L'amico Manso* (1882) di Benito Pérez Galdós, in *Una pinta d'inchiostro irlandese* (1939) di Flann O'Brien, e io aggiungerei almeno in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino (dove anziché dichiarare l'autonomia del personaggio si afferma quella del Lettore: ma è chiaro che si tratta dello stesso meccanismo), che rappresenta forse il prototipo più noto di metalessi ontologica postmodernista.

La lettura in chiave cognitiva che Lavocat dà della metalessi è in ultima analisi assai persuasiva, anche se occorrerebbe una precisazione importante, che vale la pena ribadire qui. Se è vero che il modello dei paradossi della finzione è il paradosso logico (il paradosso del mentitore: 'Tutti i cretesi mentono', detto da un cretese), occorre però dire che mentre un paradosso logico è tale sempre e indifferentemente dal tempo in cui viene pronunciato, il paradosso finzionale invece (metalessi compresa) è un tipo di paradosso soggetto a una sorta di assuefazione, di grado variabile a seconda delle epoche: la metalessi retorica con cui, poniamo, Manzoni si rivolge ai suoi venticinque lettori, non costituisce un vero e proprio paradosso a livello estetico, se letta nel contesto del romanzo sette-ottocentesco, dove casi simili sono frequenti e del tutto convenzionali. Ma lo stesso vale, oggi, per le metalessi ontologiche postmoderne, alle quali siamo tutti ormai assuefatti anche per via dell'enorme uso che di tale procedimento si fa nei mass media e nei fumetti. Chi ha l'età per ricordare il Carosello della televisione pubblica italiana degli anni Settanta, ricorderà senz'altro la mano in carne ed ossa del disegnatore Osvaldo Cavandoli fare intrusione nel cartone animato *La Linea* per modificare lo scenario bidimensionale in cui agiva il suo personaggio (una figurina stilizzata che parlava un curioso e incomprensibile *grammelot*): era il 1969 quando quello strano fenomeno cominciò a incuriosire i piccoli telespettatori, e solo due anni dopo Gérard Genette, in *Figure III*, conìò il termine che ci avrebbe poi aiutato, da adulti, a comprenderne il segreto.

Riferimenti bibliografici

- Barenghi, Mario, 2020. *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet.
- Calabrese, Omar, 1987. *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese, Stefano, 2013. *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci.
- Casadei, Alberto, 2011. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della*

- mente*, Milano, Bruno Mondadori.
- Casadei, Alberto, 2018. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore.
- Chaouli, Michel, 2005. «How interactive can fiction be?», *Critical Inquiry*, 3 (31), 599-617.
- Cohn, Dorrit C., 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- Cohn, Dorrit C., 1999. *The Distinction of Fiction*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press.
- Cometa, Michele, 2017. *Perché le storie aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina.
- Genette, Gérard, 1972. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gérard, 2004. *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- Ryan, Marie-Laure, 2005. «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états», in Schaeffer / Schaeffer 2005, 201-224.
- Schaeffer, Jean-Marie, 1999. *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie / Schaeffer, John Pier, 2005. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS.
- Searle, John R., 1975. «The logical status of fictional discourse», in Id., *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 58-75.
- Walton, Kendall L., 2011. *Mimesi come far finta: sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis.

Polythesis ringrazia gli esperti revisori dei fascicoli 1 e 2

Antonello, Pierpaolo
Bresadola, Andrea
Bricco, Elisa
Brugnolo, Stefano
Carotenuto, Carla
Castellana, Riccardo
Cavagna, Mattia
Chirumbolo, Paolo
Creazzo, Eliana
De Angelis, Valerio Massimo
Dei, Fabio
Di Luca, Paolo
Donà, Carlo
Galano, Sabrina
Gordon, Robert Samuel Clive
Grossel, Marie Geneviève
Lecco, Margherita
Lucchini, Guido
Montanari, Angelica Aurora
Policastro, Gilda
Rondini, Andrea Raffaele
Sounac, Frédéric
Tomassetti, Isabella

