

MASSIMO BONAFIN

Demitizzazioni dell'avventura cavalleresca

Se ha senso parlare di demitizzazioni dell'avventura cavalleresca è perché essa costituisce (ha costituito) un mito, anzi una vera e propria mitizzazione della realtà materiale della cavalleria, che ha trovato espressione nella letteratura detta cortese e soprattutto nel romanzo. Per cercare invece la negazione di quel mito, il suo smascheramento e la sua parodia, occorre rivolgersi a quei testi che del genere romanzesco esemplificano in un certo senso, come avrebbe detto Bachtin, la linea dialogica e carnevalizzata: in particolare, mi soffermerò in questa sede sul *Roman de Renart* e sul *Joufroi de Poitiers*.

È noto che la parola *aventure* significa all'inizio poco più che 'sorte, caso, destino, cose che capitano' e solo successivamente si specializza nel senso di qualcosa che avviene al singolo individuo in quanto tale, quasi fosse un segno d'elezione. Ciò si verifica quando l'idea si fonde con la realtà dei cavalieri erranti, che nei combattimenti, nei duelli, nei tornei, nell'esercizio delle armi trovano lo stile della loro esistenza e le ragioni della loro sussistenza: l'incontro imprevisto e il superamento di un avversario divengono un ideale, un modello di esperienza, il senso della vita, insomma vengono mitizzati.

L'auto-rappresentazione della cavalleria nel romanzo cortese illustra questo sviluppo dell'*aventure* come ricerca di una prova individuale, che l'eroe non solo accetta ma si propone egli stesso di affrontare e superare in vista di un perfezionamento interiore. L'idea di 'pericolo', di 'rischio', che inerisce sempre all'avventura, conferma questo scambio fra ideale e realtà: come è stato scritto, « la vita pericolosa del cavaliere errante diventa la caratteristica che dà senso al

ceto dei cavalieri e ne è virtù suprema »¹. Di necessità virtù, verrebbe da dire. Con il corollario che, attraverso questa mitizzazione dell'esistenza cavalleresca, trasposta in valore etico e generalizzato, lo strato inferiore della nobiltà rivendica una parità di rango, pur dentro una gerarchia di funzioni, con la nobiltà dei signori feudali, giusta l'interpretazione di Köhler.

Non potrebbero infatti essere la spinta del bisogno, le necessità economiche e materiali, che determinano nella realtà quella scelta di vita dei cavalieri erranti, a fornire un senso e un ideale, passibile di riuso ed elaborazione ideologica e letteraria, a quell'esistenza esposta ai colpi del destino, ma invece l'*aventure*, elevata a principio e corredata del pretesto amoroso, « privata di ogni concretezza, diviene nella sua idealizzazione cortese necessità e possibilità di salvarsi dal pericolo che corre tutta la cavalleria e che è generale, quanto complessivo »².

Punto di riferimento delle avventure che i cavalieri intraprendono diventa allora la corte arturiana, spazio dell'ordine sociale cortese, della coincidenza di ideale e reale, che può essere minacciata solo dall'esterno e da forze oscure contro le quali ciascun cavaliere, di volta in volta, è chiamato a combattere, mettendosi alla prova, perfezionandosi, e al contempo reintegrando l'ordine messo a repentaglio. Una reintegrazione mai raggiunta in maniera definitiva, perciò l'avventura deve essere sempre di nuovo cercata, tentata, da diversi cavalieri in differenti percorsi, ognuno loro proprio³: « la funzione dell'*aventure* come mezzo per il ristabilimento di un'armonia turbata fa della *queste* una ricerca del senso della vita nella sua interezza, ricerca di un senso però che non si può più trovare nell'ambito del-

¹ E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, 1985, p. 96.

² KÖHLER, *L'avventura* cit., p. 107.

³ Che « determinate avventure destinate a determinati cavalieri assegnino ad ogni singolo una missione ben definita e che questo compito integri il cavaliere nella struttura di un ordine umano ideale, implica logicamente e materialmente la separazione preliminare di individuo e collettività, in questo caso in fondo niente altro che la separazione spirituale e sociale che si profila minacciosa all'orizzonte tra il cavaliere errante abbandonato a se stesso e la comunità feudale, la cui integrità è per lui al tempo stesso garanzia dell'*ordo universi* » (KÖHLER, *L'avventura* cit., p. 111).

l'immanenza, visto che gli antagonismi della società feudale crescono più che diminuire »⁴.

Sono proprio questi antagonismi interni, queste contraddizioni fra il singolo e la comunità del suo ceto, che un testo come il *Roman de Renart* interiorizza e traduce nel linguaggio delle sue *branches* e dei suoi personaggi zoomorfi, offrendo una drastica demitizzazione dell'*aventure* cortese e cavalleresca.

1. È difficile parlare del *Roman de Renart* al singolare, a meno che non lo si intenda come un genere o un sottogenere autonomo della letteratura medievale; della trentina di *branches* che lo compongono, nelle grandi raccolte che ce lo hanno trasmesso, poche hanno una fisionomia così debole da poter essere trattate con vantaggio in maniera collettiva, molte sono quelle che rivelano un'impronta autoriale o almeno un profilo ideologico ben distinto. Le considerazioni che avanzerò qui, perciò, saranno limitate a quella dozzina di testi che la critica, pur con qualche oscillazione, racchiude nell'arco cronologico che va dal 1175 al 1205 circa.

L'avventura per la volpe Renart costituisce perlopiù solo un orizzonte dato di possibilità da sfruttare con astuzia, un'occasione concreta priva di qualunque idealizzazione e assolutizzazione perché sostanzialmente irripetibile; non ha un rapporto univoco di determinazione con ciò che avviene prima o dopo, né con il personaggio che la affronta o la subisce, che non ne viene peraltro modificato nella sua essenza: Renart, insomma, non è migliore (e nemmeno peggiore) di com'era prima, e non si può sviluppare un vero intreccio narrativo dal succedersi delle avventure. I passaggi da un'avventura all'altra, infatti, non sono quasi mai motivati – tutt'al più compaiono deboli richiami interni – e ciò rende virtualmente intercambiabile il posto nella sequenza: questo si vede bene nelle *branches* che realizzano il tipo della 'ricerca di cibo', una delle due strutture narrative ricorrenti nel *Roman de Renart*⁵.

⁴ KÖHLER, *L'avventura* cit., p. 114.

⁵ L'altra è quella della 'ricerca di giustizia', come fu ben rilevato da E. SUOMELAHÄRMÄ, *Les structures narratives du Roman de Renart*, Helsinki, 1981: in questo secondo caso le *branches* costruiscono la loro azione attorno alla corte del leone, presso cui le vit-

Ma soprattutto « l'*aventure* di Renart porta alla ribalta la fragilità dell'ordine feudale e la perduta solidarietà del ceto cavalleresco »⁶; infatti, a differenza di quella arturiana, la corte del leone Noble è rappresentata come un luogo in cui i conflitti non si ricompongono, e talvolta si esasperano, con il re che ora parteggia per il suo vassallo un po' ribelle, ma più astuto degli altri, ora accede alle rivendicazioni delle sue troppe vittime, con i baroni che non riescono ad accordarsi nel giudizio sulla volpe, perché i suoi crimini (primo fra tutti l'adulterio con la lupa) fanno esplodere le contraddizioni del diritto feudale. E le stesse avventure di Renart non hanno nulla di meraviglioso né tradiscono alcuna predestinazione, ma esaltano soltanto la sua qualità principale, l'intelligenza furba, al confronto con avversari concreti e ostacoli materiali, nel contesto di un'immanenza radicale: il risultato raggiunto con l'inganno rivela solo « che all'astuto che conosce il corso del mondo e sa sfruttarlo rimane pur sempre aperta una via di uscita per eludere gli ordinamenti della società: nella conclusione dell'*aventure* il romanzo arturiano e il *Roman de Renart* si differenziano come fiaba e antifaiaba »⁷.

Quel divenire, che consente all'eroe del romanzo cortese di percorrere l'itinerario avventuroso fino alla reintegrazione nella società ideale della Tavola Rotonda, diventando quello che era dall'inizio ma senza saperlo, manca invece nel mondo renardiano, i cui personaggi sono ancorati alla loro essenza in un modo che basta una sola circostanza a rivelarla. Questo smascheramento è proprio il risultato dell'incontro con Renart, che fa emergere la creaturalità dei suoi antagonisti, il loro vincolamento a una natura tipica, compulsiva e primaria (la ghiottoneria dell'orso per il miele, l'attrazione dei topi per il gatto, la voracità del lupo, ma anche la boria vanitosa del gallo, la codardia del leprotto, ecc.). La natura astuta della volpe le permette di sollevarsi al di sopra degli altri animali, di essere flessibile, pronta,

time della volpe reclamano giustizia, anziché sull'incontro fortuito di Renart affamato con altri animali, competitori per la sopravvivenza o potenziale nutrimento per lui.

⁶ H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, 1989, p. 79.

⁷ JAUSS, *Alterità* cit., p. 82.

mutevole, capace di adattarsi alle situazioni, quanto gli altri sono fissi e immobili, sempre uguali e prevedibili⁸.

Lo zoomorfismo dei personaggi comporta poi l'esclusione di qualunque destino individualmente inteso, giacché ciascuno di loro, Renart come volpe, Isengrin come lupo, Tibert come gatto, Brun come orso, Chantecler come gallo, ecc. realizza l'essenza della specie e non le qualità di un esemplare particolare di essa. Il loro travestimento cavalleresco, da baroni feudali o da cavalieri, su cui gioca la comicità di molte *branches*, viene annullato ogni volta che sono messi a confronto con Renart, che sfrutta, per i suoi inganni, proprio la differenza fra quello che i suoi antagonisti vogliono apparire e ciò che sono realmente, fra sovrastruttura feudale e struttura animale, fra finzione sociale e verità creaturale: « l'*aventure* delle figure animali nel *Roman de Renart* attraverso lo smascheramento della loro *nature* per mezzo di Renart mette in discussione al tempo stesso l'ordinamento e l'etica presenti nella società feudale. [...] L'*aventure* di Renart, presentando la "vera" natura delle figure animali, le riconduce dal mondo di ciò che le accomuna [*scil.* l'appartenenza al ceto cavalleresco] alla loro esistenza individuale e mette in discussione il carattere vincolante dell'ordine generale »⁹. Se l'avventura cavalleresca nel romanzo cortese mitizza la *realtà* di un'esistenza errabonda ed esposta al rischio in un *ideale* valido per tutta la nobiltà, il *Roman de Renart* demitizza quell'ideale solidarietà di ceto rivelandone il carattere superficiale e facendo emergere i bisogni primari che determinano le azioni dei singoli.

Una ricognizione degli usi del lessema *aventure* nel *Roman de Renart* può essere una buona strategia (non l'unica, si capisce) per ancorare ai testi le osservazioni critiche, dare loro maggiore evidenza e arricchirle di qualche sfumatura ulteriore¹⁰. Va detto subito che, nel-

⁸ « Le figure animali, in quanto rappresentano caratteri di una specie, illustrano qualità morali, come se si trattasse di un modo di essere naturale, qualcosa di cui non si può rispondere, e riportano così l'essere spirituale dell'uomo alla sua natura generale con i suoi bisogni di creatura e inclinazioni » (JAUSS, *Alterità* cit., p. 88).

⁹ JAUSS, *Alterità* cit., p. 101 (traduzione lievemente modificata).

¹⁰ Come anticipato, la mia analisi si limita, in sostanza, alle *branches* 1-1a-1b, 2-5a, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 15, 16 (salvo errori, non ci sono occorrenze nella 8, 11 e 17): seguo la numerazione tradizionale, basata sulla edizione di E. MARTIN, *Le Roman de Renart*,

le *branches* considerate, le occorrenze di *aventure* non sono davvero molte e, a parte il caso della *branche* 12 – di cui si dirà più oltre –, il lessema compare non più di un paio di volte per ogni testo e la rarità lo rende più significativo.

Il significato fondamentale di ‘pericolo’ è presente nelle *branches* 1-1a e 7: « vos estes en grant aventure » (br. 1, 1018), dice il fidato tasso Grimbert a Renart, dopo avergli comunicato l’ordine di recarsi a corte per essere giustiziato e invitandolo a confessarsi; poco dopo Grimbert lo rimprovera nello stesso tono per aver già trascurato il suo pentimento (« tu es de mort en aventure », br. 1, 1174); « Renart remeint en aventure » (br. 1a, 2135)¹¹ allorché giunge a sorpresa il corteo funebre della sua ennesima vittima, il ratto Pelé, che può di nuovo indurre il re ad arrestarlo; « ceste lasse creature | qui est ici en aventure | et en dotance de morir » (br. 7, 318) è ancora la volpe che vuole, così dicendo, attirare a sé il nibbio Hubert, per poi divorarlo.

Nella *branche* 2 l’uso di *aventure* diventa spia lessicale di quella demitizzazione che il *Roman de Renart* pone in essere in molti modi; Renart « que qu’il se pleint de s’aventure | garde et voit en une rue- | Tiebert le chat » (br. 2, 665), che sarà il suo prossimo avversario; l’avventura da cui è appena uscito e di cui si lamenta è quella con la cincia, finita con l’inseguimento dei cani a cui a stento è riuscito a sfuggire. Un’avventura che è sì ‘sua’, come dice il testo, ma non certo nel senso di una qualche forma di elezione o predestinazione cavalleresca; è soltanto il caso, che lo ha fatto imbattere nell’apparentemente innocuo uccellino, che tuttavia è stato abile a sventare le insidie volpine, rivelandosi più furbo di Renart. Tanto poco gli era destinata quell’avventura che ne è uscito malconco: quell’esperienza inoltre non gli servirà per un’altra volta, perché le circostanze non si ripeteranno più identiche. Anche con il gatto Tibert Renart subisce

publié par E. M., 3 voll., Strasbourg, 1882-1887 (ristampa anastatica, Berlin, 1973; un esame più sistematico e meno empirico dovrebbe farsi con una buona concordanza del *Roman de Renart*, che per ora esiste solo per il testo pubblicato da N. FUKUMOTO - N. HARANO - S. SUZUKI, *Le Roman de Renart*, éd. d’après les manuscrits C et M, par N. F., N. H., S. S., 2 voll., Tokyo, 1983-1985.

¹¹ Renart resta solo ad affrontare il pericolo, mentre gli altri, i suoi familiari, si sono messi al sicuro.

l'avventura e le conseguenze che lascia sul suo corpo: « s'en est tor-nes a molt grant peïne | si comme aventure le meine » (br. 2, 842); è ancora il caso che conduce un gioco su cui l'eroe non ha presa, a cui anzi resta esposto e vulnerabile: è lontana l'idea della prova ricercata e vittoriosamente superata dal cavaliere nei romanzi cortesi.

Ma ecco che finalmente anche a Renart « li avint une aventure » (br. 2, 1032) – e la figura etimologica non sarà casuale; si tratta dell'incontro con la lupa Hersent, che introduce il motivo erotico e il codice cortese nel *Roman de Renart*: l'adulterio con la moglie di Isengrin è, infatti, all'origine dell'inimicizia fra il lupo e la volpe. L'avventura di cui si tratta quindi non solo assume su di sé tutte le implicazioni ideologiche dell'amor cortese – e il testo ne utilizza puntualmente il lessico –, ma viene declinata in un modo che, se non fosse anacronistico, prefigura già l'accezione erotica triviale e moderna che il lessema possiede nella lingua italiana¹². La formula viene poi amplificata più avanti (« li avint aventure estrange », br. 2, 1217), laddove la stranezza, la straordinarietà dell'avventura è quanto di più anticavalleresco si possa immaginare: non solo si riferisce, in prima istanza, alla vera e propria battuta di caccia che Hersent e Isengrin organizzano per stanare Renart e dargli una lezione, ma allude altresì – la decifrazione vale a posteriori – allo stupro che Renart compie sulla lupa, approfittando del fatto che è incastrata all'ingresso della tana della volpe. Infine è Isengrin a dichiarare « toute est aperte l'aventure » (br. 2, 1326), di fronte al tentativo di Renart di negare l'evidenza: qui l'avventura, intesa sempre come la violenza sessuale patita da Hersent sotto gli occhi del marito, non solo è qualcosa di palese, senza imprevisti, e schiettamente anti-cortese, ma è addirittura già successa, e diventa luogo di un ironico conflitto di interpretazioni.

Nella *branche* 5a non ricorre il lessema *aventure*, ma il tema del conflitto fra la norma dell'amor cortese, esemplificata nella relazione fra Renart e Hersent, e la norma giuridica, che prevede la punizione dell'adulterio a salvaguardia del matrimonio, diventa centrale; la di-

¹² Debbo rinviare, per un'analisi più approfondita del testo, al secondo capitolo del mio *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, 2006.

scussione che ha luogo alla corte dei pari, impostata dal re Noble come se si trattasse di casistica amorosa (« se chi è preso d'amore dev'essere incolpato di ciò di cui il suo partner è discolpato », br. 5a, 502-504), enfatizza il contrasto fra diritto feudale e amor cortese, costringendo Isengrin, marito disonorato e geloso punito, a cercare di farsi giustizia da sé e quindi a incrinare sensibilmente la solidarietà di ceto e la pretesa armonia della società cavalleresca¹³. Ciò che viene demitizzato qui è l'*ethos* erotico che la letteratura cortese presenta come pienamente integrato nella società feudale.

Nella *branche* 3 l'*aventure* che Renart aspetta (« iloc atendra aventure », 21) è molto concretamente la possibilità di procurarsi del nutrimento: la *queste* della volpe – e il testo utilizza verbi come *errer*, *querre* – ha lo scopo di rifornire la sua dispensa in vista dell'inverno che avanza e l'occasione gliela forniscono dei mercanti che trasportano del pesce. Analogamente nella *branche* 4 la *grange* abbaziale, che abbonda degli alimenti desiderati dalla volpe, è la meta del suo vagabondare e di fronte al pericolo di essere scoperto dai monaci, il narratore, solidale col punto di vista del personaggio, commenta: « qui chaut? Tout est en aventure » (106). L'avventura è il rischio che si corre quando si lotta per la vita, quando si cerca il proprio sostentamento: Renart scopre così la realtà materiale dell'esistenza dei cavalieri erranti, fuori di ogni travestimento idealizzante; razzie, incursioni, combattimenti, servono a procurar loro da vivere.

Non stupisce allora che sia il ritrovamento fortuito di una salsiccia l'avventura meravigliosa che può capitare al gatto e alla volpe attanagliati dalla fame nella *branche* 15 (« mes par merveilleuse aventure | une grant andoille ont trovee », 104-105): l'effetto comico dell'uso del lessico cortese non ha bisogno di essere sottolineato. E nella *branche* 1b due occorrenze ravvicinate del lessema confermano il registro parodico che con-

¹³ Come è stato ben scritto, « in quanto qui viene proclamato il diritto soggettivo dell'amore contro la legge oggettiva della società, per giustificare proprio Renart, il cui vero rapporto con Hersent si beffa di tutte le regole dell'amore cortese, questa contrapposizione di principio sta già in partenza in una comica sproporzione rispetto alla sua causa, ciò che è accaduto nella tana del lupo, e diventa così la parodia del diritto che re Noble – come il romanzo cortese contemporaneo – propugna come ideale » (JAUSS, *Alterità* cit., p. 124, traduzione lievemente modificata).

nota il prelievo: Renart è caduto nel secchio del tintore e ne è rimasto verniciato di giallo vivo, così irriconoscibile parte « querre aventure par ce bois » (2320), dove si noterà anche l'allusione ironica alle insegne colorate dei cavalieri e in particolare al motivo del cavaliere in incognito, assai frequente nel romanzo cortese (e che ritorna anche nel *Joufroi de Poitiers*). Subito dopo la volpe incontra il lupo lungo il sentiero « ou il atendoit aventure | qar feïn avoit a desmesure » (2327-28): l'avventura attesa da Isengrin è ancora l'occasione di procacciarsi del cibo per saziare la sua fame esagerata¹⁴.

Decisamente comica è anche l'inflessione della (dis)avventura in cui incorre Renart nel duello con Isengrin raccontato nella *branche* 6: nella colluttazione, mentre cerca di mettergli le mani sul volto, « par sa grant mesaventure | li avint si fort aventure | son doi en la bouche dedens | li chiet » (1303-305), ficca il dito nelle fauci del lupo che glielo morsica! La rima e la figura etimologica non fanno che sottolineare la lontananza dal lessico d'origine. La particolarità della *branche* 9 sta nelle due occorrenze del lessema, la prima in posizione iniziale nel contesto di una formula di verità piuttosto corrente negli scrittori volgari medievali (« se l'aventure ne nos ment | qui aferme le conte a voir », 16-17), col valore di storia avvenuta e già oggetto di narrazione – interessante dunque per l'accezione letteraria –, la seconda invece a commentare il fatto sorprendente (ma ancora comico) della liberazione di Hermeline, la consorte di Renart, dall'asino cui era stata legata, grazie al maldestro colpo di spada del villano Lietart: « tel aventure est avenue | fet Renart, que nus ne quidoit » (1904-905). Anche qui si rileva l'incongruenza fra l'idea di *aventure* cavalleresca, che sfida la credibilità perché oltrepassa le capacità umane, e ciò di cui si parla in questa circostanza, imbrogli e incidenti in un contesto rurale.

Nella *branche* 12 – l'unica firmata da un autore – c'è una mezza dozzina di occorrenze del lessema, ma la maggior parte in connessione con il qualificativo 'buona' o 'cattiva' e in un sintagma augurale o

¹⁴ Nella *branche* 16 Renart trova *par aventure* (155) un palo marcito nello steccato che gli permette di intrufolarsi alla ricerca di cibo: il contesto orienta a intendere ancora che il caso fortunato possibile per i nostri eroi è in prevalenza quello che permette loro di sfamarsi.

deprecativo (220, 312, 450, 517, 553)¹⁵, perciò univocamente assegnabili al significato generico di ‘sorte, fortuna’. Sono viceversa da notare altri due impieghi, uno allorché Tibert promette a Renart la metà di quello che ricaverà, da sacerdote, « de morz, de viz et d’aventures | d’offrandes et de sepultures » (935-36) in cui le avventure, al plurale, di cui si parla sembrano le occasioni di guadagno che capitano a un prete nell’esercizio delle sue funzioni e lo slittamento in ambito clericale sfuma ironicamente il lessema; nel secondo, sempre Tibert riesce a sfuggire, col favore dell’oscurità, a degli uomini che lo inseguono: « lor a fait perdre et l’aventure | qui li estoit a avenir | qu’il ne deveit mie morir » (1398-1400). Qui l’avventura che attende il gatto sembra essere davvero, ancora in chiave parodica, il suo destino, che non era quello di morire quella sera: come è stato rilevato, « le texte réfère clairement l’idée d’aventure à la victime poursuivie, et non aux poursuivants; il ne s’agit donc pas (sauf peut-être ironiquement) de la valeur arthurienne du mot (“occasion de montrer sa valeur”). Loin d’être un héros courtois, Tibert *subit* ses aventures »¹⁶.

2. A differenza del *Roman de Renart*, il *Joufroi de Poitiers* si presenta a prima vista come un romanzo cortese, il cui protagonista passa di avventura in avventura, intrecciando amore e cavalleria. Nei suoi 4613 versi, che la critica più recente assegna alla metà del XIII secolo, il lessema in questione compare 5 volte, metà delle quali con una sfumatura erotica, ma in verità è tutto il testo a offrire una sottile quanto puntuale demitizzazione dell’*ethos* cavalleresco e dei suoi stereotipi letterari¹⁷. Il protagonista, al di là del suo essere più o meno modellato sulla figura del primo trovatore conosciuto, Guglielmo

¹⁵ Un uso identico nella *branche* 10 (« la bone aventure ait Renars », 808).

¹⁶ J. BATANY, *Renardie féline et ambiguïté dériale: Les “Vêpres de Tibert le Chat”*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 39e année (1996), p. 370.

¹⁷ L’edizione attualmente in uso è quella di P. B. FAY e J. L. GRIGSBY, *Joufroi de Poitiers, Roman d’aventures du XIII^e siècle*, ed. by P. B. F., J. L. G., Genève - Paris, 1972; per la critica cfr. M. LECCO, *Amour vs. tricherie. Lettura del Joufroi de Poitiers*, in EAD., *Saggi sul romanzo del XIII secolo*, Alessandria, 2003, pp. 70-82 con rinvio agli studi precedenti.

conte di Poitiers e duca d'Aquitania¹⁸, si fa notare più di una volta per il suo carattere volpino, di dichiarata ascendenza renardiana: non solo infatti è sottolineata la sua astuzia con le locuzioni correnti per Renart (cf. almeno « li cuens qui assez sot de guile », 934, 1549), ma, come lui, per camuffarsi si tinge il viso con un'erba, con un riconoscibile prelievo dalla *branche* 13¹⁹.

Poitiers è il perno narrativo del romanzo, da cui Joufroi parte per le sue avventure e a cui sempre fa ritorno; stilisticamente, invece, il racconto principale è intrecciato a un racconto secondario, affidato alla voce in prima persona del narratore, che allude alle sue vicende amorose, comparandole a quelle del suo protagonista. Ai fini dell'analisi che propongo in questa sede, non mi soffermerò su questo intreccio di voci e sulle implicazioni metanarrative del testo. La storia di Joufroi svolge in maniera progressiva un itinerario che in apparenza conduce l'eroe al successo cavalleresco, in armi e in amore, ma in realtà, rappresentandone gli inganni e gli eccessi, ne mina la credibilità: la tessitura è sottile e, come in ogni testo che adibisce una componente parodica, si offre a una lettura almeno doppia.

Nel primo episodio Joufroi si reca dal re Enrico d'Inghilterra per ricevere l'investitura cavalleresca ed è accolto molto favorevolmente a corte, poiché in lui erano « et cortesie et largeiche | et grant beatez et proeche » (173-74); qui si batte per difendere l'onore della regina, la bella Alice, calunniata dal siniscalco, il quale, essendo stato respinto da lei, aveva dichiarato al re di averla sorpresa con un garzone di cucina « amedous gisant en un lit | et qu'il en fesoit son delit » (203-204). Si noti come il testo ricuperi, ma a ruoli invertiti, il motivo topico detto della 'moglie di Putifarre' e utilizzi, nelle parole del calunniatore, un registro sensuale che è un po' il *fil rouge* del romanzo: registro che qui è connotato negativamente, perché attribuito alla

¹⁸ Una parte della discussione critica su questo romanzo è stata non a caso incentrata sul suo preteso realismo, o meglio sulla verosimiglianza dei suoi personaggi, i cui nomi – Enrico re d'Inghilterra, la regina Alice, il trovatore Marcabruno, il conte Alfonso di Tolosa, lo stesso Goffredo di Poitiers e altri – sembrano evocare figure storicamente esistite.

¹⁹ Cf. « d'une herbe que ot en s'amoisniere | ot teint son vis en tel maniere » (975-76) e « une erbe avoit en s'aumosnere | ... | Renart en a molt tost frotee | tote sa chiere et noirciee » (br. 13, 1015, 1019-20).

voce del siniscalco sleale, ma che in seguito assumerà sfumature positive e gaudenti. Joffroi, investito cavaliere con tutti i crismi (compresa la veglia d'armi, cfr. 328), sconfigge in un duello sanguinoso il suo avversario, spiccandogli infine la testa dalle spalle (575); quindi rientra a Poitiers per prendere possesso dei suoi domini, saputo che suo padre è morto. Fin qui, come si nota, il lettore è invitato a calarsi empaticamente in alcuni stereotipi dell'ideologia e del romanzo cavallereschi, peraltro piuttosto evidenti.

A Poitiers, dopo aver ricevuto gli omaggi dei vassalli e sistemato nel modo migliore i suoi possedimenti, comincia a frequentare tutti i tornei per perfezionarsi nell'esercizio delle armi. Un giorno apprende da un menestrello della bellezza straordinaria di Agnese di Tonnerre, che tuttavia il marito geloso tiene segregata in una torre: non è difficile riconoscere anche in questo caso i motivi topici, e sovrapposti, dell'innamoramento 'per fama' e della cosiddetta 'inclusa', quest'ultimo di ampia attestazione etnica²⁰. M'importa di più notare, però, come Joffroi esprime il suo desiderio di conoscerla: «toz avroit aquitez ses clains | qui porroit metre boche et mains | et qui porroit avoc li estre!» (829-31), cioè ricorrendo al registro sensuale e fisico, che connota, da questo momento, tutte le sue relazioni amorose. Per vederla, e farsi vedere²¹, il conte si reca a un torneo che si terrà a Tonnerre: «Deus! Fait li cuens, quele aventure | quant ensi me vient a mesure | l'achaison si cum je la voil!» (881-83), dove l'avventura consiste appunto nel cogliere l'occasione propizia (per attirare l'attenzione della donna), secondo un modulo tra renardiano e da *fabliaux* piuttosto che da cavaliere cortese.

Joffroi, infatti, si presenta in incognito («desconeü», 904), con armi, insegne, abbigliamento, tutto nei toni del rosso²², con ampio seguito di valletti e scudieri, e spacciandosi per il *sire de Cogne*: ca-

²⁰ Ma in area più prossima al *Joffroi* non sarà da dimenticare la figura dei *gardadors*, dei guardiani della donna, tematizzati tra l'altro in un componimento di Guglielmo IX d'Aquitania (*Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei*, BdT 183, 4, ed. di N. PASERO, Modena, 1973, p. 49 con rinvio alle possibili matrici classica e/o araba).

²¹ Dalla finestra della torre la donna infatti può guardare su una piazza dove si svolgono spettacoli e giochi su cui getta la sua ombra un pero specialmente frondoso.

²² Sul simbolismo del colore rosso insiste LECCO, *Amour vs. tricherie* cit., p. 74.

dono in questo contesto i riferimenti volpini alla furbizia e al travisamento con l'erba di cui s'è già detto. Il conte si distingue sbaragliando nove avversari e facendo del suo accampamento sotto il pero un luogo di festa, di canti, di suoni, di luci: non soltanto « bien velt que sa proeche paire » (1044) nei duelli, ma ostenta a tal punto la sua ricchezza da eccedere alquanto la misura della prevedibile *largece* cavalleresca²³. Così, quando si allontana per tornare a Poitiers, Agnese, incuriosita e in via d'innamoramento, invia un ragazzo sulle sue tracce per scoprirne la vera identità. Ma il conte ha in serbo un altro travestimento per superare la diffidenza del marito geloso: così, si fa tonsurare e, indossato un saio bianco, si presenta come un pio eremita (1510).

La maschera religiosa di Joufroi è forse anche quella più renardiana²⁴ (del Renart falso confessore, falso penitente e falso predicatore, che fa capolino nelle *branches* francesi, ma campeggia nelle allegorizzazioni più tarde e nell'iconografia²⁵), perché non si perita di falsificare del tutto il suo stato, dando a credere al marito geloso di condurre una vita santa, frugale e spirituale, mentre in realtà nel suo eremo si è fatto costruire una dimora assai confortevole e lussuosa. In tal modo il conte imbroglione persuade l'uomo a far uscire sua moglie dalla torre, dopo averle chiesto perdono della segregazione, perché possa recarsi a visitare l'eremita; e qui cade un'altra occorrenza del lessema *aventure*, che assume ancor più una sfumatura ironica dall'essere riferito all'avventura galante che attende la dama (non un cavaliere): « s'ele seüst qu'ele trovast l'aventure que l'i atent » (1862-83)²⁶.

Dopo l'agnizione dei due amanti, la decisione di concedersi subito da parte di Agnese, suscita le parole di ringraziamento di Joufroi che le promette un amore senza inganno (« sanz tricheor », 2105):

²³ Il cavaliere in incognito, secondo una ben nota dialettica della maschera (nascondere/rivelare), si mette in evidenza ancor più che se dichiarasse il suo vero stato.

²⁴ Cadono in quest'episodio le locuzioni « come cil qui mult sot de guile » (1549) e « bien lor savoit chat en sac vendre » (1676).

²⁵ Cfr. K. VARTY, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England: the Iconographic Evidence*, Amsterdam, 1999.

²⁶ La donna si fa accompagnare dalle dame del castello, ma ne avrebbe portate con sé ben poche se avesse previsto di incontrare il conte!

ma il testo, con questa sorta di ambigua *Verneinung* freudiana, sembra invitare a non credergli ²⁷.

Et cele li done s'amor
 Et li cuens la baise et acole.
 Que feroie longe parole?
 Baisant s'en sont el lit entré:
 Des or avra sa volenté
 Li cuens, qu'entre braz tient s'amie
 Dont il avoit mult grant envie.
 Toz li plaisir c'om puet trover
 En dame, qui la set amer,
 Tote la joie et lo delit
 Ot li cuens de la belle el lit,
 A cui que tornast a grevance. (2106-117) ²⁸

Il passaggio citato illustra ulteriormente quel registro sensuale che connota le avventure del conte e che dà all'amor cortese che dovrebbero esemplificare, nel contesto cavalleresco che ci si attende data l'enfasi posta all'inizio sulle qualità dell'eroe, un deciso carattere fisico, alieno da ogni delicatezza sentimentale.

Nell'episodio seguente, Joufroi, ritornato a Poitiers, è protagonista di una curiosa sfida con un cavaliere del suo seguito, il nobile Robert « qui molt ot sens et cortoisie | et si ot d'armes si grant pris » (2344-45); quest'ultimo loda il cavallo del conte, che, peccato, domanda allora che cosa pensi del cavaliere: « savez vos donc en nul païs | uns chevaliers meillor de moi? » (2414-15). La risposta non è confortante: « que je cuit savoir, beaus dolz sire, | tel chevalier qui bien vos vaut | a les armes, si Deus me saut » (2420-22); alla richiesta di rivelarne il nome, Robert dichiara sinceramente:

²⁷ Non a caso la promessa « qu'a sa vie | li ameroit sanz tricherie » (2185-86) è rinnovata al momento di lasciare definitivamente Agnese per tornare a Poitiers, senza un motivo apparente.

²⁸ « E lei gli dona il suo amore | e il conte la bacia e abbraccia. | Perché farla tanto lunga? | Baciandosi sono entrati nel letto: | ormai avrà quello che vuole | il conte, che tiene fra le braccia l'amica | di cui aveva grandissimo desiderio. | Tutto il piacere che si può trovare | in una dama, a saperla amare, | tutta la gioia e il diletto | ebbe il conte dalla bella nel letto, | dispiacesse pure a qualcuno ».

Bien voi, trop cuidez estre buens,
 Mais bien sachiez tot a estros
 Que ge ne vail pas mein de vos
 Por bien sofrir un grant estor;
 Mais plus avez assez richor
 Et plus de moi poez doner.
 Ce vos fait vostre pris monter
 Et vostre malvestié covrir,
 Qu'avoir fait mainte foiz mentir.
 Mais qui lo voir dire voudroit
 Donc sai ge bien que l'on diroit
 Que je sui mielres chevaliers
 Que vos n'estes, biaux sire chiers. (2428-40)²⁹

Il valore cavalleresco è messo doppiamente in discussione: perché conquistato con erogazioni liberali, e non corrispondente a qualità davvero dimostrate sul campo, o quanto meno ingigantito rispetto alla realtà, e perché la liberalità stessa è usata strumentalmente e non come semplice attributo di ceto. Ma il lettore esperto ravviserà anche il modello di questa contesa, di questo scambio di *gabs*, nella celebre scena esordiale del *Voyage de Charlemagne*, in cui la regina risponde alla vanitosa interrogazione di Carlomagno dichiarando di conoscere un sovrano superiore a lui. Identiche sono le formule impiegate nel dialogo, identiche, ma invertite, le qualità confrontate: ricchezza e valore in battaglia; soltanto che là lo sfidante non si identifica con l'interlocutore, come invece accade qui³⁰. Alla reazione irata di Joufroi, che minaccia di bandire Robert dalla sua corte, come Carlomagno minacciava di morte la sua consorte, costui si schermisce ugualmente pretendendo di avere scherzato: «ja nel deüsez

²⁹ « Vedo bene che pensate troppo di esser valoroso | ma sappiate senz'altro | che non valgo meno di voi | per sopportare un grande assalto; | ma avete assai più ricchezza | e potete donare più di me. | Questo fa salire il vostro pregio | e coprire la vostra pusillanimità, | perché il denaro fa sovente mentire. | Ma se si volesse dire il vero | so bene che si direbbe | che sono migliore cavaliere | che voi non siete, caro signore ».

³⁰ Si possono indicare le spie lessicali del rapporto fra i due testi: « Dame, veïstes unkes hume nul desuz ceil | tant ben seïst espee, ne la corone el chef? » (*Voyage* 9-10), « emperere, dist ele, trop vus poez preiser! » (*Voyage* 13), « plus est riche d'aver e d'or e de deners, | mais n'est mie si pruz ne si bons chevalers » (*Voyage* 27-28). Cito dalla mia edizione *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, a cura di M. B., Parma, 1993.

prendre a ire | que par nul mal nel cuidai dire | ainz me cuidoie a vos gaber » (2457-59)³¹.

Per dirimere la questione il conte decide infine di equipaggiare il suo partner in maniera esattamente equivalente a lui e di recarsi insieme in un paese dove non siano conosciuti « por requerre chevalerie » (2710), per misurarsi in imprese d'armi e vedere chi sia il migliore. La scelta cade sull'Inghilterra, dove Joufroi, per esser sicuro di non essere riconosciuto dal re Enrico che lo aveva fatto cavaliere, cambia il suo nome in quello di Giraut de Berri (2881): altra maschera che il conte indossa con la consueta agilità. I due compagni si battono valorosamente a fianco degli inglesi, contro scozzesi e irlandesi: le loro azioni sono tanto straordinarie, eccedono a tal punto l'umana misura che « bien dient tuit qu'il sunt faé | o que mult son de Deus amé » (3181-82), in cui non si potrà fare a meno di percepire un'ulteriore sfumatura ironica³².

Ottenuta una tregua nei combattimenti, Joufroi e Robert si mettono a gareggiare in liberalità (3337-3345) e il testo sottolinea il carattere veramente eccessivo di questa *largece* cavalleresca, nonché l'ostentazione che la accompagna; ben presto non hanno più nulla da donare e da spendere³³ e il re Enrico li sovviene con ulteriori ricchi donativi:

Quant li rois vit la meission
 Qu'avois ne lor avoit foison
 Ne rien qu'i lor saüst doner,
 Del doner o laissa ester,
 Que beaus chanter a la feïe
 Enuie bien. Et quant l'aïe
 Del roi fu fallie aus vasaus
 Si mistrent en gage chevaus,
 Haubers, joiaus et robes beles,
 Palefroiz et roncins et seles,
 Si que vaillant un sol denier
 Ne lor remest a engachier. (3387-98)³⁴

³¹ Cfr. « quant ce ot la reïne ke Charles est irrez | ... | ja sui ge vostre femme si me quidai juer » (*Voyage* 30, 33); ma è significativo anche il verbo *gaber* impiegato dal *Joufroi de Poitiers*.

³² E forse un'altra eco del *Voyage de Charlemagne* (« jo sai ke Deus vus aime » 796).

³³ « Tant mistrent andui par content | que lor avoir vint a nient » (3371-72).

³⁴ « Quando il re vide lo sperpero | ché il denaro non poteva bastare | né nulla che

Il passaggio è indicativo della dimensione caricaturale della liberalità cavalleresca, qui rappresentata fino allo sperpero non solo del lussuoso e superfluo, ma anche del necessario, non solo del proprio ma anche dell'altrui, insomma il testo suggerisce un'esagerazione di quella che dovrebbe essere una virtù aristocratica che finisce per convertirsi in un rovesciamento della cortesia.

La conferma viene dalla strategia che Joufroi, volpinamente³⁵, adotta per ricavare altre ricchezze da dilapidare: persuade un ricco borghese a dargli la figlia Blancheflor in moglie, promettendo di non regalare più i suoi averi; il conte indossa la maschera dell' *homo æconomicus* chiamando Dio a testimone delle sue buone intenzioni e agguaggiando così la bestemmia allo sberleffo (3468-74), ma è la moglie del borghese a rivelarsi più disinteressata (« sire, nel *laissez mie* | que il ne l'ait por nul avoir | que je ne vos poissons avoir », 3496-98). A questo doppio rovesciamento di valori³⁶ il testo aggiunge una chiave di lettura esplicita della condotta demitizzante di Joufroi; infatti, alla notizia delle nozze, Robert incredulo scoppia a ridere (« quant mis sires Robert l'entent | assez s'en rit et mult sovent | s'en est seigniez de la merveille », 3527-29) e esclama che Joufroi è un mascalzone, *lecheor*; quindi durante le nozze il riso di complicità contagia entrambi (« et quand li cuens lo vit venir | de rire ne se pot tenir | ne mis sires Robert ausi », 3537-39). Si capisce che, una volta ottenuta la dote della moglie, il conte riprende allegramente (*riant*, 3589) le sue abitudini dispendiose.

L'arrivo alla corte del re d'Inghilterra del trovatore Marcabruno causa lo smascheramento di Joufroi e la sua ripartenza per Poitiers attaccata da Alfonso di Tolosa; a Blancheflor repentinamente *desmariée* e *desvirgenée* (3711-12) il re Enrico assegna un marito di consolazione comunque nobile, su richiesta del conte, che prima di partire si reca

potesse donare loro, | smise di donare | ché anche un bel cantare alla fine | annoia. E quando l'aiuto | del re venne meno ai cavalieri, | essi diedero in pegno cavalli, | usberghi, gioielli e bei vestiti, | palafreni e ronzini e selle, | finché nemmeno l'equivalente di un solo denaro | rimase loro da impegnare ».

³⁵ Cfr. « dedenz son cuer mult tost porpense » (3406), « li cuens qui sot mult de briche » (3416).

³⁶ Il conte scialacquatore ma parsimonioso per finta, il borghese oculato ma in realtà generoso.

a prender congedo dalla regina Alice. In questa circostanza scopre che la dama sconosciuta che, tempo addietro a Poitiers, gli aveva fatto recapitare uno scrigno pieno di gioielli e per cercare la quale, dichiara ora Joufroi, si era messo in viaggio con Robert, è proprio lei:

Et je pensai qu'en cest pais
Vendriez tost par aventure
Et ge sor tote criature
Avoi talant de vos veoir. (3926-29)³⁷

Il conte non si lascia sfuggire l'occasione e prega la donna di concedergli « che que as joiaus apent » (3946), ciò che deve accompagnare i gioielli, così da ristorarlo « de joie et de bone aventure | desor tote autre creature » (3949-50). Cadono qui, come si vede, le ultime due occorrenze di *aventure*, in un contesto che lascia poche incertezze in merito alla determinazione erotica del significato del lessema nel *Joufroi de Poitiers*.

Quest'ultima avventura di Joufroi non solo riannoda i fili ideologici (amore e inganno), stilistici (registro sensuale) e narrativi (l'eroe che aveva difeso la regina dalle calunnie del siniscalco) del romanzo, ma introduce anche un motivo, le cui attestazioni più note appartengono al genere novellistico e ai *fabliaux*: quello dello scambio dei letti³⁸. La dichiarazione del conte è ridondante di espressioni di fedeltà e amor cortese (3957-74): « par tel covent », « a fiance », « par bone foi », « servir ne amer d'amor fine », « liges et sers tote ma vie », « en vostre seignorie », « de cuer leial », che davvero, conoscendo chi le pronuncia, suscitano il commento renardiano « sa parole que li coste? ». La regina d'altro canto esemplifica la dama che non fa fare troppa anticamera all'amico cui ha deciso di donare il suo amore:

Et si ne vos menerai mie
Par delai ne par trecherie,
Ensi con meinent lor amis

³⁷ « E io pensavo che in questo paese | sareste tosto venuto per avventura | e io più d'ogni altra | avevo voglia di vedervi ».

³⁸ Cfr. *Gombert et les deus Clers* di J. BODEL, in *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs du XII^e et XIII^e siècles*, par L. ROSSI, Paris, 1992, pp. 119 sgg.

Ces plusors dames tricheris;
 Ainz avroiz de moi tel solaz
 Qu'encor anuit entre vos braz
 Gerrai nue a vos, amis,
 Quar n'aime pas bien, ce m'est vis,
 Cele qui entent a fauser
 Ne qui fait sun ami muser. (4003-12)³⁹

È significativo che qui sia Alice e non più Joufroi a esprimersi col linguaggio dell'amore fisico e a predisporre le cose in modo che i due amanti si possano ritrovare la sera, senza che il re lo sappia. Nella sala sono dunque preparati due letti, uno per Robert e uno per Joufroi; quando di notte al buio il conte impaziente si alza perché la regina tarda ad arrivare, il suo compagno, che ha intuito il *rendez-vous*, si sposta nel letto di Joufroi per approfittare dell'occasione. Ma all'arrivo di Alice, dopo qualche scambio di baci e di carezze (4182-87), che alludono al motivo trobadorico dell'*asag*, del *concubitus sine actu*, si pone un dilemma: rinunciare alla regina o tradire e perdere il suo signore; Robert sceglie di dire la verità e di ricondurre il conte dalla regina. Chiarito l'equivoco, i due amanti possono finalmente compenetrarsi uno dell'altra (4323-45).

Ma bisogna tornare a Poitiers e combattere Alfonso di Saint-Gilles: a questa impresa è dedicata l'ultima e più breve parte del romanzo; dopo alcuni combattimenti, in cui tra l'altro sembra che Robert intervenga in soccorso del suo signore (4535ss.), a conferma di quella valentia cavalleresca che aveva innescato lo scambio dei *gabs*, il nemico è sconfitto e la pace siglata con il matrimonio della figlia del tolosano con il conte Joufroi. Il successo di Joufroi arriva dopo una serie di avventure in cui il cavaliere si è preso gioco dell'*ethos* cortese e feudale e il testo ha civettato con la letteratura che lo esprime, prendendo al suo servizio alcuni modelli parodici, come il *Roman de Re-*

³⁹ « Non vi tratterò | con rinvii e con inganni | come trattano i loro amici | parecchie dame sleali; | anzi avrete da me tale sollievo | che stanotte stessa tra le vostre braccia | giacerò nuda con voi, amico, | perché non ama bene, secondo me, | colei che mira a ingannare | o che fa aspettare invano il suo amico ».

nart e il *Voyage de Charlemagne*⁴⁰. Una demitizzazione ad ampio raggio dei valori cavallereschi (amore, liberalità, misura, lealtà, coraggio), raggiunta progressivamente intrecciando seduzioni e inganni, travestimenti e raggiri, in un orizzonte di assoluta, radicale immanenza.

⁴⁰ Ma non mancano il ricorso al tema del mondo alla rovescia, la cifra enigmatica del *devinalh*, i *fabliaux*, ...