



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO di STUDI UMANISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi Linguistici, filologici, letterari

Curriculum: Linguistica, filologia e interpretazione dei testi

CICLO XXXIII

Tra filologia e antropologia del testo.
Usi e implicazioni del folklore nel *Roman de Renart*

RELATORE

Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

DOTTORANDO

Dott. Mauro de Socio

COORDINATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Patrizia Oppici

ANNO 2021

Indice

INTRODUZIONE	1
I SEZIONE	
I.1 IDENTITÀ POLITETICHE DELLA VOLPE E DELLA LUPA	12
I.1.1. <i>Introduzione alle identità dei personaggi</i>	12
I.1.1.1. « <i>Pourquoi les bêtes?</i> »	15
II.1.2. <i>Una coppia tripartita</i>	20
II.1.2.1. <i>Renart nel sistema tripartito</i>	21
II.1.2.2. <i>Commistioni di attributi</i>	24
II.1.2.3. <i>Un assetto instabile</i>	25
II.1.3 <i>Due re</i>	29
II.1.3.1. <i>Re mago</i>	30
II.1.4. <i>Un eroe interclassista</i>	33
II.1.5. <i>Signora di animali</i>	35
II.1.5.1 <i>Descensus ad inferos</i>	36
II.1.5.2. <i>Ritratto di Ecate</i>	37
II.1.5.3. <i>Tratti ecatei di Hersent</i>	37
II.1.5.4. <i>Tratti residuali della maga</i>	43
II.1.5.4.1. <i>Un appunto sul nome del personaggio</i>	44
II.1.5.5. <i>Da maga a mezzana</i>	47
II.1.5.5.1. <i>Somiglianze di famiglia</i>	48
II.1.5.6. <i>Hersent nel sistema tripartito</i>	49
II.1.5.7. <i>Hersent e Richeut</i>	51
II.1.5.7.1 <i>Hersent e Richeut nei fabliaux</i>	53
II.1.5.7.2. <i>Hersent e Richeut in due chansons</i>	56
II.1.5.8. <i>La maschera di Hersent</i>	57
I.2 ANATOMIA DI MALPERTUIS	61
I.2.1. <i>Definizioni di Malpertuis</i>	62
I.2.2. <i>Geografia di Malpertuis</i>	76
I.2.3. <i>Inaccessibilità della dimora</i>	77
I.2.4. <i>Invalicabilità della soglia</i>	78

I.2.6. <i>Tratti fantastici</i>	83
I.2.7. <i>Un mediatore</i>	86

II SEZIONE

II.1 DALLA TRADIZIONE ORALE ALLA BR. III (RENART ET LES ANGUILLES)	91
II.1.1. <i>Presentazione del testo</i>	91
II.1.1.1. <i>Variabilità dei motivi folklorici</i>	92
II.1.1.2. <i>Dall'orso al lupo</i>	94
II.1.2. <i>Dalla ripetizione alla trascrizione</i>	97
II.1.2.1. <i>Autorialità della branche</i>	99
II.1.3. <i>Il repertorio folklorico</i>	101
II.1.3.1. <i>Il furto ai carrettieri</i>	102
II.1.3.2. <i>La pesca con la coda</i>	111
II.1.3.3. <i>Pesca con la coda e altre avventure</i>	124
II.1.3.4. <i>Psicosi della coda</i>	126
II.1.4. <i>La monacazione di Isengrin</i>	131
II.1.4.1. <i>Tre racconti separati</i>	132
II.1.4.2. <i>Primato della monacazione</i>	133
II.1.4.3. <i>Valori della monacazione</i>	134
II.1.4.4. <i>La tonsura nell'Ysengrimus</i>	137
II.1.5. <i>Morfologia della branche</i>	142
II.2 UNA BRANCHE D'AUTORE: RENART LE NOIR (BR. XIII)	145
II.2.1. <i>Presentazione del testo</i>	145
II.2.1.1. <i>La procession Renart</i>	146
II.2.1.2. <i>Autorialità della branche</i>	159
II.2.1.3 <i>Retaggi folklorici</i>	162
II.2.2. <i>Prima sezione della branche (vv. 1-845)</i>	163
II.2.2.1. <i>Prologo</i>	164
II.2.2.2. <i>Inversione di ruoli</i>	168
II.2.2.3. <i>Renart come apparizione fantastica</i>	169
II.2.2.4. <i>Intermezzo</i>	171
II.2.2.5. <i>Ancora Renart come apparizione</i>	173
II.2.2.6. <i>Fine della caccia</i>	175
II.2.3. <i>Seconda sezione della branche (vv. 846-2366)</i>	177

II.2.3.1. Quête de nourriture.....	178
II.2.3.2. <i>Camuffamento</i>	181
II.2.3.2.1. <i>Svilimento dei tratti folklorici</i>	183
II.2.3.2.2. <i>Relazione con il modello</i>	185
II.2.3.3. <i>Connotazioni demoniache</i>	188
II.2.3.4. <i>Simbolismo sinistro</i>	191
II.2.3.5. <i>Perdita della pelle e mutilazioni</i>	193
II.2.3.6. Quête de justice.....	199
II.2.3.7. <i>Valori del riso renardiano</i>	200
II.2.3.8. <i>Sconfitte di Renart</i>	202
II.2.4. <i>Finale fiabesco</i>	209
II.2.5. <i>Livelli di cultura nella Branche</i>	212
II.2.5.1. <i>Invasione del reale</i>	213
II.2.5.2. <i>Presenza del fantastico</i>	215
II.2.5.3. <i>Influenze letterarie</i>	219
II.2.6. <i>La versione di H</i>	233
II.2.6.1 <i>Tradizione del testo</i>	233
II.2.6.2. <i>Confronto</i>	235
II.2.6.3. <i>Fisionomia complessiva di H</i>	253
II.2.7. <i>Un capro espiatorio</i>	255
II.3 LA BRANCHE XVII: MORTE DI RENART E RINASCITA DEL CARNEVALE	258
II.3.1. <i>Presentazione del testo</i>	258
II.3.1.1. <i>Discussione dello stemma</i>	258
II.3.1.2 <i>Solo un altro inganno</i>	263
II.3.2. <i>Renart deve morire</i>	267
II.3.2.1. <i>Preparazione</i>	267
II.3.2.2. <i>Prima morte rituale</i>	271
II.3.3. <i>Renart è morto, viva Renart!</i>	277
II.3.3.1. <i>Motivi folklorici legati alla prima morte</i>	277
II.3.3.2. <i>Seconda morte rituale</i>	279
II.3.3.3. <i>Motivi folklorici legati alla seconda morte</i>	282
II.3.4. <i>Lo Spirito del grano</i>	284
II.3.4.1. <i>Terza morte rituale</i>	286
II.3.5. <i>Finale aperto</i>	287

II.3.6 <i>Un'ispirazione popolare?</i>	290
CONCLUSIONI	295
BIBLIOGRAFIA	304

INTRODUZIONE

Mentre, nell'arco di oltre un secolo, autori e compilatori diversi tra loro per cultura, status sociale e inclinazioni ideologiche mettono per iscritto, individualmente, racconti sulla volpe, si va formando un'immagine unitaria di Renart e del suo mondo, che resiste ai condizionamenti esterni più vistosi e alla quale, anzi, è chi ne scrive a dover adeguarsi. Sin dalle prime attestazioni, infatti, l'universo renardiano viene fuori già formato e stabilizzato nei suoi tratti essenziali, la cui perdurante fissità nelle varie *branches* è garantita dall'adesione dei personaggi e degli intrecci a una cultura condivisa, che essi correttamente esprimono e che forma un patrimonio comune a tutti i soggetti sociali ch'entravano in rapporto con la volpe, dal pubblico più incolto ai cantori, ai copisti, agli scrittori di più solida formazione letteraria.

Estendendo a Renart la considerazione che Avalle faceva su un suo omologo, Till Eulenspiegel, si può dire senz'altro che anch'egli «non è un produttore, se non in termini molto vaghi, di folclore, ma è un attore (*dramatis personae*) del folclore» (Avalle 1989, p. 60): per questo motivo, l'interesse del presente studio è quasi interamente rivolto alla dimensione folklorica del testo, nella convinzione che solo osservando i modi in cui la cultura tradizionale si testualizza sia possibile comprendere certi paradigmi di pensiero diffusi nella società del tempo – ciò che in fondo attualizza il senso di ogni ricerca storico-filologica –, e particolarmente di quelli vigenti in forma tabuizzata, dei quali il *Roman de Renart* offre una sintesi straordinariamente esaustiva.

Infatti, a fronte dei vari contributi indipendenti delle personalità che si sono dedicate alla stesura dei racconti, il *Roman de Renart* può ormai essere descritto come un diasistema, che realizza su un piano semiotico quanto Segre postulava per i sistemi linguistici dei testi:

quando un copista si allontana dalla lettera del testo, non è solo per distrazione o errore, ma, più spesso, per realizzare, volontariamente o inconsciamente, il proprio sistema. La trascrizione viene così a produrre un diasistema, o sistema di compromesso, con mescolanze di forme e, soprattutto, interferenze (Segre 1991, p. 19)¹.

Tale formulazione, così espressa, può facilmente adattarsi a descrivere anche i rapporti vigenti tra i diversi microsistemi culturali dei vari narratori delle *branches* che hanno formato poi il *Roman*,

¹ Altrove, è esplicitato il richiamo al linguista Weinreich, che aveva coniato il termine per indicare «o il supersistema a cui si possono riferire due sistemi affini, oppure il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto». Nel secondo tipo, Segre collocava il sistema di compromesso risultante dalle due spinte contrapposte che muovevano i copisti medievali, oscillanti tra «lo sforzo di rispettare l'esemplare da cui copiano, e la tendenza a seguire le proprie abitudini linguistiche» (Segre 1979, p. 58).

anzi, il concetto di diasistema permette di tenere separati i due piani e circoscrivere, di volta in volta, l'oggetto di indagine, vale a dire il sistema “*branches*” o il sistema “*Roman*”.

È utile ricordare alcune coordinate essenziali, ovvero che il *Roman de Renart* è, concretamente, una collezione di *récits* in ottosillabi, composti nel nord della Francia da circa venti autori diversi², probabilmente tutti chierici, tra la fine del XII e la metà del XIII secolo (mentre già intorno al 1205 ne veniva realizzata una prima raccolta) e giunti a noi attraverso quattordici testimoni antologici più diciannove testimonianze parziali o frammentarie. Questi racconti – definiti “*branches*” dagli autori stessi – sono, sì, incentrati tutti sulle avventure della volpe Renart e di altri animali ricorrenti, ma conservano una spiccata indipendenza reciproca sul piano della consequenzialità logica e cronologica, tanto che non solo l'ordine delle *branches* ma anche la loro effettiva consistenza è variabile a seconda dei codici in cui figurano (per fare un solo esempio, la *branche* V del manoscritto H corrisponde alle *branches* IV, V e Va dell'edizione che ne appronta Ernest Martin, sulla base del manoscritto A).

Alla luce di ciò, occorrerebbe formalizzare una differenza d'approccio, almeno teorica, alle singole *branches* in quanto narrazioni concluse e alle stesse in quanto parti costituenti di un genere narrativo (zooepico) o di una raccolta. Studiare il *Roman de Renart* non è del tutto analogo a studiare le *branches* del *Roman de Renart*, perché un punto di vista globale inevitabilmente offusca le specificità di ciascuna *branche* – e di ciascun autore – e ne sminuisce le differenze al fine di esaltare le corrispondenze (la cui prevalenza, del resto, va asserita preventivamente, come il presupposto necessario per poter effettivamente parlare di un *roman*).

D'altra parte, proprio la conoscenza diffusa del materiale folklorico attenua molto la potenziale varianza dei singoli sistemi concorrenti, rendendo così possibile un'indagine unitaria dei motivi etnici ricorrenti nelle varie *branches*, che si possono ritenere parte di una conoscenza sufficientemente condivisa, alla quale tutti gli autori e tutto il pubblico del *Renart* fanno riferimento. Sulla scorta delle osservazioni di Jauss (1959), che ha messo in luce le specificità genetiche del *Roman de Renart*, sia rispetto alle modalità di ciclizzazione proprie dell'epica cavalleresca, sia rispetto all'andamento teleologico dell'*Ysengrimus*, si è ormai riconosciuta la centralità della categoria dell'intertestualità per una corretta comprensione di quella fitta rete di rapporti interni che hanno permesso, malgrado tutto, di riunire le avventure della volpe sotto l'etichetta di un “*roman*”.

Operativamente, perciò, il presente studio sarà suddiviso in due parti, di cui una prima tematica e una seconda analitica. Nella prima sezione si proverà a indagare alcuni elementi basilari del *Roman de Renart*, trasversali a tutte le *branches*: prima i personaggi della volpe e della lupa, per provare a

² Di cui solo tre noti: Pierre de Saint-Cloud, cui è attribuita, da Foulet in poi, la composizione del nucleo più antico, consistente nelle *branches* II e Va; Richard de Lison, firmatario della *branche* XII; «un prestre de la Croiz en Brie», come si autodefinisce lo scrittore della *branche* IX.

individuare quei tratti identitari che li mantengono stabili nei vari racconti; poi Malpertuis, la sede del protagonista, luogo che riflette fedelmente, sul piano spaziale, tutta la simbologia negativa del suo abitatore. La seconda parte consisterà in un'analisi puntuale di tre *branches*, esemplificative dei diversi approcci perseguiti dagli autori renardiani nei confronti del repertorio folklorico ad essi noto, da cui si osserverà come il sostrato di cultura popolare, naturalmente onnipresente, rimanga sempre il nucleo imprescindibile di ogni narrazione, e dunque il vero oggetto d'indagine cui rivolgersi per comprendere intimamente i meccanismi che hanno sovrinteso alla creazione e alla fortuna dei racconti di Renart.

I testi delle *branches* sono citati secondo l'edizione realizzata da Ernest Martin (1882-1887), divenuta ormai – meritamente, s'intende – la versione vulgata del *Roman de Renart*, dacché la maggioranza degli studi critici l'ha adottata e continua a adottarla (anche se talvolta con un'eccessiva accettazione acritica della sua correttezza, peraltro alimentando un circolo vizioso che tende sempre meno a contestare la ricostruzione stemmatica su cui si basa).

Un confronto puntuale tra la versione della *branche XIII* secondo il testo stabilito da Martin e quella trädita da un diverso testimone, cioè H (edito sotto la guida di Armand Strubel, 1998), sembrerà comunque offrire delle valide ragioni a favore della maggiore vicinanza della prima al presumibile testo originario³, tuttavia non si è mancato di sollevare alcune perplessità circa la collocazione dei testimoni della *branche XIII* (e anche della XVII) all'interno dello stemma. A tal proposito, rimane assolutamente condivisibile la critica mossa da Rossi e Asperti all'inerzia con la quale questo è ancora recepito, nonostante certi evidenti problemi ecdotici che ne derivano:

lo studio della tradizione del *Renart* mostra chiaramente che un'unica proposta di soluzione stemmatica, valida per l'insieme del *corpus*, non può esser formulata che a patto di eccessive generalizzazioni [...] Per essere ancora più espliciti, l'impossibilità di collocare, con un minimo di coerenza e di plausibilità molti testimoni (per non citarne che alcuni *H, I, O*, il frammento *o* e, come vedremo, anche i nostri lacerti senesi) in uno qualsiasi dei tre raggruppamenti escogitati da Büttner dipenderà dai danni causati dalla contaminazione o non testimonierà, piuttosto, che quei tre rami sono ipotizzabili solo per i piani più bassi dello stemma? (Rossi/Asperti 1986, pp. 38-39).

Nell'analisi dei temi sarà privilegiato uno sguardo antropologico, per interrogare i testi dal punto di vista della cultura che li anima, o meglio dei livelli di cultura, tra i quali si ritiene centrale quello afferente alla tradizione orale, da cui provengono interi intrecci (come è il caso della *branche III*), motivi (come quello del travestimento) e ovviamente personaggi (quali il *trickster* e la lupa).

³ Anche l'analisi delle occorrenze di "Malpertuis" (§ I.2) sembra offrire essenzialmente gli stessi risultati se applicata al testo del *Roman* tramandato dal manoscritto H.

Giustamente Carlo Donà polemizza contro il riduzionismo di un diffuso paradigma contrastivo che percepisce la presenza folklorica solo in negativo, «non in base alle sue intime leggi, ma bensì dall'esterno», nell'assenza dei parametri qualificanti un'antitetica tradizione dotta (Donà 1999, p. 315). L'inadeguatezza di una contrapposizione tra cultura "alta" e cultura "popolare" è evidente, tuttavia mi pare ancora ammissibile il ricorso all'astrazione di un binarismo perennemente conflittuale, se lo si intende come rapporto di forza tra due livelli di cultura che rappresentano, rispettivamente, le istanze "accettabili", in quanto coerenti con l'ideologia dominante, e le istanze "negate", comprendenti tutto ciò che la mentalità del tempo concepisce ma contemporaneamente rifiuta – attraverso vari meccanismi di gestione del sapere –, perché incompatibili con la *Weltanschauung* sulla quale la società ha fondato la propria organizzazione socio-politica e la propria etica.

In questo senso, l'elemento folklorico resta effettivamente una componente trasversale della cultura medievale, la cui marginalità (anche) letteraria dipende molto dalla natura eversiva che inevitabilmente lo caratterizza, presentandosi sempre come spia di un'idea "alternativa" della realtà. È proprio questa sua capacità, rievocativa di tutte le possibilità che una cultura tende a scartare, che lo mantiene vivo e competitivo, garantendo l'osmosi costante tra le varie tradizioni interne alla cultura stessa, e quindi tra le varie creazioni letterarie.

Tale funzione conferma la ragionevolezza di collocare i testi renardiani «sul versante di quella cultura laica feudale che, a partire dal secolo XI, si reintegra alla cultura folklorica soggiacente», considerandola l'unico contrappeso possibile alla cultura clericale (Lomazzi 1980, p. 64)⁴. In questo senso, mi sembra che i racconti renardiani presuppongano una cosciente operazione di prelievo e riuso del materiale folklorico, non diversa da quella che caratterizza, ad esempio, il genere dei *fabliaux*, con una macroscopica differenza data, nei primi, dall'accentramento degli intrecci attorno allo stesso protagonista, che non a caso riattiva, egli stesso, un archetipo culturale pienamente coerente con la visione carnevalesca del mondo che questi testi vogliono incoraggiare. È la sua presenza, infatti, a porre le premesse per la costruzione di un universo narrativo relativamente chiuso e coeso, e questa sua predominanza tende a condizionare, di riflesso, anche la costruzione degli intrecci.

È, insomma, a partire da Renart – o meglio, dalla figura del *trickster* – che i narratori scelgono o rielaborano i vari motivi che compongono le *branches*, e ciò che questo studio si propone di mostrare è precisamente il modo in cui la tradizione popolare viene non passivamente rievocata, ma attivamente manipolata per dare voce alle istanze di quella cultura laica che, promuovendone la valorizzazione, di fatto se ne appropria. Inoltre, questa stessa utilizzazione "strumentale" della

⁴ In realtà, si tratta di un processo in atto fin dall'età carolingia, quando la "reazione folklorica" iniziava già a riguardare «tutti gli strati sociali laici» (Le Goff 2000^b, p. 203).

cultura folklorica spiega l'importanza accordata al personaggio della lupa, che incarna una precisa rappresentazione del femminile radicata nell'immaginario collettivo.

Si capisce, dunque, come il *Roman de Renart* rivesta un estremo interesse ai fini della comprensione di certe dialettiche operanti nei sistemi culturali della società del tempo, e incentrare l'analisi dei testi sulla loro componente folklorica è sembrata perciò una scelta obbligata. La si condurrà adottando un taglio spiccatamente comparatistico, l'unico, credo, che possa aiutare a riconoscere e contestualizzarne tutti i vari tratti distintivi.

Cap. I.1. Identità politetiche della volpe e della lupa

Nel primo capitolo si proverà a fissare un aspetto preciso dell'identità di Renart e di Hersent – forse l'unico realmente riconoscibile – cioè l'afferenza, per ciascuno dei due personaggi, a un prototipo ideale di cui rappresentano una delle possibili realizzazioni concrete.

Quello della volpe, com'è ormai noto alla critica renardiana, va senz'altro ricercato nella figura del *trickster* o briccone, i cui tratti che Renart eredita sono quelli che gli consentono di agire da protagonista e condizionare l'intera narrazione ovvero, come direbbe Bachtin, di creare «intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi». È ciò che accade con le figure del furfante, del buffone e dello sciocco nell'epos satirico-parodico, tra le quali la volpe può inserirsi a buon diritto per dividerne la marginalità sociale ed esistenziale che li caratterizza: infatti,

a loro sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. [...] Queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha un carattere pubblico, da piazza popolare (Bachtin 2017, p. 306).

Renart rientra senza alcun dubbio in questa tipologia di maschere culturali – ma quasi culturali – che la società produce per dire l'indicibile, poiché esse «danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale» (Idem, p. 309).

D'altra parte, la concreta realizzazione del tipo del *trickster* non implica necessariamente la riproposizione di tutti i tratti identitari che gli pertengono nella teoria, così che, nel suo caso, Renart può qualificarsi come tale anche senza esprimere vistosamente la parte di stupidità che dovrebbe coesistere con la furbizia nella natura del briccone prototipico.

Per fare un esempio, analizzando l'apparente contraddittorietà della figura di Unferth, *thyle* (una sorta di consigliere) del re di Danimarca nel *Beowulf*, Avalle notava che l'opposizione intrinseca

che lo caratterizza, ovvero quella per cui le glosse lo definiscono talvolta un “orator” e talvolta uno “scurra”, non è che «una variante della nota struttura stultus/sapiens qui ancora intesa come l’espressione di una coscienza divisa fra due momenti inconciliabili (follia/saggezza, dismisura/misura, etc.)». È sul primo polo di questo sdoppiamento originario (S¹) che, secondo lo studioso, se ne innesta un secondo (S²), corrispondente alla dicotomia pagliaccio/clown, vale a dire, rispettivamente, l’“ingannatore” e l’“ingannato”, formando così uno schema che, nella sua interezza, rappresenterebbe «la ben nota figura del *trickster*: via via (e *non* contemporaneamente) demiurgo (sapiens “orator”) e briccone (stultus “scurra”) sui piani alti (S¹), e ingannatore (clown) e ingannato (pagliaccio) sui piani bassi (S²)» (Avalle 1989, pp. 56-58).

Come si vede – al di là dell’uso non sinonimico di briccone e *trickster*, che oggi sarebbe forse fuorviante – già questa è una rappresentazione che non si adatta pienamente alla figura di Renart, almeno per come è presentato nel *Roman*, le cui *branches* consegnano l’immagine di un ingannatore insuperabile, che quasi mai viene propriamente ingannato, ma che riceve la sua dose di danni e sconfitte per una scelta arbitraria del narratore, perlopiù nel corso di inseguimenti dall’esito imprevedibile o di combattimenti destinati a concludersi con una finta morte della volpe.

Diversamente da Unferth, Renart non è mai uno *stultus*, perché questo ruolo è tradizionalmente riservato al lupo Isengrin (per poi estendersi ad altri animali), con il quale la volpe fin dall’inizio si è spartita le due facce dello sdoppiamento che, secondo lo schema di Avalle, caratterizza il *trickster*. Porta anche lui una traccia dell’*orator* nel proprio nome, che rimanderebbe al gotico “ragin”, dunque pressappoco ‘consigliere’ (vedi Bonafin 2006, pp. 226-227), ma questa eredità sembra avere pochi riscontri concreti nel *Roman* (mentre è la sua nemesi, Isengrin, a qualificarsi talvolta come conestabile).

Quanto al personaggio della lupa, esso è sembrato riconducibile al tipo più sfaccettato della *vetula* o megera, a sua volta evoluto da un archetipo del femminile declinato, storicamente, in varie figure, dalla Signora di animali, alla maga, alla mezzana. Tutta questa eredità sembra conservarsi *in nuce* nel personaggio di Hersent, benché anche in questo caso solo alcuni caratteri del modello sono stati valorizzati nella costruzione del personaggio.

In entrambi i casi, dunque, l’identità dei personaggi è (realmente) definibile (solo) a partire da una selezione dei tratti denotativi del prototipo, motivo per cui, teoricamente, sarebbe forse più corretto dire che Renart ha un’indole da *trickster* piuttosto che dire ch’egli è un *trickster*, a meno di non intendere l’articolo nel suo valore pienamente indeterminativo, come “uno dei *tricksters*” che, dati i tratti selezionati, potevano venire fuori. Lo stesso discorso vale per Hersent, che non è una maga, né la discendente diretta di una divinità pagana, né propriamente una megera, eppure condivide con questi personaggi una palese “aria di famiglia”.

Renart è un *trickster* senza essere un demiurgo o un buffone, così come Hersent è una femmina lasciva e, nel profondo, temibile, la cui potenziale assimilabilità a una figura mitica o divina resta però inespressa, ma tutto ciò che concerne la loro identificazione è altamente informativo della mentalità comune soggiacente alla costruzione e alla fortuna del *Roman de Renart*.

Per osservare poi il rapporto che questi personaggi intrattengono con il contesto storico-sociale del *Roman*, si proverà a inserirli all'interno del modello che più concordemente di altri si è soliti applicare alla società medievale, ovvero quello dell'ideologia tripartita sostenuto da Georges Dumézil, qui adottato «à titre d'hypothèse de travail» (generalizzando un approccio di Batany 1963, p. 936). Ne risulterà che la volpe, da protagonista dei racconti, agisce in maniera sistematicamente sovversiva rispetto a questo presunto ordinamento ideale dal quale anche la società di animali è governata; per la lupa invece, sarà utile a rilevare le affinità che possiede con altre rappresentanti femminili della medesima funzione dello schema duméziliano cui sembra ascrivibile, cioè la terza, quella riproduttiva. Tale comunanza di attributi è decisiva per ricondurre Hersent all'archetipo femminile da cui suppongo derivi.

Cap. I.2 Anatomia di Malpertuis

Dopo aver provato ad analizzare i tratti identitari più stabilmente riconoscibili di due dei principali personaggi del *Renart*, si è ritenuta utile una messa a fuoco sulle caratteristiche concernenti la dimora del protagonista, che dal suo abitatore eredita tutti i connotati di un luogo liminale. Come Renart personifica l'alterità cui gli altri animali devono rapportarsi, così Malpertuis, coerentemente in tutte le *branches*, si configura come il luogo dell'Altro, carico di una simbologia sinistra che lo rende spaventoso e inaccessibile agli altri baroni.

Che un personaggio fuorilegge, spesso costretto alla fuga e al nascondiglio, necessiti di un rifugio sicuro, anche sul piano narrativo è comprensibile, ma la particolarità della dimora di Renart è che marca uno spazio perfettamente antitetico all'unico grande polo di aggregazione dell'universo renardiano, cioè la corte del re Noble. Malpertuis, infatti, si contrappone alla corte come il luogo interdetto rispetto alla sede della socialità, ed è effettivamente l'unico spazio nella geografia del *Roman* sulla cui soglia gli altri baroni devono arrestarsi.

A causa di questa radicale limitazione nella libertà di movimento degli animali, tutte le avventure di Renart si sviluppano solo a partire dal momento in cui egli esce dalla sua tana e s'interrompono quando vi rientra. È questa una condizione fondamentale che garantisce alla volpe di rimanere sempre il vero motore dell'azione, per il semplice motivo ch'essa dipende interamente dalla sua mobilità.

Cap. II.1 Dalla tradizione orale alla *branche III*

La *branche III* è un testo paradigmatico per osservare la trafila che può seguire una narrazione di ascendenza popolare diffondendosi in aree geografiche e in contesti culturali diversi da quello d'origine. L'intreccio di cui si compone, infatti, proviene interamente da una tradizione orale, giunta in Francia dalla penisola scandinava ma attestata, in varie versioni, nel patrimonio folklorico di moltissime popolazioni a livello mondiale: si tratta di due episodi potenzialmente indipendenti, incentrati su due inganni della volpe, il primo ai danni di un carrettiere a cui l'animale, fingendosi morto e facendosi così caricare sul carretto, sottrae tutto il pesce che stava trasportando; il secondo ai danni del lupo, che viene persuaso dalla volpe a pescare con la coda in un lago ghiacciato, nel quale però resterà intrappolato.

Questi due racconti viaggiano talvolta in coppia, talvolta slegati e, in entrambi i casi, possono intrecciarsi con alcuni altri episodi ricorrenti, costituendo così le diverse versioni di cui si ha attestazione. Di questo repertorio di varianti concorrenti fa appunto parte anche la *branche III*, la quale conserva una fisionomia abbastanza fedele al modello originario, salvo che per l'aggiunta di un episodio inedito riguardante la monacazione del lupo.

Proprio tale innovazione sembra essere alla base dell'intera articolazione della *branche*, cioè del modo in cui l'autore avrebbe selezionato il materiale folklorico (nella fattispecie, i due racconti del "furto del pesce dal carretto" e della "pesca con la coda") per organizzare strutturalmente l'intreccio del suo racconto. Inoltre, l'inserzione di tale motivo, desunto non dal patrimonio narrativo orale, bensì da una tradizione letteraria di matrice religiosa, fornisce importanti indicazioni sull'estrazione sociale dell'autore, nonché sulla sua dipendenza dalla letteratura renardiana preesistente.

Partendo da una comparazione con alcune altre versioni, rappresentative delle varie forme che hanno assunto questi due racconti nei diversi contesti in cui si sono propagati, si cercherà di individuare le specificità del testo della *branche III*, per comprendere quali siano le condizioni e le modalità con cui un racconto tradizionale possa essere adattato al genere renardiano, e in che misura l'intreccio possa essere rielaborato per rispondere alle intenzioni dell'autore.

Cap. II.2 Una *branche d'autore*: Renart le noir (br. XIII)

Rispetto ad altre, la *branche XIII* è stata curiosamente trascurata dalla critica, forse per una certa mancanza di originalità del racconto, che per buona parte dell'intreccio si limita a emulare e riassemblare *branches* precedenti. La parte rimanente, cioè quella iniziale, è invece assolutamente insolita, ma lo è a tal punto da suscitare dei dubbi sulla sua effettiva appartenenza al genere renardiano, la quale di certo non le sarebbe stata riconosciuta se la sequenza si fosse presentata

isolatamente. Infatti, essa acquista senso compiuto solo in funzione preparatoria della seconda sezione della *branche*, che ospita le avventure autenticamente renardiane.

Si delinea, così, una bipartizione nella struttura del testo, che si vedrà poi ulteriormente frazionabile in tre segmenti narrativi, composti a loro volta di tre episodi ciascuno, secondo una coerenza organizzativa che tradisce l'intervento di una forte personalità autoriale nella stesura del racconto.

Le evidenze secondo cui la *branche XIII* è il frutto del lavoro intellettuale di una singola personalità (probabilmente di formazione clericale) portano, però, un rinnovato interesse sulla scelta della tematica, che non va considerata solo in quanto stanca ripetizione di motivi già noti, ma piuttosto per indagare le suggestioni che tale narrazione doveva indurre in un autore – e in chi l'ha letta e ricopiata – per spingerlo a comporre un racconto sull'argomento.

Ne risulta innanzitutto una riproposizione del motivo folklorico del travestimento, già adoperato da Renart nella *branche Ib*, ma asservito, in questo caso, a una sovrastruttura simbolica di tipo latamente religioso, che se ne serve principalmente per fondare un'equiparazione della volpe a una figura demoniaca. Per il resto, sotto mentite spoglie, Renart continuerà a comportarsi come al solito, e di fatto è solo il colore nero del suo camuffamento a renderlo più “demoniaco” di quanto già non fosse per sua natura. Al di là dello svolgimento dell'intreccio, è però proprio questa volontà di ritrarre la volpe come una sorta di demonio a fornire interessanti indicazioni sulla percezione che si poteva avere dell'una e dell'altro: da una parte, l'accostamento di Renart a un autentico demonio era più che ammissibile, dall'altra, l'immaginazione comune non rifuggiva l'idea che un'entità demoniaca potesse comportarsi nella maniera in cui suole comportarsi Renart.

Allora, posta tale equazione (Renart = demonio), la scelta del tema non sarà forse avulsa anche da un intento apotropaico più profondo, cioè quello di ricondurre a forme note – e comiche – ciò che normalmente aleggia come una presenza ineffabile e nociva, e che, impersonata dalla volpe, la quale si presta perfettamente al caso, può essere più facilmente metabolizzata.

Effettivamente, in questa *branche XIII*, Renart sembra agire in un ruolo riconducibile a quello del capro espiatorio, che la comunità periodicamente provvede a scacciare per esorcizzare da sé i propri mali, cumulandoli su di lui. Forse, questa funzione vittimale della volpe, che sembra trovare un riscontro anche nella *branche XVII*, può davvero aiutare a dare conto, in maniera complessiva, del sentimento ambivalente, di attrazione e rigetto, che la volpe suscitava nel proprio pubblico, in quanto autentica ipostasi del Perturbante.

Cap. II.3 La *branche XVII*: morte di Renart e rinascita del Carnevale

Se la *branche XVII* (*La mort et procession Renart*) ha offerto e continua ad offrire un'ingente quantità di suggestioni alla critica renardiana, forse il merito, ancora una volta, è soprattutto di ciò

che nel testo apparentemente non si legge, ovvero di quel fitto sottobosco di allusioni, reminiscenze o relitti di cultura orale che formano la vera ossatura dell'intero *Roman*. Proprio per questo, in vista di una ricognizione del materiale folklorico superstite, non ci si può esimere da un confronto con la *branche* che, benché relativamente tarda (circa 1190-1205, secondo la cronologia di Zufferey 2011), forse più apertamente di tutte ostenta tali sopravvivenze.

La valenza antropologica della triplice morte di Renart è stata da tempo riconosciuta, così come quella della sua processione funebre (vedi Bonafin 2006, pp. 162-179). Qui, quella che si vuole condurre è un'analisi in chiave demologica del testo della *branche*, per dare un riscontro speculare alle tesi desunte dai materiali analizzati in precedenza e per mostrare fino a che punto la struttura sommersa di gran parte dei racconti di Renart sia solidale con un orizzonte culturale di matrice popolare. Nello specifico, si proverà a confrontare l'andamento narrativo della morte di Renart con la struttura codificata dei festeggiamenti legati all'uccisione – e alla conseguente rinascita – del Carnevale, attestata in una forma più o meno univoca in numerose località dell'Europa occidentale e orientale. Contemporaneamente, in questo confronto si noterà anche la traccia di procedimenti tipici dei rituali di iniziazione, nella misura in cui questi rispecchiano lo stesso trattamento subito dal personaggio di Carnevale, simbolicamente – cioè falsamente – ucciso proprio affinché possa rinascere.

Sulla base di questa corrispondenza, ci si interrogherà sul tipo di interesse che potrebbe aver mosso l'autore nella stesura della *branche* e il suo pubblico nel recepirlo. Infatti, se la storia è stata tramandata – e in questa precisa forma – è anche perché doveva rispondere a certe attese comuni e non ci si può limitare a dire che piaceva: piaceva anche perché toccava punti sensibili del sistema culturale che la tramandava. In questo senso, la *branche* XVII è un perfetto esempio della commistione tra una cultura cosiddetta “alta” e la cultura folklorica che potevano coesistere in un autore o in un prodotto letterario.

La descrizione delle morti di Renart rievoca una tradizione ritualistica assai arcaica, il cui adattamento al personaggio della volpe, però, non sembra frutto di un processo del tutto spontaneo ma almeno relativamente ragionato: l'intuizione di poter costruire la narrazione della morte di Renart sulla falsariga di cerimoniali carnevaleschi realmente esistenti si è prodotta nella mente di un singolo autore che aveva intravisto la potenziale analogia tra la volpe e il protagonista di queste festività e sapeva riproporla narrativamente.

D'altra parte, l'intreccio di questa *branche* XVII, fondato sulle vestigia di un rituale di morte e rinascita, riusciva particolarmente adatto a esprimere l'ambiguità delle relazioni che la comunità aveva instaurato con il suo *trickster*, che sono poi simili a quelle riprodotte nelle relazioni tra Renart e gli animali della corte. In entrambi i casi, ci si avvicina spesso a un rapporto patologico: quanto

più Renart è aggredito o scacciato dagli altri baroni, tanto più prepotentemente ritorna, come un *revenant* che non vuole morire, oppure viene ricercato, come accade al suo alter-ego Chuflet, ma nessuno riesce a emanciparsene, e questo è vero per gli animali del *Roman* come per il suo pubblico, poiché uguale è il rapporto di dipendenza quasi morbosa che li lega alla volpe, a questo loro “demone” che incarna tutte le pulsioni eversive della società.

Ecco, in sintesi, i “percorsi renardiani” che verranno esplorati in questa sede. Per seguirli ci si avvarrà del supporto di varie guide, da Propp a Bachtin, a de Martino e molti altri, legati genericamente da una comune impostazione di pensiero che reputa inscindibile l’osservazione di qualunque fenomeno dal contesto storico in cui esso si realizza.

La meta ideale del presente studio, invece, esula dai limiti del testo, collocandosi appunto nella realtà concreta degli uomini che recitavano, leggevano o ascoltavano i racconti della volpe, che li copiavano e li ripetevano perché li apprezzavano e perché evidentemente dicevano loro qualcosa in cui, intimamente, potevano ritrovarsi. La comprensione di questo “qualcosa”, vagamente declinabile come “idee”, “visioni del mondo”, “mentalità” etc. è il vero obiettivo verso cui tendere: un obiettivo sempre irraggiungibile ma non per questo inavvicinabile.

I.1

IDENTITÀ POLITETICHE DELLA VOLPE E DELLA LUPA

I.1.1. *Introduzione alle identità dei personaggi*

Come si è anticipato, il *Roman de Renart* fonda la propria relativa e apparente compattezza interna sulle identità dei suoi protagonisti, che si mantengono pressoché stabili nelle varie *branches*. Più correttamente, il genere renardiano si definisce a partire da una certa ricorsività di personaggi – e, in misura minore, di intrecci – dotati di una loro spontanea e immediata riconoscibilità presso il pubblico. Infatti, dove una data combinazione di personaggi e situazioni permette di classificare un racconto come zooepico, sono poi gli ulteriori tratti specifici di questi personaggi (e le dinamiche che instaurano) a qualificare un racconto zooepico come “renardiano”.

Se poi questo genere renardiano sconfinava nel grande filone delle *trickster stories* è sempre per la centralità accordata al suo protagonista, che realizza concretamente alcune possibilità del tipo universale del briccone. Al contempo, però, la cultura popolare soggiacente a queste narrazioni ha espresso anche, iconicamente, una particolare rappresentazione del femminile, che ugualmente veicola tutta un’eredità di concezioni comuni, addensate attorno a una figura dalla fisionomia nota e di cui la mentalità comune continua a promuovere la presenza nei racconti, ovvero quella che, seguendo Suomela-Härmä (1981, p. 75), si può chiamare “megera”, ma che di fatto ha ancora molto della tradizionale “maga”: questa sarebbe l’identità celata dietro la maschera della lupa Hersent.

Una ricognizione approfondita dei personaggi femminili di matrice folklorica nella letteratura del medioevo probabilmente confermerebbe quell’abbondanza di rappresentazioni dell’“archetipo dell’anima” che Heinrich Zimmer riscontra nei *romances* arturiani, «in quelle fate del lago che fanno da compagne all’eroe, in quelle regine malvage che lo stregano e lo tormentano, in quelle splendide signore e bellissime damigelle che continuamente e ovunque implorano il suo aiuto» (Zimmer 2018, p. 154, n. 1). Tuttavia, l’immagine che evoca Hersent è assolutamente refrattaria a ogni idealizzazione cortese, e forse è questa più lasca dominanza che il personaggio lascia esercitare su di sé a condurla verso un’evoluzione peggiorativa in mezzana, essendo lo stigma della perversione sessuale una soluzione alternativa per scongiurare l’ansia generata da una femminilità riluttante a rispondere appieno alle aspettative maschili, cui invece più pacificamente si conformano le dame dei *romans*. Non a caso il personaggio è stato ben presto bilanciato dalla comparsa di una sposa legittima di Renart, Hermeline, moglie fedele, quasi stereotipica – lei sì, «pourvue d’attributs empruntés aux héroïnes courtoises et épiques» –, che accoglie il marito di ritorno a casa ed è sua

complice e confidente, più volte destinataria ultima delle ricerche di cibo della volpe: in sostanza, perfetta «image en négatif d’Hersent» (Bellon 1993, pp. 25-26).

Per questo, mentre il lupo Ysengrin mantiene una stretta interdipendenza con la volpe, in quanto suo atavico antagonista, la lupa trasferisce la loro conflittualità in una struttura di rapporti triangolare (quale, ad esempio, si verifica vistosamente anche tra Tristano, Marco e Isotta, nei testi del *Tristan*), proprio grazie al suo ruolo di rappresentante femminile moralmente ambiguo⁵.

Ne deriva che la contrapposizione tra *callidus* e *stultus* (già propria dell’*Ysengrimus* latino) si ricalibra in un contesto speculare al mondo contemporaneo, cioè quello feudale, nel quale, da un lato, i personaggi possono replicare i rapporti sociali reali (il che è essenziale ai fini parodistici), dall’altro, la voce popolare viene valorizzata a sostegno della funzione contestativa della satira che i testi del *Renart* sostengono.

D’altronde già la scelta del *trickster* come protagonista implica una sua parziale ma inevitabile strumentalizzazione, in quanto prototipo della trasgressione invocato per difendere quella “visione carnevalesca del mondo” che si esprime per contrasto con la cultura ufficiale, parodiata in certe sue macroscopiche manifestazioni.

Specularmente, forse è significativo che la più organica presentazione della lupa Hersent, fatta con un intento denigratorio, venga fuori nell’ambito di una confessione religiosa (*branche VII*): il confessore di Renart realizza perfettamente l’istanza di dominazione di chi, ascoltando, esercita un potere⁶, che evidentemente si esprime a detrimento del sistema di valori condiviso da Renart e Hersent. Vale a dire che, definendo i tratti distintivi della lupa – e particolarmente le sue inclinazioni sessuali – come negativi, in realtà porta discredito su una certa rappresentazione del femminile che persiste con forza nell’immaginario collettivo e però confligge con l’interesse di un’ideologia dominante a promuovere una sessualità più utile all’assetto socio-economico vigente, cioè quella della coppia “legittima”.

⁵ Peraltro, il triangolo è sorretto dal fatto che entrambe le figure del *trickster* e della megera si raccordano nell’esuberanza sessuale non normata che tradizionalmente le connota. È un’affinità importante, che mi pare contribuisca a ridimensionare l’importanza dell’episodio dell’aggressione sessuale di Renart alla lupa (*branche II*) nell’economia complessiva del *Roman*, idea già discussa da Mary Jane Schenck (2006) su basi codicologiche. Come nota Bonafin (2006, p. 66), Isengrin è già nemico dichiarato di Renart prima che questi consumi la sua violenza su Hersent: forse, più che questo evento occasionale, è invece la relazione adulterina di Renart e Hersent, che si presenta già stabilizzata, ad alimentare in maniera innovativa l’ostilità (narrativamente) preesistente tra la volpe e Isengrin. Ciò non toglie, comunque, che la ricerca di un *casus belli* chiaro e preciso possa aver determinato un addensamento della tradizione attorno all’episodio del *viol*, divenuto il nucleo comune per la composizione delle “grandi antologie” del *Roman de Renart*, come sembra risaltare anche dalla classificazione proposta da Varty, in una «anthologie d’origine développée», comprendente prologo, *viol* ed *escondit*, e una «seconde anthologie», fondata sul *jugement* (vedi Varty 1988, pp. 43-44).

⁶ Il riferimento teorico è a Foucault, il quale, nel testo introduttivo della sua archeologia della sessualità, in cui indaga le modalità con cui «la confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure d’individualizzazione da parte del potere», sostiene il ruolo «ermeneutico» (quindi dominante) del confessore nella produzione di un sapere, la cui detenzione è fatta oggetto di contesa (ovvero s’inscrive in una dinamica di rapporti di forze) da quando l’individuo «si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su sé stesso» (Foucault 2013, p. 54).

In questo capitolo si tenterà, perciò, un'analisi dei due personaggi della volpe e della lupa in rapporto al loro ruolo di rappresentanti di precise istanze culturali, per mettere in luce il modo in cui le narrazioni renardiane letterarizzano – diremmo: spontaneamente – i tratti tipologici che li identificano (il briccone e la cosiddetta megera, o *vetula*), funzionalmente al contesto narrativo in cui agiscono.

Certamente Renart offre il vantaggio di avere alle spalle una tradizione già consolidata di studi che hanno provato e ribadito l'esattezza della sua fama di *trickster*. Si adotterà questa qualifica come un punto di partenza assodato, per porre l'accento piuttosto su come egli agisce e interagisce all'interno del suo mondo, così da provare a capire, attraverso la volpe, qual è il senso del ricorso all'archetipo del *trickster* in questo tipo di letteratura.

La riproduzione di dinamiche pertinenti a un'organizzazione feudale della società induce quindi a sperimentare sull'universo del *Renart* la validità di un'applicazione dello schema tripartito elaborato da Dumézil, consistente, lo ricordiamo, in

una ideologia funzionale e gerarchizzata, alla sommità della quale si trova la sovranità religiosa e giuridica, seguita dalla forza fisica che s'incarna nella guerra, mentre al terzo livello si situa la fecondità-fertilità, sottomessa alla sovranità ed alla forza ma indispensabile al loro mantenimento e sviluppo (Julien Ries, in Dumézil 2015, p. 8)⁷.

Bisogna subito chiarire che l'adozione di tale sistema non implica necessariamente il pieno riconoscimento della sua validità metastorica, ma solo una sua utilità pratica e contingente, come lente d'ingrandimento per provare a osservare i rapporti di forze tra certi elementi così descritti. Ciò che interessa qui non è tanto scoprire se davvero il *Renart* offre ben ordinate le vestigia di un'organizzazione tripartita della società, quanto, postulando tale categorizzazione del mondo renardiano, osservare in che modo i suoi componenti *naturaliter* vi si dispongono e come tra loro reagiscono. Del resto, se da una parte questo «possibile simbolismo trifunzionale dei protagonisti delle *branches*», già cautamente segnalato da Bonafin (2006, p. 210), è sicuramente rintracciabile, a livello macroscopico, nei loro ruoli sociali, è vero anche che, nella stratificazione delle *branches*, i

⁷ Per “funzioni”, Dumézil intende «le tre attività fondamentali assicurate da gruppi di uomini – sacerdoti, guerrieri, produttori – per il sostentamento e la prosperità della collettività», anche se lui stesso aggiunge che il loro dominio non si limita a un'organizzazione delle attività sociali, ma fornisce una vera e propria visione del mondo, proponendosi, queste, «come un mezzo per esplorare la realtà materiale e morale o come un mezzo per mettere ordine nel patrimonio delle nozioni ammesse dalla società» (Dumézil 2015, p. 28). Un'archeologia dell'immagine tripartita è in Niccoli 1979.

tratti identitari del loro status in parte si perdono o si mescolano, in conseguenza di una pressione di Renart all'alterazione di ogni equilibrio⁸.

Quanto alla lupa, invece, occorrerà fare un passo indietro e individuare innanzitutto i suoi tratti peculiari, per vedere se rimandano a qualche rappresentazione collettiva già consolidata: la convinzione, come si è già anticipato, è che Hersent appartenga a un'ampia classe di figure femminili che realizzano la stessa immagine, ciascuna in modo peculiare. Queste figure condividono solo una porzione delle proprietà complessive, variabile da caso a caso, eppure il riferimento che esprimono è sempre riconoscibile: il motivo è che si tratta di identità "politetiche", cioè classificabili non in base al possesso di caratteristiche sufficienti ed essenziali, ma semmai in base a «un set di criteri, i quali possono essere soddisfatti solo sporadicamente e in combinazioni altamente variabili» (Needham 2011, p. 5). Solo con tale approccio è possibile dare adeguatamente conto della natura del personaggio e del tipo ideale cui si conforma, senza che le inevitabili differenze contestuali portino a escludere *a priori* un'equivalenza.

Si troverà, così, che effettivamente Hersent possiede molti dei "fattori primari"⁹ ascrivibili all'immagine della megera.

L'operazione, del resto, rispetta lo stesso impianto che ha portato all'inclusione di Renart nella categoria dei *tricksters*, ovvero procedendo attraverso una comparazione con altri personaggi affini, imparentati tra loro in quelle che, sulla scorta di Wittgenstein, si suole definire «somialtanze di famiglia» (Wittgenstein 1983, I, 65-67, pp. 46-47).

I.1.1.1. «Pourquoi les bêtes?»

A questa domanda, già posta nel 1972 da Gérard Verbeke¹⁰, Batany rispondeva: «Peut-être parce qu'elles offrent aux hommes le meilleur modèle du jeu, sous sa forme la plus achevée, celle de la mascarade, un jeu qui permet à l'homme d'exterioriser sa dualité fondamentale» (Batany 1989, p. 195).

In effetti, il soddisfacimento di un'esigenza ludica, anche e soprattutto nella narrazione, è un presupposto intuitivo (il "piacere di raccontare"), così come è assodato un suo legame con il travestimento (non solo concreto, ma anche ideale, a livello di rappresentazioni mentali), e su

⁸ In quanto il *trickster* non solo si produce in una «esplorazione sistematica delle possibilità del disordine» (Miceli 1984, p. 116; vedi anche p. 103), ma, nel farlo, rivela l'artificiosità dei costrutti culturali che sorreggono il "discorso dell'ordine" e suggerisce delle alternative (vedi Hyde 2010, p. 72).

⁹ Nella terminologia di Needham, i «fattori primari di esperienza», o «costitutivi elementari della cultura», sono le «unità semantiche della nostra rappresentazione dell'esperienza umana», ovvero una repertorio (ristretto) di stimoli simbolici condivisi che, a seconda delle circostanze, vengono combinati in modo analogico per formare immagini riconoscibili (come, per esempio, quella della strega), nonché le uniche caratteristiche in riferimento alle quali è possibile fare antropologia (vedi Needham 2006, pp. 21, 24-26 e 60).

¹⁰ In apertura del colloquio di Leuven, *Aspects of the medieval animal epic*, rispondendosi: "Was it because they intend to suggest human behavior displaying very often the same irrational movements and conflicts which occur in the life of animals?" (Verbeke 1975, p. 3).

questo basti richiamare la tesi di Huizinga che «l'essere-diverso e la misteriosità del gioco sono espressi ambedue visibilmente nel travestimento. In esso si completa il carattere “insolito” del gioco. Il travestito o mascherato “gioca” un altro essere. Egli “è” un altro essere» (Huizinga 2002, p. 17), la cui applicazione al personaggio letterario, maschera per antonomasia, è il fondamento della *factio* narrativa. In questo senso, il problema dell'animalità dei protagonisti del Renart è il problema della scelta che ha presieduto a uno specifico travestimento, ritenuto particolarmente idoneo a esprimere determinate istanze culturali.

Recentemente è stato proposto anche un approccio cognitivo alla questione (Bergot 2016), in polemica con la dicotomia lessicale “antropomorfo/zoomorfo”, il cui binarismo di fondo tradirebbe una visione antropocentrica che non tiene conto della parte animale costitutiva dell'uomo. Su questa premessa, lo studioso Bergot propone di spostare l'accento su una diversa distinzione, cioè quella tra etologia e fisionomia proprie di una data specie, in virtù del fatto che un animale può avere un'etologia umana senza che ciò attenti all'unità della sua fisionomia animale: altrimenti detto, «la cohérence éthologique des personnages de littérature animalière est indépendante de leur cohérence morphologique» (Bergot 2016, p. VII).

Il contributo dell'approccio cognitivo al problema dell'animalità si esplica nel ricorso al “principio della minima aggiunta” (*Principal of minimal departure*) discusso da Marie-Laure Ryan, secondo cui «we reconstrue the world of a fiction and of a counterfactual as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid» (Ryan 1980, p. 406). Esattamente su questo principio giocherebbero retroattivamente i narratori dei racconti renardiani, quando aggiungono, all'occorrenza, un tratto umanizzante alla fisionomia animalesca dei personaggi. Bergot fa l'esempio del gonfaloniere Tardif (*branche Ia*), la cui comicità è data proprio dal fatto che alla fisionomia della lumaca, con cui il pubblico si immaginava il personaggio, si aggiungono degli *adynata* comici, necessari a riorganizzarne con minimi aggiustamenti la rappresentazione mentale che se ne ha, affinché corrisponda all'immagine suggerita nel testo (ad esempio, quando impugna una spada, lo si continua a immaginare come una lumaca ma con un piccolo arto apposito per reggere l'arma).

È un punto di vista utile a una teoria delle percezioni, peraltro facilmente verificabile nelle rappresentazioni miniate di animali a margine dei più svariati manoscritti: proprio il caso della lumaca combattente ha un'ampia fortuna iconografica che permette un riscontro della tesi cognitiva qui proposta, la quale, però, viene parzialmente frustrata dal fatto che in queste miniature le lumache combattono con le antenne, e non con un'arma, a differenza di quanto fanno altri animali già provvisti per natura di arti atti all'impugnatura, come ad esempio i conigli.

D'altra parte, non mi sembra che questo modello metta in alcun modo in crisi l'antropomorfismo di fondo che orienta la formulazione dei racconti, tant'è che, rimanendo sull'esempio della lumaca, è pur sempre una mano che immaginativamente si aggiunge all'animale, vale a dire che la minima aggiunta necessaria a farlo agire in maniera consona alle aspettative va comunque nella direzione di un aumento del tratto "+ umano" del personaggio.

Invece, che si tratti di un travestimento lo si può forse arguire dall'intera storia del rapporto uomo-animale, storia, tutto sommato, di una domesticazione, o "incorporazione":

la storia degli animali è la storia dei modi nei quali gli animali sono stati incorporati nei sistemi produttivi, in attività ludiche, nei rituali, nella guerra, nella proprietà, nella famiglia, negli studioli e nei giardini, nelle collezioni e nei musei con la tassidermia, negli zoo e nei circhi, nei laboratori, nelle architetture, nei monumenti e nelle decorazioni, o i modi nei quali alcuni animali, anche all'interno delle singole specie, sono diventati segni distintivi di una gerarchia sociale (Raggio 2016, p. 874).

Di quest'ultimo caso, il più importante e gravido di conseguenze, un esempio concreto è il trattamento del leone, che, come in tanta fiabistica mondiale, anche nel *Renart* regna sugli altri animali in grazia di un millenario preconconcetto culturale che porta ad assumere l'esistenza, nel mondo naturale, delle stesse gerarchie vigenti nei rapporti umani, peraltro con un «bias profondamente politic[o] che, servendosi dell'immaginario-specchio sulle altre specie, avrebbe come esito quella naturalizzazione del nostro edificio sociale che è stata strumentale alla perpetuazione stessa della cesura natura-cultura» (Manucci 2016, p. 887).

Aggiungiamo che se tale "impostura" facilita la riproposizione, nella narrativa, di una precisa idea delle relazioni sociali (come il sistema feudale abbozzato tra gli animali delle *branches* renardiane), essa è funzionale, di riflesso, anche alla legittimazione degli stessi rapporti di forza sul piano reale (vale a dire, ad esempio, la legittimazione di un ordinamento politico di tipo verticistico, o più genericamente di un concetto di autorità fondato sull'esercizio della forza, e così via).

Questa diffusa convinzione circa una trasponibilità all'animale di caratteri, pulsioni e finanche di un'etica propri dell'uomo è la base dell'intuizione delle possibilità offerte dal genere zoeopico, che dunque, vale la pena ribadirlo, conserva pur sempre uno spiccato antropocentrismo, dato che, nella sostanza, l'uomo resta comunque il punto di riferimento *in absentia* del sistema di valori che li muove.

In questo quadro, anche la presenza del *trickster* animale è in un certo senso prevedibile, sia genericamente nel ruolo di eroe civilizzatore, sia, nel caso medievale del *Renart*, come voce di una visione del mondo alternativa, che ormai è relegata nella dimensione folklorica della cultura. Il

trickster, infatti, “gioca” un ruolo eminentemente politico¹¹, e probabilmente, se dei racconti sulla volpe Renart si sono diffusi e fissati è perché l’arci-modello delle *trickster stories* da cui partono si presta bene a dare voce a quel «“fantasma” del taciuto» che è il folklore (secondo la definizione di Lombardi Satriani 1975, p. 36), il quale può palesarsi solo opportunamente camuffato.

Se ne può desumere, tra le altre cose, come l’animale offra un travestimento comodo al discorso folklorico per aggirare una certa censura selettiva, sfruttando la sua maschera come una sorta di *transfer* narrativo dall’illecito al più lecito, e le azioni dei personaggi come una “messa in scena” della parola negata¹². Adopero volutamente questa espressione per suggerire un’analogia concettuale tra il testo scritto del *Roman de Renart* e lo spazio dinamico della scena, secondo la dialettica osservata da Lombardi Satriani (1975, pp. 33 e sgg.), mutuata a sua volta da Alessandro Fontana (ora 2016), tra discorso dell’ordine, consistente nel «*dire no* a tutto quanto è minaccia di trasgressione al suo statuto», e scena come «ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso, e che ‘ritorna’ come teatro, simulacro, sogno, immagine, fantasticheria, delirio, gioco» (Fontana 2016, p. 14). La relazione tra questi due concetti è dicotomica, poiché la scena «è sempre legata ad un discorso [...] dell’ordine, del potere o della autorità, e si definisce come ripresentazione, in forme ludiche o drammatiche, in forme cioè di spettacolo, gioco, immagine, di quei contenuti che tale discorso o traveste o esclude o nega» (Idem, p. 10).

Lo spazio della scena è lo stesso del racconto renardiano, nella misura in cui «si è costituito come la variabile differenza tra due limiti, quello di un’esclusione [...] e della rappresentazione» (Idem, p. 17), cioè come una soglia, la stessa che abitano l’uomo animalizzato e il *trickster*. È così, infatti, «con tutte le necessarie cautele e con tutti i necessari camuffamenti» (Lombardi Satriani 1975, p. 37) che quella parte di una cultura che viene usualmente lasciata in ombra, taciuta, repressa o delegittimata – perché, in vari modi, pericolosa –, può continuare a riemergere, rendendosi tollerabile.

Forse, all’origine, il piacere suscitato dalla narrativa d’animali poteva ancora essere di tipo “consolatorio”, se così si può dire¹³. In un certo senso, infatti, i racconti di animali si mostrano funzionali a rivivere nell’esperienza del tempo mitico, il cui rimpianto è, in fondo, lo stesso che

¹¹ Rispetto alla definizione generale di Lanternari, per cui «il *trickster* rappresenta la fase di transizione dal *lusus* al *ludus*, dal privato al sociale», cioè dal divertimento individuale e spontaneo a quello pubblico e istituzionalizzato, occorre riconoscere che la volpe Renart si muove ormai in un ambito propriamente “ludico” (e non “lusorio”), dunque pertinente a un carattere di «“sfida” alle leggi coercitive imposte sugli individui» (Lanternari 1983, pp. 226 e 228).

¹² Su tutt’altro versante della cultura coeva, attraverso la presunzione di un rapporto privilegiato con l’animale si poteva arrivare anche a contestare un intero sistema di pensiero, come mostra la storia di san Francesco, la cui proposta innovativa passava anche per la capacità (attribuitagli in ambito francescano) di «ragionevolmente persuadere un lupo, [la quale] era prova di un atteggiamento misticamente provocatorio rispetto alle opinioni ufficialmente condivise dalla cultura filosofica e teologica dell’epoca» (Eco 2016, pp. 691-692).

¹³ In relazione a quel sentimento di nostalgia di cui parlava Bataille a proposito del rapporto primordiale dell’uomo con l’animale: «Tout indique que les premiers hommes étaient plus près que nous de l’animal; ils le distinguaient peut-être d’eux-mêmes, mais non sans un doute mêlé de terreur et de nostalgie» (Bataille 1973, p. 47).

produce astrazioni come il Paradiso o il Paese di Cuccagna; o perlomeno a recuperare un contatto con una realtà, quella nella quale vive l'animale, percepita come parallela, più duttile e dotata di barriere assai più permeabili, in cui azione e parola sono al massimo grado performative; dove, insomma, tutte le potenzialità sono (ancora) dispiegate. Inoltre, anche gli animali dei racconti, in quanto propriamente attori, svolgono a modo loro una *performance*, grazie alla quale, come scriveva Turner (2017, p. 36), «ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiano, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce». Da questo punto di vista, la fiabistica d'animali poteva concorrere a una funzione che si potrebbe definire esplorativa¹⁴, rientrando in un più complesso sistema di pratiche di appropriazione della realtà (in concorrenza con i travestimenti rituali seri e farseschi). Concretamente, però, questa funzione è ormai solo residuale nella zooepica medievale.

Ne resta traccia perché è una qualità connaturata alla narrazione e perché il rapporto con l'animale continua a rappresentare il campo privilegiato della dialettica tra uomo e alterità, che nel medioevo trova ancora la sua sede fisica e ideale nello spazio non antropizzato del bosco, “non-luogo”, come suggerisce Carlo Donà, «in cui si cancella la differenza fra umanità e animalità, e in cui gli animali, per usare un'espressione cara a Musil, vengono “visti diversamente”» (Donà 2003, p. 345)¹⁵. A questa eredità, però, bisogna affiancare l'evidenza che storicamente (in Occidente, almeno da Esopo) l'aggiunta di un tratto teriomorfo ai personaggi dei racconti sembra aver coinciso spesso con una loro utilizzazione satirica, al fine di polemizzare con certi aspetti più inappaganti della realtà (per esempio, i rapporti sociali negli ambienti ecclesiastici denunciati ironicamente nell'*Ecbasis captivi* e nell'*Ysengrimus*). Da qui il recupero renardiano del *trickster* e da qui, ad esempio, anche il recupero della figura femminile impersonata da Hersent.

Specificamente, per il *Renart* e per la fisionomia del suo bricconesco protagonista non sembra fallace il punto di vista di Eliade, secondo cui

lo scatenarsi della licenza, la violazione di tutti i divieti, la coincidenza di tutti i contrari ad altro non mirano che alla dissoluzione del mondo – la comunità è l'immagine del mondo – e alla restaurazione dell'*illud tempus* primordiale, che è evidentemente il momento mitico del *principio* (caos) e della *fine* (diluvio o *ekpyrōsis*, apocalisse) (Eliade 2016, p. 363),

¹⁴ Nel solco di una destinazione della fiaba *tout-court* alla sublimazione della realtà, secondo il compito essenzialmente descrittivo che le attribuisce Max Lüthi: «la fiaba si sente e si presenta come contemplazione dell'essenza della realtà» (Lüthi 2018, p. 113).

¹⁵ Nel bosco si dirigono anche i santi, e vi cercano non «il *sacrum*, l'inaccessibile, il liminare [...] ma il *sanctum*, il luogo prodigioso perché già carico della potenza divina» (Lagazzi 1998, p. 31). Ovviamente, in ottica cristiana, la sfida al bosco diventa un atto di rivalsa contro le forze malvagie, eppure anche in questo caso il santo non sconfigge l'“altro”, ma si limita a ritagliarsi uno spazio vivibile, come scrive Lagazzi, «liberato dalle sue caratteristiche antropocidi» (Idem, p. 28).

ma questa tensione è fortemente stemperata e canalizzata verso una forma regolata e innocua di rovesciamento comico della realtà.

Si può recuperare, a tal proposito, la definizione di “scena” già citata, per precisare che è proprio «attraverso la scena [che] la censura tenta di mascherare il fondamento negativo – dire di no, non essere questo, questo non esiste – del discorso dell’ordine» (Fontana 2016, p. 23), vale a dire che è il ricorso a maschere codificate, in un genere letterario codificato, a garantire il controllo preventivo dei messaggi eversivi che lo stesso testo veicola¹⁶.

Nelle *branches* renardiane, la maschera animalesca istituisce una sorta di carnevale permanente che soddisfa, per citare ancora Fontana, «l’aggressività sociale del Servo [e] il bisogno di mimetismo del Padrone» (Idem, p. 65), ovvero un’evasione fittizia e accessibile, interclassista com’è, del resto, il pubblico di questi racconti (vedi Bonafin 2002, p. 447)¹⁷.

Infatti, malgrado tutto, Renart conserva le simpatie del pubblico proprio perché rappresenta il tipo del “ribelle collettivo”, «costituito dalla stessa comunità tradizionale che anche e proprio per continuare ad essere comunità ordinata nello spazio reale, nel tempo quotidiano ha bisogno di essere ribelle nello spazio simbolico, nel tempo eccezionale» (Lombardi Satriani 1975, p. 56).

Ovviamente, le varie *branches* del *Roman* rispondono a sensibilità diverse, ma nel complesso una solidarietà di fondo va ugualmente segnalata, poiché tutti gli autori o i trascrittori che decidono di contribuire alla tradizione renardiana attestano, consapevolmente o meno, un personale bisogno di evasione politicamente e socialmente condizionato, e condiviso di riflesso anche dai fruitori dei testi, il che è comunque indicativo di una tendenza diffusa nella mentalità comune.

I.1.2. Una coppia tripartita

Il tasso Grimbart è funzionalmente un aiutante e non avrebbe ragion d’essere al di fuori del suo assiduo supporto al cugino Renart, ma questa subordinazione non è replicata nella gerarchia sociale, la quale è abbastanza livellata sull’unica grande distinzione tra il re Noble e tutta la schiera dei suoi baroni, alla maniera dei racconti arturiani. In più, non è mai complice di Renart in qualche astuzia, ma il suo aiuto si esplica solo al momento di salvarlo, in quello che è il suo ambito d’azione, cioè la corte. Grimbart, insomma, è un suo pari, e questa precisazione non è senza valore, poiché può suggerire un approfondimento nella qualità del loro rapporto, che non sarebbe solo di dipendenza,

¹⁶ Il testo essendo una forma di “discorso” e in quanto tale non «semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi» (Foucault 2004, p. 5). In questo senso, tutto ciò che viene espresso dai personaggi del testo rimane al livello di un “rumore”, subendo lo stesso trattamento del folle, a cui la parola non «era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità colla maschera» (Idem, p. 6), rimanendo perciò inascoltato.

¹⁷ E com’era la comunità dei credenti che osservava le rappresentazioni animalesche scolpite nei capitelli o mosaiccate sui pavimenti delle chiese, le quali afferivano a un orizzonte culturale condiviso da tutti i ceti sociali.

bensì di possibile complementarietà. Forse, tutt'altro che mero aiutante, Grimbert può ben incarnare, insieme al cugino, la metà di una coppia ideale simile a quelle di fratelli, eroi o divinità variamente declinate nella mitologia e nella letteratura e che, stanti le peculiarità dei due personaggi e il modo in cui si corrispondono, può trovare una lettura proficua nello schema tripartito di eredità indo-europea formalizzato da Georges Dumézil. Nello specifico, il tasso Grimbert, per la sua specularità rispetto a Renart e per le sue caratteristiche intrinseche, sembra poter costituire con la volpe l'altro membro di una coppia di rappresentanti della terza funzione del modello tripartito.

La permanenza nel *Roman* di una figura come Grimbert, che non è spiegabile solamente sulla base del suo ruolo attanziale, troverebbe così una motivazione culturale, storicizzabile e coerente con il percorso evolutivo degli altri personaggi principali.

In realtà, tale modello è un'astrazione che viene più o meno volutamente frustrata nelle *branches*, dal momento che proprio il protagonismo della volpe produce uno squilibrio nella struttura tripartita della società – la quale, infatti, nel *Roman de Renart* «subisce un'accentuata bipolarizzazione» (Bonafin 2006, p. 211) –, imponendo un rimodellamento degli attributi dei suoi rappresentanti, che è, in fondo, una riorganizzazione dei rapporti di forza.

Tuttavia, l'esigenza di far accompagnare Renart da un suo acritico sostenitore all'interno della comunità degli animali è forse anch'essa una traccia di quel sistema che pur poteva operare, a livello semi-conscio, nella costruzione dei personaggi, una volta che questi fossero fatti agire in un'ambientazione feudale, come accade in queste *branches* francesi, prima delle quali, infatti, il tasso non figura¹⁸.

I.1.2.1. *Renart nel sistema tripartito*

Sostanzialmente la volpe contesta l'intera ideologia tripartita e ovviamente non è casuale che a farlo sia proprio lei, prodotto di un livello di cultura popolare facilmente riconducibile alla sfera della fecondità. Da una parte, miti comuni a un territorio più vasto di quello indo-europeo restituiscono concordemente l'immagine di un'età dell'oro definita come un'assolutizzazione dell'abbondanza, che perciò vanifica la ragion d'essere delle altre due funzioni; dall'altra, è ancora tramite la fuga utopistica nel paese di Cuccagna che si polemizza con una costruzione politica che prevede – almeno – tutte e tre le funzioni, e non soltanto l'ultima (auspicando, di conseguenza, una revisione di tutti i rapporti economici e produttivi; sul tema vedi Pasero 1990).

¹⁸ Che il tasso non abbia un suo spessore particolare, ma esista in funzione della volpe può suggerirlo, oltre alla sua assenza nell'*Ysengrimus*, anche la libertà con cui il suo nome, di origine germanica, viene modificato nel *Reinhart Fuchs*, passando da Grimbart a Crimel, *nomen omen* se si vuole leggersi un suggestivo quanto solo ipotetico riferimento al latino *crimen* [accusa, calunnia; colpa, delitto], come segnala Carla Del Zotto, in alternativa a «*krimmen* “piegare gli artigli per afferrare”, “graffiare, raschiare”, attestato in Krim-vogel “uccello rapace”» (Del Zotto 2006, p. 332).

Il caso della terza funzione nel *Renart* è esemplificativo, poiché questa presunta eredità culturale graviterebbe attorno ad almeno tre personaggi: Grimbert, Renart e anche Isengrin (se non quattro, con il cervo BricheMER).

L'appartenenza di Renart a questo ambito è suggerita sia dalle affinità intertestuali con altri personaggi tradizionalmente assegnati ad essa, sia dalle sue caratteristiche denotative, vale a dire l'appetito costante (che indirizza gli intrecci di intese *branches* attorno a delle "quêtes de nourriture"), una sessualità vigorosa (che coinvolge sua moglie Hermeline, la moglie del suo antagonista Hersent, e la regina Fièrè) e l'abbondanza che lo accompagna nelle cacce e in casa sua.

Lo stesso aspetto volpino non è esente da possibili correlazioni, se è vero che «il est fort probable que l'on considèrait cet animal lui-même, sinon comme le protecteur des vignes et des moissons, du moins comme le principe de leur abondance» (Saintyves 1987, p. 393).

Alla luce di ciò, un confronto s'impone con lo storico studio di Grisward sul ciclo dei Narbonesi, il più completo svolto in un'ottica duméziliana¹⁹.

Per cominciare, egli ripartisce i sei figli di Aymeri de Narbonne, escluso l'erede, in coppie nei tre ordini, assegnando il terzo al ricco Garin e a Hernaut/Ernalt il siniscalco, cioè l'amministratore dei beni materiali, «de la vitaille et de la menentie» (v. 140)²⁰, il quale incarnerebbe «le pôle guerrier» (Grisward 1981, p. 256) della coppia.

La prima evidenza è di certo la maggiore vicinanza di Renart a Hernaut, che tra l'altro è marchiato come «li roux»²¹, propriamente la tonalità di rosso con la quale si identifica anche la volpe nel *Roman* (*branches* IV, v. 215; Va, v. 749; VI, vv. 391 e 1496; XI, vv. 116 e 467; XVI, v. 153; XXII, v. 410; XXIII, vv. 5 e 1803; XXIV, v. 128), la quale, a sua volta, nella confessione della *branche* VII menziona proprio «Hernaut li roux» insieme ad altri "rossi" («Hunant li roux» e «Piere li roux»,

¹⁹ Un giudizio sommario sulla validità dell'applicazione di tale paradigma può leggersi in Batany 1985.

²⁰ Vedi il primo capitolo di Grisward 1981, pp. 27-78. Il verso citato è a p. 53.

²¹ Colore tuttavia pertinente non alla terza, ma alla seconda funzione nel simbolismo indo-europeo più ricorrente. Il problema è risolto da Grisward citando Plutarco e il poema eddico *Rígsthula* a testimonianza della possibilità di uno sfasamento nei valori dei colori non ignoto al mondo latino né al mondo germanico e includendovi anche il testo da lui esaminato, che attribuisce indubbiamente il bianco a Bernard, consigliere del re, e il nero ad Aïmer, lasciando dunque coerentemente il rosso al siniscalco (Grisward 1981, p. 256). Anche i colori del *Roman de Renart*, «quand elles désignent autre chose que les animaux, se rangent principalement sur l'axe blanc-rouge-noir», come si verifica ugualmente nell'*Ysengrimus* (Suomela-Härmä 1988, pp. 405 e 415). Questa triade cromatica sembra effettivamente avere una precedenza storica sugli altri otto colori dello spettro basilico comune a tutti i popoli, secondo la ricostruzione di Berlin/Kay 1969 (pp. 4 e 104): dal loro studio, infatti, emergono sette stadi successivi universali di codifica del colore, che partono da bianco e nero, aggiungendo il rosso al secondo stadio (cui seguono verde e giallo, blu, marrone, viola/rosa/arancione/grigio). La formazione di questa precisa triade sembra naturalmente determinata dalle specifiche qualità del rosso, che lo rendono «l'esperienza cromatica più saliente» (Sahlins 1975, pp. 593-594), motivo per cui la suddetta triade rappresenta il «risultato percettivo dell'incrocio tra il dualismo basilico chiaro/scuro dello stadio I con un contrasto ulteriore cromatico/acromatico» (Idem, p. 602). L'attribuzione, poi, di ciascuno dei tre colori a una funzione del sistema tripartito non trova esplicite motivazioni, se non, forse, per il fatto che «BLACK and RED contrast jointly with WHITE on the brightness dimension and with each other in relation to hue» (Berlin/Kay 1969, p. 107), il che potrebbe giustificare, da un lato, la relazione universale tra il colore bianco/lucente e l'idea della regalità, dall'altro, l'assestamento di nero e rosso su un piano simbolico comprimario, ma con possibilità di reciproca confusione, come nei casi riportati da Grisward.

in un elenco che occupa i vv. 687-706) che non possono reggere il confronto con le sue malefatte. Inoltre, Hernaut come Renart è un personaggio caratterizzato essenzialmente da aggressività e litigiosità – cioè da una ostilità strutturale del carattere –, tratti che spingono Grisward ad accostarlo a un altro siniscalco della letteratura medievale, il cavaliere arturiano Keu. Anch'egli costituirebbe uno dei termini di un binomio, insieme al conestabile Beduer, replicando una simmetria che «s'identifie d'abord avec celle des deux offices de cour: *dapifer/pincerna* = *mestre seneschal/botellier*» (Grisward 1981, p. 266). Infine, come Hernaut esprime il polo belligerante della sua coppia, così Keu è notoriamente impulsivo e guerrafondaio, rispetto a un Beduer giudicato saggio e pacificatore.

Alcuni parallelismi con Renart e Grimbert iniziano a intravedersi: all'aggressiva litigiosità di Renart fa da puntuale contrappunto l'atteggiamento conciliatorio di Grimbert, definito anche «li sage» nella *branche* VI (v. 97e, parte di un'aggiunta comune a CHM). Quanto è inaccessibile e ostile l'ingresso di Malpertuis, tanto è aperta e ospitale la dimora del tasso, Malbuisson, nella *branche* XVII, e questo nonostante il nome stesso sia stato mutuato (occasionalmente, poiché non figura in altre *branches*) da quello del castello di Renart, altro indizio della specularità con la quale è formato il personaggio di Grimbert rispetto alla volpe.

Grisward farà poi un passo ulteriore, inserendo Keu nella catena di analogie con cui Dumézil legava tra loro il dio norreno Loki, l'osseta Syrdon e l'irlandese Bricriu (Grisward 2001, p. 303, con riferimento specificamente al Keu del *Mantel mautailé*). Anche qui possiamo seguirlo: Renart è un «beau mauvais»²², ha indubbiamente una «langue venimeuse» e in generale è vicino a Keu, e a Hernaut, quanto lo è Loki. Non è però un siniscalco, titolo che nel *Roman* è attribuito una sola volta al cervo Brichemer, nella *branche* Va (v. 1038), dove effettivamente svolge anche il ruolo di pacificatore, proponendo che Renart si riconcili con Isengrin tramite un giuramento (vv. 901 e sgg.). Con una sorprendente specularità, Brichemer è definito poi «bouteillier» nella *branche* XXIII (v. 1473)²³. Infine, diversamente da Keu, Renart non mostra alcuna eccellenza in cucina che debba equilibrare «structurellement sa maladresse sur le champ de bataille» (Grisward 1981, p. 263), per quanto vada riconosciuto che neanche la volpe Renart esce spesso vittoriosa da uno scontro fisico, salvandosi il più delle volte con una finta morte²⁴.

²² La bellezza di Renart è quella stereotipica della volpe la cui «gorge est blanche et nete» (*branche* III, v. 72) e che dunque può valere anche «set sols ou huit» (*branche* IX, vv. 1171-1172). È comunque riconosciuto a Renart un certo fascino cortese, ad esempio nella *branche* Ib, v. 1954, quando la regina Fièrle lo definisce «bien afaitiez».

²³ Volendo spingere oltre le coincidenze, si noterà che Rutebeuf scrive un epigramma *Sur Brichemer*, scegliendo questo animale per celebrare la generosità e la liberalità del suo destinatario, che «n'a si large jusqu'outre mer», e non è «uns hom plains de desroi», la cui borsa «n'en empire» (vv. 5, 10 e 19). Il testo si può leggere nell'edizione del *Roman de Renart* a cura di Strubel, che include anche altri scritti minori di materia renardiana (Strubel 1998, pp. 867-868).

²⁴ Una notevole eccezione è l'uccisione di Tardif, nella *branche* XI, vv. 1615-1637.

Si direbbe, insomma, che Renart s'inserisca concettualmente bene nella terza funzione, ma al contempo non condivide tutti gli attributi concreti di altri personaggi letterari che pure ne fanno parte e il motivo è presto detto: sono i tratti identitari comuni al tipo del *trickster* che supportano l'inclusione della volpe nell'ambito della terza funzione e su questi si regge l'analogia, non sul rispetto incondizionato dell'ideologia tripartita. Così, si mantengono equivalenze tra tutti gli attributi potenzialmente coerenti con un personaggio eversivo, come l'aggressività e la furbizia malevola, mentre si perdono quelli più dipendenti da un mondo feudale e cortese, ovvero il ruolo di siniscalco e l'abilità di cucinare.

I.1.2.2. Commistioni di attributi

Il discorso è simile ma più attenuato per il tasso Grimbert: anch'egli trova posto nella stessa collocazione senza che gli faccia eco una carica politica (ad esempio, rispetto al Beduer dell'*Estoire de Merlin*, non è propriamente un conestabile) e senza manifestare concretamente quella particolare «intelligence recueillie», tipica del giocatore di scacchi (Grisward 1981, p. 271, a proposito di Beduer).

Invece, nelle stesse *branches* in cui si è visto Brichemer nelle vesti di siniscalco (*branche Va*) e bottigliere (*branche XXIII*), un conestabile c'è, ed è Isengrin, che mantiene stabilmente questo titolo in ogni occorrenza del *Roman* (*branche II*, v. 1026; *branche Va*, v. 297, v. 405, v. 543; *branche VI*, v. 350c, parte di un'aggiunta comune a CHM; *branche XI*, v. 2421 – anche se ai vv. 2735-2736 diventa un plurale generico: «cil qui estoient connestables / Conmandent a metre les tables» –; *branche XIII*, v. 1988 di H, che porta una variante di diciotto versi in luogo dei vv. 1615-1620 dell'edizione di Martin)²⁵. Sembrerebbe, insomma, che anche Isengrin vanti qualche prerogativa per essere partecipe della terza funzione.

Da una parte, il titolo stesso di conestabile, se originariamente rinvia alla sovrintendenza delle scuderie reali (< COMES TABULI), vale a dire della cavalleria, e dunque all'ambito della funzione guerresca, nel *Roman de Renart* – come per Beduer – designa già una figura molto più vicina al siniscalco, consacrata non tanto all'impiego militare quanto all'amministrazione domestica del palazzo reale. Nella *branche Va*, il re ha fatto Isengrin «conestable / De sa meson et de sa table» (vv. 297-298); nella *branche XI*, «li connestables / Ysengrins fet metre les tables» (vv. 2421-2422); nella *branche XXIII*, tra i vari animali mandati dal re in cucina per preparare il banchetto nuziale, Isengrin è incaricato di «taillier / Et de la coupe apareillier» per la regina (vv. 1477-1478).

²⁵ Solo nella *branche X* Isengrin è invece un «provost» (v. 1687), ruolo più amministrativo che militare. Invece, nella *branche XVII*, vv. 267-268, il re ordina di far apparecchiare la tavola a dei «connestables» generici. La diffusione delle occorrenze, comunque, mi sembra contraddire la posizione di Zufferey (2012, p. 34), secondo cui il ruolo di conestabile è assegnato a Isengrin solo nel troncone primitivo di Pierre de Saint-Cloud.

D'altra parte, è Isengrin, talvolta davvero ritenuto saggio (ad esempio, «voizie et sages», conoscitore di «plussors languages», nella *branche* Va, vv. 296-297), che si contrappone a Renart come intelligenza riflessiva «en face de l'“intelligence impulsive”» (Grisward 1981, p. 271, a proposito di Beduer e Keu), peraltro vincendolo proprio al gioco degli scacchi, nella *branche* XVII. Un altro personaggio che è «ases plus sages» in quanto conosce «meins langage» è ancora Brichemer, nella *branche* X (vv. 977-978).

Infine, la stessa rappresentazione dei titoli qui discussi, come formanti un binomio riconoscibile, trova un'eco in un'altra *branche*, la I, quando, parlando delle usanze della corte, Renart dice a Brun che li «tuit furent feru en un coing / Et li seneschal et li queu» (vv. 524-525).

I.1.2.3. Un assetto instabile

Si può allora riassumere il quadro in questo modo: posta una ripartizione ideologica della società in tre ordini, relativi rispettivamente alla preghiera, alla guerra e alla produttività, il *Roman de Renart* contiene insieme A) un macroambiente che la riproduce fedelmente, nel quale si muovono religiosi, baroni e contadini sotto un re, e B) dei rappresentanti potenzialmente prototipici dei tre ruoli che però, confliggendo tra loro, finiscono per smentirla²⁶.

Più precisamente, all'interno di un microcosmo narrativo che simula una realtà socio-politicamente parallela a quella del pubblico dei testi, solidamente gerarchizzata, quello che sarebbe un esponente dell'ideale dell'abbondanza, della fertilità e della fecondità, ovvero un soggetto categorizzabile nella funzione (ri)produttiva, accentua il proprio individualismo – per spinte extratestuali – a scapito della stabilità dell'intero sistema, innescando una nuova e diversa contrapposizione, tra lui e gli altri.

Il punto è che Renart, proprio sfuggendo continuamente a ogni inquadramento, definisce in maniera inequivocabile la sua collocazione nella più generale delle opposizioni binarie con cui il mondo viene semantizzato, quella tra ordine e disordine. In questo senso, indipendentemente dall'applicabilità dello schema tripartito – che pure, se davvero condizionava l'ideologia dell'intera società, deve con tutta evidenza trovare, se non espressione, almeno coerenza anche nel *Roman* –, si può comunque sempre riconoscere in Renart il polo caotico di qualche diade. Lo è nella coppia che forma con Grimbert, lo è rispetto alla massa omogenea dei baroni (e ad alcuni di loro in maniera più vistosa, Isengrin *in primis*) e lo è anche rispetto a Noble.

²⁶ Si badi, però, che la società renardiana nega qualunque possibilità di un primato dell'ordine religioso sugli altri e già così va decisamente in controtendenza rispetto alle testimonianze coeve di XI e XII secolo, che, con la progressiva sacralizzazione dell'immagine tripartita, riflessa nella sostituzione del sovrano con Dio, testimoniano una priorità sempre più accentuata del ruolo del clero come guida dei due altri ordini (vedi Niccoli 1979, pp. 17-21).

L'appartenenza di Grimbert alla stessa categoria sociale di Renart (pari *inter pares*) si rivela, perciò, non dirimente e anzi conferma che lo scompiglio che porta la volpe non si indirizza sull'assetto feudale contingente, ma sul suo remoto retroterra ideologico. Renart è un barone come i suoi avversari: ciò lascia supporre che questa sovrastruttura politica sia un ornamento poco rilevante rispetto al focus della questione, che si muove piuttosto su un piano culturale.

D'accordo con Batany, «on a toujours l'impression de voir des animaux déguisés, si bien que les "états" qu'ils représentent ne prennent pas l'aspect d'un fait naturel [...] mais au contraire un fait de culture, assumé à la façon d'un jeu, le jeu étant une sorte de substrat de toutes les institutions culturelles» (Batany 1981, p. 49).

Il protagonismo della volpe è indubbiamente legato a un'emersione – più, quindi, che una permanenza – di un livello di cultura cosiddetto “subalterno” all'interno del sistema socio-culturale in cui si diffondono e standardizzano i testi del *Roman*. Invece, la delimitazione dell'ambito di intervento di Grimbert alla corte, cioè alla sede dove si praticano la socialità e la legge, questa sì, conserva un valore funzionale, dato che replica la principale separazione di cui Renart si fa portavoce, quella tra interno ed esterno, tra io e l'Altro. In questo senso, i tratti concilianti che il tasso eredita sono gli unici possibili, poiché sono quelli che Renart ha scartato.

Anche Isengrin conserva delle vestigia della terza funzione, nel proprio titolo di conestabile, nel matrimonio con Hersent (figura a suo modo magica, legata anch'essa alla ritualità agraria e alla fertilità, per cui vedi § seguente) e, forse, nello stesso legame parentale con Renart, che riflette la conoscenza zoologica condivisa nel medioevo circa l'appartenenza dei due animali alla stessa famiglia; parentela, a quanto pare, molto più sentita di quella, ad esempio, tra la volpe e il cane. Come già Aristotele,

les zoologues du Moyen Age et de la Renaissance savent aux aussi que le loup et le renard appartiennent à la même famille. Ils en font deux parents, deux compères [...] La parenté entre le renard et le chien, en revanche, n'a guère été sentie par les auteurs anciens. La chasse et l'aversion profonde qu'y montre le chien pour le renard les poussent à croire qu'il s'agit de deux animaux antinomiques (Pastoureau 1991, p. 133).

Tuttavia, in questo caso è difficile determinare se si tratti più di riflessi o di eredità, indotti dal rapporto antitetico che il lupo stabilisce con la volpe o da effettive caratteristiche a lui intrinseche.

Da un lato, questi (pochi) elementi rimangono strettamente dipendenti dal contesto narrativo del *Renart*: esplicitare il ruolo di conestabile ha senso solo nella più ampia metafora feudale della corte e implica, perciò, un'adesione forte del personaggio al sistema e all'ideologia che invece Renart contesta; in più, l'attribuzione di tale carica (peraltro non sistematica, né pienamente corrispondente

agli effettivi uffici del conestabile) torna utile a marcare una distinzione tra il lupo e gli altri baroni, aumentando peraltro, secondo Zufferey, la comicità della sua sconfitta al processo, dal momento che si vede negata «l'obtention d'une réparation auprès de la Cour dont il est un grand officier» (Zufferey 2012, p. 35).

In secondo luogo, l'unione “normata” con la lupa, che ne frustra la naturale esuberanza sessuale, trova anch'essa un mero riscontro utilitaristico nel medesimo contesto ideologico cortese, servendo a rielaborare il contrasto tra il lupo e la volpe sulla base del sistema di valori riprodotto nei testi, dunque a fondare uno dei principali intrecci della tradizione, cioè quello dell'ostilità tra Renart e Isengrin, facendolo derivare dall'adulterio di Hersent.

Infine, anche la parentela è debole tra i vari testi, definendosi due volte in senso stretto (*branches* V e XXIV), con Renart e Isengrin rispettivamente nipote e zio l'uno dell'altro – sulla scia dell'*Ysengrimus*, in cui Renart riconosce nel lupo il fratello di suo padre («intulit ille: mei frater patris estimo cum sis, / Dicere te patrum debeo iure meum», liber IV, vv. 419-420, in Voigt 1884, p. 218) –, ma quasi sempre con un semplice comparatico²⁷, quale Renart riserva anche ad altri animali (ovvero alla cincia e poi al corvo nella *branche* II, vv. 477 e 915, e al lupo Primaut nella *branche* VIII, v. 294). È probabile che le designazioni di nipote e compare tradiscano due stadi di sviluppo dello stesso vincolo parentale tra i due personaggi, tuttavia è un dato oggettivo che la vaghezza del comparatico ha prevalso di gran lunga nella tradizione renardiana (e nel *Renart* francese come nel *Reinhart* di Heinrich der Glîchesære). Questa evidenza è forse il sintomo di un'evoluzione di prospettiva da parte del pubblico delle *branches*, che, rimanendo nell'alveo di antiche concezioni totemiche, passa, però, dal legare i personaggi in una parentela diretta (riflesso di un'idea divenuta inattuale) al riproporre nei testi la pratica consolidata – e persistente – di attribuire ipocoristici o singenionimi agli animali pericolosi, nella speranza di ingraziarseli (vedi Riegler 1981, che a p. 345 offre una serie di esempi come quello della volpe, detta “vaddermann voss” [compare volpe], o “herr gevatter” [signor padrino], in basso tedesco, e “mon cousin” in Bretagna, e quello del lupo, “compère quette grise” [compare zampa grigia] nelle Côtes-du-Nord). Con questo adeguamento di alcuni relitti culturali alla realtà coeva, il legame tra Renart e Isengrin si opacizza e probabilmente, malgrado le premesse, la percezione che se ne ha nel Medioevo rimane quella di un mero rapporto privilegiato, funzionale, sul piano narrativo, a giustificare la preminenza della loro ostilità su tutte quelle che la volpe alimenta.

Per altro verso, il nome del lupo ha relazioni dirette con la mascherata, sia perché l'etimologia stessa, nel secondo membro del nome (germanico): *-grímr*, *-gríma*, potrebbe rimandare a delle

²⁷ *Branches* I, v. 3; II, v. 702; III, v. 216 et al.; IV, v. 237 et al.; V, v. 7 et al.; VI, v. 455 et al.; IX, vv. 499 e 534; X, vv. 152 e 1221; XI, v. 47 et al.; XV, v. 49, in cui Renart definisce il lupo «nostre compere» parlandone con Tibert; XVI, v. 1385 et al.; XVII, v. 181, con un'allusione; XXII, v. 75 et al.; XXIII, vv. 1694 e 1697.

maschere di ferro indossate in battaglia da guerrieri che miravano a simulare una personificazione con l'animale²⁸, sia perché una maschera chiamata Ysengrind, rappresentata con tratti animaleschi e diabolici, è effettivamente attestata nelle feste d'inverno del folklore svizzero: per esempio, a Freiamt, in Argovia, e a Horgen, presso Zurigo, a tale essere spettrale è consacrata una notte, appunto la “notte d'Ysengrind”, alla vigilia di San Nicola o a Capodanno, durante la quale se ne va in giro a rapire bambini²⁹.

In entrambi i casi, però, sembra da escludersi un'affinità con le idee di fecondità e abbondanza che caratterizzano la terza funzione, richiamando invece esplicitamente l'ambito bellico o al massimo giudiziario, se è vero che nel Canton Zugo avevano nome “Ysingrind” il Presidente dell’“altissimo Consiglio”, un tribunale dei folli, e uno dei suoi strumenti di tortura (Meuli 1975, p. 93: «in Zug endlich hiess *Ysingrind* der Vorsitzer des “grossmächtigen Rates”, eines Narrengerichtes, und eines seiner Strafinstrumente»). Al più, l'aggressività che la figura del lupo sembra comunicare potrebbe rientrare in relazione con tale funzione su un piano contrastivo, che veda il lupo come maschera negativa da avversare o dominare in determinati contesti rituali, fondati sull'idea comune del travestimento animalesco come uno dei «modi diversi di entrare in rapporto con i morti, ambigui dispensatori di prosperità» (Ginzburg 1998, p. 165), non diversamente da quanto succede, ad esempio, all'orso portato in processione e ucciso durante il Carnevale in molte località eurasiatiche; ma resta comunque più plausibile un accostamento della maschera a rituali guerreschi, come accadeva nel caso dei guerrieri *bersekir* (lett. “vestiti con pelli di orso”) e *ùlfeðinn* (lett. “teste di lupo”) scandinavi.

Sintetizzando,

il NP [nome proprio] del lupo, anche se in modo non univoco, evoca un contesto di credenze relative a maschere e metamorfosi animalesche, che rendono più facilmente immaginabile il transfert onomastico dai guerrieri mascherati da belve, alle maschere dai lineamenti canini (o lupini?) di un folklore para-carnevalesco, all'insegna dell'Isengrin antropomorfo del *Roman de Renart* (Bonafin 2006, p. 228).

²⁸ Dall'antico alto tedesco *îsan* (“Eisen”) + *grîma* (“Helm”), dunque propriamente un *Eisenhelm* [elmo di ferro] (vedi Kluge 1957, s.v. ISEGRIMM), significato su cui si attestò infine anche Jacob Grimm (*Deutschen Mythologie*), rivedendo la ricostruzione inizialmente avanzata nel suo lavoro sul *Reinhart Fuchs*, dove leggeva nel nome il significato di “spada crudele”, da *grim* (“grausam, grimming”). La prima proposta etimologica di Grimm è invece sostenuta da Carla Del Zotto, per una sua maggiore consonanza con l'indole avida e aggressiva del lupo, che può effettivamente qualificarsi “crudele come una spada affilata” [grausam wie das schneidende Schwert] (vedi Del Zotto 2001, pp. 345-346).

²⁹ In un contesto charivarico, poiché «in der gleichen Nacht finden Lärm-, Heische- und Rügeumzüge schwarz berusster Burschen statt, die mit langen Stöcken bewehrt sind und mit Schellen und Klappern einen Höllenlärm machen» [nella stessa notte hanno luogo cortei rumorosi, di questue e di offese, ad opera di giovani vestiti di nero, i quali sono armati di lunghi bastoni e fanno un baccano infernale con campanelli e sonagli] (Meuli 1975, p. 93; notizie sulla maschera sono alle pp. 93-94, coll. 1771-1772).

In sostanza, la volpe e il lupo mantengono una specularità irriducibile, benché siano legati (*ab origine*, secondo l'autore della *branche XXIV*) a una comune descrizione del mondo, caotica, fuori legge ed eccezionale, e infatti non si oppongono secondo un principio manicheo di bene *vs* male, ma secondo una caratterizzazione tutta interna alla mitologia picaresca – come Kerény (2006, p. 139) definisce il ciclo del Briccone –, in cui le relazioni si articolano sull'inganno dello stupido, che è poi, per tornare alla *zoepica*, lo stesso «principale nucleo compositivo» delle fiabe di animali, tutt'altro che moralmente condannato (Propp 1990, p. 365). È così ancora nell'*Ysengrimus* latino, che contrappone un lupo «stultus» e «rudis» a una volpe «sapiens» e «callida», ma mantenendo sempre entrambi dal lato della stessa connotazione morale.

Se ne può trarre, allora, soltanto una suggestione: che il lupo rappresenti, rispetto alla volpe, la personalizzazione successiva di un lato del *trickster*, come Kerény la postulava per la coppia formata da Prometeo ed Epimeteo, forse originariamente fusi in un essere ibrido, un «arcibriccone» primordiale «furbo e stupido insieme» (Kerény 2006, p. 145), e che, allo stesso modo, la scissione della stupidità dalla furbizia possa aver determinato storicamente la specializzazione narrativa del personaggio di Renart e, di riflesso, quella del suo principale antagonista Ysengrin.

I.1.3 *Due re*

Mentre i conflitti tra Renart e gli altri animali si risolvono spesso in scontri fisici (o verbali, ma sempre caratterizzati da un'aggressività concreta), l'ostilità contro il re si muove su un piano diverso, simbolico e forse più ideologico.

Noble non è un pari di Renart, motivo per cui, nei suoi confronti, il contrasto assume un tono marcatamente politico, attraverso una sistematica sconfessione della sua autorità: ogni convocazione a corte è da Renart puntualmente disattesa, i messaggeri del re tornano sempre vilipesi, quando non anche feriti, e addirittura la regina viene insidiata da Renart (*branche Ib*; altrove, nella *branche XI* e nella *branche XVII*, si mostra a lui compiacente, ma il loro adulterio rientra sempre in un atteggiamento di sfida personale, oltre che politica).

Di norma, dunque, Renart coinvolge lo stesso Noble nella messa in discussione dell'ordine preesistente, in questo caso, però, non per riorganizzare la gerarchia a cui il re sovrintende, ma semplicemente per sottrarvisi, ovvero per ribadire la sua estraneità.

Come si è già detto, la comunità dei viventi del *Roman* rispecchia tutto sommato fedelmente un ideale modello tripartito, dove il re rimane ben saldamente al vertice, mentre è la legge ch'egli esprime – e cioè l'ordinamento concreto di tale società – ciò a cui Renart è refrattario. Ne deriva che anche in relazione a Noble Renart interpreta coerentemente il polo del disordine, ribellandosi

puntualmente agli ordini del re e misconoscendogli qualunque potere coercitivo su di lui, cioè praticando l'asocialità.

Effettivamente, la contrapposizione permarrrebbe in tutte le avventure della volpe, dipendendo dalla caratterizzazione fissa di Noble in quanto re legittimo e di Renart in quanto elemento ribelle e recalcitrante al sistema sociale cui il re sovrintende. Vi sono, tuttavia, due *branches* che sembrerebbero sviluppare narrativamente questa suggestione, nelle quali alla disobbedienza occasionale subentra una vera e propria prova di forza, e cioè la *branche X (Renart médecin)* e la *branche XXIII (Le mariage du lion)*. La particolarità di questi due episodi è che non solo il confronto è esplicitamente incentrato sulla coppia Renart/Noble, ma in più i due antagonisti agiscono come rappresentanti dei due modi dicotomici della sovranità, quella magica (la volpe) e quella giuridica (il leone).

In verità, sono sempre i tratti identitari di Renart che ispirano una lettura di questo tipo, innanzitutto perché dei potenziali connotati magici – quando emergono – restano coerenti con il personaggio, nella sua intrinseca alterità rispetto al mondo socializzato della corte; poi perché, come Noble esercita la stessa forma di sovranità prevista negli ordinamenti societari reali, su cui il *Roman de Renart* ironizza, va da sé che Renart gli si contrapponga esprimendo un potere concorrente di diversa natura, non razionale-legale ma informale.

Niente di strano che un eroe della terza funzione venga associato a competenze magiche, dacché queste rientrano tradizionalmente tra gli auspicati strumenti di controllo della fertilità e dell'abbondanza da cui tale funzione nasce³⁰.

I.1.3.1. *Re mago*

Nel primo caso, sembra che il racconto rispecchi assai rigidamente il modello tripartito, aprendosi alla corte del re, durante una festa presenziata da tutti i suoi baroni: «Onc n'i ot se frans homes non» (v. 24) e alla quale «n'ossast pas estre vileins» (v. 18)³¹. Al solito, Renart trascura la convocazione e proprio questa sua negligenza ispira lo svolgimento della vicenda, imperniata, come tutte le *branches* “giudiziarie”, sul tentativo del re di ribadire la propria autorità sul *baron revolté*. Stavolta, però, l'espedito narrativo della malattia di Noble, contratta proprio somatizzando il dolore per l'ennesima prova di impotenza nei confronti di Renart (vv. 1158-1164), permette a quest'ultimo di presentarsi spontaneamente a corte in qualità di guaritore del re, dunque su un piano

³⁰ Secondo Malinowski (1962, p. 217), «la magia è il ponte tra l'età dell'oro di una creatività primordiale e il potere attuale di produrre dei miracoli».

³¹ Roger Bellon parla di una «'féodalisation' totale de la tonalité», sostenuta da molteplici spie, tra cui «la prééminence du roi qui met en mouvement l'appareil judiciaire», la ripresentazione di Renart come *franc home* e miglior vassallo, la riunione privata del consiglio di baroni «dans une partie de campagne sans aucun pittoresque» (in Strubel 1998, pp. 1225-1226).

temporaneamente paritario. Rispetto a tutti gli altri medici già convocati a corte, dei quali «onques n'en i sot nus venir / Qui del mal le poïst garir» (vv. 1175-1176), Renart si fa detentore di un potere curativo apparentemente differente, non per la qualità del rimedio ma per il tipo di competenza velatamente magica che sottintende.

In effetti, dall'inizio del suo viaggio verso la corte (v. 1266), durante il quale Renart cerca gli opportuni medicamenti, la narrazione assume un andamento che ricorda quello favolistico. Uscito da Malpertuis, Renart «tant erra» che si ritrova in un giardino pieno di erbe «pressioses et cheres / Et bones sont por mal saner» (vv. 1294-1295), e che, particolare importante, egli sa ben riconoscere: «il les cunut meus ases / Que je dire ne vos sauroie» (vv. 1306-1307). Còlte le erbe, le bagna in una fonte che corre «par le vergier et par la cort», poi le macina e ne riempie un vasetto che aveva con sé (vv. 1310-1316), dopodiché si addentra in una foresta e lì, sotto un pino, trova un pellegrino addormentato (vv. 1331-1332) che ha con sé una borsa allacciata alla cintura (vv. 1334-1335). Gliela sottrae, trovandovi dentro «une herbe qui ert bone as dens» e altre piante medicinali, tra cui l'elleboro³² (vv. 1342-1345), quindi si dilegua, togliendo al pellegrino anche «l'esclavine» che ha sotto il capo (vv. 1350-1352). Già fin qui è chiaro come il racconto si sia semplificato in una serie di tappe funzionali a mostrare un certo dominio di Renart sulla sfera del magico (in questo caso, officinale).

Se le erbe facevano parte del repertorio medicinale ordinario, qui si precisano sia l'universalità della loro efficacia curativa (più chiaramente in BCHM, la cui variante del v. 1295 suona: «por touz maus saner»), sia il gesto rituale che deve accompagnarne la preparazione, quello dell'immersione in una vicina sorgente d'acqua. Anche la presenza del pellegrino dormiente è assolutamente svincolata da una logica di casualità, poiché Renart ha altrettanto bisogno delle erbe contenute nell'elemosiniere che gli ha rubato, erbe «dont li rois sera repassez» (v. 1344), così come del suo mantello, usato per poggiarvele sopra (vv. 1429-1430, dunque un gesto apparentemente superfluo eppure segnalato).

Una volta a corte, Renart può legittimamente sfruttare il suo ruolo per vendicarsi dei suoi nemici, proponendo al re dei rimedi che impongano il sacrificio della loro pelle³³: l'operazione non è solo pretestuosa, perché infine Noble risulterà effettivamente guarito³⁴.

³² Pianta ben nota alla tradizione popolare, considerata rimedio contro la pazzia già nei tempi antichi. Se si volesse dare credito alla scelta della pianta per ricostruire una cronologia interna della *branche*, considerando che dal ricovero del re all'arrivo di Renart passa «demi an» (v. 1246), ne dovrebbe derivare che la festa di «saint Jehan» durante la quale Noble si ammala (v. 1164) fa riferimento a S. Giovanni Battista, celebrato il 24 giugno. La notizia, però, sarebbe poi discordante con la collocazione cronologica dell'ambasceria di Roonel a Renart «a l'entrer de septembre» (v. 374).

³³ Gli animali in questione sono Ysengrin, a cui «la pel li traient hors del dos» (v. 1563), il cervo BricheMER, al quale «bien fu escrisie la pel, / Et les deus cornes li briserent» (vv. 1590-1591), e Tibert, che però riesce a scappare. A ben vedere, l'utilizzo della cinta di cervo è solo inizialmente consigliato, ma quando Noble si distenderà vicino al fuoco sarà coperto semplicemente con la pelliccia del lupo, che dunque è il vero nucleo significativo del tema dello scuoiamento, come del resto accadeva negli antecedenti letterari della *branche*.

³⁴ Anche in tutti i precedenti letterari del racconto, da Esopo a Paolo Diacono, all'*Ecbasis captivi*, all'*Ysengrimus*, il leone ritrova sempre la salute, ma che testi scritti o trascritti da autori cristiani, tra cui è compreso il caso dell'autore di

Inoltre, qui l'operazione medica è piuttosto articolata: Renart si muove su due registri, prescrivendo operazioni magiche che egli motiva con una diagnosi medica, avendo osservato le urine del re, com'era prassi: «Aportes moi un orinal, / Et si verrai dedenz le mal» (vv. 1507-1508). Quindi suggerisce al re quella che è a tutti gli effetti un'incubazione rituale, consigliandogli di dormire con una cintura ricavata da una striscia di pelliccia di cervo, per rendersi immune a ogni malattia (vv. 1576-1579). A seguire, poi, Renart cura Noble prima applicando un «oignement» (v. 1636) e inserendogli dell'elleboro nel naso (vv. 1644-1645), poi collocandolo vicino a un fuoco e coprendolo con la pelle del lupo (vv. 1822-1823). Infine, gli fa mangiare una «puison», rubata anch'essa al pellegrino (vv. 1664-1666), il cui effetto rinvigorente è istantaneo.

In sostanza, Noble è subissato di cure, in un accumulo di cui non si percepisce del tutto l'utilità, a meno di non vedervi un'esagerazione comica di elementi, peraltro, perfettamente compatibili con la fisionomia della volpe.

Forse, piuttosto che al tipo del *medicus*, Renart appartiene a un'altra categoria di guaritore: il *maleficus*, favorito da poteri sovranaturali ma illegittimi rispetto a quelli del *sanctus*. D'altronde, le pratiche di guarigione tendevano ancora ad attingere al grande bacino della cosiddetta “medicina popolare”, al punto che, come ricorda Schmitt, «le pratiques de sorcellerie ne différaient fondamentalement ni des pratiques de guérison légitimes prônes par l'Église [...], ni des recettes empiriques, qui mêlaient les prescriptions d'onguents dont on pouvait attendre une efficacité naturelle» (Schmitt 2001, p. 336).

Così, si riconosce a Renart una propria supremazia sulla materia magica, non per forza perennemente espressa ma, come in questo caso, “attivabile” all'occorrenza, che non collide affatto con gli altri tratti del personaggio, ma aggiunge coerenza all'identità complessiva.

Nella *branche* XXIII, poi, il conflitto è ancor più facilmente ravvisabile, poiché il nucleo dello scontro è costruito sulla puntuale alternanza tra l'ostensione delle capacità fisiche dei baroni di Noble e la pronta risposta della schiera magica di Renart³⁵.

Anche in questo caso, la magia (qui «nigromance») si presenta come la risposta della volpe al potere giuridico che vorrebbe coartarla e al quale, invece, Renart contrappone un potere più efficace, che gli concede, tra le altre cose, una personale rivincita sull'intera corte compreso il re, che viene ingannato e pubblicamente beffato³⁶.

questa *branche*, ammettano senza alcun problema la rappresentazione di pratiche superstiziose è sempre indicativo della consistenza dei livelli di cultura tra cui si muovevano.

³⁵ Non a caso, la seconda è una *branche* tarda (prima metà del XIII sec., secondo la cronologia di Zufferey 2011), in cui di un'eventuale dicotomia culturale rimane, nella coscienza dell'autore, solo la banale contrapposizione tra realtà e magia.

³⁶ Un discorso diverso si potrebbe fare per un'altra *branche* che, prescindendo da specializzazioni di ambito magico o giuridico, descrive uno scontro tra le due autorità di Renart e Noble, vale a dire la *branche* XI (*Renart empereur*). In questo caso però, la contrapposizione risulta funzionale soprattutto a ribadire la legittimità del re contro l'usurpatore, e

La padronanza del magico è insomma una qualità potenziale di Renart che, quando si esprime, lo rende un'autorità speculare a quella regale: come Noble rappresenta la gestione dell'ordine sociale inerente alla prima funzione, così Renart esercita una pari e antitetica sovranità sulla realtà estranea all'ideologia cortese, riconfermandosi portavoce dell'Altro, di ciò che è *fuori* rispetto alle categorie fissate, e perciò promotore di un sovvertimento.

In effetti, il rimescolamento delle gerarchie ch'egli provoca è tale da poter estendere ad ogni suo intervento "magico" la conclusione a cui giunge Denis Billotte trattando della *branche X*, ovvero che

si le goupil vient au secours du roi, c'est bien lui qui en définitive est couronné. Le thaumaturge, ayant institué la violence d'état, salvatrice de l'ordre établi, reste aussi au premier rang des anarchistes – créant pourtant, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, son ordre propre, acquérant encore certains attributs de la puissance royale (Billotte 1990, p. 13).

In questo senso, all'interno del *Roman de Renart* il protagonista è potuto restare più o meno fedelmente rispondente a un sistema di valori folklorico rurale (o, nella maggior parte dei casi, alla percezione che ne avevano gli autori delle *branches*).

I.1.4. Un eroe interclassista

Al termine di questo esperimento analitico orientato dallo schema trifunzionale di Dumézil, urge tornare al dato storico-sociale, per coniugare l'ideale afferenza di Renart alla terza funzione con le dinamiche culturali che potrebbero aver portato alla sua emersione letteraria.

Come strumento di lavoro, il modello duméziliano è stato un utile punto di partenza per inquadrare le relazioni tra i soggetti agenti nel *Roman* ma è chiaro che, una volta postulato quale loro esito un generale rimescolamento dei tratti identitari nei rappresentanti dei tre ordini, l'utilità stessa del modello perde di senso, perché la riorganizzazione dei rapporti nella macro-opposizione "Renart vs gli altri" coincide con una vera e propria abolizione delle gerarchie preesistenti.

All'inizio era parso di poter dire che, in tutte le dicotomie cui partecipa, Renart sembra esprimere sempre il lato caotico: ora si può precisare che forse questo disordine è in realtà un sistematico e generalizzato rovesciamento. Vale, infatti, lo stesso per l'altra grande bipartizione tra personaggi umani e zoomorfi, che non solo vede i primi messi comicamente alla mercé degli animali, ma anche

forse ciò che si potrebbe desumere dalla scelta tematica del narratore è la volontà di incanalare le tendenze eversive del protagonista in quello che corrisponderebbe, nel quadro folklorico, alla pratica dell'incoronazione e scoronamento del re del carnevale, depauperandole così della loro carica polemica.

sul piano sociale gli uomini risultano sempre di estrazione bassa (contadini o monaci o preti), mentre gli animali rappresentano il ceto dominante (essendo nobili o alti prelati)³⁷.

In questo quadro, il personaggio di Renart emerge narrativamente in qualità di portavoce del cosiddetto “sentimento carnevalesco del mondo”, che sovverte ogni ordinamento e accorcia ogni distanza sociale, in un modo che permette un’apprezzabilità del personaggio più trasversale rispetto, ad esempio, alla figura del villano astuto, come Unibos o Marcolfo, comicamente altrettanto sovversiva ma politicamente ben inquadrata.

Si noti che la vittoria sull’*imbecillitas* è un motivo diffuso anche nell’agiografia classica, in cui capita che, contro le ripetute tentazioni degli emissari del male, anche i santi possano accentuare la propria scaltrezza assumendo, in certe tradizioni di fruizione popolare, tratti buffoneschi e “tricksterici”. Lo ha perfettamente mostrato Alfonso Di Nola nell’esempio di S. Antonio espresso dalla tradizione orale abruzzese, in cui «fra l’asceta, ridotto ormai alla condizione di un villico furbo, e il demonio si apre una gara di impensate imprese, nella quale il santo riesce sempre vincitore grazie alla propria abilità monellesca, al proprio spirito di adattamento, e non già per l’intervento soprannaturale» (Di Nola 1980, p. 247). Accade, infatti, che mentre il demonio viene a porsi come raffigurazione accessibile del male della condizione contadina, vale a dire dell’insieme dei rischi e delle incertezze periodici che la mentalità rurale sintetizza nella paura della miseria o dell’indigenza, il santo, «declassato dal suo ruolo ascetico, si identifica in sostanza con le plebi contadine e con i diseredati abruzzesi, divenendone il campione» (Idem, p. 252). La spinta verso tale particolare caratterizzazione proviene da una reazione psicologica collettiva che trova in questa “furbizia naturale” l’arma cui affidarsi per «superare l’impatto con la realtà», ovvero

il “qualche cosa altro” cui le plebi rurali [ma il discorso è certamente estendibile al di fuori del caso abruzzese] delegano la lotta contro le strutture. L’esito dello scontro non porta mai a una ristrutturazione giusta dei rapporti, ma a una filosofia naturale o popolare dell’adattamento, della furbizia che riesce sempre a superare gli ostacoli, della fiducia negli espedienti (Idem, p. 253).

Come si vede, un esempio apparentemente irrelato alla costruzione del personaggio della volpe nel *Renart*, mostra, in realtà, interessanti analogie che riportano, ancora una volta, a una predilezione per quella «attitudine tricksterica» che continua a riemergere come la «condizione umana alienata» necessaria «per ricollocare l’uomo in una nuova garanzia psicologica che assicura la realtà produttiva-profana e la divisione in ceti» (Di Nola 1980, p. 255).

³⁷ La bipartizione, in realtà, si triplica includendo gli animali “di secondo grado”, particolarmente cani, cavalli e capponi, che non parlano e non interagiscono con gli altri personaggi zoomorfi, ma si limitano a figurare rispettivamente come bestie da caccia durante gli inseguimenti, mezzi di cavalcatura (per i personaggi sia umani che zoomorfi) e prede.

È, invece, proprio il peculiare travestimento animalesco ad attenuare una supposta «analogia degl'intenti che informano la satira contro la volpe e quella contro il villano» (Merlini 1894, p. 66), poiché, a differenza del secondo, la volpe non rappresenta le rivendicazioni di una classe contro le altre all'interno del paradigma politico esistente, bensì i desideri di una revisione complessiva dei rapporti di forza vigenti che sono propri di una parte maggioritaria della società, suscitando così simpatie più disparate.

Renart, in sostanza, contrasta l'ideologia ufficiale negando ai soggetti con cui si relaziona l'assolutezza del loro sistema di valori e contrapponendovi categorie carnevalesche, le quali, fuori dalla finzione narrativa del *Roman*, rimangono ancora le «idee concreto-sensibili, ritual-spettacolari vissute e interpretate nella forma della vita stessa» (Bachtin 1968, p. 161) di chi queste storie concepiva e ripeteva. Ne deriva che non erano poi tanti coloro che non riuscivano a immedesimarsi nelle avventure della volpe e finire a fare il tifo per lei.

L'emersione di uno strato di cultura folklorica all'interno del sistema di dominanze dettato dalla società coeva risponde, allora, a una nuova comune accettazione di elementi tradizionali del suo repertorio che, nel *Renart* spiccatamente, fanno un passo in più da un «livello inconscio, quindi semanticamente opaco», verso uno più consapevole, «quindi semanticamente trasparente», mentre il testo coerentemente «funge da registro del tempo corto, del cambiamento» nella sensibilità collettiva (Bonafin 2012, pp. 1096 e 1097). Il tutto in una più vasta e plurisecolare riorganizzazione del materiale incoraggiata – in questo caso lo si può precisare – dal ceto dei *litterati*, ovviamente non senza il concorso dialettico dell'altra parte di popolo.

I.1.5. Signora di animali

Va da sé che una presunta afferenza di Renart e Isengrin alla terza funzione del modello duméziliano attrarrebbe nella sua orbita anche la lupa Hersent, la quale, dal canto suo, non fa alcuna difficoltà ad inserirvisi.

Tutto, infatti, nel suo personaggio, rimanda esplicitamente al mondo della fertilità e della fecondità, con una coerenza di tratti che permette, credo, di aggiungere anche la lupa Hersent alla vasta costellazione di personaggi femminili, soprattutto letterari, formati su eredità culturali antichissime e rimontanti alla medesima figura archetipale della Grande Madre, in una continuità nient'affatto problematica: come la ritualità agraria è sopravvissuta pressoché inalterata nelle sue movenze fino a ben oltre l'età medievale, anche i suoi referenti divini hanno continuato ad agire sotto spoglie non eccessivamente dissimili, tutt'al più fondendosi in figure più moderne e cristianizzanti, ma assommando le medesime funzioni delle divinità pagane.

Vi sono due *branches*, in particolare, che sembrano riunire la quasi totalità dei tratti identitari della lupa all'interno del *Roman* e sono, prevedibilmente, la *branche* II e la *branche* VII: la prima, laddove si narra dell'adulterio di Hersent con Renart, la seconda, nella lunga requisitoria contro di lei tenuta a Renart dal nibbio Hubert.

I.1.5.1 Descensus ad inferos

Nella *branche* II, Renart incappa nella tana di Hersent, celata in una siepe sopra una fossa scura («Tant que il vint en un haie / Par dessus une fosse obscure», vv. 1030-1031), luogo che parrebbe la sede congeniale per una divinità infera, non differendo di molto dai tipici ingressi per l'Aldilà che molti eroi discendono al fine di compiere un'impresa o un'iniziazione.

Anche Renart intraprende una breve catabasi, quasi inconsapevolmente («onc n'en sot mot, quant il avale», v. 1041), al cui termine incontra una sorta di guardiani, per quanto parodici, rappresentati dai lupacchiotti figli di Hersent («quatre louviaus gisent enmi», v. 1044). Con l'iniziando o l'eroe che s'inoltra nel mondo dei defunti, Renart condivide l'inverosimile appetito, tant'è che prima di partirsi da lì «si a tout pris et tout mengié / Et hors gete ce qu'il y trueve, / Toute la viez char et la nueve» (vv. 1124-1126). Inoltre, la successiva fuga di Renart si colloca nei pressi di un bivio, accanto a un campo dissodato («Ainsi comme la voie change / Lez un vergier d'un essart clos, / La dut estre Renars enclos», vv. 1218-1220), luogo fortemente marcato in senso religioso e già nella religione pagana particolarmente caro ad alcune divinità ctonie, Ecate *in primis*.

Questa sequenza narrativa non esprime una struttura inedita e originale, ma si ritrova in varie tradizioni popolari, anche distanti: per fare un solo esempio, Hyde ci dà notizia di un *trickster* zulu di nome Thlókunyana, piccolo individuo associato alle fattezze di una donnola, il quale, durante un'avventura, penetra nella dimora del leopardo, ne inganna la femmina e divora i suoi cuccioli (Hyde 2010, p. 48).

Quanto alla lupa, non sono pochi i particolari che la riconnettono al profilo di una divinità del mondo sotterraneo, a partire da una certa ostilità alla luce, comune agli abitanti del sottosuolo, che il narratore si perita di sottolineare: «Pour la clarté qui trop le grieve, / Pour esgarder sa teste lieve» (vv. 1051-1052) e che si conserva anche nell'omonima Hersent del *fabliau* d'*Aloul*, la quale preferisce muoversi per la casa «tout sanz lumiere et sanz chandaille» (v. 339, in *NRCF*, t. III, pp. 1-44, p. 28).

Si dice poi che è còlta da Renart nel momento, sommamente vitalistico, dell'allattamento materno («Et madame Hersent la louve / Qui ses louviaux norrist et couve: / A chascun donnoit sa bouchie», vv. 1045-1047) e che, avendolo riconosciuto, lo accoglie «tout en riant» (v. 1059). Eppure, arrivato al suo cospetto, Renart prova un terrore paralizzante e «n'ose mot dire, tant se doute» (v. 1063),

anzi solo quando lei gli parla «cil a tel paour et tel hide, / Ne puet muer qu'il ne responde» (vv. 1074-1075).

Questi spunti contribuiscono a fornire un'immagine affabile e insieme formidabile che, per molti versi, sembra rimandare a una precisa divinità del Pantheon classico, ovvero la già citata Ecate.

I.1.5.2. Ritratto di Ecate

Divinità lunare, spesso confusa con Selene, già nella mitologia greca aveva subito uno sdoppiamento, segnalato anche da Artemidoro, in due Ecate distinte, l'una *μονοπρόσωπος*, l'altra *τριπρόσωπος* (DAGR, pp. 45-52, s.v. HECATE). Di queste, la prima era strettamente legata all'Artemide Lunare, la seconda era più propriamente *χθονία*, e in quanto tale confusa anche con Persefone. Il suo culto, scrive Rohde, «rifugge dalla luce. Ma più facilmente degli altri Inferi ell'arriva fino all'uomo» (Rohde 2006, p. 337); in effetti, solo una netta scissione in due figure autonome può compensare l'ambiguità che la caratterizza.

Se l'Ecate lunare è *κουροτρόφος*, ovvero nutrice e protettrice dei bambini, oltre che aiutante di Hermes nel favorire la nascita e la crescita di greggi, buoi, pecore e capre (DAGR, p. 47), l'Ecate ctonia è invece malvagia e feroce, guardiana dell'Ade e di Cerbero, e incline alla caccia, che conduce con la sua schiera di donne e di cani (altro appellativo è “*κυνηγετική θεός*”). Si tratta di quelle stesse cavalcate notturne di donne – cioè “anime” di donne – «cum Diana, paganorum dea», di cui «come d'una fantasia diffusa parla il cosiddetto Canon episcopi così spesso citato in materia di stregoneria» (Rohde 2006, p. 399, n. 180).

Sempre seguendo Rohde, «Ecate stessa (certo secondo un'immagine antichissima) è figurata con la testa di cane [...] e anche come una cagna» (Idem, n. 178), caratterizzazione che può effettivamente prestarsi a un riadattamento in un personaggio teriomorfo come la lupa del *Renart*.

Per finire, vanno ricordate due ultime notizie su Ecate che permetterebbero un ulteriore accostamento con Hersent: la prima riguarda le sue fattezze, dal momento che tra le varie forme in cui si manifesta, prendendo il nome di Empusa, vi è non soltanto quella animale, ma anche, curiosamente, quella di una vecchia gigantessa; la seconda tira in ballo gli Hécataion, ovvero le feste in suo onore, durante le quali non era inusuale trovare iscrizioni che tendevano a sminuire la dea in ruoli assai umilianti (DAGR, pp. 49 e 52), sorte che toccherà ugualmente al personaggio di Hersent nei *fabliaux*.

I.1.5.3. Tratti ecatei di Hersent

Ciò che permette di avanzare una tale ipotesi di corrispondenza è, in primo luogo, un'evidente coerenza dei tratti con i quali il personaggio di Hersent è sempre presentato, non solamente nel

Roman, ma anche nelle molteplici attestazioni diffuse nei *fabliaux*, oltre che in almeno due testi *sui generis*, vale a dire la *chanson* di *Aiol* e l'*Audigier*.

a) vecchiaia

Innanzitutto, Hersent è sempre vecchia. Già nella *branche* Ib, Hermeline la insulta definendola «pute vielle» (v. 3105, e «pute sorcere» al v. 3149); anche il nibbio Hubert la definisce una «vielle espoistronée / Qui ne puet mes ses piés tenir» (*branche* VII, vv. 474-475) e vecchia rimane anche l'Hersent del *fabliau* *Del prestre taint* (v. 117, in Brusegan 1980, pp. 272-295)³⁸, del *fabliau* d'*Aloul* («Hersent, une vielle baiasse, / Qui mout estoit et mole et crasse», vv. 335-336) e, presumibilmente, del *fabliau* della *Vielle qui oint la palme au chevalier* (quest'ultimo leggibile in *NRCF*, t. VI, pp. 298-299).

b) aspetto fisico

Vi sono, poi, altri dettagli fisici che concorrono a precisarne la fisionomia: oltre che laida, come è detto nella *branche* VII e ripetuto nel *fabliau* di *Richeut* («Hersanz pert bele, mais n'estoit, / ainz ert boschiée», vv. 1046-1047, in Brusegan 1980, pp. 2-69), Hersent è anche straordinariamente grossa. Se ne è già avuto un primo esempio nei versi su citati del *fabliau* d'*Aloul*. Quanto al *Renart*, nella *branche* II il protagonista, scoperto da Ysengrin in amplesso con la moglie, si giustifica spiegandogli che «madame ert prise en ceste fosse, / Et elle est moult espesse et grosse» (vv. 1339-1340). Di contro, nella *branche* Va, lei stessa adduce questa motivazione per spiegare come mai *Renart* poté possederla nella fossa, dicendo «que j'estoie et crasse et grosse» (v. 346). È però nella *branche* VII che si esprime appieno il potenziale ironico-grottesco delle sue dimensioni, dapprima quando Hubert, deridendo la passione di *Renart* per Hersent, lo canzona chiedendogli se quando ha un'erezione faccia per caso uso di trampoli: «Par le cuer bieu, quant tu aresces, / Fes tu eschaces jamberescs?» (vv. 581-582), poi quando, chiarendo la battuta, il nibbio specifica che

D'itant est li jeus mal partis:
Car ele est granz et tu petis.
Il t'i estuet fere degré
S'ele ne se coce de gre (vv. 619-622)

³⁸ In realtà, nell'unico testimone di questo *fabliau* di Gautier le Leu, il manoscritto Hamilton 257 (Berlino), è il suo nome a dare il titolo: *De dame Hersant*.

[Comunque, il gioco non è equo, / perché lei è grande e tu sei piccolo. / Ti è necessario arrampicarti / se lei non si corica spontaneamente] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 169),

il tutto sfruttato per arricchire il campionario delle offese sul piano sessuale.

Questo è un connotato interessante, poiché la ricolloca in una dimensione non completamente umanizzante, o umanizzabile, avvicinandola proprio al travestimento “gigantesco” di Ecate.

Curiosamente, si tratta di un attributo che doveva essere così radicato nell’immaginario comune della lupa da trovare spazio anche nella tarda *branche* XXVII (la cosiddetta “branca veneta”, qui citata secondo i due codici di Udine e Oxford seguiti nell’edizione Lomazzi 1972), come argomento volto a screditare le accuse di violenza mosse da Isengrin alla volpe:

Com' poraf-eo a meo signor dir	Com' el porave mà' a mesegnor dir,
Parole che non è de crer,	Né com'è mà sta cosa da creere,
Che Rainald, ch'è qui river,	Che Raynaldo, ch'è qui river,
Podes Isigrina aforçer?	Poesse mai Lesengra sforçer,
	Né stamedeo de sto clamor
	Là 'nd' è gran pena e gran remor?
Che Isigrina sé sî forte,	Anch'è Lisengra sî forte
Che a dodese darave la morte (U, vv. 257-262)	Ch'ela 'n porave onçir quatordexa (O, vv. 237-244).

Comincia, dunque, a delinarsi il valore generale e ricorrente di quella che si configura a tutti gli effetti come un’*effictio ad vituperium*, vale a dire una descrizione fisica afferente all’ambito del “brutto”, strumentale a gettare un discredito morale sul soggetto interessato, e isolarlo socialmente.

Non stupisce, perciò, che il personaggio di Hersent evolva progressivamente verso la figura della vecchia mezzana, poiché è appunto questa il personaggio letterario cui dà vita l’*effictio* medievale femminile, un personaggio che ancora una volta rimanda «a una funzione di mediazione tra due mondi», poiché «la mezzana è un’aiutante e un’iniziatrice, che favorisce la vita (Eros) pur avendo in sé tutte le caratteristiche della morte» (Liborio 1985, p. 45).

c) competenze magiche

La dea è anche «la magicienne par excellence» (*DAGR*, p. 49) e, a riprova di uno stretto legame con l’orizzonte folklorico-religioso che sia Ecate che Hersent preservano in sé stesse, si vedrà che anche il personaggio di Hersent, ovunque compaia, non è mai totalmente avulso da competenze magiche. D’altronde, nella stessa *branche* VII la vecchia lupa è detta essere anche maga, precisamente una «estrie barbelée» (v. 479).

L'eredità magica che Hersent tramanda sopravvive marginalmente, come un retaggio più folklorico che culturale, ma talvolta capita che emerga, a tratti, in un aspetto del suo carattere in parte contrastante con il quadro negativo generale, che anzi lascia intravedere vestigia di ciò che doveva essere rimasto di una divinità più benigna, come doveva essere l'Ecate più arcaica.

Per esempio, nel *fabliau Del prestre taint*, se il personaggio di Hersent è detto intento in un'attività che la fiabistica ha sicuramente consacrato alla maga, ovvero la filatura («Puis dit: “Dont venez vos, conmere?” / “Sire, d'aval ceste chariere; / o ma quoloigne vois filant”», vv. 101-103)³⁹, contemporaneamente ella riveste i tratti dell'ausiliatrice, in quanto

Il n'a el mont prestre ne moigne
Ne bon reclus ne bon chanoine,
Se tant feïst qu'a li parlast,
Que de s'angoise nel getast (vv. 91-94)

[Non c'è prete o monaco al mondo / né di clausura, né buon canonico, / che non si liberi della sua pena, / se riesce a parlare con lei] (traduzione da Brusegan 1980, p. 277).

Anche nel *fabliau di Richeut* Hersent è colei «qui reconforte» (v. 409)⁴⁰ e tra l'altro vale la pena notare come la sua descrizione fisica venga molto edulcorata – ha «la crine bloie» (v. 408) e la faccia «clare et vermoille» (v. 1263) – in un racconto in cui non è protagonista, ma solo aiutante.

Nello stesso *fabliau*, come l'Ecate primordiale, Hersent sovrintende a un parto, quello del figlio della sua padrona⁴¹:

Hersanz lo leve
baigne et conroie et asoeve,
en dras lo couche,
tot lo couvre ne mes la boche (vv. 414-417)

[Hersant lo prende in braccio, / lo lava, lo fascia e lo ninna, / lo corica fra le lenzuola, / lo copre tutto fino alla bocca] (traduzione da Brusegan 1980, p. 23),

³⁹ Secondo Neumann, «anche il mistero primordiale della tessitura e della filatura è stato esperito nella proiezione sulla Grande Madre che tesse la vita e fila la matassa del fato, sia essa una grande tessitrice, sia essa, come spesso appare, una triade lunare» (Neumann 1981, p. 228).

⁴⁰ Un verso quasi uguale, ma con un significato diverso, introduce Hersent nella *branche* II del *Roman*, quando Renart entra nella sua tana «et Hersent qui se reconforte» lo riconosce dal pelo rosso (vv. 1056-1057), forse indizio anch'esso di un contatto diretto tra i due testi.

⁴¹ Bisogna riconoscere che anche in questo figlio, Sanson, sembra riemergere un sostrato di conoscenza magica, dal momento che «mout set caraudes» (v. 634), ma resta decisamente un personaggio nuovo, successivo a retaggi matriarcali, che inganna le donne «plus que gorpille» (v. 940).

che porta anche a battezzare: «porte Herseloz a un mostier / lo fil Richeut por prinseignier» (vv. 445-446).

Quanto al legame con la filatura, esso è attestato anche nella glossa in francese aggiunta alla fine del racconto su la volpe e il corvo nell'*Isopet-Avionnet*, in cui agli stolti che inseguono la vanagloria viene curiosamente contrapposta Hersent:

Les fols qui quierent vaine gloire
Sieulent assés de honte boire;
Gloire les met hors de leur sen.
Plus saige tien dame Hersen
Qui viut sa coloingne filer;
Pour ce ne la doi aviler (vv. 33-40, citati in Boivin 2006, p. 42)

[Gli stolti che cercano vana gloria / Sono soliti ubriacarsi di vergogna; / La gloria li porta fuori di senno. / Più saggia reputo dama Hersent / Che vuole filare la sua conocchia; / Per questo non devi disprezzarla].

Boivin (2006, p. 56) ritiene che questa descrizione prenda esplicitamente a modello l'Hersent del *fabliau Del prestre taint*, filatrice (dichiara di venire dalla strada «o ma quoloigne vois filant, v. 103) giudicata negli stessi termini come colei «qui tant par est sage» (v. 111). Il legame con la lupa del *Renart* resta, quindi, inespresso, ma l'inserzione di un paragone con Hersent proprio in un racconto che ha per protagonisti la volpe Renart e il corvo Tiecelein lascia pochi dubbi sull'associazione che si sarà presentata alla mente del glossatore. Al massimo, la circostanza offre un'ulteriore prova della sovrapponibilità identitaria dell'Hersent del *Roman* e di quella dei *fabliaux*. In effetti, accanto a Renart in abiti religiosi, proprio un'immagine di «Hersent qui file» era stata messa in scena nel 1313, durante la famosa processione parigina organizzata sotto Filippo il bello, come attesta Geoffroi de Paris nella sua *Chronique métrique* (v. 4990, Diverrès 1956, p. 185). Inoltre, una filatrice affine alla lupa renardiana si ritrova ancora negli *Evangelies des Quenouilles* (metà XV sec.) con il nome, già di per sé evocativo, di Ysengrine⁴² e presentata come «la plus ancienne» (testo in Musso 2001, p. 62). Anche lei è una levatrice e anche di lei si offre un ritratto tutt'altro che lusinghiero, sia per l'aspetto fisico, segnato dalla vecchiaia, sia per i costumi dissoluti

⁴² Mentre tra le altre partecipanti alle veglie figurano anche un'Emmeline (Hermeline?), detta «la Crottée», cioè «la sudicia» (p. 100), e un'Emmeline «Trumeliere», letteralmente Emmeline «Gambiera» (p. 130). Per una presentazione complessiva delle varie filatrici, vedi Paupert-Bouchiez 1987.

della sua giovinezza, che l'avevano portata ad avere cinque mariti e innumerevoli amanti e che non si sono affievoliti con l'età, poiché anche l'ultimo marito è assai giovane:

Dame Ysengrine estoit eagié de .lxv. ans ou environ; belle femme avoit esté en son temps, mais elle estoit devenue fort ridée. Les yeulx avoit enfonssez et la bouche grande et large; cinq maris avoit eu sans les acointes de coste. Elle se mesloit en sa viellesse de recevoir les enffans nouvellement nez, mais en sa jonesse, elle recevoit les grans enfans; moult experte fut en plusieurs ars. Son mari estoit assez jone (Musso 2001, p. 66, traduzione a fronte)

[Donna Ysengrine aveva circa sessantacinque anni, ai suoi tempi era stata una bella donna, ma ora era tutta rugosa. Aveva gli occhi infossati e la bocca grande e larga; aveva avuto cinque mariti senza contare gli amanti. Si occupava in vecchiaia di far venire al mondo i neonati, ma in gioventù faceva venire i giovanotti; fu molto esperta in varie arti. Suo marito era assai giovane].

Non manca poi un accenno alle numerose “arti” di cui sarebbe esperta, che fanno il pari con le oscure conoscenze di medicina e di geomanzia delle altre filatrici.

Il quadro delineato è perfettamente coerente con il ritratto della *vetula* che ci consegnano i testi ecclesiastici e medici e che si può presumere condiviso nell'immaginario comune dai religiosi come dai laici: una donna dotata di competenze confusamente o ingenuamente magiche – sortilega per antonomasia secondo il teologo Jean Gerson (vedi Agrimi/Crisciani 1992, p. 224) –, presto equiparata alla mezzana in quanto, quest'ultima, «vista nella letteratura non ecclesiastica come unica detentrica del sapere sulla sessualità» (Eadem, p. 251)⁴³. La soggezione che incute il suo potere viene così esorcizzata con un ulteriore abbassamento della vecchia mezzana a “fera pessima”, a «materializzazione di un raro esemplare dei bestiari medievali, la bestia *cronocrates*, mezza lupa e mezza cane, che con l'avidità del cane e la malignità della lupa insidia, corrompe, prostituisce vergini, coniugate e vedove» (Agrimi/Crisciani 1992, p. 252), fino a un suo apparentamento con il diavolo.

Dato l'ottimo stato di conservazione del materiale folklorico che nutre le narrazioni dei *Vangeli delle filatrici*, modello di “testo-collettore” secondo la definizione di Pasero (ossia, rispetto a quello che definisce “testo-snodò”, un testo «in cui prevale l'assetto documentario», caratterizzato perciò da un tasso di ri-creazione minore: Pasero 2009, p. 19), sarà corretto includere gli stessi tratti identitari delle filatrici all'interno della massa di credenze che si riattualizzano in quest'opera.

In altre parole, se almeno fin qui, in contesto letterario, persiste l'eco di un'analogia percepita tra vecchia, mezzana e fattucchiera (senza sottovalutare il nome “lupino” di Ysengrine), tanti meno

⁴³ Ma anche «per gli uomini di chiesa come per i medici, tra le “prave vecchie”, da una parte, e le *sortiarie* o sortileghe e le mezzane o meretrici, dall'altra, non c'è realmente alcuna soluzione di continuità» (Agrimi/Crisciani 1992, p. 48).

problemi dovrebbe creare l'attribuzione di questi caratteri a un'altra vecchia libertina di lunga fama, forse un tempo maga poi mezzana, ovvero Hersent.

I.1.5.4. Tratti residuali della maga

In effetti, tutta la dote magica di Hersent è una forza residuale, che si esplica nell'abilità apotropaica di produrre o suscitare il riso. La lupa Hersent sorride a Renart quando egli penetra nella sua dimora, incoraggiandolo a parlare, mentre nel *fabliau* su *La vielle qui oint la palme au chevalier* sarà il consiglio della vecchia Hersent alla propria compagna a far scaturire la risataolutiva della vicenda. Il riso è ricorrente nel *fabliau* di *Richeut*, invero attribuito a quest'ultima e non a Hersent («Richeut s'an rit par de desoz», v. 660; «Richeut s'an rit», v. 688; «Richeut se rit / des deduiz que faire li vit», vv. 1019-1020), ma senza che ciò smentisca il quadro qui presentato, dal momento che, come si vedrà, i due personaggi sembrano sovrapponibili.

Ciò nonostante, è indubbiamente dispregiativa la quasi totalità dei giudizi morali che la letteratura esprime a suo riguardo, perfettamente esemplificati nelle battute di Hubert, convinto che «si a plus mal fet tote sole / Que totes les puteins del mont» (*branche VII*, v. 550), e che a ragione è chiamata la lupa, «car c'est cele qui toz mauz cove» (v. 586).

Va detto che la lettura della figura di Hersent come maga non contrasta con l'idea di un antecedente religioso individuabile in una (o più) divinità di natura lunare e ctonia. La sua principale rappresentazione in veste di lupa è coerente con gli assunti degli studi folklorici per cui il «sembiante animale» è la forma più antica della maga quale signora del regno della foresta e dei suoi animali (Propp 2008, p. 112). Lo stesso Propp delinea una fisionomia della maga quasi in tutto corrispondente alle descrizioni di Hersent: in lei «i contrassegni del sesso sono esagerati» e, benché fornita di tutti quelli della maternità, «non conosce la vita coniugale. È sempre una vecchia, e una vecchia senza marito», perciò «l'ipertrofia degli organi femminili non corrisponde a nessuna funzione coniugale»; questo perché non è madre di uomini ma «madre e signora di animali, e di animali della foresta» (Propp 2008, p. 120).

C'è analogia anche tra le caratteristiche della maga e quelle della divinità lunare impersonata da Ecate/Artemide: si potrà supporre, da questo, un'ulteriore e necessaria sintesi tra entità del folklore e del rito che, col tempo, andavano perdendo nitidezza nell'immaginario collettivo e venivano così riorganizzate in figure relativamente nuove e poliedriche, ciascuna delle quali depositaria di tutto un insieme di tratti più o meno affini, provenienti da contesti anche molto distanti?

Ovviamente l'analogia non basta a sostenere l'esistenza di un *continuum* da specifiche divinità pagane fino al personaggio teriomorfo di una narrazione zoeopica, ma il punto, qui, non è dimostrare una diretta filiazione di Hersent da Ecate, bensì riconoscere la possibilità che questi

percorsi esistano, che anche in questo caso, come altrove, la “macchina mitologica”⁴⁴ continua imperterrita a funzionare, e che dunque se cambiano i nomi e gli addensamenti di tratti che li formano, la loro sopravvivenza rimane comunque fuori di dubbio.

È questa tradizione cumulativa di tratti che, in fondo, dona spessore ai principali personaggi del *Roman*. A tal proposito, in linea con l’assunto di un’identità politetica, sembra calzante un richiamo alla nozione di “conglomerato ereditario” di Gilbert Murray, che mette bene in luce l’«overpowering influence on mankind of tradition and tribal custom, of inherited taboos and superstitions», costituenti un guscio praticamente infrangibile. Ne deriva, ad esempio, che anche nel medioevo

there was plenty of very accurate philosophy, but it had to conform to the inherited conglomerate of taboos and dogmas which was for historical reasons dominant. [...] It seems to show that these inherited conglomerates have practically no chance of being true or even sensible; and, on the other hand, that no society can exist without them or even submit to any drastic correction of them without social danger (Murray 1948, pp. 66-67)⁴⁵.

Storicamente, dunque, il personaggio di Hersent sembrerebbe funzionare proprio come una sorta di piccolo conglomerato ereditario – o meglio, come una sua espressione –, che convoglia su di sé un complesso caotico di elementi mitici primitivi appartenenti a figure specifiche della ritualità lunare e agraria, col tempo confusesi tra loro fino a risultare denotative di una nuova precisa maschera, nota e ricorrente proprio perché formatasi in una costante rielaborazione tutta interna alla cultura orale (la stessa Ecate greca è già un’eredità indo-europea).

I.1.5.4.1. Un appunto sul nome del personaggio

Una nota doverosa, a questo punto, si richiede a proposito del significato del suo nome.

Sull’etimologia di Hersent si è espresso, in ultimo, l’americano Ker (1976, pp. 121-122), proponendo una trafila dotta da *herse*, ‘erpice’ (strumento agricolo dentato utilizzato per la

⁴⁴ L’espressione è di Furio Jesi, che se ne serve come un modello gnoseologico per l’analisi della distinzione, a suo parere irriducibile, tra mitologia e mito, di cui solo l’esistenza della prima è empiricamente verificabile. In questa dicotomia, «la macchina mitologica è un ordigno che con la sua presenza funzionante, “vitale”, dà tregua alla fame di miti senza mai soddisfarla interamente. Il suo funzionamento rimanda incessantemente al cibo mitico, che però resta inaccessibile, e offre in luogo di quello il cibo mitologico» (Jesi 1977, p. 195). Sinteticamente, perciò, la “macchina mitologica” è così definita in quanto «all’indagine empirica, sembra essere qualcosa che funziona meccanicamente» e, funzionando, da un lato «produce mitologie», dall’altro «dà tregua parziale alla fame di mito *ens quatenus ens*» (Idem, p. 196).

⁴⁵ Il termine è stato valorizzato dal Dodds, che lo commenta così: «la metafora geologica è calzante, perché lo sviluppo religioso procede per agglomerazione, non per sostituzione. [...] O l’antico sopravvive come elemento del nuovo (elemento talvolta inconfessato e quasi inconscio), oppure ambedue sussistono uno accanto all’altro, logicamente incompatibili, ma accettati contemporaneamente da persone diverse, o anche dalle stesse persone» (Dodds 2010, p. 229).

spianatura dei terreni), termine derivato dal latino HĪRPEX, a sua volta evoluto da una forma sannita (non «tuscanian», come invece scrive lo studioso) HIRPUS, designante il lupo, per un'analogia con i denti che si sarebbe conservata nella conoscenza del primo scrittore che scelse il nome di Hersent per il personaggio. Mi sembra, tuttavia, che questa ricostruzione difetti di solidità in vari punti.

Innanzitutto non è poi così trasparente l'analogia per cui «her name could hardly fail to call forth in the minds of a popular audience the *herse* or “harrow” which tirelessly works the land». In secondo luogo, la stessa derivazione del latino HĪRPEX dall'osco HIRPUS è assai dubbia, sia perché il nome del lupo in osco è attestato solo in contesti sacrali (tralasciamo i problemi interni alla ricostruzione della forma originale, su cui aleggia il sospetto che non fosse HIRPUS ma HIRCUS, non lupo, dunque, ma capro, secondo Durante 1958), sia perché il nome di un attrezzo agricolo di primario utilizzo difficilmente poteva arrivare al latino da una lingua di substrato e tanto meno ipotizzando che i sabini lo designassero attraverso un termine metaforico riferito al lupo. Proprio Varrone, da cui dipende l'intera tradizione dotta cui si riferisce Ker, non fa alcun accenno a questa derivazione, mentre collega l'etimologia dell'erpice all'uso che lo caratterizza: «irpices regula compluribus dentibus, quam item ut plastrum boves trahunt, ut eruant quae in terra serpunt; sirpices, postea irpices s detrito, a quibusdam dicti» [gli erpici sono dei pali con vari denti, che i buoi trainano come un carro, per estirpare le erbacce che serpeggiano nel terreno; furono detti serpici, poi, da alcuni, erpici per la caduta della s] (*De lingua latina*, V, 136). Un'altra ipotesi connette, in effetti, HĪRPEX al verbo greco per 'strisciare' (ἔρπω), o ancora alla stessa radice di HARPĀGO ('arpione', nel senso dell'afferrare).

Infine, il nome di Hersent è attestato già nei secoli precedenti al *Renart* come nome proprio (dal germanico *xariz: gotico *harjs*, a. a. tedesco *heri* “armata” + *senþaz: a. a. tedesco *sind* “direzione, cammino”), usato perlopiù al femminile, senza il necessario riferimento alla lupa che Ker vorrebbe evidenziare.

La significatività di un nome non è assolutamente un'esigenza imprescindibile della narrazione, allo stesso modo per cui la variazione nell'onomastica di alcuni personaggi non ne preclude l'identificabilità con un prototipo ricorrente. Invece, mi sembra più economico ammettere che il nome Hersent esistesse senza connotazioni di sorta e si sia solo successivamente specializzato, come è avvenuto per vari altri eponimi famosi⁴⁶.

Si tocca, a questo punto, anche l'irrisolta questione dell'identità o quantomeno della sua definizione. A proposito della condotta da adottare nello studio delle leggende germaniche, Ferdinand de Saussure giudicava che, degli elementi (presuntamente) denotativi dell'identità di un personaggio, neanche il nome può in alcun modo costituire un attributo fondante, e anzi

⁴⁶ Valga l'esempio di Taide, amante di Alessandro Magno e poi di Tolomeo, il cui nome designò tipicamente la meretrice nell'*Eunucus* di Terenzio e poi in molte altre commedie, nei secoli successivi.

il serait encore plus juste de faire remarquer que l'idée de prendre en général les noms propres, plutôt par exemple que les rôles des personnages, ou bien tel ou tel caractère, est absolument arbitraire dans la critique de la légende. C'est une [spazio vuoto] qui dépend de notre incapacité de sortir où que ce soit du mot <ou nom> pour nous <exprimer>, mais la transmission <légendifère> accorde au nom juste autant de fixité ou d'absence de fixité <et juste autant d'importance ou d'insignifiance> qu'à n'importe quelle autre composante d'un personnage (de Saussure 1986, n. 3958.4.66r, p. 79).

È un'intuizione radicale, che segue un generale «principe de l'équi-indifférence des traits constitutifs d'une figure mytique» (Idem, n. 3958.8.22v, p. 194), secondo cui «non si distinguono elementi (o tratti) “variabili” ed elementi (o tratti) “costanti” che ci permettano – come nella morfologia della fiaba di Propp – di riconoscere l'esistenza di enunciati semanticamente stabili nella storia di un racconto popolare (o motivo etnico)» (Avalle 1995, pp. 128-129).

Questo sospetto circa l'inconoscibilità dell'identità di un personaggio continua ad aleggiare senza che possa fuggirsi completamente, tuttavia ci si può attestare perlomeno a un grado medio di definizione, ovvero quello della “familiarità”: chiunque sia Renart, nelle sue varie comparsate, è sempre riconoscibile, in virtù di alcuni tratti non diremo fissi, ma ricorrenti; ugualmente, chiunque siano le Hersent che popolano la letteratura medievale, vi è sempre un nucleo di tratti condivisi che le lega tra loro in una classificazione univoca. Come a dire che non si possono conoscere ma, se non altro, si possono riconoscere: «en principe, on devrait purement renoncer à suivre, vu que la somme des modifications n'est pas calculable En fait, nous voyons qu'on peut relativement espérer suivre, même à de grands intervalles de temps <et de distance>». (de Saussure 1986, n. 3958.4.1° risv. cop. – 1r, p. 31). Ciò vale per la volpe e la lupa attraverso le varie *branches* allo stesso modo in cui vale per il *trickster* e la signora di animali attraverso vari testi.

Quanto al nome della lupa, riconoscendo la provenienza germanica, tutto ciò che ci si può limitare a dire è che forse il nome era originariamente maschile, per via della costruzione bimembre che appunto ai maschili era riservata, mentre sembra che normalmente i nomi propri femminili germanici prediligessero piuttosto una costruzione con un solo membro e con una semantica avulsa dall'ambito bellico, più incentrata su valori di fertilità e splendore (vedi Caprini 1989, pp. 47 e 49).

Di quest'uso si trova ancora una reminiscenza nel *fabliau De trois dames de Paris*, in cui un Hersent è nominato tra i cantori dei tempi passati: «Jadis souloient les merveilles / conter as festes et as veilles / Colins, Hauvis, Jetrus, Hersens» (vv. 1-3)⁴⁷.

⁴⁷ Il che, a sua volta, indebolisce un'altra pista etimologica che farebbe derivare il nome Hersent dall'a. a. tedesco Heriswint, nome femminile dalle implicazioni negative, in quanto composto da *hërze* 'cuore' + *leide* 'tristezza, sofferenza, dolore' (vedi Klein 1961, p. 17, a proposito del nome della madre di Parsival, Herzloyde, nel poema di Wolfram, per il quale lo studioso ipotizza un richiamo alla sua condizione di vedova). Ugualmente attestata è la

I.1.5.5. *Da maga a mezzana*

In questa manipolazione, una prima forma intelligibile e condivisa, dunque più stabile e durevole, sembra essere quella che veste l'aspetto della meretrice, poi mezzana, al contempo versata nelle arti magiche. Proprio in questi termini Hersent è descritta, impietosamente, nella *branche VII*.

È l'imbrogliona, «la trecheresse» (v. 611), ma è anche una vecchia che non ha più un dente in bocca («N'a mes dent en la gole», v. 549), i cui costumi sono da sempre dissoluti, tanto che Hubert può affermare «qu'il n'a jusqu'a la mer betée / Garçon qui ne l'ait garçonée» (vv. 485-486).

La lunga reprimenda di Hersent si sviluppa, qui, tutt'intorno al nucleo costituito dai due tratti di vecchiaia e lascivia: da una parte, si dice che

Trop est vielle sa puterie.
Ele a entor le cul plus fronces
Qu'en un arpen de bois n'ait ronces.
Dont par devroies ores fondre.
Ja te porroies tu repondre
En la pel qui au cul li pent (vv. 488-493)

[È di vecchia data la sua dissolutezza; / attorno al suo culo vi sono più rughe / di quanti rovi si trovino in un arpeno di bosco, / per questo dovresti adesso sprofondare. / Addirittura, potresti nasconderti / dentro la pelle che le pende dal culo] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 161);

dall'altra, la sua lussuria è apparentemente inestinguibile («L'en ne porroit sa rage esteindre», v. 529) e insaziabile («L'en met el suen sovent et oste, / n'iert ja que puisse [estre] oiseus», vv. 572-573), assimilata a una fonte «qui toz jors sort, et ja n'ert pleine» (v. 584).

Addirittura, la sua vagina viene paragonata a una «plague» (v. 509), una ferita incurabile che neanche un medico saprebbe sanare («Mes ci ne puet mires tocher, / Par oignement ne par poison / N'i puet nus metre garison», vv. 522-524).

D'altronde anche Ysengrin, nella *branche IV*, la insulta chiamandola «pute prouvée» (v. 225), così come è definita «la jael», 'sciagurata', nel *fabliau* di *Richeut* (v. 1031) e «la pautonniere» nel *fabliau Del prestre tainte* (v. 122), a riprova del fatto che la sua natura è universalmente riconosciuta tale.

Sembra, anzi, che lei stessa ammetta le proprie inclinazioni, se si vuole intendere con ironica antifrasi l'ambigua dichiarazione che le si fa pronunciare nella *branche I*:

diffusione del diminutivo, da Hirzula (variante presente in Graff 1838, p. 1018), se è vero che è alla forma Herselot, diminutivo di Hersent, che va ricondotto il nome della madre di Parzifal, come riteneva Gaston Paris (1875, p. 149).

Onc, foi que doi sainte Marie,
Ne fis de mon cors puterie
Ne mesfet ne maveis afere
Q'une none ne poïst fere (vv. 175-178)

[Dunque, per la fede che devo a Santa Maria, / Non ho fatto del mio corpo sconcezza / Né malefatta né cattivo affare / Che non possa fare una suora].

I.1.5.5.1. Somiglianze di famiglia

Come scrive Poirion, pensando alla derivazione delle tre fate di Adam de la Halle dalle Parche o all'influenza del culto di Matrona sulla figura di Morgana, «esiste tutto un paganesimo autoctono che costituisce una sorta di prolungamento del paganesimo antico» (Poirion 1988, p. 35).

In questo alveo di credenze perpetuate nel tempo, non si fa fatica a inserire anche Hersent, maschera dietro la quale sembra muoversi tutta una tradizione folklorica del femminile, che va ininterrottamente dalla Grande Madre alla mezzana, seguendo gli stessi percorsi evolutivi di altre creazioni popolari più o meno gravitanti attorno all'idealtipo della stregoneria.

Il caso forse più esotico rispetto all'area romanza e al contempo ormai più noto è quello della *baba-jaga* del folklore russo, personaggio dalla natura e dalle funzioni ambivalenti⁴⁸, i cui tratti identitari sono pienamente assimilabili a quelli già adombrati nella figura di Hersent:

dall'analisi dei nomi e degli attributi [...] emerge infatti la sua natura serpentina e ctonia; il fatto che sia spesso considerata vedova e che appaia in alcuni casi nel ruolo di levatrice, fanno ritenere la *jaga* una "vecchia"; sebbene non esplicitamente detto, dalle azioni che compie la *jaga* è percepita come potente strega; il suo aspetto esteriore è assai indefinito, tanto che si può parlare di lei solo in termini di personaggio antropomorfizzato di sesso femminile; il modo in cui i personaggi le si rivolgono indica chiaramente [...] il suo *status* di matriarca (Sestri 2013, p. 361, citando un'analisi condotta dalle studiose M.V. Rejli e A.V. Nikitina).

In più, non manca un richiamo alle sue «gigantesche dimensioni» (Eadem, p. 362, n. 22, traducendo dall'articolo di Rejli e Nikitina).

⁴⁸ «Baba Iaga is both villain and donor, and something else as well» (Johns 1998, p. 22). Non contraddirebbe il quadro delle somiglianze di famiglia tra *baba-jaga*, *vetula*, mezzana etc. l'interpretazione che della prima propone Johns, il quale la considera una rappresentazione dell'immaginario collettivo della madre secondo la tradizione russa, collocandola verso l'estremo negativo dello spettro di rappresentazioni materne: «It appears that the folkloric image of Baba Iaga is one way in which traditional Russian culture mediates the mother-child relationship» (Idem, p. 33).

Naturalmente la *baba-jaga* intrattiene a sua volta relazioni paradigmatiche con altre ambigue entità femminili del folklore europeo, dalla dama Abundia delle cavalcate selvagge al tipo melusiniano della divoratrice⁴⁹, tutte variamente legate al mondo dei morti e a retaggi culturali antichissimi.

Anche senza allontanarsi dall'area francese si può osservare quanto sia comune ritrovare l'addensamento di questi tratti su singoli personaggi letterari, costruiti in maniera relativamente autonoma ma che, in virtù delle comuni ascendenze tradizionali, finiscono poi sempre per rassomigliarsi.

Un esempio, su cui occorrerà soffermarsi più avanti, è la Grinberge dell'*Audigier*, che

per le sue caratteristiche richiama quelle entità femminili dalla doppia natura, umana e serpentina, benefica e perversa, custodi al tempo stesso della fecondità, dell'abbondanza e della morte, di cui vi sono tante epifanie nella tradizione popolare, dalla donna-serpente Melusina che appare nel Medioevo come "materna e dissodatrice" alla *baba-jaga* "'orca' e donatrice delle fiabe russe", alla dea lunare Diana che è anche Ecate (Borghi Cedrini 1989, p. 22).

I.1.5.6. Hersent nel sistema tripartito

A questo punto si può recuperare lo studio di Grisward su menzionato, per confermare come anche Hersent possa partecipare a un proficuo confronto con un personaggio femminile del ciclo dei Narbonesi, l'unico di rilievo, vale a dire Blanchefleur.

Nell'estrema sintesi dello studioso, «les Aymerides n'ont qu'une sœur et cette dernière est une *putain*» (Grisward 1981, p. 242), la cui lascivia si accompagna a un uguale appetito propriamente alimentare, circoscrivendola così in maniera evidente entro i domini della terza funzione comuni a Hersent.

Proprio per la loro natura, sia Hersent che Blanchefleur sono fatte oggetto di pesanti ingiurie (rispettivamente, come si è visto, dal nibbio Hubert della *branche VII* e dal fratello Guillaume), riproducendo lo stesso campionario di offese, come può mostrare uno dei passi segnalati da Grisward, nella *Chanson de Guillaume*:

Pute reine, pudneise surparlere,
Tedbald vus fut, le culvert lecchere,
E Esturmi od la malveise chere
[...]

⁴⁹ Melusina, «avatar médiéval d'une *déesse-mère*» e «*fée de la fécondité*» (Le Goff/Le Roy Ladurie 1971, p. 560) è anche'essa un alter-ego di Diana/Ecate che, insieme al suo doppio Zuleika (nome attribuito alla moglie di Putifarre, protagonista del motivo K2111, incluso nell'introduzione al motivo 318 dell'indice ATU), sintetizza la natura bifronte dell'immagine materna. Per un'analisi contrastiva delle due figure femminili, come espressioni di un'unica classe politetica, vedi Viscidi 2020.

Plus de cent prestres vus unt ben coillie,
Forment vus unt cele clume chargée,
Unc n'i volsistes apeler chambriere.
Pute reine, pudneise surparlere! (vv. 2603-2611, ma le ingiurie proseguono fino al v. 2624)⁵⁰

[Regina dissoluta, odiosa pettegola, / Tebaldo, quell'ignobile dissoluto, vi fotte, / Ed Estormi, dal vile aspetto / ... / Più di cento preti vi hanno ben posseduta, / Con forza vi hanno battuto quell'incudine, / E neanche voleste chiamare un'aiutante. / Regina dissoluta, odiosa pettegola!].

Situazione narrativa che è condivisa da altri personaggi del medesimo complesso archetipico, cioè almeno Freya, insultata con gli stessi toni da Loki nella *Lokasenna*:

Sta' zitta, Freyja! In tutto e per tutto ti conosco:
non sei certo immacolata!
Fra asi ed elfi che sono qua dentro
uno per uno son stati a letto con te (strofa 30, in Scardigli 2017, p. 110)⁵¹,

e ancor prima la dea Ištar, rifiutata dall'eroe Gilgameš con offese simili:

I tuoi amanti ti hanno trovata come un braciere che va spegnendosi al freddo, una porta che non respinge né folata di vento né tempesta, un castello che travolge la guarnigione, la pece che annerisce chi la porta, una fiasca che irrita la pelle di chi l'ha indosso, una pietra che cade da un parapetto, un ariete da assedio che ritorce i suoi colpi, un sandalo che fa incespicare chi lo calza. Quale dei tuoi amanti hai mai amato per sempre? Quale dei tuoi pastori ti ha soddisfatta in eterno? [...] Amasti il pastore del gregge; [...] Tu lo colpisti e lo trasformasti in lupo; ora, i suoi stessi garzoni lo scacciano, i suoi cani gli dilanano i fianchi (in Sandars 2017, p. 117).

Quanto alla voracità di tali personaggi, nell'accezione più ampia del termine, l'archetipo mitologico è coerente (almeno secondo certa psicanalisi):

il carattere di avida apertura pertinente alla bocca e alla gola costituisce, nell'appercezione mitologica, l'unità del Femminile, che attira, come utero vorace, il maschile e uccide il fallo, per

⁵⁰ Gli altri rinvii sono al v. 2599 del *Guillaume* («Pute reine, vus fustes anuit ivre») e ai seguenti passi dell'*Aliscans*: «Et ma serour, la putain, la mautris» (v. 2643); «Et ma seror, le putain mescreant!» (v. 2689); «com putain defolée» (v. 2774); «“Tas toi”, dist il “pute lise provée!”» (v. 2772); «Mavaise fame, pute lise provée» (v. 2795). I versi della *Chanson de Guillaume* sono qui citati secondo l'edizione di Suard 1991, quelli dell'*Aliscans* secondo l'edizione di Wienbeck et al. 1974.

⁵¹ Interessante anche la successiva menzione di attributi magici: «Sta zitta, Freyja! Una fattucchiera tu sei, / di molta sventura intrisa» (strofa 32, in Scardigli 2017, p. 111).

ottenere soddisfazione e fecondazione, e come utero terreno della grande Madre, come utero mortale, attira e cattura ogni cosa vivente, per soddisfarsi e fecondarsi (Neumann 1981, p. 174).

Che poi anche Hersent sia la sola figura femminile di spessore nel *Roman* conferma – come per Blanche fleur – la consuetudine della gran parte delle teologie tripartite che, secondo Dumézil, tenderebbero a contrapporre ai rappresentanti maschili una sola dea trivalente, la cui funzione basilare resterebbe proprio la terza (Dumézil 1968, p. 104).

È un assetto che torna effettivamente comodo per spiegare i rapporti della lupa con Renart e Isengrin, carnali e illeciti nel primo caso, familiari e istituzionalizzati nel secondo.

Non è strano che l'esuberanza dei rappresentanti della fecondità trovi sfogo in un rapporto biasimevole e adulterino (e tanto più, storicamente, in narrazioni che riflettono un'epoca di matrimoni fondati sull'interesse socio-economico). Invece, che formalmente Hersent sia la sposa di Isengrin, da una parte è un legame che sembra confermare l'originaria contiguità supposta tra lui e Renart, dall'altra è un elemento utile, quasi necessario, a Renart per fondare la sua opposizione su un piano simbolico e istituzionale, mettendo in crisi la gerarchia, sottraendo all'avversario la sua consorte e godendone sessualmente, come farà infatti anche con il re Noble.

La lupa non è mai del tutto recalcitrante agli amplessi con Renart perché, in fondo, è la sua natura quella di essere la più appassionata rappresentante della fertilità⁵².

I.1.5.7. Hersent e Richeut

Palesate tali corrispondenze, contro la possibilità che si tratti solo di un nome frequente, slegato da una precisa raffigurazione univoca, va segnalato che vi è almeno un luogo del *Roman de Renart* che legittima esplicitamente l'omologia tra l'Hersent renardiana e le varie altre sue proiezioni diffuse nel macrocosmo folklorico più ampio, ed è la *branche XXIV (Les enfances Renart)*⁵³: qui, ciascuno dei quattro animali protagonisti – cioè Renart, Ysengrin, e le rispettive consorti –, viene identificato in virtù di una precisa corrispondenza con un altro personaggio omonimo, evidentemente già molto noto alla tradizione popolare e orale.

Ysengrin e Renart rappresenteranno, nel carattere e nelle inclinazioni, i due famosi briganti che portavano gli stessi nomi, ma anche la lupa Hersent ha un proprio *Doppelgänger* esterno di cui rispecchia l'indole:

⁵² Nella sola *branche VIII* Hersent è presentata come sorella di Renart («Hersent la bele, ma seror», v. 123) e in effetti nella stessa *branche* è ospitata una confessione di Renart in cui non si fa accenno alcuno ai suoi adulteri con Hersent.

⁵³ Tracce di commistioni tra il mondo di Renart e, ad esempio, quello dei *fabliaux* sono sottilmente ravvisabili anche nella ricorrenza di altri nomi di animali probabilmente resi famosi all'interno del ciclo e poi recuperati in altri racconti, come è il caso del cavallo Ferrant, presente nel *fabliau Des .II. chevaus*, o del leprotto Coart, re nel *fabliau De Charlot le juif qui chia en la pel du lievre*.

Dame Hersant resenefie
La leuve qui si est haïe.
Bien puet cele Hersent senbler,
Cele Hersent la lentilleuse,
Qui fame ert Isengrin espeuse (vv. 107-112)

[Donna Hersent rappresenta / la lupa che è sí odiata / perché è tanto avida di rubare. / Può ben sembrare quella Hersent, / quella Hersent lentiginosa / ch'era moglie d'Isengrino] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 39).

La peculiarità di questa *branche* sta, però, nella presentazione della consorte di Renart, che, curiosamente, non è la solita Hermeline, bensì tale Richeut⁵⁴, così chiamata proprio sulla falsariga di un'altra Richeut, tanto notoria da essere passata, col tempo, a significare il nome comune della mezzana per antonomasia: «Por Richout, la fame Renart, / Por la grant engin et por l'art, / Est la gorpille Richeut dite» (vv. 119-121).

Le corrispondenze tra i personaggi portano, dunque, a qualificare negativamente la volpe proprio in virtù dell'interscambiabilità con la sua omonima:

Se Isengrin est mestre lerre,
Ausi est li lous forz roberre;
Si Richeuz est abaiarresse,
La gorpille est fort lecharesse (vv. 127-130)

[Se Isengrino è il principe dei ladri / altrettanto il lupo è gran brigante, / così Richeut è bramosa, / come la volpina molto lasciva] (Ibidem).

In effetti, l'autore ribadisce più volte l'intima affinità tra le due Richeut, asserendo che «se l'une est chate, l'autre est mite» (v. 122), e specificando che «mout fourent bien les .II. d'un cuer», anzi, praticamente sorelle (vv. 117-118), fino ad arrivare a dire chiaramente che «et l'une et l'autre senefie» (v. 124).

Secondo Batany, Hersent fu

un nom de femme, très souvent porté dans l'aristocratie du IX au XI siècle, et qui, pourtant, a dû évoquer plus ou moins la femme de mauvaise vie d'après la valeur du diminutif Herselot dans le

⁵⁴ Richeut e Renart sono accomunati anche nella risposta di uno dei due briganti nel *fabliau Des deux bordeors ribauz* (fine XIII sec.): «Si sai Richalt, si sai Renart, / Et si sai d'enging et d'art» (vv. 299-300, in *RGCF*, t. I, pp. 1-12, p. 11), col suggello, al verso successivo, della più nota tra le formule riferite alla volpe.

fabliau de Richeut; cet usage, lui aussi, a pu reposer sur quelque mauvaise réputation prêtée à une Hersent historique (Batany 1989, p. 92),

ma, come già sottolineava Sylvie Lefèvre (in Strubel 1998, pp. 1369-1370), può ben essere stato il *fabliau* di Richeut (1159-1189 circa) a introdurre la caratterizzazione negativa del personaggio.

Per esempio, Richeut – e non Hersent – funge da metro di paragone per una velata critica ai costumi di Isotta nel *Tristan* di Thomas, in cui le si chiede: «Or me dites, reine Ysolt, / Des quant avez esté Richolt?» (fr. VI, vv. 57-58, in Gambino 2014, p. 102).

Il nome di Richeut ricorre anche nella già menzionata *branche* VII, e proprio nei termini di un paragone con Hersent, che, a detta del nibbio Hubert, surclasserebbe persino lei in furbizia (vv. 559-561: «Onques Richel n'en sot neant, / Ne nul barat envers Hersent. / Qui sauroit donc se Hersent non?»).

Inoltre, la loro vicinanza è riconosciuta finanche in un *ensenhamen* provenzale, il *Cabra juglar* di Guiraut de Cabrera (circa 1145-1149), in cui l'autore accusa il suo allievo di incapacità e ignoranza, non conoscendo nulla dell'intero repertorio popolare dei giullari, né della lirica trobadorica, né delle *chansons*, «ni de Riqueut, / Ni de Mareut, / Ni d'Arselot la contenson» (vv. 208-210, in Pirot 1972, pp. 545-562). È lo stesso trio ricorrente nel *fabliau De fole laguece* di Philippe de Beaumanoir: «Celes qui mestier en avoient, / [...] Mehaus, Richaus et Hersens» (vv. 164-168, in *RGCF*, t. VI, pp. 53-67, p. 57)⁵⁵, prova di una diffusa conoscenza dei personaggi tanto in area francese quanto occitana, diversamente da quanto accade proprio agli animali del *Renart*, di cui avevano scarsa conoscenza gli autori medievali di lingua d'oc (vedi Flinn 1963, pp. 135-141 e soprattutto p. 139: «l'imprécision des allusions à l'épopée animale dans la littérature méridionale semblent au contraire indiquer que le *Roman de Renart* n'avait pas été connu des troubadours»).

I.1.5.7.1 Hersent e Richeut nei fabliaux

Un esempio insistito della connotazione furbesca legata al nome di Richeut è offerto in una versione del *fabliau d'Auberée, la vielle maquerelle* trasmessa dal ms. D (Paris, Bnf fr. 19152), il quale diverge dagli altri testimoni proprio per varianti e aggiunte in cui compare il nome di Richaut, aggettivato: «la richiaus Aubrée» (vv. 191 e 301), o sostantivato come sostitutivo del nome proprio della vecchia Auberée, cui è riferito: «Or escoutés de la Richiaut» (v. 550b); «Sire, ce respont li Richaut» (v. 647l); «Bien est dechus par le Richeut» (v. 530s). Si aggiunga, *en passant*, che sempre

⁵⁵ Al nome di Mahaut è legata Hersent anche nel *fabliau Du prestre et d'Alison*, in cui figura come sua domestica (vv. 204 e sgg., in *RGCF*, t. II, pp. 8-23, pp. 15 e sgg.), ruolo più notoriamente adempiuto alle dipendenze di Richeut. La ricorrenza di questo trio, insieme alle numerose allusioni presenti nel *Richeut* circa episodi noti della vita della protagonista, rendono indubitabile, secondo Varvaro (1961), l'esistenza di un vero e proprio *Roman de Richeut*, nel senso di un ciclo di avventure ad essa consacrato.

in questo solo ms. D è menzionata anche la *renardie*: «qui mout savoit de renardie / Et de mainte kunchi[e]rie» (vv. 104b-c, in *RGCF*, t. V, pp. 1-23, p. 5, nota a p. 269).

Infatti, anche nell'universo fabliaulistico è ribadito questo stretto legame tra Hersent e Richeut, in modo particolare nel *fabliau* che della seconda porta il nome: qui, Richeut, «qui tant mal fist» (v. 35), «qui tot prant et tot gaste» (v. 1255), è descritta secondo i medesimi tratti che connotavano la vecchia mezzana Hersent, e anche di lei si dice che «maistresse fu de lecherie» (v. 5), anzi:

Totes sevent de trecherie
Communaumant,
Mais ce fu par l'anseignemant
Richeut, qui fu mout longuemant
Par tot lo monde;
Bien les aprist a la reonde (vv. 28-33)

[Tutte sanno ingannare, / Senza distinzione, / Ma a insegnarglielo / Fu Richeut che viaggiò molto a lungo / In tutto il mondo; / Le ammaestrò bene in ogni dove] (traduzione da Brusegan 1980, p. 3).

Non sarà un caso, allora, se la sua compagna si chiama proprio Hersent, o Herselot.

Secondo Sudre, i nomi di Hersent e Richeut erano già stati recepiti come «consacrés par un usage presque séculaire. Se rencontrant dans deux genres d'écrits distincts qui ne semblent pas avoir eu d'influence l'un sur l'autre» (Sudre 1892, p. 153). Questo non implica una dipendenza del *fabliau* dal *Roman* in rapporto a Richeut – negata anche da Foulet (1913, p. 99), contro l'opinione di Suchier (1900, p. 196) –, ma un suo legame con il personaggio di Hersent nell'immaginario popolare probabilmente sì e da sempre.

Il *fabliau* insiste molto sulla natura voluttuosa di Richeut, definendola addirittura più «sivanz que lisse en gest» (v. 372), versata nell'«art d'amer» (v. 747), continuamente in cerca di vittime («Richeut sert mout», v. 63; «Bien les enplumë et deçoit», v. 377), e sempre intenta a ingannare e irretire («Agnel se fait, puis devient orse», v. 380; «Richeut lace de totes parz», v. 553). In effetti, ricorda molto una Circe urbana, di cui conserva inalterati quei tratti arcaici della rapitrice e divoratrice di uomini: «Richeut trestoz en araisone, / les garçons prant et enprisone, / puis les raant» (vv. 387-389), i quali subiscono il suo incantesimo fino a morire, come è il caso esemplare del prete che, trovato insieme a lei, «fu pris / o li, desmanbrez et ocis» (vv. 45-46)⁵⁶.

⁵⁶ Ma anche Renart, nella *branche* VII, si dichiara “stregato” da Hersent: «Je me lairoie ançois larder / Que j'en deïsse une folie, / Car sa douçor m'estreint et lie» (vv. 652-654).

D'altra parte, è altrettanto vero che quando Richeut passa apertamente alle minacce (ad esempio contro il cavaliere: «Vos nen avez si fort menoir / que je ne vos feïsse ardoir / et metre en candre», vv. 267-269), queste vengono accolte con sufficienza, tant'è che «li chevaliers en fait un ris» (v. 278). Gli avvertimenti di Richeut pretendono una credibilità fiabesca ormai superata, e la risata è anche qui la risposta a minacce inconsistenti, di una figura una volta temibile, ora obsoleta.

Nel complesso, allora, sembra davvero di poter accogliere una suggestione che vedrebbe in Richeut e Herselot la stessa figura, qui ancora sdoppiata, ma còlta in piena fase di transizione, mentre si stanno abbandonando i relitti più magici, per reintegrarla in un ambiente sociale cittadino, dalle concezioni ormai borghesi.

C'è, infatti, un'importante differenza tra le movenze delle due mezzane, che può ben rendere conto del ruolo subordinato di Hersent, «conpeigne» (v. 95) di Richeut, ma anche sua «meschine» (v. 302). Al momento di architettare l'inganno ai danni di un prete, Herselot consiglia alla compagna tutta una serie di sortilegi cui ricorrere:

Charmez li, chiere, par la vanche,
Ecrivez brief de sanc et d'anche,
Faites [c]heraudes
Dont les ymages soient chaudes
Et refroidies (vv. 115-119)

[Mia cara, stregatelo con la pervinca, / scrivete una lettera con sangue e inchiostro, / fate sortilegi / con immagini prima calde / e poi raffreddate] (traduzione da Brusegan 1980, p. 9),

ma Richeut rifiuta nettamente il ricorso agli incantesimi, non stimandoli «due pere marce» (v. 120); invece, è con il sesso che ritiene di avere vittoria certa sul suo uomo (vv. 126-127: «Miauz est que atorne[e] herbe boive, / puis foutrai tant con je conçoive»).

Ecco allora configurarsi le due polarità entro le quali si muove la metamorfosi di questa entità: da un lato la pratica magica di Herselot, dall'altro la seduzione sessuale di Richeut. La figura, un tempo tremenda, della maga viene ormai derisa dal comune scetticismo, la sua potenza è neutralizzata, mentre nel contesto cittadino alla magia di provenienza rurale si preferisce l'inganno dei sensi. In questo caso, il perturbante è fintamente respinto ai margini della società e la rappresentante principale della terza funzione viene rimodellata secondo il corrispettivo tipo sociale nel mondo urbano. Come la maga soccombe alla mezzana, così anche Hersent si ritrova declassata ad aiutante.

I.1.5.7.2. *Hersent e Richeut in due chansons*

Estendendo il discorso fuori dal mondo dei *fabliaux* e del *Renart*, esistono collegamenti con ancora un terzo polo di riferimenti, consistente in due atipiche *chansons de geste*, che sono anche gli ultimi due testi imprescindibili per completare questa sommaria rassegna sul personaggio di Hersent: l'*Aiol* e l'*Audigier*.

A un certo punto del suo monologo, Hubert aveva sentenziato: «Hersent poile et Hersent tont / Hersent escorce, Hersent plume» (*branche VII*, vv. 551-552), affibbiandole metaforicamente attività quasi pertinenti a una macellaia.

Curiosamente, proprio una macellaia di nome Hersent è tra gli antagonisti di *Aiol*, nella *chanson* omonima, e il modo in cui viene tratteggiata è perfettamente concorde con quello finora esaminato, sin dalla presentazione: «Atant evous Hersent al ventre grant: / Ch'ert une pautoniere mesdisant, / Feme a un macheclier d'Orli[e]ns le grant» (vv. 2656-2658, in Arduin 2016).

Anche lei ha «le panche grose et le cul grant» (vv. 2689) e anche lei deve la sua notorietà ai propri inganni, tant'è che «toutes gens set lait dire et reprover; / Chele ne voit nul home par chi passer / Que maintenant ne sache un gab doner» (vv. 2588-2590), motivo per cui, come accadeva a Richeut, anche l'Hersent di Orleans «li borgois de la vile en vont gabant, / De chou que ele dist font joie grant» (vv. 2686-2687).

Aiol rincarerà la dose e quando lei tenterà di soggiogarlo, proponendogli di unirsi al suo seguito («Soiés de ma maisnie d'ore en avant», v. 2693), egli la scaccerà con disprezzo, dicendole:

Hideuse estes et laide et mal puant

[...]

Molt vous aiment ches mousques, par Dé le grant,

Car vous estes lor mere, mien ensiant;

Entor vous trevent merde, j'en sai itant,

Que a molt grant tropiaus vous vont suiant (vv. 2708-2713)

[Siete ripugnante, brutta e puzzolente / ... Vi amano assai le mosche, buon Dio, / Poiché, in fede mia, siete la loro madre; / Intorno a voi trovano la merda, lo so bene, / dato che vi seguono in grandissimi sciami].

Questo insulto (che nella sua comicità scatologica ricorda quelli già citati di Gilgamesh e Loki) torna utile per accostare Hersent, come già Richeut, a un altro personaggio letterario di matrice popolare, cioè Grinberge, antagonista di Audigier.

Un legame nominale tra Aiol e Audigier è contenuto esplicitamente nel primo testo, quando all'eroe chiedono se per caso «fu Audengier vos peres qui tant fu ber / Et Raiberghe vo mere o le vis cler?» (*Aiol*, XXVI, vv. 992-993), dove si noti che l'epiteto di Rainberge emula, in senso ironico, lo stilema cavalleresco adoperato anche a proposito di Blanchefleur, «la roïne au cler vis»⁵⁷.

Anche Grinberge è una sorta di *πόρνια θηρών*, tant'è che le sue figlie recano inconfondibili contrassegni animaleschi – una delle tre ha «vis de corneille», un'altra «les denz avoit petites si comme loux» – e, come scrive Lucia Lazzerini, «si apparenta in qualche modo alle divinità pagane preposte alle incursioni notturne» (Lazzerini 1985, p. 46, che la definisce esplicitamente una *Seelenmutter*, a p. 82), tutte variamente mutate dal tritico Diana-Ecate-Selene, tanto più che sembra guidare un vero e proprio “corteo furioso”, dato che «se ele crie aïde, isnelement / ja i venrra de vielles plus de cent» (vv. 235-236, in Lazzerini 1985)⁵⁸.

Grinberge è poi «laide, vielle et hideuse plus qu'aversier» (v. 214), come Hersent, nome che, fra l'altro, compare nel testo in qualità di sua vicina di casa (v. 284)⁵⁹.

Infine, tratto fondamentale, anche Grinberge fa mostra di quella prerogativa propria delle suddette divinità ctonie di saper ridere: «Quant la vielle l'entent, forment en rist» (v. 336), «Grinberge se leva, si en a ris / entre lui et ses filles et vielles .vi.» (vv. 424-425).

Come rileva ancora Lazzerini, «quel riso 'demetrico', liberatorio acquista un significato speciale, perché documenta ancora una volta l'affiorare di un'immagine materna dietro il ghigno beffardo della terribile vecchia, a conferma della perenne bivalenza benefico/malefica che caratterizza personaggi consimili» (Lazzerini 1985, p. 70).

Si ritorna così a una commistione che riguardava già l'esperienza primitiva della divinità, e che rimane parte integrante dell'identità di quei personaggi che, come Hersent, esistono per assommare in sé tutte le suggestioni che una cultura popolare produce, senza alcun riguardo per barriere culturali che tenderebbero a distinguere religione e superstizioni, o racconti e realtà quotidiana.

I.1.5.8. La maschera di Hersent

In conclusione, Hersent è poco più di un nome che identifica una classe di figure imparentate tra loro in virtù di un comune modo di aderenza a più ampie categorie classificatorie (in una sorta di

⁵⁷ In più, neppure Rainberge è estranea a una certa dimestichezza con la materia scatologica, come dimostra esibendo le proprie nudità a Turgibus, padre di Audigier. In effetti, anche questo personaggio dovette avere una discreta fortuna comica, dato che lo si ritrova come metro di paragone per bruttezza e cattiveria nell'occitano *Roman de Flamenca* (XIII sec.), in cui l'ostessa che dà ospizio al protagonista Guillem «non semblet ges Ramberga, / Ans fon bella domna de teira» (vv. 1908-1909, in Manetti 2008, p. 186).

⁵⁸ Si noti ciò che è detto di queste vecchie, ovvero che tra loro non ce n'è una che abbia un dente in bocca (v. 238: «si n'i a nules d'eles qui ait nul dent»), immagine stereotipica, usata anche a proposito di Hersent nella *branche VII* del *Renart*.

⁵⁹ Come tale ricorre anche nel *fabliau di Gonbaut* (v. 110, in *NRCF*, t. X, pp. 277-284, p. 284).

ordine crescente per implicazioni: la vecchia, la mezzana, la strega, la dea Madre), come accade a tutte le tipologie di personaggi più o meno stereotipici della letteratura medievale.

L'omonimia, comunque, non è aprioristicamente indizio di maggiore affinità: la lupa del *Renart* e la mezzana dei *fabliaux* rappresentano due momenti dell'evoluzione di questo personaggio, ma non per questo sono meno vicine a Grinberge di quanto, ad esempio, non lo siano all'Hersent dell'*Aiol* o all'Ysengrine dei *Vangeli delle filatrici*. Si tratta di tanti personaggi femminili che insieme formano, come la definisce Lee, una sorta di «dinastia delle vecchie, collegate dalla ripetizione di certi nomi, come nell'epica esistono dinastie di buoni o di cattivi legati a una determinata stirpe. Il solo riferimento a queste stirpi richiama alla mente i tratti che le caratterizzano e ne determinano i comportamenti» (Lee 1994, p. 27).

Se da una *branche* all'altra, da un autore all'altro, sembra quasi naturale che la lupa – come la volpe e, in misura minore, il lupo – conservi stabilmente certe caratteristiche peculiari, ciò in realtà lo si deve allo spessore intrinseco del personaggio e non a un suo adeguamento a intrecci pre-costituiti⁶⁰. È sempre bene ricordare che la volpe, la lupa, il lupo etc. non esistono in quanto attori delle *branches* del *Renart*, ma sono queste ultime che si costituiscono a partire dai loro personaggi e dalle loro interazioni, giusto il principio di dipendenza della letteratura dal personaggio (che guida tanto l'approccio etno-antropologico quanto già le riflessioni saussuriane sulla formazione delle leggende germaniche, per cui vedi Avalle 1995, p. 98).

Parimenti, la mezzana del *Richeut* eredita un nome “tradizionalmente” adeguato a rappresentarla, ma la sua fisionomia è preesistente, e infatti per questa, non per il nome, ella si trova nel *fabliau*.

Si può dire, insomma, che in tutti i casi esaminati si tratta sempre della stessa persona, o meglio della stessa maschera, che cela «un'identità *mobile*, o flessibile, che ne assicuri un certo grado di riconoscibilità e di durata nel tempo e nella varietà dei contesti» (Bonafin 2009, p. 8, corsivo del testo).

In questo senso, l'interpretazione psicologica può sicuramente aiutare a spiegare la genesi e la fortuna delle varie rappresentazioni narrative del femminile, mentre il particolare aspetto teriomorfo dell'Hersent renardiana attesta, probabilmente, uno stadio più antico di credenze, legato a quei residui di totemismo ravvisati diffusamente nei racconti di animali⁶¹.

⁶⁰ Come è nel caso esemplificativo delle *trickster stories*, interamente dipendenti dal protagonista e infatti composte «di aneddoti indipendenti, connessi non tramite relazioni causali bensì tramite il rinnovarsi delle astuzie e l'incessante vagabondare dell'eroe imbroglione» (Bonafin 2009, p. 5).

⁶¹ Ad esempio, Bonafin (1996, p. 12), che pure concorda con l'ipotesi di una radice totemica dello zoomorfismo, ricorda che alla stessa intuizione erano giunti – seguendo percorsi diversi – studiosi come Propp, Meletinskij e Thompson, benché con formulazioni molto caute. Il giudizio riassuntivo migliore, però, resta forse quello di Propp, secondo il quale «nella situazione attuale degli studi l'origine totemica dell'epos di animali non può essere né confutata né confermata completamente. È sicura soltanto l'origine totemica dei motivi sugli animali presenti nella fiaba di magia» (Propp 1990, p. 365). Inoltre, malgrado la nettezza dell'equazione iniziale, poi attenuata, per cui gli animali dei racconti animaleschi di popolazioni allo stadio totemico sarebbero dei totem essi stessi, non ci sono motivi per non accogliere anche la sintesi

Relitti di concezioni totemiche, ad esempio, sono ciò che si conserva negli intrecci fiabeschi riguardanti matrimoni con *partners* dalle sembianze animalesche (diffusi dagli eschimesi ai giapponesi, agli indiani d'America, per cui vedi Thompson 2016, pp. 383-388), in quanto riflessi di pratiche esogamiche in cui l'appartenenza della sposa a un clan diverso sarebbe segnalata proprio dalla sua natura eccezionale, prima ferina, poi, «con il decadere dell'istituzione totemica», genericamente magica (Meletinskij 2016, p. 76)⁶².

È effettivamente una trafila che può coincidere con la storia di Hersent, tanto più che, come aggiunge lo stesso Meletinskij, anche gli esempi cinesi del modello della donna-volpe non tardano a trasformare questa figura in un'etera.

Invece, meno pertinente sembra il richiamo a figure che pure si trovavano in relazione – ma non in dipendenza⁶³ – con un'organizzazione totemica della vita associata, vale a dire gli spiriti o animali-guida, eppure non è da escludere un loro concorso nella preservazione di certe credenze connesse all'animalità.

Tra i casi possibili, si può segnalare un'interessante affinità tra l'essere soprannaturale del folklore norreno chiamato *fylgja* e le idee che presiedono alla genesi dei protagonisti della *branche* XXIV del *Renart*. La *fylgja*, infatti, rappresenta un alter-ego dell'uomo che, nella sua forma animale, ne riflette il carattere e il temperamento o anche lo status sociale: come spiega Else Mundal (in Pulsiano/Wolf 1993, pp. 624-625, da cui traggio le notizie), un uomo forte e potente potrebbe avere per *fylgja* un orso, un uomo scaltro una volpe, un re un leone e così via, secondo la stessa elementare associazione analogica che presenta i quattro animali della *branche* come rappresentanti di altrettanti omonimi di pari indole⁶⁴. Inoltre, la *fylgja* si presenta anche in aspetto di donna, ma in tale immagine adempie al ruolo di spirito-guida protettore che, all'atto di abbandonare l'uomo, ne decreta la rovina e la morte: in questo caso, la credenza è collegata ai culti degli antenati, anche se in alcune fonti viene descritta «as a woman of unusually large size, which may indicate that she was looked upon as a semidivine character».

di Van Gennep, secondo cui «la favola, nella sua forma moderna, è il punto estremo di tutta una categoria di narrazioni che ha come altra forma estrema la leggenda totemica» (Van Gennep 1991, p. 38). Concezione che oltretutto sembra già precorrere le recenti tesi circa l'opportunità di una “classificazione politetica” dei generi letterari.

⁶² La relazione tra matrimoni esogamici e istituzione totemica è spiegata più chiaramente da Lévi-Strauss: «Succede che in certe società una tendenza assai generale a postulare rapporti intimi tra l'uomo e gli esseri od oggetti naturali viene utilizzata per qualificare concretamente classi di parenti o presunti tali. Affinché tali classi sussistano in una forma distinta e duratura, bisogna che quelle società siano in possesso di stabili regole matrimoniali. Si può quindi affermare che il preteso totemismo presuppone sempre certe forme di esogamia» (Lévi-Strauss 1964, p. 18).

⁶³ Lévi-Strauss porta l'esempio concreto di un mito ojibwa per sottolineare l'importanza di distinguere la relazione totemica, collettiva e solo metaforica, dalla relazione con lo spirito custode o con l'animale-guida, individuale e diretta (Lévi-Strauss 1964, pp. 29-30).

⁶⁴ Questa concezione della *fylgja* animale si accomuna anche con quella dell'*hugr* (mente), ovvero una personificazione dei pensieri malvagi di un uomo che si presentano nella forma di un lupo.

Senza pensare a un'osmosi diretta tra il folklore nordico e quello francese o franco-germanico in quest'ambito⁶⁵, il modo in cui credenze originariamente differenti (dall'animale-totem, allo spirito-guida, alla divinità matriarcale) confluiscono e si confondono in questa parzialissima entità è però una volta di più indicativo della facilità con cui varie tradizioni culturali possano cumularsi su una singola figura che sia appena sufficientemente predisposta ad accoglierle.

D'altronde, l'idea di una coincidenza dei tratti morali con dei tipi animali ha una sua lunga storia nell'esegesi biblica ed è la stessa che sovrintende all'organizzazione dei bestiari, marcata dall'uso del verbo *senefier*, il che, peraltro, spiega anche la (necessaria) sostituzione di Hermeline con Richeut come consorte della volpe nella "Genesi" della *branche XXIV*⁶⁶.

In definitiva, sembra di poter dire che la lupa Hersent fa la sua apparizione nell'universo renardiano come un carattere già formato, "popolare" in tutte le sue accezioni, e ciò accade principalmente in virtù della sua conformità a un certa immagine archetipica della megera, o *vetula*, come l'abbiamo chiamata.

L'apparente perifericità della lupa renardiana rispetto alle altre figure che esemplificano questa stessa immagine non è poi rilevante, poiché, come si è detto, in questo tipo di raggruppamenti i confini sono necessariamente sfumati e due elementi non contigui (qui vale a dire legati da un numero di tratti comuni minore di quanti ciascuno dei due elementi ne condivide con altri dello stesso insieme) possono somigliarsi assai poco⁶⁷. Ciò che conta è il riconoscimento che – si presume – il lettore coevo compiva.

Si vede come, ugualmente a quanto accade per il *trickster*, anche nel caso di Hersent l'identità politetica che esprime sia un prerequisito essenziale affinché possa recitare coerentemente il ruolo di principale personaggio femminile del *Renart*.

⁶⁵ Benché contatti, anche mediati, siano attestati a livello di intrecci (si pensi al ciclo della volpe e dell'orso studiato da Krohn e ritrovato in alcune *branches* renardiane, come la III) e anche di personaggi, come suggerisce Claude Lecouteux, equiparando la figura leggendaria del Cavaliere del Cigno – rielaborata, tra gli altri, nell'eroe arturiano Lohengrin – a un equivalente maschile di Melusina, proveniente dalla mitologia germanica e imparentato con gli dei norreni Freyr e Njördr (vedi Lecouteux 1982, pp. 109-158 e p. 171).

⁶⁶ La sostituzione sembra fortemente motivata nonostante la porzione di testo interessata sia stata purtroppo conservata da un solo testimone su quattro, il ms. B (Paris, Bnf, fr. 371).

⁶⁷ Parlo di contiguità facendo riferimento alla spiegazione con cui il biologo Morton Beckner introduceva il concetto di "classe politipica" (poi aggiornato nella terminologia e ripreso anche da Needham), così riassumibile: «se il numero degli individui che la compongono è grande si può immaginare di disporli lungo una linea in modo tale che ciascuno 'assomigli' fortemente al suo vicino più prossimo e meno fortemente al successivo, finché i membri estremi potrebbero non assomigliarsi affatto, non avendo necessariamente alcuna proprietà in comune. Infatti nessuna proprietà dell'insieme dato è universalmente distribuita nella classe» (Bonafin 2011, pp. 42-43).

I.2

ANATOMIA DI MALPERTUIS

Oltre a certi personaggi e motivi che hanno rivelato un'originaria matrice folklorica, un aspetto importante della componente fiabistica superstite nel *Roman de Renart* concerne un particolare luogo fisico, ovvero la dimora del protagonista, che in tutte le *branches* sembra sempre possedere, come già la tana di Hersent, i connotati del luogo liminare, ingresso o sede di un'altra realtà normalmente proibita.

I primi paragrafi del presente capitolo sono riservati a una disamina lessicale delle varie voci con cui si suole designare, nel *Roman de Renart*, la dimora della volpe. Il quadro che ne viene fuori è quello di un ricco assortimento di lemmi che coprono tutto la gamma del tratto inerente [-/+ animale], partendo dal sostantivo designante propriamente la tana, passando per un più neutro "rifugio", fino ad arrivare a una dimora esclusivamente umana, un "castello" o una "fortezza".

L'apparente libera interscambiabilità delle soluzioni disponibili è, tuttavia, frenata da un criterio contestuale al quale esse mostrano di adeguarsi in maniera abbastanza coerente, vale a dire la rispondenza al tono complessivo della sequenza narrativa di cui partecipano. Così, ad esempio, Malpertuis non sarà mai definita una tana nelle scene che trattano del suo assedio e, specularmente, la scelta di indicarla come una fortezza non sarà avulsa dalle connotazioni di protezione e invulnerabilità che vi si accompagnano.

Naturalmente, la sistematicità totale è impedita da molteplici fattori, primi fra tutti la diversità di trascrittori e l'evidente assenza di un modello stilistico unanimemente riproposto, tuttavia sembra preservarsi ovunque l'accortezza di adeguare anche la scelta del termine designante la dimora della volpe al grado di antropomorfismo che il personaggio e la situazione esprimono. Pertanto, non ci si stupirà di appurare un netto sbilanciamento tra pochi termini attribuibili al dominio animale (perché in tal senso connotati, come «tasnierre», o perché neutri, come «repaire») e molti altri di esclusiva pertinenza della dimensione umana, come «maison», «castel», «forterece».

L'esito dell'analisi sulle occorrenze nelle *branches* ha inevitabilmente un valore parziale, per due ordini di motivi: l'uno soggettivo, dovendosi sempre mettere in conto la possibilità di una qualche manchevolezza nella ricognizione dei termini, la quale, in questo caso particolarmente, seppur minima potrebbe ledere la percezione globale che si è tratta a proposito del loro uso. L'altro motivo è oggettivo, essendo l'indagine circoscritta a un solo macrotesto della tradizione renardiana, quello risultante dall'edizione allestita da Martin, benché occasionali raffronti testuali con le altre famiglie di testimoni sembrino confortare la lettura proposta. In particolare, un confronto sistematico si è

avuto con il testo trådito dal ms. H (Paris, Arsenal 3334), edito sotto la curatela di Armand Strubel (Strubel 1998), il quale sembra concordare con l'interpretazione qui discussa.

Nei paragrafi successivi ci si concentrerà sui connotati simbolici che Malpertuis reca con sé, notando che la dimora di Renart è un luogo nel quale nessun altro personaggio, oltre a lui e ai suoi familiari, riesce mai a mettere piede. In questo caso, la compattezza del motivo lungo tutte le *branches* del *Roman* è garantita dalla palese condivisione, da parte dei narratori e del loro pubblico, di un immaginario univoco a proposito di Malpertuis, area unanimemente reputata insidiosa e perciò interdetta.

Infine, si approfondiranno i retaggi culturali che la dimora della volpe conserva ancora evidenti nonostante le rielaborazioni subite dalla materia renardiana, sintomo tra tanti di una forte influenza di tale sostrato nell'economia narrativa dei racconti su Renart. In quest'ottica rientra anche l'eccezione segnalata del tasso Grimbert, cugino di Renart e suo aiutante, ma soprattutto unico barone della corte di Noble che abbia l'autorizzazione ad accedere a Malpertuis.

I.2.1. Definizioni di Malpertuis

Della rappresentazione della dimora di Renart colpisce innanzitutto la quantità di sostantivi adoperati per descriverla: Malpertuis è il «*repaire*» di Renart, più spesso la sua «*taisniere*», ma anche una «*fortresse*» o, assai di frequente, un «*chastel*». La disposizione delle varianti sembra rispettare delle collocazioni fisse, il più delle volte corrispondenti al secondo emistichio del verso, in posizione isolata oppure come parte di una formula ricorrente che riempie il verso in tutta la sua lunghezza. La loro scelta, però, non si basa solo su esigenze metriche o di rima, ma tiene conto innanzitutto del contesto in cui vanno inserite.

a) «*tasniere/tesnere*»

Il termine «*taisniere*» risulta una comoda chiusura di verso e infatti ricorre quasi sempre in posizione finale, affiancato a verbi di movimento, nei costrutti «*issir*» (*branche* I, v. 813; *branche* VIII, v. 13), «*departir*» (*branche* I, v. 1127) + «*de sa tesnere*», oppure «*se remettre*» (*branche* I, v. 42), «*entrer*» (*branche* Ia, v. 1823; *branche* X, v. 1700), «*s'en aller*» (*branche* Ib, 2990; *branche* IV, v. 469), «*faire chaoir*» (*branche* Ib, v. 3093), «*amener ariere*» (*branche* Ib, v. 3191), «*venir*» (*branche* VI, v. 1527), «*s'en revenir*» (*branche* XIV, v. 1078) + «*en/a sa tesnere*».

Con una minima variazione, il costrutto figura anche in riferimento ad altri soggetti, quando si apprestano a recarsi a Malpertuis: Grimbert «*entre en la tesnere*» (*branche* I, v. 963); Poincet e Renart «*vindrent a la tesnere*» (*branche* Ib, v. 2861).

Alcune volte, sempre in posizione finale, il termine indica propriamente la tana intesa come luogo di stazionamento: Renart si riposa «enmi le fonz de sa tesnere» (*branche I*, v. 484)⁶⁸, Hermeline «en crois s'estent en sa tesnere» (*branche VI*, al v. 911).

Le poche volte in cui non figura in chiusura di verso, rimane comunque legato al costrutto introdotto da *en*: «Tant qu'en sa taisniere se fiche» (*branche III*, v. 445); «En la ternere, ou ert enclose» (*branche VI*, v. 926); «Et en ma taisniere avales» (*branche XXV*, al v. 194).

L'unico termine afferente al mondo animale sembra dunque circoscritto all'atto della volpe di entrare e uscire dalla propria tana, mentre in tutti gli altri contesti si prediligono vocaboli neutri oppure marcatamente umanizzanti.

b) «repaire/repere»

Il primo caso è dato da «repaire», che ancor più di «tasniere» rivela la sua efficacia pratica, dal momento che figura sempre in posizione finale e in una struttura fissa che riempie l'intero verso: così, Hersent avrebbe bloccato Renart «a Malpertuis, en son repere», prima di subirne violenza (*branche I*, v. 33); Grimbert va «droit a Malpertuis son repere» (*branche Va*, v. 954); l'asino Timer vuole catturare Renart fingendosi morto davanti «a Malpertuiz, le suen repere» (*branche IX*, v. 1616); Renart esce «de Malpertuis, son fort repere» (*branche IX*, v. 2170); fuggendo, Renart si è rinchiuso «a Malpertuis son repere» (*branche XVII*, v. 1492). Infine, svincolato dalla menzione di Malpertuis, «ainz s'en foï a son repere» (*branche I*, v. 897); «Si vet Renart a son repere» (*branche XVI*, v. 1501), e «Renars s'en va a son repaire» (*branche XXV*, v. 154).

A riprova della fissità di tale formula si può addurre un esempio tratto dalla *branche XIII*, relativo a un segmento narrativo assente dall'edizione di Martin, ma presente nel solo ms. H: Renart sogna di trovarsi con Hermeline «a Malpertuis, le sien repaire» (*branche XIV* di H, v. 961).

Anche quando non si riferisce alla dimora di Renart, il costrutto «a son repere» si mantiene stabile in apertura o chiusura di verso, come possono mostrare bene le due occorrenze speculari della *branche Ib*: «Chascun s'en va a son repere» (v. 2903), e della *branche Va*: «A son repere va chascuns» (v. 949).

In un senso figurato, invece, Renart «a perdu le repere» quando è costretto a fuggire dal castello in cui si era nascosto, nella *branche XIII* (v. 845).

⁶⁸ Relativamente a questa occorrenza della *branche I*, Jean Dufournet credeva di poter leggere nella descrizione della dimora di Renart una puntuale corrispondenza con la struttura della tana della volpe, forse, però, con eccessiva fiducia nella progettualità del narratore: «c'est un labyrinthe souterrain [...] qui comprend plusieurs chambres desservies par des couloirs. L'une, appelée maire, est une sorte d'antichambre (ne serait-ce pas la barbacane du vers 499 [Martin 481]?) ; la fosse est la salle commune où sont déposées les proies: c'est le terme même du v. 503 [Martin 485] (il avoit ja garni sa fouse / d'une geline grasse et frosse) ; dans l'accul ou donjon, enfin, habite à l'ordinaire la renarde : c'est sans doute de cette partie qu'il est question au vers 502 [Martin 484]: en mi le fonz de sa taisniere» (Dufournet 1971, p. 104).

c) «(h)ostel»

Al limite tra animale e umano si attestano gli sporadici riferimenti a Malpertuis come «ostel» di Renart (*branche IX*, v. 2126, e *branche XII*, vv. 56 e 95).

Nella *branche VI*, la definizione è adoperata dal re in un discorso indirizzato sia a Renart che a Isengrin, ai quali ingiunge di tornare «a vos ostels» (v. 826), ma con un valore forse più astratto, che è poi quello con cui maggiormente ricorre il termine tra le varie *branches* del *Roman*.

Nell'accezione di dimora, invece, «ostel» sembra riferirsi soprattutto ad abitazioni di personaggi umani: «hostel» è detta la casa del contadino Constans des Noes (*branche II*, v. 35); di «nostre hostel» parlano i carrettieri della *branche III* (v. 78); «de leur hostel» escono i monaci nella *branche IV* (v. 412), così come il prete della *branche XIII* (v. 477); «ostel» è frequentissima qualifica per la casa di Lietard, nella *branche IX* (vv. 718, 731, 738, 936, 1046, 1048, 1104, 1888, 2089, 2126, 2194); ancora, il termine si applica tanto all'abitazione del contadino Gonbert du Fraine, quanto a quella del mago Mestre Henriz, nella *branche XXIII* (rispettivamente v. 255 e v. 1227), ma i casi potrebbero moltiplicarsi, stante anche la particolare oscillazione del termine tra un valore concreto e uno figurato.

Relativamente alle sedi degli animali, oltre Malpertuis, si incontra una sola volta nel *Roman* la formula «l'ostel Primaut» (*branche VIII*, v. 293), mentre un'altra volta Isengrin parla di casa sua come «mon ostel» (*branche XI*, v. 216, e la definizione torna al v. 1473).

d) «maison/meson», «pales» e «manoir»

Tutti gli altri sinonimi adoperati sono palesemente estranei alla sfera semantica dell'animale, a partire da «maison», cristallizzato in un verso che ricorre in due incipit tra loro pressoché uguali, al v. 4 della *branche III*:

Seigneurs, ce fu en tel termine
Que li douz temps d'este decline
Et yver revient en saison,
Et Renars fu en sa maison.
Mais sa garison a perdue

[Signori, era l'epoca / In cui il dolce tempo estivo declina / E ritorna la stagione invernale, / E Renart era a casa sua. / Ma ha esaurito le risorse] (traduzione da Bonafin 2004^R, p. 185),

e al v. 4 della *branche XIV*:

Ce fu en mai au tens novel,
Que li tans est seriz et bel,
Si com estoit l'Asension,
Que Renars ert en sa meson
Sans garison et sans vitalle

[Era di maggio, in primavera, / Quando il tempo è sereno e piacevole, / Nel periodo dell'Ascensione,
/ Che Renart si trovava in casa sua / Senza rifornimenti e senza provviste],

più in uno solo parzialmente diverso: «Ou mois de mai qu'esté commence, / ... / A ice temps que vous dison, / Estoit Renart en sa meson» (*branche XVII*, vv. 1-6).

Come per i casi precedenti, anche «maison», quando è riferito a Malpertuis, figura sempre in formula fissa a fine verso, con il consueto possessivo: nella *branche Ia*, Noble riconosce a Renart che «molt par est fors vostre mesons» (v. 1708); nella *branche XII*, Renart ottiene del formaggio «que il portera en sa maison» (v. 990), poi cattura un papero, di cui, con verso identico, si dice «qu'il enporta en sa maison» (v. 1470); nella *branche XVI*, Renart «touz seulz s'en ist de sa maison» (v. 32)⁶⁹.

La formula compare, poi, in associazione con Malpertuis nella *branche IX*: «De Malpertus sa maison fort» (v. 1529), in una struttura parallela a quella del v. 5 della *branche XI*: «De Malpertuis son fort manoir», anche questa già osservata nelle occorrenze con «repaire».

Una sola eccezione è nella *branche XVII*, dove il costrutto «sa maison» persiste integro ma non a fine verso, forse per esigenze di rima: «Atant de sa meson se part» (v. 14).

Si può precisare che naturalmente le occorrenze di «maison» svincolate da Renart sono anch'esse numerosissime e riferite indifferentemente ad abitazioni di personaggi umani e animali. Invece, in un solo caso la formula «Malpertuis» + «son» + sost. si presenta con la variante «pales»: «Jadis estoit Renart en pes / A Malpertus en son pales» (*branche VIII*, vv. 1-2). Un termine, cioè, che in tutto il resto del *Roman* è riservato esclusivamente a designare la sede del re.

Fa eccezione un'occorrenza che non è però significativa, figurando all'interno di un accumulo descrittivo di sostantivi posto in apertura della *branche Ia*, quando Noble raggiunge Malpertuis «et vit molt fort le plasseis, / Les murs, les tors, les rolleis, / Les fortereces, les donjons» (vv. 1623-1625).

Ugualmente isolata è la qualifica di «manoir», che figura in due sole occorrenze nella medesima *branche IX*, al verso 5 già citato e al v. 535: «Ysengrin mon conpere chier. / Apres moi vint a mon

⁶⁹ La medesima formula si adegua anche a un soggetto plurale nella *branche XIV*, in cui Renart e Primaut banchettano meglio «que s'il fussent a lor maison» (v. 300).

manoir», peraltro, in quest'ultimo caso, in una coppia di versi che torna speculare nella *branche* XVI: «Et Ysengrin son chier compere / S'en est tornez a son manoir» (vv. 1502-1503).

e) «uis/uz» e «recet»

Affianco a «maison», compare, nella sola *branche* I, una sineddoche per riferirsi a Malpertuis come «l'uis Renart», dunque in una formula fissa, presente in due casi pressoché uguali a fine verso: «Qu'il est venuz a l'uis Renart» (v. 745), e «Ainz qu'il venist a l'uz Renart» (v. 949); nel terzo caso, a inizio verso: «Un senter qui bien le conduit / A l'uis Renart devant la nuit» (vv. 951-952)⁷⁰.

Un uso altrettanto sporadico ma ricorrente in un costrutto fisso è quello di «recet», che replica, nelle poche occorrenze in cui figura, la funzione metrica di chiusura del verso propria di «tasniere» e «repeire», nella forma «a son recet», con la differenza di connotare il luogo di un tratto più umanizzante. Renart «si s'en fuiroit a sun recet» (*branche* IX, v. 1157); Droin annuncia di recarsi a Malpertuis dicendo: «ge m'en irai a son recet» (*branche* XI, v. 1237)⁷¹, e va «droitement au recet Renart» (*branche* XI, v. 1244, qui seguendo il modello dell'«uis Renart», che dunque non è circoscritto alla sola *branche* I).

Si dà poi anche un quarto caso in cui il costrutto si lega al nome di Malpertuis, per riempire, come si è visto già con «tasniere», l'intero verso: nella *branche* XVI, Renart torna «a Malpertuis a son recet» (v. 512).

f) «castel/chastel/castax»

Diversi sono poi i sinonimi quando il discorso è circoscritto all'ambito bellico, perlopiù dell'assedio, coerentemente con il quale Malpertuis diventa sempre castello o fortezza⁷².

Per fare qualche esempio, Renart definisce «mes casteax» il territorio su cui ha autorità, quando lo affida alla famiglia con l'ordine di difenderlo da ogni assalto (*branche* I, v. 1113)⁷³, e sempre il suo «castel» è ciò che lascia in eredità al primogenito, riservando altri possedimenti alla moglie:

Mon castel laiz mon filz l'ainz né

Qui ja n'iert pris par ome né:

Mes tors, mes autres forteresces

Lerai ma feme as cortes tresces (*branche* Ia, vv. 1969-1972)

⁷⁰ Per tutti e tre i casi la formula cambia in «meis Renart» nei testimoni della famiglia β e nei manoscritti compositi HI.

⁷¹ Anche Isengrin, tornandosene a casa propria, «parvint la nuit a son recet», nella *branche* XXII (v. 133).

⁷² Vi è un unico uso che appare svincolato da qualsiasi riferimento militare, ed è quello che se ne fa nell'*incipit* della *branche* XVII, quando Renart esce di casa semplicemente perché «de son chastel vit l'uis ouvert» (v. 10).

⁷³ Lo stesso termine che adopera re Noble nella *branche* XI, quando lamenta che i pagani stanno occupando «mes casteax et mes fermetes» (v. 1838).

[Lascio a mio figlio primogenito il mio castello, / Che non fu mai preso da nessuno: / Le mie torri, le mie altre fortezze / lascerò alla mia donna dalle corte trecce].

Nella *branche* Ia, Malpertuis è un «chastax» assai ben fortificato, costruito su una rocca (v. 1633), ed è un «castax» quando si trova sotto assedio (*branche* Ia, v. 1715). È ancora un «castel» nella *branche* X, quando Renart si preoccupa di fortificarlo (v. 524), e di «castax» parla Noble quando promette di abbatterlo (v. 986).

Nella *branche* XI, Renart «fet son castel garnir» (v. 2452, e «fait garnir son castel» al v. 2459), infatti non vi si può entrare perché è stato alzato il ponte levatoio (v. 2478).

Nella *branche* XXIII, Malpertuis è un «chastel» quando Renart dichiara che non ne sarebbe uscito, ma avrebbe atteso la dichiarazione di guerra del re (vv. 18-19).

A quest'idea di protezione definitiva si associa anche l'uso che se ne fa al termine della *branche* XIII, quando Renart, conclusa la sua avventura, «en son castel est enfermés» (v. 2365), e dunque null'altro può accadergli.

Dipendente da utilità metrica potrebbe essere, invece, la ricorrenza della formula «trestot droit au castel Renart», che si ripete per tre volte nella *branche* X (vv. 750, 980, 999) e una volta, con una lieve alterazione, nella *branche* III: «Tout droit vers le chastel Renart» (v. 186), ma va sottolineato ch'essa comunque si inserisce, nella *branche* X, nel medesimo contesto bellico in cui se ne paventa l'assedio. Apparentemente diverso è il caso della *branche* III, in cui è Isengrin che perviene al castello di Renart, in cerca di cibo, ma anche in questo caso si potrebbe ammettere che la scelta torna utile a salvaguardare il contesto di isolamento e inaccessibilità che il lupo sperimenta rispetto a Malpertuis, in cui vorrebbe entrare senza riuscirvi. È lo stesso slittamento che sembra compiersi laddove, nella medesima *branche* III, si narra nel giro di pochi versi che Renart torna «a son plessié» (v. 143) dopo aver ingannato i mercanti, ma si ripete che «vint a son chastel tout droit» (v. 149) quando è questione per lui di barricarsi dentro (cfr. il v. 163: «Après lui a close la porte»).

Un'altra formula ripetuta in maniera identica nella *branche* X è: «Ses castax sera abatuz» (vv. 766 e 986), ma versi omologhi s'inseguono anche tra *branches* diverse, come il v. 1733 della *branche* Ia: «Cist chastax est si bien assis», che torna uguale nella *branche* XI: «Li castax est si bien asis» (v. 2455).

Infine, si può aggiungere che Malpertuis è un «castel» nel sogno che fa Renart all'interno della versione di H della *branche* XIII (che in H è la *branche* XIV, vv. 963), ma qui, evidentemente, trattando il sogno di un incendio dell'edificio, non poteva essere una tana, né era propriamente corretto parlare di fortezza. Alternativa accettabile sarebbe stata, forse, quella del generico riparo, ma anche in questa sequenza il termine è stato usato solamente nella formula fissa già nota: «a

Malpertuis, le sien repaire» (*branche XIV* di H, v. 961), indizio che contribuisce a sostenere l'idea di un uso piuttosto in senso astratto di quest'ultimo appellativo.

g) «fortere(s)ce» e «donjon(s)»

Il costrutto introdotto da Malpertuis ha una variante anche con il sostantivo 'fortezza': nella *branche I*, giocato un brutto tiro a Brun, Renart torna «a Malpertuis sa forterece» (v. 678); nella *branche XVI*, Renart soggiorna «a Malpertuis sa forteresce» (v. 21). Nella *branche XI*, con una certa ridondanza, dapprima «Renars fait garnir son castel» (v. 2459), poi «bien fet garnir sa forterece» (v. 2464). Nella *branche XVII*, fuggendo, trova aperta la porta «de sa forteresce» (v. 1463).

Come Noble, anche il toro Bruiant promette che né Malpertuis «ne fortresse qu'il feïst» proteggeranno Renart (*branche Ia*, v. 96).

In sostanza, l'unica qualità rilevante del termine parrebbe essere che in tutti gli esempi ricorre in formule fisse e, eccetto un caso, a fine verso, fornendo così un'utile alternativa retorica alle forme già segnalate che sia al contempo più calzante con il contesto bellico.

Lo conferma indirettamente la *branche X*, la quale, particolarmente ricca di versi formulari inerenti a tale ambito, offre un esempio anche con questa variante, modellato sulla falsariga della triplice espressione già segnalata: «Trestot droit au castel Renart», modificandola in «trestot droit a la forterece» (v. 1188).

Sulla stessa scia si colloca «donjon», vocabolo che figura in due enumerazioni dal puro valore digressivo, vale a dire nell'elenco della *branche Ia* già citato (vv. 1623-1626) e in un altro della *branche I*, quando Renart si è rifugiato a Malpertuis, «son fort chastel et sa meson, / Sa forterece, son donjon» (vv. 1595-1596), e in due discorsi diretti: Noble assicura a Renart che nulla potrà proteggerlo, «mur ne fosse ne rolleiz / Ne forteresce ne donjons / Crues, ne tesnere, ne boisson» (*branche Ia*, vv. 1578-1580), Isengrin ugualmente giura che «ne Maupertuis ne fort donjon» lo salveranno (*branche XXII*, v. 290). Come si vede, in tre casi su quattro – del resto provenienti da due *branches* strettamente collegate – il verso presenta la stessa struttura sintattica, consistente nell'accostamento di «forterece» e «donjon» tramite la ripetizione di un articolo, un aggettivo possessivo o una congiunzione, struttura, quest'ultima, riprodotta anche nel quarto caso, in cui semplicemente si sostituisce il nome proprio di Malpertuis al nome comune di 'fortezza'.

Si può aggiungere che anche quando non si riferisce a Malpertuis, il termine figura in un discorso diretto di Noble, che lo usa come sinonimo di castello, peraltro in un verso dalla sintassi non dissimile da quella su osservata: «Ja a de mes castax pris dous / Des mellors, des plus fors donjons» (*branche XI*, 1766-1767).

Ancora una volta, il contesto d'uso della parola chiarisce bene come la varietà di termini adoperata non risponda soltanto a esigenze formali ma anche a differenti istanze narrative, in questo caso guerresche e dunque di pertinenza del lessico architettonico del castello, non della casa.

h) varianti toponomastiche

In qualche caso, infine, è il nome proprio di Malpertuis a subire delle alterazioni: nella *branche* X, il «castel Renart» non è mai nominato esplicitamente, ma Roonel, che deve recarsi da Renart, dice di conoscere la strada per «son país» (v. 232), la quale lo conduce nella città di «Theroane» (v. 284, odierna Thérouanne), informazione che colloca, in questo caso, la dimora di Renart in una località reale dell'Alta Francia. Per contro, Renart è qui chiamato «li chasteleins de Valgris» (v. 28), unica occorrenza di tale toponimo nel *Roman* – infatti l'autore si perita di esplicitare, al verso seguente, che «c'est Renart de qui tos maus sort» –, e anzi, secondo il repertorio del Moisan, presente solo nel *Folque de Candie*, in cui «cels de Valgris» (v. 8250) sono i soldati dell'armata di Desramé (lo riporta Roger Bellon, in Strubel 1998, p. 1231).

Nella *branche* II, invece, Renart sfugge a Ysengrin ed Hersent arrivando «jusques au recept de Val Crues» (v. 1249), ed è lì che commette la violenza su Hersent, rimasta incastrata nell'ingresso della tana durante l'inseguimento. Lì egli si è «entesniez» (v. 1357), è nella sua «croute» (v. 1394): non c'è dubbio che si tratti esattamente di Malpertuis.

A proposito di questa forma, già Martin si domandava se non bisognasse leggere piuttosto «Malcreus», adducendo un richiamo al v. 273 del *Reinaert* fiammingo (vedi Martin 1887, p. 35)⁷⁴, proposta ribadita da Tilander (1924, p. 667, nella forma «Malcrués») e ripresa più recentemente da Blakeslee, che ritiene *Valcrués* «an intermediary form in the evolution towards *Malpertuis*» (Blakeslee 1985, p. 162, n. 2). L'argomentazione su cui Blakeslee fonda la canonicità dell'occorrenza «val crués/Valcrués» nella *branche* II non è inattaccabile, dato che dipende dalla descrizione del luogo fornita in altre *branches*, la III e la I, nelle quali la tana di Renart è detta trovarsi «parmi un val» o «parmi le fons d'une valée». Al di là del rischio di fondare l'autenticità di una lezione su conferme esterne alla *branche* in questione, si vedrà che la collocazione fisica di Malpertuis non è stabile all'interno del *Roman*.

Nello specifico, Blakeslee suppone una formazione progressiva che, attraverso le varie redazioni del testo, parte dal nome comune per poi specializzarlo in nome proprio, come segue: «*un crués* > *un val crués* > *le val crués* > *Valcrués*», lo stesso postulando per la genesi di «Malpertuis» (Blackslee 1985, p. 164). A questa trafila evolutiva bisogna, però, obiettare la difficoltà di realizzarsi all'interno di un testo rimato preesistente all'innovazione che di volta in volta si postula. In primo

⁷⁴ Nel verso in questione, la volpe «Malcroys hevet hi begheven», ovvero «he has left Malcroys», secondo la traduzione dell'edizione inglese di Bouwman/Besamusca 2009, pp. 58-59, da cui cito.

luogo, già dal primo al secondo passaggio occorrerebbe ristrutturare l'intero verso per scongiurare l'ipermetria che altrimenti verrebbe a crearsi; poi, leggermente artificioso è il passaggio successivo dall'articolo indeterminativo al determinativo, il quale da un lato non fa altro che preparare il terreno a una maggiore familiarità con il luogo, dall'altro potrebbe benissimo anticiparsi al primo stadio della sequenza, senza pretendere una così rigida catena di mutamenti. Inoltre, l'importanza di un nome proprio per la dimora di Renart è evidentemente imprescindibile dalla sua connotazione semantica, e Valcrués, dopotutto, non esprime alcun valore morale tale da legittimare l'interesse per una sua, pur temporanea, fissazione, diversamente dalle formazioni con suffisso *Mal-*. Forse, allora, risulterà più economico trattare Valcrués come una deformazione occasionale di Malcrués, dovuta anche a un'incomprensione dell'informatività che il nome doveva veicolare.

Più solide sono le argomentazioni di Zufferey, che inserisce «la tanière de Renart appelée Maucreux et non encore Maupertuis» tra gli indizi di maggiore arcaicità del troncone costituito dalle *branches* II e Va (Zufferey 2011, p. 129).

Per la *branche* II, *Malcrués è una congettura che non trova conferme in alcun manoscritto (si attestano: «jusques a l'entrée d'un val crués» in BKLMn, «del val crués» in E, «trusqu'a son castel de val crués» in HO), però figura effettivamente in alcuni testimoni della *branche* Va, quando Grimbert si reca da Renart «droit a Malpurtuis son repere» (v. 954), secondo α (eccetto per «Valpurtuis» in E) e HIO, «a malpurtuis en son r.» in K, ma «a Malcrués en son r.», secondo BCMn (L scrive: «son crués est son r.»).

La stessa *branche* Va, che termina con una menzione di Malpurtuis («Tant l'ont folé et debatu, / Qu'en Malpurtuis l'ont enbatu», vv. 1271-1272) presenta, verso il finale, una variante testuale di 322 versi nei manoscritti di β e γ (BCKLMn), in cui il toponimo ricompare ancora, nelle due forme concorrenti:

Et dant Renart ne [nen B] fu pas lanz
De corocier [tormanter L] ses anemis
Et il se rest en malcreus [malpurtuis L] mis [Et Renart s'est en voie mis K]
Moult li est or [*manca* L] poi [petit K] de menace (vv. 316-319 della variante)

[E Renart non si trattenne / Dal maltrattare i suoi nemici. / Se ne sta rintanato a Malcreus (Malpurtuis L): / Ormai più niente lo minaccia].

La situazione è complessa, poiché CMn sostituiscono con altri i versi immediatamente precedenti a quelli su riportati (vv. 309-314 della variante), poi inseriscono i vv. 1149-1272 di α (e dunque la

menzione di Malpertuis), poi seguono di nuovo i versi finali della variante (vv. 315-322), in accordo con BKL, per concludere, infine, con altri versi loro peculiari.

Dunque, solo i testimoni di γ (CMn) compiono l'apparente errore di inserire la menzione di Malcreus a quattro versi di distanza da quella di Malpertuis, e, per altro verso, solo i testimoni di γ più B presentano la forma «Malcreus» contro «Malpertuis».

Riepilogando le occorrenze, si ha:

per la *branche* II, «Val crues» in BEHKLMnO;

per la *branche* Va, «Malcrues» in BCMn e «son crues» in L;

per la *branche* Va, var. «Malcreus» in BCMn (ma «malpertuis» in L).

Se ne conclude che la variante è quasi completamente assente dai manoscritti della famiglia α e dai compositi (con un'eccezione su due, sempre la stessa, in EHO), oscilla tra assenza e presenza nei manoscritti di β (sempre occorrente in B, due volte su tre in L, una sola in K), per trovarsi invece stabilmente in γ (CMn, di cui il primo è lacunoso proprio nella *branche* II).

Quest'ultimo dato è confermato dal fatto che il nome torna infine come «Malcrués» un'altra volta, nella *branche* XXIII (v. 1387), ed è interessante notare che anche in questo caso – come nella *branche* II e nella parte comune della *branche* Va – non c'è co-occorrenza, lungo tutto il testo, con il canonico «Malpertuis», ma anzi anche qui, quando se ne parla, si dice semplicemente che Renart se n'è tornato «en son país» (v. 1158).

L'oscillazione del nome ancora visibile in questa *branche* tarda (metà XIII sec.) è tanto più sorprendente in quanto essa è trädita dal solo ms. M (Torino, Biblioteca reale, varia 151), un testimone allestito in forma di raccolta antologica e cronologica di tutte le avventure note di Renart. Zufferey la considera una riemersione, dipendente dal fatto che l'autore della *branche* doveva leggere il *Renart* – o perlomeno l'*escondit*, cui si sarebbe ispirato – su un codice «où le tronc primitif n'avait pas subi l'altération de Maucreux en Maupertuis» (Zufferey 2012, p. 33). Tale circostanza, che lo studioso estende anche all'occorrenza di “Maucreus” nei *Mémoires* di Filippo da Novara (metà XIII sec.), è funzionale alla sua tesi secondo cui “Maucreux” «est une désignation spécifique à Pierre de Saint-Cloud», sostituita con “Maupertuis” dai suoi continuatori normanni, influenzati dall'episodio della violenza di Renart su Hersent intrappolata nel *pertuis* (Zufferey 2012, p. 34). L'ipotesi è teoricamente sostenibile ma non completamente dimostrata, anche perché questa variante minoritaria di «Malcrués» persiste in un'epoca in cui la materia renardiana è ormai nota e standardizzata, e un manoscritto attento a esigenze di compattezza interna, in vista di una percezione “ciclica” dell'opera, avrebbe forse omologato la forma secondo l'occorrenza più famosa. Invece M, se da una parte conserva tutte le occorrenze in *-crues* del *Renart* (*branches* II, Va, variante Va, XXIII), dall'altra mostra di non curarsi di tale alternanza lessicale tra una *branche* e

l'altra. Al di là della contaminazione, dunque, ciò che qui importa è che l'estrema vicinanza delle due varianti, nel testo non sembrerebbe comunque aver preoccupato il trascrittore.

In definitiva, la tesi di Zufferey sembra prevedere un radicale ripensamento nelle gerarchie delle famiglie cui anche lui si era affidato per la ricostruzione della tradizione renardiana, negando ad α il più alto grado di fedeltà all'archetipo che le viene da sempre tributato e suggerendo che «dans le recueil d'environ 1205, le tronc primitif portait encore *Malcrués*, avant que cette leçon, conservée par le remanieur de la version β qui sera transmise à γ , ne soit altérée en *Malpertuis* par le compilateur d' α » (Zufferey 2012, p. 32)⁷⁵.

Se si tratta di vere e proprie tradizioni alternative, o di meri *lapsus* dei copisti, resta comunque il fatto che pur con nomi diversi il valore evocativo non cambia, ma continua a designare un luogo maligno, a riprova della coerenza di percezioni che a tutto il pubblico delle varie *branches* la sede di Renart doveva comunicare.

i) occorrenze esterne al *Roman*

Anche i richiami successivi a Malpertuis rimangono sempre pertinenti alla simbologia originaria⁷⁶: particolarmente, nel *Garin le Lorrain*, il barone Bernart, ritiratosi nel suo castello, «Renart ressemble qu'en la tesniere est mis» (v. 6385). Il paragone è doppiamente calzante, in quanto il luogo in sé è altrettanto misterioso, dotato, proprio come le tane delle volpi, di cunicoli sotterranei attraverso cui il suo signore può liberamente entrare e uscire incognito:

Julien Cesaire, quant il le chastel fist,
Il i fist fere et crottes et chemins
Par desoz terre, s'en puet en bien issir,
Bien .iii. liues ou .vii. ou .ix. ou .x (vv. 6386-6389, in Iker-Gittleman 1996-1997)

[Giulio Cesare, quando edificò il castello, / Vi fece costruire grotte e passaggi / Sottoterra, per poter uscirne a piacimento, / Per la lunghezza di tre leghe o sette, o nove o dieci],

e in quanto, proprio per questo, egli si garantisce una libertà di movimento estrema, uguale a quella che vedremo riservata al *trickster* Renart:

⁷⁵ Peraltro, questa alternativa avrebbe ripercussioni anche sul presunto riferimento renardiano in Bérout, poiché imporrebbe di credere che – se davvero «Tristan set molt de Malpertuis» – già Bérout avesse sottomano una versione non autentica delle prime *branches*, così che la fortuna del toponimo “Malcrués” concepito da Pierre de Saint-Cloud dovrebbe essere stata straordinariamente effimera.

⁷⁶ I testi presentati sono segnalati da John Flinn (1963, p. 133). Le citazioni provengono rispettivamente da Iker-Gittleman 1996-1997, p. 258, Muret 1913, p. 131, Ardouin 2016, pp. 442 e 446. A questi esempi si potrebbe forse aggiungere la dimora di Audigier, che ha nome “Jachie” (Cacavià), connotata non negativamente ma parodicamente, come «une contree ou Dieu n'est mie» (v. 26).

Ne li passage ne seront si garni,
Ne li forrier n'iront par le païs
Qu'il ne s'en isse au soir et au matin,
Et qu'il nes voist as loges estormir (vv. 6394-6397)

[Né i passaggi saranno così ben sorvegliati, / Né i furieri si muoveranno per la regione, / Senza
ch'egli non possa uscire di giorno e di notte / E andare ad assalire i rifugi (dei nemici)].

Si noti che una stessa descrizione della dimora di Renart come luogo labirintico, che consente alla volpe di spostarsi dentro e fuori a suo piacimento, torna anche nella cosiddetta “branca veneta” (*Rainaldo e Lesengrino*, branche XXVII dell'edizione Martin, qui di seguito citata dall'edizione Lomazzi 1972, secondo i codici della Biblioteca Arcivescovile di Udine e della Bodleiana di Oxford):

Rainald era in una montagna,	E Raynaldo era inn-una montagna,
De le altre bestie no se dà lagna.	Che de le altre bestie no se lagna.
Bein .XV. porte elo à d'andar	Quindexe porte à per entrer
E bein quaranta onde el po' scanpar (U, vv. 128-131)	E altrettante per eschanper (O, vv. 92-95).

Il nome di Malpertuis sembra figurare come sinonimo di astuzia nel *Tristan* di Béroul: «Quant li rois vait a son deduit... / Tristan set mot de Malpertuis, / En la chanbre vet congié prendre» (vv. 4285-4287), variante originale della *renardie* che dunque caratterizzerebbe anche la dimora della volpe. In realtà, la lezione, in questo caso, è problematica e particolarmente dibattuta, dal momento che implica considerazioni sulla datazione dell'intero testo di Béroul (di cui una panoramica è fornita nell'introduzione all'edizione italiana a cura di Paradisi 2013, pp. 54-60). Qui ci limitiamo a segnalare il dubbio palesato da Gregory nella sua edizione, circa la possibilità che il nome Malpertuis potesse arrivare a Béroul anche attraverso un uso colloquiale del termine, indipendentemente, dunque, dai testi renardiani: «It might be conjectured whether *Malpertis* was a term which had a long history in the vernacular, rather than being invented in the 1170s by Pierre de Saint-Clost» (Gregory 1992, p. XXVIII). Uguale cautela mantiene Gioia Paradisi nel leggere la locuzione «savoir de» + «mal pertis», che non sarebbe necessariamente un riferimento alla *renardie*, ma, forse, un'allusione al fatto che «Tristano è esperto di un pertugio che è, letteralmente,

la finestra della *chambre*» dalla quale gli amanti potrebbero essere sorpresi, oppure, ancor più semplicemente, un riferimento osceno» (Paradisi 2013, p. 58-59)⁷⁷.

Infine, nell'*Aiol*, il capo dei briganti Robaut si rifugia nel proprio castello, chiamato Malrepaire:

Et dan Robaus s'enfui, ses compaignons laisa;
Tout aval le grant pont ens el bos se ficha,
Tout droit a Malrepaire son recet s'en ala
U ot laisiet ses armes et son corant ceval (vv. 5956-5959)

[E Robaut fuggì, abbandonò i suoi compagni; / Oltre il grande ponte si infila verso il bosco, / Dritto a Malriparo se ne andò, il suo rifugio, / Dove aveva lasciato le sue armi e il suo cavallo veloce].

È seguito dai suoi compagni, i quali, spaventati da Aiol, «plorant s'en son torné, Dex les puist maleïr! / Dessi a Malrepaire ne present onques fin» (vv. 6067-6068). Anche qui, se non è pienamente dimostrabile l'influenza diretta del *Roman de Renart* sulla scelta del nome, si può almeno riconoscere che la formazione segue lo stesso meccanismo: il prefisso rispetta l'omologia tra la qualifica peggiorativa del luogo e la qualità morale dei suoi occupanti (*Mal-*), e il sostantivo fa riferimento a uno spazio inteso nella sua funzione abitativa, con la differenza, forse, di un focus interno legato all'idea di rifugio, nel caso di «repaire», e di un focus esterno legato alla percezione di ostilità e asprezza che comunica agli estranei, nel caso del «pertuis».

La stessa aura di negatività aleggia sul malfamato quartiere napoletano in cui si ritrova Andreuccio da Perugia, nella nota novella del Decameron (II, 5): «contrada chiamata Malpertugio, la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra» (in Branca 1956, p. 112).

La forma ha una sua indubbia produttività anche sul versante comico, come attesta l'uso ancora boccacciano del *Laberinto d'Amore* (o *Corbaccio*), in cui, tra le varie metafore corporali, figura il «borgo di Malpertugio» (Ricci 1977, p. 62). Una filiazione diretta dal Malpertuis renardiano non è da escludere a priori: Boccaccio dovette effettivamente conoscere almeno alcune *branches* del *Renart*, dato che, oltre all'occorrenza su indicata, è stata notata, nella stessa sequenza del *Corbaccio* che attesta Malpertugio, una ripresa letterale di un luogo della *branche* VII. Nella requisitoria del confessore Hubert, la vagina di Hersent – ma letteralmente «son pertuis» (v. 430) – viene equiparata al «gorz de Satenie [*Satellie* H] / Que quant que il ateint s'i nie» (vv. 629-630), con la stessa immagine utilizzata da Boccaccio nella sua descrizione metaforica del sesso femminile:

⁷⁷ Sulla scia di Gabriella Ronchi (1989, p. 180), che sosteneva la possibilità di intendere «mal pertis» come un semplice riferimento al pertugio “funesto” attraverso il quale il barone Goudoine cercherà di spiare i due amanti, venendo per questo ucciso.

Come nel vero io non sappia assai bene da qual parte io mi debba cominciare a ragionare del golfo di Setalia, nella valle d'Acheronte riposto. [...] Egli è per certo quel golfo una voragine infernale; la quale allora si riempirebbe, o sazierebbe, che il mare d'acqua o il fuoco di legne. [...] Che ti dirò adunque più avanti del borgo di Malpertugio... (in Ricci 1977, p. 62).

Il nome rimanda al golfo di Adalia, in Asia Minore, la cui notorietà derivava dall'estrema pericolosità delle sue acque, tanto che l'appellativo originale di "Sathalie/Setalie" venne reinterpretato in "Setanie", per paretimologia con il nome di Satana.

Del «golfe de Sathalie» si ha una prima comparsa letteraria nel *De nugis curialium* di Walter Map (circa 1182), come ambientazione di una leggenda eziologica legata alla figura di Medusa, ma le varianti con cui il racconto è ripetuto in autori contemporanei (ad esempio i cronachisti Benedetto di Peterborough e Ruggero di Howen, circa 1190, poi Gervasio di Tilbury, nei suoi *Otia imperialia*, circa 1210, e altri a seguire, per cui vedi il dossier di Harf-Lancner/Polino 1988, pp. 74-88) tradiscono una precedente circolazione orale, attestata peraltro anche dalla scelta di Map di riprodurre il toponimo in forma francese: «quod vulgo dicitur *Gouffre de Satilie*» (Idem, p. 77).

In seguito, «con una seconda metaforizzazione, che avviene proprio nel *Roman de Renart*» (almeno secondo Mazzoni 2003, p. 99, cui si deve l'accostamento dell'immagine nei due testi), il termine avrebbe aggiunto un valore metaforico osceno, adoperato poi da Boccaccio.

Effettivamente, anche nella ricognizione delle occorrenze letterarie compiuta da Alfons Hilka (1930), che pure cita il *Roman de Renart*, quest'ultimo è l'unico a richiamare il golfo – o meglio l'abisso, giacché l'ambiguità semantica tra *golfe* e *gouffre* esisteva già in Walter Map, che evoca non un "gulfum" ma una "vorago" (Harf-Lancner 1988, p. 96) – in un contesto slegato dalla sua leggenda, per farne una battuta oscena che evidentemente, se anche non fosse stata già diffusa come espressione comune, era senz'altro perfettamente intelligibile dal pubblico⁷⁸.

Poi, che si debba o meno all'autore della *branche VII* l'innovazione nell'uso del termine, sembra comunque accettabile l'idea di una conoscenza diretta del testo da parte di Boccaccio, sia per la piena corrispondenza del contesto misogino, sia per la vicina attestazione di "Malpertugio".

Si può aggiungere che l'occorrenza renardiana non è circoscritta alla *branche VII*, ma torna uguale nella *branche XXII* (*Comment Renart parfit le con*), pronunciata da Renart a proposito della vagina che il re sta cercando di fabbricarsi:

Ainz est abimes vroieiment,
Car nule chose fonz n'i prent.

⁷⁸ Complice, forse, anche il fatto che la leggenda sul golfo di Adalia ruota attorno a un episodio di necrofilia, noto al punto da garantirgli, «encore, au XIV siècle, la réputation d'un passe redoutable dont l'origine était un crime sexuel» (Harf-Lancner 1988, p. 86).

Je ne sai que je vos en die:
C'est li goufres de Satenie [*gorz de Sathalie* L]
Qui tout englout et tout recoit (vv. 453-457)

[Anzi è davvero un abisso, / Poiché niente arriva a toccarne il fondo. / Non so che cosa dirvi: / È il golfo di Satania (Satalia L) / Che accoglie e inghiotte ogni cosa].

Ciò che qui interessa, comunque, è che in nessuna delle due *branches* appare menzionato Malpertuis, a riprova di una conoscenza boccacciana della materia che doveva essere comunque più estesa delle singole occorrenze menzionate.

I.2.2. Geografia di Malpertuis

Proseguendo nell'analisi, maggiore confusione si intravede a proposito della posizione di Malpertuis, collocato talvolta in una «lande» (*branche* I, v. 493), al «fons d'une valée» (v. 743), talvolta su una «roche» (*branche* Ia, v. 1633; *branche* X, v. 524).

In realtà, anche in questo caso l'accuratezza topografica è non solo sacrificabile allo spontaneo andamento narrativo – e naturalmente al gusto degli autori –, ma anzi trascurata quasi volontariamente, a vantaggio di una elasticità che anche i luoghi devono preservare, per poter presentarsi sempre al pieno delle loro possibilità evocative, a seconda di ciò che il racconto richiede, perché nessuna esigenza di logicità stringente può condizionare una narrazione che ha per protagonisti personaggi zoomorfi.

Ciò che invece rimane regolare nelle varie *branches* è l'isolamento che caratterizza Malpertuis, raggiungibile sempre a fatica (Grimbert, nella *branche* I, vv. 948-949, deve sudare parecchio prima di arrivarvi), oppure casualmente, dopo aver molto errato «des le matin / Jusqu'a celle heure en mainte terre», come capita a Ysengrin nella *branche* III (vv. 180-181).

Nella *branche* XVII, il tragitto è tanto impervio che il narratore preferisce soprassedere sul racconto di tutte le varie tappe compiute da Hubert e Grimbert per arrivarvi: «Ne vous veil toutes aconter / Lor journees, ne qu'il devindrent» (vv. 1554-1555). Invece, molti versi sono spesi per descrivere l'ingresso di Malpertuis, per accedere al quale bisogna «passer la hese» (v. 1534) e valicare un recinto (sacro?) che è anche una prima soglia («le premier huis», v. 1580), sorvegliata da un portinaio «qui torse et velue ot la keue» (v. 1569), cioè che, pur nella parodia animalesca, mostra tratti fisici devianti, negativi. Inoltre, «basse est l'entrée» (v. 1583), perché Malpertuis è un posto cupo, «que nule ame a dieu ne commande» (v. 15), è precisamente ciò che il suo nome designa, e

qualcosa da cui è meglio tenersi lontani, come giudica Hubert: «Miex meing au large qu'a l'estroit» (v. 1589), rifiutando di addentrarsi oltre⁷⁹.

Evidentemente, anche il castello di Renart s'inserisce nella macro-opposizione tra centrale e periferico, variamente legata alla più generale dicotomia rituale/non rituale (vedi Ivanov 1973, p. 127), e la volontà, ricorrente lungo tutto il *Roman*, di dotare Malpertuis di recinzioni, palizzate, mura di cinta e talvolta plurimi livelli di accesso è in fondo la stessa che si esprime nei castelli dei racconti di magia e nelle descrizioni di ogni circoscritto luogo sacro, di cui proprio la netta perimetrazione tradisce sempre «la presenza continuata di una cratofania o di una ierofania entro il recinto» (Eliade 2006, p. 336).

Come a dire che Malpertuis è un castello anche perché così si rappresenta narrativamente quel tale luogo che l'immaginario collettivo giudica a suo modo magico.

Oltre a essere isolato, infatti, Malpertuis è un luogo infausto, lontano da ogni simbologia positiva (nella *branche* Ia, ad esempio, al v. 742, si dice esplicitamente che Tibert, per recarvisi, «se met a senestre»), e che alimenta presagi di malaugurio, come accade appunto a Tibert quando, arrivato alla porta, vede volare un falco che, nonostante i suoi spergiuri, «vint a senestre» (vv. 755-759), minacciando una sventura che poi effettivamente gli capiterà. Ancor più che isolato, Malpertuis è inaccessibile.

I.2.3. Inaccessibilità della dimora

Recatosi in ambasceria presso Renart, nella *branche* I, Brun deve rimanere fuori col pretesto che troppo «grant estoit sis cors» per entrare (v. 479), motivazione evidentemente pretestuosa, dal momento che si sta parlando di Malpertuis come di una fortificazione dotata finanche di un barbacane (v. 481). Anche Tibert, più avanti, per il troppo timore che ha di Renart, «n'ose entrer en sa meson» (v. 764-765), e in effetti Renart, sottovoce, lo premonisce sui mali che gli deriveranno dall'essersi addentrato nel suo territorio: «Tybert, par vostre male joie / Et par vostre male aventure / Soiez venus en ma pasture!» (vv. 772-774).

Nella *branche* III, giunto alla dimora di Renart, Ysengrin «court et recourt, garde et regarde», ma non c'è modo per lui di poter accedere, «ne pour donner ne pour promettre» (vv. 207-210), così che deve rassegnarsi a chiedere accoglienza. Comunica, dunque, con Renart «par un pertuis» (v. 215)⁸⁰,

⁷⁹ Non manca l'attraversamento di un bosco durante il tragitto per giungere a Malpertuis. Ad esempio, nella *branche* I, sia Brun «est ja venuz / a Malpertus le bois enter» (vv. 477-478), sia Grimbert «entra en un bos» per arrivarvi (v. 947), tuttavia il motivo perde parzialmente di significatività, essendo il bosco un elemento paesaggistico che s'interpone nella maggior parte dei tragitti, e non è dunque una peculiarità di Malpertuis.

⁸⁰ Anche il passero Drouin, nella *branche* XI, si avvicina a un «pertuis» per poter guardare in casa di Renart «par mi l'uis» (vv. 1247-1248).

pregandolo a più riprese di aprirgli, finché non riconosce da sé che non vi entrerà mai, «pour rien / Qu'il puisse faire» (vv. 270-271). Lo stesso Renart, acconsentendo alla sua richiesta di cibo, si limita a passarglielo facendolo avvicinare all'uscio: «Lors dist “compere, ça venez / Un poi avant et si tenez”» (vv. 287-288), così come tutta la beffa della monacazione di Ysengrin viene giocata sulla soglia, tra Renart che dall'interno motteggia il lupo e quest'ultimo che interagisce rimanendo fuori. Finanche l'atto pratico della tonsura viene eseguito da Renart a distanza, facendo infilare a Ysengrin la testa in un «pertuis» affianco alla porta (vv. 337-338). Infine, per il successivo inganno della pesca, sarà Renart a raggiungere Ysengrin fuori, ma uscendo da una breccia «qu'il ot derrier la porte faite» (vv. 367-368).

Addirittura, nella *branche* XVII, i due messaggeri del re, Grimbert e Hubert, dovranno palesarsi al portinaio di Malpertuis per poter essere ammessi (vv. 1559-1574), antitetivamente a quanto accade alla corte di Noble, il cui accesso è sempre libero e immediato, o anche alla dimora di un altro personaggio come Grimbert, che, nella medesima *branche*, viene visitato da un messo dentro la propria casa, e anzi:

Quant le message entre en la court,
Grimbert a l'encontre li court
Et dit “que alez vous querant?
Amis, bien soiez vous venant!” (vv. 493-496)

[Quando il messo entra nella corte, / Grimbert gli corre incontro / e dice: «Che cosa andate cercando? / Amico, siate benvenuto!»] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 209).

Anche in assenza di Renart, dopo la sua prima finta morte, un messo viene mandato a Malpertuis per convocare Hermeline, ma non si specifica il suo ingresso nel castello: «[Noble] A fait venir un messenger, / Si a Hermeline mande / A Malpertuis sanz demoree» (*branche* XVII, vv. 461-463)⁸¹.

In sostanza, l'uscio di Malpertuis rimane sempre invalicabile.

I.2.4. Invalicabilità della soglia

Prima dell'arrivo di Ysengrin, Renart, tornato a casa con le anguille, si era già tutelato chiudendo dietro di sé la porta (*branche* III, v. 163). Questa operazione ha forse anche un preciso valore narrativo, dato che sembra sancire la conclusione della sequenza renardiana legata alla *quête de*

⁸¹ Idem per il ms. C, che aggiunge otto versi per descrivere l'ambasciata, eppure neanche in questo caso è sicuro che i messaggeri entrano a Malpertuis, ma ci si limita a dire che cavalcano «tant qu'en mal pertuis son venu» e «de lor chevals sont descendu».

nourriture, iniziata appena messo il piede fuori da Malpertuis (v. 9) e terminata con il ritorno a casa⁸².

Anche nella più elaborata *branche* XIII Renart, chiudendo con una finta morte la sua vicenda a corte, rientra a Malpertuis «e apres lui referma l'uis» (v. 2362); a questo punto il narratore ugualmente prende congedo, dichiarando: «Ci vos lais de Renart le noir. / En son castel est enfermés. / Antant est li contes finés» (vv. 2364-2366).

Ancora sul finire di una *branche*, la XVII, stavolta per voce dell'orso Brun, si riferisce di come Renart si sia rinserrato a Malpertuis e abbia «fermé sa porte» (v. 1493), portando con sé la coscia sottratta al corvo Rohart. Anche qui il ritorno a casa con la *nourriture* sigla il termine dell'episodio, tanto più avvalorato da un'altra finta morte, la quale ugualmente viene allestita a cavallo tra il dentro e il fuori, con Renart che dall'interno di Malpertuis indica a Grimbert la propria tomba, che si trova «la dehors» (v. 1614), «hors de la porte» (v. 1619)⁸³.

Diverso è invece il caso dei versi 1395-1396 della *branche* IX: «Con il entra en Malpertuis, / Si ferma sa porte et son huis», i quali sembrano un'inserzione autonoma, contrariamente ai due casi su citati non sono accompagnati dal commento del narratore e non marcano la fine della vicenda, ma introducono una cesura rispetto alla fase in cui Renart risulta perdente. Infatti, rientrato a Malpertuis da sconfitto, vi si rinchiude per otto giorni interi, «por ce que il recoverer velt / Sa force que avoit perdue» (vv. 1526-1527), uscendone poi rinvigorito e pronto a quella che sarà la sua rivincita sul contadino Lietart. In questo caso, dunque, l'isolamento è volontario («Rien ne fait ne ne se remue / De Malpertuis, sa maison fort», vv. 1513-1514) e assume il valore di una sorta di incubazione medica rigenerante, compiuta nella propria «maison», unica sede in cui Renart può albergare indisturbato.

Si aggiunga che, curiosamente, proprio a questa attività preparatoria di nuovi inganni si riferisce l'unica occorrenza nel *Roman* di Malpertuis come «lice», ovvero 'barriera', 'recinzione', nelle parole di Noble, il quale rinfaccia a Renart che quando è dentro la sua *lice* non pensa a dimorarvi, ma a come «engignier» gli altri (*branche* VI, vv. 80-82).

Il valore sacrale di «lice» è confermato dal fatto che l'unica altra menzione che se ne fa nel *Roman* è pronunciata sempre dal leone, ma a proposito della propria reggia, luogo di giustizia da cui, una volta entrato, Renart non potrà sperare di uscire indenne, come Noble stesso gli assicura: «Ja ne soie mes alosez, / Quant je vos tieng dedanz ma lice, / Se je ne faz de vos justice» (*branche* X, vv. 1390-1392).

⁸² Si aggiunga che sul ms. C l'episodio è anche graficamente separato, dato che il verso seguente è introdotto da una rubrica recante il titolo della nuova avventura, ovvero: «Si comme renart fist ysangrin moine».

⁸³ Concretamente, Renart indica a Grimbert, spacciandola per la propria, la tomba «d'un vilain qui Renars ot non» (v. 1621).

È così che il fulcro stesso della *societas*, la casa, diviene, con Renart, il simbolo dell'esclusione – e ciò è particolarmente sentito in una società dagli ambienti intimamente condivisi qual era quella medievale –, capovolge anch'essa il suo senso originario e diventa, come si è detto, il luogo dell'Altro. E non di un Altro inteso su un piano individuale, in cui ciascuno è tale rispetto al suo interlocutore, ma su un piano collettivo, che contrappone Renart al resto dell'intera comunità di animali.

Così, benché la tana della volpe si confermi un interno favorevole per lei, il punto di vista del pubblico finisce per coincidere non con quello del protagonista, ma con quello dei baroni, percependola come un luogo ostile al pari della foresta.

Si è visto che nella *branche* XVII, come un'officiante, Hermeline accompagna Grimbert alla tomba di Renart e poi rientra «en la hese» di Malpertuis (v. 1646): il corpo della volpe, l'unico oggetto sociale che interessa, si trova fuori, alla portata di tutti, mentre ciò che continua a vivere all'interno di Malpertuis perde d'importanza, rimanendo una presenza la cui esistenza non è più verificabile.

Allora, «si capisce che il lat. *foris* sia il contrario di *domi*: il “fuori” comincia “alla porta”», e si capisce bene anche perché il forestiero condivide la stessa dicotomia *foris/domi* del *peregrinus*, lo straniero, nella sua variante con *ager*, dato che «“al campo” non significa altro che “fuori”» (Benveniste 1976, p. 241 e p. 242). Ma il *foris* di Renart è precisamente il *domi* degli altri personaggi, e viceversa. La soglia di Malpertuis marca visivamente questa specularità tra due punti di vista non comunicanti, quello della comunità di animali e quello di ciò che per loro è *unheimlich*. D'altronde, secondo quanto riferisce Ysengrin nella *branche* I, è proprio a Malpertuis che Renart ha catturato («serrée», v. 32) Hersent, e lì l'ha violata⁸⁴. Anche lei dunque, pensando di inseguire Renart fin dentro la sua dimora, rimane invece bloccata sull'uscio, pagando le conseguenze del fallimentare tentativo di intrusione⁸⁵.

I.2.5. Inespugnabilità della fortezza

In effetti, dentro la sua dimora Renart è definitivamente al sicuro, al punto che il suo rientro a Malpertuis coincide sistematicamente con la frustrazione di ogni proposito di vendetta dei suoi antagonisti.

Questa condizione è ben esibita nella *branche* I, dove Renart sfugge ai baroni appunto rifugiandosi a Malpertuis, «u il ne crient ost ne aguet» (v. 689), o «ne crient ost ne asaut», al v. 1597. A tal

⁸⁴ È questa la tradizione concorde anche alla *branche* II. Invece la violenza si verifica generalmente all'ingresso di una «fosse» nella testimonianza di Hersent (*branche* Va, v. 345).

⁸⁵ Senza voler forzare la mano sulla maligna ironia della circostanza, resta nell'aria l'idea di un amaro contrappasso tra l'intenzione di Hersent di entrare a Malpertuis, finendo solo per ostruirne l'ingresso, e la punizione inflitta da Renart, che «les deus pertuis le destoupe» (*branche* II, v. 1276).

proposito, particolare interesse riveste la variante del verso seguente attestata da H, dove si precisa come egli non tema minacce ora che è nel suo «essart» (*branche* Ia di H, v. 1632), termine che di fatto estenderebbe l'area interdetta – ma diremmo anche sacra, consacrata –, la zona di anomia, al di fuori delle mura del castello, includendo anche il terreno circostante, letteralmente il campo coltivato; che è poi, non a caso, l'ambiente privilegiato nel quale si muove la volpe, il suo vero habitat. Si deve riconoscere che la menzione dell'*essart* non è condivisa dagli altri testimoni, poiché il verso («Or qui mes velt aler si aut», nell'edizione di Martin) diventa «Qui viaut mais hui aler si aut» in B (dove mancano poi i due versi seguenti) e «Et qui voudra aler si aut» in C. D'altra parte, due «essart» sono ciò che Renart lascia in testamento ai figli Percheaie e Rovel (vv. 1973-1980). Inoltre, nella *branche* XXIII, Brun riferisce al re dell'ambasciata compiuta presso Renart, «a Malpertuis, a son essart» (v. 346).

Di nuovo, nella *branche* Ia, Renart dichiara nel testamento di lasciare al suo primogenito il proprio «castel», che «ja n'iert pris par ome né» (v. 1970). Effettivamente, come anticipa il narratore, l'unico modo per conquistare Malpertuis sarebbe prendendo gli occupanti per fame, poiché con la forza non sarà mai espugnato:

Mes par asaut n'iert ja conquis.
Ne par force ne sera pris.
Se traïs n'est ou afamez,
Ja ne sera par host grevez (vv. 1641-1644)

[Ma non è mai stato espugnato con un assalto. / Né con la forza sarà mai conquistato. / Se non viene preso a tradimento o per fame, / Non sarà mai danneggiato da alcun nemico].

Lo ribadisce Renart stesso più avanti: «Cist chastax est si bien assis, / Ja par force ne sera pris» (vv. 1733-1734), nonché il narratore della *branche* X: «Quar tant ert de bien de mur fermez / Qu'il n'iert pris, s'il n'est afamez» (vv. 1001-1002). In realtà, neanche quest'unica possibilità risulta perseguibile, dal momento che, già prima di partire, Renart aveva assicurato ai familiari che se il ponte levatoio fosse rimasto alzato nessuno avrebbe potuto arrecare loro danno, data l'abbondanza di scorte in loro possesso:

Ja par ous ne seres grevez,
Se vos aves les pons leves:
Que vos aves ases vitaille.
Ne quit devant set ans vos faille (*branche* I, vv. 1119-1122)

[Giammai sarete molestati da loro / Se voi avete i ponti alzati, / Perché avete abbastanza vettovaglie.
/ Non credo che vi manchi nulla prima di sette anni] (traduzione da Bonafin 2004^R, p. 315),

e ugualmente, sotto assedio, ripete di avere cibo a sufficienza per sette anni:

Quar j'ai çaiens ases vitaille,
Ne quit devant set ans me faille.
[...]
J'ai ases capons et jelines,
Et ases bestes armelines.
Si ai assez oes et formaches:
Grosses brebiz et grosses vaches (*branche Ia*, vv. 1719-1726)

[Dato che qui dentro ho provviste a sufficienza, / Non credo che mi manchino prima di sette anni. /
... / Ho parecchi capponi e galline, / E parecchie bestie con le corna. / Poi ho molte uova e molti
formaggi: / Grasse pecore e grasse vacche].

Peraltro, la copiosità delle vivande elencate, oltre alla presenza di una fonte d'acqua «qui aset est et clere et seine» (v. 1728), sollecita rimandi al motivo folklorico del Paese di Cuccagna, altro luogo fantastico e irraggiungibile, ma soprattutto altro luogo di sospensione della norma⁸⁶.

A tutto ciò Renart aggiunge che, per quanto potrà piovere, neanche una goccia penetrerebbe (vv. 1730-1732): la chiusura all'esterno è ermetica e totale.

Effettivamente, un giorno intero di assalto non sortisce alcun effetto:

Des le matin dusqu'a la nuit
Ne finerent d'asaillir tuit.
[...]
Onc nel pourent de tant grever
Que piere en poissent oster (vv. 1751-1758)

[Dalla mattina alla sera / Non smisero di assalirlo tutti quanti. / ... / Ma non poterono danneggiarlo
tanto / Da riuscire a smuoverne una pietra],

⁸⁶ Un altro richiamo all'immaginario di Cuccagna era già stato accennato poco prima, quando Renart e Grimbert s'incamminano da Malpertuis verso la corte, attraversando un corso d'acqua, montagne e una campagna, fino a che «el bois ont perdue lor sente, / La voie et le chemin ferre» (*branche I*, vv. 1148-1149), per poi ritrovarsi, dopo aver molto errato, presso un granaio in una pianura di proprietà di alcune monache, la cui fattoria era «molt bien garnie / De toz les biens que terre crie, / De let, de formaches et d'ues, / De berbiz, de vaches, de bues / D'unes et d'autres norriçons» (vv. 1153-1157). Renart suggerisce che la via perduta è lì, «par encoste de ces espines» (v. 11659), ma viene ammonito da Grimbert.

né la situazione muta dopo mezzo anno: «Bien i fu demi an li rois, / Renart n’i pert vaillant un pois» (vv. 1759-1760), ma ancora una volta è Renart che sblocca la stasi, uscendo da Malpertuis e permettendo così alla vicenda di rimettersi in moto. Infatti, è lui a dettare, muovendosi, il ritmo dell’intero *Roman*, al punto che all’occorrenza, come in questo caso, esce senza un motivo, solo per l’impulso di compiere una briconata – appendere per i piedi i baroni addormentati e insinuarsi nel letto della regina – e senza curarsi delle conseguenze. Compiuta la sortita, Renart si appresta a rientrare nella sua dimora, e soltanto l’agguato di Tardif, che lo cattura per le zampe, impedisce un nuovo ristagno della narrazione.

Il punto è che solo facendolo uscire spontaneamente da Malpertuis, ovvero solo convocandolo a corte, nel luogo deputato all’esercizio del *nomos*, gli altri animali possono sperare di reintegrarlo nelle maglie della comunità, e dunque punirlo.

I.2.6. Tratti fantastici

Solo nella *branche X* Renart sembra inizialmente temere l’assalto dei baroni, convinto di non poter fronteggiare l’assedio: «Que bien set qu’il est confessez, / Se li rois vient sor lui a ost» (vv. 530-531), anzi terrorizzato dall’inevitabilità dello scontro: «Que bien quide sanz nul retor / Qu’il soit asis dedenz sa tor. / Grant doute et grant poor en a» (vv. 569-571). Tale inedita scelta narrativa potrebbe però avere un valore più retorico che reale, dato che serve a motivare la digressione sulle opere di fortificazione intraprese da Renart, e soprattutto dato che, nel prosieguo del racconto, è lo stesso narratore a smentire questa sua paura: «Par home q’il sache asaillir / Ne li puet nul mal avenir» (vv. 1003-1004).

D’altra parte, è proprio con l’autocelebrazione della propria dimora che, chiuso dentro Malpertuis, Renart ribatte ai baroni che lo minacciano, iniziando col dire a Noble: «Sire conpaing, atendes ca! / Que vos senble de mon castel? / Veïstes vos onques si bel?» (*branche Ia*, vv. 1650-1652) e poi sbeffeggiandoli uno dopo l’altro, secondo una struttura identica a quella seguita nella *Lokasenna* (*‘Insulti di Loki’*)⁸⁷ da un altro *trickster* altrettanto asociale, il dio germanico Loki, mosso dal deliberato intento di portare odio e lite tra gli Asi.

A questo proposito, è stata rilevata una specularità tra il tentativo di Loki di entrare nelle sale di Aegir, luogo di raduno delle vittime delle sue invettive, e il rifiuto di Renart di lasciar entrare a Malpertuis la compagnia di Noble (vedi Grisward 2001, pp. 300-301). Si può precisare che Loki riesce effettivamente ad accedere alla corte da cui era stato scacciato, così come Renart si muove

⁸⁷ Si può leggere, tradotta, in Scardigli 2017, pp. 103-117.

altrettanto fluidamente tra tutti gli ambienti del racconto, anche quelli a lui ostili, al contrario dei nobili che lo inseguono, che non riescono mai a penetrare all'interno della sua fortezza⁸⁸. Il *trickster* Renart – ed è forse la sua beffa più grande – può spostarsi ovunque, entrare e uscire impunito anche dal luogo per lui più pericoloso; tutti gli altri animali hanno anch'essi un corrispettivo luogo sinistro e temuto, che è proprio la sua dimora, ma per loro resta davvero interdetto. Malpertuis rappresenta così, fisicamente, lo scarto tra la libertà di movimento del *trickster*, totale e incondizionata, e quella degli altri personaggi, che si arresta e termina sulla soglia della sua dimora, come di un *locus horridus* estraneo.

Questa straordinaria mobilità di Renart è un tratto che lo avvicina anche al *bogatyř* dell'epica orale russa, il cui protagonista si sposta «quasi senza interruzione» in uno spazio che è ugualmente «polarizzato dall'opposizione semantica generale proprio-estraneo» (Nekljudov 1973, pp. 107 e 110). Le *byliny* e le *branches* del *Renart* condividono sicuramente la medesima segmentazione dello spazio narrativo, essenzialmente orizzontale, dominato dal campo, zona di passaggio ricorrente. Eppure, un passo in più che compie la volpe Renart consiste nell'appropriazione di questo campo, che, se nella *bylina* rimaneva «terra neutrale, “di nessuno”», onnipresente ma poco funzionale (vedi Nekljudov 1973, pp. 111-113), nel *Roman* può diventare spesso *locus* significativo. La differenza sta nel fatto che, mentre nell'epica orale russa capitare in un luogo significa, per l'eroe, attivare la situazione conflittuale che lo caratterizza, nelle avventure di Renart è egli stesso a rendere un'unità spaziale rilevante per l'intreccio, con la sua presenza, portandovi lui il conflitto, col risultato che, ovunque egli sia, «il est le maître de la situation» (Suomela-Härmä 1981, p. 162)⁸⁹.

Se però è visibile la persistenza di tratti fantastici nella morfologia di Malpertuis, che proprio la sua ricorsività nelle diverse *branches* comprova, è altrettanto evidente quanto questo nucleo sia stato alterato dai naturali condizionamenti socio-culturali coevi alla narrazione, in particolar modo nel periodo della sua fissazione scritta. Così, si riscontra ad esempio un inedito spazio riservato al tema ossidionale, il quale potrebbe assomigliare a una rielaborazione della funzione proppiana dell'inseguimento, ma inconcludente, dato che, come si è visto, non è mai risolutivo ai fini della

⁸⁸ Ma è divertente notare come, quando si trovi fuori dalla sua dimora, Renart possa subire un'inversione di ruolo e, ciò che accade nella *branche* XV, ritrovarsi assediante di un Tibert che, appollaiato su una croce, gli rivolge a sua volta un *gab* e gli garantisce di avere acqua a sufficienza per rimanere lì sette anni senza che Renart possa stanarlo (vv. 265-273).

⁸⁹ La studiosa scrive che «l'ingéniosité de Renart consiste à faire disparaître de l'univers de ses ennemis l'opposition intérieur vs extérieur et à le réduire dans sa totalité en un espace hostile. Son univers à lui, par contre, ne contient désormais pas d'espace extérieur», assunto, forse, parzialmente riformulabile, dal momento che è vero che Renart introduce sistematicamente ostilità in un campo altrimenti neutro, ma ciò avviene perché lui in persona si fa portavoce dell'Altro, in un certo senso, dell'«*extérieur*». L'opposizione interno/esterno, che Suomela-Härmä sembra intendere come confortevole/ostile, non è cancellata, semplicemente si manifesta ai personaggi al momento dell'incontro con Renart, che, penetrando, nel loro spazio interno, impone lo scontro, e dunque l'esperienza di tale opposizione. Quanto al suo universo, non è detto che non contempli uno spazio esterno, anzi, tutto è esterno rispetto a Malpertuis, ma Renart, nella sua natura briconesca, è capace e desideroso di irrompere continuamente in questo spazio per plasmarlo a proprio uso e consumo, quasi colonizzarlo temporaneamente.

narrazione (diversamente dai conflitti in cui Renart si impegna corpo a corpo, che invece segnano sempre una svolta nella vicenda). Tale interesse risponde certamente di più all'immaginario contemporaneo dell'uditorio medievale, falsificando, per converso, la morfologia tipica delle narrazioni orali, dacché non vi è racconto in cui l'eroe si barrichi – men che meno in casa propria –, al massimo è lui a dover evadere da una prigione, ma più generalmente si muove dall'esterno verso un altro interno, che è sovente la dimora del drago, o comunque dell'antagonista, da sconfiggere.

Nel caso di Renart, la dimora è quella del protagonista, e il motivo della lotta potrebbe sopravvivere con coerenza in tale riattualizzazione solo adottando il punto di vista degli assediati e ammettendo che Renart non sia effettivamente l'eroe, bensì l'antagonista. Allora, la scelta tra ravvisare nell'assedio di Malpertuis una persecuzione dell'eroe oppure un tentativo di ingresso nell'antro del nemico dipende solo da chi sia il reale destinatario delle simpatie del pubblico, e questi – vale la pena di ribadirlo – è pur sempre Renart, ciò che torna a spiegare la sua vittoria sistematica in questa situazione.

D'altro canto, la presenza dell'assedio annulla sempre lo straniamento dato dalla componente zoomorfica dei personaggi, riportando il testo a un più alto grado di specularità con il reale, e si può ragionevolmente ritenere che anche il proliferare di sinonimi adoperati per nominare Malpertuis sia la spia di arricchimenti successivi, riflesso moderno di una società feudale-cortese che, tra le altre cose, ha maturato una maggiore consapevolezza dell'intimità dell'ambiente domestico (vorremmo dire: della proprietà privata) e della sua inviolabilità.

In definitiva, se l'inserzione dell'assedio rispecchia un adeguamento alla realtà fenomenica, essendo una pratica bellica usuale del tempo, la peculiarità sta nel trattarsi di un assedio impossibile. L'insistita inaccessibilità di Malpertuis diventa grottesca, inverosimile, ed è qui che l'elemento fantastico permane, come nucleo del perturbante, come ciò che resiste a una banale imitazione del reale.

Questo, almeno, dovrebbe essere il sentimento attribuibile ai personaggi che si confrontano con Renart, per i quali Malpertuis rappresenta dunque un esterno (ES) rispetto all'interno (IN) del proprio mondo di corte; d'altra parte, l'intero universo narrativo si configura a sua volta come un unico ES per il suo pubblico (vedi Lotman 1975, p. 177), con una compattezza che permette al lettore/uditore dei racconti renardiani di ridimensionare – non annullare – lo straniamento che la volpe esprime. Così, mentre dentro il microcosmo narrativo l'alterità di Renart rimane sempre problematica per gli altri personaggi, nell'ottica del pubblico questa duplicità diventa comica, s'inserisce nella "visione carnevalesca del mondo" che la esorcizza come la controparte eversiva, e perciò dialetticamente ammissibile, del sistema.

I.2.7. *Un mediatore*

In tutto ciò, vi è un altro personaggio, nel *Roman de Renart*, cui è consentito l'accesso a Malpertuis: il tasso Grimbert, suo cugino⁹⁰.

L'eccezione non è casuale, poiché l'affinità percepita tra volpe e tasso, riflessa in un saldo legame di parentela conclamato in tutto il *Roman* (con un'occasionale titubanza nella *branche Va*, dove è cugino al v. 1075 e nipote al v. 1154), verte propriamente sulla condivisione della tana: spesso, infatti, la volpe s'installa nelle tane abbandonate dei tassi, talvolta addirittura i due animali coabitano con mutui benefici (fermo restando che l'aggressività del tasso lo induce spesso a scacciare, successivamente, la volpe dopo una breve permanenza). Probabilmente, anzi, è proprio questa coesistenza che ha reso possibile la costruzione della coppia Renart/Grimbert di cui si è detto nel capitolo precedente.

Nella *branche I*, egli entra nel primo perimetro semplicemente attraversando una porticina: «Par un guicet s'en ala droit» (v. 954), o «par un guicet qu'il savoit» secondo B e H, mostrando una familiarità del luogo che sicuramente lo avvicina anche su un piano simbolico al suo abitatore, distanziandolo dagli altri animali. Viene riconosciuto non solo dal modo in cui entra, «le cul avant, la teste arere» (v. 964), tipico del tasso, ma anche per come fa abbassare il ponte levatoio e per il suo particolare incedere: «Au pont torneiz avaler / Au petit pas et al aler» (vv. 961-962), particolari che Renart non può desumere dalla natura dell'animale, ma solo da una personale frequentazione con lui⁹¹. Inoltre, appare subito chiaro che la «joie» e il «solaz» che la volpe prova nel vederlo (v. 967) sono sinceri, tant'è che non solo lo saluta, ma «au col li met andous les braz» (v. 968).

Addirittura, a riprova dell'intimo legame che intrattengono, è a Grimbert che, nella *branche Ia*, Renart lascia in testamento il governo della propria terra: «Et si tenes ma terre en pes» (v. 1994), ed è anche l'unico a cui Renart straordinariamente non ribatte, l'unico da cui si lascia rimproverare. Nella *branche I*, con durissime parole Grimbert biasima la sua condotta, definendolo «fole criature» (v. 1173) e maledicendo «l'eure / Que tu onques nasquis de mere» (vv. 1178-1179), sentendosi rispondere dal cugino con null'altro che la sua approvazione: «Belement le dites, baux frere!» (v. 1180), né Renart pretende l'ultima parola: «N'en ose fere autre samblant / Por son cosin qui le chastie» (vv. 1182-1183).

⁹⁰ È un privilegio che lo rende, in un certo senso, speculari all'altra "aiutante" di Renart, cioè sua moglie Hermeline, che invece da Malpertuis non esce mai, salvo che per andare a riscattare suo marito e ricondurlo a casa (*branche Ia*) o per compiangere quando è creduto morto (*branche XVII*).

⁹¹ Anche nella *branche XVII*, v. 1579, Grimbert entra «a reculons»; invece, nella *branche X*, fa il suo ingresso «tot belement pas avant autre» (v. 1199).

Se Renart s'impone conflittualmente sugli altri animali, costringendoli a competere nel suo ambiente, quello della *ruse*, Grimbert si preoccupa di riportare il confronto nel loro territorio, quello della legge feudale, e ivi di favorirlo.

Egli è l'unico barone capace di mediare tra Renart e il re, vale a dire l'unico capace di prelevare Renart da Malpertuis e condurlo a corte, ma è anche il rappresentante dei suoi interessi presso la comunità, colui che lo difende in giudizio, tant'è che «il ne figure que dans les scènes qui se situent à la cour et quand il s'en absente, c'est pour se rendre en ambassade auprès de son cousin» (Suomela-Härmä 1981, p. 65). Tale privilegio deriva probabilmente dalla natura altrettanto duplice di Grimbert, che, per quanto immerso nella dimensione politica del mondo renardiano, conserva strette relazioni con alcuni elementi tipici dell'orizzonte folklorico.

Ad esempio, la *branche* VI si apre con una chiassosa festa alla corte del re, cui presiedono tutti i baroni, i quali

meinent grant bruit et grant joie.
Grant joie font par le pales
Et chantoient et sons et lais,
Et sonent tinbres et tabors (vv. 16-19)

[Fanno gran baccano e grande festa. / Una gran festa conducono per il palazzo / E cantano melodie e *lais*, / E suonano timpani e tamburi],

incoraggiati dallo stesso Noble, che «conmande que joie aient tuit» (v. 23), e dunque, di buon grado,

con cil qui est de grant deduit
A haute voiz, a longe aleine
De bien chanter chascun se peine:
L'uns a l'autre son chant avale (vv. 24-27)

[Come chi si sta divertendo tanto, / Ad alta voce, con grande fiato / Ciascuno s'impegna a cantare per bene: / l'uno adegua il proprio canto all'altro],

finché non si vede comparire Grimbert «qui Renart amene» (v. 29). Vale la pena di osservare come questa scena sia approfondita nella versione di H:

Et cil qui sont de grant desduit

Dansent et balent et carolent,
 Tamburent, chantent et citolent.
 A haute vois, a longe alainne
 Cascuns de bien canter se painne;
 L'uns a l'autre son chant avale,
 Tentist li palais et li sale
 Dou chant et de la melodie
 Que demainne la baronnie.
 Quant il orent assés balé,
 Assés dansé, assés trepé,
 Estes vous dan Grimbert le saige
 Qui bien ot furni son messaige,
 Qu'avoec lui Renart amainne (numerata come *branche* II in H, vv. 92-105)

[E quelli che si stanno divertendo tanto, / danzano, ballano e fanno giravolte, / Battono i tamburi,
 cantano e suonano la cetra. / Ad alta voce, con grande fiato / Ciascuno s'impegna a cantare per bene;
 / l'uno adegua il proprio canto all'altro. / Il palazzo e le sale / Risuonano del canto e della melodia /
 che guidano i baroni. / Quando ebbero ballato a sufficienza, / A sufficienza danzato e saltato, / Ecco
 a voi Grimbert il saggio, / Il quale aveva recapitato il suo messaggio, / Che conduce con sé Renart].

Qui si affaccia più chiaramente l'idea di una sorta di invocazione cerimoniale o propiziatoria che preannunci il ritorno di Grimbert con Renart, stante la premessa che Grimbert era già comparso nell'*incipit* del racconto ed era stato esplicitamente inviato da Noble a Malpertuis per prelevare il cugino, poiché, a detta del re, questi «tant est forsenés / Que se vous ne le m'amenés, / Nuls autres nel poroit avoir» (*branche* II di H, vv. 75-77).

Nella *branche* XIII, Renart, camuffato e non riconosciuto, viene infine condannato a morte per annegamento – il che, tra l'altro, è atipico e più proprio di uno schema fiabesco che di quello renardiano, dove la minaccia usuale è l'impiccagione –: ma Grimbert lo salva prendendo al volo il sacco con cui era stato gettato nel fiume, di fatto consentendogli una rinascita, con il recupero della vecchia identità.

Un'altra spia del retaggio folklorico di Grimbert è estranea al testo edito da Martin, ma desumibile dalla variante comune ai testimoni BCHM. Nella *branche* X, una nuova sospensione del ritmo narrativo, con Renart rintanato in casa e irremovibile, è scongiurata ancora da Grimbert, il quale, secondo il più classico degli schemi rituali – pur sovraccaricato di ammodernamenti – si reca da lui in incognito e lo muove al riso: gli propone, infatti, di guarire Noble, e Renart «prent a rire a cest

mot» (in luogo del v. 1216: «Et Renart respont a cest mot»), salvo poi effettivamente acconsentire a visitarlo, rimettendo così in moto la vicenda.

Infine, anche la sua dimora ha un nome proprio – unico caso oltre Malpertuis – e, benché egli non agisca mai da vero e proprio antagonista, essa è ugualmente costruita sulla medesima formazione *Mal-* + sost., in questo caso «buisson» (‘siepe’, ‘cespuglio’), che dunque rimanda a una simbologia non dissimile.

Grimbert è, insomma, un personaggio mediano, ma palesemente più inclinato verso Renart che verso gli altri animali, e proprio la fissità del suo ruolo di aiutante non poteva – a una certa altezza cronologica – non trovare un contrappunto in un legame di parentela, rendendolo il residuale portavoce di una preminenza dell’alleanza familiare sulla lealtà politica, non a caso anch’essa biasimata dall’ideologia dominante del *Roman*. Infatti, per l’ibridismo che lo caratterizza – di vassallo del re e sodale di Renart –, il tasso opera come anello di congiunzione tra le due realtà, altrimenti impermeabili, di Malpertuis e della corte, muovendosi su una liminalità tutta interna al microcosmo narrativo, laddove Renart proviene da un’alterità che formalmente resta tale non solo per gli altri personaggi del *Roman*, ma anche per il pubblico dei racconti, che con loro, e non con la volpe, si presume condividano un sistema di valori⁹².

Per concludere il ritratto, infine, un’ultima suggestione merita di essere menzionata: nel suo ruolo di aiutante, Grimbert assomiglia prevedibilmente a molti altri esponenti della medesima tipologia. Interessante, però, è quando l’affinità sembra persistere anche in rapporto a personaggi di chiara matrice sciamanica, la quale sempre molto faticosamente viene ammessa tra i retaggi della cultura occidentale e specificamente medievale. In particolare, Grimbert può ricordare un personaggio letterario di origine celtica, quale è Loingseachan, fratello o fratellastro dell’eroe Suibhne, protagonista dell’omonimo romanzo medio irlandese, la *Buile Suibhne* (‘Follia di Suibhne’), datato tra X e XII secolo.

Come Grimbert “riporta alla ragione” Renart, convincendolo a più riprese a interagire con Noble, così di Loingseachan «era grande la sua sollecitudine per Suibhne; per tre volte, infatti, Suibhne giunse alla follia e per tre volte egli lo fece rinsavire» (st. XXVI, in Chiesa Isnardi 1979, p. 32). Come Loingseachan viene scelto per stanare Suibhne, quando «i nobili di Dal Araidhe tennero consiglio su chi dovesse andare a catturarlo e tutti dissero che era Loingseachan la persona più indicata per andare là» (st. XXXV, p. 41), così il tasso è l’unico a condurre al successo le sue ambascerie presso Renart.

Naturalmente i richiami reciproci investono gli stessi due protagonisti, Suibhne e Renart, entrambi caratterizzati da un radicale rigetto della socialità, in un caso indotto da una follia mistica che

⁹² Una presunzione ovviamente falsa ma funzionale al rovesciamento comico che i racconti perseguono.

conduce a una volontaria regressione nell'animalità⁹³, nell'altro connaturato al personaggio del briccone. Da questo confronto, però, ciò che è interessante notare è che forse anche quella di Grimbert, tutto sommato, è un'identità velatamente politetica.

⁹³ Come emerge dal discorso di Loingseachan a Suibhne: «È piacevole per te stare fra i cervi/ Nei boschi e nelle foreste, / Più che dormire nella tua fortezza ad oriente, / Su un morbido letto di piume. / Meglio stare per te su un ramo di agrifoglio / Presso lo stagno di un celere mulino, piuttosto che in un'eletta comitiva, / in compagnia di giovani seguaci» (st. XXXVI, 17-18, pp. 45-46).

II.1.

DALLA TRADIZIONE ORALE ALLA *BRANCHE III* (*RENART ET LES ANGUILLES*)

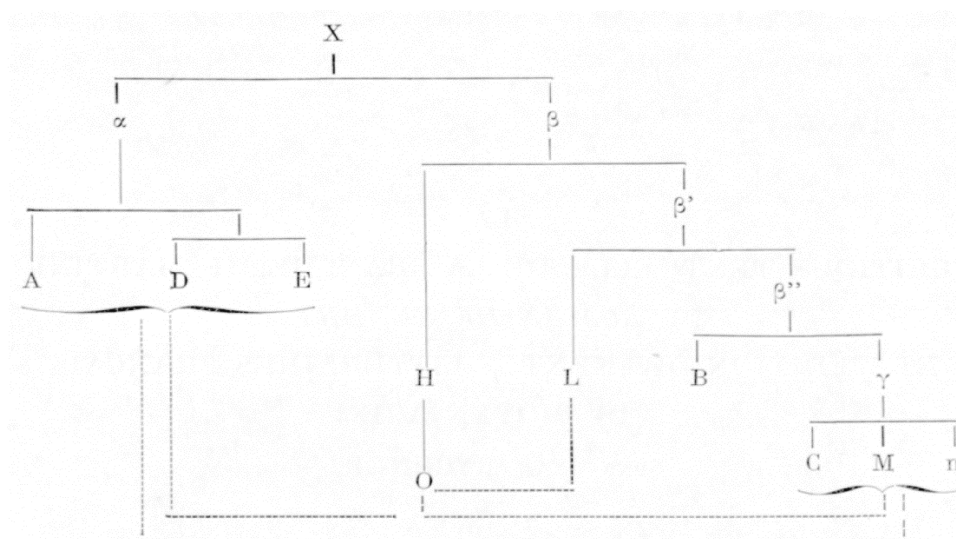
II.1.1. *Presentazione del testo*

La *branche III* (1185/1190) è nel gruppo delle otto *branches* più antiche del *Roman de Renart* ed è stata catalogata da Zufferey (2011, p. 176) come parte di una “continuation Isengrin”, insieme alle *branches IV* e *V*. Più precisamente, la *branche III* s’inserirebbe subito dopo la *V* nella raccolta originaria, secondo l’indizio che Zufferey trae da alcuni versi di transizione posti dal copista del manoscritto B a raccordo delle *branches V* e *III*: «Encor le [s’en B] tenra por musart / Et le conchiëra par gile / Quant li fera mangier l’angile» (vedi Zufferey 2011, p. 139).

L’intreccio è tripartito, consistendo di tre episodi ben riconoscibili, la cui unione è solo parzialmente motivata da esigenze narrative: il primo si configura come una *quête de nourriture*, che conduce Renart ad appostarsi sul ciglio di una strada lungo cui viaggiano dei mercanti con un ricco carico di pesci. Fingendosi morto, si lascia caricare sul carro dai mercanti, convinti di poter rivenderne la pelle, e ne approfitta per divorare indisturbato il pesce e poi fuggire con altre anguille, che porta alla sua famiglia. Nel secondo episodio, Isengrin fiuta l’odore delle anguille che Renart sta arrostando e chiede di poter entrare, ma si sente rispondere che l’ingresso è concesso solo ai monaci; pertanto, Renart lo convince a ricevere una tonsura, realizzata gettandogli dell’acqua bollente sul capo. Infine, nel terzo episodio Renart conduce il lupo presso un lago ghiacciato, da cui gli assicura provenire il pesce con cui il suo convento si rifornisce, quindi invita Isengrin a pescare in un foro, usando un secchio legato alla sua coda. Col passare del tempo l’acqua gela, imprigionando il secchio e la coda di Isengrin, che invoca inutilmente l’aiuto di Renart, finché non viene avvistato dai cacciatori di ser Constant, il valvassore che abita su quel lago, che lo assalgono con i loro cani. Impossibilitato a scappare, Isengrin rischia la morte per mano del signore, ma costui, scivolando, fallisce il colpo e trancia di netto la coda del lupo, sulla cui fuga si chiude il racconto.

Il testo è trådito da tutti i testimoni della famiglia α , vale a dire A (Paris, BnF, fr. 20043), in maniera frammentaria, D (Oxford, Bodleian Library, Douce 360), E (London, British Museum, Additional 15229), F (New York, Pierpont Morgan Library, M. 932) e G (Paris, BnF, fr. 1580), con la parziale eccezione di N (Vaticano, BAV, Reginensi Latini, 1699), che per la *branche III* segue il testo della famiglia γ (divenendo *n*); da due testimoni su tre della famiglia β , ovvero B (Paris, BnF, fr. 371) ed

L (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 3335); da entrambi i testimoni della famiglia γ , ovvero C (Paris, BNF, fr. 1579) ed M (Torino, Biblioteca Reale, varia 151); nonché da tutti e tre i testimoni cosiddetti compositi, H (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 3334), I (Paris, BnF, fr., 12584) e O (Paris, BNF, fr. 12583) A questi vanno poi aggiunti il frammento *s* (Biblioteca pubblica di Siena, ms. K.IV.50), che contiene parti delle *branches* II, III e IV, e il frammento *t* (Hiroshima, University Library, 184624), che conserva l’episodio della pesca con la coda e una porzione della *branche* II. A fronte di questa vasta diffusione, il testo della *branche* III mostra poche variazioni sostanziali tra i codici (illustrate in Harano 1999 e in parte discusse già in Rychner 1969) e una tradizione testimoniale quasi priva di contaminazioni, come appare dallo stemma seguente:



(Stemma di Büttner, adattato a esprimere i rapporti tra i testimoni della *branche* III, in Rychner 1969, p. 122).

Martin basa la sua edizione sul manoscritto A, attingendo a D per le parti mancanti, ed effettivamente va osservato che per questa *branche* la famiglia α conserva tutta una serie di *lectiones difficiliores* che β e γ tendono a semplificare o espungere (se ne trovano esempi in Harano 1999, pp. 41-43) e che invece incoraggiano «cette conviction que l’auteur de la *branche* III, très doué d’ailleurs, écrivait toujours mieux, d’une écriture plus pleine et plus relevée, que ses copistes successifs» (Rychner 1969, p. 133).

II.1.1.1. Variabilità dei motivi folklorici

Alla marcata omogeneità della tradizione manoscritta di questa *branche* ha probabilmente concorso una causa specifica, data dal fatto che due dei tre episodi che la compongono sono riprodotti sulla falsariga di due narrazioni popolari ampiamente note e iscritte nel patrimonio folklorico europeo

ed extra-europeo. La prima tratta di come la volpe riesca a sottrarre del cibo da un carretto di passaggio, fingendosi morta per lasciarsi caricare su dall'ingenuo guidatore, che vorrebbe rivenderne la pelle e viene, invece, derubato delle sue provviste; la seconda descrive un inganno ordito dalla volpe ai danni di un altro animale, che convince a pescare con la coda in un lago ghiacciato, condannandolo così a restare bloccato alla mercé di vari assalitori, dai quali sfugge solo al prezzo della perdita della coda.

Come si vedrà, questi due racconti presentano significative alterazioni nelle versioni raccolte, riconducibili, però, a poche macro-varianti.

Per il racconto del furto, le alternative sono le seguenti:

- 1) Il cibo consiste in una o più tipologie di pesce oppure il cibo è di altro tipo, formaggio o talvolta pollame;
- 2) La volpe sottrae il cibo fingendosi morta, poi incontra il lupo e lo spartisce con lui oppure la volpe sottrae il cibo fingendosi morta e suggerisce al lupo di fare lo stesso, ma quest'ultimo viene bastonato.

Per il racconto della pesca:

- 1) L'animale che pesca è un orso (o un coniglio, o altro) oppure l'animale che pesca è un lupo;
- 2) L'animale pesca semplicemente con la coda oppure l'animale pesca legando alla coda un secchio.

In più, queste due narrazioni possono concatenarsi in un unico racconto oppure possono circolare in forma indipendente l'una dall'altra, nel cui caso quello della pesca può anche legarsi a un racconto diverso da quello del furto del cibo.

Tali oscillazioni si collocano sia su un piano diacronico che diatopico, vale a dire che in taluni casi rappresentano evoluzioni successive del racconto originario, in altri riflettono modifiche operate dalle comunità presso cui il racconto si è diffuso, per adeguarlo ai propri costumi.

In ambito europeo, l'esempio più emblematico, poiché contempla entrambi i casi, è la sostituzione dell'orso con il lupo come protagonista della pesca nel lago: da un lato, seguendo un percorso di propagazione dal nord verso il continente, il racconto finisce per riformularsi attorno al personaggio del lupo, animale più rappresentativo; dall'altro lato, questo scambio è stato facilitato dalla totale perdita di cognizione circa l'originale fine eziologica del racconto, che era nato per spiegare come mai l'orso – o il suo corrispettivo altrove – avesse la coda così corta.

II.1.1.2. *Dall'orso al lupo*

Il modello cui sembra riferirsi l'intera tradizione europea è di origine nordica (scandinava) e vede contrapporsi la volpe e l'orso, in uno schema narrativo così delineato:

Einfache Urform. Im Winter frisst der Fuchs Fische, die er gefangen hat. Der Bär kommt und bittet sich einen Teil davon aus. Der Fuchs giebt ihm nichts [oder wenigstens nur einen Bissen zum Kosten], fordert ihn dagegen auf, sich selbst Fische zu fangen. Der Fuchs giebt an, er habe in einer kalten Nacht mit seinem Schwanz in einer Wuhne geangelt. Der Bär macht sich daran, dasselbe Mittel zu versuchen. Der Fuchs rät ihm, seinen Schwanz unbeweglich zu halten, bis die Fische daran festhaften würden. [Er fängt an, durch Beschwörungen die Kälte zu steigern]. Wie der Bär merkt, dass die Wuhne zufriert, will er seinen Schwanz herausziehen. Der Fuchs ermahnt ihn, noch ein wenig zu warten, damit noch mehr Fische sich anheften könnten. Als er endlich vermutet, dass der Schwanz festgefroren ist, fordert er den Bären auf, denselben herauszuziehn. Der Bär, welcher eine grosse Menge Fische in die Höhe zu heben glaubt, zieht und zerrt, bis der Schwanz in Stücke reisst. Deshalb hat der Bär noch jetzt einen kurzen Schwanz.

Ausgebildete Urform. Wie vorher weist der Fuchs dem Bären eine Wuhne an, aus welcher die Hausbewohner Wasser schöpfen, Am Morgen läuft er in den Hof des Hauses und ruft der Hausfrau, welche in der Stube buttert, zu: "Der Bär beschmutzt deinen Brunnen!". Die Hausfrau lässt ihre Arbeit unvollendet im Stich und eilt mit einer Kübelstange bewaffnet an das Eis, um den Bären zu prügeln. Der Bär in seiner Bedrängnis zieht und zerrt, bis sein Schwanz in Stücke reisst. Während dessen hat sich der Fuchs durch die offen gelassene Thür in das Haus hineingeschlichen (Krohn 1889, pp. 25-26)

[*Forma semplice.* In inverno, la volpe mangia del pesce che ha pescato. Arriva l'orso e prega di averne una parte. La volpe non gli dà nulla (o perlomeno solo un boccone per assaggiare), ma lo incoraggia a pescare da solo. La volpe sostiene che, in una notte fredda, ha pescato con la sua coda in una cavità. L'orso prova a fare lo stesso. La volpe gli consiglia di tenere la coda immobile fino a quando il pesce non vi si attaccherà (Comincia ad aumentare il freddo tramite incantesimi). Quando l'orso si accorge che il foro nel ghiaccio si sta chiudendo, vuole tirar fuori la coda. La volpe lo ammonisce ad aspettare ancora un po', in modo che possano attaccarsi altri pesci. Quando finalmente sospetta che la coda sia congelata, esorta l'orso a tirarla fuori. L'orso, che pensa di sollevare una gran quantità di pesci, tira e tira, finché la coda non si spezza. Ecco perché anche adesso l'orso ha una coda corta.

Forma elaborata. Come prima, la volpe indica all'orso un foro, dal quale gli abitanti della casa attingono l'acqua. Al mattino, corre nel cortile di un'abitazione e grida alla donna di casa, che sta facendo il burro in cucina: "L'orso sta inquinando la vostra fonte!". La donna lascia il lavoro a metà

e, armata di un mastello, si precipita sul ghiaccio per picchiare l'orso. L'orso, impaurito, tira e tira fino a quando la sua coda non si spezza. Nel frattempo, la volpe si è insinuata in casa attraverso la porta aperta].

In questa prima versione, dunque, la presenza dell'orso era motivata *a priori* dal fine eziologico del racconto, originariamente incentrato non tanto sull'atto della pesca in sé, ma sulla successiva perdita della coda, per motivare così, storicamente, la dimensione ridotta dell'arto dell'animale (motivo che si estende anche alla lepre e al coniglio, in una versione finlandese e in una americana, come ricorda Sudre 1893, p. 167, nonché allo sciacallo in India, al procione in Nord America e alla scimmia e al giaguaro in Sud America, secondo le testimonianze citate da Tylor 1865, p. 357).

È una circostanza che rende indubbiamente più idoneo l'orso a ricoprire il ruolo di protagonista del racconto, data l'effettiva brevità della sua coda rispetto a quella del lupo. A questa evidenza, Krohn ha poi aggiunto altri due dati incontestabili, per smentire la tesi di Jacob Grimm circa il primato del lupo sull'orso: cioè che l'orso figura nelle varianti nordiche che hanno mantenuto il racconto nella forma più pura e che, a partire da queste varianti, i tratti fondamentali del racconto si mescolano progressivamente quanto più si scende verso sud (vedi Krohn 1889, p. 34 e, sulla sua scia, Graf 1920, pp. 58-69)⁹⁴.

Quanto all'emersione del lupo come personaggio alternativo all'orso, le motivazioni sono sicuramente in primo luogo storiche e culturali (sulle quali si riprenda il noto studio di Pastoureau 2007), ma non va neanche trascurata la componente religiosa che, particolarmente nei paesi nordici, legava i due animali in una stretta relazione ritualistica: come scrive Philippe Walter, «entre le loup et l'ours, la mythologie de février balance selon les régions mais les deux animaux possèdent, au plan du mythe et des rites, des analogie significatives» (Walter 2002, p. 144)⁹⁵.

Il rapporto che intrattengono la volpe, l'orso e il lupo anche nella narrativa norrena è poi testimoniato nell'onomastica di alcuni racconti, come la storia di Refo e Bero narrata da Saxo Grammaticus nei *Gesta Danorum* (Liber VIII, XVI, 1-2, in Cucina 2017, p. 125): i nomi dei due protagonisti significano “Volpe” (Refr) e “Orso” (Björn), mentre il cortigiano che si contrappone a loro nella vicenda ha nome Ulvo, cioè “Lupo” (Úlfr). L'avventura si articola attorno a una scommessa tra Refo e Ulvo, se sia più generoso il sovrano di Norvegia o quello di Danimarca: alla corte di quest'ultimo Refo si presenta sotto lo pseudonimo di “Volpino” («vulpeculæ sibi nomen

⁹⁴ Anche Artur Graf arriva a mostrare che, sebbene, «in allen teilen des erdballs entstehen ätiologien, [...] die verbindung der elemente: festfrieren und schwanzverlust u. die entwicklung zu enier abgerundeten erzählung ist eine rein nordische erfindung» [in tutte le parti del mondo si creano eziologie, (...) il congelamento e la perdita della coda e lo sviluppo di una narrazione circolare sono un'invenzione puramente nordica] (Graf 1920, p. 68).

⁹⁵ Si può ricordare che, in ambito anglosassone, un'assimilazione tra i due animali è intrinseca nel nome stesso dell'eroe Beowulf, la cui etimologia rimanderebbe a un “bee-wolf” (‘lupo delle api’, ovvero una kenning per “orso”) o, con ancor più trasparenza, “bear-wolf” (‘lupo-orso’).

esse respondit», “Piccola Volpe”, nella traduzione di Cucina), suscitando risa e meraviglia ma inducendo il re a donargli un bracciale, ponendoglielo sulle labbra, poiché «una volpe dovrebbe raccogliere la preda con la bocca». Tornato in Norvegia, dopo aver ricevuto un secondo regalo, Refo uccide Ulvo, che non voleva riconoscergli la vittoria nella scommessa. Il racconto mostra evidenti parallelismi con una narrazione che «corrisponde perfettamente agli ingranaggi del “folkloric trickster tale”» (Cucina 2017, p. 124), cioè la *Storia di Gjafa-Refr (Gjafa-Refs þátttr)*, raccolta nella *Gautreks saga* (tradotta in italiano in Bampi 2011), dal nome del protagonista, Refr, all'intreccio stesso. Qui, però, manca ogni contatto con riferimenti animaleschi nell'onomastica degli altri personaggi.

Infine, ancora in Maria di Francia si trova una favola che rispecchia più fedelmente del *Renart* il modello nordico, trattando lo stesso argomento della *branche* II (Hersent insegue Renart ma finisce incastrata nell'ingresso della sua tana, così che Renart può abusare di lei) ma sostituendo alla lupa un'orsa (favola LXIX, *De vulpe et ursula*, in Morosini 2017, pp. 128-129).

L'alternanza tra orso e lupo, infatti, non è peculiare del solo racconto della pesca con la coda, poiché il ciclo studiato da Krohn comprende i motivi dall'1 al 5 dell'indice ATU, vale a dire:

- 1 *The theft of the Fish*: A fox (hare, rabbit, coyote, jackal) lies in the road pretending to be dead. A fisherman throws him on his wagon which is full of fish (cheese, butter, meat, bread, money). The fox throws the fish out of the wagon [K371.1] and jumps down after them [K341.2, K341.1]. A wolf (bear, fox, coyote, hyena) tries to imitate this and pretends to be dead, too. The fisherman catches him and beats him [K1026] [...].
- 2 *The Tail-Fisher*: A bear (wolf) meets a fox who has caught a big load of fish. He asks him where he caught them, and the fox replies that he was fishing with his tail through a hole in the ice. He advises the bear to do likewise and the bear does. When the bear tries to pull his tail out of the ice (because men or dogs are attacking him), it is frozen in place. He runs away but leaves his tail behind [K1021].
2B *Basket Tied to Wolf's Tail*: A wolf sees a fox who has many fish, and would like to catch some himself. The fox tells him to hang a basket from his tail. The wolf does this. The basket is filled with water, or the fox fills it secretly with stones, so that the wolf cannot pull his tail out [K1021.2].
2C/2D *The New Tail*: A wolf (bear) gets a tail out of flax (hemp) to replace the tail he has lost. A fox provokes him to jump over a fire. Thus the new tail is burned (the wolf himself is burned) [...].
- 3 *Simulated Injury*: A fox covers his head with a milky substance (buttermilk, yoghurt, cheese, cream) or dough and convinces a wolf (bear) that he has been so badly injured that his brains are coming out [K473, K522.1, cf. K1875].
- 4 *Sick Animal Carries the Healthy One*: A fox tricks an injured wolf (bear) into carrying him on his back [K1241] by pretending to be injured himself [K1818]. While he is being carried, the fox says,

“The sick animal carries the healthy one” (“The one who was beaten carries the one who was not”). When the wolf asks about his chant, the fox changes the words around or threatens the wolf (by saying that dogs are chasing them).

- 5 *Biting the Tree Root*: A wolf (bear, dog, tiger) chases a fox (heron, turtle) and is able to seize his leg (tail). To get free the fox pretends that the wolf has only a tree root in his mouth, so the wolf lets go (and seizes a tree root). The fox runs away [K543]⁹⁶.

Come si vedrà, sono gli stessi motivi che si intrecciano con le molte varianti dei racconti del furto e della pesca raccolte nelle varie tradizioni orali.

La conoscenza della fonte originaria del racconto della pesca consente di ricostruire anche l'evoluzione della sua struttura: dato che, a quanto pare, già la versione iniziale prevedeva un sistematico accostamento al racconto del furto del pesce da parte della volpe (vedi Krohn 1889, pp. 49-50), se ne può desumere che i due racconti abbiano viaggiato, almeno inizialmente, insieme, per poi separarsi occasionalmente e, nel caso specifico della *branche* III, riaggregarsi in una forma parzialmente originale. A partire da questa panoramica, nella seguente analisi si tenterà di individuare i vari mutamenti subiti dai materiali folklorici qui trattati per arrivare dalla tradizione orale alla *branche* del *Renart*, tenendo presente la necessità di «un'interpretazione “sincronica” che consideri il testo antico e quello medievale come trasformazioni di un dettato tradizionale, folklorico, antecedente a entrambi, più arcaico ma anche più permanente» (Bonafin 2006, p. 240)⁹⁷. È chiaro, infatti, come anche l'autore della *branche* III non si sia limitato a ripetere dei racconti popolari, semplicemente attribuendo i nomi di *Renart* e *Isengrin* agli animali protagonisti, ma sia intervenuto attivamente, selezionando le singole varianti di ciascuna narrazione idonee alla costruzione del suo testo e in parte, lo si vedrà, modificandone leggermente i contenuti.

II.1.2. *Dalla ripetizione alla trascrizione*

Fintanto che non viene fissata in forma scritta, per ogni narrazione vale teoricamente la regola che Ong ravvisava nel mito, secondo cui ne esisteranno tante versioni «quante sono le volte che esso è stato ripetuto» (Ong 2014, p. 88). Da tale premessa appare subito chiaro che la trascrizione corre

⁹⁶ ATU, part 1, *Animal Tales*, pp. 16-22. Sono esclusi il motivo 2A (*Torn-Off Tails*) e 3* (*The Wolf Supplies Food for the Fox*).

⁹⁷ Corre l'obbligo di precisare che con «testo antico» Bonafin si sta riferendo concretamente al testo redatto nell'antichità, nell'ambito di una discussione sulla *branche* IV, la cui redazione appare tanto differente dalla sua variante esopica «da far dubitare se possa davvero essere considerata ancora solo uno sviluppo di quel racconto o non piuttosto una versione indipendente di un intreccio trasmesso dalla tradizione orale e popolare». Si chiede, perciò, Bonafin, se non sia utile «rivedere la tesi di una *translatio* lineare dall'Antichità al Medioevo, per accedere a un'interpretazione “sincronica”» etc. La proposta è generalizzabile, nel nostro caso, semplicemente intendendo come «testo antico» la più antica attestazione del modello che la *branche* III riproduce.

sempre il rischio di banalizzarne la genesi del testo, sia inevitabilmente riducendone la variabilità, sia, talvolta, trattando quello che è un prodotto di lunga gestazione, elaborato sulla base di una precisa necessità collettiva di esplicitare certe credenze intorno a cui una comunità si identifica, come un punto di partenza per la realizzazione di nuove e diverse tensioni narrative⁹⁸.

È pur vero che, volendo azzardare un paragone, la condizione genetica dell'epica renardiana, nella sua componente orale, rispecchia certamente più da vicino la situazione poetica attestata in epoca moderna in alcune aree balcaniche e dell'Europa orientale, che non, ad esempio, quella della tradizione omerica. Vale a dire una tecnica orale non nata «come espediente documentario e mnemonico» per la trasmissione delle norme sociali condivise, ma sviluppata presso civiltà già familiari con la scrittura, dove «il cantore diventa perciò in primo luogo un intrattenitore» (Havelock 2019, p. 79). Nondimeno, la presunta matrice popolare di alcuni racconti della volpe, unitamente alla fisionomia briconesca del loro protagonista, richiede estrema cautela nel recepire i significati espressi dalle *branches* come immutati fin dall'inizio, tanto più laddove non è ancora del tutto chiaro il peso della tradizione folklorica sull'elaborazione dei testi.

La *branche* III offre un buon esempio in tal senso, presentando un racconto, quello della pesca con la coda, che ha visto più volte spostarsi il proprio focus, prima dal lupo (o altro animale) alla volpe (ovvero dal motivo della perdita della coda a quello degli inganni della volpe), poi, nel testo renardiano, nuovamente dalla volpe al lupo, ma in conseguenza di un intervento esterno, autoriale, che immette nel racconto una componente culturale prima estranea – quella clericale –, la quale riporta l'attenzione sulle traversie del lupo (prima fatto monaco, poi gabbato), piuttosto che sui *tricks* di Renart.

Senza contare le ripercussioni sulla dimensione performativa, che resta garantita ma con una sensibile riduzione delle possibilità d'intervento dell'esecutore. Per questo, da quando è messo per iscritto, il testo inevitabilmente perde parte della sua vocazione sociale, perché non è più nell'ambito della relazione aperta tra cantore e pubblico che si producono, di volta in volta, le macro-modifiche, ma, quando accade, è nel rapporto privato tra il codice e il suo copista, come dimostra bene, ad esempio, il caso della *branche* XIII nella versione del manoscritto H (vedi § II.2.6).

Invece, fintanto che (ri)prodotto oralmente, il testo ha un valore politico in senso ampio: «il proclame l'existence du groupe social, en revendique (sans lui demander son avis) le droit de parole, le droit de vivre», e lo fa liberamente, respingendo qualunque «exégèse, qui n'interviendra qu'après sa mise par écrit, c'est-à-dire sa mise à mort» (Zumthor 1983, pp. 234 e 235). Per lo stesso motivo, finché il testo segue una trasmissione orale, resta svincolato da questioni attributive, mentre

⁹⁸ Cioè portando innovazione in seno a una «tendenza delle culture orali all'omeostasi culturale» (Goody 1990, p. 23).

è la fissazione per iscritto che ne decreta definitivamente una paternità anonima – che è come dire un’orfanità – potendo così più facilmente neutralizzarlo dei suoi connotati culturali primi e riproporlo plasmato a uso e consumo della cultura espressa dallo scrivente.

In fondo, anche la sistematizzazione del *Renart* in un *roman* è resa possibile solo a partire dalla trascrizione dei racconti, che per ciascun testo seleziona delle varianti (dai singoli narremi fino ad arrivare all’ordine di grandezza della *branche*), esaltandole allo status di verità condivise e non contraddittorie (cioè decidendo, una volta per tutte, quale e che cosa sia la tale *branche*)⁹⁹.

Relativamente alla *branche III*, il corollario è che occorre prestare la massima attenzione alla tradizione pre-renardiana del racconto, perché solo conoscendone l’origine si possono individuare le eventuali mutazioni o, come direbbe Bachtin, «degenerazioni» verso i paradigmi della cultura dominante.

II.1.2.1. Autorialità della *branche*

Il ruolo di un autore nella stesura definitiva della *branche III* è chiaramente riconoscibile dal modo in cui viene organizzato strutturalmente il racconto, ovvero mettendo in relazione tra loro due livelli di cultura differenti, quello di matrice folklorica, con i motivi del furto del pesce e della pesca con la coda, e quello di ascendenza clericale, cioè la monacazione del lupo. È proprio l’inserzione di quest’ultimo tema all’interno di un intreccio potenzialmente già autosufficiente – che, anzi, sarebbe finanche più fedele al modello originario –, a dare la misura dell’intervento che lo scrivente ha compiuto sulla tradizione popolare che il testo veicola, la quale, nella *branche III*, viene a intrecciarsi con una narrazione proveniente da tutt’altro contesto culturale, quasi esclusivamente letterario.

Senza il racconto della monacazione del lupo, la *branche III* sarebbe stata la perfetta riproposizione di un intreccio noto del folklore popolare (e nulla esclude che potesse esistere una versione tale, poi soppiantata da quella a noi nota), in cui lo scrittore si sarebbe limitato a disambiguare i nomi dei due personaggi. Proprio per questo motivo la sua influenza sul testo è invece altamente informativa del tipo di cultura che egli esprime: una cultura, cioè, che attinge tanto alla narrazione popolare quanto alla letteratura moralistica e omiletica.

Sembra plausibile, perciò, riconoscere all’autore una conoscenza diretta dell’*Ysengrimus* di Nivardo, che per primo aveva fissato in forma scritta una versione “renardizzata” del racconto della pesca con la coda, in cui pure figurano richiami al motivo della monacazione.

⁹⁹ Di questo processo di standardizzazione, indizio fondamentale è l’attribuzione di un titolo, che non sia esplicativo ma sintetico (ad esempio, “Renart le noir”), il quale evidentemente evoca una situazione testuale ben definita, e nel fare ciò ribadisce la propria assoluta veridicità contro ogni versione concorrente.

Del resto, la familiarità che l'autore intrattiene con la (esigua) letteratura renardiana preesistente si evince anche dalla fitta rete di richiami, sia allusivi che letterali, che la *branche* III intesse con il testo della *branche* II: per esempio, come annota Bonafin nella sua edizione, la battuta con cui Renart si congeda dai mercanti, dopo averli derubati del pesce («Et li remanans si soit vostres!», v. 114), suona simile a quella che, nella *branche* II, il corvo Tiecelein rivolge alla donna a cui ha sottratto un formaggio («Le remanant gardes plus pres», v. 883); i mercanti, poi, rinunciando a catturare Renart, «recreant sont, arriere viennent» (v. 146), come faranno i cani che inseguono Isengrin, al termine della *branche* («Li chen sont las, recreü sont», v. 504) e come fanno anche i cani che inseguono Renart nella *branche* II («recreant s'en tornent arere», v. 831). Inoltre, anche l'autore della *branche* III adotta un motivo che diventerà ricorrente e caratterizzante nelle varie *branches* del *Roman*, ovvero quello del colpo mancato, che nella *branche* III permette a Isengrin di fuggire (ser Constant vorrebbe colpirlo ma «li colp li cola en travers», v. 481), come nella *branche* II lo aveva consentito a Renart, calando il colpo non su di lui ma sulla tagliola che lo imprigionava («Mais li cous est jus avalez / Sor le braion qu'il a fendu», vv. 814-815)¹⁰⁰.

Questa attenzione verso il testo scritto non smentisce una destinazione performativa, quale si evince dalla presenza di apostrofi all'uditorio («Seigneurs», v.1; «Or oiez con il les desvoie!», v. 42; «Oïstes mais tel traïson?», v. 48; «Oïr poez ici biau jeu», v. 333; «Or poez oïr fiere guerre», v. 486), epiteti formulari («Et Renars qui tot siecle abeite», v. 34; «Renars qui tant d'onmes engingne», v. 45; «Renars qui sot de maintes guiles», v. 96; «Hermeline la jone touse, / Qui moult estoit courtoise et franche», vv. 155-156; «...Renart / Qui molt estoit de male part», vv. 307-308; «...sa mesnie / Qui moult estoit joieuse et lie», vv. 439-440) ed espressioni tipizzate («Il se commence a pourpenser, / Comment il pourra ens entrer», vv. 199-200; «Or est Ysengrins en malese», v. 462; «Ferir le volt, mes il failli», v. 480, e «Ferir le quida en la teste: / Mes d'autre part li cous s'areste», vv. 487-48)¹⁰¹.

Semplicemente, l'attitudine dell'autore ha un valore esemplare nel dimostrare i condizionamenti in cui incorre la tradizione folklorica a seguito di un'operazione di scrittura, poiché la *branche* III del *Renart* fissa una versione precisa, tra tante, delle narrazioni popolari relative ai motivi dell'animale

¹⁰⁰ Affianco a questi parallelismi più puntuali si possono ricordare alcune suggestioni proposte da Lucken (1989), quali la specularità che intercorre tra il proposito dei mercanti di scuoiare la volpe per rivenderne la pelle (letteralmente, “rovesciarle il mantello”: «li reverserons la gonnele», v. 79) e la visione avuta dal gallo Chantecler nella *branche* II, che sogna di indossare forzatamente una pelliccia rossa messa alla rovescia (vv. 131-148), allusione al rischio di divoramento per opera della volpe. Oppure, l'affinità della coda di Isengrin, bloccata nel foro del lago ghiacciato, con «cette “queue” de Hersent qu'Ysengrin avait failli rompre quand il avait voulu, en tirant dessus, la sortir du “pertuis”», nella *branche* II (Lucken 1989, p. 87), ma quest'ultimo accostamento è, forse, davvero troppo analogico, dato che l'episodio della pesca con la coda dipende da una tradizione autonoma e consolidata, la cui trascrizione può essere stata ispirata all'autore semmai piuttosto dall'*Ysengrimus* che dalla semplice menzione della coda della lupa nella *branche* II.

¹⁰¹ L'appartenenza di questi ultimi esempi alla categoria delle espressioni formulari tipizzate, ricorrenti in tutte le *branches* del *Renart* composte per la recitazione pubblica, è discussa in Lacanale 2020, rispettivamente alle pp. 74, 78 e 34.

che pesca con la coda e della volpe che depreda un carretto di pesci: non necessariamente quella maggioritaria nel panorama complessivo, ma di certo la più emblematica.

Ciò non implica che la tradizione successiva di questi due racconti si sia resa dipendente dalla fortuna del *Renart*, per cui occorre sempre ribadire come la narrazione della *branche* III esprima una variante del modello originario che non ha alcuna pretesa né motivazione intrinseca a considerarsi la più fedele.

Come giustamente scrive Lee, «una tradizione testuale in cui vi è trasmissione orale diventa sostanzialmente una serie di versioni equivalenti» (Lee 2000, p. 290), e la scarsissima presenza di *mouvance* nella tradizione manoscritta della *branche* III non deve trarre in inganno, poiché è tra la versione della *branche* e tutte le altre, diffuse anche e soprattutto da canali orali, che deve compiersi il confronto, non internamente ai soli testimoni della *branche* renardiana¹⁰².

II.1.3. Il repertorio folklorico

A partire dalla polimorfia della tradizione narrativa da cui dipende la *branche* III, si cercherà ora di fornire un quadro sufficientemente rappresentativo della sua trafila evolutiva, per confrontarla con la forma assunta nel testo renardiano e desumere le specificità di quest'ultima.

Data l'ampissima diffusione dei motivi¹⁰³, la panoramica non potrà che essere parziale, tuttavia dovrebbe garantire una presentazione abbastanza esaustiva di tutte le principali combinazioni in cui possono manifestarsi, in contesti sia orali che scritti.

Ai casi in cui i due racconti circolano in maniera isolata, si aggiungono, dunque, accostamenti con i seguenti altri motivi narrativi:

- 1) La volpe e il lupo operano in alleanza per procurarsi del cibo, che nascondono in attesa del momento propizio per mangiarlo, ma nel frattempo la volpe torna ad attingervi di nascosto, adducendo la scusa di dover assentarsi per presenziare a dei battesimi (motivo 15 dell'indice ATU);

¹⁰² I profondi condizionamenti di una cultura ancora tenacemente orale-aurale, quale era quella in cui si muoveva l'autore, sono visibili fin dallo schema compositivo della *branche*, che, ad esempio, non rispecchia affatto l'andamento tipico dell'opera narrativa postulato nella "piramide di Freytag" (sinteticamente riassumibile in: svolgimento, climax e scioglimento), e questo perché, come argomenta Ong (2014, pp. 202-208), la narrativa orale non ricerca la linearità della trama, né «si preoccupa di presentare un esatto parallelismo sequenziale fra la successione dei fatti narrati e quella dei loro referenti extranarrativi» (p. 207).

¹⁰³ Per il racconto della pesca con la coda, Schwarzbaum calcola che «no less than 156 Finnish oral versions of this story have been recorded, as well as 142 Latvian versions, 96 Swedish ones, 86 German, 44 Lithuanian, 26 Lappish, 24 French, 20 Estonian, 18 Russian, 14 Norwegian, 12 Irish, 10 Danish, 10 Hungarian, 9 Polish ones, and many other versions indicated in Aa-Th's Type-Index» (Schwarzbaum 1979, pp. 481-482).

- 2) La volpe guida il lupo nella cantina di qualche dimora, per banchettare con le scorte di cibo che vi sono conservate, però l'ingresso è stretto e, mentre la volpe si premura di controllare continuamente le proprie dimensioni, il lupo mangia abbastanza da non riuscire poi a passare per l'uscita, venendo così catturato e bastonato (motivo 41 dell'indice ATU);
- 3) Per consolare il lupo della perdita della coda, la volpe gliene intreccia una nuova con della canapa, ma subito dopo suggerisce al lupo di riscaldarsi vicino a un fuoco, inducendolo così a bruciarsi;
- 4) La volpe sfugge all'ira del lupo rifugiandosi sopra un albero e benché l'inseguitore le abbia agguantato una zampa, lo inganna facendogli mollare la presa (motivo 5 dell'indice ATU);
- 5) La volpe inganna in vari modi il lupo, al fine di farlo cadere dentro un pozzo.

Infine, esiste una versione francese riccamente riepilogativa, che raccoglie la maggior parte dei motivi qui elencati: si apre con l'episodio dei finti battesimi, grazie ai quali la volpe può consumare una porzione di burro di nascosto al lupo; segue la promessa della volpe di farsi perdonare conducendo il lupo in una cantina, dalla quale, per il troppo cibo ingerito, non riuscirà a uscire senza percosse. Il giorno successivo, la volpe racconta al lupo di aver ingannato un mercante di burro fingendosi morta e lasciandosi raccogliere sul carretto, senonché il lupo, tentando a sua volta lo stratagemma, viene bastonato dal mercante. Per placare la sua ira, la volpe gli promette di procurargli del pesce, dunque si reca su un fiume gelato e vi pratica essa stessa un foro, in cui fa immergere al lupo la sua coda. Al segnale della volpe, il lupo dà un forte strattone per tirare fuori la coda dall'acqua, che intanto però si è già congelata, così che la coda resta bloccata nel fiume sotto il ghiaccio. Per consolare il lupo, la volpe gli fabbrica una coda nuova con della canapa rubata a dei contadini, poi gli consiglia di avvicinarsi al fuoco per riscaldarsi, ma in questo modo la canapa prende fuoco e il lupo si ustiona. Come ultima proposta di perdono, la volpe promette al lupo di mostrargli delle belle fanciulle, quindi lo fa affacciare sull'orlo di un pozzo e, mentre il lupo si sporge a guardare i riflessi, ve lo spinge giù, facendolo affogare (in Sébillot 1884, pp. 320-323).

II.1.3.1. Il furto ai carrettieri

Nella tradizione europea, il racconto che apre la *branche* III ha mantenuto stabilmente la volpe come attore ricorrente della vicenda, in accordo con la credenza antica, e sostenuta dai bestiari, che attribuisce a questo animale lo stratagemma di fingersi morto per catturare la sua preda (per una panoramica completa sul motivo della finta morte nel *Renart*, vedi de Combarieu 1991, che a proposito della *branche* III sottolinea come gli elementi contestuali della storia modifichino il senso

originario dello stratagemma, così che «l'aspect de "tour joué aux hommes [...] l'emporte sur celui de Renart apaisant sa faim par ruse», p. 159).

Non è escluso che in altre culture il protagonista cambi, adeguandosi all'animale che, nelle rispettive tradizioni etniche, impersona il tipo del *trickster*. Per esempio, Cosquin cita una variante cambogiana di cui è protagonista la lepre, che inganna, fingendosi morta, una giovane diretta al mercato con un carico di banane:

Le lièvre rencontre un jour une vieille femme qui porte des bananes au marché. Il s'étend roide et immobile sur la route. «Bonne aubaine!» dit la femme, «cela me fera un bon civet.» Elle ramasse le lièvre, le met sur sa hotte et continue sa route. Pendant ce temps, le lièvre mange les bananes. À la première occasion il saute à terre et disparaît (Cosquin 1886, p. 160).

È proprio la sua natura bricconesca a garantire alla volpe il ruolo stabile di protagonista in questo tipo di narrazione e, di conseguenza, la possibilità di associare il racconto ad altri dello stesso tenore, cioè costruiti attorno a un inganno perpetrato ai danni di qualche antagonista altrettanto ricorrente, perlopiù l'orso o il lupo.

In fondo, si tratta in tutti i casi di racconti ascrivibili al genere delle *trickster stories*, per cui è sempre la volpe a rappresentarne il *trait d'union*, il che, incidentalmente, è anche una condizione che ha attirato nell'orbita di questa serie un racconto inizialmente nato con esigenze diverse da quelle prettamente comiche, ovvero il racconto della pesca nel lago ghiacciato.

Essendo nata con un intento eziologico, questa avventura doveva riservare una parte secondaria – e forse posticcia – alla volpe, come semplice motore di un'azione le cui conseguenze interessavano più delle modalità con cui si verificano e che, insomma, era incentrata sull'animale che pesca, non su quello che lo fa pescare. Tuttavia, il riconoscimento di un comportamento bricconesco nel modo in cui la volpe causa il danno al lupo deve aver influenzato, col tempo, la percezione del racconto, fino a spostare l'attenzione dalla perdita della coda al *trick* in sé, determinando così una rianalisi del racconto che ha portato a includerlo nel repertorio delle avventure della volpe.

È questo un motivo che può aver concorso a legare il racconto della pesca con la coda a quello del furto del pesce e, più in generale, a quelli aventi la volpe per protagonista e il lupo per sua vittima.

D'altro canto, il racconto del furto, figurando in una forma che esclude il successivo intervento del lupo (come invece prevedono altre tradizioni) riveste, nella *branche III*, una funzione essenzialmente preparatoria ai due episodi incentrati su Isengrin. In un certo senso, sembra che in questo testo il lupo e la perdita della sua coda recuperino un'originaria centralità, ma occorre precisare che ciò accade deliberatamente per opera dell'autore, che scrivendo modella la tradizione

folklorica secondo il suo interesse. Infatti, si osserverà che la versione dei due racconti tramandata dalla *branche* III è tutt'altro che maggioritaria nel panorama generale.

Apparentemente, la combinazione del racconto della pesca con quello dei carrettieri sembra essere originaria, ricorrendo già nell'area nord-europea da cui si è detto provenire il primo: nella ricognizione di Sudre,

dans cette région, ce n'est guère qu'au conte des *Charretiers* qu'il se trouve uni. Il est même probable qu'ils se sont propagés la plupart du temps du Nord au Sud liés ensemble, et même si étroitement que celui des *Charretiers* servant de préambule s'est fondu intimement avec le suivant, perdant ses motifs les plus essentiels, tel que la feint de la mort ou le pillage de la voiture chargée de poissons, et n'étant plus reconnaissable qu'à quelques traits vagues et sans caractère (Sudre 1893, p. 169).

Quest'ultima constatazione, però, andrebbe rivalutata, poiché l'originalità del legame tra i due episodi non implica che tale nesso abbia guidato univocamente la diffusione del racconto, dati i numerosi esempi di trafilate indipendenti osservabili. Inoltre, è lo stesso Sudre a riconoscere, poco più avanti (pp. 171-172), che le allusioni sparse nelle altre *branches* renardiane confermano un alto grado di autonomia nell'iniziale diffusione dei racconti della pesca e dei carrettieri. Per di più l'episodio dei carrettieri è anche assente dal *Reinhart Fuchs*, secondo Sudre perché «il a dû s'introduire tardivement, à l'état isolé et aussi sous deux formes, celle où Renart fait le mort et celle où le loup veut l'imiter» (Idem, p. 173), ipotesi parzialmente contraddittoria rispetto alla ricostruzione proposta sopra, nonché inficiata da altre testimonianze di una trasmissione autonoma del racconto dei carrettieri.

a) Guillaume Peyraut e Pierre Bersuire

Un richiamo al solo tema del furto del pesce dal carretto si trova nella *Summa de virtutibus et vitiis* (1236-1239) del predicatore domenicano Guillaume Peyraut, precisamente all'interno della trattazione *De superbia*, in cui, al capitolo XL (*De hypocrisi*) l'autore adduce come esempio di comportamento simulato quello della volpe che si finge morta per farsi caricare su un carretto insieme a delle galline e poi divorarle:

Hypocrita est vulpes animal, scilicet, foetidum et dolosum [...] Hypocrita se mortuum simulat mundo, cum in veritate vivus est, donec habeat unam magnam praelationem, in qua deliciis vacet, et tunc vere patet quod vivus est. Sicut fabulose dicitur de vulpe, quae mortuam se simulavit, donec

posita fuit super quadrigam in qua erant gallinae, et tunc comedens gallinas se vivam ostendit (Peyraut 1571, pp. 487-488)

[Il simulatore è una volpe, animale, cioè, fetido e ingannatore (...) Il simulatore si finge morto agli occhi degli uomini – mentre in realtà è vivo – finché non ricopra un'alta carica, grazie alla quale possa dedicarsi ai godimenti, e allora davvero appare evidente che è vivo. Allo stesso modo, nei racconti favolosi, si dice della volpe che si finse morta, finché non fu posta su un carro nel quale si trovavano delle galline, e allora si mostrò viva mangiando le galline].

L'aneddoto così descritto ha avuto una sua circoscritta diffusione, poiché, ad esempio, è riproposto in maniera abbastanza simile dal benedettino Pierre Bersuire (circa 1290-1362), nel suo *Reductorium morale*:

Ideo fabulose dicitur, quod rustici, qui in quadriga pullos portabant, invenientes vulpem, quam mortuam esse credebant, projecerunt eam cum pullis in quadriga, quae statim incepit pullos devorare. Sic vere multi hypocritae fingunt se mortuos, id est humiles et devotos, ut in quadriga praelationis ponantur, quo facto, statim pulli, id est, subditis incipiunt esse intolerabiles, et perversi, quod utique patet de religiosis ad praelationem sublimatis (Liber X, caput CX, *De vulpe*, in Bersuire 1642, p. 731)

[Perciò nei racconti favolosi si dice che dei contadini che trasportavano dei polli su un carro, trovando una volpe, che credevano morta, la gettarono insieme ai polli sul carro, e quella iniziò immediatamente a divorare i polli. Così davvero molti simulatori si fingono morti, cioè umili e devoti, per farsi deporre sul carro del comando; fatto ciò, subito i polli, cioè i sudditi, iniziano ad essere intollerabili e corrotti, cosa che appare evidente soprattutto nei religiosi elevati a un alto incarico].

La sostituzione del pesce con del pollame denota già un più profondo livello di alterazione, interessando uno dei pochi elementi rimasti intatti lungo tutta la tradizione, ma soprattutto esclude la necessità di prevedere un prosieguo della vicenda legato al reperimento di altro pesce per il lupo, cioè la necessità di correlare l'episodio al racconto della pesca con la coda.

b) Valdobbiadene (Treviso)

Una controprova della profonda trasformazione subita nel tempo da questo motivo si ritrova, in tempi assai più recenti, in una favola trevigiana raccolta da Ugo Angelo Canello, «sentita da una

vecchia di Guia, nel mandamento di Valdobbiadene» (Canello 1877, pp. 197-200, ricordata da Lomazzi 1972, p. 56, che ugualmente ne riporta il testo alle pp. 59-60, da cui cito).

Si tratta di un racconto che riecheggia tre episodi narrati nel *Renart*, inerenti alle *branches* XIV, III e, vagamente, alla IV. Dapprima il lupo, affamato, si fa condurre dalla volpe a banchettare di nascosto nella cantina di un'abitazione («la lo menà 'nte 'n salvaroba pien de formai»), dove però mentre la volpe, tra un boccone e l'altro, continua a controllare le proprie dimensioni, per esser certa di passare attraverso le sbarre della finestra, il lupo séguita a ingozzarsi, così che, all'arrivo del padrone di casa, la prima fugge con facilità, ma il secondo riceve numerose bastonate prima di riuscire a sgusciare fuori dal passaggio. Ritrovatisi, i due compari proseguono il cammino, quando la volpe si accorge del passaggio di un carretto carico di formaggi («E la bolp s'è 'nacort che passea 'n caret cargà de peze de formai»), per cui si affretta a precederlo, posizionandosi sul ciglio della strada e fingendosi morta: il carrettiere la raccoglie, convinto di poterne rivendere la pelle («Co 'sta pel cavarò da béver 'n goto»), e viene silenziosamente depredato della sua merce. Il lupo, allora, si accoda a mangiare il formaggio che la volpe aveva gettato giù dal carretto, ma nel frattempo il carrettiere, accortosi dell'inganno, torna sui suoi passi e, trovato il lupo intento a rosicchiare il suo formaggio, lo colpisce lasciandolo quasi morto. Infine, in un'altra occasione («n'antra olta insieme»), i due compari, assetati, raggiungono un pozzo assai profondo, al quale, su intuizione della volpe, possono abbeverarsi tenendosi a turno per la coda: il lupo prontamente esegue, consentendo alla volpe di raggiungere l'acqua, ma quando è il suo turno la volpe lascia la presa, facendo cadere il lupo nel pozzo: «“Béetu, o slapetu?” ghe dis al lof. “Mi bee” “E mi par la coda te cene”. Po, va do al lof. “Béetu, o slàpetu?” ghe dis la bolp. “Mi slape” “E mi par la coda te mole!”»». Con questa battuta termina il racconto.

Come giustamente sottolinea Anna Lomazzi, «è importante il fatto che le tre avventure sono narrate di seguito e che in ognuna di esse il lupo e la volpe sono gli stessi dell'avventura precedente: la continuità della narrazione è il riflesso di uno “sviluppo ciclico” delle storie della volpe» (Lomazzi 1972, p. 58), evidentemente protrattosi senza interruzione dal Trecento ad almeno tutto l'Ottocento. Aggiungiamo che sono altrettanto interessanti la tipologia delle versioni selezionate e la loro combinazione. Infatti, come già i casi precedenti, questa favola mostra un netto sfasamento rispetto alla vulgata principale del *Roman*, sia per la sostituzione delle aringhe con il formaggio, che presume e ribadisce l'indipendenza del motivo del furto al carretto da quello della pesca con la coda; sia per il recupero, alterato, della variante in cui anche il lupo, sulla scia della volpe, sperimenta un conflitto con il carrettiere, uscendone però sconfitto; sia per la consequenzialità con cui si legano questi episodi, la quale si è vista figurare in altre tradizioni narrative ma non nella tradizione scritta del *Renart*, dove i suddetti episodi appartengono a *branches* distinte. Infine,

benché in forma embrionale, sembra corretto anche riconoscere una parentela tra l'ultimo inganno del pozzo e l'intreccio della *branche IV*, il che rafforza la teoria di una trasmissione comune per i due racconti del furto e del pozzo, separatisi a un livello della tradizione corrispondente alla stesura per iscritto delle *branches III e IV*, ma non tanto da non tornare materialmente e concettualmente vicini nella tradizione manoscritta.

In più giova precisare che questa favola trevigiana non esprime un intreccio inedito, poiché, per esempio, corrisponde perfettamente al racconto 41b dell'*Indice delle fiabe toscane* di Gianfranco D'Aronco (vedi Lomazzi 1972, p. 57)¹⁰⁴, dove peraltro trova posto anche un racconto in cui la volpe si fa beffe del lupo inducendolo a immergere la coda nell'acqua bollente, in modo simile a quanto accade in una tradizione regionale francese (presentata più avanti), in cui al posto dell'acqua c'è una padella di olio bollente. Per finire, poi, il racconto trevisano contiene anche un altro elemento che lo lega alla stessa antica tradizione narrativa dei racconti studiati da Krohn (e che corrisponde al motivo 4 dell'indice ATU): come accade nel ciclo nordico a seguito dell'evento della pesca, anche qui la volpe, ritrovato il lupo dopo che questi è riuscito a scappare dalla cantina, gli fa credere di aver ricevuto ugualmente la sua dose di sciagure, poiché il formaggio le era stato nocivo («A mi m'è tocà de pedo; che quel formai vea zerto 'n velen, parché al m'à fato tanto gioler la panza che me par ancora de morir») e anzi gli chiede di portarla sul dorso. Mentre il lupo la trasporta, la volpe intona un motivetto canzonatorio sul fatto che è il malato a trasportare il sano (««Al malan che porta 'l san! Al malan che porta 'l san!» la 'ndea disant»).

¹⁰⁴ Secondo Canello, «che nel trecento e nel quattrocento il testo originale del *Renart* o rifacimenti italiani fossero conosciuti anche in Toscana si vede dai riassunti che di due rime ci dà il Pulci nel canto IX del *Morgante*» (Canello 1877, pp. 201-202). In realtà, se è altamente plausibile che anche la Toscana dovette conoscere, in qualche misura, le storie di Renart e Isengrin, la grande *variatio* che le versioni qui accumulate testimoniano induce a una maggiore prudenza circa l'asserzione di una discendenza diretta delle narrazioni toscane dai testi del *Roman de Renart* francese, ai quali, del resto, le stesse citazioni del Pulci non corrispondono. Valga ad esempio questa del cantare nono, in cui si racconta la stessa vicenda della *branche IV*, ovvero la caduta della volpe nel pozzo e l'inganno del lupo grazie al quale si salva, ma con elementi diversi e un finale inedito: nell'opera del Pulci, infatti, la volpe cade nel pozzo non perché ingannata dal suo riflesso, ma perché voleva bere (come tramanda la cosiddetta "redazione di minoranza" della *branche IV*, ovvero quella tradita da CHIM, su cui vedi Bonafin 2006, pp. 131 e sgg.) e non finge di trovarsi in Paradiso, ma convince il lupo di stare pescando: «Il lupo passa, e questa meschinella / Domanda come sia così cascata. / Dice la volpe: "Di ciò non t'incresca: / Chi vuol de' grossi nel fondo giù pesca: / Io piglio lasche di libbra, compare; / Se tu ci fussi, tu ti godereesti; / Io me ne vo' per un tratto saziare"». Una volta riemersa, facendo scendere il lupo con il secondo secchio, la volpe confessa al cane di aver ucciso il loro comune nemico, ma questi, pur contento, risponde «che 'l traditor però non gli piaceva; / E presela e ciuffolla appunto al gozzo, / Uccisela, e puni la sua malizia: / E così ebbe luogo la giustizia» (c. IX, stanze 72-76, in Ageno 1994, vol. 1, pp. 222-223). D'altra parte, un influsso del testo della *branche IV* è forse rintracciabile nel *gab* che la volpe rivolge al compare, quando il lupo la incrocia nel pozzo «e dice il semplicitto: "Ove vai tue? / Non vogliàn noi pescar? Comare, aspetta". / Disse la volpe: "Il mondo è fatto a scale: / Vedi, compar, chi scende e chi sù sale"», ripetendo la stessa battuta del testo francese: «Ysengrins l'a araisonné / "Comper, pourquoi t'en viens tu?" / Et Renars li a respondu: / "N'en faites ja chiere ne frume, / Bien vous en dirai la coustume: / Quant li uns va, li autres vient» [Isengrino l'ha apostrofato: "Compare, perché te ne vai?" / E Renart gli ha risposto: / "Non fate quella faccia cattiva, / Vi dirò com'è l'usanza: / Quando uno va giù, l'altro viene su"] (vv. 348-353, trad. di Bonafin 2004, p. 239). La corrispondenza, comunque, è insufficiente per provare una relazione diretta tra i due testi, mentre rimangono assai più significative le differenze, forse indizi di una fortuna letteraria delle storie renardiane che prescinde dalla diffusione del *Roman*.

c) Capo di Buona Speranza (Sud Africa)

Questa sequenza del tentativo di imitazione della volpe da parte del lupo, nella circostanza del furto del cibo dal carretto, è tanto largamente diffusa da ritrovarsi finanche in un racconto ottentotto, afferente al Ciclo dello Sciacallo:

C'era una volta uno sciacallo, che viveva ai confini del villaggio, vide un carro che tornava dalla costa carico di pesce. Provò a saltare sul carro dal retro, ma non vi riuscì; allora, corse a precederlo e si distese sulla strada come se fosse morto. Il carro lo raggiunse e il capo gridò al guidatore: «Ecco una bella pelliccia per tua moglie!».

«Caricala sul carro», disse il guidatore, e lo sciacallo fu caricato.

Il carro viaggiò per tutta una notte di luna piena, e nel frattempo lo sciacallo gettava fuori il pesce, sulla strada; infine saltò giù anche lui, e si assicurò un bel bottino. Ma una stupida vecchia iena, passando, mangiò più della sua parte, per cui lo sciacallo nutrì del rancore nei suoi confronti. Così, le disse: «Anche tu puoi procurarti pesce in quantità, se ti sdrai lungo il percorso del carro come ho fatto io e resti quieta finché non succede qualcosa». «Sia!» borbottò la iena. Pertanto, quando il successivo carro arrivò dal mare, la iena si stese sulla strada. «Che brutta cosa è mai questa?» gridò il capo, e calciò la iena. Egli poi prese un bastone e la percosse fino a ridurla in fin di vita. La iena, seguendo le indicazioni dello sciacallo, rimase quieta finché poté; poi si alzò e zoppicando andò a raccontare la sua disgrazia allo sciacallo, che finse di confortarla. «Che peccato», disse la iena, «che non ho una pelle bella come la tua!» (traduzione mia dal testo inglese di Bleek 1864, pp. 16-18).

Il traduttore considera evidente l'origine moderna del racconto, diversamente da altri che riconosce preesistenti all'avvento degli europei (Bleek 1864, p. XXIV), ma l'esempio è allora particolarmente indicativo di come il racconto sia stato importato, e abbia attecchito, in una forma indipendente da quella del testo renardiano.

d) Altri echi renardiani

Effettivamente, però, questa variante concorrente potrebbe aver avuto una sua minoritaria attestazione anche all'interno del *Renart* francese, come ritiene Zufferey, secondo il quale esistono buone ragioni per credere che in una versione rimaneggiata della *branche* III, non considerata dai copisti, anche Isengrin sperimentava il trucco di Renart con i carrettieri, ovviamente ricavandone null'altro che percosse (vedi Zufferey 2011, p. 141). Lo proverebbero un'allusione presente nella *branche* I: «Et si refu par moi traiz / Devant la charete as plaiz» (vv. 1061-1062) ma soprattutto la denuncia fatta dal lupo nella *branche* VI, quando rievoca la tonsura subìta:

Renart, molt es de male part.

La me tenis tu por musart,
Ou tu me feïs la corone
D'eve caude comme a persone,
Si grant et si ample et si lée
Que tote oi la teste pelée
[...]
De moi devoies moine fere (vv. 733-741)

[Renart, sei proprio malvagio. / Mi hai trattato da stupido / Quando mi hai fatto una tonsura / Di acqua bollente come a nessuno mai, / Tanto grande, ampia e larga / Che ho tutta la testa pelata / ... / Dovevi fare di me un monaco],

e la associa a un altro tiro giocatogli da Renart, che gli aveva offerto del pesce facendogli credere di potersene procurare altrettanto con lo stesso stratagemma attuato da lui, cioè fingersi morto e farsi caricare sul carretto dei pescatori di passaggio:

Un troncon me donas d'anguille
[...]
Je demandai ou la trovas.
Por moi decoivre controvas
Que chareter tant en portoient,
[...]
Je demandai par quel senblance
En poÿsse renplir ma pance.
Tu me deïs qu'il te jeterent
El charetil, quant te troverent.
Tant m'en alas amonestant
Que je lor ving tot au devant,
Si fis senblance d'estre mort.
Lors refui je batus si fort
Et de leviers et de bastons
Qu'encor m'en delt tot li crêpons (vv. 745-766)

[Mi cedesti una porzione di anguille / ... / Io chiesi dove le trovavi. / Per imbrogliarmi hai inventato / Che dei carrettieri ne portavano tante, / ... / Io chiesi in che modo / Potessi riempirmene la pancia. / Tu mi dicesti che quelli ti avevano gettato / Sul carretto, quando ti avevano trovato. / Tanto mi

incoraggiasti / Che gli andai davanti / E feci finta d'essere morto. / Allora fui malmenato così forte /
Che ancora me ne duole tutto il dorso].

D'altronde, anche all'interno del *Roman de Renart* (lo ricordava già Sudre 1983, p. 176) è sviluppato un intreccio di questo tipo: si tratta di un episodio della *branche XIV (Renart et Primaut)* conservato nella variante con cui il testo è tramandato dai testimoni CHM, che, in luogo dei vv. 537-538, inseriscono una lunga digressione di 508 versi (in Martin, vol. 3, pp. 529-532), la cui seconda parte – consistente nell'episodio in questione – torna utile a fornire un antefatto che spieghi come mai, incontrandosi nuovamente con Primaut, dopo che quest'ultimo era fuggito dalla cantina del monastero in cui la volpe lo aveva condotto, Renart si ritrovi con delle aringhe in suo possesso. Così, dopo le prime battute tra Primaut e Renart («Si li dist “Renart, dont viens tu? / Di moi, por qoi me lassas tu / Dedenz le moster enseré?”», vv. 528-530 e sgg.), i tre manoscritti deviano approfondendo la conversazione tra i due e passando poi a raccontare il furto delle aringhe compiuto da Renart (narrato sulla falsariga del modello della *branche III*):

Si vos diron de l'autre part
La contenance de Renart
Qui sen va parmi ces sentiers
[...]
Et quant il ot agaitié tant
Vit charretiers (caretes H) par aventure
Qui venoient grant aleure.
De poisson (poissonz H) chargies estoient (*branche XIV*, vv. 311-331 della variante di CHM)

[Ora, per contro, vi racconteremo / La condotta di Renart / Che se ne va per questi sentieri / ... / E quando ebbe a lungo atteso, in agguato, / Vide per caso dei carrettieri / Che arrivavano a gran velocità. / Erano carichi di pesce],

fino ad arrivare all'incontro con «Primaut qui de fain se deshete / Garda [Garde C] si a choisi et voit / Le harenc que Renart tenoit» (vv. 506-508 della variante) e tornare, quindi, alla narrazione comune, con il lupo che chiede conto a Renart delle aringhe da lui possedute e Renart che gliene illustra la provenienza:

“Mes je me muir ici de fain.
Qu'est ce que tu tiens en ta mein?”
“C'est un heranc” ce dit Renart.

“Mangié en ai, se dex me gart,
A grant plenté et a foison:
Que je trovai un careton
Qui en meine une caretée,
Ou j’ai bien ma pance forée” (*branche XIV*, vv. 539-546)

[“Ma io qui muoio di fame. / Cos’è che tieni tra le mani?” “È un’aringa”, dice Renart. / “Ne ho mangiate / In gran quantità e a profusione, / Poiché ho trovato un carrettiere / Che ne trasportava un carro, / Da cui ho ben nutrito la mia pancia”].

A questo punto, Primaut vuole sapere lo stratagemma che ha adottato («“Renart” fait il, “enseinne moi”», v. 557), perciò Renart spiega l’intero antefatto (vv. 563-582, di fatto una ripetizione nel caso di CHM) e consiglia al lupo di fare altrettanto. Primaut segue il suggerimento ma viene duramente bastonato dai mercanti, fuggendo solo quando uno di loro si mostra intenzionato a colpirlo con un fendente di spada (vv. 590-629). In accordo con una delle tradizioni narrative già osservate, il racconto proseguirà poi con il motivo dell’intrusione in una cantina, dalla quale solo la volpe riuscirà a scappare, mentre il lupo, per aver mangiato troppo, non sarà in grado di passare attraverso la fenditura da cui erano entrati: «Et Primaus si estoit si gros / Que il ne pot onques oissir» (vv. 704-705).

Neanche va attribuita eccessiva importanza alla sostituzione di Isengrin con Primaut, suo fratello (*branche XIV*, v. 221), poiché, come emerge da un’altra variante di CHM, inserita in luogo dei vv. 525-534, i due personaggi finiscono per confondersi al punto che Primaut giurerà vendetta sul nome di Hersent, presentata come sua moglie: «Foi que ie (*manca H*) doi hersent (*hermengart H*) ma fame / Je li tredoie (*toudroie C*) du cors lame» (vv. 21-22, in Martin, vol. 3, p. 523). Di questa erronea attribuzione sembra accorgersi solo il copista di H, che modifica il nome in Hermengart.

II.1.3.2. La pesca con la coda

L’atto di pescare con la coda, comunque, non è un’invenzione estemporanea dei primi narratori, ma risponde a una nozione diffusa, relativa però non all’orso, bensì proprio alla volpe: questa almeno è la notizia riportata da Olao Magno, che nella sua *Historia de gentibus septentrionalibus*, trattando della volpe, aggiunge alle informazioni condivise dai bestiari, circa lo stratagemma della finta morte, l’abitudine dell’animale di usare la coda per pescare i gamberi¹⁰⁵: con un trucco simile a quello usato su altre prede, «cancris et pisciculis insidiatur, ripam oberrans: caudaque in aquam

¹⁰⁵ In area extra-europea, altri animali condividono la stessa abilità: ad esempio, la scimmia nella Guyana britannica, il procione in Nordamerica, lo sciacallo nel Sud dell’India (notizie da Krohn 1889, p. 43).

demersa, illi novitati occurrunt, villisque obvoluti illico extrahuntur» [tende insidie anche ai gamberi e ai pesciolini, mentre si aggira sulle rive di un fiume: immerge la coda nell'acqua, quelli accorrono alla novità e, impigliatisi nei peli, vengono tratti fuori¹⁰⁶] (Liber XVIII, cap. XXXIX, *De doloso ingenio vulpium*, in Oloa Magno 1555, p. 636), informazione avvalorata da una sua testimonianza oculare:

Vidi et ego in scopulis Norvegiae vulpem, inter rupes immissa cauda in aquas plures educere cancos, ac demum devorare. Idque non rarum est spectaculum, cum nulli pisces, ita ut cancri, immissae rei praesertim villosae, adhaerent (XVIII, cap. XL, *Adhuc de dolis vulpinis*, in Oloa Magno 1555, p. 637)

[Io stesso ho visto tra gli scogli della Norvegia una volpe che, immersa la coda in acqua, in mezzo alle rocce, faceva uscire i gamberi e poi li divorava. Non è uno spettacolo insolito, poiché nessun pesce, immerso qualcosa di particolarmente peloso, vi aderisce come il gambero].

Non è una notizia tanto insolita, poiché risale già al *De natura animalium* di Eliano (Liber VI, cap. XIV), in relazione non ai gamberi ma ai pesci:

τὰ μικρὰ δὲ ἰχθύδια θηρῶσι πάνυ σοφῶς. παρὰ τὴν ὄχθην τὴν τοῦ ποταμοῦ ἔρχονται καὶ τὴν οὐρὰν καθιᾶσιν ἐς τὸ ὕδωρ: τὰ δὲ προσνέοντα ἐνίσχεταιί τε καὶ ἐμπαλάσσεται τῷ δάσει τῷ τῶν τριχῶν. αἱ δὲ αἰσθόμεναι τοῦ μὲν ὕδατος ἀναχωροῦσιν, ἐλθοῦσαι δὲ ἐς τὰ ξηρὰ χωρία διασειοῦσι τὰς οὐράς, καὶ ἐκπίπτει τὰ ἰχθύδια, καὶ ἐκεῖναι δεῖπνον ἀβρότατον ἔχουσιν (in Maspero 1998, p. 370, traduzione a fronte)

[Molto astuto è anche il modo con cui cacciano i pesciolini. Vanno alla riva di un fiume e immergono nell'acqua la coda: i pesciolini le si avvicinano a nuoto e restano impigliati e trattenuti nel suo folto pellame. Non appena le volpi se ne accorgono, si ritirano dalla riva e, giunte in zone asciutte, scuotono le code, provocando la caduta dei pesciolini, e in questo modo posso consumare un pasto squisito].

Sembrerebbe, perciò, che la volpe non menta quando dichiara di essersi procurata il pesce nel modo che suggerisce anche all'orso (o al lupo), e pertanto l'unica differenza che decreta l'insuccesso dell'impresa sarebbe nella quantità di tempo impiegata.

¹⁰⁶ Questa traduzione proviene dall'edizione italiana curata da Giancarlo Monti (Oloa Magno 2001, p. 290), mentre la successiva è mia, poiché l'estratto non è incluso nella suddetta.

Forse è da questa pratica che dipende la scelta narrativa di postulare, come inganno ordito dalla volpe, proprio quello della pesca con la coda e, andando a ritroso, sempre da ciò potrebbe derivare la comodità di inserire proprio la volpe in un racconto eziologico sulla perdita della coda da parte dell'orso. Tutto sommato, però, questa informazione sulla condotta dell'animale non doveva essere poi così comune, o comunque non era tenuta in considerazione nella costruzione dell'intreccio (funzionando, semmai, solo come nozione pregressa), dato che l'intera sequenza mostra delle variazioni più o meno significative dalla versione della *branche* III nei molti altri contesti narrativi in cui compare (vedi Sudre 1893, p. 160).

a) coda o secchio

Per esempio, il *Reinhart Fuchs* di Heinrich der Glîchesære riporta l'episodio in una forma pressoché identica. Ysengrin raggiunge l'uscio di casa di Renart attirato dall'odore delle aringhe:

Eines tages gienc er Ysengrin
Bi daz hvs in den walt.
Sin kvmmer was manicvalt.
Von hvnger leit er arbeit;
Ein laster was im aber gereit.
Reinhart was wol beraten:
Da hatte er gebraten
Ele, die smackete Ysingrin (vv. 640-647, in Del Zotto 2007, p. 84 e sgg., traduzione a fronte)

[Un giorno ser Ysengrin / Giunse alla casa del bosco. / Grande era la sua pena. / La fame lo tormentava; / Ma un brutto tiro era pronto per lui. / Reinhart era ben provvisto: / Là aveva arrostito / Le anguille che Ysingrin fiutò],

quindi viene convinto a monacarsi per poter attingere al cibo desiderato. Pertanto, Renart provvede a tonsurarlo con dell'acqua bollente:

Dar in stiez er sin hovbet groz,
Brvder Reinhart in begoz
Mit heizem wazzer, daz ist war,
Daz vurt im abe hvt vnde har (vv. 693-696)

[Infilò dentro la sua grande testa / E il fratello Reinhart gli versò / Dell'acqua bollente, che in verità / Gli staccò pelle e pelo],

poi lo conduce presso uno stagno pescoso ma gelato, sulla cui superficie era stato praticato un buco per attingere l'acqua. Da questo foro la volpe convince Ysengrin a pescare, legandogli un secchio alla coda:

Eines eimeres niht er da vergaz:
Reinhart was vro daz er in vant,
Sinem brvdere er in an den zagel bant.
[...]
Im gevroz der zagel drinne (vv. 734-751)

[Egli non si dimenticò un secchio: / Reinhart si rallegrò di trovarlo / E lo legò alla coda del confratello / ... / Dentro gli si gelò la coda].

Una lieve differenza è data dall'identità dell'aggressore, che nel testo tedesco è un cavaliere, ser Birtin (v. 783), il quale, come il cacciatore della *branche* III, prova a colpire il lupo mancando però il colpo e finendo così per recidergli la coda: «Die glete im aber den slag verkerte, / Daz eri m den zagel vorserte / Vnde slvgen im gar abe» [La scivolosità però gli fece sbagliare il colpo / Cosicché lo ferì sulla coda / E interamente gliela tagliò] (vv. 813-815).

Molto più distante dal *Roman de Renart* è invece la descrizione dell'episodio nell'*Ysengrimus*, in cui non è anticipato dal furto del pesce ad opera di Renart né comprende una tonsura, ma semplicemente si presenta come un inganno a sé stante, innescato dall'ingordigia del lupo, alla quale Renart si propone di sopperire consigliandogli un posto in cui pescare:

Ergo, ne pereas, consiliabor item.
Piscibus innumeris vivaria subdita novi,
[...]
Hic impinge tuam, carissime patruë, caudam,
Rete aliud nullum, quo potiaris, habes,
Utere more meo [etc.] (Liber I, vv. 598-671 e sgg., in Voigt 1884, pp. 41-45)

[Dunque, affinché tu non muoia (di fame), ti darò ugualmente un consiglio. / Conosco dei vivai sotterranei con innumerevoli pesci / ... / Immergi qui la tua coda, carissimo zio. / Non hai nient'altro come rete, con cui tu possa catturarli: usala come faccio io].

Un'allusione alla monacazione permane, però, nel *gab* di Renart, che annuncia al lupo l'arrivo di una folla capeggiata da un prete intenzionato ad aggiustargli la tonsura («Et tibi neglectam pensat renovare coronam», v. 857, ma vedi più avanti).

La differenza più sottile e significativa, però, è l'assenza del secchio come ausilio alla pesca, che figura anche in un testo extra-renardiano quale la parabola *De lupo et vulpe* di Odone di Cheriton:

Lupus obvians Vulpi ait: “Compater, unde venis?”. Et ait Vulpes: “De quodam vivario, ubi pisces optimos cepi, et sufficienter comedi”. Quaesivit Lupus: “Quomodo cepisti?”. Ait Vulpes: “Caudam in aqua posui et diu tenui, et pisces credentes quod esset aliquid comestibile vel quod esset mortua, caudæ adhæserunt, et traxi eos ad terram et comedi”. Et ait Lupus: “Numquid sic ego pisces capere possem?”. Ait Vulpes: “Optime poteris, cum sis fortior quam ego”. Perrexit ergo Lupus festinanter ad vivarium et caudam in aquam posuit et diu tenuit, donec esset congelata. Gelu enim faciebat. Post longam moram voluit caudam extrahere, credens quod multitudo piscium ei adhæreret; sed non potuit propter gelicidum quod caudam tenuit (LXXXVI, in Hervieux 1884, pp. 656-657, p. 656)

[Incontrando la volpe, il lupo le dice: “Compare, da dove vieni?”. E la volpe risponde: “Da un certo vivaio, dove catturai ottimi pesci e mangiai a sazietà”. Domandò il lupo: “Come li catturasti?”. Risponde la volpe: “Misi la coda in acqua e ce la tenni a lungo, e i pesci, credendo che fosse qualcosa di commestibile o che fosse un oggetto immobile, si attaccarono alla cosa, e io li trassi fuori sulla terra e li mangiai”. Allora il lupo dice: “È possibile che anch'io riesca a catturare dei pesci in questo modo?”. La volpe risponde: “Potresti farlo benissimo, poiché sei anche più forte di me”. Dunque, il lupo si diresse in fretta al vivaio e mise la coda in acqua e ce la tenne a lungo, finché non rimase congelata. Infatti, c'era un tempo gelido. Dopo un lungo lasso di tempo volle estrarre la coda, pensando che le si fosse attaccata una grande quantità di pesci, ma non poté a causa del gelo che bloccava la coda],

mentre un'altra raccolta di fiabe esopiche, il *Romulus (monacensis)*, lo inserisce:

Vulpes comedebat piscem juxta flumen. Lupus autem, cum esset secus locum et esuriret, poscebat partem ab ea. Tunc Vulpes: “Non enim congruit ut tu comedas reliquias meæ mensæ. Non enim faciat Deus aliquando tam curtum iudicium. Sed dabo tibi consilium: vade et affer vas quod vulgo panarium vocatur, et docebo te arte piscandi, et, quando esurieris, capies pisces et manducabis”. Abiens autem Lupus ad vicum furatus est panarium et attulit Vulpi. Vulpes autem ligavit ad caudam Lupi valde pa[n]arium, et dixit ei: “Vade per aquam trahendo panarium, et ego retro vado summovendo pisces” (*De vulpe et lupo*, XXXV e XXXVa, in Hervieux 1884, pp. 733-735, p. 733)

[La volpe mangiava del pesce nei pressi di un fiume. Il lupo, invece, poiché si trovava lì vicino ed era affamato, esigeva una porzione da lei. Allora, la volpe: “In verità, non è conveniente che tu mangi gli avanzi della mia mensa. Davvero Dio non abbia mai un pensiero tanto manchevole. Ma ti darò un consiglio: vai e prendi il recipiente che è chiamato comunemente paniere, e ti insegnerò la tecnica per pescare, e quando avrai fame prenderai dei pesci e ne mangerai”. Allontanandosi, poi, verso un villaggio, il lupo rubò un paniere e lo portò alla volpe. La volpe, dunque, legò strettamente il paniere alla coda del lupo, e gli disse: “Avanza lungo l’acqua trascinando il paniere, e io ti vengo dietro agitando¹⁰⁷ i pesci”].

Sulla base di questa alternanza di coda e secchio, Sudre ha evidenziato la maggiore vicinanza della prima occorrenza al prototipo del racconto popolare della “pêche à la queue”, confortata dalle stesse allusioni all’episodio ricorrenti in altre *branches* del *Roman*, ovvero la I («Gel fis pecher en la gelée / Tant qu’il out la queue engelée», vv. 1055-1056), la VI («Tote la coe oi engelée / Et en la glace seelée», vv. 669-670) e la IX («Car ençois i fu saelée / La coe en la glace et gelée», vv. 521-522), nelle quali il secchio non figura mai.

L’aggiunta del secchio risponde dunque a un’esigenza chiarificatrice, in una fase in cui – come mostra la stessa sostituzione dell’orso con il lupo – il senso iniziale della narrazione è ormai superato e la propagazione orale del racconto, verso sud, lo ha condotto presso comunità che potevano addirittura ignorare l’eventualità della pesca in acque ghiacciate, o comunque «regarder la queue comme un instrument invraisemblable», così che «il devenait indispensable d’expliquer d’une façon quelconque l’immobilité du pêcheur» (Sudre 1893, pp. 164-165)¹⁰⁸. È un problema che il *Romulus* risolve facendo inserire alla volpe delle pietre nel secchio del lupo: soluzione che si ritrova in un racconto francese dell’Ardèche, registrato a Vals nel 1876 (in Rolland 1877, pp. 149-150, motivo folklorico segnalato anche nell’ATU, come 2B), ma come parte di un intreccio affatto diverso. La storia si apre con l’intenzione del lupo di mangiare la volpe e la controproposta che le fa quest’ultima, di condurlo in una cantina ricca di miele dove sfamarsi. Secondo lo schema solito, la volpe interrompe più volte il pasto per misurare le proprie dimensioni entrando e uscendo dall’ingresso, mentre il lupo continua a mangiare fino a diventare troppo grasso per passarci attraverso, rimanendo così bloccato dentro finché non viene scoperto e malmenato. Un’altra volta,

¹⁰⁷ In questo caso, il contributo della volpe consisterebbe nell’indirizzare i pesci verso la cesta. Volendo, invece, preservare il significato genuino di «submoveo», che implica un allontanamento, bisognerebbe ipotizzare, con qualche difficoltà, che la volpe voglia occuparsi di allontanare gli altri pesci che potrebbero arrivare a mangiare quelli catturati.

¹⁰⁸ Anche Graf riconosceva nell’uso del secchio una circostanza discriminante nell’evoluzione – ma parla di «korruptionsstufe» – del racconto nordico, che sintetizza (supponendo forse un’eccessiva linearità) in quattro stadi consecutivi: prima, racconti che trattano dell’orso, della volpe, del foro da cui pescare e di una o più donne nel ruolo degli aggressori; una seconda fase che introduce il lupo e modifica l’entità degli aggressori; una terza fase in cui compare il secchio come strumento per la pesca; un ultimo stadio che vede cambiare gli animali protagonisti e trascura l’evento della perdita della coda (vedi Graf 1920, pp. 65-67).

incontrata la volpe, il lupo inizia a inseguirla per vendicarsi, ma la volpe si arrampica su un cumulo di pietre e il lupo fa appena in tempo a prenderle una zampa posteriore. La volpe, però, gli fa credere di aver scambiato per una zampa quella che è una radice e il lupo molla la presa¹⁰⁹. Il terzo episodio è una replica parziale del primo, in quanto il lupo, sorpresa un giorno la volpe, vorrebbe mangiarla, ma la volpe gli propone invece di andare a banchettare insieme in un campo di rape di sua conoscenza; lì, gli domanda se preferisce la parte superiore o la parte inferiore e, scegliendo quella superiore, il lupo si ritrova a mangiare le foglie, mentre la volpe divora le rape (motivo 9 dell'indice ATU). Per compensare il cattivo affare, la volpe si offre di regalare al lupo una grossa quantità di trote, pescate in un vivaio a lei noto, quindi lega alla coda del lupo un cesto e inizia a pescare, ma ogni trota che prende la divora immediatamente, e al suo posto mette nel cesto una pietra; infine fugge e il lupo, avvedutosi dell'inganno, tenta di inseguirla, ma per il peso delle pietre tutta la pelle della coda resta attaccata al cesto. Nell'ultimo episodio, la volpe consiglia al lupo di immergere la coda in una padella piena d'olio bollente, che ovviamente lo ustiona, mentre ne approfitta per scappare. Il racconto si conclude con uno scambio di battute tra i due animali: «Le loup qui le voit se sauver lui crie: “hé! hé! fuyard! fuyard!”. “Je ne m'appelle pas fuyard”, répond de loin le renard, “je m'appelle celui qui fait trempler la queue du loup dans la poêle”».

L'autore della *branche* III, invece, resta fedele all'ambientazione dello stagno gelato, sfruttando il secchio come un intralcio che tiene bloccata la coda sotto il ghiaccio:

Li seus est en la fontaine
Plain de glaçons a bonne estraine.
L'eve commence a englacier
Et li seaus a enlacier
Qui a la queue fu noez.
De la glace fu seurondez.
La queue est en l'eve gelée
Et a la glace seellée (vv. 407-414, in Bonafin 2004^R, p. 206, traduzione a fronte)

[Il secchio è nell'acqua / Pieno di ghiaccioli promettenti. / L'acqua comincia a gelare / E a imprigionare il secchio, / Che era legato alla coda. / Dal ghiaccio fu circondato. / La coda è nell'acqua gelata / E al ghiaccio incollata].

¹⁰⁹ Anche il racconto del ciclo nordico corrispondente al motivo ATU 5 è, dunque, persistente in almeno una tradizione europea.

Sembra, d'altronde, ch'egli non abbia grande contezza del tipo di pesca che descrive, dato che la presenza del secchio resta immotivata e lo stesso foro da cui Isengrin dovrà attingere è presentato, in realtà, come un semplice abbeveratoio:

Fors tant c'un pertuis i avoit
Qui de vilains fait i estoit
Ou il menoient leur atoivre
Chascune nuit joer et boivre.
Un seel y orent laissié (vv. 383-387)

[C'era soltanto un foro / Che era stato fatto dai contadini / Dove portavano le loro bestie / Ogni notte a passare il tempo e bere. / Ci avevano lasciato un secchio].

L'impressione, insomma, è di una narrazione conosciuta e ripetuta ma in maniera parzialmente acritica (com'è poi usuale nella tradizione orale)¹¹⁰, adattata semmai alla sensibilità culturale dei vari narratori che la ripropongono.

b) ruolo della volpe

Di pari passo con la sua diffusione, l'accento si sposta sulla considerazione del danno subito dal protagonista, abbandonando subito qualunque implicazione eziologica. A tal proposito, un'altra oscillazione notevole è quella relativa al ruolo della volpe nelle percosse ricevute da Isengrin.

Se nella *branche* III Renart semplicemente lo motteggia, per poi fuggire nella propria tana all'arrivo degli aggressori («Et Renart l'ot, si tourne en fuie / Tant qu'en sa taisniere se fiche», vv. 444-445), e ugualmente, ancor prima di veder sopraggiungere il pericolo, se ne va la volpe anche nel *Reinhart Fuchs*:

Reinhart sprach: "ich wil gan
Nach den brvdern, daz si balde kvmen:
Dirre gewin mag vns allen gefrvmen".
Vil schire iz schone tac wart,
Dannen hvb sich Reinhart (vv. 772-776)

[Disse Reinhart: "vado / Dai fratelli, affinché vengano presto; / Questo guadagno gioverà a tutti noi".
/ Fu giorno assai presto, / Reinhart se ne andò],

¹¹⁰ Il caso più emblematico è forse quello di una variante scozzese che si conclude con il seguente commento: «Ecco, dunque, come mai il lupo ha una coda così corta!» (vedi oltre).

nell'*Ysengrimus* egli attira volontariamente una folla bellicosa di inseguitori, rubando un gallo a un prete e scappando proprio nella direzione in cui aveva lasciato il lupo:

Emergente die Reinardus, ut arte ferocem
Eliciat turbam, proxima rura subit,
Iamque sacerdotis stantis secus atria gallum
Ecclesiam populo circuevente rapit
[...]
Pertigerat gnarus, quo vellet tendere, raptor
Qua piscaturum liquerat ante senem (Liber I, vv. 735-766)

[Al nascere del giorno, Renart, per attirare con l'astuzia / una folla inferocita / penetrò nella campagna più vicina / E, mentre il popolo girava attorno alla chiesa, / Rubò un gallo al sacerdote, che si trovava già lungo il sagrato / ... / Il rapitore, esperto, aveva raggiunto il luogo in cui voleva arrivare, / Dove aveva lasciato prima il vecchio a pescare].

Addirittura, nel *Romulus* la volpe riempie il secchiello del lupo con delle pietre e poi corre lei stessa ad avvisare gli uomini dell'abitato vicino della presenza minacciosa del lupo, per aizzarglieli contro:

Lupus autem trahebat per flumen panarium, et Vulpes caute mittebat lapides. Cum autem plenum esset, ait Lupus: "Nequeo me movere neque panarium trahere". Et Vulpes ad hæc: "Gratias refero quia video te strenuum in arte piscandi. Set surgam et ibo quærere adiutorium ad extrahendos pisces de panario vel de flumine". Tunc surgens abiit ad vicum, et dixit hominibus: "Quid statis? Quid facitis? Ecce Lupus, qui oves, agnos et omnes bestias vestras comedit, de flumine vestro etiam pisces vestros abstrahit". Tunc omnes cum gladiis et fustibus et canibus ierunt ad Lupum, et usque ad mortem vulneraverunt (in Hervieux 1884, pp. 733-734)

[Il lupo, allora, trascinava il paniere lungo il fiume, e la volpe vi infilava cautamente delle pietre. Quando poi fu pieno, il lupo dice: "Non riesco a muovermi né a trascinare il paniere". E la volpe a queste cose (risponde): "Ti ricambio un favore, poiché ti vedo zelante nella pratica della pesca. Ebbene, mi alzerò e andrò a cercare aiutanti per estrarre i pesci dal paniere o dal fiume". Allora, alzandosi si allontanò verso un villaggio e disse agli abitanti: "Perché state fermi? Che fate? C'è un lupo che divora pecore, agnelli e tutte le vostre bestie, porta via anche i vostri pesci dal vostro

fiume”. Allora tutti, con spade e bastoni e con i cani, andarono dal lupo e lo percossero fino alla morte]¹¹¹.

Il concorso della volpe nell’intera vicenda è, dunque, altamente variabile e rispecchia l’evoluzione radicale avvenuta rispetto al presumibile modello originario, che, come giustamente notava ancora Sudre, vertendo esclusivamente sulla sorte della coda dell’animale, all’inizio non doveva «posséder qu’un personnage, le futur courtaud, qui, par sa maladresse ou par sa bêtise, se voit privé de l’appendice dont il était si fier» (Sudre 1893, p. 167).

Si tratterebbe, in tal caso, di un motivo non dissimile da quello di una *trickster story*, come lo si può ritrovare, per fare l’esempio più celebre, nel famoso mito del Briccone winnebago studiato da Paul Radin, il cui protagonista, in una delle sue avventure, perde una porzione del proprio pene nel tentativo di stanare uno scoiattolo nascosto nel cavo di un albero:

Poi disse al suo pene: “Ebbene fratellino, devi dargli la caccia perché ti ha offeso a morte”. Tirò fuori il pene, e con quello rovistò nell’albero cavo, ma non riusciva ad arrivare al fondo. Ne srotolò quindi ancora un pezzo e di nuovo rovistò alla cieca, ma anche questa volta non riuscì a toccare il fondo. Continuò a srotolare il pene, introducendolo sempre più profondamente nel buco dell’albero, ma invano [...] “Oh,” disse con impazienza, e ritirò di colpo il pene. E vide con profondo orrore che gliene rimaneva soltanto un piccolo pezzo [...] Ecco perché il pene ha la forma attuale. È a causa di quanto accadde a quello del Briccone se il nostro oggi è così corto (cap. 38-39, in Jung/Kerény/Radin 2006, pp. 73-74).

La chiosa del narratore conferma trattarsi, anche in questo caso, di un mito eziologico, che spiega con una mutilazione originaria la condizione attuale; ciò che muta vistosamente, però, è la distribuzione dei ruoli, dato che nel caso del racconto renardiano Isengrin non è un *trickster* ma una sua vittima.

¹¹¹ Conviene soffermarsi un momento sul preciso avvertimento formulato dalla volpe, cioè di un furto in atto ad opera del lupo e ai danni del pesce di proprietà dei coloni. Questa accusa trova un riflesso puntuale sia nel rapporto dell’uomo con i beni naturali sia nel rapporto dell’uomo con il lupo in particolare. Per il primo punto, questa spia testuale sembra confermare implicitamente che ormai siamo in un’epoca in cui «si fa evidente l’applicazione pratica di nuovi concetti giuridici rispondenti ad una meglio aggiornata valutazione degli interessi primari. I boschi vengono sempre più frequentemente protetti [...] L’esercizio venatorio subisce limitazioni e controlli motivati dalle esigenze del pubblico interesse [...] I corsi d’acqua divengono costante oggetto di una specifica normativa» (Ortalli 1997, p. 109). In quest’ottica di riordino dei beni godibili comunemente, anche i pesci vengono ormai considerati proprietà privata di coloro che nei pressi del fiume hanno la casa, e non più *res nullius*, come il diritto romano definiva gli animali selvatici (su cui vedi Thomas 2020, soprattutto pp. 28-30). Quanto, poi, alla responsabilità del lupo in tale rapina, essa è immediatamente credibile, poiché il lupo era ormai assunto a principale antagonista dell’uomo non solo su un piano simbolico, ma anche concretamente, nell’approvvigionamento quotidiano delle risorse. Come spiega Ortalli, sin dall’alto medioevo, «la crisi degli assetti agricoli preesistenti e lo scivolamento verso forme più segnate dalla silvicoltura e dall’allevamento, con un cresciuto rilievo economico delle attività venatorie e di raccolta mette in competizione più diretta uomo e lupo» (Ortalli 1997, p. 136), la quale ovviamente contribuì non poco a fissare in maniera inappellabile la rappresentazione assolutamente negativa dell’animale.

Sembra, in effetti, che tutte le versioni del racconto esaminate afferiscano a una mentalità già saldamente fondata sulla dicotomia “astuzia vs stupidità”, la stessa che aveva decretato la selezione dei soli tratti di furbizia per il *trickster* Renart, riservando la componente di stupidità all’avversario Isengrin. Se ne può desumere una relazione d’interdipendenza tra il superamento dell’intento eziologico e l’aggiunta di un secondo personaggio, meglio caratterizzato, nelle vesti di antagonista, il quale offre il vantaggio di poter spostare il focus, di volta in volta, sull’ingenuità dell’animale ingannato e sulla malvagità dell’ingannatore, consentendo una riproposizione della vicenda in chiave non solo umoristica ma anche educativa.

Questo è l’uso che ne fa Odone di Cheriton, esplicitamente strumentale per introdurre un ammonimento moralistico (del resto è una parabola) contro i fraudolenti:

Sic plerique promittunt amicis et filiis divitias, et faciunt eos usurarios, simoniacos, latrones, et persolvunt [eis] supplicia æterna. De talibus dicitur [Lib. Psalm. c.CV, v. 37]: Immolaverunt filios suos et filias suas dæmoniis. Item adaptatur illis, qui ponunt se in aquis deliciarum et tam diu in deliciis morantur, quod in eis gelantur, detinentur [et] quod exire nequeunt (in Hervieux 1884, p. 657)

[Così molti promettono ricchezze agli amici e ai figli e li rendono debitori, simoniaci, ladri, e li ripagano con supplizi eterni. Di costoro si dice (Salmi 105, v. 37): Immolarono i loro figli e le loro figlie ai falsi dèi. Ugualmente si adatta a quelli che si immergono nelle acque dei godimenti e tanto a lungo vi indugiano che in esse si congelano, restano bloccati e non possono uscire],

ma anche l’*Ysengrimus* lascia molto spazio a commenti moraleggianti, benché pronunciati da Renart con un intento derisorio:

Dedecus et dampnum piscatus es atque dolorem,
Qui queritur de te, perpetiatur idem.
Quid iuvat clamare: “modum servare memento”?
Incidis erumpnam transitione modi,
Captus es a captis, periit modus, hocque peristi (vv. 805-809, in Voigt 1884, p. 53)

[Hai pescato il disonore, il danno e la sofferenza; / Chi si duole per te, subisca lo stesso. / A che è servito gridare: “Ricordati di rispettare il senso della misura”? / Precipiti nell’afflizione oltrepassando la misura, / la misura è andata perduta e per questo sei perduto anche tu].

Nella stessa *branche* III non manca un simile commento sprezzante della volpe, che riassume la critica morale dell'*Ysengrimus* in un sintetico «chi troppo vuole, nulla stringe» (v. 433), ma il tono complessivo della *branche* non ha nulla di educativo e il monito resta solamente beffardo.

c) centralità della coda

Semmai si può evidenziare una certa consapevolezza del narratore circa l'importanza della mutilazione della coda, che intuitivamente non poteva rimanere un evento trascurabile e viene infatti valorizzato come il *casus belli* di una futura e perenne ostilità tra la volpe e il lupo:

Fuiant s'en va, si se regarde,
Droit vers le bois grant aleüre.
Iloc rala et dit et jure
Que de Renart se vengerà
Ne james jor ne l'amerà (vv. 506-510)

[Fuggendo se ne va, guardandosi indietro, / Dritto verso il bosco di gran carriera. / Colà arrivò, dicendo e giurando / Che si vendicherà di Renart / E lo odierà per sempre].

Che questo episodio – e non quello della violenza di Renart su Hersent – ambisse a decretare il vero motivo della perdurante conflittualità tra i due animali, o che fosse semplicemente una causa addizionale proposta dal suo narratore, è sempre istruttivo il fatto che l'immissione del racconto folklorico della pesca con la coda all'interno dell'universo renardiano comporti una rifunzionalizzazione del finale, le cui conseguenze si estendono – nelle intenzioni del narratore – oltre i confini della *branche*, implicando l'esistenza di un intero microcosmo narrativo in cui l'episodio si inserisce e sul quale pretende di operare un condizionamento.

È questa, forse, la maggiore innovazione che il motivo folklorico manifesta nel passaggio dalla tradizione orale a un genere testuale (già abbastanza) codificato, ovvero una certa perdita di indeterminatezza dei suoi elementi costitutivi, che si personalizzano e si organizzano in modo coerente con le isotopie del testo, in questo caso della *branche* III del *Roman de Renart*.

Così, la privazione della coda non resta più un evento circoscritto a un racconto indipendente e autoconclusivo, ma entra in una storia più grande e produce – o, lo ripetiamo, pretende di produrre – degli effetti sulle dinamiche future dei suoi personaggi (l'ostilità di Isengrin per Renart), senza dimenticare che l'intera operazione è resa possibile dalla sovrapposibilità tra il lupo e la volpe del racconto e Isengrin e Renart, non solo a livello fisiognomico ma caratteriale (conservando la stessa contrapposizione per cui il lupo è sciocco e la volpe astuta), mentre altri aggiustamenti concorrono a

contestualizzare l'episodio nello scenario tipicamente feudale del *Roman* (l'aggressore del lupo è un cavaliere).

Per finire, infatti, va rilevato un mutamento nella stessa tipologia di assalitori, che evolvono anch'essi da una forma più antica, in cui figurava «une femme seule appelée par le renard ou encore dirigée par lui du côté de l'ours» (Sudre 1893, p. 165), a una turba di persone spesso connotate socialmente in base alla sensibilità del narratore, per cui il lupo vede sopraggiungere un valvassore, messer Constant des Granches, con il suo séguito di servitori e di cani nella *branche* III (vv. 436-443) e un prete con uno stuolo di chierici armati di suppellettili religiose nel testo di Nivardo (Liber I, vv. 761-764).

Se «cet élément féminin a disparu d'un nombre considérable, on peut dire de la grande majorité des variantes» (Sudre 1893, p. 166), la macro-variante più diffusa, quella costituita da un numero maggiore di aggressori, non ha soppiantato del tutto un'altra fase, presumibilmente intermedia, nella quale figurava un solo aggressore maschile. A questa sembra riferirsi il richiamo della *branche* VIII del *Roman*:

Puis li fis je en un vivier
Tote une nuit poissons pechier
Dusq'au matin que uns vileins
I vint sa macue en ses meins.
Cil li fist maveis peliçon:
Qar avoc lui ot un gaignon
Qui li peleïça la pel (vv. 135-141)

[Poi gli feci pescare dei pesci / In un vivaio per tutta una notte / Fino al mattino, quando un contadino / Sopraggiunge, con la sua mazza tra le mani. / Lo concio per le feste: / infatti, aveva con sé un mastino / Che gli scuoiò la pelle].

Qui Renart sta rievocando un tiro giocato a Isengrin che non è in tutto e per tutto sovrapponibile alla versione tramandata dalla *branche* III, in quanto stavolta l'aggressore è un contadino anonimo, armato di una mazza e accompagnato da un cane (fisionomia vicina a quella dell'*homo silvaticus*), e il danno inferto al lupo si limita alle percosse, senza tirare in ballo la perdita della coda. In più, non si fa alcuna menzione né di un secchio ma tantomeno del lago ghiacciato, lasciando implicita la causa dell'impedimento che teneva bloccato il lupo alla mercé del villano.

In conclusione, sembrerebbe che il *Roman de Renart* contenga al suo interno più stadi evolutivi del racconto della pesca con la coda, dei quali non è la versione estesa, cioè quella della *branche* III, a

rappresentare il più arcaico, ma quella – o quelle – su cui si basano le allusioni espresse nelle altre *branches* già segnalate, ovvero la I, la VI, l'VIII e la IX.

II.1.3.3. Pesca con la coda e altre avventure

Si è detto, all'inizio, che esistono alcuni indizi, sia tematici che codicologici, utili a ricostruire una relazione privilegiata tra le *branches* V-III-IV. Effettivamente, se le *branches* V (*Le jambon enlevé* + *Renart et le grillon*) e III si susseguono anche nell'*Ysengrimus*, di cui compongono il primo libro, ancor più stretti risultano essere i rapporti della *branche* III con la IV (*Renart dans le puits*), la cui consequenzialità è ribadita sia nel *Reinhart Fuchs*, sia in alcune tradizioni popolari.

a) West Highlands (Scozia)

Una prima prova viene da un racconto scozzese (in Campbell 1860, vol. I, pp. 272-273) che, pur conservando gli stessi elementi basilari della pesca con la coda, propone un intreccio sensibilmente diverso. In questa versione, la volpe e il lupo rubano un formaggio insieme, ma la superiorità fisica del lupo (del quale si specifica subito che ha «a long tail like a greyhound, and great theeth») gli consente di godere della maggior parte del bottino, per cui la volpe, adirata, decide di vendicarsi: indicando il riflesso della luna sul ghiaccio, convince il lupo che si tratta di un altro formaggio e gli suggerisce di nascondere con la coda, mentre lei avrebbe controllato se il contadino stesse dormendo. Prevedibilmente, la volpe in realtà corre ad avvertire il contadino della presenza minacciosa del lupo, così che l'uomo e sua moglie si dirigono armati verso di lui per ucciderlo. Alla fine il lupo riesce a scappare abbandonando sul ghiaccio la coda ormai congelata, «and that's way the wolf is stumpy tailed to this day, though the fox has a long brush».

Al di là dell'estremo disorientamento che suscita l'attribuzione di una tale eziologia alla coda del lupo, risultato di una trasmissione sempre più acritica, ciò che interessa è la stretta consequenzialità con cui due elementi che il *Roman de Renart* tramanda in forma semi-indipendente (il riflesso ingannevole e il congelamento della coda), vale a dire in due *branches* diverse, ma vicinissime cronologicamente e nella tradizione manoscritta, costituiscono altrove elementi di una rielaborazione unitaria e coerente.

b) Lorena

Va osservato che non si tratta di una versione anomala, poiché un racconto simile si ritrova anche in Francia, nella tradizione popolare lorenese (LIV, *Le loup et le renard*, in Cosquin 1886, pp. 156-163), in cui si narra di un lupo e una volpe che si associano per procacciarsi insieme il cibo: un giorno rubano un formaggio, che nascondono in vista dell'inverno, ma nell'attesa la volpe riesce a

mangiarne più porzioni facendo credere al lupo di assentarsi per fare da padrino (ricordiamo che linguisticamente *le renard* è percepito come maschile) a vari neonati, in realtà dirigendosi al nascondiglio per sottrarre porzioni del formaggio. Per tre volte la volpe usa questo stratagemma, rispondendo beffardamente al lupo che chiede quali nomi abbia dato ai neonati, dicendo di averli chiamati, rispettivamente, L'inizio, La metà e Il fondo, con chiara allusione al formaggio divorato. Ovviamente, al momento convenuto, i due non trovano più il formaggio e mentre il lupo crede siano stati derubati, la volpe gli suggerisce l'alternativa della pesca per sfamarsi, quindi propone di spaventare dei carbonari, rubare loro un paniere e usarlo per pescare. Si precisa, poi, che quel giorno faceva assai freddo e infatti la volpe indica al compare dei ghiaccioli che galleggiano sull'acqua di un fiume, facendogli credere che si tratta di pesci e che sono evidentemente stanchi, sicché sarebbe stato facile catturarli; dunque attacca il paniere alla coda del lupo e lo lascia scendere sulla riva del fiume. I ghiaccioli si ammassano nella cesta ma la appesantiscono tanto che, per riuscire dall'acqua, il lupo si spezza la coda, che resta legata al paniere. Il racconto prosegue con due altri tiri giocati dalla volpe al lupo, ovvero prima la promessa di rifargli una coda nuova con della canapa, promessa effettivamente mantenuta se non fosse che poi la stessa volpe sfrutta un bivacco acceso lì vicino per incendiargliela, procurandogli grandi dolori; poi la proposta di insinuarsi nella cantina di un casolare per sottrarre le provviste, con il risultato che il lupo, avendo mangiato troppo, vi rimane bloccato all'interno e subisce le percosse mortali degli occupanti.

c) Nord America

A sua volta, questa versione rimanda a un racconto diffuso presso varie tribù indiane del Nord-America (LXXXVIII, *The fox and the wolf*, in Thompson 1995, pp. 254-257). In questo caso il formaggio è sostituito dallo zucchero d'acero, ma l'intreccio resta identico, con la volpe che adduce più volte la scusa di essere convocata a battezzare quattro neonati, chiamati ironicamente Tirare fuori, Cominciare a mangiare, Mezzo mangiato, Tutto finito. Svelato l'inganno, la volpe si rifugia su un albero nei pressi di un fiume e il lupo, vedendone il riflesso sull'acqua, prova invano a catturarla finché, ridendo, la volpe cessa lo scherzo e torna a casa con lui. Intanto, con l'arrivo dell'inverno, la volpe continua a procurare pesce in abbondanza per entrambi e, alla richiesta di delucidazioni da parte del lupo, gli spiega che la sua tecnica consiste nel fare un buco nel ghiaccio e pescare con la coda. A questo punto, il racconto aggiunge una novità, ovvero il ricorso non solo alla coda, ma anche alle quattro zampe per pescare meglio: «So he took Wolf out, and cut five holes in the ice – one for his tail, and one for each paw, – telling him he could catch more fish that way» (p. 256). Appesantito dal ghiaccio, il lupo compie enormi sforzi per liberarsi, col risultato di logorare

tutta la coda e i palmi delle zampe, senza neanche comprendere l'inganno, ma credendo alla volpe, che attribuisce la colpa ai troppi pesci da lui pescati, i quali gli avevano morso la coda e le zampe. La storia non finisce così ma con un ultimo raggirò della volpe, che rimanda nuovamente all'episodio dei carrettieri della *branche III* (e forse, incidentalmente, a uno dei tiri giocati all'orso Brun): in un'altra occasione, infatti, dopo aver spinto il lupo ad aggredire un nido di vespe facendogli credere che ci fosse del miele, la volpe fugge, arrivando ad una strada sulla quale viaggiavano degli uomini che trasportavano carichi di pane. Come da copione, si finge morta per farsi caricare sul carro e divorare le provviste, quindi suggerisce al lupo di fare lo stesso l'indomani. Inutile dire che il trattamento riservatogli è assai diverso, infatti viene malmenato fino alla morte dai carrettieri, intenzionati a non cadere di nuovo nell'inganno subito il giorno prima. Il racconto è catalogato da Thompson tra quelli importati dagli europei ma, una volta di più, è estremamente informativo il fatto che non si tratta neanche in questo caso della versione tramandata dalla *branche III*, la quale teoricamente ci si aspetterebbe fosse la più fortunata della tradizione e che invece finisce per riconfermarsi abbastanza minoritaria.

d) *Roman de Renart*

Tornando al *Renart*, sembra che questa cosiddetta "continuation Isengrin" sia così isolabile in quanto formata su una sorta di accumulazione di varianti concorrenti dello stesso schema narrativo, incentrato sulla pesca con la coda. L'autore della *branche III* ne ha selezionato una versione, cristallizzando in forma scritta un preciso stadio dell'evoluzione del racconto; ma anche la combinazione degli episodi, internamente alla *branche III* ma soprattutto all'interno del gruppo delle *branches V-III-IV*, risente delle trafilè di trasmissione che questi racconti hanno seguito, dal momento che, come appare nelle varie tradizioni popolari, non è affatto raro trovare storie composte da quegli stessi episodi che nel *Renart* formeranno *branches* distinte e che invece, a livello orale, circolano in forma unificata.

Non stupisce, perciò, agli esordi del genere, la scelta di privilegiare ancora il lupo come antagonista principale – più correttamente deuteragonista –, essendo l'animale correlato a narrazioni folkloriche ampiamente note e particolarmente adatte a una rielaborazione letteraria in chiave renardiana, in quanto forniscono personaggi e intrecci teoricamente riproponibili senza modifiche, agevolando enormemente il proposito dell'autore che volesse comporre una *récit* su *Renart*.

II.1.3.4. *Psicosi della coda*

Nella favola *De simia et vulpe* di Maria di Francia, la volpe oppone un netto rifiuto alla richiesta della scimmia di donarle la propria coda:

D'un singe dit ki demanda
A un gupil, qu'il encuntra,
Que de sa cue li prestast,
Se lui pleüst, u l'en dunast;
A vis li fu que trop l'ot grant
Tut senz cue sunt si enfant.

[...]

Dist li gupiz: "Ne vus en chalt!

Ceste requeste poi vus valt.

Ja de ma cue, ki est granz,

N'aleverez les voz enfanz

En altre regné n'entre gent

(Jeo vus di bien apertement),

Mes qu'ele fust de tel affaire

Que jeo ne la peüsse traire" (XXVIII, vv. 1-20, in Morosini 2017, p. 81, traduzione a fronte)

[Si racconta di una scimmia che chiese il favore / Ad una volpe che aveva incontrato sul suo cammino / Di prestarle o darle, per favore, / Parte della sua coda. / Secondo lei, infatti, la volpe aveva la coda troppo lunga, / Mentre i suoi piccoli non ne avevano affatto. / ... / La volpe disse: "Non vi riguarda! / La vostra richiesta è inutile. / Mai, con la mia coda, che è lunga, / Farete accedere i vostri piccoli / A un altro cetto, tra gente di un altro rango / Ve lo dico sinceramente, / Anche se la mia coda fosse così grande / Da non riuscire a trascinarcela appresso"].

L'uso la coda come emblema di uno status sociale elevato nel mondo animale conferma il valore che anche istintivamente le si conferisce, e forse da ciò dipende anche la vera e propria psicosi collettiva che accomuna gli animali del *Roman* nella paura della perdita di tale arto, dal caso effettivamente verificatosi nella *branche* III, al colpo mancato della *branche* II (vv. 811-815), al danno inferto a Tibert nella *branche* XIV.

a) *Reinhart Fuchs*

Altrettanto centrale è la coda nel *Reinhart Fuchs*: quando la volpe è inseguita dai cani, è la sua coda che viene indicata loro dal corvo (v. 303, in Del Zotto 2007), mentre in seguito Isengrin, mutilato da ser Birtin, «si lamentò molto per la sua amatissima coda» [Ovch kleite sere her Isengrin / Den vil liben zagel sin] (vv. 819-820).

Sempre Isengrin – e ciò è evidentemente rilevante – viene risparmiato dalle percosse mortali dei monaci proprio in virtù di una confusione tra la coda mutila e una circoncisione, cosicché, spiega l'autore, «se Ysingrin non avesse perduto la coda / E ricevuto la tonsura / Il popolo di Dio lo avrebbe impiccato» [«hette Ysingrin den zagel niht verlorn / noch die blatten geschorn, / in hette erhenget daz gotes her»] (vv. 1021-1023)¹¹².

Benché salvo, la sua condizione affligge oltremodo la consorte Hersent, che si mostra inconsolabile:

«Ahimè, non posso farne a meno!

Sono addolorata che mio marito

Sia senza coda.

Come farò, misera, a sopportarlo?» (vv. 1057-1060).

[O we, ich en mag ez niht ane sin! / Mir ist leit, daz der man min / Ane zagel mvz wesen. / Wi sol ich arme des genesen?],

in un modo francamente incomprensibile, a meno di non leggere dietro la mutilazione della coda un'allusione a una conseguente degradazione di status, oppure a un altro tipo di mutilazione, cioè quella «della virilità di Isengrin» (Del Zotto 2007, p. 192, sulla scorta di Schwab 1967, p. 65, secondo cui «diese Episode erzählt aber nichts anderes als die Entmannung des Wolfes durch die heimtückische List des Minners Reinhart, der dann auch dafür sorgt, dass die Schande durch den weiteren *schaden* beim Fischfang offenbar wird») [questo episodio racconta null'altro che l'evirazione del lupo tramite l'insidiosa astuzia dell'amante Reinhart, il quale si preoccupa anche che l'umiliazione diventi pubblica, attraverso l'ulteriore danno nell'episodio della pesca]).

Il lamento per tale perdita viene ulteriormente rimarcato anche dall'orso Brun, patrocinatoro di Ysangrin a processo, che la presenta come una «grande onta e offesa», tanto che il lupo «patisce grande vergogna a causa del suo corpo» [«des schamt sich vaste sin lip»] (v. 1381).

Queste esternazioni riguardanti la coda del lupo, dalle lamentazioni private di Isengrin e Hersent alla denuncia pubblica di Brun, vanno tutte nella stessa direzione, di un'estrema importanza per i valori simbolici che essa veicola, riconosciuti dall'intera comunità e su entrambi i piani, personale e sociale. Ne deriva che i due possibili livelli interpretativi, della perdita della coda intesa come perdita simbolica di una posizione sociale oppure come metafora per una mutilazione genitale, non

¹¹² Lo stesso si verifica nel carne *De lupo* attribuito al vescovo Marbodo di Rennes (ma composto, in realtà, da un suo discepolo, tra il 1069 e il 1096, secondo Roccaro 1978), in cui l'animale, sfuggito con l'inganno alle percosse di un contadino, convince un monaco a confessarlo, praticargli una tonsura e ordinarlo religioso. Quando il contadino lo ritrova, vedendo che veste abiti monacali lo lascia libero, poiché «interimens monachum fierem duplex homicida» [uccidendo un monaco sarei due volte omicida] (v. 93; il testo si trova in Voigt 1878, pp. 58-62). In seguito, il lupo continua impenitente a divorare le pecore e, all'accusa del pastore di trasgredire la regola benedettina, si giustifica dicendo di essere sia monaco che canonico, pertanto autorizzato a mangiare anche carne.

si escludono a vicenda, ma convergono su una generica perdita dell'onore, che, in un contesto narrativo di ambientazione pseudo-cortese, e di fronte ad un pubblico il cui immaginario era profondamente condizionato da tale sistema di valori, rappresenta certamente uno dei timori più avvertiti.

b) Letteratura cavalleresca

Cercando confronti estranei alla narrativa zoeopica, il motivo della perdita della coda trova spazio anche nell'*Yvain* di Chretien, il cui protagonista eponimo diventa "chevalier au lion" proprio in seguito a un atto di mutilazione: per salvare un leone dalle fauci di un serpente, Yvain si vede costretto a recidergli parte della sua coda, compiendo un gesto cui è stata riconosciuta una forte valenza iniziatica, legata, ancora una volta, a un simbolismo «abbastanza evidente di castrazione o ad ogni modo di domesticazione» dell'animale (Le Goff/Vidal-Naquet 1983, p. 130)¹¹³.

Oltre ai palesi richiami fallici, poi, questo elemento della coda involve indubbiamente una dimensione magico-fantastica, che si estende ad altre figure, anche non animalesche, della cultura popolare, come è il caso degli *strigoi*, stregoni o spettri del folklore rumeno, tra i cui segni identificativi figura «un osso sacro somigliante al residuo di una coda», poiché è nella coda che immagazzinano i loro poteri occulti (Culianu 2018, p. 382).

La componente prettamente magica del motivo della coda non è estranea allo stesso *Yvain*, in cui anche il cavallo dell'eroe subisce una mutilazione di questo tipo, e in un momento dalle indubbe connotazioni iniziatiche, ovvero all'ingresso nel castello ultraterreno di Landuc, quando il cancello cala sul cavaliere tranciando di netto «la sele et le cheval / derriere» (vv. 944-945, in Poirion 1994, p. 362). Questo meccanismo di apertura e chiusura repentina, potenzialmente fatale, riattualizza l'antichissimo mitologema delle "Porte Attive", tradizionalmente esemplificato nella storia delle Simplegadi, scogli mobili che la credenza popolare riteneva cozzassero continuamente tra loro impedendo la navigazione, e che furono attraversati per la prima volta dagli Argonauti (per un approfondimento, si parta dall'ormai classico studio di Coomaraswamy 1987, pp. 417-441).

Per la loro natura di pericolose e anguste vie d'accesso a un luogo "altro", questi passaggi difficilmente lasciano del tutto indenni coloro che pure riescono a superarli, e infatti «un tratto molto caratteristico della "Porta Attiva" è che chiunque o qualunque cosa passi attraverso di essa deve farlo a tutta velocità e all'improvviso, e anche così talvolta perde la 'coda'», vale a dire, metaforicamente, la parte terminale, che sia la poppa nel caso di una nave, il secondo di due fratelli

¹¹³ Dello stesso parere è François Dubost, che legge il taglio della coda come «l'indice textuel de la domestication et de la féminisation du fauve» (Dubost 1984, p. 221), sulla scia di una trasformazione in atto già nell'episodio della fontana, quando, «abusé par des traces de sang provoquées par une blessure superficielle, le lion, croyant son seigneur mort, tente de se suicider» (p. 220), agendo secondo uno schema che rimonta a Piramo e Tisbe e recitando, così, il ruolo dell'*amie courtoise*.

o l'ultimo uccello di uno stormo (Coomaraswamy 1987, p. 429). È quanto accade non solo al cavallo di Yvain, ma anche, ad esempio, al mulo cavalcato da Gawain, ne *La mule sans frein*, cui viene troncata una parte della coda all'atto di passare per il cancello di un castello magico, che ruota perennemente su sé stesso.

Il motivo della “perdita della coda” ha dunque salde radici folkloriche ed è abbastanza versatile da legarsi a più tradizioni narrative, tanto che anche con le Simplegadi – e con l'animale guida, altra figura dal ruolo primario per il superamento di queste particolari soglie – «costituisce un canovaccio narrativo fisso e rigorosamente tradizionale» (Donà 2003, p. 224).

c) Perdita di rilevanza della coda

Il taglio della coda è potenzialmente esteso a vari animali e diverse circostanze, tuttavia con il lupo sembra avere una relazione peculiare, poiché rispecchierebbe alcune credenze popolari relative all'animale, che postulano un legame tra la sua coda e la sua forza, tale che «si on lui coupe la queue, il devient inoffensif» (Pastoureau 2018, p. 50). In effetti, è sempre lo stesso principio che fa dipendere i poteri degli *strigoi* dal loro abbozzo di coda e il mantenimento della condizione sociale di Isengrin dal possesso del proprio arto; e che funziona anche all'inverso, poiché, sempre secondo alcune convinzioni comuni, «l'homme dont le corps est devenu celui d'un loup reste souvent dépourvu de queue» (Idem, p. 67).

Detto ciò, lo stadio del racconto analizzato finora, nelle sue varianti numerose ma compattamente focalizzate sul motivo della perdita della coda, non è neanche l'ultimo per evoluzione, se è possibile leggere l'attestazione di un salto ulteriore, minimo ma enormemente significativo, nella versione tardo duecentesca dei *Mishle Shu'alim* ('*Favole della volpe*') di Rabbi Berechiah ha-Nakdan¹¹⁴. La raccolta di questo scrittore ebreo, assemblata attingendo soprattutto alla tradizione europea, dal *Romulus* all'*Ysopet* di Maria di Francia, oltre che a quella indiana del *Pañchatantra*, ospita un racconto in tutto fedele all'intreccio già ampiamente osservato, per cui la volpe, fingendosi morta, sottrae del pesce a un carrettiere e poi convince il lupo a procurarsene altrettanto pescando con la coda nel ghiaccio, sulla scia di quanto tramanda anche la *branche III* (favola 99, *Fox, wagon, fish*, leggibile in traduzione inglese in Hadas 1967, pp. 178-182). Non manca comunque una piccola aggiunta, consistente nella precisazione che il carrettiere infila la volpe in un sacco, per nasconderla alla vista di eventuali inseguitori, ma la vera novità è che in questo caso non si fa alcun riferimento

¹¹⁴ È utile precisare che il titolo della raccolta proviene dalla terminologia in uso nella letteratura midrashico-talmudica, dove la formula *Mishlot Shualim* è stereotipica e designa semplicemente il genere narrativo, senza per forza riguardare sempre il personaggio della volpe (vedi Schwarzbaum 1979, p. XXVI).

alla perdita della coda¹¹⁵ e il lupo, a seguito delle percosse dei pastori, si limita a scappare grazie a uno sforzo fisico enorme che gli consente di rompere il ghiaccio.

Come già l'autore della *branche III*, Berechiah ha-Nakdan testimonia di una scelta preventiva tra le molte alternative circolanti oralmente, probabilmente stavolta davvero condizionata dal testo del *Renart*, dalla quale desumiamo che verso la metà del XIII secolo il racconto della volpe che ruba il pesce fingendosi morta e quello della pesca con la coda sono ormai strettamente interconnessi, «forming a quite logical and structurally coherent story» (Schwarzbaum 1979, p. 481; questa e tutte le altre citazioni dell'autore si trovano già in Schwarzbaum 1975), senza però che certi elementi costitutivi smettano di modificarsi, quando il loro significato perde eccessivamente di trasparenza.

II.1.4. La monacazione di Isengrin

Da quanto si è visto, appare evidente che il secondo racconto della *branche III*, incentrato sulla falsa monacazione del lupo, ha un legame assai più lasco con gli altri due episodi di quello che questi ultimi intessono tra loro. Per dirla con Sudre, «la liaison entre le *Moniage* et la *Pêche* est assez indécise» (Sudre 1984, p. 170), al contrario di quanto accade già nel *Reinhart Fuchs*, che narra i due eventi in maniera consequenziale, trascurando invece l'episodio dei carrettieri.

Le motivazioni che possono aver sovrinteso a questa inserzione sono sicuramente molteplici, ma forse bisogna innanzitutto sottolineare che non è implicata la ricerca di una particolare coesione strutturale del racconto, vale a dire che l'episodio in questione non sembra essere stato inserito solo per introdurre in modo logico il personaggio di Isengrin, dato che vari esempi della tradizione orale hanno mostrato come esistessero già degli intrecci alternativi che contemplavano la presenza del lupo fin dall'inizio (ad esempio, come emulo della volpe nel tentativo di furto a danno dei carrettieri), o che semplicemente prevedevano che subentrasse dopo il furto del pesce e venisse poi depistato dalla volpe con una falsa indicazione (come ricorda anche la *branche XIV*).

Effettivamente, l'inserzione appare piuttosto debole se la si giudica nei termini di un'aggiunta innovativa all'interno di un macro-intreccio già rigidamente testualizzato, ma la coerenza narrativa migliora se si prescinde da questa presupposizione di un'unità originaria degli altri due episodi (furto ai carrettieri + pesca con la coda) e si dispongono tutti e tre i racconti su un piano idealmente paritario, senza privilegiare una combinazione precisa solo in quanto tendenzialmente ricorrente.

È il confronto con la struttura del poema latino e di quello alto tedesco a stimolare una lettura alternativa circa il riuso di questi tre segmenti narrativi nell'universo renardiano: l'assenza

¹¹⁵ Non ho letto l'originale ebraico ma la traduzione inglese di Hadas e quella latina di Hanel (1661, pp. 349-359) e nessuna delle due menziona la mutilazione della coda durante la fuga del lupo.

dell'episodio dei carrettieri dall'*Ysengrimus* e dal *Reinhart Fuchs* potrebbe suggerire che la struttura inizialmente recepita dalla tradizione renardiana prevedesse l'accostamento non del primo e del terzo episodio, bensì proprio della monacazione del lupo seguita dalla pesca con la coda.

Questa soluzione, oltre a rendere conto dell'esclusione del primo episodio nei due testi su citati¹¹⁶, spiegherebbe anche perché nella *branche III* è invece presente ma nella variante in cui il lupo non figura come emulo della volpe, essendo già concepito come protagonista della finta monacazione.

Forse, internamente alla *branche*, tale scelta adombra un primato concettuale del racconto della monacazione di Isengrin sul racconto del furto delle aringhe, il quale fornirebbe una sorta di antefatto, automaticamente desumibile dal repertorio folklorico: in sostanza, al racconto della monacazione di Isengrin e della sua pesca nel lago ghiacciato si sarebbe, più o meno spontaneamente, aggiunto un preambolo, costituito proprio recuperando il racconto che originariamente – e continuativamente, in alcune tradizioni popolari – era legato a quello della pesca, ovvero la storia di come la volpe si procuri il cibo sottraendolo a dei carrettieri di passaggio.

II.1.4.1. Tre racconti separati

Naturalmente non è detto che la tradizione renardiana abbia seguito una direzione unitaria e univoca, ma l'alternanza con cui compare il racconto del furto, unitamente allo stretto rapporto che si ripropone tra monacazione e pesca, basta a testimoniare, se non altro, una forte indipendenza degli episodi che formano la *branche III*, i quali, al tempo della sua stesura scritta, non dovevano già più circolare necessariamente in forma aggregata, o almeno non nel *milieu* culturale dell'autore. Una spia testuale dell'alto grado di separazione tra gli episodi narrati viene poi dall'ambientazione temporale del racconto. È un'incongruenza già segnalata da vari studiosi, che vede aprirsi la *branche* – e dunque il racconto del furto del pesce – in autunno, «en cel termine / Que li douz temps d'esté decline / Et yver revient en saison» (vv. 1-3), e chiudersi con la pesca nel lago ghiacciato in pieno inverno («Ce fu un poi devant Noel / Que l'en mettoit bacons en sel», vv. 377-378)¹¹⁷.

Su questo slittamento, meglio di altri si è espresso Scheidegger, considerandolo una “marca della riscrittura” che il testo ha conservato durante il processo di aggregazione dei racconti che lo costituiscono:

le vol des poissons a lieu à l'automne, Ysengrin en demande sa part et se fait tonsurer, puis il sort avec Renart, et avec la pêche au seau nous sommes juste avant Noël. Ici encore la réécriture a uni la

¹¹⁶ Un riferimento puntuale alla monacazione del lupo manca anche nell'*Ysengrimus*, ma è un tema che attraversa tutta l'opera, dato che Isengrin è già presentato come monaco, e che comunque emerge più volte in allusioni comiche legate ai molti patimenti che il lupo subisce (vedi più avanti).

¹¹⁷ A questo leggero sfasamento bisogna aggiungere che lo stesso esordio autunnale rappresenta un'alternativa isolata rispetto alle più consuete coordinate temporali primaverili o estive delle altre *branches*.

matière en enchaînant logiquement les aventures, mais il subsiste une trace, le changement de saison, de cette unification (Scheidegger 1989, p. 46).

D'altra parte, anche i testimoni del *Roman de Renart* portano il segno di una consapevole distinzione tra i tre racconti, come mostrano le rubriche che alcuni codici recano a introduzione del testo. Infatti, se i manoscritti B (Paris, BnF, fr. 371) e D (Oxford, Bodleian Library, Douce 360) identificano l'intera *branche* III con la prima avventura che la compone:

- B, f. 111^e: «Cest la branche de R. com il fu getez en la charrete au pessoniers»;
- D, f. 33^a: «Si comme R. fist le mort emi la voie pour decevoir charretiers qui portoient harens fres et anguiles, dont il enporta grant quantité»,

i manoscritti C (Paris, BnF, fr. 1579) ed M (Torino, Bibl. Reale, varia 151) delimitano ciascuno dei tre episodi con un titolo puntuale, mostrando di intenderli come tre avventure isolate e riconoscibili:

- C, f. 5^e: «Si conme R. mania le poisson ans charretiers»;
 - f. 6^e: «Si conme renart fist ysangrin moine»;
 - f. 7^d: «Si conme R. fist peschier a ysangrin les anguiles»;
- M, f. 5^a, dopo la *branche* II: «Ici fenist com R. compissa les loviaus et fist y. cous et commence si com R. menga le poisson au charretiers»;
 - f. 6^b, dopo il v. 164 della *branche* III: «Ici faut si comme R. conchia les charretiers et commence de y. que R. fist moine»;
 - f. 7^d, dopo il v. 376 della *branche* III: «Ci commence si comme R. fist peeschier a ysengrin les anguilles ou vivier» (notizie in Martin 1882-1887, pp. VI-XVI),

tanto più che il testo di γ (cui CM appartengono) conclude l'episodio della monacazione aggiungendo due versi, assenti in entrambe le altre famiglie, in cui si dichiara esplicitamente che «ici prent ceste branche fin, / Mes encor i a d'Ysengrin» (vv. 1207-1208 dell'edizione Fukumoto/Harano/Suzuki 1983-1985).

II.1.4.2. Primato della monacazione

Nella composizione strutturale della *branche* – come anche nell'*Ysengrimus* e nel *Reinhart Fuchs* – emerge, dunque, un recupero piuttosto strumentale della tradizione, finalizzato a puntare il focus non sull'avventura nota della volpe, ma piuttosto sulla nuova componente clericale del racconto,

espressa nella comica monacazione di Isengrin, che rappresenta la vera matrice culturale da cui viene fuori questa specifica narrazione, nella forma in cui è stata trasmessa dai vari testi.

Dagli *exempla* latini di marca ecclesiastica ai proverbi, il motivo della monacazione del lupo aveva già trovato ampia diffusione, ma soprattutto «les deux siècles suivant la création de l'*Ysengrimus* (achevé vers 1148) ont vu s'épanouir le récit édifiant. C'est donc essentiellement dans ce type de production qu'apparaît alors le loup clerc» (Librová 2001, p. 204).

La *branche* III non nasce tanto come una rivisitazione in chiave renardiana di una storia nota dalla tradizione orale, ma sfrutta il repertorio popolare comune come un sostrato su cui innestare il tema più innovativo che vuole presentare; e in questo indubbiamente concorre anche la relativa novità del genere, che ancora trova comodo attingere dal repertorio folklorico non singoli motivi ma intere sequenze narrative, per formulare l'intreccio di una *branche*. Anche in tal senso è corretto e utile catalogare la *branche* III all'interno di una "continuation Isengrin", dato che è il lupo il vero protagonista e la sua monacazione, seguita conseguentemente dalla perdita della sua coda, resta l'argomento principale della vicenda.

II.1.4.3. Valori della monacazione

Ovviamente l'interesse per la monacazione del lupo è soprattutto parodico, e difatti segna un più netto allontanamento dal contesto orale da cui provengono gli altri due racconti, richiamando semmai altri generi letterari codificati (come la *chanson de geste*), ma il tema della monacazione non è affatto avulso da implicazioni folkloriche e anzi, per la sua stessa valenza iniziatica, porta con sé tutte le connotazioni che spettano a un rituale di passaggio.

a) iniziazione

Innanzitutto, l'operazione subita da Isengrin, cioè la tonsura del capo, è anche quella che riassume la totalità dei significati simbolici della sua iniziazione: come ricorda Van Gennep, «tagliare i capelli equivale a separarsi dal mondo precedente», motivo per cui «il trattamento che subiscono i capelli rientra molto spesso nella classe dei riti di passaggio»; più precisamente, «questo stesso rito esiste contemporaneamente nel rituale di passaggio e nel rituale di consacrazione» (Van Gennep 2019, pp. 146-147 e p. 147, n. 6).

In secondo luogo, va osservato che tutta la cerimonia si compie sulla soglia, con Renart che, dall'interno dell'abitazione in cui il lupo vorrebbe entrare (ritenendola la sede della comunità di monaci a cui vorrebbe unirsi), svolge l'ufficio della tonsura attraverso un'apertura vicina alla porta d'ingresso, mentre Isengrin resta fuori, limitandosi a inserire la testa nel foro predisposto:

Oïr poez ici biau jeu.
Renart mist l'eve sus le feu
Et la fist trestoute boillant.
Puis li est revenus devant
Et sa teste encoste de l'uis
Li fist metre par un pertuis:
Et Ysengrin estent le col
Renart qui bien le tint pour fol
L'eve boillant li a getée
Et sus le hasterl versée (vv. 333-342)

[Qui potete ascoltare un bello scherzo. / Renart mise l'acqua sul fuoco / E la fece diventare bollente.
/ Poi è tornato indietro / E gli ha fatto mettere la testa / In un foro accanto alla porta: / E Isengrino
tende il collo. / Renart, che lo prendeva per stupido, / Gli ha gettato l'acqua bollente /
Rovesciandogliela sulla nuca] (traduzione di Bonafin 2004^R, p. 203).

Non è un caso poiché, da una parte, in questo modo si preserva la mitica inaccessibilità di Malpertuis, sulla quale concorda la totalità delle *branches* renardiane (vedi § II.2), dall'altra è effettivamente un luogo idoneo a tale consacrazione, in quanto «i riti compiuti sulla soglia stessa sono riti di margine» (Van Gennep 2019, p. 18).

Al contempo, però, benché autenticamente desideroso di intraprendere la monacazione, non va trascurata una forte ritrosia del lupo a lasciarsi radere, palesata sia prima di ricevere la tonsura («Ysengrin commença a grondre / Quant il oï parler de rere», vv. 326-327), sia un attimo dopo (gridando a Renart che «trop grant coronne m'avez faite», v. 349), sia quando Renart lo raggiunge fuori dalla sua dimora, trovandolo ancora intento a lamentarsi:

Et vint a Ysengrin tout droit
Qui durement se complaignoit
De ce qu'il estoit si pres rez.
Ne cuir ne poil n'i est remez.

[E arrivò dritto da Isengrino / Che aspramente si lamentava / D'esser stato raso così corto. / Né pelle né pelo gli è rimasto] (traduzione di Bonafin 2004^R, p. 205).

In effetti, se la rasatura è l'operazione principale e immancabile in ogni rituale religioso di stampo iniziatico, la perdita del pelo – o, più comunemente, della capigliatura – ha anche una connotazione

negativa, attestata fin dal racconto biblico di Sansone e legata alla credenza per cui la forza dell'individuo risiederebbe proprio nei suoi capelli.

In accordo con i valori ispirati da un contesto iniziatico, probabilmente ha ragione Lucken ad accostare la tonsura di Isengrin a una vera e propria mutilazione: «il s'agit de lui enlever quelque chose, de “rooigner”, de “rere”, de “tondre” (v. 324-325); il ne lui restera sur la tête, nous dit-on, “ne cuir ne poil” (v. 372)» (Lucken 1989, p. 86). In fondo, la *branche* III va appunto in questa direzione, concludendosi davvero con la perdita di un arto, quello che il lupo ha più caro:

Se d'ilec se veult departir,
La queue li convient guerpir (vv. 449-450)
[...]
Mes la coe remest en gages:
Et molt li poise et molt li greve,
A poi son cuer de dol ne creve (vv. 496-498)

[Se di lì vuole partire, / Gli conviene abbandonare la coda. / ... / Ma la coda rimase in pegno / E molto gli pesa e gli grava, / Che per poco il cuore non gli scoppia dal dolore] (traduzione di Bonafin 2004^R, pp. 209 e 212),

circostanza che, beninteso, non capiterà mai a Renart, neanche nel corso della sua “triplice morte” (*branche* XVII), quando semmai sarà il corvo a pagare il pegno dell'arto, reciso proprio dalla volpe.

b) pazzia

Stante questa ambivalenza di significati relativi alla tonsura, nel contesto decisamente parodico della *branche* III occorrerà, forse, aggiungere un'interpretazione più comica del gesto e perciò recuperare non solo i significati religiosi dell'operazione, ma anche quelli dipendenti dalla comune consuetudine, la quale associava sovente la rasatura alla pazzia.

Nel corpus di testi analizzato da Philippe Ménard, uno dei marcatori esteriori dell'individuo che ha perduto il senno è proprio avere «les cheveux tondus», e non tanto come rimedio curativo, ma come «un signe de reconnaissance et d'infamie» (Ménard 1977, p. 436 e p. 439): «dans beaucoup de civilisations la tonsure est un rite d'humiliation: on renonce à certains pouvoirs, à certains privilèges; on perd une partie de sa force et de sa personnalité profonde. La perte des cheveux est vraiment une *diminutio capitis*» (Idem, p. 439).

In generale, testimonianze letterarie e giuridiche, medievali e moderne, dall'intera area europea confermano l'uso di radere il capo ai criminali e ai pazzi (vedi Tilander 1958)¹¹⁸, probabilmente per renderli riconoscibili. Nel solo ambito francese, la formula «tonduz comme fous» o comunque l'associazione che esprime si riscontrano nella *Vie de Saint Thomas le Martyr*, ne *Li proverbe au vilain*, nell'*Ipomedon*, nel *Meraugis de Portlesguez*, nelle *Vie des Pères*, nel *Roman des deduis* (Tilander 1958, pp. 227-228)¹¹⁹.

La scelta di compiere su Isengrin una finta monacazione risponde, dunque, non solo a un gusto comico anticlericale, ma è anche funzionale a una denigrazione del personaggio, che viene tacitamente deriso da Renart con l'applicazione di un contrassegno che parrebbe seriamente religioso ma che può alludere a una sua condizione di insania, tanto che lo stesso Renart «bien lo tint pour fol» (v. 340).

II.1.4.4. *La tonsura nell'Ysengrimus*

La preminenza del valore comico della tonsura non è un'esclusiva della *branche* III, poiché anche nell'*Ysengrimus* l'ironia ai danni del lupo si esprime in una serie di allusioni alla pratica della monacazione: «le traitement subi par le loup lors de la pêche est sans cesse présenté ironiquement comme un renouvellement de sa tonsure [...] et la queue coupée une nouvelle nomination» (Lucken 1989, p. 77).

I passi cui fa riferimento Lucken sono quattro. Nel primo, Renart informa beffardamente Isengrin dell'arrivo di un prete intenzionato a malmenarlo:

Et tibi neglectam pensat renovare coronam,
Discessusque tui vult abolere nefas.
Quanta sit impietas hinc me fugisse, probabis,
Cum fuerit capitis silva putata tui;
Tunc vere quia plena dei sit copia, dices,
Cum benedicta tuum sparserit unda caput (Liber I, vv. 857-862, in Voigt 1884, pp. 56-57)

[Ed ha intenzione di rinnovarti la tonsura trascurata, / E vuole cancellare il crimine della tua diserzione. / Quanta empietà ci sia nel fatto che io sia fuggito da qui, lo stimerai tu, / Quando sarà

¹¹⁸ Un esempio fiammingo del XIV sec. specifica trattarsi di «una grande corona fino alle orecchie» [een brede crune toten oren] (in Tilander 1958, pp. 225), come la tonsura che Renart pratica al lupo Primaut nella *branche* XIV, quando «la corone dusqu'as orelles / Li a fete» (vv. 398-399).

¹¹⁹ Anche Ménard, confrontando le occorrenze del Tobler/Lommatzsch (X, pp. 376-277, s.v. TONDRE), osserva che una formula come “haut tondu”, usata nella *Folie Tristan* di Oxford, «s'emploie aussi bien pour les fous que pour les clercs tonsurés» (Ménard 1977, p. 437). Si veda anche la voce BERTOUDER del TL, che offre in sequenza una citazione legata al valore di follia intrinseco nel taglio dei capelli e una legata alla monacazione: «Et comme fox fu par lieus bertaudez, Gayd. 61. Moines tonduz et bertaudez Seroie anchois... Barb. u. M. I 350, 108» (I, p. 935).

stata sfrondata la foresta del tuo capo; / Allora sì che dirai come i beni di Dio siano abbondanti, /
Quando il tuo capo sarà bagnato con l'acqua benedetta];

nel secondo, è Aldrada, personaggio femminile del gruppo degli assalitori, a preannunciare sardonicamente al lupo di voler decapitarlo:

Non ego curarem, si quid prodesset habenti,
Tollere, sed senuit, sed probitate caret,
Et capite exempto levior fit sarcina trunci,
Non est, cur teneas amplius, ergo metam;
Ne crebro indigeat tonsore corona recrescens,
Rado tibi pariter colla caputque semel (Liber II, vv. 29-34, in Voigt 1884, p. 73)

[Non mi preoccuperei di rimuoverla, se giovasse a qualcosa al proprietario, / Ma è invecchiata,
difetta di onestà, / E poi, tolta la testa, diventa più leggero il peso del corpo. / Non c'è motivo che tu
la tenga più a lungo, perciò la taglierò; / E affinché la tonsura, ricrescendo, non richieda di continuo
un barbiere, / Ti rado ugualmente il collo e la testa insieme];

nel terzo caso, Renart deride la ferita alla testa che Aldrada ha procurato di Isengrin, fingendo di scambiare per un capo di vestiario:

Membra quis hoc scisso textit tibi regia sacco?
Non habuit nostros talis amictus avos!
Amodo piscandi studium sectabere forsan,
Et piscatores frigora saepe gravant,
Ergo gravesne ista ventos crebrosque cuculla
Assultus gelidae pellere credis aquae? (Liber II, vv. 193-198, in Voigt 1884, pp. 87-88)

[Chi ti coprì le regali membra con questo sacco lacero? / Tale abito non fu proprio dei nostri avi! /
Forse inseguirai ora la tua passione per la pesca, / E spesso i freddi affaticano i pescatori, / Per cui
credi di respingere con questo cappuccio¹²⁰ / I venti intensi e l'assalto ripetuto dell'acqua gelida?];

infine, poco più avanti, Renart ricorre alla stessa ironia per giustificare il suo allontanamento quando Isengrin aveva dovuto subire la mutilazione della coda:

Denique credidimus caudam truncantibus illis,

¹²⁰ Il termine «cuculla» indica anche il cappuccio dell'abito monacale e, per estensione, la condizione religiosa.

Quod fieres abbas claustra novena super,
 Ut tot praebendis, ne paupertate gravante
 Rursus suffugeres, efficerere satur.
 Quod si, cauda tibi cur sit mutilata, requiris,
 Istius officii congrua causa fuit:
 Luxus opes sequitur, sibi quisque fit utilis abbas,
 Sanctior est, quisquis pinguior esse potest,
 [...]

Qui sapit, est sapiens: tu, pauper, multa vorasti,
 Ingluviem, dives, prosequerere magis,
 Et crassus fieres abbatum more proborum,
 Idcirco utiliter cauda resecta tibi est (Liber II, vv. 239-252, in Voigt 1884, pp. 90-91)

[Quindi credemmo, troncandoti quelli la coda, / Che saresti stato nominato abate di nove conventi, / Affinché, saziato con tante offerte, avresti fatto in modo / Di non fuggire ancora sotto il peso della povertà. / Pertanto, se domandi come mai ti fu mozzata la coda, / La causa opportuna fu di questo incarico: / Con il potere viene la dissolutezza, ciascun abate mira al proprio utile, / Chi più può essere grasso, più è santo, / ... / Chi ha gusto, è sapiente¹²¹: tu, da povero, mangiasti con voracità tante cose, / Da ricco, avresti perseguito ancora di più la ghiottoneria / E saresti diventato grasso come un onesto abate, / Perciò utilmente la coda ti fu recisa].

La circostanza non stupisce dato che, come si è già accennato, anche la letteratura latina moralistica aveva buona dimestichezza con la figura del lupo vestito di abiti ecclesiastici. In questo ambito, un'attestazione interessante è quella del predicatore Odone di Cheriton, che in un sermone *In Circumcisione Domini* inserisce una parabola sui falsi religiosi, sfruttando proprio l'esempio del lupo:

Dicitur: lupus, ut possit carnibus agninis saturari, fecit se tonderi et monachus factus est; deficientibus carnibus, cucullam reliquit et ad silvam reversus est. Verumtamen, qui artam subeunt religionem, praesumatur quod, ut [pro] Domino in angustiis, non in deliciis, militent, se circumcidunt (in Hervieux 1896, p. 270, citato da Librová 2001, pp. 206-207)

[Si dice che il lupo, per potersi rimpinzare con carni di agnelli, si fece radere e fu ordinato monaco; poiché le carni scarseggiavano, lasciò il cappuccio e tornò nel bosco. Tuttavia, quelli che sopportano una vita religiosa angusta, presumendo di militare per il Signore nelle difficoltà, non nei piaceri, si circoncidono].

¹²¹ La traduzione offusca il gioco di parole su «sapère», che vale sia “avere il senso del gusto”, sia “essere saggio”.

La brevità del richiamo tradisce la sua notorietà (marcata anche dall'impersonale «dicitur»), per la quale, in tutti i testimoni noti, «les copistes ont jugé suffisant de rappeler succinctement sa trame», lasciando «aux prédicateurs de l'amplifier à leur gré» (Librová 2001, p. 207), come effettivamente Odone fa in una sua favola (XXII, *De lupo qui voluit esse monachus*). In più, non mancano tracce di una conoscenza diretta dell'*Ysegrimus* da parte di Odone, dal momento che il lupo protagonista della favola ha nome appunto Ysemgrinus¹²² e con lui condivide una fallace educazione religiosa:

Ysemgrinus semel voluit esse monachus. Magnis precibus optinuit quod Capitulum consensit; coronam, cucullam et cetera monachalia suscepit. Tandem posuerunt eum ad litteras; debuit addiscere *Pater noster*, et semper respondit *Agnus* vel *Aries*. Docuerunt eum ut respiceret ad Crocifixum, ad sacrificium, et ille semper direxit oculos ad arietes. Sic plerique fiunt monachi... (in Hervieux 1896, p. 195)

[Una volta Isemgrino volle essere monaco. Con molte suppliche ottenne che il Capitolo acconsentì: assunse la tonsura, il cappuccio e gli altri ornamenti monacali. Infine, lo disposero alle lettere; dovette imparare bene il *Padre Nostro*, e sempre rispondeva *Agnello* o *Ariete*¹²³. Gli insegnarono a rivolgere l'attenzione al Crocifisso, all'offeritorio, ma lui dirigeva sempre gli occhi verso gli arieti. Così fa la maggior parte dei monaci...],

descritta in termini simili a quelli usati da Nivardo:

Ysegrimus erat frater, dudumque sepulti
Sumere presbiteri poscitur ipse locum;
Ille rogat, quod opus soleat patrare sacerdos?
Pascere berbices ane parare dapes?
At typice fratres ovibus dixere tuendis
Praefore presbiterum, paruit ille libens.
Continuo "Dominus vobiscum!" dicere iussus,
Ysegrimus ovans, "cominus", inquit, "ovis!"
[...]

¹²² Forma aberrante, trovandosi a metà tra una latinizzazione del tedesco Isangrim, da cui deriva il canonico Ysegrimus, e una latinizzazione del francese Isengrin, che darebbe quell'Ysegrimus di cui resta un'attestazione nel *De vita sua* (III, 8) di Guibert de Nogent, quando si racconta l'assalto di tale Teudegardo al palazzo del vescovo Gaudry, che dal suo assalitore viene appunto chiamato «dominus Ysegrimus». Nel primo caso, la forma "Ysemgrinus" si può risolvere trattandola come una metatesi di "Ysegrimus"; nel secondo, come un errore paleografico dovuto a una confusione della prima "n" con una "m". Nell'impossibilità di confrontare la variante con il resto della tradizione manoscritta, sembra più ragionevole propendere per la prima ipotesi, e dunque ritenere che Odone conoscesse il nome del lupo attraverso fonti letterarie piuttosto che orali, tuttavia la questione meriterebbe un approfondimento.

¹²³ Sottinteso: in luogo di "Amen".

Dumque docent “amén” quasi graecum, accentuat “agne” (Liber V, vv. 541-559, in Voigt 1884, pp. 289-290)

[Isengrin era frate e gli viene chiesto di assumere / La posizione di un sacerdote sepolto di recente; / Lui domanda: quale occupazione era solito svolgere il sacerdote? / Pascolare i montoni o allestire i banchetti? / Ma a gesti i fratelli dissero che il presbitero / Sovrintendeva alla custodia delle pecore, egli obbedì compiacente. / Immediatamente comandato di dire “Dominus vobiscum!”, / Isengrin, gioendo, dice “cominus, ovis!”¹²⁴ / ... / E quando gli insegnano “amén”, alla greca, pronuncia “agnéllo”].

È lo stesso modello, pressoché immutato, che arriverà a Maria di Francia, nella cui favola *De presbytero et lupo* ricorre uno scambio di battute simile tra il prete e il lupo suo allievo¹²⁵:

Uns prestre volt jadis apprendre
Un lou a letres faire entendre.
“A”, dist li prestre, “a” dist li lous,
[...]
Respunt li prestre: “Or di par tei!”
Li lous li dist: “Jeo ne sai quei”.
“Di que te semble, si espel!”
Respunt li luos: “Aignel, aignel!”
Li prestre dist que verté tuche:
Tel en pensé, tel en la buche (LXXXI, in Morosini 2017, pp. 147-148, traduzione a fronte)

[C’era una volta un prete che voleva insegnare / E far capire l’alfabeto ad un lupo: / “A”, disse il prete, “a”, disse il lupo, / ... / Il prete rispose: “Ora dillo da solo!” / Il lupo gli disse: “Non so che cosa”. / “Dici ciò che ti pare, dai!” / Il lupo rispose: “Agnello!” / Il prete gli disse che era proprio vero il detto: / ‘tale pensiero, tale parola’].

Insomma, l’intuizione di sfruttare, episodicamente, la comicità suscitata dalle possibili connotazioni religiose del lupo è ampiamente suggerita da materiali preesistenti, eppure i modi in cui questa immagine è stata recuperata nel *Roman* tradiscono un’inedita artificiosità.

Mentre il lupo di Nivardo diviene un utile strumento per un’invettiva *contra monachos*, poiché già nelle premesse, «si Isengrin peut facilement devenir moine, c’est parce que les moines sont eux-

¹²⁴ Letteralmente: «comandato di dire “il Signore sia con voi!”», Isengrin, gioendo, dice “faccia a faccia, agnello!”», alludendo alle possibilità che gli si offrono per avvicinare indisturbato il bestiame e divorarlo.

¹²⁵ Anche Isengrin, nella *branche III*, ostenta una conoscenza maldestra del latino, esclamando «Nomini dame» in luogo di “in nomine Domini” (v. 240).

mêmes des loups, rapaces et voraces»¹²⁶, nel *Roman de Renart* la monacazione è ormai sempre un mero pretesto narrativo, e la *branche* III non fa eccezione: semplicemente, «la quête d’Isengrin affamé vient relancer le récit en menaçant cette abondance alimentaire» che Renart si era procurato (Bellon 2002, p. 223), per cui tocca ora a quest’ultimo escogitare un nuovo *engin* per tutelarsi. In sostanza, il motivo del *moniage* è ovviamente compatibile con la costante tendenza anticlericale che scorre in molte *branches* del *Roman*, ma non sembra direttamente concepito in sua funzione.

II.1.5. Morfologia della branche

Queste corrispondenze (insieme ad altri richiami a catena tra vari testi, illustrati nell’articolo di Librová) confermano l’esistenza di un motivo letterario ben standardizzato, consistente in un travestimento del lupo con abiti monacali, che parrebbe procedere di pari passo con la menzione dei suoi insuccessi nella catechesi cristiana, e che deve aver avuto fortuna, in questa forma, soprattutto presso scrittori moralisti e predicatori, data la facile adattabilità del modello a narrazioni moraleggianti o ad *exempla*, fino a divenire proverbiale¹²⁷.

Pertanto, diviene chiaro che anche la monacazione di Isengrin non è affatto avulsa da una precisa tradizione narrativa – stavolta di matrice clericale, ma condivisa certamente dal vasto pubblico, come prova la gran quantità di rappresentazioni di animali in vesti monacali che affollano le chiese medievali¹²⁸ –, cui l’universo renardiano ha presto attinto in varie misure: in modo più completo e puntuale nell’*Ysengrimus*; in modo più parziale e fugace nella *branche* III.

Per quest’ultima, si può immaginare che il recupero del motivo del lupo chierico, centrale nel poema latino, sia stato incoraggiato anche dalla facilità con cui consentiva di sviluppare un nuovo intreccio renardiano, in un momento, lo si è già detto, di ancora relativa codificazione del genere (non a caso, quindi, ancora nel contesto di una “continuation Isengrin”).

Riassumendo, la *branche* III veicola due diverse tipologie di motivi etnici, di cui uno chiaramente derivante da una tradizione folklorica prevalentemente orale, ovvero il racconto della pesca con la coda, cui si aggiunge quello del furto ai carrettieri; l’altro sviluppato principalmente attraverso fonti

¹²⁶ Così anche Batany (1989, p. 124), secondo cui «Ysengrin est pour les moines un “miroir”, un *speculum*, comme on disait alors». Per una trattazione diffusa sui casi di *moniage* nel *Renart* e sulle differenti forme di satira contro i religiosi sviluppate nella letteratura precedente e coeva, si veda l’intero capitolo (pp. 109-141).

¹²⁷ La stessa Maria di Francia, in un’altra favola (*De lupis*), ripropone il tema in una forma sentenziosa: «Ki sur le lupo metreit bon mestre, / Ki doctinast a estre prestre, / Si sereit il tuz dis gris luos, / Fel e engrés, laiz e hisdous» [Anche se il lupo avesse un buon maestro / Che gli insegnasse a fare il prete, / Resterebbe sempre e comunque un lupo grigio, / Furbo e crudele, brutto e sporco] (LXVb, in Morosini 2017, pp. 124-125).

¹²⁸ Occorre comunque precisare che la maggioranza delle raffigurazioni predilige il tema della volpe, più che del lupo, in abiti religiosi, che vanno dal pellegrino, al monaco, all’eremita, al vescovo (quest’ultimo, «peculiarly English», secondo Varty 2000, p. 439). Il più delle volte in atteggiamento predicatorio, riflesso, probabilmente, della notorietà del proverbio: “quando la volpe predica, guardatevi, galline”, come suggerisce Varty (2000, p. 435).

scritte, benché in costante osmosi con la cultura popolare, propria di tutti coloro ai quali questi testi si rivolgevano (per esempio, i fedeli cui erano destinate le prediche di Odone etc.).

L'autore della *branche* – e si tratta qui, è bene ripeterlo, del testo tramandato dai codici, prescindendo da eventuali versioni orali precedenti, che avrebbero potuto mostrare una morfologia diversa – sembrerebbe essere partito da quest'ultimo motivo, già presente nell'universo letterario renardiano, per compilare un racconto relativamente inedito, costruito semplicemente sfruttando quel materiale folklorico ugualmente già testualizzato in forma renardiana nell'*Ysengrimus* (il racconto della pesca con la coda) e arricchendo l'intreccio con un preambolo desunto da quello stesso repertorio tradizionale, ovvero il racconto del furto del pesce, che sovente accompagnava quello della pesca.

Si noti, infatti, che nella *branche* III la pesca nel lago ghiacciato perde anche la motivazione che la accompagnava da sempre, ovvero rifornire di cibo il lupo, per diventare solo un'ulteriore prova che Isengrin dovrà superare al fine di ottenere l'ammissione al convento: lo dichiara apertamente Renart, quando spiega al compare che «iceste premeraine nuit / Vous convient estre en espreuve: / Que li sains ordres le nous rueue» (vv. 356-358).

È vero che esiste una possibilità più semplicistica di ricostruzione della genesi della *branche* III: l'autore avrebbe imitato la tradizione folklorica che prevedeva i due motivi ATU 1 e ATU 2 in forma lineare e avrebbe solamente approfondito la circostanza in cui il lupo chiede alla volpe parte del suo bottino, costruendoci su il racconto di una monacazione. Eppure, questa interpretazione sembra viziata da un pregiudizio che tende a sovrastimare la rigidità dell'intreccio “furto + pesca” nella tradizione europea, o quantomeno francese, di fine XI secolo, contemporaneamente sottostimando il contributo dell'autore e dei suoi riferimenti culturali nella stesura della *branche*.

Il racconto della pesca con la coda risulta, invece, formalmente dipendente dal tema della monacazione del lupo, e ancor più il suo complemento, cioè il racconto di come la volpe sottrae il pesce ai carrettieri, trova senso nell'economia del *récit* solamente a partire dalla presenza del primo, fornendo solo marginalmente un pretesto per lo sviluppo della trama.

Schematizzando, una narrazione popolare articolata in tre momenti:

- 1) la volpe ruba del pesce da un carretto > 2) il lupo, affamato, chiede alla volpe del pesce >
- 3) la volpe induce il lupo a procurarsi il pesce pescando in un lago ghiacciato,

viene così riorganizzata nella *branche* III:

1) il lupo, affamato, chiede alla volpe del pesce > 2) la volpe induce il lupo a monacarsi per avere il pesce > 3) la circostanza richiama il motivo della pesca nel lago ghiacciato, che qui diventa solo una prova per la monacazione > 4) la pesca nel lago ghiacciato rievoca il racconto della circostanza in cui volpe si era procurata pesce > 5) si aggiunge in apertura il racconto della volpe che ruba del pesce da un carretto.

La *branche III* è, insomma, un ottimo esempio del modo in cui la tradizione folklorica viene recepita e riproposta in un racconto renardiano, vale a dire con una libertà che può toccare non solo i contenuti, come accade altrove, ma anche la morfologia degli intrecci, per adattarli alle superiori esigenze narrative degli autori.

II.2.

UNA *BRANCHE* D'AUTORE: *RENART LE NOIR* (BR. XIII)

II.2.1. *Presentazione del testo*

La *branche* XIII (comunemente denominata *Renart le noir*) è l'unica ad essere stata tramandata dai manoscritti di una sola famiglia, cioè α , oltre che da due manoscritti compositi, H (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3334) e I (Paris, BnF, fr. 12584). In più, la *branche* è copiata isolatamente in un manoscritto del XIII secolo siglato *f* (Paris, BnF, fr. 1588), ma con una scrittura più tarda, risalente agli inizi del quindicesimo secolo (Martin 1882-1887, t. I, p. xxiii).

Gli altri testimoni sono, perciò, tutti gli esponenti della famiglia α : A (Paris, BnF, fr. 20043), D (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 360), E (London, British Museum, Additional, 15229), F (New York, Pierpont Morgan Library, M. 932), G (Paris, BnF, fr. 1580), N (Vaticano, BAV, Regensini Latini, 1699), più il frammento *q* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, IV 852, frammento 4), contenente i vv. 75-152 della *branche* VIII e i vv. 43-204 della *branche* XIII.

Martin basa la sua edizione sul testo di A, ricorrendo a D come manoscritto di controllo.

Questi manoscritti riportano compattamente lo stesso testo, di contro alla versione di H, che è fortemente interpolata e allungata, tanto da presentare non solo variazioni nei singoli episodi ma anche inserzioni inedite.

Un discorso diverso va fatto per il manoscritto I, il quale presenta spesso lezioni che lo avvicinano al testo di α , ma ha scarsa utilità ai fini di una ricostruzione testuale, dal momento che riporta le *branches* in una versione abbreviata. Nondimeno, fornendo, per questa *branche*, lezioni utili alla correzione di H, permette di postulare «qu'il a existé au moins un manuscrit occupant une place intermédiaire entre celui de la classe α et celui du msc. H» (Martin 1887, p. 77).

Tutti i testimoni, ad eccezione di N, copiano la *branche* in uno stesso ordine, dopo *Renart et Liétard* e *Renart et Primaut* e prima di *Renart médecin* e *Renart empereur* (IX, XIV, XIII, X, XI), che coincide con la quarta e ultima unità codicologica isolata da Zufferey nel ms. A (con l'aggiunta iniziale della *branche* XII: Zufferey 2011, p. 167).

Per inquadrare la genesi della *branche* e l'orientamento culturale su cui è stata costruita, la trattazione dei temi affioranti dal racconto sarà condotta seguendo linearmente l'intreccio. Più precisamente, data l'eshaustività dei temi presenti, che rendono la *branche* XIII un esemplare altamente rappresentativo di tutti i principali motivi narrativi su cui si fonda il genere renardiano, si produrrà idealmente un commento puntuale del testo, sfruttando ogni occorrenza di un nuovo

motivo come punto di partenza per un confronto con le altre *branches* del *Renart*, così da mettere in luce la ricorsività di certi temi e provare a motivarla.

Per meglio evidenziare l'alto grado di contaminazione nella tradizione di questa *branche*, ci si avvarrà, al termine della seguente analisi, di un puntuale paragone con la versione del ms. H (in cui la *branche* è numerata come XIV), base dell'edizione curata da Armand Strubel (1998) e oggettivamente unica possibile fonte per un confronto significativo.

La datazione della *branche* proposta da Zufferey si basa sul solo criterio codicologico, che porta a escluderla dalla raccolta originaria sulla base della sua assenza dai testimoni delle altre due famiglie β e γ , e giudicarla, quindi, un'inserzione successiva, avvenuta tra il 1205 e il 1250 (Zufferey, p. 160 e schema a p. 176).

In particolare, pur considerandola una *branche* tardiva, Zufferey contesta la possibilità di avvalersi, per la sua datazione, di un richiamo interno alla «procession Renart» (v. 191), che apparentemente rimanderebbe al corteo funebre della volpe descritto nella *branche* XVII, la quale termina appunto con la menzione di tale *procession*: «Ici luec de Renart vous les / La vie et la procession. / Ci fine de Renart le non» (vv. 1686-1688).

II.2.1.1. *La procession Renart*

Il verso 191 è parte della descrizione delle rappresentazioni parietarie presenti nella camera da letto del cavaliere protagonista della prima parte della *branche* XIII:

N'a el monde beste n'oiseil
Que n'i soit ovres a cisel
Et la procession Renart
Qui tant par sot engin et art,
Que rien a fere n'i laissa
Cil qui si bel la compassa,
Q'en li soit onques nomer (vv. 189-195)

[Non c'è al mondo bestia o uccello / Che non vi sia ritratto col cesello, / E la processione di Renart / Che conosce tanti inganni e astuzie; / Non c'è nulla che gli si potesse commissionare / Che non saprebbe riprodurre / L'artista che l'ha modellata così bene].

L'idea di un richiamo esplicito al corteo funebre della *branche* XVII era già stata sostenuta da Foulet (1914, pp. 102-103), e generalmente accolta dai critici successivi (ad esempio, Flinn 1963, p. 257).

Secondo Zufferey, invece, si tratterebbe di un fraintendimento dovuto a un'incomprensione del valore semantico di «procession/porsession», che non significherebbe sempre “Leichenzug”, cioè ‘processione funebre’, bensì genericamente “Verfharen”, «manière de procéder, agissement» (Zufferey 2011, p. 163), valore col quale sono registrate le occorrenze delle *branches* XIII e XVII nell’*Altfranzösisches Wörterbuch* di Tobler/Lommatzsch, (TL 7, p. 1933). Infatti, il v. 1687 della *branche* XVII su citato non potrebbe riferirsi al corteo funebre, essendo questo descritto solo nel testo di M, motivo per cui «la vie et la procession» di Renart dovranno avere un senso diverso da quello della rubrica che introduce la *branche* nel manoscritto C, «Ci conmanche la fausse mort Renart et sa procession», quest’ultimo, sì, unico riferimento sicuro al corteo funebre (Zufferey 2011, p. 163).

La conclusione è che «rien ne nous autorise à penser que le chevalier de la *branche* XIII, grand amateur de la chasse, avait fait sculpter “la Procession funèbre de Renart”», ma semplicemente «“l’histoire de Renard”, sans référence particulière à la *branche* XVII» (ibidem).

È pur vero, però, che l’enorme fortuna delle rappresentazioni a tema renardiano riserva uno spazio notevole alla processione funebre della volpe, mentre, specularmente, si fatica a trovare usi del termine *prosession* per indicare la vita o la storia di Renart. Si direbbe, quindi, che nulla autorizza a correlare la *branche* XIII con la *branche* XVII allo stesso modo in cui nulla lo vieta.

La descrizione più famosa di una sfilata di maschere animalesche è probabilmente quella offerta da Geoffroy de Paris, che nella sua *Chronique métrique* dà notizia di una festa pubblica organizzata da Filippo il Bello nel 1313, la quale incluse anche un corteo di maschere, che metteva in scena temi e personaggi della letteratura religiosa e profana, così che potevano vedersi sfilare, tra gli altri, «Renart, fisicien et mire» (v. 4956, Diverrès 1956) insieme a Erode e Caifa, e ancora: «Renart chanter une espitre / La fu veü et évangile / Crois et flos, et Hersent qui file» (vv. 4988-4990).

L’interesse di tale descrizione risiede nel prosieguito, quando Geoffroy si dilunga sugli episodi delle avventure di Renart che avevano trovato posto nella rappresentazione, la quale comprendeva finanche la sua morte «si com sa vie le devise» (v. 5004), realizzando, così, quella che doveva risultare come una vera e propria processione funebre, benché certamente gioiosa, della volpe:

La vie de Renart sans faille

Qui menjoit et poucins et paille [ma “poule et poulaille”?].

Mestre Renart i fu evesque

Veü et pape et arcevesque;

Renart i fu en toute guise,

Si com sa vie le devise:

En biere, en crois et en cencier (vv. 4999-5005)

[La vita di Renart, senza errore, / Che mangiava pulcini e paglia (ma “polli e volatili”?). / Mastro Renart vi fu visto nelle vesti di vescovo, / Papa e arcivescovo; / Renart vi figurò in ogni abito, / Così come la sua vita lo presenta: / In bara, in croce e con l’incensiere].

La descrizione è ripresa da un altro cronista, Jean de Saint-Victor, che nel suo *Memoriale historiarium* fornisce maggiori dettagli sull’allestimento della festa, lasciando intuire la presenza di vere e proprie scenografie, tra cui anche quella della morte di Renart. Egli, infatti, chiarisce degli accenni presenti nella cronaca di Geoffroy, circa la possibilità di assistere, oltre che a scene della vita di Renart, anche a una rappresentazione plastica del Paradiso e dell’Inferno (vv. 4961-4972), spiegando che i membri delle varie corporazioni sfilavano opportunamente abbigliati, esibendo referenze riconoscibili di tali temi:

Omnes artifices processionaliter incedebant, et illi de singulis artificiis habebant distincta ornamenta ab aliis. Quidam cum hoc infernum effingebant, alii paradisum, alii processionem vulpis, in qua singula animalia effigiata singula officia exercebant (in *RHGF* 21, 656-657).

[Tutti i membri delle corporazioni avanzavano in processione, e quelli di ciascuna corporazione avevano ornamenti diversi dagli altri. Con questi, alcuni rappresentavano l’inferno, altri il paradiso, altri la processione della volpe, nella quale i vari animali rappresentati svolgevano ciascuno un ufficio liturgico].

Discutendo questo passo, Nancy Freeman Regalado suggerisce l’idea che le scene in questione potessero anche essere condotte in corteo tramite l’ausilio di macchinari, il cui uso non stupirebbe, essendo rappresentato anche in due miniature dello stesso codice da cui proviene la *Chronique métrique* di Geoffroy, il ms. Bnf fr. 146 (f. 34v), noto testimone del *Roman de Fauvel*, a cui, per l’appunto, si riferiscono la miniature, raffiguranti dei carri adoperati durante lo *charivari* descritto nell’opera. Così, la studiosa ritiene di poter affermare che «whether on a fixed stage, a walking or mounted parade, or a mobile cart, in 1313 Renart would surely have been carried in his funeral procession on a bier or litter» (Regalado 1995, p. 125).

Certo, questa eventualità incrementerebbe ancor di più l’impatto scenico della performance, ma in ogni caso ciò che importa è che il riferimento di Jean de Saint-Victor sia circoscritto a un preciso episodio tra i tanti messi in scena, e cioè quello che, tra scene evocative dell’Inferno e del Paradiso, mostrava in processione il feretro di Renart.

Il focus sul rito funebre renderebbe ragione degli «officia», vale a dire uffici liturgici, svolti dai singoli animali in cui i festanti erano travestiti.

Dunque, sembra corretto assumere che, all'interno di una corteo più ampio che vedeva sfilare varie scene della storia di Renart, la rappresentazione di rilievo fosse quella del funerale, e a questo, in definitiva, si riferisse la designazione di «processionem vulpis».

Ciò, comunque, non ha ancora nulla a che fare con la «procession Renart» della *branche XIII*, data la persistente ambiguità della formula latina e l'assenza di un corrispettivo puntuale nella *Chronique métrique*.

Peraltro, questo dato non può disgiungersi da un'altra menzione della volpe interna al già ricordato *Roman de Fauvel*, il cui omonimo protagonista, estremamente affine a Renart (ma più connotato in senso allegorico), possiede anch'egli raffigurazioni della vita di Renart sulle pareti del proprio palazzo, in cui «de Renart toute l'istoire / Y estoit peinte a grant memoire» (vv. 1393-1394, in Strubel 2012, p. 278), come il cavaliere della *branche XIII*. I contesti sono ovviamente diversi, e in questo *roman* il richiamo è esplicitamente funzionale a evidenziare l'indole renardiana di Fauvel, eppure neanche in questo caso l'autore adotta la dicitura «procession», preferendo raggruppare l'insieme delle avventure della volpe sotto il titolo di *istoire*.

Comunque, su un punto almeno bisogna contraddire Zufferey, laddove ritiene che la moda del primo quarto del XIII secolo, di rappresentare scene del *Renart*, non offra prove del fatto che le processioni di animali rappresentassero necessariamente la sepoltura della volpe (Zufferey 2011, p. 158).

a) Raffigurazioni parietali

Da un lato è vero sono riferimenti generici quelli di Gautier de Coincy, che nei *Miracles de Notre-Dame* (circa 1214-1236) attesta la consuetudine di raffigurazioni a tema renardiano nelle stanze private dei preti:

En leur moustier ne font pas faire
Si tost l'ymage Nostre Dame
Com font Ysengrin et sa fame
En leurs chambres ou ils reponnent (vv. 168-171, in Foulet 1914, p. 501)

[Nei loro monasteri non fanno raffigurare / Così spesso l'immagine di Nostra Signora / Come fanno con Isengrino e la sua compagna / Nelle loro camere, dove riposano],

e di Adam de la Bassée, che nel *Ludus super Anticlaudianum* (circa 1279-1284), ne critica la presenza nelle dimore delle religiose (vedi Flinn 1975, p. 258).

Dall'altro lato, però, raffigurazioni parietali di processioni funebri condotte da animali, e specificamente incentrate sulla morte della volpe, potevano osservarsi in numerose chiese, anche non francesi, già dalla seconda metà dell'XI secolo.

Tra le numerose decorazioni ornamentali a tema renardiano, Flinn elenca casi specifici relativi alla processione funebre nelle chiese di Bourges, Verona, Modena, Ravenna, Venezia, Murano (vedi Flinn 1975, pp. 262-263).

Per l'area italiana ci si può limitare a dire che si tratta sempre della stessa immagine, consistente in due galli che trasportano la volpe legata per i piedi a un bastone che reggono sulle loro spalle: è un mosaico pavimentale nelle chiese di S. Marco a Venezia (seconda metà dell'XI sec., e non XIV come segnala la didascalia di Flinn), SS. Maria e Donato a Murano (1140), S. Giovanni Evangelista a Ravenna (1213), a cui bisogna aggiungere un altro esempio proveniente dalla cattedrale di Otranto (metà del XII sec.) e uno, oggi perduto, nella chiesa di S. Maria Maggiore a Vercelli, ascrivibile circa al 1150 (vedi Zovatto 1972 e Pasquini Vecchi 2000, da cui desumo tutte le datazioni e le integrazioni a Flinn). La scena è poi scolpita sulla Porta della Pescheria del duomo di Modena (terzo decennio del XII sec.), in un bassorilievo nel portale d'ingresso della cripta di S. Zeno a Verona (metà del XII sec.) e sulla facciata della chiesa di S. Pietro presso Spoleto (metà del XII sec.) in cui «vediamo la volpe finta morta tra due corvi [...] proprio sopra al bassorilievo dove Isengrino, cucullato e col breviario, cerca d'infocciare il montone» (Novati 1925, p. 318).

Si ha anche notizia di una bassorilievo della cattedrale di Strasburgo, datato al 1298 e andato distrutto nel 1685, che doveva rappresentare il funerale di una volpe, portata in processione da altri animali, e cioè nell'ordine: un orso con un'acquasantiera e un aspersionario, un lupo con la croce, una lepre con un cero, ai quali si aggiungeva, in basso, una cagna che tirava un maiale per la coda. Sulla colonna adiacente era raffigurato un altare, presso il quale quello che doveva sembrare un cervo celebrava la messa, mentre un asino cantava un vangelo, leggendolo su un libro che un gatto stava sorreggendo (Grandidier 1782, p. 265).

Infine, una critica alle rappresentazioni parietali chiaramente riferita al tema di una processione riguardante Renart si trova in una raccolta di *Distinctiones*, ormai di inizio XIV secolo:

Domus enim nobilium sunt depicte de probitatibus militum; sic conscientia nostra de exemplis Christi et sanctorum. Sed heu! multi depingunt ibi processionem Renardi. Unde, qui posset videre conscientias multorum, videret ibi leonem superbie — dicitur de superbo: *il est fiers comme lions* —, videret etiam lupum rapacitatis, porcum luxurie — porcus enim semper vult esse in luto —, vulpem dolositatis — qui scilicet per fraudem et cautelas decipiunt simplices —, canem invidie et littis. Sic in multis est depicta hujusmodi processio Renardi (in Hasenohr 1978, p. 82).

[Infatti, le case dei nobili sono affrescate con le gesta dei cavalieri¹²⁹; e così la nostra coscienza con gli esempi di Cristo e dei santi. Ma, ahimé, molti vi raffigurano la processione di Renart. Per cui, chi potesse vedere le coscienze di molti, ci vedrebbe il leone della superbia – si dice del superbo: è *fiero come un leone* –, vedrà anche il lupo dell'avidità, il maiale della lussuria – il maiale, infatti, vuole sempre stare nel fango –, la volpe dell'inganno, – quelli, cioè, che con frode e circonvenzioni raggirano gli sciocchi –, il cane dell'invidia e della litigiosità. Così, in molti è rappresentata in tal modo la processione di Renart].

La testimonianza è tarda, ma fornisce un'ulteriore prova che l'indicazione di *processionem Renardi* o *procession Renart* a proposito delle raffigurazioni parietali si riferisse indubbiamente a un corteo incentrato su di lui, e non a una raffigurazione di scene della sua vita.

b) Miniature

Non mancano testimonianze iconografiche della *procession Renart* nelle pagine dei più disparati manoscritti (vedi almeno Meissner 1876-1881; McCulloch 1963; Varty 1966, 1991 e 1999).

Tra gli altri¹³⁰, un caso inequivocabile si trova in margine a una pagina del *Roman d'Alexandre*, nel ms. Bodley 264 (f. 79v): qui, a sostenere la lettiga con il feretro sono un cavallo e, forse, una volpe, preceduti da due felini con dei ceri, mentre la croce è portata da un leone, al quale si affianca una scimmia con aspersione e acquasantiera. Si può aggiungere che forse anche la sequenza poco distante (f. 81v), raffigurante un coniglio che insegue e cattura un cacciatore, potrebbe essere stata ispirata dalla stessa *branche XVII*, la quale effettivamente si apre con il racconto della cattura di un pellicciaio da parte del coniglio Coart, che lo lega e trascina a corte.

La stessa tradizione manoscritta del *Renart* offre un esempio simile nel ms. O (Paris, BNF, fr. 12583), particolarmente interessante dal momento che la miniatura non è seguita dal testo della *branche* relativa, cosicché «le miniaturiste n'a pas pris la peine de vérifier les détails de son dessin» (Foulet 1914, p. 529). In luogo del lupo che dovrebbe portare la croce e del montone e del cervo come portatori del feretro, nella miniatura il ruolo del crocifero è assegnato all'asino e quello di portatori al montone e all'orso. In più, come nel ms. Bodley 264, la volpe, solo apparentemente morta, è in realtà còlta nell'atto di aggredire un gallo.

Questo particolare è rilevante, poiché se il codice del *Roman d'Alexandre* è di almeno un secolo successivo al ms. O, l'immagine della volpe che salta fuori dal feretro per agguantare un gallo parrebbe attestata già nel perduto mosaico di Vercelli, dunque nel solco di una tradizione

¹²⁹ Traduco *probitates* seguendo la definizione del Du Cange: «Decursiones militares, Ludicrae equestres pugnae, ut sunt hastiludia et torneamenta, in quibus generosi animi specimen edere solent».

¹³⁰ Ad esempio, la processione raffigurata in margine ai ff. 73-81 del *Livre d'Heures de Walters* (Walters ms W102), di cui si trova una descrizione in Varty 1991, pp. 370-371.

precedente ed estranea alla *branche* XVII (il cui testo, peraltro, non colloca la cattura di Chantecler al momento del trasporto del feretro)¹³¹.

Una dettagliata descrizione del mosaico è fornita da Francesco Novati (1925, pp. 319-320), che riporta, a sua volta, quella dello studioso settecentesco Ranza¹³²:

La farsa conteneva due atti, espressi nei due emisferi del circolo. Nel primo atto vedevasi una lunga processione di animali bipedi domestici, cioè galli, galline, anatre, oche, insomma d'ogni ceto pollaiolo rustico. La pompa era mortuaria; ma cantava allegramente un ringraziamento dei più solenni, con le bocche aperte a quanto n'aveva, e coll'ale svolazzanti per effetto di giubilo... I buoni polli portavano a sotterrare una volpe che vedevasi nel feretro lunga e distesa... Parea veramente morta; ma la furbaccia fingeva, aspettando il punto fisso con un volpone suo compare, per balzar giù dal feretro e far un vespero siciliano dei polli. In coda alla processione era un somarello magro e sparuto che stava in guardia per qualche sinistro. Questo era il primo atto della farsa. Nel principio del secondo avvicinavasi quatto quatto il volpone compare alla processione dal suo finimento. Ma accortosene il somarello, gridava a quanto n'aveva in gola e tirava de' calci al vento e alzava un polverone, a fine, com'io penso, di spaventare il volpone e avvertirne insieme il minuto pollame [...] Nel centro della farsa – sono ancora parole del Ranza – era scritto in un cartello il suo titolo, così: UT CIEAT RISUM PER SINGULA VISUM.

Il Novati rimanda, in nota, anche a un'altra descrizione dello stesso tema, ad opera di altro studioso, che riporto qui integralmente:

Si vede vaga processione di galline, che a due a due funeralmente accompagnano, col portarsi la volpe, fintamente morta, depositata in una barra, precedendovi un gallo che porta la croce, altro l'incensiere, altro l'aspersorio, e altri simili ordigni; indi seguendovi un miscuglio di galline, che formando moltitudine di cantori, e havendovi un libro di musicali note, vi celebrano l'ultime memorie della giacente volpe: vedendosi in oltre, che fuori d'ogni aspettazione, e dubio si risveglia la volpe, e uscendo d'improvviso dalla barra, assalendo le dette galline, ne fa ogni stratio, e crudel scempio: e nel mezzo di tal circolo si vedevano già, e si leggevano in un ristretto tali parole: ad ridendum (Cusano 1676, p. 173),

oltre a ricordare la forte affinità tra la raffigurazione vercellese e quella del patio di San Salvador a Oviedo (circa XIV sec.), in cui, però, nella prima scena, «le goupil est pendu par la gorge», mentre poi le altre due si allineano alle rappresentazioni comuni, per cui nella seconda «on le voit étendu

¹³¹ Due dati che, insieme alle evidenze raccolte da Varty, mi sembrano indebolire l'interpretazione della miniatura del ms. O proposta da Aurélie Barre (2002), tutta fondata sulla dipendenza dell'immagine dal testo della *branche*.

¹³² Giovanni Antonio Ranza, 1784. *Delle antichità della Chiesa maggiore di Santa Maria di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico d'un monomachia*, Torino, Stamperia reale.

sur un civière ou corbilland, le ventre en l'air à la façon d'un mort» e nell'ultima scena «un coq tire la corde d'une cloche pour annoncer le convoi funèbre, et d'autres coqs ou poules chantent l'office de requiem pour l'espiègle qui se prépare à les croquer» (Cahier 1874, p. 225).

c) *Testimonianze letterarie*

Ancora, raffigurazioni parietali di funerali ispirati ai personaggi renardiani sono testimoniate già con le opere di Odone di Cheriton, predicatore inglese vissuto a cavallo tra XII e XIII secolo, che mostra, però, una conoscenza sommaria e imprecisa della materia.

Nella favola *De lupo sepulto*, Odone descrive un funerale, non della volpe ma del lupo Ysemgrino, precisazione che, tra varie discordanze, permette comunque di legare tale riferimento all'universo renardiano:

Contigit quod Lupus defunctus est. Leo bestias congregavit et exequias fecit celebrari. Lepus aquam benedictam portavit, Hericii cereos portaverunt, Hyrci campanas pulsaverunt, Melotes foveam fecerunt, Vulpes mortuum in pheretro portaverunt, Berengarius, scilicet Ursus, missam celebravit, Bos evangelium, Asinus epistulam legit. Missa celebrata et Ysemgrino sepulto, de bonis ipsius animalia splendide comederunt et consimile funus desideraverunt. Certe, sic contigit frequenter quod, aliquo divite raptore vel usurario mortuo, abbas vel prior conventum bestiarum, id est bestialiter viventium, facit congregari. Plerumque enim contigit quod in magno conventu nigrorum vel alborum non sunt nisi bestie, leones per superbiam, vulper per fraudulenciam... (XLIII, *De lupo sepulto*, in Hervieux 1896, t. 4, p. 216).

[Accadde che il lupo morì. Il leone radunò gli animali e fece sì che fossero celebrate le esequie funebri. La lepre portò l'acqua benedetta, i ricci portarono i ceri, i montoni suonarono le campane, i tassi scavarono la fossa, le volpi portarono il defunto nel feretro, Berengario, ovvero l'orso, celebrò la messa, il bue lesse il vangelo, l'asino l'epistola. Celebrata la messa e sepolto Isemgrino, gli animali godettero splendidamente dei suoi beni e desiderarono un funerale simile. Certo, questo accade frequentemente: morto qualche ricco malfattore o usuraio, l'abate o il priore fa adunare un convento di animali, vale a dire di uomini che vivono come bestie. Generalmente, infatti, accade che in un grande convento di monaci neri o di bianchi non vi siano se non bestie: leoni, per la superbia, volpi, per la fraudolenza...].

Il richiamo a un funerale officiato da animali torna in una sua parabola, stavolta utilizzando esplicitamente la formula «processio bestiarum» per riferirsi al corteo funebre:

Cum dives moritur, tunc processio bestiarum, que in parietibus depingitur figuraliter, adimpletur: porcus et lupo et cetera animalia crucem et cereos portabunt; dominus Berengarius, id est ursus, missam celebrabit; leo cum ceteris obtime reficietur. Num(p)quid pro clamore talium anima usurarii vel militis rapacis defertur in celum? Ymo quanto magis celebrabunt, tanto magis demones animam torquebunt (CXXXIX, *De divitis mortui funere*, in Hervieux 1896, t. 4, p. 319).

[Quando muore un ricco, si assiepa una processione di bestie, quali si dipingono figurativamente¹³³ sulle pareti. Il maiale e il lupo e altri animali porteranno la croce e i ceri; domino Berengario, cioè l'orso, celebrerà la messa; il leone, insieme agli altri, si ristorerà ottimamente. Forse che grazie alle loro ovazioni l'anima di un usuraio o di un avido cavaliere è portata in cielo? Al contrario, quanto più celebreranno, tanto più i demoni (gli) tortureranno l'anima].

In questo secondo caso non si specifica chi sia l'animale morto (dando per scontato che si tratti della volpe?), ma probabilmente non è il lupo, che è rappresentato come portatore della croce, tuttavia la ricorrenza dell'insolito nome dell'orso Berengario¹³⁴ lascia credere che Odone abbia in mente la medesima scena raccontata nella favola, forse desunta da altre letture, forse costruita attorno a un'immagine precisa osservata su qualche parete, di chiese o abitazioni, la cui esistenza lui stesso attesta nella parabola.

In sintesi, sembra che Odone abbia una certa cognizione di rappresentazioni di processioni funebri inscenate da animali, mentre la confusione sulla materia renardiana gli proverrebbe, secondo Foulet, dall'evidente mancanza di un testo di riferimento, sopperita solo da una lettura delle *branches* fatta a Parigi, nel corso di un viaggio compiuto tra il 1214 e il 1221 (vedi Foulet 1914, pp. 505-507).

Intanto, oltre alla corrispondenza tematica, andrebbe ugualmente sottolineata la ripresa della medesima chiusa moralistica, che accosta il funerale celebrato dagli animali a quello di un ricco peccatore, precisamente un usuraio («divite raptore vel usurario» si legge nella favola, «usurarii vel militis rapacis» nella parabola), per fondare su tale paragone una critica dei vizi.

L'intera impostazione retorica dei due passi di Odone trova un parallelo assai calzante in un testo ancora precedente, finora – mi pare – trascurato, ovvero un sermone di Filippo il Cancelliere (circa 1160/1185-1236).

Il religioso discute uno dei salmi di Asaf, che verte sul rimprovero mosso da Dio ai principi tra cui siede in assemblea, ammonendoli a comportarsi secondo giustizia e a smettere di assumere l'aspetto dei peccatori. Questa espressione è commentata dal Cancelliere in senso letterale, nei termini di un

¹³³ O “allegoricamente”?

¹³⁴ Non sembra pertinente al contesto favolistico e predicatorio l'individuazione di un preciso personaggio storico dietro questo nome, come suggeriva in una nota Jacob Grimm (1834, p. 447), pensando a due teologi omonimi, Berengarius di Tours (998-1088) e Berengario di Poitiers.

riflesso quasi fisico tra il peccato e l'animalizzazione dell'individuo, dichiarando che i peccatori, con addosso le varie maschere dei peccati, ritraggono la "processione della volpe". Passa poi a elencare i vari animali e i corrispettivi vizi che essi rappresentano, per concludere con la volpe e chiedersi, infine, cosa si vede, quando si osserva un gran corteo funebre di qualche empio usuraio, se non una volpe portata da altri animali alla sepoltura:

«Usquequo iudicatis iniquitatem: et facies peccatorum sumitis?» Recte dicit «sumitis», quia facies peccati non est facies naturae, secundum quam factus est homo ad imaginem et similitudinem Dei. Facies culpae est secundum quam se transformat in bruta. Unde «homo cum in honore esset» et c. Peccatores, per diversas peccatorum larvas in se depingunt processionem renardi seu vulpis. [...] Vulpes per dolositatem, et haeresim, per prudentiam mundi, et circumventionem. [...] Omnia autem ista animalia ad hoc ordinantur in processione ut deferant vulpem ad tumulum et sepeliant eum. In quo significatur quod omnia vitia ideo malitiam suam occultant et pretendunt ut decipiant. Unde dicitur Matthei XXVI: «Tunc congregati sunt principes sacerdotum ut Iesum dolo tenerent et occiderent» [...] Cum autem videmus foeneratorem dolosum ad sepulchrum deferri magno comitatur, quid aliud est, nisi vulpem ab aliis animalibus intumulari? (*In Psal. LXXXI, Sermo CLXXVII*)¹³⁵.

[«Fino a quando giudicherete iniquamente e assumerete l'aspetto dei peccatori?» Giustamente dice «assumerete», poiché il volto del peccato non è il volto naturale, dato che l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio. Il volto della colpa rispecchia una trasformazione in bestia bruta. Da cui: «l'uomo, quando fu in prosperità...» etc¹³⁶. I peccatori, attraverso le diverse maschere dei peccati, raffigurano dentro di sé la processione di Renart, ovvero della volpe (...) Le volpi per significare la fraudolenza e l'eresia, per la prudenza del mondo¹³⁷ e il raggiro (...) Invece tutti questi animali sono per questo ordinati in processione, affinché portino la volpe al tumulo e la seppelliscano. Il che vuol significare che così tutti i vizi occultano la sua malizia e pensano di ingannarla¹³⁸. Da cui si dice in

¹³⁵ Il testo è tratto dall'*editio princeps* curata da Josse Bade van Assche (1523), che già, come per lunga tradizione, confondeva il nome di Philippe le Chancelier con quello di Philippe de Grève. Sulla storia di questa diffusa confusione tra i due personaggi, si può leggere una sintesi in Arnaldi/Smiraglia 1961, pp. 28-34.

¹³⁶ La citazione lasciata in sospenso proviene sempre dai Salmi (*Sal.* 48, 13) e integralmente recita: «Homo, cum in honore esset, non intellexit. Comparatus est jumentis insipientibus, et similis factus est illis» [L'uomo, quando fu in prosperità, non comprendeva. Era accostato alle bestie da soma insipienti ed era fatto simile a quelle].

¹³⁷ Sulla *prudencia mundi* si trova una glossa in Tommaso: «Diabolus nos tentat non per modum appetibilis, sed per modum suggerentis. Eti ideo, cum prudentia importet ordinem ad aliquem finem appetibilem, non ita dicitur prudentia Diaboli sicut prudentia respectu alicuius mali finis, sub cuius ratione tentat nos mundus et caro [...] Et ideo dicitur prudentia carnis, et etiam prudentia mundi» [Il diavolo non ci tenta sotto forma di oggetto appetibile, ma di causa suggestionante. Siccome quindi la prudenza implica l'ordine a un fine appetibile, non si può parlare di una prudenza del diavolo, come si parla di una prudenza in rapporto a un qualche fine cattivo, nel modo in cui ci tentano il mondo e la carne [...] Per cui si parla di prudenza della carne, e anche della prudenza del mondo] (ST, secunda secundae, q. 55, a. 1, traduzione dall'edizione ESD 1996).

¹³⁸ L'espressione «pretendunt ut decipiant», di difficile traduzione, mi sembra alludere a un inganno destinato a fallire, nel senso che coloro che portano la volpe verso la sepoltura *credono* di avere avuto la meglio su di lei, ma saranno poi

Matteo XXVI: «Allora si radunarono i capi dei sacerdoti per tendere un inganno a Gesù e ucciderlo» (...) Pertanto, quando vediamo un usuraio fraudolento accompagnato al sepolcro con un grande corteo¹³⁹, che cos'altro è che vediamo, se non la volpe deposta nel tumulto dagli altri animali?].

Come si nota, ricorrono precisamente le stesse argomentazioni trovate nel predicatore inglese.

La favola di Odone tende ad assimilare i religiosi di cui tratta a persone che vivono «bestialiter», associando ciascuno all'animale che ne rappresenta il vizio e dunque replicando puntualmente la struttura su cui Filippo il Cancelliere organizza la requisitoria nel proprio sermone.

Con la parabola, Odone accosta i funerali di certi ricchi uomini a una di quelle «processio bestiarum» che si vedono raffigurate come pitture murarie: di nuovo, è precisamente ciò che fa il Cancelliere, paragonandoli a quella che si può a tutti gli effetti definire una *processionem vulpis*¹⁴⁰.

d) Corteo di peccatori

In conclusione, pur ribadendo l'assenza di dati certi per associare la menzione della *branche XIII* alla *procession Renart* descritta nella *branche XVII* del ms. M, le occorrenze rintracciate in questa breve rassegna vanno nettamente nella direzione di un significato ristretto del termine, incentrato sul funerale della volpe. Piuttosto, sembra legittimo pensare che possa essere stata la stessa interpolazione di M a inserirsi in una tradizione già largamente diffusa di processioni funebri condotte da animali, e specificamente di cortei funebri per la morte della volpe, sfruttata soprattutto nella letteratura omiletica, come spunto per riflessioni penitenziali.

Altre referenze, infatti, vengono a confermare tale popolarità: oltre a Filippo il Cancelliere, anche il suo coetaneo Guglielmo d'Alvernia (1180-1249, vescovo di Parigi dal 1228) ricorre più di una volta, nei suoi sermoni, alla metafora della processione della volpe – tema ben noto al pubblico, come lui stesso dichiara («ut vulgo dicitur») – per simboleggiare la corrispondenza tra il peccato e l'aspetto bestiale del peccatore:

- 1) Vide, miser, ne facias processionem Renardi in te, ut vulgo dicitur, sicut mali faciunt habentes in se picturas et ymagines bestiarum infernalium, scilicet vicia, sicut patet diligenter inspicienti monstruositatem viciorum. In hac processione est porcus luxurie sepulcrum fodiens in inferno, sicut legitur de divite guloso et luxurioso Luce [...] In hac processione sequitur aliquando quadriga habens gallinam mortuam quam trahit gallus. Gallina est Christus Dominus, sicut ipse

smentiti. Se così fosse, vorrebbe dire che il Cancelliere ha in mente proprio quell'immagine della processione funebre in cui, d'un tratto, la volpe salta fuori dal feretro per agguantare una preda.

¹³⁹ L'alta competenza del latino di cui fa mostra l'autore mi spinge ad azzardare una proposta di correzione di "comitatur" in "comitatu", su cui baso la traduzione.

¹⁴⁰ I rapporti tra i due predicatori sembrano comunque fermarsi alla comune frequentazione dell'università parigina e all'interesse nella stesura di alcuni sermoni a sostegno della crociata indetta da Luigi VIII nel 1226 contro gli albigesi (per cui vedi Bériou 1997).

dicit: *quociens et volui congregare*, etc. ; hoc propter sollicitudinem quam habet de fetibus suis. Quam gallinam occidit vulpes, id est Iudas proditor et quilibet peccator in se spiritualiter, et maxime mulieres que ad ostensionem ornant se, habentes et ostentantes guttur suum album et longum ad modum vulpis et habentes longam caudam vestimentorum quasi contra naturam suam, et rubicunde exterius tam in facie quam in vestibus (CXLIX, in Morenzoni 2010-2011, t. 2, pp. 59-62, pp. 59-60)

[Bada, miserabile, di non fare dentro di te la processione di Renart, come si dice popolarmente, così come fanno i malvagi che hanno in sé dipinti e raffigurazioni di bestie infernali, vale a dire i vizi, com'è evidente a chi osserva con accuratezza la mostruosità dei vizi. In questa processione c'è il maiale della lussuria che si scava la sepoltura nell'inferno, come si legge a proposito del ricco goloso e lussuoso Lucio (...) In questa processione fa seguito, talvolta, un carretto recante una gallina morta, che un gallo traina. La gallina è Cristo Nostro Signore, come lui stesso dice: *quante volte volli radunare*, etc..¹⁴¹. Questo per via della sollecitudine che ha per la sua prole. La quale gallina la uccide la volpe, che rappresenta Giuda il traditore e qualunque peccatore spirituale in sé, ma soprattutto le donne che si adornano per esibizione, tenendo e ostentando il loro collo bianco e lungo alla maniera della volpe, e portando una lunga coda di vestiti, come (se volessero andare) contro la loro natura, ed esteriormente rosse tanto nel viso quanto nei vestiti];

2) Verus homo est qui intus et foris homo est. Qui autem non habet nisi exteriora hominis, scilicet habitum christianum, potest assimilari illis qui sunt in processione Rainardi (CXCII, in Morenzoni 2010-2011, t. 2, pp. 225-229, p. 226)¹⁴²

[Il vero uomo è chi è uomo dentro e fuori. Chi, invece, ha solo l'aspetto esteriore di uomo, cioè un aspetto cristiano¹⁴³, può essere assimilato a quelli che si trovano nella processione di Reinart].

Nel primo caso, la metafora si allarga a includere un animale apparentemente estraneo alle rappresentazioni solite delle processioni della volpe, cioè il maiale, ma ritornano anche i consueti volatili, benché in un'immagine altrettanto insolita. La novità, però, è il commento puntualmente allegorico che questo quadro animalesco riceve, in cui alla volpe sono equiparati tanto Giuda – secondo un simbolismo, anche cromatico, ben attestato – quanto le donne vanitose, che evidentemente doveva applicarsi a un motivo già noto presso l'uditorio, che il predicatore si è limitato a interpretare.

¹⁴¹ Il richiamo è a *Matteo XXIII, 37*: «quociens volui congregare filios tuos quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas» [Quante volte ho voluto radunare i tuoi figli come la gallina raduna i suoi pulcini sotto le ali].

¹⁴² I sermoni sono, in ordine, il 153 e il 200 del *RLS (Repertorium der lateinischen Sermones del Mittelalters)*, a cura di J. B. Schneyer, 10 voll., Munster, 1969-1989). Per un commento sui due testi, vedi Morenzoni 2008.

¹⁴³ Nel senso di “umano”.

Sono, poi, ancora due sermoni, stavolta anonimi, a ribadire lo stretto legame tra il corteo di Renart, le sue raffigurazioni decorative e l'uso che ne fanno i predicatori per simboleggiare l'equiparazione fisica e morale dei peccatori agli animali:

- 1) (Sicut enim) Videmus in picturis factis in parietibus, in processione Renardi, scilicet quod animalia muta habent, ut apparet ibi, exterius formam humanam et tum officia humana exercere videntur, ut est legere, cantare, tripudiare et cetera huiusmodi (in Hauréau 1892, p. 51)

[Così infatti vediamo nei dipinti fatti sulle pareti, nella processione di Renart, vale a dire animali muti che hanno, come li appare, un aspetto esteriore umano e perciò si vedono svolgere mansioni umane, come leggere, cantare, tripudiare e altre cose simili];

- 2) Ad festa mundi depinguntur ludi et vanitates et vita et processio Renardi, quae videntes movent ad dissolutionem (ibidem)

[Alle feste mondane sono rappresentati i giochi e le finzioni e la vita e la processione di Renart, che istigano gli spettatori alla dissoluzione].

Sembra evidente, insomma, che la *procession Renart* si legasse indissolubilmente, nell'immaginario comune, alla precisa immagine di un corteo di animali festanti nel contesto del funerale della volpe che dà il nome alla scena.

In più, è interessante notare come il secondo sermone citato distingua nettamente la *processio* dalla *vita* di Renart, a riprova della loro costitutiva diversità, replicando la stessa formula di chiusura della *branche XVII*: «Ici luec de Renart vous les / La vie et la procession» (vv. 1686-1687).

Ancora, va rilevata un'occorrenza del termine *vie* anche nel prologo della *branche VII*, in cui l'autore dichiara che «je vos dirai ja sans mentir / De Renart le golpil la vie» (vv. 70-71), per poi narrare, però, un singolo episodio circoscritto alla sua conversazione con il nibbio Hubert, che alla fine divorerà. In questo caso, dunque, il riferimento non è alla vita di Renart *tout-court*, ma forse piuttosto alla sua "condotta (di vita)", che l'autore si ripromette di rivelare: «Tant home ont de Renar fablé, / Mes j'en dirai la verité / En ceste branche sanz esloigne» (vv. 191-193).

Per finire, sempre la stessa metafora si ritrova in altro sermone anonimo, conservato in forma di bozza nel ms. 289 della Biblioteca di Laon, databile a un anno tra il 1290 e il 1310 e pensato per la predica della Domenica delle Palme (vedi Chaurand 1970). Il testo alterna francese e latino ma su questo – ed è probabilmente un principio estendibile anche ad altre testimonianze citate – Chaurand avverte che «si l'ébauche du sermon est bilingue, le sermon lui-même devait être dit tout entier en français, à l'exclusion de quelques citations bibliques et de quelques éléments lexicaux», motivo per

cui le parti latine andranno considerate alla stregua di note da tradurre e sviluppare successivamente (Chaurand 1970, p. 183):

CUSTODIT DOMINUS OMNES DILIGENTES SE *et bene scit qui diligit eum* et qui non [...] Aucuns en trouveroit on bien qui au jour d'ui li ont faite la procession renart. *Nota quod renardus finxit se mortuum. Et dum in feretro ad ecclesiam defertur ab animalibus, furtim et tacite transgulat pullos gallinarum et tollit. Sic multi hodie videntur ad crucem procedere, penitenciam facere, qui aliena rapiunt, vel per usuram, vel per illicitos et fraudulentos suos actus, vel comedunt alios per detractionem* (testo completo in Chaurand 1970, pp. 174-180, estratto da p. 176; il corsivo per il latino è del testo)

[IL SIGNORE CUSTODISCE TUTTI COLORO CHE L'AMANO e sa bene chi lo ama e chi no (...) Se ne troveranno facilmente alcuni che al giorno d'oggi gli hanno fatto la processione di Renart. Ricorda che la volpe si finse morta. E mentre fu portata in chiesa dagli animali, dentro al feretro, furtivamente e in silenzio strangola i pulcini delle galline e li prende con sé. Così, oggigiorno, molti che rubano la roba altrui, o con l'usura, o con i loro comportamenti illeciti e fraudolenti, o che divorano gli altri derubandoli, si vedono poi incedere alla croce e fare penitenza].

Come è evidente, il predicatore non sta facendo riferimento alla *branche XVII* del *Renart*, benché a quest'altezza cronologica dovesse essere ormai diffusa, ma semmai ancora alle immagini decorative incise nelle chiese di cui si è detto sopra.

Che sia una sua ignoranza o una scelta deliberata, ciò che emerge è che tra il 1290 e il 1310 la *branche XVII* non era ancora così famosa da garantire un riferimento sicuro per tutte le fasce della popolazione presente alle messe, o comunque non aveva ancora – se mai l'avrà avuta – la forza di imporre la propria rappresentazione della morte della volpe su quella, assai più popolare, dei mosaici e dei capitelli. Il sermone stesso ne offre una controprova, poiché tra gli eroi letterari che il predicatore poteva sicuramente ritenere noti al pubblico egli menziona anche Alessandro, Roland e Olivier, così che, in definitiva, Renart rimane l'unico personaggio del sermone ricordato non tramite il riferimento a un testo o un racconto, ma a un'immagine, a sua volta latrice di una tradizione autonoma e nient'affatto fedele a quella trascritta nel *Roman* (che, anzi, dà quasi l'impressione di aver alimentato un'espressione idiomatica: “fare la processione di Renart” come formula per indicare un comportamento ingannatore).

II.2.1.2. Autorialità della branche

La *branche XIII* mostra una morfologia apparentemente molto discontinua, isolabile in due macrosezioni: la prima tanto in sé coesa quanto estranea ai tipici moduli renardiani; la seconda consistente

in un'improvvisa ricomparsa dei personaggi e dei motivi ricorrenti nelle altre *branches* del *Renart*. In realtà, a uno sguardo più analitico, si percepisce una spiccata ricercatezza nella costruzione, che appare rigidamente organizzata in una gerarchia di vari livelli, strutturati, di volta in volta, attorno alla triplice ripetizione di una sequenza.

Le due macro-sezioni comprendono tre tipologie di episodi: dapprima, un racconto coeso e corrispondente all'intera prima sezione, riguardante una caccia alla volpe tenuta da un cavaliere all'interno del proprio castello (sezione I); segue una serie di incontri singoli tra Renart e altri animali (sezione II/a), per poi concludere con altri episodi afferenti alla tipologia delle convocazioni a corte (sezione II/b). A loro volta, tutti questi episodi si ripetono in misura triplice: la volpe è inseguita per tre volte prima che venga scoperta e costretta alla fuga; tre sono gli incontri che fa Renart appena uscito dal castello (con Hersent e Isengrin, poi con Roonel, poi Roussel); tre, infine, sono le ambascerie che egli riceve prima di essere condotto a corte, da parte di Tibert, poi di Belin, infine, con un'ulteriore accentuazione della triplicità, di Bernart, Brun e Baucent¹⁴⁴.

In tutto ciò, il racconto persegue una sua superiore linearità, meno evidente all'inizio (ma confermata dall'evoluzione delle vicende della volpe, che viene infine scoperta), ma progressivamente più palese dall'avvio della seconda sezione della *branche* fino alla fine. La narrazione, infatti, malgrado le ripetitività della struttura, tende comunque verso una conclusione, che è preparata dalle offese di Renart agli altri animali (sezione II/a) e innescata appena viene portato a corte (sezione II/b). Un tale equilibrio compositivo riflette indubbiamente l'intervento consapevole di un redattore, che avesse chiara dall'inizio la vicenda da narrare ma che conoscesse anche bene la materia renardiana preesistente, dalla quale, infatti, attinge ampiamente.

La presenza di una forte personalità autoriale dietro il racconto della *branche* XIII si può desumere da molti altri indizi disseminati nel testo, tra i quali innanzitutto il simbolismo di cui – eccezionalmente – è sovraccaricato Renart in questo caso. Da un lato, si tratta di un simbolismo abbastanza elementare per poter attribuirsi, in teoria, anche a una genesi popolare e spontanea del racconto, consistendo in null'altro che nell'equiparazione di Renart al demone, per via della tintura nera dietro cui celerà la propria identità. Dall'altro, proprio l'insistenza con cui si vedrà esplicitata, nelle scelte lessicali e formulari del testo, tale percezione del personaggio, e l'anticipazione che ne fa lo stesso autore, alimentando queste allusioni già prima che si verifichi l'effettivo travestimento di Renart nell'alter-ego Chuflet, lasciano pensare a un progetto narrativo ben delineato nella mente di chi scriveva.

Si deve poi aggiungere che l'esclusione della *branche* XIII dalla raccolta primitiva segue anche criteri performativi, dal momento che le *branches* estranee all'archetipo (XIII + XVIII-XXVII)

¹⁴⁴ Una triade quasi uguale (Brichecher, Brun e Baucent) forma i giudicanti nel processo della *branche* Va.

riducono drasticamente qualunque tipo di espedienti finalizzati alla recitazione pubblica, proprio perché «dopo il 1205, le *branches* renardiane diventano testi destinati alla lettura» (Lacanale 2020, p. 157).

Questa fisionomia così diversa dipende anche dal fatto che la storia stessa è stata concepita e trascritta da un'unica personalità, la quale non si è limitata a rielaborare un intreccio preesistente, ma lo ha costruito *ex novo*. Infatti, esclusa la prima parte, non c'è originalità tematica nella sezione “renardiana” della *branches*, dato che non solo i personaggi e le situazioni, ma finanche l'*escamotage* del travestimento emulano *branches* precedenti.

A un'invenzione autoriale occorre ascrivere anche il richiamo alla *procession Renart* dipinta nelle camere del cavaliere, in considerazione di una conoscenza diretta di tali raffigurazioni che l'autore del racconto doveva avere per pensare di farne menzione in una descrizione. Andando più nello specifico, la dimestichezza con questa moda figurativa implica di certo una frequentazione delle relative tipologie di abitazioni in cui era possibile trovarla, evidentemente appannaggio di una classe benestante, forse clericale, ma comunque socialmente non distante da quella cui è riconducibile l'autore.

In effetti, se il concorso di chierici-poeti nella stesura e standardizzazione delle *branches* del *Renart* è appurato (già Foulet 1914), confermare tale estrazione culturale per lo scrittore della *branche XIII* renderebbe ragione anche del simbolismo di matrice religiosa che connota il protagonista, e di varie scelte formali adottate dell'autore.

Sembra chiaro, insomma, che l'avventura di *Renart le noir* possa essere integralmente ascrivibile all'opera di un chierico, il quale, del resto, non ha apportato un contributo davvero rilevante in termini di originalità, replicando per gran parte della narrazione gli intrecci di altre *branches* e preferendo concentrarsi soprattutto sull'aspetto compositivo del racconto, forse ulteriore spia del fatto ch'egli si muoveva in una concezione testuale in senso stretto dell'opera, di conseguenza predisponendola a una fruizione che restasse circoscritta al supporto materiale di provenienza, dunque tramite lettura e non pubblica recitazione.

Ciò non toglie che la possibilità di una fruizione orale, anche concomitante, fosse ancora presente: su questo, però, l'unico indizio – in controtendenza con l'appartenenza della *branches* a quelle tardive, «ormai “emancipate dalla voce”» e da «quegli espedienti giudicati come fondanti delle *branches* a diffusione orale e giullaresca» (Lacanale 2020, p. 153) – è il gruppo di tre rime rivolte all'uditorio presenti nel prologo:

Or m'escotes sans noise fere,
Que nus contes ne porroit plere
A home qui est trop noisouz:

Mes de l'oïr soit covoitous,
Celi qui oïr la voudra.
Or oez que l'en vos dira (vv. 5-10)

[Ora ascoltatemi senza far rumore, / Che nessun racconto non potrà mai piacere / A chi è troppo chiassoso: / invece, si predisponga ad ascoltarlo / Colui che lo vorrà ascoltare. / Ora sentite ciò che vi dirà],

la cui inserzione può anche essere originaria ma meramente convenzionale: comunque, non probante.

II.2.1.3 Retaggi folklorici

Nonostante l'autorialità, il racconto conserva un debole ma ancora percettibile sostrato fantastico, che sarà però da ricondurre alla cosiddetta conoscenza enciclopedica dell'autore, e la cui comparsa occasionale non è da considerarsi necessariamente o pienamente consapevole, ma semplicemente in linea con il tipo di cultura folklorica diffusa, condivisa trasversalmente dalle varie classi sociali.

Già il motivo del travestimento tramite tintura della carnagione (K1821.5) ha un'atavica diffusione nei racconti orali, così come quello dell'animale scambiato per un diavolo (J1785.5, in cui l'animale segnalato è il gatto)¹⁴⁵.

A partire dalla stessa ricorsività della struttura, la cui insistita trinomina degli elementi è nota eredità della fiaba di magia (vedi Propp 2000, p. 79 e più diffusamente Propp 1990, pp. 223-225¹⁴⁶), l'intera avventura di Renart/Chuflet è resa possibile grazie all'iniziale ricorso a un mezzo magico, così come una formula magica garantirà lo scioglimento della vicenda a vantaggio del protagonista Renart, una volta salvato da Grimbert, intervenuto nella funzione di aiutante.

D'altra parte, manca un intreccio autenticamente fiabesco, e i singoli segmenti presenti non fanno sistema ma restano allo stadio di rappresentazioni spontanee di motivi narrativi ampiamente diffusi nella narrativa.

Invece, la figura su cui si accumulano tratti pertinenti a diverse matrici culturali è quella del protagonista, che conserva i connotati archetipici del briccone comuni in ogni *branche* e in più assume, qui, quelli di una figura demoniaca.

¹⁴⁵ Nella *branche* XIII figura anche il motivo K737 (cattura della vittima tramite la chiusura dell'ingresso da cui era entrata), ma in questo caso è innanzitutto una ripresa della *branche* VII.

¹⁴⁶ Qui Propp approfondisce la funzione iperbolica della triplicazione, sottolineando ch'essa si realizza secondo uno schema non paritetico ma di 2+1, vale a dire che solo il terzo membro del trinomio risulta decisivo: anche nella *branche*, la volpe viene scoperta dopo la terza ricerca, il terzo incontro di Renart con Roussel decreta la convocazione a corte della volpe, e la terza ambasceria riuscirà nell'intento di condurvelo.

L'assimilazione della volpe a figure del mondo ultraterreno non è di per sé inammissibile: in altre tradizioni letterarie, ad esempio quella cinese, la volpe è protagonista di narrazioni la cui architettura è assai più vicina «a quella dei racconti di fate», e ciò probabilmente, come nota lo stesso Bonafin, da cui proviene il paragone, in virtù dei “caratteri primordiali” dell'animale in sé (Bonafin 2012^b, p. 263).

Una riemersione – e non, dunque, un'aggiunta innovativa – dell'elemento extra-mondano nel caso specifico del Renart della *branche XIII*, è motivabile non solo sulla base di una sua conciliabilità con l'identità bricconesca del protagonista, nucleo stabile e permanente in tutto il ciclo del *Roman*, ma ancor più alla luce della singolare struttura morfologica del racconto già delineata, che si regge proprio sulla predominanza, in Renart, di tali tratti.

II.2.2. *Prima sezione della branche (vv. 1-845)*

D'accordo con la divisione della *branche* in due parti (indicata da Bellon nell'edizione Strubel ma già accennata in Martin 1887, p. 75), di cui la prima «est consacrée à la chasse au goupil, et même si ce goupil est nommé Renart, il reste confiné dans un strict zoomorphisme», la seconda «ramène le lecteur dans l'univers renardien» (Bellon, in Strubel 1998, p. 1191), si comincerà con un'indagine della prima macro-sezione del testo, perfettamente isolabile come segmento narrativo autonomo rispetto al resto, eppure reintegrabile nell'economia complessiva del *recit* in quanto prima di tre tipologie di episodi:

I /	II ;	II
Avventura cavalleresca	a) incontri singoli ;	b) convocazioni a corte

R. vs cavaliere / R. vs Isengrin; vs Roonel; vs Roussel / R. vs Tibert; vs Belin; vs Bernart, Brun, Brucens.

La serrata tripartizione degli elementi narrativi non deve offuscare la più immediata dicotomia che si viene a creare nel racconto, tra il mondo cortese degli uomini, nella prima sezione, e il mondo animale dei “baroni”, nella seconda, puntellata da tutta una serie di parallelismi e contrapposizioni che rendono le due sequenze «l'une [...] la face cachée de l'autre» (Dufournet 1991, p. 95)¹⁴⁷. In

¹⁴⁷ O, ancor meglio, «deux faces d'un même monde, l'une brillante, fascinante, stéréotypée, l'autre obscure, effrayante, plus proche du réel» (Idem, p. 97). Dufournet ha acutamente messo in luce i vari modi in cui si esprime narrativamente questa contrapposizione: tra gli uomini a caccia di animali e gli uomini gabbati dalla volpe; tra la perfetta coppia cortese del cavaliere e della sua dama e il triangolo squilibrato di Renart, Hersent e Isengrin; tra la ricchezza e l'abbondanza del castello e la *terre gaste* degli animali; tra il divertimento che si ha nella dimora del cavaliere e il potere aggressivo e giudiziario che si esercita alla corte di Noble.

questa struttura, la prima macro-sequenza della *branche* può interamente riassumersi in un racconto di caccia alla volpe, per tre volte tentata e per tre volte fallita, da parte di un cavaliere e del suo seguito all'interno del proprio castello. Finalmente stanata, la volpe è costretta a dileguarsi, inaugurando così la seconda sezione del *récit*, che incomincia con una tappa per riposare su un covone di fieno trovato lungo la strada, dove, fingendosi morta, riesce anche a conquistare una preda. Al risveglio, vedendosi circondato dall'acqua, Renart adesca un contadino con una barca, per poi sottrargliela e successivamente rivenderla a un secondo *vilain* una volta sbarcato a terra. Prima di liberarsi della barca, però, scorge Isengrin ed Hersent e, per non farsi riconoscere, si strofina il corpo con un'erba divenendo completamente nero, quindi convince i due a lasciarsi traghettare, ma solo per poi abbandonare Isengrin su un litorale e godere indisturbato della lupa, con il beneplacito di quest'ultima. Riaccompagnata a terra Hersent, Renart vende la barca e prosegue il suo casuale tragitto, imbattendosi nel mastino Roonel, a cui si presenta con il nome di Chuflet e con il quale si accorda per andare insieme a procurarsi del cibo. In realtà, Renart farà impigliare il mastino in una trappola, lasciandolo in balia delle percosse di quattro contadini. Presso l'albero sotto il quale si è successivamente riparato, Renart fa il suo terzo incontro con lo scoiattolo Roussel, che lo accompagna a rubare del cibo in un monastero, salvo poi rischiare lui stesso di divenire preda della volpe. Lo scoiattolo riesce a scappare e arrivare alla corte di Noble, presso il quale porta le sue lamentele, sostenute anche dalle altre due vittime. Si ordina, perciò, di cercare Chuflet e condurlo dal re, incarico affidato prima al gatto Tibert, poi all'ariete Belin, entrambi con risultati fallimentari, infine a un'ambasceria composta da Bernart, Brun e Baucent, che riescono a catturarlo. Renart/Chuflet viene, a questo punto, chiuso in un sacco e condannato all'annegamento, ma appena viene gettato da un ponte nel fiume, è salvato dall'intervento del cugino Grimbert che lo prende al volo. La storia si conclude con il ritorno di Renart alle sue fattezze originarie e la fuga dai paraggi della corte.

II.2.2.1. *Prologo*

Fin da subito, il prologo appare generico e assai vago, ed è in effetti l'unico dell'intero *Roman* a non offrire alcuna anticipazione sull'appartenenza dell'episodio al ciclo di Renart, presentandosi come un esordio adattabile a qualunque tipo di racconto, anzi addirittura quasi più calzante per una narrazione moraleggiante, che per una *branche* comica destinata a un intrattenimento disimpegnato¹⁴⁸:

¹⁴⁸ In verità, questo stilema potrebbe anche dipendere dalla deformazione culturale dell'autore, se religioso. Se ne ha un altro esempio nel prologo della tarda *branche* XXV: «Mais qui bien i vorroit entendre, / Grant savoir i porroit apprendre / Et oïr mainte bone exemple», anch'essa altrettanto fornita di un'allusione all'ascolto che si può supporre meramente formulare.

Une estoire voil commencier
Qui durement fait a proisier:
Et grant bien i porroiz aprendre,
Si il vos i plest a entendre.
[...]
Il avint ja qu'uns chevalers,
Qui molt esteit prous et legers,
Fist fere un castel bel et noble:
N'ot tel jusqu'en Costentinoble (vv. 1-14)

[Voglio cominciare una storia / Che bisogna apprezzare molto: / Un gran vantaggio potrete trarne, / Se avete voglia di ascoltarla. / ... / Avvenne, una volta, che un cavaliere, / Che era assai prode e onorevole, / Fece costruire un castello bello e sontuoso: / Non ce n'è uno simile fino a Costantinopoli].

Per fare qualche confronto, la *branche* II reca un prologo pertinente all'episodio, in cui si rievocano la storia di Paride ed Elena e le avventure di Tristano ma solo per introdurre il tema dell'ostilità tra Renart e Isengrin (vv. 1-18)¹⁴⁹.

Il prologo della *branche* VII si apre con una lunga riflessione moralistica sull'incostanza di Fortuna:

Fous est qui croit sa fole pensé:
Molt remeint de ce que fous pense.
Fols est qui croit fole esperance,
Que toz li monz est en balance.
Fortune se joe del mont :
Li un vienent, li autre vont... (vv. 1-6 etc.)

[Folle è colui che crede al suo folle pensiero: / vi è molto scarto in ciò che pensa un folle. / Folle è colui che crede in una folle speranza, / poiché il mondo intero vive in bilico. / La Fortuna si prende gioco degli uomini: / alcuni salgono, altri scendono] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 137),

che torna però esplicitamente funzionale alla presentazione di Renart, come lo stesso autore chiarisce: «Cest essample vos ai mostrez / Por Renart qui tant est devez, / Et qui ovre contre nature» (vv. 47-49), la quale, a sua volta, si protrae per altri venti versi (fino ai vv. 70-71: «Je vos dirai ja sans mentir / De Renart le gorpil la vie»).

¹⁴⁹ Sull'importanza di questo prologo nella presentazione, al pubblico, del nuovo genere renardiano, vedi Zufferey 2009.

Ancora, è «fous qui done a perte / Bele avanture, quant il l'ot» nel prologo della *branche* XXII (vv. 4-5), ma anche in questo caso si converge poi sulle avventure di Renart, che, dopo una menzione allusiva («Li contes est traiz d'un goupil», v. 13), è nominato esplicitamente più avanti tra i protagonisti del racconto:

Ce fu li voirs que Chantecler
Et Ysangrins et Brichemers
Et danz Renars, so com moi samble
Firent un grant essart ensamble (vv. 17-20)

[Accadde davvero che Chantecler / E Isengrino e Brichemer / E Renart, come mi sembra, /
Allestirono un grande campo da coltivare insieme].

Nel prologo della *branche* XIII, invece, mancano del tutto quelle formule familiarizzanti che localizzino il pubblico nel mondo di Renart, l'annuncio dell'argomento trattato, nonché qualunque richiamo ad antefatti cui riallacciarsi e, insomma, tutti quegli accorgimenti retorici comuni ai prologhi delle *branches* del *Renart* (vedi la ricognizione svolta da Lacanale 2020, in particolare l'approfondimento sulla *branche* I, alle pp. 130 e sgg., mossa dall'idea che si tratti di sussidi adoperati dai giullari durante pubbliche declamazioni).

Peraltro, l'estrema convenzionalità di questo esordio si adatta perfettamente al prosieguo del racconto, che viene ulteriormente ritardato da una lunga descrizione stereotipica di un «castel bel et noble», ben posizionato su una rocca, circondato da mura e da un fossato valicabile tramite un ponte levatoio e navigabile fino al mare (vv. 15-28). Dal castello, lo sguardo si allarga progressivamente a includere la vasta prateria che lo affianca, con notevoli vigne, poi una foresta altrettanto maestosa, ricca di ogni specie animale (vv. 29-41, ma si noti l'assenza di riferimenti all'*essart*, vero terreno privilegiato delle scorriere della volpe). Solo a questo punto si torna sul primo e finora unico personaggio introdotto (v. 11), il cavaliere signore del castello, ed effettivamente è lui che mette in moto l'intera vicenda, compito di norma sempre riservato al protagonista:

Un jor fu li sire monte
De desur un bon corant destrer,
Et dit qu'il vout aler chacier
Por veneison en la forest (vv. 42-45)

[Un giorno il signore montò a cavallo / Del suo rapido destriero, / E disse che voleva andare a caccia
/ Di selvaggina nella foresta],

II.2.2.1.1. *Esordio*

La *branche XIII* è, infatti, l'unico caso in cui una storia sulla volpe non prende le mosse da Renart in persona, e neanche da qualche altro animale della corte di Noble, bensì da un cavaliere anonimo, la cui identità rimane irrilevante, essendo la sua caratterizzazione del tutto secondaria rispetto alla sua funzione narrativa.

Un'introduzione simile a quella del cavaliere si ha nella *branche IX* (altra *branche* d'autore), unica altra occorrenza in cui la formula di apertura «il avint que» introduce la storia partendo non da Renart o Isengrin ma da un personaggio umano, il contadino Lietard:

Il avint ancienement

[...]

C'uns vileins qui molt ot d'avoit,

[...]

En son novel essart bien mein

Pres d'un grant bois ses bos lia (vv. 15-23)

[Avvenne anticamente / ... / Che un contadino molto facoltoso, / ... / Nel suo campo di nuova seminatura, di buon mattino, / Presso un grande bosco, aggiogò i suoi buoi],

con la differenza, però, che in questo caso il tema era stato già preannunciato nei versi precedenti come una vera e propria «novele *branche* / De Renart» (vv. 5-6).

Tutte le altre *branches* in cui non è Renart ad aprire la storia sono quelle cui è totalmente estraneo, ovvero la XVIII, la XIX, la XX e la XXI, incentrate solo su Ysengrin.

Lo stesso discorso vale anche per la *branche XV*, al cui interno è isolabile un'avventura con protagonista il gatto Tibert, che infatti nell'edizione Strubel è considerata *branche* a sé rispetto alla prima parte (la *branche XV* di Martin diviene, dunque, *branche VIIb* + *branche VIII* in Strubel), accogliendo la divisione operata da H e condivisa anche da C (in cui le due *branches* non sono neanche consecutive, ma rispettivamente quinta e tredicesima). In questa breve avventura, Renart è nominato inizialmente: «Tybers li chas, dont je ai dit, / Doubte Renart assez petit. / Ne quiert avoir trievez ne pais» (vv. 365-367 di Martin; vv. 1-3 della *branche VIII* di Strubel), in funzione di semplice raccordo narrativo con la *branche* precedente, ed è poi definitivamente ignorato per concentrare l'intera narrazione su Tibert.

Infine, la *branche VI* si apre con una festa a corte indetta da Noble, ma funzionale solo a segnalare l'assenza della volpe: «Venu i erent tuit ensemble / Fors sire Renart, che me semble» (vv. 7-8, poi

ripetuta al v. 20: «Tuit i sont fors Renart le ros»), che dunque si configura subito come il vero focus della vicenda.

In sintesi, se non è Renart ad avviare l'azione, si tratta di casi particolari, e comunque il ruolo è sempre compensato da un altro animale che è altrettanto noto e che agisce da protagonista. Né, del resto, si danno altri esempi di *branches* articolate a partire da un personaggio umano, come potrebbe essere nel caso dei contadini che pure figurano nel *Roman*.

Al contrario, la *branche* XIII è inaugurata da un personaggio meramente strumentale allo sviluppo del racconto, che pure mantiene la centralità per tutta la prima sezione del racconto, essendo lui a mettersi ripetutamente in rapporto con la volpe. Si viene a delineare, in questo modo, una tipologia di narrazione differente, non propriamente renardiana ma più genericamente avventurosa, che perdura per tutta la prima parte della *branche* costituendo, di fatto, un blocco a sé stante, corrispondente a un episodio irrelato rispetto al successivo.

II.2.2.2. Inversione di ruoli

Non solo è il cavaliere a muovere l'intreccio, e non Renart, ma anche quest'ultimo risente di una forte spersonalizzazione che lo riduce a un deuteragonista.

Se qui Renart viene esplicitamente chiamato per nome («Quant Renart vit les chenz venir», v. 53, in alternanza con il più frequente «le goupil»), è anche vero che, per tutta la narrazione che riguarda il cavaliere, la volpe figura solo in quanto animale e non come personaggio teriomorfo, con uno spessore che la colloca su un piano intermedio tra gli uomini e i cani che la inseguono.

Per esempio, dal v. 69, la caccia alla volpe che aveva inaugurato l'episodio diventa una *quête* (il termine è ripetuto innumerevoli volte), ma è sempre il cavaliere a guidarla, limitandosi Renart a fuggire e scomparire. Anche in questo, dunque, è una *branche* atipica, incentrata non su una ricerca di cibo né di giustizia, ma proprio sulla *quête* di Renart stesso, secondo un punto di vista completamente ribaltato, in cui egli è vittima e non promotore degli eventi. A tal punto, anzi, è passivo l'atteggiamento di Renart, da mettere in questione l'effettiva necessità della sua specifica presenza in una storia altrimenti perfettamente funzionale con qualunque altro animale comune.

In particolare – ciò che forse è specialmente indicativo – per tutta la lunghezza dell'episodio la volpe non parla, né commenta, ma si muove come un mero attante, mentre il focus va soprattutto sulle reazioni di chi lo affronta o subisce (un primo riferimento indiretto all'uso della parola da parte di Renart si ha solo al v. 858, quando egli «prie deu e seint Germein»).

L'idea che questa sequenza sembra suggerire è, perciò, quella di un racconto autonomo, preparatorio, ovvero teso a fondare le isotopie testuali che reggeranno il simbolismo della sequenza successiva.

II.2.2.3. *Renart come apparizione fantastica*

Inseguito, Renart fugge nel castello e scompare, come si apprende indirettamente dalla descrizione della vana ricerca che si protrae per diciotto versi:

Le gorpil vont partot querrant
Nel troverent ne tant ne quant.
Par cuisines et par estables,
Et el paleiz desoz les table
[...]
Par les chambres et par soliers
[...]
Onc n'i remeist piece de terre
Ne en celier ne fors celier
Onques n'i remest banc ne huice
[...]
Mes il ne l'i ont pas trove (vv. 69-86)

[Cercano la volpe dappertutto / Ma non la trovano affatto. / Nelle cucine e nelle scuderie, / E nel palazzo, sotto i tavoli / ... / Nelle camere e nelle soffitte / ... / E non venne trascurato neanche un pezzo di terra / Né dentro né fuori la cantina / Ne rimase panca o tavolata /... / Ma non l'hanno trovato da nessuna parte].

Non vedendolo più, il cavaliere si domanda non dove sia andato, ma «qu'est il devenu» (v. 87), formula che lascia aperta una certa ambiguità sulla frase seguente, quando si dice che forse «il est entrés en terre» (v. 90), pratica nota della volpe ma anche, a questo punto, possibile allusione a una qualche apparizione fantastica.

La ricerca continua «trestote jor» (v. 107), finché anche i servitori del cavaliere si arrendono ad ammettere che «bien nos a conchié Renart» (v. 118). La sparizione di Renart viene quindi qualificata come uno dei suoi *gab*, rientrando così nell'ambito noto degli inganni della volpe. Tuttavia, stavolta manca qualunque intenzionalità nociva o pulsione sovversiva nel comportamento di Renart, il cui concorso nella vicenda è solamente – e autenticamente – disturbante.

All'apparenza, in questo *gab* di Renart, diversamente dal solito, non si cela la minima eco di rivendicazioni sociali, né alcun sentimento carnevalesco di rovesciamento della visione del mondo dominante (o almeno, sicuramente non su un piano strettamente politico), ma il concorso della volpe nella vicenda sembra tutto circoscritto al suo ruolo di rappresentante di una pura alterità

rispetto ai personaggi umani del signore e dei suoi servitori. Tant'è che il cavaliere riconduce immediatamente l'incomprensibilità della sua scomparsa alla categoria, a suo modo rassicurante, del presagio divino interpretabile:

Ge ne sai que ce senefie.
C'est aucunes senefiance:
Damedex nos fait demonstrance,
Mien escient, d'aucune cose (vv. 120-125)

[Non so cosa significhi. / È un qualche indizio: / Dio ci mostra, / a parer mio, qualcosa],

mentre la riduzione di Renart a presunto monito celeste coesiste con il suo comportamento sfuggente: come egli è apparso, così «dex ou enemis / Le nos a tolu sans dotance» (vv. 132-133)¹⁵⁰. Ch'egli sia stato percepito alla stregua di un'apparizione è forse confermato anche dalla decisione del cavaliere di continuare a cercarlo, l'indomani, non dentro il castello ma di nuovo nella foresta da cui era provenuto: «Que demein sanz nul delaier / Iron en la forest chacer» (vv. 139-140), dove, dunque, s'immagina dovesse di nuovo trovarsi.

Il ritorno del desiderio per la pelle della volpe, che concretizza la volontà di rivalse del cavaliere nella speranza di un possesso materiale della preda («Et se nos prendre le poon, / Sa pel ert en mon pelicon», vv. 141-142), riporta i personaggi fuori dalla stasi che Renart aveva creato e nella quale si era condotta la sua ricerca, e il cavaliere non può che maledirlo per il fatto «que por lui jeüne avoms!» (v. 149). Questa menzione del cibo non è senza importanza, potendo forse implicare una rottura nel tempo “profano” della vita della corte, che è stata proiettata in una surreale ricerca della volpe durata fino a notte. Infatti, è il rituale della lavanda delle mani a porre definitivamente fine al momento, per così dire, ierofanico, reintegrando gli uomini del castello nel tempo ordinario dei ritmi biologici, scandito per l'appunto dai pasti:

“Or ça, de l'eve et si lavoms.”
Lors commencerent a laver.
Atant aseent au soper
Li chevalier et sa maisniee (vv. 150-153)

[“Orsù, (portate) dell'acqua e laviamoci”. / Dunque, cominciano a lavarsi. / A quel punto si siedono a cena / Il cavaliere il suo seguito].

¹⁵⁰ Anche queste puntualizzazioni possono rientrare nella formazione spiccatamente religiosa che sembra avere l'autore della *branche*.

Camuffata dalla finzione narrativa, la volpe si è presentata, qui, quale personificazione dell'*Unheimlich*, che penetra in casa come una presenza sconvolgente e astrae temporaneamente gli uomini dalla loro confortante quotidianità.

Soprattutto, particolare fondamentale, questa apparizione suscita il riso della dama che, a tavola, «rist / De Renart qui les a moquiez» (vv. 160-161).

Avvenuta e conclusa l'apparizione della volpe, ridiscende sul castello la calma notturna:

cil qui orent vellé la nuit,
Furent molt tost endormi tuit.
Onques nus ne s'esvela
Tant que li baus jors esclaira
Qui lor a rendu grant clarté (vv. 207-211)

[Quelli che avrebbero vegliato la notte, / Si addormentarono presto tutti. / Nessuno si svegliò / Finché non sorse il lieto giorno / Che portò loro un intenso chiarore].

Una precisazione sorprendente a proposito del rapporto tra i personaggi del racconto e la volpe sta nella descrizione della camera da letto del cavaliere, dove è detta figurare, tra le altre decorazioni, proprio «la procession Renart» di cui si è detto sopra.

Al di là del valore esatto del termine *procession*, ciò che colpisce è evidentemente la compresenza di due piani figurativi teoricamente autoescludentisi, ovvero quello della storia presente, in cui Renart è vivo e operante, e quello dell'*illo tempore* ormai passato in cui sono ambientate le avventure di Renart rievocate nelle rappresentazioni. Se l'ipotetica incoerenza non è giudicata problematica dal testo, forse una volta di più la spiegazione risiede nella specifica fisionomia di Renart quale è tratteggiata nella *branche* fin qui, la quale subordina tutto il retaggio culturale del personaggio alla sua spendibilità narrativa contingente, di attore nella vicenda. Infatti, per come viene fatto agire, Renart sembra avvicinarsi piuttosto a una sorta di figura demoniaca, inviata da qualche potenza superiore o comunque dotata della facoltà di apparire e scomparire a piacimento, come una presenza magica e inafferrabile.

II.2.2.4. Intermezzo

Il giorno successivo, per la seconda volta la volpe, ritrovata «soz un pomer» (v. 239), viene braccata finché non si rifugia nuovamente nel castello, sotto gli occhi degli inseguitori: «Onques n'i ot cil qui nel voie» (v. 251), per poi scomparire, sì che «nul ne sot qu'il est devenu» (v. 253).

Segue una nuova infruttuosa ricerca, stavolta troncata dal cavaliere, intenzionato a non «jeüner / Conme je fis er» (vv. 272-273), ovvero a non lasciarsi depistare dal *gab* provocatorio di Renart.

A questo punto, però, descritto l'allestimento del pranzo («Sanz atargier les tablez metent: / Cil qui sevent s'en entremetent. / Atant sont au mangier asis», vv. 279-281) l'intreccio si innova con l'inizio di una nuova micro-sequenza narrativa assolutamente imprevedibile rispetto allo sviluppo della storia finora, tanto che i due manoscritti A e H divergono sul contenuto (vedi più avanti).

Il ritmo narrativo, improntato alla caccia alla volpe, viene infatti interrotto da una digressione che poco o nulla ha a che fare con il motivo del racconto e si introducono nuovi personaggi, appartenenti a un corteo che si scoprirà essere il seguito dei familiari del cavaliere, giunto in visita al castello. Due scudieri vengono ad anticiparne l'imminente arrivo: «Vostre pere si vos salue / Et vos deus freres autresi / Qui le matinet seront ci» (vv. 304-306), accolti dal cavaliere «en riant» (v. 309).

Dopo il pranzo comune, il cavaliere decide di uscire a caccia, per fornire provviste al prossimo banchetto, così che la narrazione diverge ulteriormente con l'inserzione di una lunga descrizione della battuta di caccia, prima sulle tracce di un cervo:

En la forest en sont entré,
Mes il n'orent geres erré
Qu'il ont leve un cerf brançu
De quatre branches et menbru... (vv. 366-394)

[Sono entrati nella foresta, / Ma non hanno errato tanto / Che hanno fatto uscire allo scoperto un cervo con un palco / Di quattro corna e vigoroso];

poi, di un ben più impegnativo cinghiale, il cui inseguimento si estende per più di centocinquanta versi: «Atant est un sengler sailli / ... / Sampres ont le sengler trossé / Sor un roncin qui molt fors est» (vv. 402-565). Si passa, dunque, a descrivere il ritorno al castello e la preparazione del banchetto, finché tutti «si se sunt asis au mangier» (v. 592). Concluso il pasto, gli astanti vanno ad affacciarsi alle finestre per osservare il panorama, ed è così che scorgono la teoria di persone che sta raggiungendo il castello, preannuncio dell'arrivo dei parenti del cavaliere.

Altri spunti fantastici iniziano a riemergere, non più proiettati sulla volpe Renart, ma per connotare il suddetto corteo, che si presenta come una processione di ostentata abbondanza, arricchita dalla figura insolita di un nano:

Lors virent venir abrevié

Liemers, levrers e brachez
 Que menoient quatre vallez.
 [...]

Apres li vont deus chars corant
 Qui tuit sont de vitaille plein.
 E dui escuier et un nein
 Les conduient sans plus de jent,
 Asses venent et bel et gent.
 Apres les chars vienent sanz dote
 Plus de quatorze en une rote
 Qui tuit sont cargie de richece
 Chascun vers le castel s'adrece (vv. 604-618)

[Allora videro approssimarsi / Segugi, levrieri e bracchi / Che quattro valletti conducevano. / ... / Li seguono due carri / Pieni zeppi di provviste. / E due scudieri e un nano / Li conducono senz'altra gente. / Dopo i carri vengono senza dubbio / Più di quattordici persone in marcia / Che sono tutte cariche di ricchezze / Ognuno si dirige verso il castello].

Anche il termine di questa giornata è scandito dal momento conviviale della cena, dopo il quale tutti si addormentano «tant que li baus jors parut cler» (v. 654). L'indomani, il cavaliere esce per dirigersi incontro al padre ed è finalmente l'occasione per ricongiungere la narrazione del cavaliere a quella della volpe, seppur in maniera superficiale: tornando insieme verso il castello, il cavaliere e suo padre «vers la forest gardent, si voient / Un gorpil qui s'en fuit le pas / Por aus» (vv. 697-699).

II.2.2.5. Ancora Renart come apparizione

Anche stavolta, alla comparsa della volpe il cavaliere ride, ripensando ai tiri che l'animale gli ha giocato, ma il modo in cui li rievoca è forse nuovamente indicativo dell'identità assai irregolare di questa volpe lungo il racconto.

Prima il cavaliere aveva mostrato di sapere chi fosse Renart:

Neporquant Renart est si mestre
 Il n'est beste, ce sa ge bien,
 Qui encontre lui se soüst rien
 Meinte foiz nus a deceüs (vv. 126-130)

[Nondimeno Renart è così abile / Che non c'è animale, lo so bene, / Che la sappia più lunga di lui. /
Varie volte ci ha ingannati],

ora si sorprende nel riconoscere la stessa volpe con la quale aveva già avuto a che fare:

Si se rist, si a dit “Par foi
Ce gorpil que je ici voi,
Si m’a il ja gabe deus fois.
Ce est il, bien le reconnois” (vv. 701-704)

[Così ride e dice: “Perbacco / Questa volpe che vedo qui, / Mi ha già gabbato due volte. / È proprio
lei, la riconosco”].

Del resto, il padre del cavaliere, ascoltato il resoconto, si limita a rispondere con un giudizio che può benissimo rimanere generico, sulla volpe quale animale notoriamente furbo: «Par foi, amis, vos saves bien, / Enginneus est sor tote rien, / Moult par est forz a enginner» (vv. 715-717), ed è il narratore a riconnettere la volpe e Renart nella medesima figura, riferendo che «quant Renart les voit venir, / Si s’en foï de grant air / Vers le castel ce que il pot» (vv. 725-727).

Com'è prevedibile, la fuga nel castello scatena una nuova inutile ricerca, alla quale, ormai soggiogati dall'atmosfera surreale che la volpe porta con sé ad ogni sua visita, gli abitanti si applicano con un sentimento di euforia collettiva:

Chascuns de querre s’entremet.
Par trestot ont il reverse,
Mais il ne pot estre trove.
Del querre se sont entremis,
Ases i ont joe et riz
Trestuit, n’i a celi n’en rie (vv. 740-745)

[Ognuno si mette alla ricerca. / Hanno messo tutto sottosopra, / Ma non è riuscito loro di trovarla. /
Si sono messi alla ricerca, / Tanto ne hanno gioito e riso / Tutti, non c'è chi non ne rida].

Per la terza volta, Renart agisce in tutto e per tutto nelle vesti di un fantasma¹⁵¹, sopraggiunto dispettosamente a turbare la quiete del luogo, ma anche a trasportare i presenti in uno stato di

¹⁵¹ Uso questo termine per indicare una «apparizione transitoria», secondo la definizione di Walter Map: «A fantasia quod est aparicio transiens dicitur fantasma», in *Nugae curialium* II, 13. Come riporta Pasero (2016, p. 17), si tratta di un vocabolo designante «visioni illusorie» dotate di «una palese connotazione diabolica».

sospensione della norma, fungendo da catalizzatore di un riso a suo modo apotropaico, liberatorio, quello stesso riso provocato dall'eccesso, dal "troppo" di una determinata situazione, colto il quale non si può uscirne che, appunto, *en riant*.

Così, infatti, si risolvono di fare i cavalieri, cambiando attitudine verso l'animale, per dedicarsi alla *quête* come fosse un gioco, ovvero come se si trattasse di un carnevale estemporaneo, del quale, in effetti, il loro riso conserva tutti i tratti distintivi: generale, cioè onnipervasivo; universale, poiché ridono della volpe e al contempo di sé stessi, nel ridicolo della situazione in cui si colgono; ambivalente, poiché la gioiosità è tuttavia offuscato da una traccia della beffa che stanno subendo, della negatività che vorrebbero pur risolvere catturando – e uccidendo? – la volpe che li sta manipolando.

Si spiega meglio, allora, anche l'inserzione di questa sezione originale all'interno di una narrazione poi più canonicamente renardiana: come la volpe del racconto, anche Renart ha frequentemente – e abbastanza coerentemente lungo il *Roman* – un effetto perturbante sugli altri personaggi, offrendo dunque la necessaria premessa per una sovrapponibilità di tali tratti identitari a quelli del briccone.

II.2.2.6. *Fine della caccia*

Il testo di A si dilunga ancora una volta sull'irrinunciabile momento del pasto (vv. 791-804), ma la sua sequenza è la meno lineare: due cani da caccia irrompono nel mezzo del banchetto abbaiando verso l'alto, per cui il signore, osservandoli, senza apparente logicità chiede al suo cacciatore quante pelli di volpe posseggano. È lo scambio di battute che ne segue a introdurre un chiarimento:

“Quantes pax avom de gorpil?”
“Nos en avom nuef” ce fait il.
“Nuef, dieble! J'en i voi dis:
De ces braces sui esbaïs
Que issi les vont abaiant” (vv. 813-817)

[“Quante pelli di volpe abbiamo?” / “Ne abbiamo nove” risponde quello. / “Nove, diavolo! Ma io ne vedo dieci: / Sono stupito di questi bracci / che vengono ad abbaiarvi contro”].

Il cavaliere, dunque, nota una pelle di volpe in più tra quelle appese al soffitto, e solo dopo si dice stupito nel vedere i cani abbaiarvi contro. Con formula incerta, «lors saut li chevalier avant, / Sor les pax les vit arester» (v. 819), così da riconoscere anche lui

...le ventre sospirer

Del gorpil qui pendus estoit:
A la hardere molt estroit
Se tint et as denz et as piez (vv. 820-823)

[...il ventre che respira / della volpe, che stava lì appesa: / Alla trave, molto stretta / Si teneva, con i denti e con i piedi].

A parte il debole stratagemma narrativo dei cani (validi solo stavolta, spontaneamente, e mai durante le precedenti *quêtes*), l'ordine del discorso rivela una costruzione abbastanza ricercata, che procede per gradi, indulgiando verso la spiegazione della scena e non anticipando nulla sull'astuzia della volpe, ma lasciando che il lettore la scopra insieme ai personaggi. Anche questo è un indizio della presenza forte di un autore che sa cosa vuole narrare e come provare a renderlo accattivante. Ancora tramite un dialogo, e non per voce diretta del narratore, il cacciatore esplicita la sorpresa di aver riconosciuto la volpe che cercavano:

Li veneres s'est merveilliez
Qui bien l'avoit reconeü:
"Seignors" fait il, "aves veü?
Par mon seignor seint Lienart,
Li gorpilz se pent a la hart
A cele perce avoc ces paux" (A, vv. 824-829)

[Il cacciatore si è meravigliato / Perché l'aveva ben riconosciuta: / "Signore", fa, "avete visto? / Per san Lienart, / La volpe penzola dalla trave / da quello spazio tra le pelli].

Conclude con una ormai tardiva spiegazione, chiarendosi che «por ce glatissent les chaiax» (v. 830), cui segue una altrettanto superflua ripetizione della scena, sì che dopo aver parlato, egli «est revenu arere» e di nuovo «vit Renart pendre a la hardere» (vv. 833-834).

Il tentativo di cattura si risolve ovviamente in un nuovo fallimento, in cui riecheggia anche il motivo del colpo mancato, con Renart che schiva la presa («envers li s'aqueut», v. 836), morde la mano dell'aggressore («L'ongle en la goule li remeint», v. 840) e fugge via «parmi la porte» in direzione del bosco (v. 843)¹⁵². Si conclude così il primo blocco della *branche XIII*, il più anomalo rispetto alle aspettative generate dalla frequentazione della materia renardiana, alla quale lo tiene

¹⁵² Un altro colpo mancato da parte di un *vilain* permetterà a Rooneil di fuggire (vv. 1290-1292); ugualmente, mentre un prete trascina Renart fuori dal pollaio, con scarsa logicità narrativa, sopraggiunge un villano intenzionato a ferire Renart con una mazza, fallendo e colpendo invece la mano del prete (vv. 1480-1488). A fine *branche*, ancora un colpo mancato salverà Renart dall'aggressione di Rooneil (vv. 2207-2208).

legato – a tratti a fatica – solo il personaggio della volpe Renart, nel ruolo di attore “non-protagonista”.

La storia, di fatto, non approda a niente, ma è preparatoria all'accostamento di Renart al *diable* che si compirà nella seconda sezione della *branche*, quando si sarà tinto di nero, esprimendo anche visivamente una suggestione già anticipata in maniera allusiva lungo il testo.

Egli non interagisce con altri animali, né con uomini di condizione umile, ma il suo stesso status è negato dalla raffigurazione strettamente zoomorfa in cui è costretto, che annulla tutti i potenziali rapporti di forza instaurabili tra il barone Renart e i suoi interlocutori, per appiattare le relazioni con gli abitanti del castello sul piano della dicotomia uomo/animale.

Se in questa storia sembra venir meno qualunque interesse a mettere in scena un conflitto tra sistemi di valori antitetici, la spiccata animalità di Renart consente di accentuare il divario, finanche ontologico, tra lui e i suoi inseguitori, rispetto ai quali la volpe si configura come l'irriducibilmente altro da loro (l'Altro *tout-court*, com'è l'animale). Al contempo, ciò ne favorisce una percezione disturbante, e conseguentemente anche diabolica.

D'altra parte, oltre al colpo mancato, non mancano molti dei principali motivi folklorici ricorrenti nel *Renart*: gran parte, come si è visto, occupano il riso e lo scuoiamento (solo sperato) della volpe, ma soprattutto si può apprezzare la soluzione della vicenda tramite il ricorso al motivo della finta morte, nell'astuzia di Renart di appendersi da sé in mezzo alle altre volpi catturate, fingendosi una di loro.

Ciò non toglie che è quantomeno singolare il fatto che sia il racconto a selezionare i tratti renardiani compatibili con la trama e con l'impianto della narrazione, e non, viceversa, Renart a modellare il racconto in base ai propri attributi identitari, indizio, ancora una volta, di una creazione personale e inedita, che ha rielaborato individualmente il materiale renardiano conosciuto, senza dipendere da tradizioni orali più arcaiche, ma semplicemente attingendo alle conoscenze letterarie dell'autore.

II.2.3. Seconda sezione della *branche* (vv. 846-2366)

Con la seconda parte della *branche* ritorna il marcato teriomorfismo dei personaggi renardiani, anche se – ma ciò non è contraddittorio – non si abbandona del tutto un certo schema avventuroso dato dal susseguirsi di incontri fortuiti e provvidenziali che mandano avanti la vicenda.

Lo si ritrova nelle *branches* che seguono la XIII secondo la raccolta di α , cioè la X e la XI. La prima, propriamente dal v. 1271 («Einsi vet Renart son cemin»), assume un andamento quasi fiabesco nel pronto reperimento delle erbe medicinali cercate dal protagonista (v. 1303-1305), nel successivo incontro con un pellegrino addormentato, a cui sottrarre altre erbe curative utili al re, e in

generale nello sviluppo dell'intreccio relativo alla procedura di guarigione magica compiuta da Renart. Nella seconda, si verifica un avvicendamento di situazioni fortuite la cui consequenzialità non pretende alcuna logica che non sia quella dell'immediato soddisfacimento di un bisogno¹⁵³.

II.2.3.1. Quête de nourriture

Raggiunta una prateria in cerca di rifugio, Renart trova un covone di fieno su cui riposarsi, quindi prega «deu et saint Germein / Que il li envoit a manger» (vv. 858-859) e subito «venir voit / Une cornaille» (vv. 862-863).

Il passaggio di Renart dalla assoluta animalità allo zoomorfismo è però graduale: si ripropone la classica trama della ricerca di cibo, ma ancora Renart non parla, ovvero non inganna la sua preda con lusinghe e retorica (lo farà con un villano più avanti), bensì, per farle «grant engin» (v. 867), ricorre nuovamente allo stratagemma tipicamente volpino della finta morte (vv. 868-871), pratica altrove adottata solo con degli uomini (ad esempio con i carrettieri di anguille della *branche* III)¹⁵⁴:

Lors se laisse chaoir sovin
Le dos desoz, les piez desus,
La langue traite, n'i ot plus:
Iloc se gisoit estendu (vv. 868-871)

[Allora si lascia cadere supino / La schiena sotto, i piedi in alto, / La lingua di fuori, e niente più: / Lì si mise a giacere disteso].

L'animale, dal canto suo, riconosce subito la volpe come Renart («j'ai trové ci Renart mort» v. 876), ma l'azione si consuma rapidamente, senza scambi dialogici, e in cinque versi Renart divora l'anonima cornacchia:

Renart l'a saisi par le col.
Con il la tint, si en fu lies,
De lui a ses gernons torchez.

¹⁵³ Renart prega Dio di trovare del cibo e si trova davanti «une fosse / Qui molt estoit parfonde et grant» (vv. 264-265), che prima gli sembra «de ronces pleine» (v. 271), poi ricca di un'enorme quantità di more (v. 275-277), anche se gli resteranno precluse. In seguito, incontrato Roonel, medita di appenderlo a un albero e subito trova una corda, dimenticata da un contadino (vv. 367-372). Successivamente, Renart è alla ricerca di un'erba di sua conoscenza per guarire la propria ferita, e chiede aiuto a Dio per trovarla, dunque oltrepassa un sentiero e guarda in un fosso, prontamente trovando l'erba che cercava. Poco oltre, andandosene «en joiant» nella foresta, s'imbatte casualmente in «un cirisier trop bien cargié» (vv. 767-769), e così via.

¹⁵⁴ Le uniche altre circostanze in cui Renart si fa credere morto dagli animali sono in combattimento: in questa stessa *branche*, in cui per concludere lo scontro con Roonel «comme mors s'est aparelliez» (v. 2266), e nella sequenza della triplice morte della *branche* XVII, ma in questi casi l'astuzia non è finalizzata a catturare una preda.

Si en a fait ses joes bruire,
Einz ne tant ne quant n'en mist cuire (vv. 884-888)

[Renart l'ha afferrata per il collo. / Quando l'ebbe presa – ne fu lieto – / Si leccò i baffi. / Quindi, ne ha fatto scrocchiare le sue mandibole, / Senza neanche cucinarla].

Risolto l'approvvigionamento, si conclude anche questo segmento narrativo, con Renart che si addormenta fino all'indomani (v. 895) sul mucchio di fieno su cui si era installato.

La completa staticità di questa scena parentetica, in cui Renart neanche va propriamente in *quête de nourriture*, ma lascia ch'essa venga a lui (appunto simulando un'immobilità di morte), è un'altra particolarità che contribuisce a mantenere l'episodio ancora relativamente distante dalla “normale” struttura delle *branches*, insieme alla mancata caratterizzazione del volatile, all'assenza di battute e alla velocità con cui il tutto è liquidato.

Per i motivi suddetti, dietro all'inganno che Renart ordisce contro la cornacchia non c'è, stavolta, alcun particolare orientamento ideologico, ma persistono ancora dinamiche fortemente animalesche, di predatore e preda, e la stessa cornacchia si avvicina più a un animale-figurante, come sono i capponi occasionalmente divorati da Renart, che a un personaggio dalla fisionomia definita, come i baroni della corte di Noble, nonostante sia contro questi ultimi che Renart notoriamente adopera la sua *ruse*, e non contro le prede convenzionali, che si limita a catturare con un'aggressione diretta e sempre vittoriosa.

Infatti, la scena non fa altro che replicare il modello del comportamento volpino descritto dal Fisiologo, secondo cui la volpe, affamata,

proicit se in terram, et volvit se super eam tamquam mortua; et, attrahens intra se flatus suos, ita se inflat ut penitus non respiret. Aves vero videntes eam sic inflatam et quasi cruentatam iacentem, et linguam eius aperto ore foris eiectam, putant eam esse mortuam; et descendunt et sedent super eam: illa vero rapit eas et devorat (*Physiologus latinus, versio B, XV*, leggibile, con le altre versioni e le relative traduzioni, in Zambon 2018, qui p. 234)

[si getta per terra e vi si rovescia come morta; e, trattenendo il fiato dentro di sé, si gonfia tanto che quasi non respira più. Gli uccelli, vedendola giacere così gonfia come macchiata di sangue, e vedendo la sua lingua gettata fuori dalla bocca aperta, la credono morta e scendono e vi si posano sopra. Quella li ghermisce e li divora] (traduzione da Zambon 2018, p. 235).

La cattura del volatile, comunque, altera lievemente quella che è una puntuale emulazione di un'altra *branche* renardiana, la VII (*La Confession Renart*), presumibile fonte d'ispirazione dell'intera sequenza.

La struttura della *branche* VII è replicata quasi *in toto*, con Renart che, depredata un'abbazia, fugge «par un grant bos» (v. 199) fino a raggiungere «un mulon de fein ahuné» (v. 214) su cui può riposarsi, salvo poi scoprire, al suo risveglio, di trovarsi bloccato a causa dell'esondazione di un fiume vicino. Riesce comunque a procurarsi una preda, il nibbio Hubert, che inganna non fingendosi morto, ma convincendolo a fargli da confessore prima della morte imminente, per poi divorarlo.

Come Renart «a ses gernons torchiez» per la cornacchia della *branche* XIII (v. 886), così non con Hubert sussistono dei parallelismi testuali, ma con gli animali di secondo grado che egli “preleva” dai recinti e di cui si descrive sovente il divoramento: nella stessa *branche* VII, la volpe premedita che «ferai mes gernons bruire» (v. 292), quando catturerà un'oca di proprietà del contadino Gonberz.

La variante della cattura tramite la *mort feinte* è comunque desumibile anch'essa da un'altra *branche*, la XVII, nella quale, però, lo stratagemma non è concepito da Renart al fine di nutrirsi, ma per sottrarsi a un duello mortale con Chantecler: creduto morto, è avvicinato dalla cornacchia Bruna e dal corvo Rohart, che vorrebbero approfittarne, ma mentre quest'ultimo tenta di beccarlo, Renart lo azzanna, non divorandolo ma sottraendogli una zampa (*branche* XVII, vv. 1422-1450).

Il motivo dell'isolamento sul covone, comune alla *branche* VII, è invece sviluppato nel seguito della *branche* XIII come punto di partenza per la nuova vicenda, che scaturisce dalla difficile situazione in cui si trova Renart appena sveglio, cioè completamente circondato dall'acqua di una piena: «si vit plein / Le pre d'eve entor le muilon» (vv. 896-867), e dalla quale si salverà ingannando un villano di passaggio. È qui che finalmente Renart recupera appieno la propria identità di *trickster*, non a caso insieme alla parola, e il suo lamento viene riportato in forma diretta:

“Ha dex” fait Renart, “que feron?

Con par est cele eve creüe!

Ainz que ele soit descreüe,

Serai ci (je cuit) morz de fein” (vv. 898-901)

[“Ah, Dio”, dice Renart, “che farò? / Quanto si è alzata la marea! / Prima che sarà riscesa, / Qui sarò morto di fame, credo].

A riprova di una sottile coincidenza tra il recupero della parola e la presa di coscienza della propria infelice condizione, si noti che una situazione in tutto analoga si verifica nella *branche XXV (Pinçart le héron)*:

“Pereceus, malvais, plains d’outraige!

Ja me suet on tenir por saige:

Mais onques voir n’oi point de sens,

Ne ne fis de nul biens porpens.

[...]

Près sui de mort, or le sai bien” (vv. 187-195 etc. fino al v. 206)

[“Pigro, malvagio, tracotante! / Giammai mi si può considerare saggio: / ma in verità non ho mai avuto un briciolo di buon senso, / Ne ho mai pensato a qualcosa di buono. / ... / Sono quasi morto, ora lo so bene”],

con un lamento dai toni più autocritici che può ricordare quello del famoso *trickster* winnebago: «È per cose come questa che la gente mi chiama Wakdjũnkaga, il buffone. E ha ragione» (in Jung/Kerény/Radin 2006, pp. 41-42).

II.2.3.2. Camuffamento

Appena scorto un contadino in avvicinamento su una barca, Renart macchina uno stratagemma per salvarsi («“Dex” dit Renart “l’esperital! / Icestes nef me gitera / A cele rive par dela”», vv. 904-906).

La volpe e il suo avversario interagiscono ora verbalmente, ponendo così le premesse per un ritorno a un sistema potenzialmente conflittuale:

“Vilein, vilein” ce dit Renart,

“Ameine ca, se dex te gart,

Cele nef, si me met dedenz”.

“Volenters, Renart, par mes denz” (vv. 913-916 etc.)

[“Villano, villano”, dice Renart, / “Porta qui, se Dio ti assiste, / Quella barca, e fammici entrare”. /

“Volentieri, Renart, per i miei denti”].

In questo caso specifico, però, come già nei confronti del cavaliere, il *gab* di Renart all’uomo non risolve una mancanza (che normalmente avvierebbe una *quête de nourriture* o *de justice*), ma

consente solo il superamento di un ostacolo che blocca l'azione dell'eroe, un'azione, comunque, tanto inarrestabile quanto casuale.

In effetti, il prezzo per l'accostamento di svariati episodi indipendenti è l'estrema meccanicità che pervade la *branche* – almeno fino all'episodio centrale del travestimento di Renart in Chuflet –, in cui non c'è alcuna tensione verso un finale risolutivo, ma l'unico imperativo è raccontare.

Allora, appropriatosi della barca del contadino, Renart «s'en vait de randon» (v. 1004) mentre, con una certa incoerenza, il contadino abbandonato sul covone e poi fatto cadere in acqua «a deable l'a commandé, / Puis est arere retourné, / Si s'en reveit en sa meson» (vv. 1001-1003).

Si chiude così anche quest'altra parentesi narrativa, utile soprattutto a preparare il successivo incontro, al quale si passa con l'ormai consueta casualità: «Atant a veüe Hersent / Sa commere et dant Ysengrin / Qui venoient tot le chemin» (vv. 1008-1010).

Se la devianza strutturale della *branche* sembra ormai riassorbita, un residuo afferente alla sfera del fantastico è ancora ben evidente, dato che l'intera vicenda – e di conseguenza l'intera sezione – è fondata sull'iniziale ricorso a quello che è a tutti gli effetti un mezzo magico¹⁵⁵, vale a dire «une erbe» che Renart «avoit en s'aumosnere / Qui molt ert pressiose et chere» (vv. 1015-1016). Con questo oggetto Renart decide di strofinarsi il corpo fino a divenire «plus noir que arement» (v. 1022) e rendersi irriconoscibile.

L'intento dichiarato è liberarsi del lupo, così che «de Hersent fera son voloir» (v. 1038), anche questo un caso unico di inganno progettato appositamente in vista di un appagamento sessuale (che nelle altre *branches* sopraggiunge perlopiù “accidentalmente”: nel corso di una fuga, com'è per il *viol* di Hersent nella *branche* II, o quale parte di una più estesa bricconeria che coinvolge indistintamente tutti i suoi oppositori – e di conseguenza tutti i livelli di sovversione della norma –, come accade con la regina Fièrè durante la sortita nell'accampamento di Noble, nella *branche* Ia), ma anche conferma della ritrovata esuberanza sessuale del *trickster*.

Lo fa invitando i due ignari sulla barca per traghettarli e quindi abbandonando Isengrin su «un piege que il bien savoit» (v. 1035) con un piede bloccato nella sabbia, per poi rivelarsi a Hersent, la quale «si ot grant joie» (v. 1057, e «molt tres grant joie s'entrefont», v. 1059).

Scriva bene Bellon che «il s'agit ici d'un adultère consommé dans la joie» (in Strubel 1998, p. 1195): la gaiezza che produce l'intervento di Renart era un tratto distintivo del suo agire già nell'episodio del cavaliere, nonché il *trait d'union* tra la sua identità bricconesca e la sua natura perturbante. Questi due aspetti, mostrando di poter convivere nello stesso personaggio, conferiscono retroattivamente una più decisa coerenza all'intera macro-struttura della *branche*.

¹⁵⁵ A voler essere puntigliosi, una presunzione di realismo circa la naturalità del camuffamento è esplicitamente frustrata in uno dei micro-episodi successivi, quando Renart propone allo scoiattolo di andare al torrente a lavarsi le mani (v. 1528) ma curiosamente, pur lavandosi mani e viso, rimane nero.

Anche il momento dell'amplesso, in un certo senso, sembra latore di questa ambivalenza. Da un lato, l'atto è descritto in termini sommamente vitalistici: «si li bota le vite el con / E commença fort a croller, / Que tote la nef fait branler» (vv. 1062-1064), e porta la lupa al completo oblio del proprio partner: «S'a Renart a deu comandé. / N'a geres d'Ysengrin parle» (vv. 1071-1072), unica attestazione di un'esplicita indifferenza di Hersent per Isengrin nel *Roman*. Dall'altro, il lupo subisce il più classico dei raggiri di Renart, poiché, immobilizzato come nella *branche* III, sarà vittima delle vessazioni di quattro contadini armati, che «tant l'ont boté et desaché / Qu'Ysengrin i laisse le pié» (vv. 1085-1086). Alla corte di Noble si presenterà, infatti, con «un pié de fust» (v. 1606).

II.2.3.2.1. *Svilimento dei tratti folklorici*

Come il segmento narrativo della cornacchia e del villano replica fedelmente l'intreccio della *branche* VII, così anche questo nuovo episodio ha un modello acclarato in un'altra *branche* del *Roman*, la Ib (*Renart teinturier*), di cui riprende non solo il motivo del travestimento della volpe, ma l'intero intreccio.

Nella *branche* Ib, Renart cade nella tinozza di un tintore divenendo completamente giallo e approfitta del camuffamento per presentarsi agli altri animali sotto il falso nome di Galopin e giocare loro dei tiri senza farsi riconoscere, prima ai danni di Isengrin, poi di tale Poincet, che Hermeline aveva sposato credendo Renart morto.

C'è una novità sostanziale nell'emulazione di questo motivo del travestimento, poiché la colorazione gialla che aveva ottenuto Renart nella *branche* Ib risultava dipendente da un evento accidentale, benché “predisposto” da una preghiera iniziale della volpe a Dio, cui domandava esplicitamente di renderlo irriconoscibile:

“Garde mon cors d'ore en avant
Par le tien seint commandement!
Et si m'atorne en itel guise,
En tel maniéré me devise
Qu'il ne soit beste qui me voie,
Qui sache a dire que je soie” (vv. 2225-2230)

[“Proteggi il mio corpo d'ora in avanti / Con il tuo santo comandamento! / E mettimi in tale condizione, / Camuffami in tale maniera / Che non ci sia bestia che, vedendomi, / Sappia dire chi io sia].

Invece, il travestimento nero di Renart è uno stratagemma ideato e perseguito direttamente dal protagonista in relazione a una precisa esigenza: non farsi riconoscere da Hersent e Isengrin («E quant Renart veü les a, / De grant engin se porpensa», vv. 1011-1012), per poter punire il lupo e ricongiungersi con la sua amante¹⁵⁶.

Con questa sottile differenza d'esordio, irrilevante ai fini della trama ma utile per una collocazione culturale dell'autore (approfondita più avanti), la *branche* XIII riproduce, poi, sinteticamente, lo stesso tema svolto nell'intreccio della *branche* Ib, ovvero la riconquista della consorte sotto mentite spoglie e la conseguente mortificazione del rivale.

Il retaggio folklorico dell'episodio viene alla luce nel confronto con il motivo 974 dell'indice ATU: l'eroe torna a casa dopo una lunga assenza e scopre che la moglie, nel frattempo, sta per risposarsi, essendo stata falsamente informata della morte del marito. Allora, resosi irriconoscibile (in vari modi, tra cui un travestimento), riesce ad accedere alla casa in cui si tiene il matrimonio, presentandosi come mendicante o menestrello, o altro. Se la moglie è riconosciuta innocente si ricongiunge con l'eroe, altrimenti viene punita, così come accade per il suo pretendente.

Nella *branche* Ib, il motivo è sviluppato in maniera particolareggiata, comprendendo la descrizione del nuovo matrimonio celebrato tra Hermeline e Poincet, il ritorno del marito (Renart) che Hermeline credeva morto e l'inganno ordito da Renart, presentatosi come menestrello, per punire lo spasimante della moglie.

L'essenza dell'intreccio si conserva a grandi linee anche nella *branche* XIII: l'affinità amorosa preesistente tra Renart e Hersent è non solo presupposta nella competenza comune del lettore, ma ribadita esplicitamente dalla complicità della lupa, appena scoperta l'identità di Chuflet, e la pena inflitta a Isengrin è la stessa di Poincet, cioè rimanere immobilizzato a terra in una trappola (un «broion» nella *branche* Ib, v. 2923, un «piege» nella *branche* XIII, v. 1035). Eppure, l'impressione è che questa schematizzazione del modello conservi tracce degli elementi folklorici originari del racconto quasi per caso, con un interesse rivolto solo all'emulazione della *branche* che fa da modello. Infatti, – come accade anche per il motivo del travestimento – la trasposizione che ne fa l'autore della *branche* XIII lo deprime completamente delle sue originarie (e già turbate) ascendenze folkloriche, per rifunzionalizzarlo in una narrazione che le veicola solo in maniera accidentale, in quanto parte dell'intreccio. E ciò accade perché l'autore esprime una cultura molto più distante da quella che aveva nutrito l'elaborazione della *branche* Ib.

Lo dimostra anche l'aggiunta dei connotati demoniaci (in senso religioso) a Renart, che restano attribuzioni posticce, relegate a questa e qualche altra *branche*, senza fare sistema, come invece

¹⁵⁶ Il motivo dell'animale che casca nella tinozza di un tintore è, a sua volta, derivato dalla tradizione orientale del *Pañchatantra*: in questo caso è lo sciacallo che sfrutta l'incidente a proprio vantaggio, per suscitare, col suo colore blu, l'ammirazione degli altri animali e farsi eleggere re della foresta.

accade per l'indole bricconesca. Per quanto consoni con il suo operato, tali tratti aggiuntivi inquinano il giudizio del pubblico sulla volpe, perché la attirano in un sistema etico diverso da quello che tradizionalmente gli pertiene: tutto questo è il frutto di una precisa operazione linguistica di appropriazione, efficace solo con un testo scritto.

II.2.3.2.2. *Relazione con il modello*

La sequenza di Hersent e Isengrin si conclude subito, poiché l'incontro con loro è solo il primo di una lunga serie in cui nessuno, a livello narrativo, spicca per preponderanza, ma tutti si avvicinano in maniera quasi picaresca, senza orientamento, mentre è Renart che ha ripreso le redini della narrazione e può quindi modellarla a suo consumo.

Si può anche aggiungere che il parallelismo con la *branche* Ib prosegue nel segmento relativo all'incontro con Roussel, costruito sulla scia dell'incontro tra Renart/Galopin e Isengrin. Come lo scoiattolo fa con Chuflet nella *branche* XIII, Isengrin conduce Galopin a una dimora da deprecare durante la notte nella *branche* Ib, e in entrambi i casi le due coppie penetrano all'interno tramite un passaggio conosciuto dai due complici:

Q'en la paroi un trou avoit,	En la paroi un trou avoit
Plus a d'un an qu'il l'i savoit (Ib, vv. 2497-8)	Que Rossel molt bien i savoit (XIII, vv. 1395-6).

Oltre ad alcune specifiche movenze che ricorrono in entrambi i testi, come quella di ascoltare se ci siano rumori sospetti, prima di agire:

Ysengrin a drece l'oreille,	Renart comence a orellier,
Puis si regarde et oreille (Ib, vv. 2495-6)	S'il oroit rien qui li desplese (XIII, vv. 1402-3),

la situazione complessiva è pressoché la stessa, e vede in un caso Isengrin e nell'altro Renart intrappolati in un luogo chiuso (Roussel è intanto fuggito) e costretti ad affrontare chi ve li ha rinchiusi per poter scappare.

A questo punto, però, l'autore della *branche* XIII torna sulla precedente traccia della *branche* VII, per seguirla pedissequamente¹⁵⁷, ricorrendo finanche a citazioni letterali di interi versi:

Atant estes vos un garçon	Et si diromes d'un serjant
Qui relevé fu a pissier,	Qui releva la nuit pissier

¹⁵⁷ L'ultima parte della *branche* Ib rimasta fuori dal processo di riuso, ovvero l'iniziale confessione che Renart, camuffato, estorce a Isengrin, facendogli confessare il suo odio per lui, troverà anch'essa una ricollocazione nel testo della *branche* XIII, ma nella sola versione di H (vedi più avanti).

Si a oï Renart rongier (XIII, vv. 1416-1418)

Si a oï Renart rongier (VII, vv. 118-120),

o semplicemente invertendo l'ordine degli eventi esposti, come nel caso seguente, in cui la menzione di “volpi o tassi” è rispettivamente preceduta e seguita dall'invocazione ai compagni di catturare l'animale:

Quant il l'oï, il escota,

Tot maintenant l'uis estopa:

Puis est arere repaires,

Ses conpaingnons a esvelliez.

“Or sus” fait il, “seingnor baron!

Que ne sai gorpil ou tesson

Est avoc les capons enclos (XIII, vv. 1419-1426)

Molt durement s'esmerveilla

Et en après se porpensa

Que c'estoit gorpils ou tessons

Qui estoit venus as capons.

[...]

Puis s'escria a molt haut ton

Levez tost sus et si m'eiidiés! (VII, vv. 119-129).

[Quando lo vide, prestò attenzione, / Mentre
chiuse l'uscio: / Poi è tornato indietro, / Ha
svegliato i suoi compagni. / “Orsù”, dice,
“signor barone! / Non so se una volpe o un
tasso / È chiuso insieme ai vostri capponi”]

[Molto si meraviglia, / Poi si chiede / Se sia una
volpe o un tasso / Ad essersi insinuato tra i
capponi. / ... / Quindi grida ad altissima voce /
“Alzatevi subito e venite ad aiutarmi”!]

In entrambe le *branches*, poi, si delinea l'immagine di una processione di religiosi risolutamente indirizzati verso il pollaio per scacciare il ladro:

Adonc sont li frere levé,

Au gelinier en sont alé

Chascuns un baston en sa mein

(XIII, vv. 1427-1429)

Qui lors veïst moignes lever,

Qui ainz ainz core au jelinier

Por lor gelines aïdier,

Bien li menbrast de gent irée (VII, vv. 134-137).

[Chi allora avesse visto i monaci alzarsi, / e correre a
rotta di collo verso il pollaio / per aiutare le loro
galline, / avrebbe pensato a degli scalmanati]
(traduzione da Bonafin 2012^R, p. 143).

Da qui, la *branche* XIII innova, sostituendo le percosse che Renart subisce nella *branche* VII con un parodico esorcismo, acme del simbolismo demoniaco della volpe in questo racconto.

È chiaro che, in un testo così fedele al modello, questa drastica diversione ha un alto potenziale di significatività, sia per la novità in sé, sia per la sua collocazione nell'intreccio.

In effetti, dei parallelismi tra le due narrazioni continuano a sussistere in filigrana, poiché l'allestimento di una cerimonia esorcistica fa da contrappunto alla confessione che Renart auspica prima dello scontro con i monaci, «car se mes pechés rejeïsse, / Ne m'en poïst venir nus maus. / Se morusse, si fusse sax» (*branche VII*, vv. 156-158). Al contrario, alle bastonate ch'egli riceve nella *branche VII* corrisponde, nella *branche XIII*, un colpo mancato da parte di un contadino, che consente a Renart di mordere la mano del prete che lo tratteneva e fuggire indenne.

La differenza più vistosa, però, è nel trattamento dei religiosi, che nella *branche VII* rappresentano il vero oggetto di satira e di critica (su cui vedi Bonafin 2013, p. 180), mentre nella *branche XIII*, tutto sommato, non ne escono male, dato che erano effettivamente riusciti a catturare Renart, e la colpa della sua fuga si deve semmai all'intervento intempestivo di un contadino (soggetto politico denigrato nel precedente *gab* di Renart).

Tutt'al più, un accenno polemico si può ravvisare nella procedura con cui è condotto l'esorcismo, che dopo grandi preparativi corali si risolve in null'altro che una cattura fisica dell'animale da parte del prete, per mezzo di un paramento sacro, ovvero la sua stola:

Li prestre l'estole saisist
Qui ne fu esbaïs ne fol,
Renart enlace par le col,
Si le mist hors de sa maison.
Autresi con s'il fust laron
Le vait traïnant par la cort (vv. 1474-1479)

[Il prete afferrò la stola, / Non rimase stupefatto né fu avventato, / Lega Renart per il collo, / E in questo modo lo trascina fuori. / Come se fosse un ladro / Lo va trascinando per la corte].

Ad ogni modo, la scelta della *branche VII* come modello da emulare non è casuale, poiché in essa si condensano già quegli spunti demoniaci del personaggio che l'autore del *Renart le noir* vorrà valorizzare col suo testo. Fin dal prologo, infatti, si attribuisce l'insensatezza del comportamento di Renart a una sorta di possessione: «car son deable lo demeine. / Et si est tot en son demeine» (*branche VII*, vv. 55-56), e si riconosce la piena obbedienza della volpe a tale padrone (Renart «sert itel baron», v. 65). Più sottilmente, la *satanization* di Renart in questo racconto è resa palese dal suo comportamento, che non punta a «persuader de ses péchés mais au contraire [à] séduire le confesseur en lui faisant croire à sa contrition pour le mettre à la portée de ses crocs» e a non stimolarne gli appetiti materiali «comme il lui est habituel, mais au contraire en stimulant sa vertu» (Miñano Martínez 1996, pp. 198 e 199).

Di conseguenza, nel rapporto con il modello, colpisce soprattutto il modo in cui l'autore della *branche XIII* soddisfa immediatamente la preghiera di Renart di trovare cibo e risolve la predazione del volatile in pochi versi, liquidando in fretta tutta l'ossatura retorica che sorreggeva non solo l'intera *branche VII*, ma anche la connotazione "satanica" del suo protagonista.

Ciò che permane, invece, è l'atteggiamento ambiguo del narratore, che assimila Renart a una creatura demoniaca eppure ne incoraggia le avventure, dando quasi l'idea di averlo ammantato di un'identità diabolica soprattutto per tutelarsi da un'accusa di empatia nei suoi confronti.

Al Renart "indemoniato" della *branche VII* corrisponde un Renart che è lui stesso un *diable* nella *branche XIII*, il quale ritorna sui suoi passi ma stavolta senza danni, anzi vincendo il tentativo dei monaci d'imporgli un esorcismo.

II.2.3.3. Connotazioni demoniache

Se il primo degli incontri singoli avuti da Renart ha introdotto il suo camuffamento, il secondo incontro perfeziona la definizione della nuova identità tramite l'aggiunta di un nuovo nome: infatti, la volpe inizia formalmente ad agire sotto mentite spoglie, presentandosi come Choflet (v. 1171). Il nome è evocativo dell'attitudine di Renart al motteggio (da *chufler*: «v. n. plaisanter, v. a. r. se moquer de», secondo il FEW, s.v. SĪBĪLARE) e ciò è tanto più vero in questo caso, in cui il travestimento della volpe è allusivo di un ulteriore travestimento, quello del diavolo, che Renart starebbe impersonando, peraltro secondo un'associazione tradizionalmente attestata in tutti i bestiari.

Sulla falsariga del *Fisiologo* latino, i bestiari concordano sull'idea che la volpe abbia l'aspetto del diavolo: «vulpis igitur figuram habet diaboli» (*Physiologus latinus versio B, XV*, in Zambon 2018, p. 234, traduzione a fronte). Tra questi, una menzione a parte merita *Li bestiaires devins* di Guillaume le clerc (circa 1210-1211), che, nella trattazione sull'animale, innova la fonte inserendo espliciti rimandi al *Roman de Renart*, a partire dai primi versi:

Assez avez oï fabler
coment Renart soleit embler
des gelines Costeins de Noës:
volenters fist trosser ses joës
li gopiz, en totes saisons,
de gelins e de chapons!
Tot adés vit de roberie,
de larrecin, de tricherie,
tant est malvés e deputaire (vv. 1308-1315)

[Avete sentito molto parlare / Di come Renart fosse solito raziare / le galline di Constant des Noues:
/ Faceva andare le mandibole volentieri, / La volpe, in ogni stagione dell'anno, / con galline e con
capponi! / Vive costantemente di ruberie, / di furti, di inganni, / Tanto è malvagia e ignobile]
(traduzione da Zambon 2018, p. 1367),

fino a una completa identificazione tra Renart e il diavolo:

Cest gopil, qui tant set de fart,
que nos apelom ci Renart,
signefie le mal gopil
qui le poeple met en eissil,
c'est li Malfez, qui nos guerreie,
chescun jor vent sor nos en preie (vv. 1341-1346)

[Questa volpe, maestra di trucchi, / Che noi, qui, chiamiamo Renart, / Rappresenta la perfida volpe /
Che manda in rovina la gente, / Vale a dire il Maligno, che ci assale, / E incombe sempre su di noi in
cerca di prede] (traduzione da Zambon 2018, p. 1369).

Sul colore nero va detto che non ricorre solo in relazione al «noir peliçon» di Chufflet (v. 1163, v. 1328, v. 1598) e al suo abbigliamento per lo scontro con Roonel («Un escu tot roon et noir / A aparellie, jel vos di, / Et un baston noir autresi», vv. 2104-2106)¹⁵⁸, ma anche autonomamente nel testo, ad esempio nelle parole dello scoiattolo Roussel, che per il tiro subito avrà «le cuer dolant et noir» (v. 1597), e ancora prima nella descrizione fisica del nano, che aveva i capelli «noirs comme arrement» (v. 777), formula già vista nella trasformazione di Renart, dopo essersi strofinato con l'erba:

Renart en a molt tost frotée
Tote sa chere et noirciée
E tot son cors delivrement:
Lors fu plus noir que arement (vv. 1019-1022)

[Renart ci si è subito strofinato / E annerito tutto il viso / E tutto il corpo prontamente: / Allora fu più
nero dell'inchiostro].

¹⁵⁸ Nella *branche* VI, in vista di un altro duello giudiziario, lo scudo indossato da Renart era «tot gaunes» (v. 879), colore altrettanto familiare a Renart per essere quello del già ricordato travestimento della *branche* Ib.

Certamente la scelta del nero non può che incoraggiare una lettura di Renart come personaggio letteralmente “diabolico”, del resto lungamente insistita per tutta la *branche*. Infatti, tutti i riferimenti a Chuflet da parte degli animali che hanno avuto a che farci contengono menzioni riferibili alla sfera demoniaca: oltre alle esternazioni del cavaliere già citate, anche il mastino Roonel «quide que deables soit» (v. 1150) e fugge via facendosi il segno della croce. Rievocherà poi le sue traversie al re, che di tale «noir diable» dirà che «il n’est pas de nos regions» (v. 1330). Lo stesso un prete, scovato Renart nel pollaio del convento, vede che egli «fu plus noir que mure» (v. 1433) e scappa terrorizzato, gridando che «n’est pas gorpil, eins diable» (v. 1443)¹⁵⁹: l’assimilazione di Renart al diavolo giunge qui alla massima trasparenza, superando il piano meramente espressionistico e producendo effetti concreti sulla storia, poiché, come anticipato, viene addirittura approntata per lui una – risibile – cerimonia di esorcismo:

N’i remeist cleric ne capelein
 Qui n’ait seintuaire en sa mein:
 Et li prestres l’estole prist,
 Meintenant a son col la mist.
 Si se sont a la voie mis.
 Or est Renart molt entrepris.
 Chantant s’en vont a haute vois
 L’eve beneïte et la crois
 Va tot devant, n’en dotes pas (vv. 1455-1463)

[Non rimase chierico o cappellano / Che non avesse un reliquiario in mano: / Il prete ha preso la stola, / Subito se l’è messa al collo. / Così si sono messi in marcia. / Ora Renart è preso di mira, / Cantando ad alta voce s’incamminano, / L’acqua benedetta e la croce / Li precedono, non dubitatene].

Anche Isengrin lo definirà «cou diable» (v. 1624) quando se ne lamenterà a corte, e ancora Tibert vede «qui estoit plus noir que maufez» (v. 1665).

Lo stesso Renart gioca su questa assimilazione quando, per rassicurare Roonel, dichiara di essere «cosse de par deu» (v. 1154), e introduce il proprio nome usando una perifrasi riferita all’atto del battesimo: «quant je fu sor fon releves, / Chufles par non fui apeles» (vv. 1169-1170).

Si può apprezzare come questo alter-ego della volpe subentri così prepotentemente nella vicenda da condizionare anche il narratore, il quale, dopo la sua presentazione, passa a chiamare il personaggio

¹⁵⁹ Apparentemente, nessun effetto aveva sortito l’aspetto di Renart sullo scoiattolo, che poteva benissimo essere spaventato dalla volpe in sé più che dal colore.

non più Renart ma Chuflet: «“Merveille este” dit Coflet, “par de”» (v. 1177); «“Tu es coart” ce dit Coflet» (v. 1183); «Atant se metent en cemin / Entre Coflet et le mastin» (vv. 1187-1188) etc., fino al v. 1257, cioè fino alla sua fuga per l’arrivo dei contadini che malmeneranno Roonel. Si crea, insomma, una micro-storia dalla quale la doppia identità di Renart scompare, mentre, finché rimane l’attore della vicenda, essa è tutta incentrata sul personaggio di Chuflet¹⁶⁰.

II.2.3.4. *Simbolismo sinistro*

Inaspettatamente, a fronte di un così fitto dispiegamento di rimandi alla sfera del demoniaco, manca qualunque accenno alla simbologia della lateralità sinistra, poiché, al contrario, tutte le occorrenze in tale ambito vedono figurare la parte destra, quella cristianamente positiva: se entrando a corte l’*archeprestre* Bernart «tint Brun l’ors par la mein destre» (v. 1884), mandati con Baucent a cercare Chouflet, i tre se ne vanno «trestot coste a coste et a destre» (v. 1907); nel corso del combattimento, è «sa destre mein» che Renart riesce a liberare (v. 2229), per colpire Roonel sul viso; in più, ma solo in H, al v. 2922, già al momento del giuramento Renart afferra «par le puing destre» Roonel facendolo rialzare.

Una rapida disamina sulle occorrenze della destra e della sinistra all’interno delle varie *branches* del *Roman* sembra acclarare la netta preminenza numerica delle prime, che si concentrano principalmente nei riferimenti corporali legati a ferimenti e mutilazioni, con particolare enfasi sul piede destro (o sulla zampa, o sull’ala).

- Nella *branche* I, descrivendo le sevizie di Renart a dame Coupée, si specifica che «le destre ele del cors traite» (ma in BHLA, v. 309, contro «une ele» di A, v. 294);
- nella *branche* II, Tiecelein si lamenta di aver fatto cattiva guardia, sì che Renart «qatre des tuiax m’a trez / De la destre ele et de la queue» (vv. 1000-1001);
- nella *branche* Va, Tibert colpisce Renart col braccio sinistro così da farlo cadere nella tagliola col piede destro (vv. 789-790);
- nella *branche* X, Roonel, vessato da Renart, torna a corte con la zampa destra ferita (v. 799);
- nella *branche* XI, Percehaie ferisce Brun «par le coste destre» (v. 2601);
- nella *branche* XVI, Bertold cerca di mettere il piede destro sulla gola di Renart per bloccarlo (vv. 247-248), benché poi gli sarà ghermito da Renart insieme alla mano destra (v. 261 e v. 291); nella stessa *branche*, Noble, scontento della divisione di una preda approntata da Isengrin, lo ferisce con la sua zampa destra (v. 1251-1255);
- nella *branche* XVII, Noble ingiunge di dire a Renart «sur son destre oeil / Qu’il me viengne randre reson» (vv. 1544-1555);

¹⁶⁰ In H, invece, lo stesso verso perpetua il nome di *Chuffet* (v. 1575) e la sostituzione prosegue fino alla fuga di Roonel verso la corte, dopo le vessazioni subite.

– nella *branche* XXIII, il cervo dichiara che, per il danno a Chantecler, Renart «as forches en doit penduz estre / Au meins ou perdre le pie destre / Que connut a la felonnie» (vv. 659-661);

– nella *branche* XIX, Rainsant inganna Isengrin dicendogli di aver una spina nel piede destro (v. 55).

Fanno parzialmente eccezione i due principali e più dettagliati combattimenti che Renart affronta con Isengrin, al quale «le bras senestre li a fait» (*branche* VI, v. 1237), e con Chantecler, che stacca a Renart «la destre oreille e l’ueil senestre li creva» (*branche* XVII, vv. 1352-1353).

La tendenza all’aggressione con e all’arto destro, comunque, non stupisce, essendo tradizionalmente quello designato alla detenzione dell’arma in combattimento (vedi Hertz 1909, p. 574)¹⁶¹.

Per contro, va detto che l’adesione delle altre *branches* del *Roman* alla diffusa visione cristiana che orienta il bene a destra e il male a sinistra parrebbe abbastanza ben attestata.

Limitando l’elencazione ai casi significativi, si nota che le occorrenze esaminabili concernono soprattutto gli spostamenti nello spazio, nei quali la simbologia legata alla volpe si attesta coerentemente sulla collocazione sinistra e peggiorativa.

– Nella *branche* I, come Tibert si dirige da Renart andandosene «a senestre» (v. 742) e, giunto alla porta della sua abitazione, deve scontare il funesto presagio di un uccello di San Martino che, pur pregato di volare verso destra, devia inesorabilmente a sinistra (vv.756-58), così, quando è Renart a muoversi in uscita da un luogo, si dirige tendenzialmente a sinistra¹⁶².

– nella *branche* VIII, indirizzato a Roma dall’eremita confessore, non prende il cammino principale, «ancois l’avoit laissie a destre» e «une sente torne a senestre» (vv. 173-174);

– nella *branche* XVI, Renart parte in cerca di cibo e «le grant chemin tourne a senestre» (v. 36);

– anche in senso lato, nella *branche* IV il narratore dice che «de Renart ne va nus a destre. / Renart fet tot le monde pestre» (vv. 23-24).

Il punto, ad ogni modo, è che l’abito diabolico che Renart veste in questa *branche* è semanticamente ridondante rispetto all’identità di *trickster* cui si applica, e non ha alcun concorso sull’orientamento del *récit*, che, per la seconda parte, si dipana seguendo le consuete direttrici dello schema narrativo del genere. Lo prova, fra l’altro, il fatto che il secondo incontro, con il mastino Roonel, oltre a

¹⁶¹ L’opposizione simbolica tra destra e sinistra messa in luce da Robert Hertz ha trovato ampi riscontri nei sistemi semiotici delle culture più disparate. Una raccolta di contributi, principalmente di taglio etnografico, dichiaratamente ispirata al lavoro di Hertz, è disponibile in Needham 1973, che ospita anche l’articolo di Hertz in traduzione inglese.

¹⁶² Una controprova, qualora fosse necessaria, della negatività della simbologia sinistra è data nella *branche* XI, in cui, ucciso Tardif, è Renart che vede arrivare da sinistra un messaggero foriero di cattive notizie (vv. 1649-1651). specularmente, il simbolismo della destra sembra altrettanto rispettato: nella *branche* I, Renart, abbigliato da pellegrino, porta la croce sulla spalla destra, «comment que il en doie estre» (v. 1417-1418); nella *branche* II, Pinte è detta essere la gallina più saggia, quella dalle uova più grandi e quella che dorme alla destra del gallo (v. 91); nella *branche* Va, Brichemer ingiunge a Renart di giurare mettendo la mano destra sul dente-reliquia di Roonel (vv. 1144-1145); nella *branche* XXI, l’orso Patous tanto si meraviglia delle dimensioni del villano che «de son pie destre» si fa il segno della croce (v. 140).

definire la nuova identità della volpe, riporta anche Renart alla consueta opposizione binaria tra lui e un altro barone della corte di Noble.

II.2.3.5. Perdita della pelle e mutilazioni

Insieme al teriomorfismo non mancano di riapparire puntualmente i principali temi folklorici che animano tutto il *Roman de Renart*, nello specifico il già segnalato motivo della finta morte, poi i motivi dello scuoiamento, del colpo mancato e della perdita della coda.

II.2.3.5.1. Danno fisico

Oltre al caso iniziale della pelliccia agognata di Renart, anche Roonel è titubante a seguire Chuflet in cerca di cibo, perché teme per la sua pelle (v. 1182): giustamente, dato che finirà intrappolato e alla mercé delle bastonate di quattro *vilein* che lo colpiscono fino a coprirlo di sangue (v. 1284), motivo, peraltro, per cui lo stesso Renart si era dileguato al loro arrivo, «que grant poor ot de sa pel» (v. 1261).

Stante la forte influenza della *branche* VII sulla XIII, sembra lecito domandarsi se sia possibile individuare una correlazione anche per la scelta del personaggio (il cane Roonel) presentato nell'unica sequenza della seconda sezione che non segue il modello.

L'inserzione è innanzitutto giustificata dall'esigenza di rigida tripartizione degli episodi alla quale l'autore è visto attenersi, ma la selezione di Roonel tra i vari possibili animali non appare granché motivabile, se non per il suo tradizionale accostamento a Isengrin nel ruolo di principale antagonista della volpe (soprattutto nella *branche* Va, in cui si finge morto nella speranza di agguantare Renart, indotto a giurare sul suo dente come fosse una reliquia). Sembra, dunque, sufficiente pensare che dopo essersi vendicato su Isengrin, Renart, nell'ottica dell'autore, passi al suo alleato, punendolo poi con il supplizio più ricorrente nel caso del mastino, cioè la tentata impiccagione.

Se prima Renart poteva avere l'"attenuante" di agire contro Isengrin per soddisfare il proprio interesse verso Hersent, stavolta il suo comportamento è autenticamente demoniaco, poiché si accanisce contro Roonel senza neanche un colpa da dover vendicare, diremmo: per il gusto di farlo. Sarà poi proprio Roonel a "fargli la pelle" in combattimento: «A Renart a faite sa pel, / As dens le mort et fiert del poing» (vv. 2552-2553), come rimarca Renart stesso quando, concluso lo scontro, lancia un sospiro dichiarando che con la sconfitta ha perso tutto, «et car et cuir» (v. 2280).

Ora, questa onnipresente paura per la propria pelle (o meglio, per la propria pelliccia, ma la forma neutra è di gran lunga la più frequente nel *Roman*: scelta significativa, che smorza lo zoomorfismo dei personaggi in queste situazioni) si giustifica solo in parte con l'oggettiva necessità degli animali di preservarsi, e forse sottintende una dimensione collettiva altrettanto sentita.

II.2.3.5.2. *Ripercussioni sociali*

Come è particolarmente evidente nelle ambascerie indirizzate a Renart – o, in questo caso, a Chouflet –, l’incognita del confronto con la volpe sembra quasi generare una sorta di ansia per la riprovazione in cui i baroni sanno di incorrere in caso di fallimento. In più, i rapporti di forza che si configurano tra Renart e gli altri animali non rimangono solo su un piano di scontro ideologico, ma trovano sempre una realizzazione concreta nella sorte che spetta al perdente, puntualmente vessato dal vincitore o da un terzo agente. Non a caso, nell’epilogo di ogni incontro tra la volpe e un altro personaggio, la struttura delle *branches* è rigidamente stabile: quando non li divora, Renart causa sistematicamente dei tormenti fisici ai suoi avversari, e questo è il vero marchio dei suoi *tricks*, vale a dire che, in ogni scontro tra lui e un altro individuo, sono le percosse finali a decretare la sconfitta di chi le riceve.

Ma al danno fisico fa sempre da contrappunto anche quello morale, poiché, come accadeva per le coeve realtà comunali studiate da Zorzi, «nelle relazioni di inimicizia l’offesa all’integrità fisica della persona costituiva infatti una risorsa primaria del conflitto e [...] sfigurare il nemico era la piena espressione di un atto di potenza, che investiva innanzitutto il capitale simbolico dell’onore» (Zorzi 2015, p. 119).

Lo chiarisce bene il montone Belin quando, sentendo dire al contadino che l’ha catturato che «li ostore sa toison», geme poiché perdendo il suo vello sarà disonorato («huni», vv. 1848-1850), con un lamento che prosegue dopo che «li chiens le prist a peler» (v. 1854), per cui Belin invoca il soccorso divino, ponendo la tosatura sullo stesso piano della violenza fisica:

“Ha las” fait Belin, “je me muir:
Mout par sui or mal atornez.
Sire dex, car me secoces,
Car ore en ai je grant mester” (vv. 1858-1861)

[“Ahimé”, dice Belin, “muoio: / Sono davvero cascato male. / Dio, soccorrimi, / Che ora ne ho un gran bisogno].

Allo stesso modo, dopo aver mostrato al re «coment je suis entrepeles» (v. 1874), *honi* si riterrebbe anche Noble all’idea di non vendicare tale offesa (vv. 1876-1881).

Infine, i tre ambasciatori da lui ordinati promettono di riportare Chufflet a corte, dichiarando che «honis soit qui ja s’en feindra» (v. 1900).

Dello stesso tenore era il *gab* rivolto a Roonel, rimasto intrappolato con un cappio stretto al collo e per questo deriso da Renart, in quanto passabile per un ladro (l'impiccagione essendo la pena usuale per i furti), con tutte le minacce di biasimo che ne derivano:

Einz vos voi a ce panchon pendre
Ausi con se fussiez laron¹⁶³.
Vos ne faites mie raison,
E sachez, blames en serois.
Quant a la cort le roi irois,
Vos seres bien reconeüs
Que vos avez este pendus:
Il quidera, bien le devin,
Que c'ait este por larecin
Que vos aies este penduz.
Ne vos n'en seres pas creüs,
Ainz le quideront, sanz mentir (vv. 1236-1247)

[Invece vi ho visto penzolare a questo palo / Come se foste un ladro. / Non fate mica bene, / Sappiatelo / ne riceverete biasimo. / Quando vi recherete alla corte del re, / Sarete additato da tutti / Per essere stato appeso: / Si crederà, lo prevedo, / Che per via di un furto / Siete stato appeso. / E non vi crederanno, / Ma penseranno questo, in verità].

a) impiccagione e altre minacce

Pena più frequente anche nell'*Edda*, coerentemente con la sua maggiore diffusione fra i popoli germanici (vedi von Hentig 1942, p. 63), è proprio l'impiccagione la condanna maggiormente ricorrente negli sfoghi di Noble contro Renart, la quale implica una modalità di morte pubblicamente disonorevole¹⁶⁴.

Lungo la *branche*, Tibert dovrà informare Chuflet che il re lo ha convocato a corte «sanz nul regart, / Entor vostre col une hart» (v. 1673-1674), ripetendo uno schema che è già della *branche* I, quando Noble ingiunge a Tibert di condurre Renart a corte senza portare con sé parole di difesa, ma solo «la hart a sa guele pendre» (*branche* I v. 736, ripetuto al v. 1004). Noble stesso promette a Chuflet che lo farà «ardoir ou pendre» (*branche* XIII, v. 2000, ma «noier ou pendre» in EH, v. 2742), ribadendolo al v. 2290 (con la stessa variante *noier* presente anche in H).

¹⁶³ Anche Renart «autresi con s'il fust laron» era stato trascinato fuori dall'aia dal prete che lo ha catturato (vv. 1478-1479).

¹⁶⁴ Sulla destinazione monitoria delle pene, per la collettività, vedi Muchembled 1992.

Le minacce di Noble si ripetono nella *branche* Ia, durante l'assedio di Malpertuis: «Anchois ier li castax rendus / Et vos par la gule penduz» (vv. 1715-1716) e più avanti:

De moi honir vos vi tot prest.
Mais je sai bien comment il est.
Or parleron d'autre Bernart:
Si vos metron el col la hart (vv. 1851-1854)

[Vi ho visto pronto a svergognarmi, / Ma so bene come funziona. / Ora andrà diversamente: / Vi metteremo il cappio al collo].

Nella *branche* VI, a seguito della sconfitta in duello di Renart, Noble (o gli stessi parenti di Renart, secondo H, v. 1445) «conmande que on le pende» (v. 1353).

Ancora, nella *branche* XI, Noble promette di uccidere Renart «com l'n doit laron tormenter, / Pendre ou ardoir u traïner» (vv. 2541-2542).

L'alternativa più frequente all'impiccagione è lo scuoiamento: nella *branche* VI, Noble minaccia Renart di fargli lasciare a corte la sua pelliccia (v. 79); nella *branche* XVIII, giura che lo farà «deffaïre, / Ardoir, escorchier ou detraire, / Ou livrer a cruel tormant» (vv. 1221-1223). Ribadisce poco dopo che lo farà «escorchier» (v. 1231), ma ai vv. 1527-1528 dichiara che «pendu sera comme larron / Si que le verront mi baron», con un nuovo richiamo al punto di vista della collettività giudicante.

Di un tenore diverso sono le proposte di punizioni avanzate dagli altri personaggi: ad esempio, nella *branche* Va, il cammello suggerisce al re di «lapidar lo cors o ardre / De l'aviersier de la Renarde» (vv. 469-470); nella *branche* XXIII, Rosse propone a Chantecler e Pinte di fargli «ses eulz crevere / Ou il perdre les piez andeus» (vv. 880-881).

b) *shame culture*

È chiaro che, nell'imitare procedimenti giuridici e dinamiche sociali della realtà coeva, le *branches* renardiane veicolano compattamente una visione laica della società, in cui la gestione dei conflitti e i micro-rapporti di potere tra gli individui si regolano anche e soprattutto sulla base di un codice etico che delega all'opinione pubblica il primo giudizio sull'ammissibilità di qualunque comportamento. Si tratta di un principio notoriamente associato ai meccanismi di una "shame culture", dove è la collettività a concedere e negare onorabilità al singolo, e quindi a orientarne la condotta, poiché quest'ultimo, sopra ogni cosa, ne desidera l'approvazione e ne teme il biasimo. Invece di far leva sul senso di colpa individuale (come sarebbe nel caso di una "guilt culture"),

questa cultura sfrutta piuttosto un sentimento di vergogna suscitato da sanzioni e umiliazioni pubbliche come primo deterrente a ogni tipo di trasgressione, rendendolo, dunque, un vero e proprio strumento di controllo sociale.

Senza voler estendere all'intera società medievale la nozione di "cultura della vergogna"¹⁶⁵, si può però riconoscere che questo modello – anche solo per esigenze ideologiche – si ritrova a fondamento di alcuni generi letterari, tra i quali sia quello della letteratura cavalleresca che quello renardiano: nel primo caso, in una forma estremizzata; nel secondo, in forma parodica.

Muovendosi Renart in un contesto socio-politico di tipo feudale, non stupisce che anche questo atteggiamento mentale, nel suo valore coercitivo, venga da lui travolto nella sua opera di sovversione del sistema di valori dominante: infatti, Renart ritorce contro gli altri animali ogni minaccia di punizione che vorrebbe fare appello al discredito sociale. La cultura della vergogna, insomma, è riconosciuta dalla volpe come un orizzonte di pensiero comune a lui e agli altri baroni, di modo, però, ch'egli possa poi battere questi ultimi sul loro stesso terreno, schivando i loro tentativi e umiliandoli a sua volta.

Tutt'altro che vergognosa, infatti, è la tensione che orienta la condotta di Renart, *trickster* anche in virtù del suo assoluto disinteresse per il valore morale delle proprie azioni¹⁶⁶, le quali, quasi per una sorta di contrappasso, conducono sovente i suoi avversari, e non lui, all'impiccagione (non fatale) auguratagli. Così, in questa *branche XIII*, sarà Tibert a rimanere legato per il collo a una trappola per colpa di Renart (v. 1724), come prima era capitato anche a Roonel.

Gli stessi *gab* con cui Renart saluta gli avversari insistono molto sulla risibilità della loro umiliazione: basti pensare ai motteggi rivolti all'orso Brun nella *branche I*, il quale, perduta la pelle del capo per essere rimasto incastrato in un albero, si sente chiedere da Renart «de quel ordre voles vos estre / Que roge caperon portes?» (vv. 698-699), finché il rossore non diventa, più avanti, la stessa marca di riconoscimento dell'orso, definito in un elenco come «Bruns qui la teste ot vermeille» (v. 1208).

¹⁶⁵ Operazione probabilmente illegittima, poiché enfatizzerebbe eccessivamente un'attitudine che è solo prevalente in alcuni contesti della società e che invece, concretamente, si mescola sempre, nel singolo individuo, con pulsioni parallele (come il senso di responsabilità individuale) o comunque con la stessa "cultura della colpa" di matrice giudeo-cristiana. In effetti, la satira renardiana bersaglia ugualmente la concorrente cultura ecclesiastica (che porta avanti un'altra concezione della giustizia, fondata sulla personale espiazione del peccato), ma, a differenza dell'altra, questa "guilt culture" non è mai presa seriamente in considerazione come possibile modello di condotta. La più eloquente prova della ritrosia renardiana verso i dispositivi di una cultura "della colpa" si può ravvisare nella *branche VII*, incentrata su una falsa confessione di Renart che finisce addirittura con il divoramento del confessore stesso. L'assoluto disinteresse verso la pratica confessionale è anch'esso una conseguenza dell'adesione a una "cultura della vergogna", dove «finché il comportamento individuale non "si palesa al cospetto della società", il singolo non ha motivo di preoccuparsi ed anzi la confessione gli appare semplicemente come un mezzo per procurarsi volontariamente fastidi e difficoltà» (Benedict 2009, p. 245, cui si deve, insieme alla collega Margaret Mead, la prima teorizzazione della dicotomia "shame culture/guilt culture").

¹⁶⁶ Si tratta pur sempre di un animale che sfugge allo scontro fingendosi morto!

Addirittura, per sbeffeggiare Isengrin, in vista del duello contro di lui, Renart si fa rasare la testa e radere la barba: «Haut fu rooingnies et tondus, / Et col et barbe se fist rere / Por le despit de son conpere» (*branche* VI, vv. 896-898), e in effetti, come nel caso di Brun, anche per il lupo si conia un appellativo *ad hoc*, cioè «Ysengrin li chenu» (in un'aggiunta di CHM, v. 17).

L'intenzione derisoria non è infondata, poiché la rasatura può effettivamente avere anch'essa un risvolto etico-sociale: come ricorda Philippe Ménard, presso molte culture la tonsura è un rito di umiliazione e di rinuncia, che porta alla privazione di «une partie de sa force et de sa personnalité profonde», sì che «la perte des cheveux est vraiment une *diminutio capitis*» (Ménard 1977, p. 439). Anche il Du Cange, s.v. CAPILLI, presenta la *capillorum detonsio* come uno «stultitiae indicium» (Du Cange 1883, pp. 128-129).

Un legame tra stoltezza e tonsura è forse ravvisabile anche nella volontà di Primaut (*branche* XIV, vv. 362-363 e sgg.) di farsi rasare da Renart, il quale ovviamente ne approfitta per gabbarlo con un taglio «dusqu'as orelles» (v. 398), che Primaut ingenuamente apprezza.

II.2.3.5.3. Perdita della coda

Il motivo del ferimento e dello scuoiamento si intreccia, nel *Roman*, con un più ampio repertorio di mutilazioni, tra cui (come si è visto nella *branche* III) spicca su tutte la rilevanza riservata alla coda. Per il danno alla propria coda, «que james ne sera sanée» (v. 1596), Roussel ha il cuore «dolent et noir», allo stesso modo in cui ne soffre Isengrin quando, nella *branche* III, deve abbandonare la propria per salvarsi: «Mes la coe remest en gages: / Et molt li poise et molt li greve, / A poi son cuer de dol ne creve» (vv. 496-498).

Anche Tibert, nella *branche* XIV, soffre «grant hachie» (v. 116) quando Renart lascia cadere un coperchio sulla sua coda, troncandogliela in due. S'instaura, anzi, una breve discussione sull'utilità di tale arto, tra Renart, che inutilmente cerca di convincerlo a rallegrarsi per essersi tolto un peso dal corpo (v. 121), e Tibert, che invece non l'avrebbe scambiata «por grant avoir» (v. 124). Renart dichiara infine che la sua è così lunga che lui stesso vorrebbe che gli venisse amputata (vv. 134-135) e il discorso cade, ma la situazione è giudicata abbastanza importante da fornire il titolo alla rubrica della *branche* nel ms. C: «Si conme renart coupa a Tybert le queue» (f. 15^a) e di M: «Ici fenist de landoille que Tybert menia sanz R. et commance si comme R. coupa a Tybert la queue» (f. 15^d).

In questa stessa *branche* XIII in cui si è assistito alla perdita di una zampa da parte di Isengrin, adesso è la coda dello scoiattolo a divenire l'oggetto di una contesa tra Renart, che la tiene per i denti (v. 1572), e Roussel, che fa resistenza per non essere mangiato, finché Renart non tira così tanto da strappargliela (v. 1574), permettendo però a Roussel di scappare.

Questa circostanza, in una versione modificata in cui la volpe avrebbe convinto lo scoiattolo a scendere dall'albero sotto garanzia della pace proclamata dal re, è la stessa rinfacciata a Roussel nella sequela di insulti che Renart lancia ai baroni, durante l'assedio di Malpertuis (*branche* Ia):

Et vos, Rossaus li escuireus,
Ge vos fis ja de molt granz delz,
[...]
Del cesne vos fis je descendre,
Ice vos quidai ge cher vendre.
Par la coue vos ting as denz,
Molt fustes tristes et dolenz (vv. 1692-1698)

[E quanto a voi, scoiattolo Roussel, / Vi ho già procurato grandissimi dolori, / ... / Vi feci scendere dalla quercia / E pensai di farvela pagare cara. / Vi trattenni per la vostra coda con i denti: / Ve ne affliggeste e doleste molto],

per poi concludere vantandosi di non aver lasciato nessuno privo di una qualche «honte» (v. 1700). Forse, c'è effettivamente una correlazione reale tra un'aggressione che in qualche modo coinvolge la coda della vittima e la minaccia di una sottrazione dell'onore.

Sempre nel corso dell'assedio, Renart ridicolizza i baroni – facendo «grant diable» (*branche* Ia, v. 1779) – legandoli ciascuno a un albero «ou par la coue ou par le pie» (v. 1778), compreso il re che, divincolandosi, «par pou la coue n'a ronpue» (v. 1805; e alla fine ciascuno effettivamente perderà il proprio arto, poiché saranno liberati da Tardis a colpi di spada). Nella *branche* VII, Renart simula pentimento mordendosi la coda (v. 747).

La connessione è più esplicita nella *branche* VIII, quando, confessandosi, Renart ricorda di aver attaccato Hersent alla coda di una giumenta, «tant qu'a honte la fis livrer» (vv. 147-50). Il valore disonorevole del gesto è confermato nella *branche* XXIII, quando è Renart a proporre di farsi attaccare «a la queue d'un viel jument» se non fosse riuscito a discolparsi (v. 55).

III.2.3.6. Quête de justice

Esaurito il triplice schema degli incontri singoli, l'ultima sezione della *branche* XIII si sviluppa nel segno di una ricerca di giustizia da parte dei baroni maltrattati da Chuflet. Così, nel pieno stile di una *branche* giudiziaria, alle rimostranze di Roussel presso il re si accodano anche Roonel e Isengrin, le cui denunce convincono Noble a convocare Chuflet a corte per processarlo.

Con il primo incarico al gatto Tibert, di «Coflet querre» (v. 1633), si rinnova il motivo iniziale della *queste*: l'oggetto è al contempo lo stesso (sempre Renart) e diverso (ricercato in quanto Chuflet).

Questa nuova identità del personaggio sembra avere una ricaduta anche sul tipo di valori che veicola. Infatti, finito il resoconto del lupo, il re si alza in piedi e «par fin mautalant et par ire / Si commença un pou a rire» (vv. 1627-1628).

II.2.3.7. Valori del riso renardiano

Se finora Renart aveva promosso un riso in un certo senso positivo, liberatorio, adesso quello che suscita è un *rictus* quasi isterico, nocivo.

Del resto, la volpe suscita un riso ambivalente in molte altre occasioni nel *Roman*. Senza pretesa di esaustività, può essere istruttivo, come già per altri temi affrontati, fornire una panoramica delle varie espressioni di riso che si affollano attraverso le *branches*, per dare concretamente una misura dell'importanza che tale motivo riveste nella letteratura renardiana.

Nella *branche* Ib, Isengrin ride di gusto per il gioco di parole (intraducibile) fatto da Renart/Galopin, tra «lo chiamano con che nome?» e «lo chiamano dunque asinello?», tanto che vorrebbe averlo pensato lui:

“Comment sot il a non pelez?
Dites nos comment il a non,
Fot il donques pelez Asnon?”
Ysengrin rist, quant il ce ot,
Et por le non d'Asnon s'esjot,
Molt l'amast mels que nul avoir. (vv. 2420-2425)

[“Con quale nome siete soliti chiamarlo? / Diteci che nome ha: / Bisogna forse chiamarlo Asinello?”
/ Isengrino rise sentendolo / E si divertì per il nome Asinello, / Ad ogni altro avere avrebbe preferito dirla lui],

così come «s'en rist» a sentire i timori fintamente espressi da Renart (v. 2517)¹⁶⁷. Nella *branche* XI, lo scudiero a cui Renart è sfuggito racconta al cavaliere la disavventura e questi, ascoltato, «ses paumes en bati de joie» (v. 725), dicendo di non aver mai sentito una storia così bella. Al contrario, quando Espinart riporta al re il rifiuto di Renart di farlo entrare, Noble, udito ciò, «si en sosrit, / D'ire et de mautalant nercie» (vv. 2514-2515). Nella *branche* XVI, Renart incontra Noble e

¹⁶⁷ Nel frattempo, come molto suggestivamente nota Dragonetti, «Renart, bête invisible, proche du loup, mais à distance, dialogue frauduleusement avec la mort, jongle avec les mots pour se défendre contre elle et la distraire de son mutisme» (Dragonetti 1978, p. 791).

Isengrin e il re, vedendolo, «ne puet muer ne rie» (v. 744), come ancora, quando Renart loda l'aggressione di Noble a Isengrin, il re «s'en rit» di rimando (v. 1356).

Altre volte è la premeditazione di un inganno a suscitare in Renart un sorriso beffardo o una risata: di nuovo nella *branche Ib*, mosso da auto-compiacimento, Renart «de joie comença a rire» (v. 2324) quando si ammira tinto di giallo. Nella *branche II*, «s'en sozrist» istigando Chantecler a cantare (v. 332) e «a jeté un ris» prima di provare a ingannare Tibert (v. 733). Nella *branche III*, i pescatori da cui si lascia catturare discutono sui proventi della vendita della sua pelle, «mais Renars ne s'en fait fors rire, / Que moult a entre faire et dir» (vv. 81-82), per poi ridere anche di Isengrin che, bramoso di cibo, domanda a Renart di invitarlo a tavola (v. 226 e ancora al v. 430). Nella *branche XXIV*, sorride alla vista dei prosciutti appesi in casa di Isengrin (v. 233), e proseguendo la conversazione con Isengrin, «conmenca Renars a rire» (v. 237), macchinando di rubarglieli.

Altre volte, il *gab* stesso muove Renart al riso, come nella *branche XI*, quando lega il piede di Isengrin a un ramo di quercia e «ne puet muer / Qu'il n'en rie» (vv. 106-107).

Specularmente, il riso sottolinea anche la vittoria o la momentanea condizione di superiorità di un personaggio sulla volpe, come mostra la *branche II*, nella quale Chantecler, scampato alle grinfie di Renart, «li jeta un ris» (v. 441); quest'ultimo, smascherato dalla cincia che pensava di ingannare, «conmença a rire» imbarazzato (v. 530), e anche Hersent ride della soggezione di Renart quand'egli entra timoroso nella sua dimora (v. 1059, per di più introducendo alla consumazione di un atto sessuale, contrassegno tipico del riso rituale).

Il riso, dunque, è una dimensione importante nel comportamento di tutti animali: litigando con Hermeline, nella *branche Ib*, Hersent la ammonisce ridendo (v. 3125); a fine *branche*, Renart, riappacificatosi con la moglie le racconta la castrazione di Isengrin e lei ne ride (v. 3208).

Nella *branche Va*, il re, ascoltate le lamentele di Isengrin, inclina il capo e «conmençe un poi a sozrire» (v. 389); Brun, invece, giudica iniquo risparmiare Renart e ridere delle sue azioni (vv. 601-603). Nella *branche XII*, Renart rimprovera a Tibert di fare confusione tra le liturgie e Tibert inizia a ridere (v. 828), benché Renart creda che anche l'*arceprestre* (o «Jehanz li viauz», secondo B) «ou dant Davi, / Ou li prestre de la folie» riderebbero sentendo il gatto recitare la sua funzione (vv. 836-837).

Né mancano esempi tra i personaggi umani, come figura nel fitto avvicendamento di manifestazioni di ilarità della *branche IX*, in cui Renart rassicura ridendo Lietard, preoccupato per l'orso (v. 611); costui a sua volta, nell'ingannare l'orso Brun, si mette le mani sulla faccia perché «de rire a peine se tient, / Que molt tres grant joie a oü», avendo salvato il proprio gallo (vv. 890-891), per arrivare alla moglie di Lietard, *en riant*, gli dà il consiglio ch'egli cercava (v. 989). In questa stessa *branche*, infine, anche Hermeline «de rire ne se pot tenir» rientrando a Malpertuis con la coscia dell'asino

(vv. 1892). Ugualmente, nella *branche XVIII*, il prete Martin, sfuggito a Isengrin, «ne rit ne muit» (v. 125), mentre il lupo «rit assez» (v. 127) per aver a sua volta scampato il pericolo del prete, e i servitori del prete ridono della sua disavventura (v. 132).

Il riso, infine, sigla l'approvazione di una proposta: nella *branche Va*, BricheMER propone che Renart si riconcili con Isengrin tramite un giuramento e «li lions respont en riant / “Ja par les seinz de Bauliant”» (vv. 929-930), stessa formula ricorrente nella *branche XXIII*, dove Renart propone al re di discolarsi con un giuramento, e «“or, por les sainz de Biauliant!” / Respont Nobles en sorriant» (vv. 201-202). Nella *branche X*, Tibert suggerisce al re di convocare Renart per un patteggiamento e Noble, approvando, «conmenca a rire» (v. 196). Nella *branche XXI*, il villano ridendo approva il piano della moglie per ottenere il prosciutto (v. 105). Nella *branche XXII*, Chantecler «gita un ris» per approvare la proposta di Renart (v. 50), mentre Renart risponde «en souriant» al re Noble, suggerendogli migliorie da apportare al suo *con* (v. 363).

Insomma, è evidente che, a dispetto dell'autonomia degli scrittori, vi sono alcuni elementi la cui centralità è riconosciuta in maniera unanime e che si affiancano ai personaggi come ingredienti altrettanto immancabili in tutte le *branches* renardiane. Uno è appunto il riso, né poteva essere altrimenti, in un genere dominato dalla figura del Briccone: anche questo contribuisce all'apparente uniformità del *Roman de Renart*, ma perché è un altro esempio del modo in cui Renart condiziona sostanzialmente tutti gli intrecci.

II.2.3.8. Sconfitte di Renart

L'avventura di Renart e Tibert assomma la struttura delle due precedenti: Rossel aveva guidato Renart a un'abitazione di cui conosceva un ingresso (vv. 1392-1396), ma mentre divoravano capponi e uova la sortita era stata compromessa. Ora è Renart a condurre il suo compagno presso la dimora di un *forester* di sua conoscenza, in questo caso, però, per far finire Tibert in una trappola. In realtà, quello di depistare i suoi avversari, conducendoli in un luogo per loro fatale, è il diversivo più ricorrente adottato da Renart, e questa sequenza della *branche XIII* sta a confermarlo.

Si tratta di un altro motivo di lunga tradizione fiabistica, applicato dalla volpe ai danni del lupo anche in una fiaba dei fratelli Grimm, *Il lupo e la volpe*: non contento del cibo procuratogli per due volte dalla volpe, e incapace di procurarselo da solo senza riscuotere le bastonate dei contadini, il lupo vuole accompagnarla personalmente nella terza sortita, ma la volpe lo inganna lasciandolo mangiare finché non diventa troppo grasso per poter fuggire (Grimm 1979, pp. 264-265). Una fiaba che oltretutto richiama un tiro giocato proprio da Renart a Isengrin e raccontato nella *branche I*:

Trois bacons avoit en un mont

Ches un prodome en un larder:

De cous li fis ge tant manger.
N'en pot issir, tant fu ventrez,
Par la u il estoit entres (vv. 1050-1054)

[Tre prosciutti erano ammucchiati / Nella dispensa di un brav'uomo: / Di quelli gli feci tanto mangiare / Che non poté uscire da dove era entrato, / Tanto era ingrassato] (traduzione da Bonafin 2004, p. 311).

In questa sequenza di vittorie, comunque, Renart ha pur subito uno smacco, durante il breve intervallo in cui non era stato lui a guidare la narrazione ma si era affidato allo scoiattolo, investito dell'insolita funzione di (pseudo-)aiutante, prima di divenire vittima.

L'inversione dei ruoli rispetto all'avventura di Renart e Rossel testimonia retroattivamente di come le strutture narrative conservino una propria ineludibile rigidità, per cui, ad esempio, sembra si possa sempre prevedere che il personaggio che viene introdotto dal complice all'interno di un luogo sarà poi quello che ne uscirà malmenato, e a questa regola neanche Renart può sottrarsi.

Non è la sola volta in cui gli capita di subire le medesime vessazioni fisiche che è solito far infliggere ai suoi avversari: nella *branche* I, i baroni lo inseguono e «li poillent le pelicon / Qu'en haut en volent li flocon» (vv. 1587-1588); nella *branche* Va, tanto i cani hanno aggredito la pelliccia di Renart «et desachie et detire, / Que en bien plus de treize leus / Li est aparissanz li jeus» (vv. 1265-1268); ancora nella *branche* I e nella XVII, è sconfitto in duello da Isengrin e Chantecler e costretto a fingersi morto; nella *branche* IX, è triplicemente aggredito dal mastino Clavel, che addenta Renart per l'orecchio, da Corbel, che gli morde la coda, spezzandogliela (vv. 1373-1374), e da Tison che gli lacera tutta la pelliccia (vv. 1382-1383).

I conflitti non si risolvono sempre a vantaggio della volpe, ma questo è uno dei tratti peculiari di tutte le *trickster stories*, nelle quali anche il ferimento e il patimento fisico dell'eroe sono previsti e inseriti senza che abbiano necessariamente una rilevanza nell'intreccio narrativo¹⁶⁸.

Del resto, già le implicazioni delle scene di processi sono tali da rendere inammissibile la vittoria di Renart in un'ordalia, poiché significherebbe, da un lato, una mancanza di volontà o peggio ancora un'incapacità della cultura dominante di controllare la propria macchina ideologica e garantire il successo della propria narrazione, oltretutto nei punti più scoperti, vale a dire nelle rappresentazioni

¹⁶⁸ Piuttosto, ciò che salta all'occhio è che, al di là delle percosse corporali, Renart non è forse mai fatto oggetto di esplicita ironia, arma che pure viene usata dal narratore, ma contro altri bersagli. Per fare un esempio, nella *branche* VII, testimone anche di una satira anti-villanesca, la pratica della derisione interviene non solo per vilipendere una classe sociale, ma anche per stigmatizzare comportamenti inconciliabili con questo stesso modello culturale che si premura di emarginare il villano, cioè quello cortese: tale è l'ispirazione che muove il rimprovero del nibbio Hubert, ostile nei confronti di Hersent a causa dell'inopportuna esuberanza erotica ch'ella ostenterebbe (e infatti in questa *branche* è presentata come una meretrice, con una collocazione sociale più bassa che la rende più facilmente attaccabile). Che Renart prenda le sue difese è, una volta di più, prevedibile e coerente.

delle pratiche giudiziarie alle quali si cerca di sottoporre la volpe e dalle quali, una volta immessavi, non può assolutamente uscire indenne. Salvo, magari sì, con qualche stratagemma, ma mai da innocente. Dall'altro lato, e specularmente, la vittoria di Renart a processo decreterebbe un'accondiscendenza eccessiva della società politicamente organizzata nei confronti del soggetto destabilizzante, e forse finanche una mistificazione eccessiva della sua natura bricconesca.

II.2.3.9. Convocazione a corte

L'ultima ambasciata, composta da Bernart, Brun e Baucent, riesce a catturare Chuflet e condurlo al cospetto del re, legato con disonore «desoz le ventre du cheval» (v. 1961), e qui è interessante sottolineare che l'orso e il cinghiale agiscono come semplici assistenti dell'asino Bernart, vero antagonista della volpe in questa scena. Egli, infatti, è l'artefice del piano e il principale esecutore:

“Seignor” dist Bernart l’archeprestre,
“Sajement nos covient ovrer
Que il ne nos puisse eschaper.
Li un de nos s’en voist devant
Trestot belement chevaucant:
S’il ne voit c’un de nos ensamble,
N’aura pas poor, ce me semble”.

[...]

“Ge irai, se vos commandes” (vv. 1908-1919)

[“Signori”, disse l’arciprete Bernart, / “Occorre che operiamo saggiamente / Affinché non possa scapparci. / Uno di noi vada avanti, / Cavalcando tranquillamente: / Se vede solo uno di noi, / Non avrà paura, secondo me”. / ... / “Andrò io, se vi sta bene”],

mentre l'intera operazione si svolge con successo sotto gli auspici divini che Brun e Baucent avevano invocato:

“Sire” font il, “bien dit aves.
Et damledeu a son plaisir
Vos en laist a bon chef venir,
Qui le vos doinst par tans trover” (vv. 1920-1923)

[“Signore”, dicono, “avete parlato bene. / E Dio voglia / Che arrivate a capo di questa impresa, / Concedendovi di trovarlo subito].

Il merito della cattura del diabolico Chuflet, insomma, è da attribuirsi all'*archepreste* e questo non sarà casuale in una *branche* che più e più volte sembra ridimensionare, se non apertamente difendere, la condotta dei rappresentanti della religione¹⁶⁹.

A questo punto, dovendo procurarsi degli ostaggi per accettare la sfida di Roonel, Renart rivela la propria identità a Grimbert («Sire, je sui Renart le ros», v. 2082), che a sua volta – unico tra tutti gli animali con cui la volpe aveva fin qui interagito – «a son dit l'a reconeü» (v. 2087)¹⁷⁰. La preferenza accordata a Grimbert è prevedibile e coerente con il legame che i due personaggi intrattengono lungo tutto il *Roman*, così come per l'altro personaggio della *branche* a cui Renart si è palesato, la lupa Hersent.

Meno scontata è la scelta del secondo ostaggio, caduta sul cervo Brichemer, a detta di Renart suo sodale (v. 2070), che non viene neanche interpellato e su cui lo stesso narratore si limita a un accenno sfuggente (Grimbert «devant le roi en est venu / Ostage por Renart livra, / Et dant Brichemer i entra», vv. 2089-2090). Anche nel testo del ms. H, dove ci si perita di chiarire che Grimbert confida a Brichemer la vera identità di Chuflet, sembra basti questa informazione per garantire la volontaria adesione del cervo, senza altre apparenti motivazioni.

Questo legame tra Renart e il cervo andrebbe approfondito, poiché forse chiarirebbe anche la scelta altrettanto inaspettata di far leggere a Brichemer – e non, ad esempio, a Grimbert – l'epistola in memoria di Renart, nell'orazione funebre della *branche* XVII, conclusa dal cervo con l'assoluzione della volpe e l'assoluzione dai suoi peccati: Renart, «soiez tu absolu. / Li pechiez en soit seur moi mis, / Ainssi absoil je mes amis» (*branche* XVII, vv. 962-964)¹⁷¹.

a) Modello giuridico

Il rispetto scrupoloso della consuetudine giuridica fissata per la risoluzione di una controversia prova come Renart/Chuflet sia stato finalmente preso nelle maglie del meccanismo giudiziario vigente, messo in moto per punirlo dei misfatti dai quali egli «doit avoir honte» (v. 2146, obiettivo prefissato da Roonel già ai vv. 2126-2128: «Ancois li rendrai ses merites / Et de la honte et de l'ennui / Que nos a fait ici enqui»).

S'introducono, così, le reliquie per il giuramento, che precisamente si compie sulla testa (*chef*) del ratto Pelé (vv. 2140-2141), ucciso da Renart nella *branche* Ia, e qui si può apprezzare come, benché

¹⁶⁹ Nel *Roman de Renart* l'arciprete in questione è rappresentato come un asino, ma su questo l'autore della *branche* non aveva evidentemente libertà di intervento.

¹⁷⁰ Se, in effetti, non si vede perché la tintura nera dovrebbe avere implicazioni sul camuffamento della voce, sta di fatto che solo il cugino Grimbert riconosce Renart quando questi gli parla. Il problema era invece avvertito nella *branche* Ib, dove Renart, una volta tinto di giallo, per sfruttare il fortuito camuffamento deve alterare anche il proprio accento, e lo fa fingendosi un giullare bretone.

¹⁷¹ L'autore della *branche* XVII dichiara esplicitamente che Brichemer «moult souloit Renart amer» (v. 830).

sia pronunciata dal narratore e non da un personaggio – ma forse ciò piuttosto ne aumenta la significatività –, anche la scelta della parola *chef* sostenga con accuratezza l'imitazione del modello giuridico in atto, dacché corrisponde all'utilizzo fattone in contesto di giuramento anche in altre opere letterarie, come il *Roland* o il *Tristan* di Béroul, in alternativa a *teste* (per cui vedi Le Gentil 1950, p. 49 e Rey-Flaud 1978, p. 454).

Senza poter approfondire, in questa sede, un possibile riscontro nel *Roman de Renart* delle tesi dei due studiosi¹⁷², ci si può limitare a notare come l'opposizione *chief/teste* (riassumibile in una distribuzione degli usi, rispettivamente di *chief* come sineddoche per l'intero corpo, con un surplus di valore simbolico o figurato, e *teste* come parte anatomica, con un valore meramente oggettuale), sembri corrispondere alle scelte linguistiche osservabili, ad esempio, in occasione delle vessazioni subite dagli avversari di Renart.

Se, a seguito del tiro di Renart, Brun «la teste ot vermeille» (*branche* I, v. 1208) – così come anche Isengrin, rinfacciandogli la tonsura ricevuta, lamenta «que tote oi la teste pelée» (*branche* VI, v. 738) –, quando è Renart a parlarne, per deridere Brun usa la variante *chef*:

Baus sire Brun, e car me dites,
Se iestes moines ou ermites
Et se messe chanter savez,
Quant vos si grant corone avez.
Molt par aves vermeil le chef (br. VI, vv. 291-295)

[Nobile signore Bruno, ditemi / Se siete monaco o eremita / E se sapete cantare la messa, / Dato che portate una tale corona. / Rossissimo avete il capo].

Alla menzione neutra della testa fatta dalle vittime, che la assimilano a una parte del corpo ferita e nulla più, Renart risponde con un termine marcato: quello, per intenderci, a cui l'autore del *Roland* farebbe appello «lorsqu'il entre du respect ou de la sympathie dans ses impressions» (Le Gentil 1950, p. 52), che alimenta l'ironia del discorso¹⁷³.

¹⁷² Un'analisi distribuzionale delle occorrenze di *teste* e *chief* tra regno umano e regno animale (rispettivamente, 4 casi contro 72 per *teste* e 40 contro 10 per *chief*) è stata condotta, insieme a quella di altre parti del corpo, da Corinne Zemmour ma al solo fine di mettere in luce una presunta appropriazione del lessico antropomorfo da parte degli animali (vedi Zemmour 1993, pp. 859 e sgg.).

¹⁷³ Un caso a prima vista divergente è nella descrizione che della tonsura fa Renart, nella *branche* IX: «La corone fu si faitie / [...] Et teste et vis ot escorché, / Qu'il sambla chat escorcié» (vv. 550-554). Qui, l'utilizzo di *teste* può essere in realtà funzionale alla comicità di un resoconto che si finge oggettivo e distaccato, narrando senza apparente partecipazione il danno subito da Isengrin a «teste et vis», solo per arrivare alla battuta seguente. D'altra parte, la distribuzione ipotizzata non sembra reggere altrettanto bene nelle *branches* più tardive, come si evince dalla XXII (*Comment Renart parfit le con*), nella quale «Ysengrin a jure sa teste» (v. 104).

Nonostante le premesse di serietà nella replica del codice del duello, un repentino abbassamento comico è suggerito dalla tipologia di arma dei due contendenti, non spade, ma bastoni, come era in uso nei combattimenti giudiziari tra uomini di ceto inferiore:

Et sire Roenel porquiert
Tel escu cum a lui afiert,
Bone cuiree et bon baston
Qui bien fu freté environ¹⁷⁴.
Et Renart s'est bien entremis,
[...]
Un escu tot roon et noir
A aparellie, jel vos di,
Et un baston noir autresi.
Le baston estoit de pomer,
Et bien l'ot fait estroit lier (vv. 2097-2108)

[E Roenel si procura / Lo scudo che gli si conviene, / Una buona corazza e una buona mazza / Che era stata ben rinforzata tutt'attorno. / Anche Renart si è equipaggiato per bene, / ... / Uno scudo tondo e tutto nero / Ha preparato, vi dico, / E una mazza altrettanto nera. / La mazza era di melo, / E l'ha fatta legare ben stretta].

Il bastone, infatti, suppliva alla spada presso i non-nobili, essendo precisamente «l'arme des roturiers quand ils étaient partie active dans un combat de jugement» (Bardin 1841, s.v. BÂTON D'ARMES, p. 699), in quanto tale legislativamente regolamentata da Filippo Augusto, come si ha notizia da un suo *mandement* del 1215 alla contessa di Champagne¹⁷⁵.

Tutte le pretese di nobiltà manifestate dai membri della comunità animale sembrano, dunque, non reggere alla prova dei fatti: al momento dello scontro, sancito dalla legge ch'essi stessi avevano invocato, i due avversari si presentano a combattere con due semplici mazze di legno, palesando così una condizione sociale che non è certo quella di due baroni, bensì di gente comune.

Alla sconfitta in duello di Renart fa immediato seguito la sentenza di morte pronunciata dal re, ancora insistentemente preoccupato in primo luogo che il colpevole non rechi mai più disonore ai suoi sudditi: «Jamais ma gent ne honira» (v. 2291).

¹⁷⁴ In luogo di «freté», H rende più chiaramente «ferrés» (v. 2860), precisazione che, in ogni caso, non si estende all'arma di Renart, che è detta essere semplicemente di legno di melo.

¹⁷⁵ Affinché diffondesse e facesse rispettare la norma che fissava la lunghezza del bastone a tre piedi: «Campiones non pugnent de cetero cum baculis, qui excedant longitudinem trium pedum. Ad palmum manus vel minoris longitudinis liceat eis pugnare, si voluerint» (in *RGALF*, n. 120, pp. 211-212).

Si opta per l'affogamento, gettando Chuflet «en l'eve del pont» chiuso in un sacco (vv. 2294-2295), scelta decisamente più comoda dell'impiccagione per consentire un salvataggio *in extremis*, quale infatti avviene a opera di Grimbert, che prende al volo il sacco (vv. 2306-3307).

b) Modello favolistico

In chiusura della *branche*, dunque, i propositi punitivi più insistiti vengono accantonati a favore di una condanna tipologicamente equivalente ma certo meno comune¹⁷⁶, che allontana la narrazione dall'aderenza stretta alla prassi processuale fin qui ricercata, per ricondurla in uno scenario meno scrupolosamente verosimile, cioè renderla più svincolata dalla realtà extra-testuale e più vicina, ad esempio, al genere favolistico, nel quale la scampata morte da annegamento è un motivo ricorrente (in questo caso accostabile a F1088.3: “Extraordinary escape from drowning”).

Come scrive Andrea Zorzi, l'impiccagione era da sempre «considerata la morte più degradante, destinata agli individui di modesta condizione, per l'esposizione alla quale veniva sottoposto il cadavere» (Zorzi 2008, p. 407)¹⁷⁷.

Allora, la piena fedeltà al modello giuridico avrebbe forse preteso, a questo punto, d'imporre ostentatamente la propria autorità sul corpo della vittima, che invece, qui, si preserva intonso. Al termine di un racconto di *quête* tutto incentrato sulla cattura della volpe, l'oggetto del desiderio finalmente conquistato non si esibisce né si deturpa, ma anzi viene occultato in un sacco e subito gettato via.

La soluzione scelta, se, per un verso, rientra ancora nel complesso normativo codificato, per l'altro tiene aperta la possibilità – meno perseguibile in altre forme di condanna – di un legame motivato tra l'originario valore ritualistico di questa pena e l'attuale contesto narrativo.

L'annegamento, infatti, era un supplizio previsto dal diritto romano in risposta a una precisa richiesta di *procuratio*, cioè di «espiazione per l'intera città [o, diremmo noi, comunità]. Ciò avveniva quando fosse nato un *monstrum* – un fenomeno abnorme interpretato come manifestazione dell'ira degli Dei», che andava perciò prontamente abbandonato alle acque purificatrici (von Hentig 1942, p. 85).

La descrizione che ne fa von Hentig conferma, anche per questo caso, la piena attendibilità storica della rappresentazione fatta nella *branche*: scrive, infatti, che questa «pena capitale si eseguiva, in genere, gettando il condannato dall'alto di un ponte», e tali condannati venivano «legati, bendati o

¹⁷⁶ Zorzi (2008, p. 408) riporta una testimonianza parigina del 1382, circa alcuni colpevoli di insurrezione contro il re che vennero affogati di nascosto nella Senna solamente perché l'esecuzione pubblica era resa impossibile da una folla rivoltosa.

¹⁷⁷ Quanto alla tipologia dello squartamento, che pure si è vista palesarsi tra le minacce di Noble, essa «fu adottata, invece, in più di un'occasione per segnare il tradimento di cui si era reso colpevole il giustiziato. Non solo essa consentiva di esporne in modo ammonitorio le membra in più luoghi, ma evidenziava anche la volontà di non consentirne la sepoltura, impedendo la riconciliazione cristiana» (Zorzi 2008, p. 408).

addirittura chiusi dentro un sacco» (von Hentig 1942, pp. 93-94). Infine, non è senza interesse la notizia che la prova dell'acqua era destinata principalmente alle donne accusate di stregoneria (von Hentig 1942, p. 93).

Da qui alla fine, effettivamente, il tenore del racconto permane su toni favolistici, recuperando energicamente il filone magico già più volte emerso nel corso del *récit*.

II.2.4. *Finale fiabesco*

Salvato da Grimbert, Renart garantisce che «quant je voudrai, je serai ros / Ausi con j'estoie devant» (vv. 2312-2313) e Grimbert lo vedrà «la nerté oster» (v. 2320), perciò procede a recitare «ses horoisons, / Ses proieres e ses sarmons / Qu'il avoit en enfance apris» (vv. 2321-2323), che effettivamente lo riportano al suo aspetto consueto¹⁷⁸.

Se, dunque, il superamento del principale ostacolo alla vittoria del protagonista è dipeso – come sempre accade negli intrecci renardiani a tema giudiziario – dall'intervento dell'aiutante, la risoluzione finale dell'intera vicenda è però affidata esplicitamente a un'operazione magica (circostanza che, tra le altre, incoraggia la lettura di A contro H sulla modalità con cui Renart era diventato nero, cioè grazie a un'erba magica in suo possesso, e non a una polvere rinvenuta chissà dove, come tramanda l'altro testimone). Del resto, benché i termini siano comuni al linguaggio religioso, evidentemente non può trattarsi di un miracolo in senso cristiano, anche perché Renart era appena stato riconosciuto spergiuro tramite ordalia e dunque sfavorito agli occhi di Dio.

Anche il ricorso al mezzo magico non è un'esclusiva di questa *branche*, ma compare nella *branche* I sotto forma di anello offerto a Renart dalla regina, grazie al quale «molt en seroit mellor ma voir» (v. 1448; nella *branche* Ia, l'anello diventa un *brief*, che la regina gli fa avere per tramite di Grimbert e grazie al quale Renart sarà al sicuro dalla morte, vv. 1917-1924). Lo stesso racconto della genesi di Renart e Isengrin si appoggia, com'è noto, su una tradizione non pienamente cristianizzata, che presenta la nascita degli animali per mezzo di una *verge* magica donata da Dio a Adamo ed Eva (*branche* XXIV, v. 26).

Peraltro, già l'imprigionamento della volpe in un sacco, poi gettato nel fiume, richiama un motivo fiabesco, quello dell'eroe nella botte, rielaborato anche nella letteratura satirica e, secondo Propp (2008, p. 388), derivato dal motivo dell'inghiottimento dell'eroe in un pesce (sostituito, a sua volta, del serpente). Un esempio, che presenta un animale come aiutante del protagonista, si trova in una

¹⁷⁸ Si noti che anche in questo contesto il cugino Grimbert incoraggia Renart a liberarsi dell'identità fittizia di Chuflet, ora che è dato per morto, per il fatto che un eventuale smascheramento sarebbe motivo, per loro, non già di punizione ma innanzitutto di disonore: «Se tu le pues fere, si fe, / Ou autrement tu es alé, / Et je meïmes sui honi» (vv. 2315-2317). La preoccupazione è rinnovata poco più avanti, quando Grimbert consiglia di attendere la notte perché «se l'en nos savoit ici / Moi e toi seremes honi» (vv. 2331-2332).

fiaba di Vjatka (citata in Propp 2008, p. 388), in cui l'eroe viene chiuso in una botte e abbandonato alle correnti, fino ad arrivare su una spiaggia dove, fortunatamente, la botte si ferma con una piccola apertura rivolta verso l'alto; tramite questo buco, il protagonista riesce a legare la coda di un lupo che si era avvicinato, per poi colpirlo al sedere con un taglierino, così che l'animale inizia a correre trascinandolo con sé la botte e rompendola. Evidentemente, le dinamiche sono profondamente diverse tra questa fiaba russa e la *branche* renardiana, ma la struttura della narrazione (imprigionamento del protagonista in un contenitore gettato in acqua e successivo salvataggio da parte di un aiutante) sembra preservata.

Sarebbe da chiedersi se il motivo dell'eroe nella botte non riecheggi anche nella permanenza di Renart nel pozzo, raccontata nella *branche* IV (in una forma corrispondente al motivo K65: il lupo si cala nel pozzo in un secchio permettendo alla volpe di uscirne usando l'altro), forma di inghiottimento il cui prezzo la volpe avrebbe pagato appunto cedendo il lupo al proprio posto.

Una versione del motivo che parrebbe mediare tra la fiaba citata, l'occorrenza evidenziata nel finale della *branche* XIII e l'aneddoto del pozzo della *branche* IV è quella inserita nei *Versus de Unibove* (seconda metà dell'XI sec.), primo caso attestato di satira del villano positiva, incentrata su un'altra *figura diaboli* affine a Renart, ovvero il contadino Unibos. Costui, per salvarsi dai suoi nemici, consiglia loro di ucciderlo chiudendolo in una botte e gettandolo in mare:

Dicam tamen pacifice, / qua ratione perdere / me possitis in hac die / aut cras, futuro tempore. //
Ligate me de funibus / aut de contortis restibus, / in apotheca mittite, / in qua me missum claudite. //
A doctis carpentariis / stringatur tonna circulis; / tonnam cum meo corpore / ad mare magnum
volvite. // Cum tonna me dimergite, / ad abyssum transmittite, / hac arte me confundite: / sic peream
me iudice!

[Ora con tutta calma vi esporrò in che modo possiate distruggermi oggi, o nel futuro, magari domani.
// Legatemi con funi o corde ritorte, imprigionatemi in una botte e poi chiudetela. // Esperti bottai
stringano il barile con doghe di ferro; poi fate rotolare il barile con me dentro nel vasto mare. //
Gettatemi dentro un abisso, affondatemi col barile, sbarazzatevi in questo modo di me: così morirò
secondo i miei desideri] (166-169, testo e traduzione in Bertini/Mosetti Casaretto 2000, pp. 114-
115).

Poi, dopo averli indirizzati verso un'osteria, cedendo loro del denaro attraverso una fessura, riesce a indurre un porcaro, i cui maiali si erano avvicinati alla botte, a prendere il suo posto, millantando le ricchezze e gli onori che tale condizione offriva:

Dum porcus audit Unibos / tonnæ fricare circulos, / exclamat: «Adversarii, / ah, non sunt adhuc ebrii!» // Horret subulcus de sono / Unibovis incognito; / vas quernum tangit baculo / dicens incluso misero: // «Pro quo clausus es crimine / in apotheca, perditè?» / Prompte respondet Unibos: / «Honores nolo maximos. // Huius coloni patriæ / me compellunt cotidie / me volentes efficere / præpositum potentiæ. // Ego numquam præpositus / ero meis ætatibus, / nam sufficit quod habeo, / honores regni renuo». // Subulcus inquit cupidus: / «Me decet honor maximus; / ego pro te præpositus / efficiar ditissimus. // Compulsus sum fataliter / apothecm tuam, miser, / hoc fuste meo tangere; / certa me tonna ponere!».

[Quando sente i maiali che si sfregano contro le doghe del barile, Unibos esclama: «Oh no! I miei nemici non si sono ubriacati!» // Il porcaio, al suono di quella voce sconosciuta proveniente dal barile, si spaventa; sfiora con il bastone il recipiente e chiede al povero prigioniero: // «Quale colpa hai commesso, disgraziato, per farti rinchiudere in una botte?» Unibos prontamente ribatte: «Non accetto i sommi onori. Tutti i giorni gli abitanti di questo paese vorrebbero costringermi a diventare sovrintendente al potere. // Io in vita mia non sovrintenderò mai a nulla: mi basta quel che ho, rinuncio agli onori del regno». // Il porcaio afferma bramoso: «È a me che compete il sommo onore; sovrintendente al posto tuo, diventerò ricchissimo. // È stato il destino a spingermi a sfiorare col mio bastone la tua botte, disgraziato: sbrigati a introdurmi nel barile!»] (180-186, *Iidem*, pp. 118-121).

Come si vede, in questo bricconesco stratagemma del contadino si ritrovano tutti gli elementi della fiaba (il motivo in sé ma anche l'essenziale sfruttamento della fessura nella botte per passare i denari ai tre aguzzini e l'intervento provvidenziale degli animali che le si avvicinano), unitamente al fine per il quale l'intera operazione è approntata, cioè consentire al protagonista di salvarsi attraverso uno scambio di persona, convincendo un malcapitato a sostituirsi a lui.

Sono corrispondenze che, da un lato, possono confermare l'attribuzione del finale della *branche* XIII alla medesima tradizione narrativa, dall'altro, attraggono in questa tradizione anche un altro racconto renardiano, a riprova della longevità e della diffusione di tale motivo nell'orizzonte folklorico riflesso nella letteratura coeva¹⁷⁹.

Per finire, come accade agli eroi dei racconti di magia, Renart non torna uguale a prima, ma «plus bel et plus apers» (v. 2328).

Il ritorno a casa dei due personaggi sancisce la conclusione della *branche*.

¹⁷⁹ Oltretutto, l'episodio renardiano del pozzo è, a sua volta, parte di un ampio *corpus* che include favole di scrittori tanto occidentali quanto arabi, da Rashi di Troyes a Pietro Alfonso a Rabbi Berechiah Ha-Nakdan a Odone di Cheriton (su cui vedi Bonafin 2006, pp. 130 e sgg.).

II.2.5. Livelli di cultura nella branche

Si potrebbe pensare che il temporaneo denudamento del personaggio, che nella scena con il contadino perde finanche il filtro dell'aspetto animale, contrasti con l'evoluzione della *branche*, tutta incentrata sul motivo del travestimento. In realtà, la maschera di Chuflet è un'invenzione della volpe, vale a dire che non scaturisce, come è spesso il caso dell'attore di una narrazione zoeopica, da una volontà autoriale di veicolare, censurandoli, alcuni contenuti ambigui o problematici, ma appartiene integralmente al dominio del racconto.

L'ispirazione, come per la *branche* Ib, proviene da una convinzione diffusa circa il ricorso al camuffamento, che sarebbe tipico dell'animale astuto (la taccola in Esopo, la donnola in Fedro, la volpe nei bestiari, a vari fini)¹⁸⁰, tuttavia, il modo in cui tale presunta competenza è declinata nelle due *branches* tradisce il punto di vista di una cultura diversa da quella che potrebbe aver sentito, all'origine, il bisogno di comporre delle narrazioni in cui a rappresentarla fossero animali.

Secondo i bestiari, la volpe usa rotolarsi su un terriccio rosso per enfatizzare la finta morte, apparendo come insanguinata e così adescando la preda¹⁸¹; qui, invece, Renart sceglie autonomamente di mascherarsi, ma lo fa per suo divertimento, richiamando non la natura dell'animale, bensì quella del *trickster*.

Il piacere del travestimento è già di per sé un'aggiunta fortemente umanizzante, che infatti dà corpo, come scrive Sudre a proposito della *branche* Ib, a «une sorte de joyeux vaudeville, de grosse farce bourgeoise» (Sudre 1893, p. 251).

Questo accentuato antropomorfismo soggiacente al racconto è probabilmente anch'esso il portato di una forte impronta autoriale, che fin dalla costruzione dell'intreccio, e dalla scelta dei temi renardiani da sfruttare, esprime il proprio gusto e il proprio modo di declinare certi elementi della cultura folklorica che frequenta (che è, bene o male, quello della sua classe di appartenenza).

In questo senso, già la differenza di consapevolezza di Renart, tra il travestimento "ragionato" della *branche* XIII e quello "accidentale" della *branche* Ib, rispecchia un trattamento diverso di tale motivo nei due testi, che nel primo caso mostra un ulteriore grado di rielaborazione del modello rispetto al secondo.

Nella stesura della *branche*, dunque, la componente folklorica del testo, che è ereditata dai vari modelli cui l'autore si ispira, proprio per questo vede la propria referenzialità ulteriormente pregiudicata dall'accostamento di un altro livello di cultura, concomitante e non sempre

¹⁸⁰ Riferimenti in Sudre 1893, p. 257.

¹⁸¹ Secondo il *Fisiologo* latino, «requirit locum ubi est rubra terra, et uoluit se super eam, ita ut quasi cruenta appareat tota» [cerca dove ci sia della terra rossa e vi si rotola sopra così da sembrare tutta macchiata di sangue] (*Physiologus latinus, versio B, XV*, in Zambon 2018, p. 234, traduzione a p. 235).

conciliabile, il quale ha la forza di selezionare e reinterpretare a proprio profitto il materiale recepito, relativizzando di conseguenza il valore politico e ideologico delle costruzioni pregresse.

Così, nella *branche XIII*, ancor più che nella *branche Ib*, il motivo del travestimento perde ormai gran parte delle sue connotazioni folkloriche, per declinarsi secondo un altro punto di vista, più interessato alle implicazioni identitarie, che infatti lo adotta solamente come artificio narrativo su cui basare il simbolismo demoniaco che Renart sostiene in questo racconto.

Profondamente diversi sono anche i valori espressi dai colori stessi che marcano i travestimenti di Renart: nel giallo della *branche Ib* c'è, secondo Margherita Lecco, un'implicita «referenza *ordurière* all'urina e di *déguisement* inquietante» (Lecco 1999, p. 43).

In effetti, se da un lato il medioevo aveva già connotato il giallo come colore della falsità, sulla scorta del valore originario di *fauve* – un «“jaune brun et brillant”, tirant sur le “rouge feu”», nonché «couleur symbolique de l'hypocrisie et de la tromperie» (Ott 1899, pp. 83-84) –, dall'altro anche l'ipotesi di un'allusione scatologica può avere una sua pertinenza con il rinnovamento d'identità che Renart compie in questa *branche* tramite il travestimento. L'immersione in una tinozza gialla richiamerebbe, in tal caso, la pratica iniziatica del passaggio *inter faeces et urinam*, quale rito di rinascita e rinnovamento¹⁸². Inoltre, il giallo, in combinazione con il verde, è anche tradizionalmente associato al disordine e alla follia (Pastoureau 1989, p. 51): che Renart possa intrattenere un particolare rapporto con la follia lo suggerisce la sua stessa natura di *trickster* (mentre a livello narrativo tale tema è costitutivo dell'intera *branche XII*, *Les Vêpres de Tibert*, per cui vedi Walter 1989).

Tutte queste implicazioni culturali del colore sono assenti dalla *branche XIII*, dove il nero di Chuflet si allontana drasticamente dalle connotazioni folkloriche del giallo della *branche Ib*, per esprimere un simbolismo più profondamente cristianizzato.

II.2.5.1. *Invasione del reale*

Espletata la funzione della barca dopo l'incontro con Hersent e Isengrin, Renart guarda verso la riva e subito vede un contadino interessato a comprarla (vv. 1094-1098), personaggio che riveste un ruolo eccezionalmente neutro, di aiutante, con cui Renart interagisce senza alimentare alcun conflitto. Ancora una volta, le dinamiche relazionali che ci si attenderebbe dalla conoscenza pregressa del *Renart* vengono parzialmente disattese, anche se nel quadro del medesimo impianto ideologico, che qui, però, elabora in maniera alternativa certi riflessi sociologici del reale.

Le pulsioni di rivendicazione sociale di cui Renart si fa spesso portavoce lasciano qui il posto a un più divertito vagheggiamento edenico, dove non solo il *vilain* commercia con la volpe, ma

¹⁸² La formula pseudo-agostiniana è stata usata per sostenere il medesimo parallelismo ritualistico a proposito delle vicende di Audigier, nella *chanson omonima*, in Borghi Cedrini 1989, p. 92.

addirittura scambia volentieri con il predatore i propri capponi (v. 1112), con un rovesciamento ironico che è poi quello tipico del concorrente motivo del paese di Cuccagna, ma più radicato nella realtà dei rapporti di produzione coevi¹⁸³.

Anche da questo si può misurare la predominanza nel testo di un particolare tipo di cultura profondamente condizionata dal riconoscimento di una struttura economica condivisa, che, pur nella finzione di un racconto zoeopico, lascia una forte impronta realistica. Infatti, la transazione si svolge nella forma di un baratto, in cui il valore d'uso della merce è riconosciuto sostanzialmente equivalente dalle parti: Renart fissa il prezzo della barca in quattro capponi e non uno di meno, e il villano accetta di buon grado senza protestare. Lo scambio, tuttavia, è condotto secondo un lessico pertinente piuttosto alla compravendita monetaria, dato che il villano dichiara esplicitamente di voler “acquistare” la barca e Renart di essere d'accordo a “vendergliela”:

Si li a dit “amis, ça meine
Cele nef, se vendre la veus:
Je l'achaterai, par mes eus”.
“Par foi” fait Renart, “volonters
La vos vendrai, baus amis chers.
Foi que doi seint Piere l'apostre,
Por quatre capons sera vostre,
Ja certes por meins ne l'aurois”.
Dit le vilein “vos les aurois,
Je n'e ferai mie lonc plet” (vv. 1096-1105)

[Così gli ha detto: “amico, porta qui / Quella barca, se vuoi venderla: / La comprerò io, promesso”. / “Perbacco”, risponde Renart, “volentieri / Ve la venderò, amico caro. / Per la fede che devo all'apostolo San Pietro, / Sarà vostra per quattro capponi, / Non uno di meno, siatene certo”. / Risponde il villano: “li avrete, / Non starò qui a farla lunga”].

Questa parentesi è abbastanza rilevante, trovandosi in un genere in cui la logica del profitto è completamente assente se non nell'immaginario dei personaggi umani che ambiscono alla pelle della volpe per rivenderla (come, ad esempio, i *marcheans* della *branche* III che, visto Renart sulla strada, iniziano a speculare sul valore della sua pelliccia e «li uns a dit que troi sols vaut, / Li autres dist “se diex me saut, / Ainz vaut bien quatre a bon marchie”», vv. 67-69), mentre adesso, per la

¹⁸³ La suggestione di animali mercanti avrà una sua ristretta fortuna in un'opera odepica che si dichiara assolutamente veritiera, cioè il *Livre des merveilles* di Marco Polo, che, seguendo una tradizione consolidata, menziona una popolazione di cinocefali, la quale proprio nell'atto di commerciare spezie è rappresentata in una miniatura del manoscritto fr. 2810 (f. 76^v). Non è quindi una possibilità ignota all'immaginazione letteraria.

prima volta, anche Renart si adegua a una pratica commerciale sensibilmente estranea alla sua natura come a quella degli altri animali, pur senza arrivare a domandare moneta, ma preferendole i capponi.

Anche poco prima, offrendosi di traghettare Isengrin ed Hersent, Renart aveva premesso di non voler «maaille ne denier» (v. 1028), ma forse in questo caso la menzione è più formulare che sostanziale, come si può dire ugualmente dell'espressione da lui usata più avanti, per rifiutare compromessi allo scontro con Roonel: «N'en prendroie de paresis / Un somier chargie, nun pas deus, / Que n'en soion andui as jeus» (vv. 2130-2132). Il denaro torna, in effetti, nel finale della *branche*, ma quale pegno offerto da Roonel (v. 2156: «Mes ancois ofri un denier») e Renart (v. 2163: «Si a un paressis ofert») prima del loro combattimento, dunque di nuovo in un contesto fortemente ritualizzato e definito in tutto e per tutto dalle norme sociali reali, che replica fedelmente.

Si tratta, ad ogni modo, di segmenti di testo indicativi della prepotenza con cui la realtà storica interviene nel racconto, e dunque del grado di pervasività che la caratterizza, non solo, come si è visto, nei suoi aspetti giuridici, ma anche in quelli economici.

Nella dialettica tra i livelli di cultura, un abbozzo di fantasia egualitaria nei rapporti tra uomini e animali (ricorrente anche in altre *branches*) non arriva comunque, in questo caso, a emanciparsi dai sistemi di produzione nei quali nasce e che la alimentano, lasciandoli invece penetrare nella narrazione e anzi costruendo la propria idealizzazione in accordo con questi ultimi, senza neanche pensare di eluderli o negarli. Una soluzione che è particolarmente calzante con la presumibile ideologia di un esponente della classe media, come il tipo di chierico che si ritiene autore di questa *branche*.

La lontananza di questo inserto dai toni aggressivi in cui si esprime la contestazione renardiana (che torneranno, di qui a breve, nella stessa *branche* XIII) tradisce, insomma, una propria tardività, e oltretutto la compresenza di questa situazione – e dunque di questo particolare taglio ideologico – in entrambi le versioni di A e H indebolisce ulteriormente la pertinenza della satira anti-villanesca approfondita da H nella sua versione della *branche* (vedi più avanti).

II.2.5.2. Presenza del fantastico

Si è osservato come quella del fantastico sia una presenza sottile ma diffusa, che permea di sé vari elementi della narrazione, persistendo fino alla fine del *récit*.

Occorre una precisazione: il comportamento della volpe nella prima sezione della *branche* è “strano”, e anche il cavaliere inizialmente se ne stupisce, ma si dà subito una spiegazione che, pur tirando in ballo il presagio divino e l'apparizione, è a suo modo “razionale”. L'autore stesso

prolunga il mistero fino al termine dell'episodio, salvo poi svelare il nascondiglio della volpe, fugando così i sospetti più espliciti di anormalità.

Anche l'erba usata da Renart per camuffarsi ha una natura magica, che però non viene più di tanto evidenziata, così come le formule ch'egli recita per tornare rosso non stupiscono Grimbart, il quale si limita a constatare il cambiamento senza sorpresa:

Et a dit “cosin, or vees!
Dont ne sui ge bien atornés?”
“Oïl certes” ce dist Grinbers,
“Tu es plus bel et plus apers.
Mes or te sie, si ne t’anuit” (vv. 2325-2329)

[E ha detto: “cugino, guardate! / Non mi sono acconciato bene?” / “Sì, certo”, dice Grimbart, / “Sei più bello e più prestante. / Ma ora siediti, così non ti affatichi”].

Dovendo scegliere un aggettivo per designare questi componenti straordinari del racconto, adopero il termine “fantastico”, seguendo la definizione di Todorov, che lo identifica come «l'esitazione provata da un essere il quale conosce solo le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» (Todorov 1981, p. 26), in quanto si tratta, anche in questo caso, di «incertezze», che sfociano talvolta nel fantastico “strano”, come è il caso della volpe all'inizio, talvolta nel fantastico “meraviglioso”, come sono l'erba del travestimento e gli incantesimi pronunciati da Renart sul finale per tornare normale¹⁸⁴. Mi sembra, infatti, più calzante, per i casi specifici della *branche* XIII, rispetto all'alternativa concorrente di “meraviglioso”, adottata da Poirion per l'ambito letterario (in un'ottica di equivalenza semantica ma differenza tipologica, per cui «lo *strano*, il *meraviglioso*, il *fantastico* indicano lo stesso fenomeno, ma visto secondo le diverse prospettive della psicologia, della letteratura e dell'arte»: Poirion 1988, p. 3)¹⁸⁵.

a) presenza di un nano

Oltre ai tratti già notati nella volpe, va evidenziata in questo gruppo la curiosa figura del nano, segnalato di sfuggita tra i membri di un corteo già ambiguo, che si incontra all'interno del castello in un atteggiamento misterioso, descritto con attributi che esulano dalla normale difformità fisica.

¹⁸⁴ Su queste precisazioni terminologiche, vedi Todorov 1981, pp. 43 e sgg., che parte da una definizione di “strano” come il «soprannaturale spiegato» e “meraviglioso” come il «soprannaturale accettato».

¹⁸⁵ L'aggettivo “fantastico” è adottato anche da Varvaro, ma egli circoscrive la sua trattazione al fiabesco, senza ulteriori premesse tassonomiche, perché «cosa sia il fantastico s'intende meglio di quanto non sia possibile definirlo esattamente» (Varvaro 2016, p. 9), solo rimandando in nota alla voce FANTASTICO di M. Beutler per l'*Enciclopedia Einaudi*, debitrice alla definizione todoroviana.

Il cavaliere, suo padre e i suoi fratelli lo trovano nella sala, «par desus une table» (v. 757), lo salutano ma egli curiosamente «ne denna mot dire / Ne a son salu ne respont / Einz crolle le chef, si se gront» (vv. 782-784), dopodiché la parentesi sull'enigmatico personaggio si chiude, con i cavalieri che siedono a tavola «dejuste le boçu naïs / Qui a si bele la veüe» (vv. 786-787), senza ulteriori chiarimenti.

Non agisce, dunque, il nano in alcun modo, eppure il narratore si dilunga per parecchi versi a descrivere il suo aspetto turpe, per il quale «trop bien ressemble diable» (v. 758). Conviene riportare l'intero passo:

Onques ne fu si contrefez,
Il sambloit qu'il fust d'enfer trez.
Torz fu et de piez et de hances:
Et si vos di, en ses deus manches
N'avoit pas deus aunes de drap.
Ses bras sembloit boce de sap.
Une boche out contre le cuer
Molt tres hiduse de grant fuer,
Et une en out enmi le piz.
Toz est ses visagez sarciz
E boce out lede et mau fete.
E la levre out contremont trete,
Bien i entrast un pié de bof.
Ses denz ressemblent moious d'of.
E si vos di par seinte Agnes,
Il n'a pas plein pouce de nes.
Lez euz out gros comme une lische,
Des oreilles sembloit bische,
Chevous out noirs comme arrement.
Molt se deduisoit cointement.
Un capel ot fait de fenoil.
Ceus qui venent regarde a l'oïl (vv. 758-780)

[Mai nessuno fu tanto deforme, / Sembrava venuto fuori dall'Inferno. / Aveva i piedi e le anche storti: / E vi dico, alle due maniche / Non aveva due metri di stoffa. / Le sue braccia sembravano moncherini di legno. / Aveva un'escrescenza sopra il cuore, / Orribile e vistosa, / E un'altra in mezzo al petto. / Tutto il viso era corrucciato / E aveva una bocca sgraziata e sproporzionata. / E aveva il labbro contratto verso l'alto, / Tale che ci sarebbe entrata la zampa di un bue / I suoi denti sembrano

tuorli d'uovo. / E vi dico, per Sant'Agnese, / Che ha un naso più corto di un pollice. / Aveva occhi piccoli come una fessura, / Dalle orecchie sembrava un cervo / E aveva capelli neri come l'inchiostro. / Si atteggiava con grande eleganza. / Aveva un cappello fatto di finocchio. / Fissa negli occhi quelli che arrivano].

È evidente quanto sia singolare questa esposizione, che oltretutto non arreca alcun contributo all'economia del *récit*: che sia parte di una digressione più lunga non trascritta (ma allora perché conservare questo frammento?) o che sia solo un ornamento utile a contestualizzare la presenza del magico, di certo la descrizione è prototipica e rispecchia appieno il tipo più comune, quello del nano disarmonioso (vedi Martineau 2003, pp. 34-35), cui l'autore non trascura di aggiungere anche il tratto arcaico del mutismo volontario, che caratterizza molti nani della letteratura cavalleresca¹⁸⁶.

Peraltro, dopo la presentazione del nano, i testimoni continuano a divergere, non solo nella trattazione della materia, ma anche nella costruzione dei versi che dovrebbero coincidere (vedi più avanti).

b) circolarità del racconto

Un'altra particolarità di questa *branche*, che avvicina la volpe all'eroe di un racconto fantastico, è il suo incessante peregrinare in boschi, foreste, «par la tere gaste» (v. 1128), rispettando un accentuato zoomorfismo che lo porta ricorsivamente a ripararsi sotto qualche albero: venduta la barca, Renart «s'en va tant qu'il fu pres de nuit» (v. 1129) per fermarsi «desoz un teil» (v. 1131). «Desoz un ormel» (v. 1352) inizia anche l'episodio con lo scoiattolo, insieme al quale, poi, «soz un chaine se sont coche» (v. 1514); Tibert, tornando a corte, incontra Renart che è «soz un arbre» (v. 1762); Belin, cercandolo, lo vede riposare «soz un homme» (v. 1802); Bernart lo trova «desuz une coudre menue» (v. 1936).

La dimora usuale della volpe, Malpertuis, ad eccezione del sogno descritto solo in H (vedi più avanti), è menzionata solo verso il finale della *branche*: «Et mesire Renart s'en torne / Vers Maupertuis, pas ne sojorne» (vv. 2353-2354), poi nei versi conclusivi:

Atant entra en Malpertuis
E apres lui referma l'uis,
Et saches que ce fu savoir.
Ci vos lais de Renart le noir.
En son castel est enfermes.
Atant est li contes fines (vv. 2361-2366)

¹⁸⁶ Il silenzio ostinato è un tratto condiviso anche dai *lutins*, geni domestici simili ai nani, particolarmente diffusi nel folklore francese, al punto da essere diventato proverbiale (vedi Martineau 2003, pp. 98-99).

[Allora entra a Malpertugio / E serra l'uscio dietro di sé, / E sappiate che fu una mossa saggia. / Qui vi lascio con Renart il nero. / Nel suo castello si è riparato: / A questo punto il racconto è finito],

in una posizione finale che, nonostante tutto, restituisce unitarietà al *récit*, racchiudendo tutti gli episodi in un'unica avventura durata fino al ritorno di Renart nel suo rifugio (anche se l'inizio non è coinciso con l'uscita della volpe dalla sua tana). Persino quando scappa dal castello Renart non prende in considerazione Malpertuis, ma semplicemente si vede costretto a cercare un nuovo rifugio, poiché «onc puis laiens ne retorna, / Or en a perdu le repere» (vv. 844-845).

Invece, un'insistita ciclicità organizza anche le durate della narrazione intorno all'alternanza del giorno e della notte: come si è visto già nella sequenza del cavaliere, l'azione è costantemente cadenzata dai momenti del pasto e del riposo, al punto che si specifica sempre che chi dorme lo fa fino al mattino, e anche dopo questa fuga, «quant le jor esclarci fu» (v. 1134), Renart si rimette in cammino. Ugualmente, Renart e lo scoiattolo Rossel dormiranno «tant que li baus jors esclarci / Et par la contrée luist cler» (vv. 1518-1519).

In generale, gli spostamenti dei personaggi sono sempre protratti «dusqu'a la nuit» (v. 1546, o fino a «l'anuitier», come nel caso di Renart e Tibert, v. 1702), scelta anche utile, nel primo caso, a far agire Renart al buio, così da poter giocare sullo spavento del prete che lo scopre illuminandolo con una candela e lo confonde con un demone.

Il taglio magico-avventuroso si accentua con l'incontro con Chuflet, che avviene stavolta non sotto un albero ma presso «une fontenele / Qui molt estoit clere et seine» (vv. 1660-1661), luogo tradizionalmente deputato alle apparizioni fantastiche, ma forse anche spia di una composizione circolare del racconto, o almeno, in questo caso, della sequenza che va dalla convocazione a corte all'esito della condanna: Chuflet, ricercato, è trovato vicino a un corso d'acqua, e in un corso d'acqua verrà infine gettato dopo la cattura.

II.2.5.3. *Influenze letterarie*

Elementi ascrivibili alla sfera del fantastico si concentrano, comunque, soprattutto nella prima sezione della *branche*, la quale indubbiamente esprime il massimo grado di originalità dell'autore. Palesemente, questo scarto dipende dall'emulazione di un modello diverso da quello renardiano, e precisamente cavalleresco, di cui la caccia alla volpe nel castello rappresenta una lunga parodia.

Da tempo la critica renardiana ha indagato le relazioni tra i due generi, sia sul piano formale che su quello contenutistico. Un primo accostamento è già stato proposto tra il nucleo primitivo del *Roman de Renart* (*branches* II e Va) e «some version of the Tristan legend» che Pierre de Saint-Cloud avrebbe parodiato, sulla base di analogie tematiche (appunto, l'adulterio e l'*escondit*,

rispettivamente di Hersent e Isotta) e nella fisionomia dei personaggi (Marco impulsivo e irascibile come Isengrin, Isotta adultera come Hersent, Tristano bricconesco come Renart), per arrivare a supporre una dipendenza comune di Pierre de Saint-Cloud e Bérout da una fonte perduta corrispondente al «Tristan dont La Chievre fist» (Tregenza 1924). Nell'articolo si evidenziano andamenti paralleli nello svolgimento dell'intreccio, come il trasferimento della contesa sotto il giudizio di una più alta corte (di Artù nei *Tristan* e di Noble nel *Renart*) e il giuramento su una reliquia, ma si tratta di procedimenti realistici, che riflettono consuetudini giuridiche dell'epoca e non sono, perciò, risolutivamente probanti ai fini di un'ipotesi di filiazione. Tuttavia, resta indubbia l'esistenza di un qualche tipo di relazione con la letteratura cavalleresca, che proprio l'autore delle due *branches* primitive esplicita nel prologo, per sottolineare la novità della propria materia:

Seigneurs, oï avez maint conte
Que maint conterre vous raconte,
Comment Paris ravi Elaine,
Le mal qu'il en ot et la paine:
De Tristan qui la chievre fist,
Qui assez bellement en dist
Et fabliaus et chancon de geste.
Romanz de lui et de sa geste
Maint autre conte par la terre (*branche* II, vv. 1-9)

[Signori, avete udito molte storie / Che più d'uno vi racconta: / Come Paride rapì Elena, / Il male e il dolore che n'ebbe, / Di Tristano che fece la capra, / E recitò assai bene / E *fabliaux* e canzoni di gesta. / Storie su di lui e le sue imprese / Più d'uno racconta in giro] (traduzione da Bonafin 2004, p. 41).

Più genericamente, si riconosce un'afferenza comune delle vicende renardiane e tristianiane al grande filone delle *trickster stories*, in virtù di una stretta solidarietà identitaria tra i due protagonisti: per esempio, «Tristan, as a trickster, can act only through tricks because his desire, like Renart's hunger and lust, is insatiable and because what he wants does not and cannot belong to him» (Regalado 1976). Massimo Bonafin ha evidenziato la cospicua presenza di relazioni tra il filone renardiano e quello tristianiano sia sul piano testuale che tematico: per quest'ultimo, la centralità dell'adulterio, il rapporto conflittuale dei due protagonisti con la corte e la solidarietà isolata di un singolo soggetto (rispettivamente Dinas de Dinan e il tasso Grimbert), l'utilizzazione

dell'inganno e dei travestimenti e, infine, il carattere aneddótico delle loro avventure (vedi Bonafin 2000)¹⁸⁷.

Anche nello stile i debiti del *Renart* col genere cavalleresco sono improntati a una ricorrente “comiczazione” del registro alto, che effettivamente, per il solo fatto di entrare nei racconti di Renart e degli altri animali, subisce l'abbassamento che il contesto gli impone, riuscendo di sicuro effetto parodico.

Pertanto, se è certamente corretto dire che il *Roman de Renart* non è «à proprement parler une épopée» e «il n'en est pas non plus la parodie» (Boutet 2008, p. 479), e sostenere l'erroneità di leggere le *branches* come un prodotto sistematicamente contrapposto all'epica cavalleresca (Idem, p. 469), questa definizione in negativo del genere renardiano non esclude la permanenza di un influsso latente, dal peso variabile a seconda della *branche*, del modello cavalleresco come il polo serio più adatto rispetto a cui costruire la comicità dei racconti¹⁸⁸.

II.2.5.3.1. *Parodia del genere cavalleresco*

Oltre alle imitazioni formali del racconto cavalleresco comuni anche ad altre *branches*, quali, ad esempio, il proposito di raccontare una «estoire» (v. 1), la menzione di Costantinopoli come espressione dell'esotico (v. 14) – ma la ripresa si estende all'intera descrizione del castello –, l'uso del lessico della *merveille* etc., spiccano i ripetuti richiami alla materia arturiana, già in parte notati da Jean Dufournet (1991, pp. 87-89, in due o tre casi, forse, con eccessivo sprezzo del rischio “analogico”), motivabili in quanto altra componente del patrimonio culturale dell'autore, a cui egli attinge anche in virtù del fatto che è la stessa matrice da cui può desumersi la presenza dell'elemento fantastico nella *branche*.

A partire dalle narrazioni tristaniane dei primi decenni del XII secolo, si era andata legittimando l'intrusione della componente sovranaturale del folklore popolare in tale letteratura, aprendo così «le porte al *romance*, come in inglese si chiama la narrativa a sensibile incidenza fantastica» (Varvaro 2016, p. 111). È, in effetti, questa stessa commistione di fantastico e cavalleresco, benché in forma ridotta, che anima la prima sezione della *branche XIII*, con la medesima attribuzione del

¹⁸⁷ Una prova di corrispondenza parodica tra parti del *Roman* e letteratura cavalleresca non a livello di singoli motivi ma di macro-strutture narrative, ossia veri e propri episodi, è stata tentata anche da Roger Bellon (2008), mettendo in relazione la trama della *branche XI* (*Renart empereur*) con la rivolta di Mordret narrata ne *La mort Artu*, sempre a partire da un'analogia nella triade dei personaggi coinvolti, Noble, Fiére e Renart da un lato, Artù, Ginevra e Mordret dall'altro (ma le differenze sembrano altrettanto vistose rispetto alle analogie).

¹⁸⁸ Ne consegue, secondo Payen, che «le *Roman de Renart* s'en prend de l'intérieur à l'idéologie chevaleresque: [...] il met en relief, pour un auditoire d'initiés, les clichés de leur littérature spécifique» (Payen 1978, p. 41). L'idea che questo «humour de caste», come lo chiama, esprimerebbe una reazione istintiva del ceto cavalleresco contro la crescente inquietudine circa il futuro del proprio ruolo, mi sembra però eccessivamente limitante. Credo che lo sviluppo di questo tipo di narrativa sia interclassista e vada ricollegato piuttosto a una valorizzazione della cultura folklorica da parte del mondo laico, per contrapporre un'alternativa all'influenza di quella ecclesiastica (vedi introduzione).

magico alla sfera demoniaca che caratterizza i romanzieri del XIII secolo, contro quelli del secolo precedente (vedi Poirion 1988, p. 54, che segnala in particolare il *Lancelot-Graal*).

Non è difficile ritrovare, in piccolo, le tre principali spie della presenza della meraviglia, secondo la classificazione di Poirion, anche nella sezione della volpe e del cavaliere: oltre all'ambientazione comune – ma inedita per il *Renart* – in un castello «in cui avvengono fenomeni strani», si dà poi una sorta di “riconoscimento ritardato” della volpe, per cui «l'autore non mostra alcuna fretta di nominare i personaggi, di motivarne i comportamenti», e vi è indubbiamente “incertezza sulla natura delle cose”, dato che « ogni incontro – aggiungiamo, nel nostro caso, con la volpe – ha il carattere di una inspiegabile epifania» (Poirion 1988, pp. 67-68).

a) Il nano

Per iniziare a scendere più nello specifico, si può intanto rilevare che un elemento macroscopico recuperato dal folklore fantastico è sicuramente la figura del nano, descritta, come si è visto, in un atteggiamento di assoluta impassibilità e inattività, quasi come un mero ornamento (letterario).

Il nano è una personalità ricorrente nei romanzi cavallereschi, specialmente arturiani, e in generale categorizzabile sotto diversi ruoli, in base alla condotta che tiene in ciascun caso: quello della *branche XIII* sembra evocare un nano “veggente”, ma di fatto è difficile dire se la sua immobilità alludesse a qualche occupazione specifica. Di sicuro è un personaggio ben integrato nella *mesnie* del re, come suggeriscono l'accento alla sua eleganza e il fatto che guidi il carro delle provviste insieme agli scudieri.

Sono di certo minoritarie le apparizioni di nani fini a sé stesse, prive di implicazioni per l'intreccio, ma probabilmente la *branche renardiana* vi ricorre in forma, per così dire, citazionistica, come marcatore di una narrazione cavalleresca che sta venendo parodiata.

Per esempio, potrebbe vedersi negli «chevous noirs» del nano (v. 778) un capovolgimento del “Chevalier petit” arturiano, che invece «cheviaus ot blons recercelés» ed è, nel complesso, piacente (così nella *Deuxième Continuation du Perceval*, ep. 29, v. 29364, in Roach 1971).

D'altra parte, la presenza stessa del nano, «actualisation de l'étrange», è già sufficiente a segnalare «la transgression d'une frontière entre les deux mondes. C'est en ce sens qu'il opère un marquage des espaces» (Verchère 1978, p. 143), ed è così per il nano di un *roman* autenticamente cortese quale il *Durmart le galois*, come per quello renardiano della *branche XIII*, accomunati – lo rileva Verchère – dalla medesima origine infernale:

Onques ne fu si contrefez,
Il sambloit qu'il fust d'enfer trez
(*br. XIII*, vv. 759-760)

Ains mais ne vit si laide rien;
Bien il semble d'infer issus
(*Durmart*, vv. 1790-1791).

Inoltre, si può segnalare che il silenzio protratto del nano è un tratto comune anche a un personaggio chiaramente connotato in senso extra-mondano, ovvero il nano del *lai féerique* di *Desiré*, il quale inizialmente non degna di alcuna risposta il saluto che gli rivolge *Desiré*, e pur provvedendo ai suoi bisogni resta al contempo taciturno (vv. 531-552, in Tobin 1976, pp. 157-205, p. 189).

b) battuta di caccia

Oltre al nano, un altro aspetto della tradizione celtica valorizzato con grande fortuna nei romanzi arturiani è il racconto della caccia al cervo o al cinghiale: con un'evidente esagerazione, la descrizione della battuta di caccia è ripresa nella *branche XIII* in forma duplice, includendo entrambi gli animali.

Lo scrittore sembra avere una certa cognizione dei modelli narrativi più diffusi, dato che, ad esempio, il resoconto della caccia al cervo segue una struttura non dissimile da quella dell'*Erec et Enide* (in Dembowski 1994, pp. 5-6), con l'ingresso nella foresta e lo stesso ordine di apparizione dei personaggi implicati, ovvero il cervo, i cani e l'arciere (che nella *branche* lo colpisce ponendo fine alla caccia, mentre in Chrétien, dopo la menzione degli arcieri, si passa a una digressione sull'incontro tra *Erec* e un nano, terminata la quale si annuncia la vittoria del re nella caccia):

En la forest en sont entré,
 Mes il n'orent guere erré
 Qu'il ont leve un cerf brançu
 (*br. XIII*, vv. 367-369)

An la forest vient tot droit.
 Cil qui devant erent alé
 Avoient ja le cerf levé
 (*Erec*, vv. 116-118);

Le chen se sont mis a la trace
 Coorent, angressent et abaient
 [...]
 Atant estez vos un archer
 Qui une flece a encochiée (*br. XIII*, vv. 372-379)

Li chien après le cerf s'esbruient,
 Qui le sivent de grant randon
 Li archier espessemant traient
 (*Erec*, vv. 120-122).

La caccia al cinghiale, immediatamente successiva, riflette un *topos* ancor più arcaico, assai più diffuso nelle saghe germaniche e nella prima tradizione arturiana di lingua gallese, e legato, come per il cervo, a schemi folklorici di contatto con il mondo sovranaturale, da cui l'animale il più

delle volte proviene, come suggerisce il colore bianco che lo identifica in questo tipo di narrazioni¹⁸⁹.

Nella *branche* XIII, questa tensione manca e in entrambi i casi la caccia è svuotata di qualunque implicazione rituale o anche solo cortese, non fornendo nient'altro che selvaggina per la cena.

Il binomio cervo/cinghiale sembra dipendere piuttosto da un uso stereotipico, infatti di «lardes de cerf et de sengler» consisteva già la cena tenuta prima della caccia (v. 163), ma la co-occorrenza dei due animali è nondimeno interessante per valutare anche l'apparente assenza di un contrasto simbolico tra i tratti cristologici del cervo e quelli diabolici del cinghiale, sostenuti dai bestiari. Qui, le due prede si equiparano nella sostanza, benché non nella quantità di versi dedicati al loro inseguimento, i quali curiosamente favoriscono un'appassionata celebrazione del cinghiale, che ricorda piuttosto il modello bretone dei racconti arturiani, ad esempio legati alla cattura del cinghiale *Twrch Trwyth* (come nel *mabinogi* di *Kulhwch et Olwen*), che non quello cortese di Chrétien.

c) altri dettagli

L'eco del romanzo cavalleresco non si desume solo da queste inserzioni uniche nel genere renardiano, ma anche dall'approfondimento di particolari assolutamente secondari. Un esempio è la precisazione secondo cui il cavaliere, prima di andare a ricevere il padre, si reca a sentir messa con la sua consorte, caratterizzazione che resta ininfluyente a livello narrativo, ma realistica e conforme al modello letterario cortese, come di nuovo l'*Erec et Enide* può testimoniare:

Adonc se leve le seignor,	Isnelemant et tost se lieve,
Chauce soi et vest sanz targer,	Et ses ostes ansamble o lui
Si vait messe oïr au moster,	Au mostier vont orer andui
Et avoques ala la dame:	[...]
Messe oïrent de nostre dame.	
Quant le service fu fine,	Quant il orent la messe oïe,
Si sont arere retorné	Andui anclinent a l'autel,
E la dame et le chevalier (<i>br.</i> XIII, vv. 656-663)	Si s'an repeirent a l'ostel (<i>Erec</i> , vv. 698-707).

[Allora il signore si alza, / Indossa la veste e gli stivali senza attardarsi, / E se ne va a sentire messa al monastero, / Portando con sé la dama:	[Presto, senza perder tempo si alza, / E il suo ospite insieme a lui. / Vanno entrambi al monastero / ... / Quando ebbero ascoltato la
--	--

¹⁸⁹ Una panoramica sulla tradizione della caccia al cervo bianco si trova in Cigada 1965; sull'inseguimento dell'animale come elemento pretestuoso per l'incontro tra il cavaliere e la fata, nelle narrazioni cosiddette "morganiane", si veda Harf-Lancner 1989, pp. 259-285 (e pp. 287-293, sul *lai* di Guingamor, per un esempio di racconto in cui la caccia è al cinghiale).

/ Ascoltano la messa di Nostra Signora. /
Quando terminò la funzione, / La dama e il
cavaliere / Se ne tornarono al castello]

messa, / Entrambi s'inginocchiarono
all'altare, / Poi se ne tornarono alla dimora]

Anche l'immagine del cavaliere e dei suoi sodali che, affacciandosi alla finestra, scorgono il corteo del padre in arrivo ha un parallelo in un altro testo arturiano, il *Lancelot* (in Poirion 1994, pp. 520-521), in cui il protagonista e Gawain, guardando fuori dalla finestra del castello in cui erano stati accolti, vedono arrivare il corteo di Méléagant con Ginevra:

Si se vont esbatre en la tor,
As fenestres vont tot entor.
Asis se sont por esgarder
Par les chans et por aviser
Les vingnes et les praeries,
Et les beles gaagneries
Dont il i avoit a plente.
Lors virent venir abrevie
Liemers, levrers e brachez
Que menoient quatre valiez.
Vers le chastel vindrent le trot.
L'un d'aus a son col un cor ot
Qu'il vet menuement cornant.
Après li vont deus chars corant
Qui tuit sont de vitaille plein.
E dui escuier et un nein
Les conduient sans plus de jent
(*br.* XIII, vv. 597-613)

[Così vanno a distendersi nella torre, /
Affacciandosi alle finestre. / Si sono seduti a
guardare / i campi e ammirare / Le vigne e i
prati / e le belle colture / Che c'erano in
abbondanza. / Allora videro approssimarsi /
Segugi, levrieri e bracchi / Che quattro valletti
conducevano. / Venivano al troppo verso il
castello. / Uno di loro ha un corno appeso al
collo / Che suona a piccoli intervalli. / Li

Quant an lor ot messe chantee,
As fenestres devers la pree
S'an vint li chevaliers pansis,
Cil qui sor la charrete ot sis,
Et esgardoit a val les prez.
[...]
Ne sai don les paroles furent;
Mes tant sor la fenestre jurent
Qu'a val les prez, lez la riviere.
An virent porter une biere;
S'avoit dedanz un chevalier,
Et delez ot due grant et fier
Que trois dameiseles feisoient.
Après la biere venir voient
Une rote, et devant venoit
Uns granz chevaliers qui menoit
Une bele dame a senestre.
(*Lancelot*, vv. 539-559).

[Quando la loro messa fu cantata, / Alle
finestre che affacciano sui prati / Si dirige
il cavaliere malinconico, / colui che si era
seduto sopra la carretta, / E si mise a
osservare il territorio a valle. / ... / Non so
di che cosa parlarono; / Ma era un po' che
indugiavano sotto la finestra Quando
videro trasportare una bara / Giù nel prato,
lungo il fiume; / Davanti alla bara c'era un

seguono due carri / Pieni zeppi di provviste. /
E due scudieri e un nano / Li conducono
senz'altra gente. / Dopo i carri vengono senza
dubbio / Più di quattordici persone in marcia]
conduceva con sé / Una bella dama alla sua sinistra].

cavaliere / E al lato si produceva un sentito
e impetuoso lamento / Ad opera di tre
damigelle. / Alla bara videro seguire / un
corteo, guidato da / un nobile cavaliere che

d) Renart come Tristano

Anche le movenze della volpe trovano analogie puntuali con quelle di altri personaggi arturiani, infatti l'affinità briconesca con Tristano si realizza, in questa *branche*, tramite il ricorso allo stesso *trick* del camuffamento in nero, che Renart adotta per non farsi riconoscere da Isengrin ed Hersent, come Tristano si maschera per non essere riconosciuto da Marco e Isotta.

In Bérout, l'abito nero di Tristano e del suo maestro si accompagna anche a una connotazione demoniaca ben presente nella percezione degli osservatori:

“Ges connois bien” Girflet respont:

“Noir cheval a et noir enseigne

Ce est li Noirs de la Montaigne.

[...]

Il sont faé, gel sai sanz dote!” (*Tristan*, vv. 4022-4027, in Paradisi 2013, p. 358, traduzione a fronte)

[“Li riconosco, sì!” risponde Girflet: / “Cavallo nero e nera insegna: / è il Nero della Montagna! / ...
Sono un sortilegio, senza dubbio!”],

come ripete anche Gauvain: «Saciez que cil dui sont faé» (v. 4070), sì che gli altri vassalli non osano avvicinarli, credendo che «fantosme soit» (v. 4080)¹⁹⁰.

Ancora più fedele è, però, l'operazione descritta nella *Folie Tristan* di Oxford, in cui compare anche lo stesso mezzo magico dell'erba adoperata da Renart:

Od une herbe teinst sun vis

K'il aporta de sun pais:

Il oinst sun vis de la licur,

Puis ennerci, muad culur (vv. 213-216, in Bédier 1907, p. 24)

[Si tinse il viso con un'erbetta / Che portava con sé dal suo paese: / Si unse il viso con il balsamo, /
Poi annerì, mutò colore],

¹⁹⁰ «Faé» era stato definito Renart dal contadino gabbato, nella versione di H (v. 1183).

in una forma più vicina al racconto renardiano di quanto lo sia la versione del *Tristan* di Thomas, in cui – se si ammette la correzione di *vertir* in *nercir* – l’annerimento del corpo è circoscritto a mani e piedi, per simulare malattia:

Par un herbe tut les deçeit,
Sun vis em fait tut eslever,
Cum se malade fust, emfler.
Pur sei seürement covrir,
Ses pez e sé mains fait vertir [ma “nercir”?] (fr. VI, vv. 514-518, in Gambino 2014, p. 121)

[Grazie a un’erba li ingannò tutti / rese il suo volto tutto gonfio, / tumefatto come se fosse ammalato.
/ Per meglio camuffarsi, / contorse (ma “anneri”?) i piedi e le mani]¹⁹¹.

Con tutto che Thomas ha anch’egli un posto tra le citazioni della *branche*, e proprio nell’episodio consecutivo al travestimento, in cui Renart si rivela a Hersent e «si l’acole et si l’enbrace / la boce li baise et la face» (vv. 1053-1054), esattamente come farà Isotta con il corpo di Tristano alla fine del poema: «Embrace le, si s’estent, / Baise la buche e la face» (fr. VIbis, vv. 1850-1851, p. 175)¹⁹². Inoltre, con «arrement [...] et autres herbes que connoissoit» si annerisce il volto anche il conte Guillaume, per assomigliare a un saraceno, nella *chanson* sulla *Prise d’Orange* (vv. 376-377, in Régnier 1967), che, peraltro, mostra vari punti di contatto con la *branche* Ib e, di riflesso, con la *branche* XIII (su cui vedi Dufournet 1971, p. 81).

e) Renart come Yvain

Si può aggiungere che anche il comportamento della volpe nel castello può suggerire risonanze letterarie con avventure cavalleresche.

¹⁹¹ Francesca Gambino, cui si deve l’edizione più recente dei frammenti del *Tristan* di Thomas non accoglie la correzione, come già avevano evitato di fare Bédier e, con più incertezza, Wind (1960, p. 106). La motivazione addotta da Gambino è che «il manoscritto D riporta distintamente *vertir*» e quest’ultima «è probabilmente lezione *difficilior*», ma lei stessa riconosce che, per la vicinanza dei due termini, un errore paleografico non sorprenderebbe. In effetti, il contesto dell’intera tradizione tristaniana sembra supportare la semantica di questa correzione, anche in accordo con l’azione di *covrir* del verso precedente, e la stessa Gambino, pur confermando che «anche la deformazione degli arti è un dettaglio appropriato al contesto», ricorda che nella *Saga* di frate Roberto, «che per questi versi segue da vicino Thomas, si menziona in effetti il *noircir* di Tristano [...] ed è questo uno dei sintomi della lebbra che compare nei testi», come nel *Roman de Rou*.

¹⁹² Bonafin segnala che la stessa scena del lamento di Isotta ha un parallelo testuale quasi puntuale anche con la *branche* I: come Isotta si dichiara «lasse, caitive! / Grant dolz est que jo [tant] sui vive», così fa la gallina Pinte: «quar conseilliez ceste chaitive! / Molt he l’oure que je sui vive» (vv. 303-304). Parimenti, la *branche* I intrattiene corrispondenze testuali anche con la *Folie Tristan* del manoscritto di Berna e soprattutto, insieme alle *branches* Ib, Va e VI, con il *Tristan* di Béroul (vedi Bonafin 2000, pp. 182-183).

Tutti vedono Renart entrare nel castello, eppure, una volta dentro, la volpe si rende introvabile, in un modo che ricorda Yvain, prigioniero ma invisibile, nel castello di Laudine de Landuc, ricercato inutilmente «par les liz, et par les bans» (*Yvain ou le chevalier au lion*, v. 1133, in Uitti 1994, p. 366), come la volpe «soz bans, soz liz» (*branche XIII*, v. 109).

L'*Yvain* mostra varie assonanze con questa sequenza della *branche*, non solo nel motivo della ricerca inconcludente del protagonista da parte degli abitanti del castello in cui egli capita, ma anche nella puntualità dei riferimenti alla stessa sfera semantica del “fantastico strano” adottata a proposito di Renart. Infatti, anche i cavalieri che cercano Yvain restano perplessi per la sua scomparsa, reputando che se «ne nos le veomes mie: / Ce est mervoille et deable» (vv. 1199-1200), e lo stesso giudica la dama:

Bien puis dire, quant je nel voi,
Que antre nos s'est ceanz mis
Ou fantosmes ou anemis.
S'an sui anfantosmée tote (vv. 1216-1219)

[Posso ben dire, poiché non lo vedo, / Che qui un fantasma o un demonio / si è infiltrato tra noi / E ci ha stregati].

Ugualmente arrendevole è la constatazione dei cercatori nella *branche*: «Me ne sai, dex ou enemis / Le nos a tolu sans dotance» (vv. 132-133) e nell'*Yvain*: «Ou nos somes anchanté tuit, / Ou tolu le nos ont maufé» (vv. 1128-1129).

Anche nell'*Yvain* figura un nano, superfluo ai fini dell'intreccio, accompagnatore del gigante Harpin, il quale, a sua volta, è definito «li maufez, li anemis» (v. 4173), come anche Tibert chiama Renart – nella versione di H (v. 242 di H).

Ancora, come Yvain incontra il cavaliere nero presso la fontana di Barenton, indicatagli proprio in risposta alla sua richiesta «d'aventure ou de mervoille» (v. 364), così accade a Tibert con Chuflet:

Une praerie a veüe
Qui molt estoit et grant et bele:
Enmi out une fontenele
Qui molt estoit et clere et seine
Si come aventure le mene
Est Tibert venu cele part.
A la fontaine vit Renart
Qui estoit plus noir que maufez (1658-1665)

[Ha visto un prato / Che era spazioso e piacevole: / Nel mezzo vi era una piccola fonte d'acqua / Molto limpida e pura. / Seguendo l'avventura / Tibert giunge da quelle parti. / Alla fontana vede Renart / Che è più nero del demonio]¹⁹³.

f) caccia alla volpe

Naturalmente, non ci si dimentica dell'argomento principale della prima sezione della *branche*, ovvero la “quête du renard”, un unicum all'interno del *Roman de Renart*, che potrebbe leggersi come una vera e propria parodia della ben più nobile “quête du Graal”. Cavalieri vittoriosi nella caccia a cervi e cinghiali non si dimostrano abbastanza abili per catturare una volpe nel loro castello.

Nell'universo dei testi renardiani, in realtà, c'è un precedente accostabile a questa fallimentare caccia della volpe, ed è nel libro I dell'*Ysengrimus*, dove per ingannare un contadino e sottrargli un prosciutto Renart si lascia inseguire senza mai farsi prendere, mentre l'uomo lo ingiuria negli stessi termini del cavaliere della *branche* XIII e tuttavia persiste nell'inseguimento, bramandone la pelle.

Renart, dal canto suo, scompare e riappare prendendosi gioco dell'inseguitore, che rimane a lungo stupito e attonito («*ammirans attonitusque diu*», v. 290, in Voigt 1884) e si domanda, senza riuscire a spiegarselo, quando possa aver perso le tracce della volpe:

Ter tenuit cadua prensor, ter tenta fefellit,
Terque fere felix, ter miser esse tulit,
[...]
Protinus insultis obliqua per in via silvis
Tollitur ex oculis ut duce pluma notho.
Sustinet ille novi stupidus fantasmata monstri
Plus ammirari quam sua dampna queri:
“Unde”, ait, “existi, redeas, illabere Averno!
Non equidem vulpes, sed quater ipse Satan!” (Liber I, vv. 331-344)

[Tre volte l'inseguitore lo prese per la coda, tre volte mentre la teneva gli sfuggì, / Tre volte si sentì quasi vittorioso, tre volte rimase frustrato, / ... / Subito, raggiunti i boschi per vie tortuose e impraticabili, / (Renart) Sparì alla vista come una piuma portata dal Noto. / Quello (il contadino), stupefatto, pensa più a meravigliarsi dell'apparizione di tale nuovo mostro che a lamentarsi dei suoi

¹⁹³ Che la menzione dell'*aventure* suggerisca inevitabilmente un riuso parodico del lessico cortese lo provano i due versi relativi alla descrizione della fonte, così stereotipici da ritrovarsi anche in un *fabliau* improntato allo stesso tipo di parodia, ovvero il *fabliau Du chevalier qui fist les cons parler*, il cui protagonista cavalca finché «vit par aventure / En .i. prael une fontaine / Qui mout estoit et clere et saine» (vv. 99-102, versione del ms. A, in NRCF, t. 3, p. 70).

danni: / “Torna”, dice, “da dove vieni, scivola nell’Averno! / Davvero non sei una volpe, ma quattro volte Satana!”].

Nella *quête* della *branche XIII*, però, c’è anche, in filigrana, la “quête du Chevalier noir” del *Cligès*, in cui l’omonimo protagonista, travestitosi da cavaliere nero, scompare dopo un torneo senza essere rintracciabile, e quando lo stesso Artù «l’envoie querre et sus et jus» tutti gli rispondono che «ne ne savomes qu’il devint» (vv. 4720 e 4723, in Walter 1994, p. 287), proprio come gli scudieri del cavaliere nella *branche XIII*, che si chiedono, della volpe, «qu’est il devenu» e ammettono che «or nel savom ou querre» (vv. 87, 89).

II.2.5.3.2. Renart nel sistema di valori cavalleresco

Sicuramente si potrebbero trovare ulteriori parallelismi con la letteratura cavalleresca in questa *branche*, ma ciò che conta è che, a un livello più profondo della semplice parodia testuale, tale letteratura gioca un importante ruolo di contrappeso nel sistema ideologico del chierico scrittore, che non è particolarmente legato alla classe cui tale letteratura si rivolge, né dunque ai suoi valori.

Per quanto siano puntuali certi parallelismi testuali, non è una minuziosa opera di prelievo che si immagina aver guidato l’autore della *branche* nella sua parodia, quanto piuttosto un recupero innanzitutto generico e istintivo (certo, magari confortato da letture) del materiale narrativo cavalleresco che la sua conoscenza gli offriva alla memoria.

D’altro canto, come gli eroi della letteratura cavalleresca, Renart rispecchia piuttosto le inclinazioni psicologiche di una civiltà “di vergogna”, e questo vale anche quando le sue vicende passano sotto le rielaborazioni operate dai chierici nella trascrizione.

La figura di Renart, allora, ha gioco facile a (essere usata per) deridere tale sistema di valori, semplicemente amplificando il suo ruolo in quel mondo, cioè quello di preda o trofeo di una caccia, in questo caso tutt’altro che gloriosa.

La volpe, senza neanche ricorrere alla sua retorica, interviene qui completamente zoomorfizzata, come un semplice preda ma connotata da un’aura di magica imprendibilità, per frustrare tutta l’epicità delle eroiche gesta cavalleresche di *quête* in cui la nobiltà soleva rispecchiarsi compiaciuta. È particolarmente indicativo che la dama del cavaliere rida di gusto alle sconfitte del suo signore e dei suoi uomini: si tratta di un riso, a suo modo, eversivo, di chi, da una posizione eternamente subalterna, per un momento fa il tifo per la volpe, che sta apertamente svergognando l’onore del signore e dunque mettendo temporaneamente in crisi tale mondo.

Anche Isotta, nel *Tristan* di Bérout, «s’en rist doucement soz sa ginple» (v. 4063) quando il suo amato, nascosto da un nero travestimento, uccide Andet, un vassallo di Marco che gli si era lanciato contro per sfidarlo.

Forse non è casuale il “rapporto paradigmatico” che qui si instaura tra Renart e Tristano, entrambi *tricksters*, dunque entrambi avvertiti «vuoi come l’espressione letteraria delle potenzialità antagonistiche dell’individuo nei confronti della società, vuoi come la messa in scena immaginaria della trasgressione con effetti, e scopi, impliciti di rigenerazione-rinnovamento della norma» (Bonafin 2004, p. 121, da cui mutuo anche il virgolettato precedente). Bisogna, infatti, sottolineare come la peculiare ironia delle *branches* renardiane dipenda anche dalla ricostruzione ch’esse attuano di un universo sociale pretenziosamente simile a quello reale, che è poi la prima finzione che Renart costantemente smaschera quando si scontra con gli altri “baroni”, sfruttando «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» (Bonafin 2006^b, p. 389).

Fin dalle *branches* di Pierre de Saint-Cloud, ovvero fin dagli esordi del genere, si palesa il rapporto abbastanza stretto con la letteratura cavalleresca, in funzione parodica, e il prologo stesso della *branche* II (che si presume cronologicamente il primo in assoluto) è costruito in modo da produrre un immediato abbassamento di tono alla comparsa dei due protagonisti Renart e Isengrin, che, in quanto animali, vanificano le aspettative epiche create nei versi precedenti e rivelano che «le sujet épique annoncé, la guerre, va être traité sur le mode héroï-comique» (Bellon 1984, p. 73)¹⁹⁴.

Nella *branche* XIII, agendo in contrapposizione a dei veri e propri cavalieri, la volpe rinnova questa “demitizzazione dell’avventura cavalleresca” che si realizza solitamente nel *Roman de Renart*, estendendola al piano figurativo cui l’intera metafora zoo-epica si riferisce, vale a dire superando la dimensione propriamente animalesca del genere renardiano, e sconfinando fisicamente(!) nel mondo cavalleresco che gli animali del *Renart* parodiano.

Peraltro, il rapporto tra la volpe e il romanzo arturiano può seguire anche la direzione inversa e fornire materiale per la costruzione di un’avventura autenticamente cavalleresca, come sembra essere il caso del tardo-trecentesco *Sir Gawain and the Grene Knyght*. In questo racconto si ritrova la sequenza delle cacce al cervo e al cinghiale, che anche la *branche* XIII desume dal comune filone cavalleresco, ma a questa si aggiunge una terza lunga caccia, rivolta ad una volpe che si scoprirà essere proprio Renart:

e trovarono alcuni la pista della volpe,

[...]

¹⁹⁴ Il primo esempio tipico si dà già nel ritratto del gallo Chantecler, oscillante tra l’antropomorfismo di un tipo sociale perfettamente rispondente alla gerarchia feudale in cui s’inserisce, la trasformazione in eroe epico al momento di ricevere un sogno premonitore e il repentino ritorno alla pura animalità in concomitanza con l’arrivo minaccioso della volpe (vedi Bellon 1984, pp. 75-78, e, in generale, l’intero contributo per un’analisi dettagliata delle forme di parodia del genere epico su cui sono costruite le *branches* II-Va).

fu minacciata, ladra chiamata più volte¹⁹⁵,
e sempre i cani alle spalle,
che non poteva star ferma.
Spesso era assalita quando tentava di uscire
e spesso indietro correva: furbo era Renard.
Si tirò dietro così il signore ed i suoi
per gran tratto fra i monti fin dopo il meriggio (vv. 1699-1730, in Boitani 2008, pp. 102-103).

Stavolta, però, i tempi sono cambiati, il cavaliere – qui quasi l’ipostasi del cavaliere – ha la sua rivincita e insegue la volpe per divertimento, s’intrattiene «a proseguire il suo gioco» (v. 1896) poiché sa già che avrà la meglio, e infatti:

Ha ucciso la volpe a lungo inseguita.
Quando, la briconna cercando,
balzò oltre una siepe
dove i cani udiva inseguirla veloci,
giunse correndo Renard tra i fitti cespugli
e tutta la muta compatta ai calcagni.
Il signore scorse la volpe e cauto l’attese,
sguainò la spada brillante, la colpì. (vv. 1897-1901).

Stavolta, anche la certezza del “colpo mancato” viene meno, poiché Renart schiva il fendente del cavaliere e «balzò di lato, pronta a ritirarsi, / ma un cane l’attacca prima che riesca» (vv. 1902-1903). La fine della volpe è inderogabile e la sua morte suscita una gioia collettiva sproporzionata rispetto alla preda, come di liberazione da un antico male:

Tutti quelli che avevano un corno
suonarono assieme, gli altri gridarono.
Era il suono più allegro del mondo,
l’alto clamore levato per l’anima di Renard.
Compensano i cani,
le teste accarezzano e grattano.
Poi prendono Renard,
del pelo lo spogliano (vv. 1913-1921).

¹⁹⁵ Anche nella versione di H della *branche XIII* i cavalieri, quando vedono Renart fuggire dal castello con un bottino, «si le vont durement gabant» (v. 367).

L'ultima menzione dell'ormai morto Renart, ancora una volta, va alla sua pelliccia, poiché ciò che il cavaliere della *branche* XIII non era riuscito a fare è ora stato conseguito dal Cavaliere verde, e Renart è diventato finalmente un trofeo da ostentare, simbolo della definitiva vittoria sulla volpe.

II.2.6. La versione di H

Come si è anticipato, il ms. H (Arsenal 3334) tramanda una versione della *branche* XIII sufficientemente divergente in più punti da far pensare quasi a una trafilata redazionale autonoma. D'altro canto, la corrispondenza tra i manoscritti della famiglia α e HI nell'ordine di presentazione delle *branches* sembra confermare, anche rispetto al testo della *branche*, una dipendenza dei manoscritti composti da α .

È, in effetti, un altro di quei casi che stimolerebbero un aggiornamento della riflessione sulle "tautologie", per parafrasare l'articolo di Ettina Nieboer, dell'organizzazione della tradizione renardiana ereditate da Ernest Martin. Come nota bene la studiosa,

Martin savait évidemment mieux que personne que quant à sa *structure* le ms. *H* appartenait à la classe α . Les *Observations* cependant non seulement ne parlaient plus de cela, mais attirait l'attention sur l'étroite parenté qui de temps en temps se laisse constater entre le *texte* de *H* et celui de γ (= *CM*), pour ensuite présenter cette parenté comme le critère qui permettait de ranger le ms. *H* dans la "classe", disons plutôt la **famille** γ (Nieboer 1992, p. 128, grassetto del testo).

Non è il solo esempio di redazioni divergenti, dato che anche per la *branche* IV il ms. H esibisce, in aggiunta alla versione canonica, una seconda versione non attestata altrove e più tarda (su cui vedi Bonafin 2006, pp. 128-161). Quanto alla versione comune, essa è in realtà differenziata in due redazioni, di cui H, insieme ai manoscritti ICM, tramanda quella cosiddetta "di minoranza": l'interesse di questa versione, relativamente al caso nostro, sta nel fatto che il testo di H (e ICM) aggiunge dei versi atti a migliorare la logicità e la scorrevolezza del racconto (Bonafin 2006, p. 136), ugualmente a ciò che emergerà dall'analisi testuale seguente della *branche* XIII.

L'approccio di H, dunque, sembra confermarsi coerente nelle varie addizioni.

II.2.6.1 Tradizione del testo

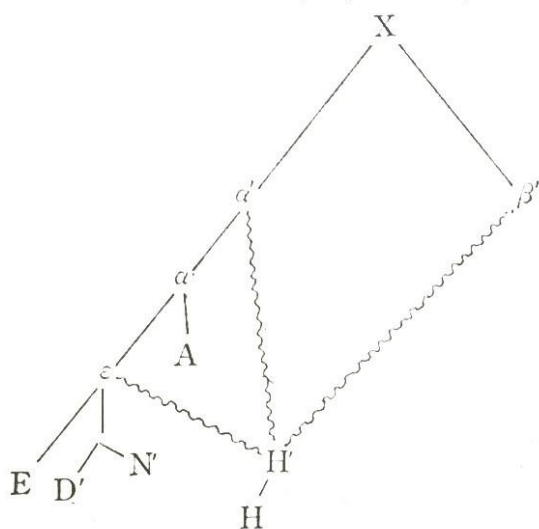
H e I seguono lo stesso ordine di trascrizione, salvo che per la *branche* VI (Strubel II), collocata in H (e in O) all'inizio, dopo la *branche* I, mentre nel ms. I è spostata tra la *branche* III (Strubel X) e la *branche* IX (Strubel XII), andando a occupare un posto che solo in H era riservato alla *branche* XXV (Strubel XI), assente in tutti gli altri testimoni del *Roman*.

Il terzo dei manoscritti compositi, O (Paris, BNF, fr. 12583), s'interrompe con la *branche* XII (*Les vêpres de Tybert*), dunque è impossibile sapere se rispettasse la stessa sequenza. Per il resto, segue l'ordine comune a HI per le *branches* iniziali, I-II (Martin I e VI), ma poi se ne distacca spostando il gruppo di *branches* III-VI (Martin VII-VIII-IV-V-Va-XII) verso il finale, modificando anche l'ordine interno di questa sequenza e trascurando di copiarne la *branche* IV (Martin VIII):

H) I, VI, **VII**, **VIII**, IV, V, Va, XII, II (vv. 1-842), XV, II (vv. 843-1396), III, **XXV** (e **IV^{bis}**), IX...

O) I, VI, II (vv. 1-842), XV, II (vv. 843-1396), III, IV, V, Va, VII, IX, XII (*mutila*).

Stante l'omogeneità della tradizione della *branche* XIII da A fino ad E (fine XIV secolo), un'eventuale diversione di H dal testo originario si colloca prima delle successive ramificazioni in seno alla famiglia α , dunque tra ADNEG da un lato e HI dall'altro (escludendo, perciò, in questo caso specifico, influssi da ε , che pure sono considerati nello stemma di Büttner a proposito della tradizione manoscritta generale di H):



Va altresì ribadito che la *branche* XIII ha un forte debito con la *branche* VII, piccarda, e infatti essa stessa proviene da un'area geografica corrispondente a quella interessata dalla variazione «*de houpil pour goupil, soit approximativement la Picardie, l'Artois, la Flandre, le Hainaut et la Lorraine*» (Zufferey 2011, p. 179), così come d'area piccarda sono i testimoni AH e anche I.

In questo quadro, non sembra infondata l'ipotesi che d'area piccarda potesse essere anche l'*Urtex*t della *branche* XIII, differenziatosi poi prestissimo in seno ad H' – se non addirittura ad α' – come del resto sembra essere stato il caso anche del rimaneggiamento operato isolatamente nella seconda

versione della *branche* IV di H¹⁹⁶. Infatti, anche la versione di CHIM della *branche* IV contiene un esplicito richiamo alla *branche* VII, mancante nella versione “di maggioranza”, in cui si menziona il confessore Hubert (vv. 362-371 della *branche* Va, secondo la numerazione in Strubel 1998, p. 172). Inoltre, con la *branche* VII (e dunque anche con la XIII) intrattiene stretti rapporti di somiglianza la *branche* XXV, esclusiva di H, «tanto da far pensare a questa come a una riscrittura abbreviata e semplificata» dell'altra (Bonafin 2006, p. 139).

Il testo di H è comunque non di rado poco affidabile, e lo stesso Bellon, nell'edizione Strubel, adotta in molti casi le lezioni di A per correggere errori e ipometrie dei versi. Nel complesso, la versione di A resta preferibile, tuttavia non è da escludere a priori che, in qualche caso, possa essere H a offrire una lezione più genuina.

II.2.6.2. *Confronto*

Si segnalano qui di seguito le varianti sostanziali e più significative della versione della *branche* XIII trädita da H, rispetto al testo tramandato da A.

a) *Prima sezione della branche*

– Al di là di sostituzioni isolate di una singola coppia di versi o di modifiche interne al singolo verso, comunque non dipendenti da errori di copiatura, la prima variazione rilevante si ha proprio con la comparsa della volpe. Infatti, uscito per andare a caccia, il cavaliere incontra «un renart», secondo A (v. 50, comune a DEN), caso unico nel *Roman* di un uso del sostantivo *renart* come equivalente di *goupil*, che Martin corregge in «dan Renart» seguendo la variante di H, scelta, tuttavia, che non sembra sufficientemente motivata.

L'apparente errore di A è comune a tutti i testimoni della famiglia α e convive, nel testo della *branche*, sia con l'espressione «dan Renart», sia con la variante «goupil», il che intanto lascia supporre che il subarchetipo di ADEN conoscesse l'alternanza nell'uso di *renart* tra nome proprio e nome comune, dato che già il copista di A (circa 1275) ammette la possibilità di leggere e trascrivere «un renart»¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Non ci sono indizi per attribuire la versione di H all'influsso di un'ipotetica versione perduta di β .

¹⁹⁷ La questione del rapporto tra i nomi comuni *renard* e *goupil* è annosa (vedi Bonafin 2006, pp. 225-236). Resta appurato solo il fatto che il termine di trafilata popolare *goupil* (< VULPICULUS < VULPES), a un certo punto – a partire dal regno di Luigi IX, secondo Pastoureau (1991, p. 136) – sia entrato in concorrenza con un nuovo sostantivo, *renart*, di provenienza germanica, che lo ha poi soppiantato, forse anche per influenza dello stesso *Roman de Renart*, ma innanzitutto per aggirare l'interdizione linguistica gravante sul nome della volpe (come è uso anche per altri predatori). A tal proposito, già da tempo è stato notato che la sostituzione presupponeva «una popolarità di questo nome che a stento si può ricondurre all'effetto della poesia renardiana [...] piuttosto il processo trova la sua verosimile spiegazione nel fatto che il nome *Renart* per la volpe era realmente di origine popolare e circolava fra il popolo prima che la poesia lo assumesse» (Voretzsch, citato in Bonafin 2006, pp. 233-234, n. 48). Effettivamente, potrebbero andare in questa direzione la precisazione sulla «processionem Renardi seu vulpis» che fa Filippo il Cancelliere nel suo sermone e il

D'altro canto, si può ritenere che fosse proprio «un» la lezione originaria, corretta da H per disambiguare la natura dell'animale appena comparso e integrarlo subito nell'universo renardiano della *branche*, chiarendo che non di una volpe qualsiasi si tratta, ma evidentemente di Renart.

L'ipotesi contraria è assai meno sostenibile, nella misura in cui una correzione di «dan» in «un» implicherebbe che il copista non avesse cognizione di star trascrivendo una *branche* renardiana e che neanche la vista dello stesso costrutto «dan Renart» glielo suggerisse.

A questa preferenza si aggiungono, infine, considerazioni stilistiche: il rallentamento del ritmo narrativo, il gusto per l'indugio nella chiarificazione di una situazione, l'assoluta passività del personaggio in questa prima sezione mi sembrano argomenti a sostegno dell'originalità della forma «un renart» contro «dan Renart» nell'antigrafo, adoperata proprio al fine di rimandare illusoriamente la presentazione del protagonista. In tal modo, l'equiparazione a Renart della volpe avvistata dal cavaliere avviene pochi versi dopo, quando il focus si sposta dal cacciatore al punto di vista della volpe:

Atant ont leve [un] Renart.
Quant li veneres veü l'a,
Les chenz apele “or ça, or ça!”.
Quant Renart vit les chenz venir,
Vers le castel prist a foïr (vv. 50-54)

[A un certo punto hanno fatto uscire allo scoperto Renart (o, “una volpe”) / Quando i cacciatori l'hanno visto, / Incitano i cani: “Qui, qui!” / Quando Renart vide arrivare i cani, / Si mise a fuggire verso il castello].

– Da qui il testo mostra le prime vistose divergenze, con H che inizia a prolungare la propria narrazione aggiungendo, tra gli altri, dei versi che restituiscono un'area più familiare alla volpe, oltre a motivare l'ingresso dell'animale nel castello:

Quant Renars voit les chiens venir,
Vers le castel prist a fuïr,
Dont il tous les angles savoit.
Maint chapon mangié i a voit,
Et maint cok et mainte geline. (vv. 59-63)

chiarimento «ut vulgo dicitur» di Guglielmo d'Alvernia, piccole glosse esplicative di un termine forse appartenente al registro umile, e noto ai dotti per essere correlato a particolari processioni mascherate di matrice popolare.

[Quando Renart vide arrivare i cani, / Si mise a fuggire verso il castello, / Di cui conosceva ogni anfratto. / Molti capponi vi aveva divorato / e molti galli e molte galline].

La confusione di questo segmento è palese nella contraddizione a cui arrivano i due testimoni, dichiarando A che Renart «fu esbaïz» (v. 57) e H che «ne fu pas esbahis» (v. 69).

Dopo altre aggiunte e sostituzioni di H, le versioni tornano concordi nella descrizione della caccia alla volpe dentro il castello (v. 71 di A; 87 di H).

– Altra aggiunta significativa di H può essere l’imprecazione con cui il cavaliere dichiara conclusa la ricerca della volpe, giudicando che il diavolo l’ha nascosta sottoterra (v. 111), riferimento certamente coerente con il simbolismo della *branche*, ma forse posticcio, dal momento che si accompagna a un altro verso necessario alla rima ma dal contenuto ridondante:

Si laïssomes atant ester,
Mais je le vi ceans entrer.
Or l’ont diauble mis en terre,
Laïssomez le hui mais a querre (vv. 109-112)

[Ormai, lasciamolo perdere, / Però io l’ho visto entrare qui dentro. / I diavoli l’avranno portato sottoterra, / a questo punto abbandoniamo la ricerca].

Nel complesso, H ostenta una maggiore attenzione alle connotazioni demoniache di Renart, come mostrano varie aggiunte sparse nei discorsi dei personaggi che gli si rivolgono. Un esempio permane, forse, anche nell’apostrofe lanciategli più avanti dal contadino gabbato («Renart, tu es faé», v. 1183), ma, di nuovo, la mancanza di questa imprecazione in A ne riduce inevitabilmente la portata allusiva. Quanto agli animali, invece, esplicitamente Roonel ammette di non aver mai visto niente di «si laide» (v. 1431) e che «il est diaublez et malfés» lo ribadisce poi anche Noble (v. 2440), così come «un malfés, un anemis» lo definisce Tibert (v. 242).

– Un errore palese in H è la sostituzione di «iror» con «amor», scelta inappropriata rispetto al sentimento di fastidio con cui i servitori del cavaliere gli comunicano la mancata cattura della volpe:

Si sont venu a lor seignor.
Trestuit li dient par iror
“Bau sire, par saint Lienart,
Bien nos a conchié Renart” (A, vv. 116-118)

Si sont venu a lor signor,
Si li ont di par grant amor:
Bien nous a engigniés Renars
Par son engin et par son art (H, vv. 136-138)

[Così si sono presentati al loro signore. /
Tutti gli hanno detto, adirati: “Nobile sire,
per San Lienart, ci ha ben umiliato Renart”]

[Così si sono presentati al loro signore. /
E gli hanno detto, amorevolmente: “Ci ha
ben umiliati Renart, / Con la sua astuzia e
la sua abilità”].

– Più controversa è l’attribuzione del nome proprio di Florie alla dama del cavaliere («Et sa feme dame Florie», v. 174), assente in A, che si limita a definirla «sa feme joiant et liée» (v. 154).

Da un lato, il nome non è avulso da implicazioni folkloriche essendo, ad esempio, quello con cui si presenta anche Richeut nel *fabliau* omonimo: «Amie, an m’apele Florie» (*Richeut*, v. 1105, in Brusegan 1980, p. 56); dall’altro, una Florie figura come personaggio di un romanzo cortese di Robert de Blois, *Floris et Liriope*, più o meno coevo (metà XIII sec.), incentrato anch’esso su un travestimento del protagonista Floris, che riesce ad avvicinarsi alla sua amata Liriope indossando i panni della propria sorella Florie. Infine, proprio su ispirazione di quest’ultimo testo, il nome Florie viene riproposto con ironia nel *fabliau* atipico di *Trubert*, attribuito arbitrariamente all’omonimo protagonista, travestito anch’egli da donna (e presentatosi, poi, con il nome di Coillebaude).

Pertanto, se da un lato questa identificazione può sembrare superflua a proposito di un personaggio assolutamente marginale nella trama, dall’altro la dama compare per adempiere a una precisa funzione “sociale”, quella di esplicitare la comicità del *gab* di Renart e riderne: «Dejoste son seignor se sist / Au manger et maintenant rist / De Renart qui les a moquiez» (A, vv. 159-161) e «Dejoste son signor s’asist / De Renart degaba et rist, / Qui ensi les a engingniés» (H, vv. 179-181).

Contro l’originalità della lezione «dame Florie» gioca la successiva mancanza di caratterizzazione del personaggio, eppure la scelta di precisarne il nome, già di per sé inattesa dal momento che persino il cavaliere resta anonimo, assume una certa coerenza simbolica con il ruolo che riveste. Ciò è tanto più vero in H, dove il riso ispirato dal fallimentare inseguimento della volpe diventa un’esplosione contagiosa, in cui ride la dama per la circostanza occorsa, ma ride anche Renart ascoltandoli: «Si sorrir et fait grant joie / De ce qu’il les a afolé [o que il les a folé]» (vv. 184-185), ci scherzano su i commensali: «Et si en firent lor gabois» (v. 187), e ride il cavaliere di rimando: «Li chevaliers s’en rist au dois» (v. 188).

– Da qui, mentre A passa a descrivere la cena (vv. 162-170), H insiste ad approfondire ulteriormente il motivo del riso, attraverso un nuovo *gab* di Renart: «si con cascuns de lui se gabe» (v. 193), la volpe ne approfitta per sottrarre una pernice dal banchetto. I servitori lo inseguono, ma Renart fugge «a un pertuis que il savoit» (v. 204), inaugurando una nuova *quête*, simile alla prima anche nella descrizione:

Et cil le commencent a querre

A candoilles et a tortils,
Par chanbres, par celiers voltiz
Et par sales et par soliers,
Et meïsmes li chevaliers,
En cuisines et en estaubles (vv. 210-215)

[E quelli cominciano a cercarlo / Con le candele e con le torce, / Nelle camere, nelle cantine a volta /
Nelle sale e nelle soffitte / E, sempre i cavalieri, / Cercano nelle cucine e nelle scuderie].

Di nuovo, la ricerca fallisce e il cavaliere rivolge altre imprecazioni contro Renart, ribadendo, tra l'altro, che opera «par art do diable» (v. 229); di nuovo, «cascuns se rit et fait grant feste / Que Renart les va si menant» e anche la dama «se rit et s'ejoioit / De çou que Renars les gaboit» (vv. 234-235 e vv. 239-240).

– Il ritorno a una narrazione comune si ha al termine della cena, svoltasi normalmente in A: «Mes quant orent mangé, la table / Conmanderent que l'en ostast / Por ce que il estoit trop tart» (vv. 168-170), interrotta dal cavaliere perché adirato contro la volpe in H: «Or tost, si ostés ceste table! / Trop m'a fait li houpil anui, / Je ne mengerai voir mais hui» (vv. 230-232).

– La corrispondenza dei testi perdura nel racconto della caccia condotta il giorno seguente, fino alla rinuncia, dopo la quale si presentano al castello del cavaliere i due scudieri del padre, annunciandone l'arrivo (A, vv. 283-284; H, vv. 347-348). Da qui, mentre A procede col descrivere i rituali di accoglienza degli ospiti, H recupera il filone della volpe, imponendo un andamento effettivamente meno lineare, dato che, pur mantenendo la menzione degli scudieri, torna poi a occuparsi di Renart, trascurando completamente le premesse narrative appena poste:

Li sires s'asist tous pensis,
Mais il n'i avoit gaire sis,
Quant il voit venir par la porte
Deus escuiers ; cascuns aporte
Derere lui une grant fliche
Ne sai de sengler ou de biche.
Cou qu'aportent vont estuier.
Et il s'est alés apuier
As fenestres qu'en la cort sont.
Si garde aval et puis amont
Tant qu'il coisi en la geraigne
Renart, qui ait male gaaigne (vv. 345-356)

[Il signore si sedette pensieroso, / Ma non ci restò a lungo / Che vide entrare dalla porta / Due scudieri; ciascuno porta / Dietro di sé un grosso taglio di carne, / Non so se di cinghiale o di cerva. / Vanno a mettere in dispensa ciò che portano. / Intanto, il cavaliere è andato ad affacciarsi / Alle finestre che sono nella corte. / Così guarda dritto, poi in alto / Finché non scorge in mezzo ai campi coltivati / Renart, che gli venga un colpo].

Con un netto cambio di scena, il signore va ad appoggiarsi alla finestra e da lì scorge Renart con il suo bottino di prede, al che, inaspettatamente, «li sirez [sic] se rist quant le voit» (v. 358).

Per la seconda volta, il comportamento dispettoso di Renart suscita il riso della sua vittima¹⁹⁸, che si lancia in un nuovo inseguimento, intuitivamente della volpe («Encore nous en vengerons», v. 372), in realtà pretestuoso per ricollegarsi alla narrazione principale, condivisa da A:

Si commande la table oster	
Que durement se vout haster	S'irons en la forest chacier
D'aler en la forest chacer	Por venison aparillier
Contre cous qui durent venir (A, vv. 352-355)	Contre ciaus qui doivent venir (H, vv. 375-377)

[Dunque, ordina di sparcchiare la tavola /
Perché vuole subito affrettarsi / Ad andare
Nella foresta a cacciare / Per quelli che
devono arrivare].

Se la linearità del *récit* è leggermente compromessa, una possibile emulazione del modello letterario cavalleresco, in questo punto, è più evidente in H, mentre si perde nella versione di A. Infatti, il v. 345 («Li sires s'asist tous pensis»), rispetto ad «atant sont au mangier asis» di A (v. 281) sembra riecheggiare le movenze di Artù nel *Perceval* di Chrétien, quando, in un identico contesto conviviale, «li rois Artus s'ert asis / Au chief d'une table pansis» (vv. 907-908, in Poirion 1994^b, p. 708).

– Una certa incoerenza strutturale persiste in H, poiché, nel suo caso, il vero motivo della caccia si comprenderà solo più avanti e in via indiretta, in una parentesi che sembra posticcia, inserita a titolo esplicativo tra due versi altrimenti ben consequenziali tra loro:

Ains s'en issent parmi la porte

¹⁹⁸ Tutt'altro tipo di riso caratterizza il cavaliere in A, autenticamente gioioso per l'arrivo dei familiari: «Il dit “bien viennant soiez vos!” / Fet li chevalier en riant» (vv. 308-309).

Li sires molt se reconforte
De la novele que il set
De son pere que pas ne het
Et de ses deus freres avoec,
Qui le matin seront iluec.
En la forest en sont entré (vv. 388-392)

[Così uscirono dalla porta: / Il signore si rallegra molto / Della notizia ricevuta, / Che suo padre, che non detesta affatto, / E i suoi due fratelli insieme / Saranno lì in mattinata. / Sono entrati nella foresta].

Oltretutto, la prima parte del discorso del cavaliere, in cui esprime il suo desiderio di vendicarsi di Renart, non sembra avere alcun aggancio con la volontà di andare a caccia per procurare un banchetto ai nuovi ospiti, dichiarata nella seconda parte del discorso, assomigliando più a un semplice collante narrativo.

Del resto, i due versi sono davvero consecutivi in A: «Einz s'en issent parmi la porte / Sor les chevaus qui tost les porte. / En la forest en sont entré» (vv. 365-367), dove la notizia dell'arrivo del padre e dei fratelli era stata anticipata al momento del banchetto, motivando così l'uscita a caccia (vv. 344-349).

A riconferma della posteriorità degli adattamenti renardiani in questa parte della *branche*, A esclude dalla descrizione della battuta di caccia il richiamo alla volpe che invece inserisce H, al solito, poco coerentemente con la narrazione. Infatti, tra la descrizione delle due battute di caccia, a un cervo (vv. 368-401 di A, vv. 394-427 di H) e a un cinghiale (vv. 401-576 in A, vv. 436-607 in H), H spende otto versi semplicemente per ribadire la presenza di Renart nel racconto, annunciando ch'egli, avvertito il trambusto, «s'en cort molt tost et si adreçe / A Malpertuis sa forteresse» (vv. 429-430), senza farlo intervenire ulteriormente.

– Conclusa la lunga descrizione della caccia, i testimoni divergono nuovamente, benché su una questione decisamente superflua ai fini dell'intreccio, vale a dire che mentre in A, anche se la premessa alla caccia era che avrebbero procurato il cibo per gli ospiti non ancora arrivati, il cinghiale ucciso viene cucinato e consumato (vv. 577-594), in H, meno logicamente, il cavaliere «estoit trop travillés» (v. 610).

Ad ogni modo, in entrambi i casi gli scudieri «si se vont esbatre en la tor, / As fenestres vont tot entor» (A, vv. 597-598; H, vv. 611-612), e da lì vedono arrivare il corteo preannunciato.

– Anche l'incontro con il padre, fuori dal castello, torna utile alla ripresentazione della volpe casualmente avvistata, con la sottile ma significativa differenza che in A resta «un gorpil» (v. 697),

in H è esplicitamente «Renars» (v. 709), replicando un’alternanza già presentatasi in precedenza, tra «li gorpilz» di A (v. 82) e «dans Renars» di H (v. 98), e che tornerà successivamente, quando il nascondiglio dell’animale verrà scoperto:

“Seignors” fait il, “aves veü? Par mon seignor seint Lienart, Li gorpilz se pent a la hart A cele perce avoc ces paux” (A, vv. 826-829)	“Sire”, fait il, “avé veü Con dans Renars est desloiaus? Pendus s’est avoeques les piaus, U li diable l’ont fait pendre” (H, vv. 814-817)
--	--

[“Signore”, fa, “avete visto? / Per san Lienart, / La volpe penzola dalla trave / da quello spazio tra le pelli”]	[“Sire”, fa, “avete visto / Quanto è subdolo Renart? / Si è appeso in mezzo alle pelli, / Dove sono i diavoli a farlo penzolare”].
---	--

Tendenzialmente, sembra che il testo di A possa ritenersi più vicino all’originale anche per queste piccole spie stilistiche, stante quella che pare una propensione dell’autore della *branche* a mantenere, in questa prima sezione, un certo grado di vaghezza nella designazione della volpe quando la narrazione non assume il suo punto di vista.

Comunque, a riprova del forte legame con il motivo del riso che Renart veicola in questa *branche*, il cavaliere lo riconosce e stavolta è A che tramanda la lezione in cui ne ride (v. 701), mentre «por fol se tint» in H (v. 713).

– Una riduzione di versi inaspettata nel prolisso manoscritto H si ha nella descrizione del nano arrivato al castello con il corteo del padre del cavaliere, che replica solo i versi iniziali e finali di A, riassumendo il resto e stemperando parecchio i connotati innaturali:

Onques ne su si contrefez, Il sambloit qu’il fust d’enfer trez. Torz fu et de piez et de hances: Et si vos di, en ses deus manche N’avoit pas deus aunes de drap. Ses bras sembloit boce de sap. [...]	Boceus ert devant et derriere Et molte ert de laide manière Si fu tors des piés et des hanches, Et si vous di que en ses mances N’ot pas demi quartier de drap. Son braz sanbloit bouce de sap, Son cors ot laide forneture. Ne veïtes tel creature Ne ne fu sous firmament.
Molt se deduisoit cointement Un capel ot fait de fenoil (A, vv. 759-779)	Il se deduit molt cointement Capel avoit fait de fenuel (H, vv. 769-778),

[Mai nessuno fu tanto deforme, /
 Sembrava venuto fuori dall'Inferno. /
 Aveva i piedi e le anche storti: / E vi dico,
 alle due maniche / Non aveva due metri di
 stoffa. / Le sue braccia sembravano
 moncherini di legno. / ... / Si atteggiava con
 grande eleganza. / Aveva un cappello fatto di
 finocchio].

[Era gobbo avanti e dietro / E d'un aspetto assai
 turpe. / Aveva i piedi e le anche storti: / E vi dico
 alle due maniche, / Non aveva mezzo metro¹⁹⁹ di
 stoffa. / Le sue braccia sembravano moncherini di
 legno. / Il suo corpo era orrendo. / Non vedreste mai
 una creatura simile, / Né mai ce ne fu al mondo. / Si
 atteggiava con grande eleganza. / Aveva un cappello
 fatto di finocchio];

così come viene evitato il riferimento alla sua “buona vista”, con i versi successivi di A: «Li chevalier se sont asis / Dejuste le boçu naïs / Qui a si bele la veüe» (vv. 785-787) sintetizzati in «Li chevalier s'asient tuit / Molt sont plain de grant deduit» (H, vv. 785-786).

– L'ultima prova, in questa prima sezione, di una differenza nel ritmo narrativo di A e di H la offre l'organizzazione della sequenza finale, in cui la volpe viene finalmente scoperta. Mentre A si dilunga ancora una volta sull'irrinunciabile momento del pasto (vv. 791-804), come cornice per introdurre l'arrivo dei due cani che fiutano la volpe, H non ne fa menzione, ma dichiara direttamente di voler passare a spiegare «la contenance de Renart» (H, v. 793), e lo fa partendo da un elemento che era rimasto parzialmente implicito in A, ovvero la presenza, sul soffitto, della corda alla quale sono appese le code delle volpi catturate dal cavaliere (nel numero erroneo di otto):

Endementres que il mangoient,
 Deus braces vinrent, si abaient.
 Durement glatissent les bestes
 E contremont levent les testes (A, vv. 805-808)

Enmi la sale ot une hart
 U il ot pendues, ce cuit,
 Pialz de houpilz dusques a uit.
 Dui braquet les vont regardant
 Et molt durement abaiant (H, vv. 794-798).

[Mentre quelli mangiano, / Arrivano due
 bracchi, abbaiano. / Latrano forte le bestie /
 E alzano le teste verso l'alto]

[Nel mezzo della sala c'era una trave / Alla
 quale erano appese, credo, / Fino a otto pelli
 di volpe. / Due bracchi continuano a fissarle
 / E abbaiano forte].

In H, poi, lo scambio di battute tra il cavaliere e il cacciatore si ferma alla domanda sulle pelli, senza il richiamo ai cani presente in A. Questo particolare, per quanto insignificante, modifica lievemente le circostanze della scoperta di Renart, che in A era veramente stata provocata dall'irrequietezza dei cani, laddove in H, per come il testo lo espone, sembrerebbe quasi che il

¹⁹⁹ Lett. “mezzo quarto”.

contributo dei cani si limiti a suggerire al cavaliere un desiderio legato alle pelli e, avvicinandosi a osservarle, egli scorga la volpe:

“Nuef, dieble! J’en i voi dis:

De ces braces sui esbaïs

Que issi les vont abaiant”.

Lors saut li chevalier avant,

Sor les paux les vit arester,

E vit le ventre sospirer

Del gopil qui pendus estoit (A, vv. 815-821)

[“Nove, diavolo! Ma io ne vedo dieci: / Sono stupito di questi bracchi / che vanno abbaiano contro queste pelli”. / Allora, il cavaliere balza in avanti, / si sofferma sulle pelli, / E vede respirare il ventre / Della volpe, che stava lì appesa].

“Nuef? Por les sains Dieu, j’en voi dis”.

Cilz saut avant tous esbahis

Et s’en vint tot droit cele part.

Si a coisi sire Renart

Qui a la hart pendus estoit (H, vv. 805-809).

[“Nove? Santo Dio, io ne vedo dieci!” / Balza in avanti stupito / E si dirige dritto da quella parte. / Così ha individuato Renart / Che stava appeso alla trave]

– Nel complesso, per la seconda sezione della *branche*, H riporta un migliaio di versi in più, consistenti soprattutto in puntualizzazioni del narratore finalizzate a chiarire meglio le situazioni. Un primo esempio si può osservare già ai vv. 856-857: «Rien fors a mangier ne li faut. / Or fu Renart desor le fein», che in H sono separati da altri quattro versi di commento:

Or ne li faut fors a mengier,

Et saciés, s’a mengier eüst,

Nule riens ne li despleüst:

Devant un an, ce sai de voir,

Ne se queïst d’iluec movoir.

Or est Renars desus le fain (vv. 872-877)

[Ora non gli manca che qualcosa da mangiare, / E credetelo, se avesse da mangiare, / Non avrebbe bisogno di altro: / Prima di un anno, lo so per certo, / Non avrebbe voluto muoversi da lì. / Ora Renart si trova sopra il fieno],

così come i successivi vv. 860-861 di A («Car il en auroit grant mester. / En tant con il se dementoit») figurano anche in H, ma, di nuovo, separati da un’inserzione di altri dodici («Que d’autre cose n’a mestier, / ... / Ensi con il se dementoit», H, vv. 880-893).

b) Seconda sezione della *branche*

A questo punto, è utile soffermarsi su una notevole differenza strutturale tra le versioni di A e di H nell'esordio della seconda sequenza, che è forse sintomatica di una differenza d'approccio *tout-court* alla materia narrativa nei due testimoni.

Il brusco passaggio al nuovo episodio è infatti mitigato, in H, da una breve sequenza onirica (vv. 953-973), nella quale Renart, addormentatosi, «comença a songier» (v. 955) e sogna di star dormendo con Hermeline a Malpertuis, quando il castello inizia a bruciare, intrappolandoli. Riesce a salvare sé stesso e la sua compagna, ma l'incubo lo sveglia, «que bien cuidoit estre trahis» (v. 973), e la narrazione si raccorda a quella di A, rivelando che non di un semplice sogno si trattava, bensì di una premonizione, dato che si ritroverà circondato dall'acqua una piena, come nel modello della *branche VII*.

Anche Chantecler si riferiva al suo sogno usando indifferentemente i termini *songe* e *avision* (*branche II*, vv. 189-191), ed è forse un segno dell'ignoranza o dell'indifferenza del copista (e del pubblico?) alla sottile distinzione tra i due tipi di sogni tramandata nelle trattazioni teoriche di vari autori, da Macrobio, a uno pseudo-Agostino, a Giovanni di Salisbury, i quali tutti coerentemente suddividono i sogni in cinque gruppi: *insomnium* (o *ἐνὸπνιον*), *phantasma*, *oraculum*, *visio*, *somnium*. Di questi ultimi due, la visione rappresenta un'anticipazione di qualcosa che accadrà così come il sognatore la vede («visio est, cum id quis videt, quod eodem modo, quo apparuerat, eveniet»), mentre il sogno in senso stretto è ammantato di metafore e non si comprende senza un'interpretazione («somnia est figuris tectum, et sine interpretatione intelligi non potest») ²⁰⁰. Qui, ci limitiamo ad appurare che tale distinguo non sembra pertenero alla lingua del *Renart*.

Il sogno prodromico figura già, in una forma più articolata, nella *branche II* ²⁰¹, però come parte integrante della trama, che si sviluppa proprio intorno al mancato riconoscimento da parte di Chantecler del suo valore monitorio. Nella *branche XIII*, invece, l'espedito sembra solo sostenere una maggiore esigenza di coerenza interna propria di H, che apparentemente non ammette una transizione netta da un episodio all'altro, ma preferisce motivarla con puntuali inserti narrativi (un altro esempio è nell'esordio della sequenza relativa allo scoiattolo Rossel, che in A semplicemente raggiunge Renart presso l'albero sotto cui si era accucciato, mentre in H, vv. 1666-1669, lo fa perché vorrebbe sottrarre le uova del nido che vi si trova sopra).

²⁰⁰ I passi sulle tipologie di sogno nelle versioni dei vari autori citati sono riportati in Deubner 1900, pp. 1-5, da cui ho citato la versione latina dello pseudo-Agostino (proveniente dal *De spiritu et anima*, 25, in PL XL, 798).

²⁰¹ E, come segnala Bellon (in Strubel 1998, p. 458, n. 1), in una variante della *branche V* del manoscritto B (leggibile in Roques 1960 (*branche XVII*, vv. 15071-15128, pp. 63-65).

Ne deriva un testo relativamente più ragionato, più curato nella sua rielaborazione, a sua volta finalizzata a una maggiore omogeneità narrativa, di contro ad A, che trasmette invece una versione più *naïve* (e perciò più autentica?), più vicina a uno stile narrativo che non si cura granché della compattezza strutturale interna alla *branche*, ma salta da un episodio all'altro senza continuità, e in cui tutto ciò che progressivamente vi si incontra viene accolto e condiziona via via le isotopie successive.

Quanto al modo specifico in cui sviluppare la transizione tra gli episodi, il rapporto con la *branche* VII delineato in precedenza può gettare una luce su questa scelta del sogno. Anche in questo caso, infatti, un particolare dell'intreccio è volutamente omesso in una narrazione, per il resto, ripetitiva, ed è l'anti-preghiera che recita Renart prima di addormentarsi. Forse, più che eliminata, questa scena è stata sostituita, come accaduto con l'esorcismo, da un evento di segno opposto, ovvero un incubo monitorio, la vista della sua dimora in fiamme, che, può essere stata suggerita proprio dalla maledizione lanciata a Renart dal confessore Hubert: «Renart – fait il – li max fous t'arde / Se trestoz li cors ne me tramble» (*branche* VII, v. 728).

– Anche la descrizione del divoramento della cornacchia è allungata in H, dove i cinque versi di A (vv. 88) diventano quattordici (vv. 920-933) e il ritorno al testo comune è così netto da ignorare le esigenze di rima dell'ultimo verso, che resta isolato come il successivo:

Quant mangie out, si fu aese.

Son lit a fait que qu'en deplese:

Si est choce desor le fein (A, vv. 889-891)

La plume en a jeté laïs,

Que il n'en avoir plus que faire.

Et quant ot mengié, si fu aise,

Puis s'endormi desus le fain (H, vv. 932-935)

[Ha gettato lontano le piume, / Di cui non sapeva cosa farsene. / E dopo che ebbe mangiato, si mise a sedere, / Poi si addormentò sopra il fieno].

– Lo zoomorfismo è ancor più spiccato in H, che descrive realisticamente la posizione assunta dalla volpe per addormentarsi: «Molt bien avoit faite sa couche, / Quatre tors a fait et puis se couche / Et met son groing entre ses piés» (vv. 941-943), e forse qui occorre ravvisare una più fedele emulazione della *branche* VII, nella quale ugualmente Renart, addormentandosi sul covone di fieno «atant se test li renoiez, / Si mist la teste entre ses piez» (vv. 273-274).

Su questa scia, a riprova del trattamento della cornacchia come semplice preda e non come antagonista alla pari, H offre un parallelismo testuale con la *branche* VII, ma non con l'*escoufle* Hubert, bensì con un *capon* catturato all'inizio presso l'abbazia, del quale si dice che «li ront la

teste» e solo «la plume et les os jete puer» (vv. 95 e 108), appunto come per la *corneille* della *branche XIII*, alla quale «croissi maintenant la test» e «la plume en a jeté lais» (vv. 924 e 932).

– Sempre d'accordo con il modello della *branche VII*, H si dimostra assai più interessato di A a sviluppare il motivo della satira del villano, avendo protratto per ben trentadue versi i motteggi di Renart nei confronti del contadino gabbato, condotti come una sorta di elencazione dei vizi e dei difetti della sua classe di appartenenza:

“Vilein” fait il, “dex vos doinst honte!
Se vos me poüssiez tenir,
Vos geuz me feïssiez sentir.

“Vilains, fait il, Diex te doint honte.
Se tu me peüsses tenir,
Ton geu me feïsse puïr.

[...]

Vilain si est trope in prison
Quant ne puet faire traïson.
Vilains si est de put afaire,
Vilains n'a cure de bien faire.
Tous jors entent a cunchïer
U le cleric u le chevalier.
Vilain sont plain de felonie,
De courous, d'ire et d'envie.
Vilains het tous ciaus qui bien font.
Li vilains certes se confort
Quant il voit nului avoir bien.
Vilain ha ge sor toute rien.

[...]

Or vos sees desor ce feïn,
Que mal jor aies vos demein!” (A, vv. 944-948)

Or te siet la desus cel fain,
Que mal jor aies tu demain” (H, vv. 1076-1108).

[“Villano”, dice, “che Dio vi disonori! / Se aveste potuto catturarmi / Me l'avreste fatta ricordare. / Ora sedetevi su questo fieno, / E che domani sia per voi un giorno funesto”!]

[“Villano”, dice, “che Dio ti disonori! / Se avessi potuto catturarmi / Me l'avresti fatta ricordare. / ... / Il villano si sente in prigione / Quando non può fare una slealtà. / Il villano è davvero di una razza vile, / Non ha cura di fare del bene. / Ogni giorno macchina per imbrogliare il chierico e il cavaliere. / I villani sono colmi di cattiveria, / di risentimento, d'ira e di invidia. / Il villano odia tutti quelli che agiscono bene. / Egli certo si riconforta / Quando non vede nessuno ottenere

qualcosa. / Non odio niente come odio un villano.
/ ... / Ora siediti su questo fieno, E che domani sia
per te un giorno funesto”!]

Gli attributi convenzionali del contadino (*felonie, courous, ire* ed *envie*) non sono necessariamente scelti con criterio, poiché, ad esempio, il costrutto formato da *courous* e *ire* si presenta anche in altri contesti, con semplice valore formulare: così, nella versione di H della stessa *branche*, Renart «plains estoit de courous et d’ire» appena risvegliatosi dal sogno (H, v. 970), e anche Noble, nella *branche XI*, «tant fu pleins de coros et d’ire» per la sconfitta di BricheMER contro Rovel (v. 2919). Invece, il taglio classista della critica finisce per svelare l’ideologia a cui soggiace nel momento in cui depreca l’ostilità che il villano nutre contro le altre due categorie sociali individuate, cioè i chierici e i cavalieri (vv. 1087-1088), richiamando palesemente gli ordini del sistema trifunzionale. Con argomenti diversi e più fuggacemente, la satira figura anche nella *branche VII*, che l’autore sta qui imitando:

Honte ait fors deu qui destina
C’onques vilein d’oie manga!
Vilein doit vivre de cardons
Mes moi et ces autres barons
Lait l’en les bons morsaus mangier (vv. 295-299)

[Maledetto sia chi, Dio escluso, stabili / che un villano possa nutrirsi d’oca! / Un villano deve vivere di cardi, / mentre a me e agli altri baroni / si lascino mangiare i bocconi migliori] (traduzione di Bonafin 2012^R, p. 151),

oltre che nell’incipit della *branche IX*, incentrato sul *vilain* Constant des Noes:

Mais repos, eise ne sejour
Ne duist a vilein ne ne plest.
N’a talent qu’en son lit arest,
Puis qu’un poi voit le jor paroir:
Que vileins ne deit ese avoir,
Ainz ireit en autre ovre fere,
Car molt par puet vilein mal trere (vv. 28-34)

[Ma riposo, tranquillità e ozio / Non si adatta e non piace al villano. / Egli non ha voglia di starsene nel letto, / Non appena vede spuntare il giorno: / Che il villano non deve avere tregua, / Ma piuttosto andrà a svolgere qualche altro lavoro, / Perché un villano può sopportare moltissima fatica].

Nel primo caso, pur circoscritta al dominio alimentare, la critica è esplicitamente fondata sull'affermazione della radicale contrapposizione tra villani e baroni, da un punto di vista interno, di loro *vs* noi, e infatti è pronunciata – come quella di H – direttamente da Renart. Diversamente, quella della *branche* IX consiste in un giudizio più “impersonale”, che proviene non da un personaggio del racconto ma dal narratore. Trascurando quest'ultimo caso, in quanto voce scopertamente esterna (e comunque non chiaramente allusiva di un preciso ordinamento politico), restano, dunque, l'occorrenza della *branche* VII, comune a tutte le famiglie di manoscritti, e l'occorrenza della *branche* XIII, isolata nella sola versione del manoscritto H.

Di queste, la prima, *branche* antica e risalente alla raccolta originaria, coerentemente con quanto già delineato sulla scorta degli studi di Bonafin (2016, p. 211), reinterpreta il contrasto sociale all'interno di un modello fortemente polarizzato; la seconda, versione rimaneggiata di una *branche* più tarda, sostiene una visione rigidamente tripartita della società.

Allora, per quanto possa essere inopportuno discutere le posizioni ideologiche presenti in una *branche* sulla base dei contenuti di un'altra *branche* del *Roman*, si deve riconoscere che è l'approccio della *branche* VII quello più rappresentativo delle dinamiche conflittuali ricorsivamente espresse da Renart e dagli altri personaggi, costruite sempre attorno a uno schema generale di contrapposizione binaria (tra la volpe e i baroni, tra l'astuto e lo sciocco, etc.).

Oltretutto, la tensione alla sovversione del presunto modello politico vigente resta un tratto costitutivo e inalienabile della natura di Renart, il che lo allontana ulteriormente dalla possibile adesione all'ideologia tripartita che la satira della *branche* XIII pare sostenere.

Tutto ciò, assieme alla consapevolezza dell'alto grado di letterarietà del testo di H, suggerisce ancora una volta l'idea non di un'emersione, ma di un'aggiunta posticcia del copista, falsificatrice della autentica visione del mondo renardiana.

Del resto, è proprio nella disillusione verso la funzionalità degli ordini, i quali dovrebbero garantire una «dignità paritetica» francamente improponibile «laddove l'eguaglianza si configura giuridicamente come l'effetto di un rapporto di sottomissione collettiva a una autorità superiore» (Belletti 1993, p. 17), che si adempie la funzione meta-testuale di Renart, cioè quella di riportare «allo scoperto l'antico bipolarismo, che stava dietro ai primi enunciati della tripartizione e che ne svela la strumentalità». Il contesto renardiano si svela in parte pretestuoso per l'espressione di altre istanze socio-ideologiche, che non hanno una dipendenza esclusiva dalle dinamiche solitamente instaurabili tra la volpe Renart e i personaggi del *Roman*, ma potrebbero realizzarsi appieno anche

in altri generi narrativi, come sta a dimostrare, per esempio, la loro diffusione nella letteratura dei *fabliaux*.

– Una differenza fondamentale tra i due testimoni concerne lo stesso oggetto magico usato da Renart per tingersi di nero, che era un'erba in A e diventa «une porre qu'il a trovée» in H (v. 1207), anche in questo caso banalizzando la componente fantastica originaria, per proporre un mezzo più logico e ordinario di annerimento. Come si è visto, anche i rapporti intertestuali della *branche XIII* con il *Tristan* sembrano favorire la tradizione di A e si può aggiungere che ancora «d'une herbe que ot en s'aumoisniere» si tingerà il viso Joufroi de Poitiers (v. 975 della *chanson* omonima, in Manetti 2018), per partecipare in incognito a un torneo, mescolando richiami dallo stesso *Tristan*, dal *Cligès* e dalla *branche XIII*, e in questo confermando la fortuna della vulgata di A contro la versione di H.

– Un'altra divergenza indicativa di un diverso approccio al testo da parte dei due testimoni si ha nella breve descrizione del rapporto consumato tra Renart e Hersent, in cui H modera con un'allusione il verso più osceno ma si perita di specificare che Isengrin poté assistere a tutta la scena:

E Renart lieve contremont

Dame Hersent le pelicon,

Si li bota le vit el con

E conmença fort a croller,

E conmença fort a croller,

Que tote la nef fait branler (A, vv. 1060-1064)

[E Renart solleva in alto / La pelliccia di
dama Hersent, / Così da spingerle il pene
nella vagina / E inizia a dimenarsi con
forza / Tanto da far oscillare tutta
l'imbarcazione].

Et Renars lieve contremont

Le peliçon qui ert coués,

Si li a fait çou que savés.

Bien le puet veoir Ysengrin

Que il estoient prés voisin.

Renars prent si fort a fraper

Que tote la nef fist crosler (H, vv. 1264-1270)

[E Renart solleva in alto / La pelliccia con la
coda, / Così da farle ciò che sapete. / Poteva
vederli facilmente Isengrino / Poiché gli stavano
vicino. / Renart prende a colpire così forte / Da
smuovere tutta l'imbarcazione]

Anche in questo caso sembra di poter assegnare il valore di autenticità alla lezione trādita da A, esplicita (come è d'abitudine il lessico renardiano) e attenuata solo successivamente da un altro copista, con un'operazione oltretutto in aperto contrasto rispetto a un'aggiunta successiva. Infatti, quando Isengrin si rivolge a Noble per denunciare Chuflet, si limita a incolparlo e a richiedere giustizia (A, vv. 1622-1623); tra questi due versi, H ne inserisce altri quattro in cui il lupo spiega in termini trasparenti l'avvenimento:

Ensi m'a Coflet atorné.
James a cort n'éré onoré.

Ce n'est pas cose convenable
Que laissies vivre cou diable
(A, vv. 1620-1623)

[Così Chuflet mi ha ridotto. / Non sarò mai
più onorato a corte. / Non è cosa conveniente,
/ Che voi lasciate vivere questo diavolo].

Par Chufet sui si atornés
Que jamais n'iere honorés.
Encor fist il pis, par ma foi:
Ma feme croissi devant moi
Et voiant mes iels me coupa,
Et le tro ma feme estoupa.
Cou n'est cose pas convenable
Que lassiez vivre cest d'iauble
(H, vv. 2001-2008)

[Per colpa di Chuflet sono ridotto in questa
condizione / Tale che non sarò mai più onorato. / Ma
fece anche peggio, in fede mia: / Ha sottomesso la
mia donna davanti a me / E sotto i miei occhi mi ha
ingiuriato, / E alla mia donna ha tappato il pertugio.
/ Non è cosa conveniente, / Che voi lasciate vivere
questo diavolo]

– Se l'emulazione pedissequa del modello aveva accentuato lo zoomorfismo di Renart nella scena precedente l'incontro con il contadino, le aggiunte isolate di H vanno invece nella direzione di un più marcato antropomorfismo, come nel discorso con il suddetto *vilain*, durante il quale Renart pronuncia un'esclamazione riguardante l'unica parte del corpo che è inequivocabilmente umana, i capelli: «Par mes cheveus, / Je la vendrai molt volenters» (vv. 1324-1325).

– Curiosamente, H rispecchia il testo di A nella descrizione del tentato esorcismo della volpe, ma aggiunge il particolare che Renart, sfuggendo alla presa del prete, gli sottrae la stola, portandola con sé («avoec soi l'estole emport», H, v. 1825), per poi mostrarla a Roussel: «Vés ci l'estole que je tieng, / Dont me voloient estrangler» (vv. 1844-1845). Questo furto di un paramento sacro – ai danni di un prete la cui autorità si mostra completamente inefficace –, oltre a razionalizzare la riuscita della fuga di Renart, contribuisce ad accentuare la connotazione diabolica del personaggio, non solo per l'intuitivo comportamento sacrilego, ma su concrete basi giuridiche, che dall'anno Mille in poi stavano progressivamente avvicinando l'eresia religiosa al crimine contro natura e al *nefandum*, all'abominevole e blasfemo, fino ad arrivare a una legislazione in base alla quale «tutti i canonisti della fine del dodicesimo secolo e del tredicesimo fanno dell'eretico un ladro di *sacra*» (Chiffolleau 2020, p. 59, n. 21).

Su quest'ultimo punto, va altresì annotata la presenza di due versi qualificativi (in negativo) di questa comunità di religiosi presso cui Renart si è recato, su cui invece A non si esprime:

Or en alon a la meson.

Atant s'estoit mis a la voie (A, vv. 1388-1389
1717).

Or en alons a la maison

Qui est a ces faus moiniaus;

Assés i font de lor aviaus.

Lors se mest Renars a la voie (H, vv. 1714-

[Ora rechiamoci alla dimora / di questi falsi
monaci; / Vi fanno parecchi dei loro
gozzovigli. / Quindi Renart si mette in
viaggio]

Che si tratti di un'aggiunta di H o di un'omissione di A (se volontaria), è indubbio che concorra, insieme ad altri elementi, a mostrare due atteggiamenti parzialmente diversi dei trascrittori nei confronti della classe religiosa, che H sembra attaccare in maniera molto più convinta.

– Ancora a proposito d'imitazione di altre *branches*, H arricchisce la conversazione tra Renart e Tibert con una lunga discussione (vv. 2157-2308) durante la quale Renart finge di chiedere al suo compagno di viaggio delucidazioni sui baroni della corte di Noble, inducendolo così a parlar male della volpe in sua presenza (vv. 2251-2260), espediente già sfruttato da Renart ai danni di Ysengrin nell'altra *branche* in cui la volpe agisce sotto travestimento, la Ib. Di questo esempio riprende, allungandola, anche la struttura, che inizia legando la denuncia della sua malvagità al rossore del suo pelo («Un ros garçon de pute part», *branche* Ib, v. 2400) e finisce con vane minacce nei suoi confronti («Se gel pooie as poinz tenir, / Molt tost le convendrait morir», *branche* Ib, vv. 2413-2414):

Ice vous di ge bien de voir,

Que rous doit bien anui avoir.

Rous est puans et venimeus,

Rous est traîtres, si est feus

Et de tous les maus nices plains.

[...] ²⁰²

Ja Dieu ne place que je gise

Sus cuete de plume a nul jor

Se je le tenoie en m'anour,

²⁰² In questa sequela di insulti, è interessante la definizione di Renart come «descreüs vilains» (v. 2256), poiché rimanda a un uso dispregiativo del termine che calza perfettamente con l'inclinazione antivillanesca dell'autore attestata nel *gab* di Renart al contadino.

Que quant de moi departiroit,
Ja mais home n'engigneroit (H, vv. 2251-2268)

[Questo vi dico ed è la verità, / Che il rosso deve avere un gran tormento. / Il rosso è nauseabondo e velenoso, / Il rosso è traditore e sleale / Ed è la radice di tutti i mali / ... / Non voglia Dio che io riposi / Neanche un giorno sotto una coltre di piume / Se non lo sottometterò in un modo tale / Che quando se ne andrà / Non ingannerà più nessuno].

– Come l'oggetto principale del racconto differisce tra A e H, così anche il nome fittizio assunto da Renart varia leggermente in H, nella forma *Chufet* (v. 1440), che torna comoda per la battuta che gli rivolgono Brun e Baucent, assente in A:

Mestiers est que saciés dou fait
Por çou que avés non Chufet,
Nos barons avés bien chufés
Et engigniés et abufés (H, vv. 2683-2686)

[Bisogna che sappiate / Che per avere il nome di Chufflet, / I nostri baroni avete effettivamente deriso, / ingannato e ridicolizzato].

– Anche sul finale, A mostra una coerenza maggiore laddove scrive che i due tornano verso il palazzo di Noble ma «ne sont mie entré dedenz» (v. 2349), mentre in H vi entrano ma senza trovare nessuno (H, v. 3139). Al contempo, questa interpretazione dovrebbe aiutare a chiarire l'alto grado di divergenza che intercorre tra il testo di A e quello di H, in vista di una diversa destinazione dei due testimoni.

II.2.6.3. Fisionomia complessiva di H

H è un codice più o meno coevo ad A (fine XIII sec.)²⁰³ ma apparentemente estraneo a relazioni di dipendenza diretta con gli altri testimoni noti, rientrando nel cosiddetto gruppo dei manoscritti compositi, benché Martin lo reputasse un rappresentante della famiglia γ , ma in una «forme plus ancienne» (Martin 1887, p. 9).

Lo caratterizza una palese volontà di riordino della materia renardiana, non globalmente sistematica come nel ms. C – che ripercorre idealmente la vita della volpe, dalla nascita (*branche XXIV* di Martin) fino alla morte (*branche XVII* di Martin) –, ma per raggruppamenti di *branches*, «liées soit

²⁰³ A, lo ricordiamo, è datato al 1275 circa.

par des correspondances thématiques soit par des échos plus subtils, et des équilibres globaux» (Strubel 2000, p. 496), che fanno pensare a una forte consapevolezza autoriale del compilatore.

Concretamente, Strubel nota un certo equilibrio tematico nella disposizione delle *branches* di H, per cui le prime due (*Jugement* e *Duel judiciaire*) e le ultime tre (*Renart médecin*, *Renart Empereur*, *Mort Renart*) trattano dei rapporti tra la volpe e i baroni o tra la volpe e il re, mentre quelle interne si concentrano su varie forme di parodia religiosa. In questo insieme così ordinato, *Renart le noir*, «qui est, en lui-même, une sorte d'anthologie des motifs renardiens, [...] occupe une position charnière» (insieme alla *Confession Renart*, che introduce la serie a tema religioso, e la *Mort*, che chiude l'opera: vedi Strubel 2000, pp. 494-495).

Allora, sarà probabilmente proprio il maggiore distacco intellettualistico del copista rispetto all'argomento della *branche* a causare questa conclamata divergenza di H dal testo di A, dal momento che l'esito complessivo del suo lavoro di trascrizione della *branche XIII* sembra rispondere a una volontà di razionalizzazione dei vari eventi occorsi, che puntualmente vengono approfonditi con spiegazioni volte a chiarirne le dinamiche. L'intero impianto della *branche* cambia parzialmente la sua destinazione d'uso perché si cerca di prediligere, in H, un testo chiarificato, che sacrifica certi artifici retorici a vantaggio di un'impostazione più didascalica, in cui tutti gli eventi narrati vengono più accuratamente motivati.

Il *Renart le noir* trasmesso dal manoscritto H è, dunque, decisamente qualificabile come una versione più tarda e meno fedele all'originale, non solo per l'alto tasso di errori nella struttura metrica (di per sé non probante, se non fosse che è proprio A a fornirne quasi sempre la correzione), ma anche perché questa esigenza di aggiunte e precisazioni tradisce un accurato lavoro di revisione costante, di un testo evidentemente già recepito nella sua totalità.

Ciò non toglie, tuttavia, che le inserzioni più cospicue, come il sogno di Renart e la discussione con Tibert possano attribuirsi tanto all'originalità del trascrittore quanto a uno stadio perduto della tradizione comune ad H e α .

A sostegno della seconda ipotesi giocano soprattutto l'almeno apparente compatibilità con il simbolismo diffuso del testo, nel caso del sogno, e la derivazione del motivo dalla stessa *branche Ib* che fornisce il modello del travestimento, nel caso della confessione estorta a Tibert. Inoltre, attribuire entrambe le innovazioni al trascrittore di H significherebbe ammettere che abbia operato con due modalità differenti, nel primo caso inventando *ex novo* e nell'altro copiando dallo stesso modello che fu dell'autore; ma questo, comunque, non è negabile a priori.

D'altro canto, i motivi folklorici diffusi nel *Roman* sono opportunamente conservati o addirittura rinforzati nella versione di H della *branche XIII* (si è visto l'esempio del riso), segno, se non altro,

di un loro radicamento assai profondo, nonché di una loro inalienabilità nella percezione collettiva di ciò che pertiene alle storie di Renart.

II.2.7. *Un capro espiatorio*

Nella misura in cui Renart personifica l'assoluta alterità (e tanto più qui, sovraccaricato della simbologia religiosa tradizionalmente riservata al serpente, che è poi il grande assente dal bestiario renardiano)²⁰⁴, non sarà indebito ricorrere a pratiche anche solo evocativamente magiche per fronteggiarlo, o, per meglio dire, allontanarlo. Riappaiono, così, tracce di quella «*réticence à faire mourir le goupil*» che, per altri versi, anche Scheidegger sospettava (1989, p. 277).

Anche in coda a questa *branche XIII* è evidente che la volpe non è concepita in quanto entità da uccidere ma semmai da espellere, come già tentato dal prete, e come si è creduto infine di riuscire a fare gettandola in acqua dentro un sacco.

Il repertorio di Frazer attesta che le espulsioni di spiriti maligni non contemplano mai la loro uccisione corporale, ma sempre, appunto, un loro allontanamento (vedi Frazer 1920, pp. 109-223).

Allora, proprio l'opzione dell'affogamento (efficace in via indiretta, dato che delega l'esecuzione finale – e la responsabilità – dell'uccisione al fiume in cui la vittima è gettata) può leggersi come un opportuno rimedio rituale alla crisi alimentata da Renart e può a sua volta rientrare, su un piano esistenziale e meta-testuale, in quel sistema di compensi atto a scongiurare ciò che è forse ben qualificabile con la definizione demartiniana di “perdita della presenza”²⁰⁵.

Secondo de Martino,

l'alterità profana è sempre relativa, inserita nel circuito formale, qualificata: ma quando comincia a diventare eccentrica, a isolarsi, e la presenza non è più in grado di mantenerla come altra, e di conservare il proprio margine rispetto ad essa, allora comincia ad apparire quel carattere “radicale” dell'alterità che è da interpretare come segnale della crisi della presenza» (de Martino 1977, p. 38).

²⁰⁴ Pastoureau segnala invece l'insospettata assenza dell'aquila, «vedette à la même époque du bestiaire religieux et de celui des emblèmes» (Pastoureau 2007, p. 215). Se ne può trarre una conferma dell'indipendenza genetica dell'universo renardiano dai condizionamenti religiosi e simbolistici della cultura di XI e XII secolo. Un'indipendenza, credo, ricercata.

²⁰⁵ La formulazione appare per la prima volta in *Il mondo magico*, per definire l'angoscia individuale derivante dalla volontà di percepire la propria esistenza nel mondo contro il rischio che, in certi momenti di particolare criticità, tale esistenza possa venir meno, annullarsi («la volontà di esserci come presenza davanti al rischio di non esserci», de Martino 1948, p. 95). Tuttavia, questo «rischio cui si espone il “ci sono”» rappresenta solo una fase del dramma esistenziale, poiché gli corrisponde il momento del «riscatto dell'esserci, il porsi della presenza, l'articolazione di un mondo significativo a cui si è presenti» (de Martino 1948, pp. 113-114).

La paura irrazionale che suscita il demoniaco (e la volpe, internamente al testo) stimola precisamente quel tipo di ansia drammatica che può sfociare in una perdita della presenza, uno smarrimento «nella *ingens sylva* della natura» (de Martino 1977, p. 14) o, volendo usare una terminologia di grande fortuna nella teologia medievale, nella *regio dissimilitudinis*, luogo di massima lontananza da Dio, in cui viene meno il rapporto di “immagine e somiglianza” (e si assumono, dunque, fisionomie “animalesche”)²⁰⁶.

Lo stesso de Martino, commentando una pagina di *Cristo si è fermato a Eboli*, si sofferma sul racconto di un’apparizione demoniaca sopraggiunta a un «vecchio di Gagliano», il quale si difende facendosi il segno della croce e costringendo così il diavolo a fuggire, per mostrare come l’episodio rifletta proprio quel «dramma esistenziale della presenza che rischia di non esserci nel mondo e che, per esserci in qualche modo, si riscatta mercé l’articolazione mitica del caos insorgente e la demiurgia dell’azione compensatrice e riparatrice», di cui aveva trattato in *Il mondo magico* (de Martino 1949, p. 434).

Forse allora, tutt’altro che travestire Renart, la maschera di Chuflet ne mette a nudo l’intrinseca ragion d’essere che lo ha prodotto: personificare l’alterità rendendola isolabile e fornire, così, la possibilità di un riscatto della presenza, condotto proprio attraverso la caccia a questo demone che la insidia e risolto con il suo allontanamento²⁰⁷.

Se è vero che l’autore della *branche* ha un retroterra culturale dalla forte impronta religiosa, questa sensibilità può aver fornito un proprio contributo, non nell’ideologia sostenuta nel testo (che riconosce, in definitiva, la vittoria della volpe), ma nel modo in cui il racconto renardiano è stato trattato. Renart tinto di nero è in tutto e per tutto un diavolo, vale a dire un’alterità da esorcizzare, un’alterità cui si riconosce lo statuto di esistenza reale e che perciò si teme. E non sono solo i chierici, nel chiuso dei loro *scriptoria*, a lasciarsi turbare da visioni demoniache ispirate dai testi sacri, ma tutto il pubblico laico dei *jongleurs* condivide il medesimo immaginario fantastico²⁰⁸.

²⁰⁶ La *regio dissimilitudinis* si diffonde a partire dall’uso agostiniano («Et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis» [«E mi scoprii lontano da Te, esule in una regione della diversità»], *Confessiones* VII, X, 16, in Reale 2013, pp. 714-717 con traduzione), ma risale già a Platone, come «mare infinito della disuguaglianza» (*Politico*, 273 B-E, su cui vedi Reale 2013, pp. 46-47). Sull’argomento vedi almeno Gilson 1947, Leclercq 1965, Javelet 1967, e, per un’applicazione del tema alla letteratura in volgare, Roncaglia 1990, Valette 2005, Gubbini 2014. Qui ci limitiamo a segnalare che figura anche nei sermoni di Filippo il Cancelliere (*Sermones* I, xxxv, clxxi, cciv).

²⁰⁷ Ovviamente, il vero riscatto (come la crisi) sarebbe collettivo ed extra-testuale, realizzandosi nell’alleanza, che arriva fino alla connivenza, dell’autore e del pubblico con il personaggio “negativo” della volpe Renart, il cui *Roman* attesta, storicamente, l’avvenuta assimilazione. Fermo restando che il processo possa comunque continuare a riprodursi puntualmente in ogni approccio personale al testo da parte di un fruitore.

²⁰⁸ Secondo Pastoureau (2018, p. 44) i contadini dell’epoca feudale avrebbero avuto più paura del diavolo che del lupo. Al di là dei dubbi sull’estendibilità di una tale affermazione, molte fonti medievali testimoniano un’accentuazione dell’ostilità tra uomo e lupo, principalmente a causa della progressiva perdita di controllo sull’ambiente, che aveva costretto l’uomo e il lupo ad approvvigionarsi in nicchie ecologiche che tendevano ormai a sovrapporsi (vedi Ortalli 1997, p. 13). Un problema la cui gravità è confermata dal «continuo ricorrere di riferimenti al lupo nel culto dei santi, nell’agiografia e nell’iconografia, articolati in forme, tempi, zone, modi diversi» (Idem, p. 121).

Per dirla in altri termini, non si ha meno paura dello sfuggente e diabolico Renart che dell'aggressivo ma prevedibile Isengrin.

Travestire il diavolo con i panni della volpe diventa, allora, un gesto apotropaico doppiamente vantaggioso, per costringere il primo in una fisionomia più familiare, che ne depotenzi la carica sconvolgente, e al contempo per mettere a nudo la vera natura di Renart, così da giustificare il fascino colpevole che esercita sul suo pubblico e su chi, in teoria, dovrebbe biasimarlo²⁰⁹.

È, dunque, il racconto stesso a configurarsi come un tentativo di esorcismo rispetto a tutta l'alterità che Renart *le noir* impersona, ossia è la *branche* stessa a porsi come l'auspicato rimedio, quasi magico, alla crisi della presenza che il suo protagonista suscita, nell'autore come nel suo pubblico. Del resto, «il dramma magico consiste proprio in questo: nell'entrare in rapporto col “maligno” (cioè con la propria angosciosa labilità), e nell'acquistare il potere di combatterlo e scacciarlo (il che significa acquistare il potere di padroneggiare la labilità propria e altrui)» (de Martino 1948, p. 128).

Non a caso questa della *branche XIII* è una storia che termina anch'essa in modo che vorrebbe dirsi definitivo, con Renart effettivamente creduto morto da tutti gli altri animali (con l'eccezione del cugino Grimbert, come nella *branche XVII*), ma stavolta ucciso senza rito funebre, semplicemente gettato in un fiume, allontanato.

La *procession Renart* intravista all'inizio nelle camere del cavaliere narrava una *estoire* nota, ascritta – che di corteo funebre o meno si trattasse – a un arco temporale presentato come ormai concluso. A questa tradizione, la *branche XIII* si affianca, per ribadire l'estrema insidiosità della volpe e la sua stretta parentela con il *διάβολος*, l'ingannatore per antonomasia, dal quale i predicatori ripetutamente mettevano in guardia, affinché non si finisse per prendere parte alla sua processione.

²⁰⁹ D'altronde, è su questa “carnevalizzazione” che si fonda il senso pratico di certe narrazioni, proprio perché «tutto l'autenticamente grande deve comprendere in sé l'elemento comico. In caso contrario esso diventa minaccioso, terribile o retorico» (Bachtin 2000, p. 352).

II.3.

LA *BRANCHE* XVII: MORTE DI RENART E RINASCITA DEL CARNEVALE

II.3.1. *Presentazione del testo*

La *branche* XVII è tradata da cinque soli testimoni, tre dei quali caratterizzati da lacune rilevanti. Precisamente, è attestata nella sua interezza nel solo manoscritto N (Vaticano, BAV, Reginensi Latini, 1699) e, in una versione parzialmente interpolata, nel manoscritto M (Torino, Biblioteca Reale, varia 151). A questi si aggiungono, incompleti, i manoscritti C (Paris, Bnf fr. 1579), D (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 306) e H (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 3334).

Si hanno, dunque, due rappresentanti per la famiglia α , di cui uno integro e uno lacunoso (rispettivamente N e D), due rappresentanti per la famiglia γ , anche qui l'uno pressoché integro e l'altro lacunoso (M e C), e un testimone lacunoso nel gruppo dei manoscritti compositi (H), mentre manca qualunque rappresentante per la famiglia β .

Martin segue la versione di N, pur segnalando che «le msc. D est le seul qui offre une bonne leçon des vv. 345 ss» (Martin 1887, p. 90) e integrando all'occorrenza.

Tutti i manoscritti si collocano tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV e restituiscono lo stesso testo in maniera abbastanza omogenea, fatto salvo l'unicum dell'interpolazione di M su menzionata. Quanto alla datazione della *branche*, Foulet la collocava tra il 1205 e il 1210, propendendo per il 1205 sulla base di un esame delle citazioni (Foulet 1914, p. 118). L'argomento addotto riguardava le testimonianze – desunte dalla più tarda *branche* XIII e da un passo del predicatore Odone di Cheriton – di rappresentazioni parietali della processione funebre di Renart (Idem, pp. 102-103). Zufferey giudica la prova di Foulet fallace, essendo basata su un'interpretazione erronea del termine *procession* ma, nell'impossibilità di trovare un *terminus ante quem* sicuro, si limita a segnalare la probabilità che già nel 1204 l'annessione della Normandia a opera di Filippo Augusto potrebbe aver privato Renart della sua funzione satirica verso il potere capetingio, che l'ambiente plantageneto in cui era nata la maggior parte delle *branches* gli aveva conferito (Zufferey 2011, p. 158).

II.3.1.1. *Discussione dello stemma*

L'importanza della *branche* XVII proviene innanzitutto dal tema che tratta, ovvero la morte di Renart, ed è effettivamente curioso che un tale argomento sia stato tramandato da così pochi codici,

benché la sua presenza «paraît assurée» (Paris 1912, p. 345, n. 1) nell'archetipo comune individuato da Hermann Büttner (1891, p. 26) e confermato da Zufferey (2011, pp. 168-169).

Una spiegazione potrebbe essere che il testo, nella maggior parte dei manoscritti, si trovasse stabilmente in posizione finale e che i fogli, col tempo, fossero caduti. È questa la motivazione addotta da Foulet per reintegrare la *branche* nella raccolta primitiva, contro il parere di Büttner, che riteneva di escluderla:

la *branche* XVI manque dans les manuscrits AEFG: mais dans les originaux de ces manuscrits elle se trouvait presque à la fin (immédiatement avant la dernière, XVII), comme le montre le témoignage des manuscrits DHI: or c'est un endroit où quelques feuillets peuvent très facilement s'égarer et rendre ainsi le manuscrit incomplet. M. Büttner met donc la *branche* XVI parmi les *branches* anciennes. Nous croyons que le même raisonnement peut s'appliquer, et avec plus de force encore, à la *branche* XVII qui se trouve dans les manuscrits DNHCM, et nous la placerons à la fin de la collection originale. Il n'y a là, à vrai dire, qu'une rectification qui va presque de soi (Foulet 1914, p. 27).

D'altro canto, proprio il testimone N da cui proviene l'edizione smentisce la necessità di porre la *branche* XVII in posizione di chiusura, dato che la accoglie, senza particolari scrupoli logico-cronologici, più o meno a metà del codice, in una posizione diversa anche da quella del ms. D, con il quale, secondo le ricostruzioni stemmatiche, condividerebbe la discendenza da un subarchetipo perduto di α . Infatti, nonostante DN seguano inizialmente lo stesso ordine, dopo *Le viol d'Hersent* N diverge vistosamente da D e di conseguenza anche dagli altri esponenti della famiglia di α , che invece con D condividono la successione di quasi tutte le *branches*:

A: I, II¹³²⁻¹⁰²⁴, III, IV, V, Va, VI, VII, VIII, XII, IX, XIV, XIII, X, XI²¹⁰

E: I.^{2881sgg}, II^{1-292.615-842}, XV, II^{843sgg}, III, VI, IV, V, Va, XII, VII, VIII, IX, XIV, XIII, X, XI.

D: I, II¹⁻⁸⁴², XV, II^{843sgg}, III, VI, IV, V, Va, XII, VII, VIII, IX, XIV, XIII, X, XI, XVI, XVII.

N: I, II¹⁻⁸⁴², XV, II^{843sgg}, XVI, XVII, XIII, *n.*, IX¹⁻⁵⁸³., XII, X, XI, XIV, VIII.

Questa diversione di N si apre proprio con la trascrizione delle *branches* XVI e XVII, poi della XIII, dopodiché il testimone, come si usa dire, diventa *n*, ovvero copia una serie di *branches* (II¹⁻²²,

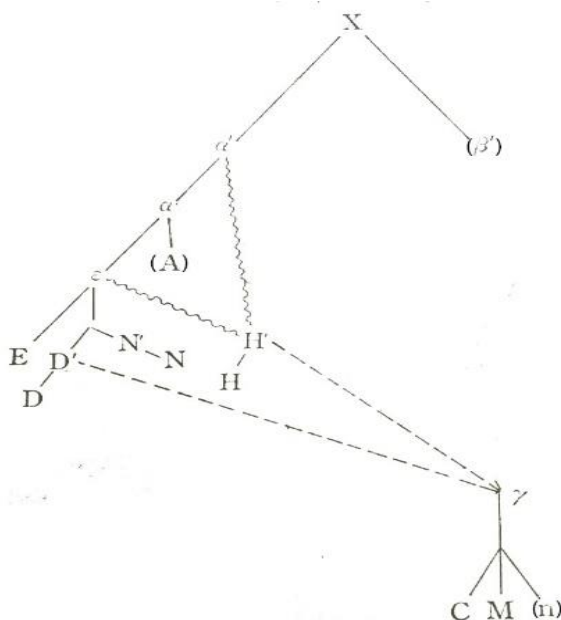
²¹⁰ Per rendere visivamente più chiare le corrispondenze tra le *branches*, ho semplificato l'elenco (desunto da Martin 1887, p. VI), omettendo di annotare le precise porzioni di testo delle *branches* copiate in A, in quanto dato non significativo. Per chiarezza, ripeto qui integralmente il contenuto di A: *branches* I, II.¹³²⁻¹⁰²⁴, III^{9-44.454sgg}, IV^{1-78.}, V.^{145sgg}, Va, VI^{1-136.271-1219.}, VII, VIII, XII, IX^{1-1636.1768sgg}, XIV, XIII, X^{1-280.417sgg}, XI^{1-2965.3104sgg}. I punti (.) segnalano lacune nei codici.

XXIV, II^{1025sgg}, Va²⁵⁷⁻²⁸⁸, III, II²³⁻⁴⁶⁸.⁶⁵⁵⁻⁸⁴², XV¹⁻¹²², Va^{289sgg}), in parte per la seconda volta, non seguendo più la versione di A ma quella del gruppo CM (famiglia γ)²¹¹. Dopodiché, l'unico accoppiamento che resta comune ad N come agli altri testimoni è quello delle *branches* X-XI.

Per questo motivo, N non mostra possibilità di comparazione con alcuna delle quattro unità codicologiche in cui è diviso A (testimone più antico e assunto a più fedele replica della distribuzione delle *branches* nell'archetipo).

Unica altra corrispondenza sta nel fatto che, come N, anche D fa precedere la *branche* XVII dalla *branche* XVI (*Le partage des proies*) e sono infatti gli unici due testimoni della famiglia α a tramandarla.

Questo, però, vuol dire che, se si vuole postulare una caduta dei fascicoli contenenti *La mort Renart* da uno o più codici, si pongono due difficoltà: la prima è che l'ordine condiviso così fedelmente da ADE spinge a ritenere che si dovrebbe includere anche la *branche* XVI nell'ipotetica perdita (che a questo punto diventerebbe consistente); la seconda è che, rimanendo all'interno della famiglia α , non si saprebbe a che altezza collocare tale mutilazione, tanto più che il ms. A termina con un foglio il cui *verso* è privo di scrittura, prova che si tratta effettivamente dell'ultima pagina, mentre E addirittura reca in chiusura la dicitura «Explicit le romans de renart» (formula presente anche in coda al ms. N, nella variante «Explicit le rommant de Renart»).



(sezione dello stemma di Büttner relativa alla tradizione manoscritta della *branche* XVII)

²¹¹ Il caso più eclatante si ha nel finale della *branche* Va: per questa *branche*, i vv. 1147-1148 di A sono sostituiti da una variante di 322 versi in BCKLMn. All'interno di questa variante, poi, CMn divergono ulteriormente: prima sostituiscono i versi 309-314 con altri, poi inseriscono i versi 1149-1172 di A, poi seguono di nuovo la variante che condividono con BKL, infine concludono con un'aggiunta loro.

In sintesi, o la *branche* XVII non faceva parte del subarchetipo da cui discende la famiglia di α , il che porterebbe a un problema di interpolazione per DN²¹², oppure ne faceva parte ma è stata ignorata sia da A sia, a uno stadio successivo della tradizione, da E (sarebbe, cioè, arrivata fino a ε , ma non ad A, e poi da ε fino a DN, ma non a E), o ancora, lo stemma non esprime bene i rapporti di parentela tra i vari testimoni²¹³.

Una prova, tra le altre, della parentela tra i manoscritti della famiglia α è data dalla presenza compatta della *branche* XIII, che manca in tutti gli altri testimoni del *Renart* (ad eccezione dei compositi HI e, parzialmente, f): il fatto che la *branche* in questione sia cronologicamente posteriore alla XVII lascia comunque propendere per l'idea che quest'ultima non fosse ignota al compilatore di α , offrendo indirettamente un sostegno all'effettiva presenza de *La mort Renart* nel subarchetipo. Ad ogni modo, per ciò che concerne la *branche* XVII, la piena correttezza della ricostruzione stemmatica non crea problemi, fermo restando che si potrebbe discutere una preferenza teorica per il testo di D (fin dove possibile), piuttosto che quello di N, sulla base di una loro equipollenza genetica a cui, però, va aggiunta la quasi piena solidarietà di D con gli altri manoscritti della famiglia relativamente all'ordine di trascrizione delle varie *branches*.

Precisamente, a partire dalla ricostruzione della fonte originaria di α , lo stemma di Büttner può essere accettato senza alcun dubbio fino alla divisione tra la tradizione di A e quella di ε (DEFGN), in quanto questo gruppo di testimoni diverge da A – e dunque dalla pretesa successione originaria delle *branches* – antepoendo la *branche* VI alla fine della prima unità codicologica e inserendola tra la III e la IV, scindendo così l'unità codicologica 1 in 1a e 1b:

A) *branches* ...III, IV, V, Va, VI, VII, VIII, XII...

ε) *branches* ...III, VI, IV, V, Va, XII, VII, VIII...

All'interno di ε , tuttavia, la tradizione si problematizza, poiché, da un lato, DE seguono lo stesso ordine di trascrizione delle *branches* contro N, dall'altro, DN conservano le *branches* XVI e XVII, a differenza di E.

Per l'unità del gruppo δ (DN), Büttner adduce come prove varie concordanze di versi nelle *branches* II, IX, X, XI, XIII, XIV, XV (Büttner 1891, pp. 36-38). Ora, tali *branches* si trovano agglomerate in due luoghi nel manoscritto D: le *branches* II e XV in posizione iniziale, d'accordo

²¹² Prudentemente Martin parlava di *branche* che il manoscritto D «a ajoutée au contenu de la classe A [i.e. α]» (Martin 1872, p. 40).

²¹³ Il discorso è leggermente diverso per la *branche* XVI, che intanto è presente anche tra i manoscritti della famiglia β (BL), poi precede la XVII in DN e nei compositi che le tramandano, ovvero H (in forma incompleta) e I, ma ne è svincolata nei restanti testimoni che la ospitano, vale a dire i già segnalati BL e, per la famiglia γ , CM.

con tutta la tradizione di α , le restanti IX, X, XI, XIII e XIV compattamente in posizione finale di D, anche in questo caso come gli altri testimoni.

N diverge solo in parte da quest'ordine, poiché segue la collocazione canonica per le *branches* II e XV, mentre inverte l'ordine di A antepoendo la IX alla XII, poi alterna la disposizione delle *branches* seguenti, condivisa da tutti i testimoni (che, dopo la IX, copiano XIV, XIII, X, XI), posponendo la XIV dopo la XI ed eliminando la XIII, già copiata a metà manoscritto (dopo la XVII):

A) *branches* [...] II [...], XII, IX, XIV, (XIII), X, XI

E) *branches* [...] II, XV, II [...], XII, [...] XIV, (XIII), X, XI

D) *branches* [...] II, XV, II [...], XII, [...] IX, XIV, (XIII), X, XI [...]

N) *branches* [...] II, XV, II [...], (XIII) [...] IX, XII, X, XI, XIV [...].

Occorre aggiungere che il manoscritto N è vergato da più mani, delle quali la seconda, ovvero quella cui pertiene la trascrizione di *n*, non si limita a operare su questo segmento, ma copia anche le *branches* XVI, XVII, XIII e poi IX, XII:

Prima mano: ff. 1-40 + 128-181 = I, II, XV, II, X, XI, XIV, VIII

Seconda mano: ff. 41-104 + 112-124^a = XVI, XVII, XIII, *n*, IX, XII, .

Una terza mano completa l'opera compilando i ff. 124^a-127 e 105-111, rilegati per errore in quest'ordine.

Come si vede, la differenza di N rispetto a D nell'ordine di copiatura delle *branches* non è limitata a *n*, mentre corrisponde perfettamente al passaggio dal primo al secondo copista: quando torna la prima mano, torna la sequenza comune delle *branches* X-XI e lo spazio rimanente è riempito sostituendo le *branches* XVI-XVII con due non ancora copiate.

A queste condizioni, viene da pensare che il secondo copista seguisse fin dall'inizio un antografo diverso dal primo, il che spiegherebbe come mai avesse copiato *branches* già presenti nel manoscritto e, forse avvedutosene, avesse poi interrotto bruscamente la *branche* XV, scrivendo solo: «Or vous en soufise atant / Que plus nen dirai maintenant» (vedi Martin 1882, pp. XIX-XX).

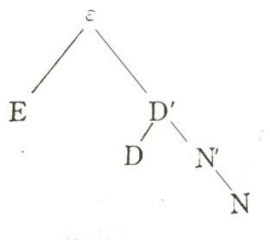
Se così fosse, bisognerebbe riconoscere l'esistenza di almeno un altro codice contenente la *branche* XVII (in posizione presumibilmente non finale) collocabile indicativamente all'intersezione di α e γ , da cui discenderebbero le attestazioni della *branche* in DN da un lato e in CM e H dall'altro.

Si può, allora, avanzare l'ipotesi che effettivamente la *branche* XVII non provenga dall'archetipo, ma si sia inserita nella tradizione della famiglia α all'altezza di δ (DN)?

Il problema, in realtà, è subordinato alla presunzione di un assioma tutt'altro che indiscutibile, ovvero l'esistenza di un archetipo unico, frutto, forse, di una concezione eccessivamente libresca della tradizione testuale, come è stato già denunciato da alcuni studiosi, quali Batany, Scheidegger, Varty e Nieboer. Quest'ultima ha ben evidenziato i limiti e le conseguenze di quella che può essere a tutti gli effetti una mera presupposizione "ideologica", sostenuta, probabilmente, anche da una volontà di risalire a un *Ur-text* «dont par la suite aussi bien la structure que le texte auraient été adaptés à leurs besoins par les trois copistes des manuscrits perdus archétypiques» (Nieboer 1992, p. 130). L'alternativa, benché più cauta, non sarebbe altrettanto seducente:

les vues actuelles concernant la transmission des textes permettront probablement tout au plus, et au "meilleur" cas seulement, de retrouver, pour telle ou telle branche, autant de textes antérieurs que le nombre des familles auxquelles les différentes versions de cette branche appartiennent, sans qu'il soit possible de remonter plus loin. C'est là évidemment le prix qu'on paye pour avoir mis à la porte l'archétype unique (Nieboer 1992, p. 134).

Per fare un esempio, prescindendo dagli altri condizionamenti, nulla vieterebbe di ipotizzare una dipendenza di N direttamente dalla tradizione di D':



Ad ogni modo, basti per ora confermare che il testo di riferimento resta legittimamente quello proveniente dai testimoni DN.

Ammettendo la correttezza della ricostruzione stemmatica di Büttner, non resta che propendere per l'idea di una duplice esclusione volontaria, attestata dal ms. A e poi dal ms. E, della *branche* XVII, la quale sollecita un interrogativo sulle sue motivazioni.

II.3.1.2 Solo un altro inganno

Su un piano concettuale, il racconto della morte di un personaggio difficilmente si sviluppa prima che il personaggio in questione sia diffusamente identificato come protagonista di più avventure

note, nel caso del *Renart*, quindi, solo quando le varie *branches* cominciano già a essere sentite come parti di un ciclo unitario.

Oltretutto, è la *branche* stessa a ostentare legami con alcune altre (Zufferey 2011, p. 158, segnala richiami alle *branches* II, I, X, VI, Ia, VII, XI, XVI), delle quali si rievocano personaggi e aneddoti, il che la rende, dal punto di vista della sua struttura, un testo fortemente condizionato dal microcosmo renardiano preesistente.

D'altra parte, la narrazione è organizzata attorno a un tema eccezionale (diversamente dalle situazioni delle altre *branches*, indefinitamente reiterabili), che, per la complessità con cui è narrato, richiede un maggiore controllo del testo da parte di una personalità autoriale, e che, tuttavia, è declinato secondo credenze folkloriche particolarmente arcaiche. In più, alla modesta fortuna che questa *branche* sembra aver avuto nella tradizione manoscritta, si contrappone un'ampia diffusione del tema nell'arte figurativa (discussa nel § II.2.1.1.).

Una spiegazione si può avere ridimensionando l'impatto di questa *branche* all'interno dell'universo renardiano, spostando il focus della sua ricezione dal cosa al come, e cioè semplicemente considerando la *mort Renart* per quello che in effetti è, ovvero solo una *fausse mort*, un'ennesima astuzia della volpe, che al termine del racconto resta viva e vegeta: formalmente, insomma, un'avventura tra le tante.

Sembra, del resto, poco motivabile la presunta volontà di un singolo di porre fine a un già noto ciclo della volpe, scrivendo una *branche* con cui «apporter une conclusion, sinon définitive, du moins provisoire à l'ensemble du cycle» (Zufferey 2011, p. 158), dato che da un lato la proliferazione delle *branches* successive delegittima già di per sé l'operazione, dall'altro l'autore stesso, chiunque fosse, non poteva credere di godere dell'autorevolezza necessaria a troncare un genere aperto come quello del *Renart* (forse, fatto salvo il caso ipotetico in cui si trattasse della stessa personalità che ha allestito l'archetipo contenente il gruppo primitivo delle sedici *branches*).

Pertanto, con il presente studio si vuole evidenziare la centralità della struttura narrativa rispetto al tema in sé della morte di Renart, conducendo un'analisi della *branche* XVII che dia conto della ricchezza dei riferimenti antropologici in essa contenuti, tutti gravitanti attorno alla figura del protagonista, che qui sembra vestire i panni dell'attore di un vero e proprio rituale pagano di stampo agrario. Si analizzerà, dunque, la *branche* seguendone la progressione narrativa, cercando di mostrare come non sia la storia dell'ultima avventura di Renart, ma semplicemente la trasposizione di un motivo folklorico in una struttura narrativa compatibile, quale poteva ben essere quella renardiana.

Tale lettura non mira a destituire Renart dei suoi tratti bricconeschi distintivi ma semmai proprio a mostrarne la piena compatibilità con gli attributi richiesti a un ruolo antropopoietico, necessaria,

d'altronde, per tradurre questo particolare motivo in una narrazione del *Renart*. Infatti, alla piacevolezza del racconto è lecito credere che si accompagnasse un genuino interesse diffuso per l'argomento; e la possibilità di ravvisarvi, in filigrana, la descrizione di una precisa pratica culturale permetterebbe di gettare una luce sulle motivazioni culturali che possono aver guidato, al di là del puro intrattenimento, la scelta di tramandare questa specifica narrazione.

Si proverà, dunque, a tratteggiare le implicazioni antropologiche dell'azione di Renart, la quale va costruendosi tutta attorno al macro-motivo della triplice morte rituale. I tratti salienti nell'intreccio della vicenda mostrano, infatti, interessanti consonanze con i caratteri universali della ritualità pagana legata ai cicli stagionali di morte e rinascita e specificamente con certe rappresentazioni carnevalesche in cui questa ritualità storicamente si è organizzata. Perciò, è sembrato possibile ritrovare nella figura della volpe, come viene rappresentata in questa *branche*, punti di contatto con i protagonisti di tali rappresentazioni, dal più concreto personaggio di Carnevale al più astratto Spirito del grano.

L'intera vicenda ruota attorno a tre fallimentari tentativi di uccidere Renart, ch'egli elude uno dopo l'altro. La prima morte è causata da Isengrin, che, battendo Renart in una partita a scacchi, ottiene di poter inchiodargli i testicoli alla scacchiera, essendo questi la posta che la volpe aveva messo in palio. Creduto morto per la ferita e celebrato con un gran funerale, Renart si risveglia proprio mentre Brun sta per seppellirlo, agguanta il gallo Chantecler e fugge via. Costretto, però, ad abbandonarlo per salvarsi da una muta di cani che lo insegue, viene infine catturato e condotto a corte. Qui inscena una seconda finta morte per sottrarsi al combattimento con Chantecler, pertanto viene gettato in una fossa esanime. Due uccelli, il corvo Rohart e la cornacchia Bruna si avvicinano al corpo di Renart pensando di poter farne scempio, ma la volpe, al momento opportuno, serra i denti staccando una coscia al corvo, e scappa a Malpertuis. Tocca allora al cugino Grimbert recarsi a prelevare in nome del re, ma al suo arrivo Renart si dichiara morto e, tramite la moglie Hermeline, mostra al tasso una tomba che reca il suo nome. L'ambasciatore si convince dell'accaduto e torna a riferirlo a corte.

Nella *branche XVII*, Renart si muove con un'inedita ambiguità su due piani che, a conti fatti, si rivelano convergenti, ovvero quello del cerimoniale carnevalesco, più o meno univocamente codificato nella cultura del tempo, e quello del rituale iniziatico, che lascia traccia di sé ma nella misura in cui le operazioni che contempla sono le stesse riservate al personaggio di Carnevale, trattato in tutto e per tutto come la vittima sacrificale di un rito periodico di uccisione e rinascita.

Occorre precisare da subito che non si vuole equiparare Renart a una qualche entità mistica, ma solo osservare il modo in cui la volpe riesce, all'occorrenza, a adattarsi a esprimere le istanze che questo tipo di narrazione richiede. *Trickster*, medico e mago altrove, o, in questo caso, protagonista di una

cerimonia stagionale: queste personalità non sono reciprocamente contraddittorie, e finanche le affinità con un possibile sostrato di radice sciamanica (reperibile anche in diversi eroi della letteratura coeva) afferirebbero, tutto sommato, alla medesima matrice culturale da cui provengono le sopravvivenze rituali che la *branche* parrebbe tramandare²¹⁴. Del resto, è bene sottolinearlo, lo sciamanismo non ha mai egemonizzato la vita religiosa di una società, anzi, semmai tende ad adattarsi *a posteriori* (Eliade 2005, soprattutto pp. 26-30), ma, posta la scelta di narrare un rituale di triplice morte, non era assurdo che potesse riaffiorare quella componente mistica parallela, appartata ma solidale, che è chiamata in causa principalmente quando si ha a che fare con dei morti che indugiano a lasciare il mondo dei vivi²¹⁵.

Anche in un contesto carnevalesco non è parso fuori luogo, a qualcuno, ritrovare elementi di connessione con il culto dei defunti (è il caso di Karl Meuli, sostenitore dell'idea che «unsere Masken hätten ursprünglich Geister dargestellt, genauer Totengeister, noch genauer die Geister der verstorbenen Ahnen» [queste nostre maschere evocassero, all'origine, degli spiriti, più precisamente fantasmi dei defunti, più precisamente ancora fantasmi degli antenati defunti], in Meuli 1975^b, p. 285)²¹⁶, mentre vi è chi ha provato a connettere certe rappresentazioni della morte di Carnevale con i resti di antichi riti venatori, soprattutto incentrati sulla figura dell'orso (vedi Bertolotti 1991, pp. 168 e sgg.).

In sintesi, la *branche XVII* sembra il risultato di un rimaneggiamento narrativo della descrizione di un rituale stagionale di morte e rinascita, connotato in senso carnevalesco, che ha potuto svilupparsi grazie alla perfetta adattabilità del protagonista ricorrente del ciclo, la volpe Renart, alla figura che avrebbe dovuto agire in tale rito. Qui, Renart stesso si trova a muoversi in un contesto completamente capovolto, in cui prima è lo sciocco a battere l'astuto (Isengrin, a scacchi), poi la preda a uccidere il predatore (Chantecler, in combattimento) e solo alla fine la volpe riuscirà a darsi per morta così da sottrarsi a questa sorta di rito carnevalesco di cui risulta la vittima designata.

Si noterà che l'interpretazione del testo è sostenuta talvolta anche sulla base della particolare significatività di singole parole o frasi ivi presenti: la natura stereotipica di certe formule adoperate

²¹⁴ «Esprit démoniaque, qui veut systématiquement le mal d'autrui [...] ; – “méchant marginal”, socialement rejeté et assumant ce rejet pour affecter une attitude contestataire ; – obsédé sensuel, conduit par une hypertrophie déréglée de ses instincts procréateurs et alimentaires ; – imbécile qui passe pour un simple d'esprit [...] ma qui, par moments, s'avère plus malin que les malins ; – bon petit diable, [...] sans dépasser les bornes de la méchanceté ; – héros culturel, [...] comme créateur (bénéfique en principe, mais pas toujours) des espèces animales et sociales, et des institutions ; – redresseur de torts»: lo stesso “briccone” impersonato da Renart, come ricorda Batany, è un personaggio poliedrico – o, diremmo noi, politetico –, «qui sera au carrefour de plusieurs de ces modèles» (Batany 1989, pp. 25-26).

²¹⁵ «A ritroso verso il remoto retaggio di una cultura di impianto sciamanico» ci riportano anche le superstizioni popolari sugli “eserciti furiosi” di defunti sovente incontrati dai viandanti (Barillari, introduzione a Meisen 2001, p. 13).

²¹⁶ Ottemperanti a quattro funzioni, secondo Meuli: «gegenüber ihrem Publikum, den Menschen, sind die Hauptfunktionen der Masken erstens das Heischen, zweitens das Rügen, drittens das Segnen und Spenden» [di fronte al loro pubblico, le persone, le funzioni principali delle maschere sono innanzitutto di sollecitare insistentemente, poi di censurare, in terzo luogo di benedire e donare] (Meuli 1975^b, p. 289).

non deve oscurare la loro pur necessaria coerenza semantica con la situazione narrata, convinzione tanto più valida per un testo che, se anche – come si crede – fosse stato destinato alla *performance* pubblica, reca impressa un'importante componente di autorialità.

L'esempio più valido in tal senso viene da una frase pronunciata da Renart, che dice, di coloro che avevano provato a seppellirlo, che «mon sens espoir petit doutoient» (v. 1246). È questo l'unico caso nel *Roman* in cui la riluttanza della volpe a farsi uccidere tira in ballo la possanza del proprio “spirito vitale”. Qualora si voglia leggere nella scelta dei termini una consapevole differenziazione rispetto alla comune nozione di *ame*, bisognerebbe riconoscere che si tratta di un concetto estraneo alla religiosità popolare comune, che poteva provenire solo da un sincretismo con ambienti colti, quali potevano essere quelli del redattore della *branche*, comunque culturalmente molto distanti dal consueto orizzonte di pensiero solitamente desumibile dalle narrazioni sulla volpe. Quella dello “spirito”, infatti, è una dottrina proveniente dalla medicina galenica, filtrata ininterrottamente dall'antichità al medioevo ma sviluppata soprattutto a partire dal XII secolo, in concomitanza con la diffusione di una concezione dualistica della natura umana, alla quale lo “spirito” poté fornire un utile supporto teorico, fungendo da elemento mediatore tra corpo e anima e risolvendo, così, il problema dell'unità sostanziale dell'uomo, che tale dualismo sollevava (vedi Bertola 1958, anche per una panoramica sull'evoluzione della “dottrina dello spirito” attraverso i principali trattati medico-fisiologici circolanti nel mondo latino tra XI e XII secolo). Nella fattispecie, lo “spirito vitale” era inteso da Galeno come fondamento dell'omonima virtù che, insieme alla virtù animale e alla virtù naturale (rette da altrettanti spiriti omonimi), sorregge il corpo umano, ma naturalmente non è necessario presumere un uso così puntuale del termine nella *branche* XVII. Ciò che importa è che la conoscenza anche vaga di questa nozione, che è comunque adoperata con pertinenza, suggerisce un livello di cultura medio-alto del presunto autore, probabilmente proprio quello che si richiede per poter costruire una narrazione sulla morte di Renart disponendovi elementi del folklore rituale in un quadro coerente e lineare.

II.3.2. Renart deve morire

II.3.2.1. Preparazione

Innanzitutto, bisogna appuntare che l'esordio del racconto non è propriamente rispondente alla forma canonica della “quête de nourriture” (vedi Suomela-Härmä 1981), poiché Renart stavolta – e il fatto in sé è rimarchevole – non ha fame, ma semplicemente «de son chastel vit l'uis ouvert: / Si s'en issi sanz demouree» (vv. 11-12), ovvero esce di casa per una pura suggestione, legata all'avvento della primavera, di cui la volpe si compiace molto, mal tollerando la stagione invernale:

Ou mois de mai qu'esté commence,
Que cil arbre cueillent semence,
Que cler chantent parmi le gaut
L'oriol et le papegaut:
A ice temps que vous dison
Estoit Renart en sa meson,
Qui pour le biau temps qui revint,
Moult liez et moult joianz devint,
Que moult ot l'iver mal souffert.

[Nel mese di maggio all'inizio dell'estate, / quando gli alberi germogliano, / quando chiaro canta nel bosco / l'oriolo e il pappagallo, / in questo tempo che vi diciamo / Renart era a casa sua / che per il bel tempo che tornava / si rallegrava e molto gioiva, / ché a stento aveva sopportato l'inverno] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 185).

Anche più avanti, quando si precisa ch'egli «s'en vet parmi la lande / pour sa viande pourchacier» (vv. 16-17), Renart non sembra mosso da un autentico appetito, ma da una semplice necessità fisiologica o da uno stimolo meccanico a lui connaturato, che lo spinge inevitabilmente a mettersi in cerca del suo cibo. Seguendo lo schema ricorrente, individua un recinto di animali e vi si precipita ma, benché «dedenz avoit a granz foisons / Cos et gelines et chapons» (vv. 25-26), ancor prima di essere scoperto, si accontenta di una sola preda, mangiata la quale si ritira: «un chapon prent, si l'a mengié / ... / Puis s'en issi par une hese» (vv. 34-36).

Forse questa sottigliezza è significativa, poiché, da un lato, sono notoriamente i morti a non avere appetito, dall'altro è proprio l'appetito il motore di tutte le astuzie del briccone: «trickster's intelligence springs from appetite», scriveva Hyde (2010, p. 22). Non sarà un caso, allora, se qui Renart impersonerà effettivamente un ruolo connotato in senso ultramondano, né che stavolta verrà meno la sua solita furbizia, portandolo così a subire le percosse da parte di un monaco (vv. 43-45) e la sconfitta contro Isengrin al gioco d'ingegno per antonomasia, cioè gli scacchi.

S'instaura, nella prima parte della *branche*, una forte circolarità tra la mancanza d'ingegno dipendente forse da un certo tipo di inappetenza, la morte che ne consegue e l'iniziale – poi ribadita – rappresentazione di Renart come una sorta di “iniziando”.

In effetti, a partire dall'esordio inusuale, l'intera vicenda della morte di Renart intrattiene vistosi legami con il motivo del divoramento (motivo di per sé ritualistico), che è poi la parte centrale di quel ciclo iniziatico che secondo Propp costituirebbe «la base più antica del racconto di fate», insieme a «quello delle rappresentazioni della morte» (Propp 2008, p. 566).

Eccezionalmente, Renart si reca *sua sponte* alla corte di Noble, presentandosi proprio in occasione di una festa (v. 154), alla quale fa seguito un ricco banchetto, cui egli si associa.

Non va trascurata la situazione altrettanto eccezionale che ve l'ha portato, ovvero l'incontro con il leprotto Coart «qui venoit desor son destrier» (v. 63), reduce dalla cattura di un pellicciaio e diretto a corte per farlo processare, declinazione esemplare del tema del “mondo alla rovescia”, in cui è la lepre che porta con sé un cacciatore legato per i piedi («par les jarrez», v. 65) come selvaggina, il quale si è lasciato sopraffare dalla lepre per paura:

Quant je le vi vers moi venir,
Adonques ne me poi tenir,
Ainz ving a lui touz ademis.
Si li crachai enmi le vis
Et escopi par grant vertu.
Li vilainz en fu esperdu,
De paour a terre chaî:
Et je maintenant li sailli
Sor le vandre sanz demorer (vv. 95-103)

[Quando lo vidi venire verso di me, / allora non mi potei trattenere / anzi mi precipitai su di lui
e gli sputai in faccia / e scaracchiai con gran forza. / Il villano ne fu atterrito: / cascò a terra per la
paura / e io in un attimo gli balzai / sulla pancia senza indugio.] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 189).

Informato della situazione, Renart acconsente ad accompagnare Coart a corte, dove si dirigono «en grant joie» (v. 131). Questo motivo del mondo alla rovescia si protrae fino al processo, che viene condotto dal leone ma vede subito l'assoluzione del pellicciaio – inaspettata, essendo il pellicciaio teoricamente il principale spauracchio della comunità animale –, grazie alle testimonianze di dodici altri pellicciai, «tuit loial homme» (v. 242).

Il clima di generale rovesciamento del consueto è, insomma, già fortemente percettibile, e il convivio cui Renart si aggrega – unico caso in cui la volpe si trova a corte come ospite benivolata e non come accusata²¹⁷ –, sedendo addirittura al fianco del re (v. 265), ha la sua parte nell'accentuazione di questo clima di festa carnevalesca: «il banchetto collettivo rappresenta appunto tale concentrazione di energia vitale; un banchetto, con tutti gli eccessi che comporta, è

²¹⁷ Anche il leprotto Coart si era avvicinato a Renart «sanz contençon» (v. 68).

dunque indispensabile tanto per le feste agricole quanto per la commemorazione dei morti» (Eliade 2016, p. 320).

D'altronde, anche la festa in questione mette in relazione entrambi i piani, poiché si tratta della commemorazione funebre della gallina Coupée, che proprio da Renart era stata uccisa²¹⁸, e che tuttavia continua a perpetuare la sua natura (ri)generativa sotto forma di miracoli di guarigione (nella *branche* I, vv. 451-464)²¹⁹. Questa dote è condivisa con la sorella Pinte, anch'essa vittima di Renart, la quale ugualmente «miracles apertement fet» (*branche* XVII, v. 807), e in effetti va riconosciuto che è a seguito della deposizione presso il suo altare che Renart, creduto morto, si risveglierà. Entrambe, infine, saranno vendicate da Chantecler nel duello che porterà alla seconda morte di Renart.

Non per questo, comunque, il ciclo di morte e rinascita sembra arrestarsi. Infatti, nell'interpolazione del ms. M, posta da Martin a conclusione della *branche* (in luogo dei vv. 1013-1016) e consistente in una diffusa descrizione del corteo funebre di Renart, dame Pinte, con un'evidente contraddizione, è ancora viva e partecipa alla processione, facendo dono a Renart di «un oef / que ele avoit le jor post neuf» (vv. 69-70), alimento caro a numerose tradizioni funerarie in quanto universale simbolo e garanzia di rinnovamento naturale e resurrezione (vedi Eliade 2016, pp. 375-379).

La connessione di questo intreccio con credenze religiose e folkloriche di rinascita va ribadita con insistenza, perché l'impressione, nel prosieguo della *branche*, è quella di una narrazione che veicola, sottotraccia, tradizioni culturali assai più arcaiche, legate alla religiosità contadina e ai culti della morte e della fecondità. Come ha ampiamente mostrato Bonafin, infatti, dalla rappresentazione della *lebende Leiche* ['cadavere vivente'], al sincretismo cristiano-folklorico della veglia funebre, al riso rituale che accompagna la rinascita, «i funerali di Renart appaiono impregnati di quello che Michail Bachtin chiamava "sentimento carnealesco del mondo" [...] soprattutto perché le strutture di ambivalenza, che la *branche* mutua dalla cultura medievale del carnevale, ritrovano nel testo la loro base folklorica» (Bonafin 2006, p. 179).

Sembra, insomma, che l'estrema carnevalizzazione cui tende la *branche* si applichi alle vestigia di una prassi cerimoniale di tipo ritualistico, le cui movenze sono, nella sostanza, analoghe a quelle riproposte nelle celebrazioni per l'uccisione e la rinascita del Carnevale.

All'interno di tale contesto, la figura di Renart viene ad assumere i tratti identitari, altrove mancanti, di un iniziando, inteso non in senso personalistico, ma come individuo o personaggio che agisce e subisce, cioè inscena, nell'interesse comune, la cerimonia di un qualche rituale di importanza

²¹⁸ L'aveva, per l'appunto, «acoupée» (*branche* I, v. 384), secondo la versione di CM (Tilander 1984, s. v. ACOUPER), o mutilata («esclopée») a morte, secondo la lezione adottata da Martin.

²¹⁹ Si noti che uno dei miracoli menzionati è la cura di Isengrin, il quale asseriva di avere «mal en l'oreille» (*branche* I, v. 461): se si volesse cercarne una motivazione, l'unica si troverebbe nella *branche* VI, quando proprio Renart, in duello, «tel coup les l'oreille li done, / Tote la teste li estone» (v. 1179-1180).

collettiva. In questo senso, Renart è davvero insieme uomo e animale, vivo e morto, e tutto ciò che gli accade è contemporaneamente vero e fittizio.

La sua condizione iniziatica, intravista già nell'esordio della *branche*, va approfondendosi dal momento in cui egli siede a banchetto, al fianco del re Noble: qui si dice che Renart «n'ot pas la coulour pale» (v. 264) e «ne fist pas chiere de pensis» (v. 266): ma perché dovrebbe? Se non ha motivo di temere alcunché, forse il riferimento è a una condizione fisica, nel senso che letteralmente Renart non ha l'aspetto di un cadavere, non mostra i segni della *pallida mors*, ma è ben vivo (ancora), mentre sta gradualmente entrando in una situazione liminare. Tanto più che difficilmente Renart si recherebbe a corte di sua spontanea volontà, se non perché obbligato a difendersi in giudizio, dunque con una predisposizione conflittuale qui completamente assente.

Piuttosto, sono gli altri animali presenti a destare sorpresa, essendo, per la maggior parte, teoricamente già morti in altre *branches* precedenti: si tratta di Brun, Pelé, Hubert, Hermeline, Chantecler, BricheMER, Epinart, Tibert, Bruyant, Ferrant, Belin e Malebranche (l'elenco è desunto da Dufournet 1978, pp. 353-354). La loro ricomparsa corale e festosa («tuit firent joie par la sale», v. 263), nel giorno della rievocazione della defunta dame Coupée, difficilmente si esaurirà in una neutra scelta stilistica dell'autore, che è molto chiaro nel segnalare il retroterra narrativo da cui la *branche* proviene (vedi Dufournet 1978, pp. 346-350). Invece, è perfettamente coerente con lo scenario di una festa agraria primaverile, della quale non fa che esasperare, realizzandole, le sottostanti aspettative religiose di rinascita (vedi Bonafin 2006, p. 176).

Il clima carnevalesco di eccezione è totale, anche i morti tornano in vita per festeggiare il rito e addirittura uno di loro rievocherà la propria, di morte: «dit Hubert: “Je dout que vantree / Ne face, par saint Lienart, / De moi encore anuit Renart”» (vv. 1584-1586).

Renart, dal canto suo, si aggrega a questa comunità di ambigui officianti, col risultato di divenirne temporaneamente parte: o meglio, fingere di farlo.

II.3.2.2. Prima morte rituale

Dopo la consumazione di un abbondante pasto propiziatorio, tipica inaugurazione del rito, si pongono le condizioni per la prima morte rituale, adempiuta tramite un duello simbolico, nella forma di una partita a scacchi tra la volpe e Isengrin (vv. 275-277 e sgg.). Qui, come è stato già notato, si assiste a un nuovo e più palese rovesciamento del consueto, con la vittoria del lupo sulla volpe in una sfida di ingegno: un rovesciamento, dunque, che non si configura come tale solo

rispetto alla realtà extra-testuale, ma anche internamente al microcosmo narrativo del *Renart*. Proprio per la novità di tale situazione, bisogna credere che la scelta del gioco sia significativa²²⁰.

Renart, è vero, non sempre riesce vincitore nelle sue contese, ma in questo caso è lo stereotipo stesso dell'astuzia volpina ad essere messo in discussione, il che dovrebbe pur suscitare qualche perplessità, a meno di non trascurare, per questa parte della narrazione, il teriomorfismo del personaggio, e concentrarsi solo sul suo presunto ruolo cerimoniale.

Del resto, sarebbe proprio questa sua condizione inusuale a trattenere Renart in una disposizione diversa, che fin dall'inizio della *branche*, come si è notato, lo deprime delle sue qualità usuali, mentre è il lupo (il quale aveva già subito, altrove, una castrazione simile a quella che toccherà a Renart)²²¹ ad essere stavolta «du jeu apris» (v. 285) e porsi così su un piano di superiorità rispetto alla volpe, riflettendo lo stesso rapporto che intercorrerebbe tra un iniziatore e un iniziando. Forse, questa dinamica può anche contribuire a disambiguare il senso delle parole di Renart, quando ammette di scontare con la morte un'ignoranza: «ce ai par non savoir / Dont je crien morir a doulour» (vv. 348-349), intendendo che si troverebbe in una condizione di difetto tale da obbligarlo a sottostare a un ruolo vittimale, dal lato passivo della cerimonia.

Ad ogni modo, il “rituale” trova finalmente compimento nella mutilazione, tutt'altro che simbolica, degli attributi virili di Renart: Isengrin «a fait un grant clo apoter, / Parmi la coille li ficha / Et a l'eschequier l'atacha» (vv. 306-308). Da un lato, l'operazione è ben nota alla religiosità primitiva, presso cui infatti «le sevizie subite dall'iniziato sono spesso mutilazioni sessuali: castrazione totale o parziale», poi forse sostituita dalla circoncisione (Durand 2013, p. 379). Dall'altro, il motivo trova eco in tradizioni letterarie lontanissime tra loro: la vendetta tramite evirazione figura, ad esempio, nel *Rāmāyaṇa*, il cui eroe Indra è accomunato a Renart dalla medesima sorte, di venir mutilato dal dio Gautama per averne sedotto la moglie, in circostanze non dissimili dall'adulterio compiuto nella tana di Hersent. Secondo la storia, Indra, innamorato di Ahalya, si presentò in casa sua «in abito d'anacoreta, e così le disse: “[...] bramo unirmi a te in amore immantinate”. Tuttoché ella [...] avesse raffigurato Indra sotto le vesti dell'asceta, si piegò pur nondimeno sconsiderata al suo volere, presa da concupiscenza verso il principe degli Dei». Concluso l'atto, Ahalya ingiunge a Indra di

²²⁰ Il motivo della morte legata alla sconfitta negli scacchi sembra avere una discreta diffusione nella letteratura medievale, come mostrano vari esempi citati da Nogués (1956, p. 232). Una struttura simile può ritrovarsi nel *fabliau De saint Piere et du jougleur*, in cui Lucifero, dovendo assentarsi dall'Inferno, pone a guardia delle altre anime un giullare, minacciandolo di accecarlo entrambi gli occhi, di impiccarlo o di mangiarlo vivo se ne avesse persa qualcuna (vv. 101-105 e 111-114, in Brusegan 1980, pp. 380-382). Questi verrà sfidato a dadi da San Pietro e, in mancanza di denari, si giocherà le anime che il santo, vincendo il gioco con l'inganno, riuscirà così a portarsi in Paradiso.

²²¹ Come ricorda Williams, riferendosi rispettivamente alle *branches* Ib e II, «the wolf has had his whole masculine identity removed both psychologically [...] and physically» (Williams 2000, p. 956).

allontanarsi inosservato (ed egli – va appuntato – le risponde «sorridente»), ma Gautama, di ritorno, lo scopre ed evira (testo in Gorresio 1869, p. 101)²²².

Un altro esempio è noto dalla mitologia egizia, precisamente nella relazione conflittuale tra le due grandi divinità solari Horus e Seth, che da un lato produce una disputa scaturita da un rapporto sessuale imposto da Seth a Horus, suo nipote, dall'altro porta a un vero e proprio scontro, nel quale Horus viene mutilato di un occhio, Seth dei testicoli. I vistosi parallelismi tra questo scontro e i due combattimenti della *branche XVII* sono stati già da tempo evidenziati (vedi Capart 1921)²²³; quanto alla disputa, si può sottolineare che essa viene vinta da Horus non per ragione o per abilità, ma grazie a menzogne e ripetute astuzie degne di un *trickster*²²⁴.

Infine, con uno svenimento, cioè quanto di più simile ci sia a una morte improvvisa o a una falsa morte, si annuncia l'apparente dipartita di Renart: «mes ainssi en pamoisons jut / Si que tuit cuident qu'il soit mors» (vv. 438-439).

In tutto ciò, va anche sottolineato che la sorte della volpe instaura un perfetto parallelismo con quanto accaduto nello scontro con il monaco che lo aveva battuto all'inizio del *récit* per il furto del cappone: come Renart si era vendicato mutilandolo dei genitali («Renart l'a par la coille pris / As denz et si forment le sache / Que uns des pendenz li arrache», vv. 50-52), così li perde ora a sua volta; come il monaco «a la terre chiet estanduz» (v. 54), ugualmente sviene Renart; come la volpe aveva giudicato stupido il monaco («sot», v. 58), così ora è lui a ritenersi un babbeo («yvres», v. 290) per aver perso.

Da questo punto, comunque, più fittamente le vestigia delle pratiche rituali s'intrecciano con la liturgia cristiana codificata, in particolar modo nella pratica della confessione, che viene qui introdotta su richiesta dello stesso Renart («Demandé a confession», v. 361), anche se con intento parodico.

Rimane la pratica del bagno purificatorio del corpo, che, benché da lui stesso richiesta («faites un baing appareillier», v. 335), è da Renart completamente subita: si dice infatti che l'«ont porté / En la cuve et dedenz l'ont mis» (vv. 342-343), e allo stesso modo, dopo il bagno, «ont Renart de la cuve

²²² Qui Baudouin, in virtù dell'equivalenza psicanalitica tra fratello maggiore e padre, ravvisa la «presenza del motivo di Prometeo: il figlio che ha voluto mutilare il padre sarà dal padre stesso mutilato» (Baudouin 1961, p. 30). A tal proposito, si ricordi che anche Isengrin era stato mutilato da Renart, nel duello della *branche VI*, il quale «li bras senestre li a frait» (v. 1337). E la *branche VI* è pur sempre una di quelle richiamate dall'autore.

²²³ Il testo della disputa può leggersi nella raccolta curata da Bresciani (2001, pp. 95-110), dove tuttavia si precisa che questo Horo che, secondo la leggenda, Seth ha accecato, «i cui occhi sono il sole e la luce, non è il figlio di Isi, ma un Horo antichissimo, celeste» (p. 109, n. 20). La distinzione, comunque, non inficia la generalità del motivo dell'accecaimento, che del resto ricompare anche in questo testo, benché qui la vista venga poi restituita a Horos da Hator, «signora del sicomoro orientale», con un'unzione di latte di gazzella (p. 103).

²²⁴ Né, come si potrebbe credere, tali menomazioni sono estranee a pulsioni vitalistiche – e dunque ai relativi riti di fertilità –, se spesso la stessa Dea Madre esige l'evirazione in cambio della grazia (vedi Bettelheim 2011, pp. 116 e 118), se la castrazione volontaria dei sacerdoti e dei fanatici era parte integrante del culto di Cibele e se anche ad Artemide venivano sacrificati animali mutilati (vedi Neumann 1981, p. 275).

tret, / En un lit l'ont couchié et mis» (vv. 358-359), alla stregua di un corpo morto: anche questa condizione contribuisce al continuo rovesciamento dell'usuale di cui Renart è qui protagonista, «lui qui était la vitalité même, toujours en mouvement et combinant de mauvais coups, le voici d'un étrange passivité, réduit à l'état d'objet» (Dufournet 1978, p. 358).

Quanto alla morte in sé, anche su questo piano la prassi religiosa cristiana risulta dominante, sia per quanto ottemperata sia per quanto ironicamente disattesa.

Come prescritto dai liturgisti del XIII secolo, il morente, Renart, attende la morte disteso, edotto del protocollo fa convocare l'arciprete per la confessione, dopodiché si avvia a morire, e lo fa come morivano i personaggi delle *chansons de geste*, vale a dire avvisato, da un riconoscimento spontaneo: «non si muore senza aver avuto il tempo di sapere che si sta per morire. Altrimenti si trattava della morte terribile, come la peste o la morte improvvisa, e allora occorre presentarla come eccezionale, non parlarne» (Ariès 1982, p. 18).

Concluso il rito, il clima torna festoso: «icele nuit firent il joie» (v. 667), con tutti gli astanti impegnati a divertirsi e giocare fino al mattino alle «plantées» (su cui vedi Tilander 1984, pp. 123-124), in una versione particolarmente violenta, in cui non mancano percosse e ferimenti.

Fatto giorno, gli animali si rianimano al suono delle campane della chiesa (v. 791) e riprende la liturgia ecclesiastica della messa funebre. In questa, significativamente si ribadisce, per mezzo di portavoce ufficiali e in maniera pubblica e solenne, l'effettiva morte di Renart, dichiarando sia nell'orazione di apertura che Renart «la vie a finée» (v. 855), sia nel vangelo di chiusura che Renart, «que de voir le savons, / Est morz, vez le ci en present» (vv. 976-977). L'effetto primario è certamente di ricercata comicità e l'intera orazione dell'arciprete Bernart sembra un *sermon joyeux* ante litteram (ma connotato in senso diametralmente opposto alla morale religiosa), che inizia con un'esaltazione di Renart come martire e apostolo (v. 857) per poi passare a un'appassionata celebrazione della sessualità, poiché «foutre convient, si con moi semble. / Pour ce vous di a touz ensemble / Que foutre n'iert ja deffendu» (vv. 873-875 e sgg.). Il tutto, peraltro, contraddicendo quanto aveva rimproverato prima a Renart in sede di confessione, il quale aveva ammesso gli adulteri con Hersent e Fièrre, ma senza ritenerli peccaminosi (vv. 388-395), e si era sentito rispondere da Bernart con un rimprovero:

Renart, Renart – ce dit Bernart –
Par mon seignor saint Lienart,
Moult est ore de pute orine.
Quant tu connois que la roïne
As croissue, tu as mespris.
S'a bonne fin veus estre pris,

A forjurer la te convient (vv. 405-411)

[Renart Renart – dice Bernart – / per messer San Leonardo, / tu sei di una razza spregevole. / Quando tu ammetti di aver copulato / con la regina, tu hai peccato. / Se vuoi fare una buona fine, / ti conviene giurare di lasciarla.] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 205).

Anche il pensiero rivolto alla moglie legittima, Hermeline, si mantiene su un piano di bassa fisicità, sottolineando che ora la povertà la costringerà a contenersi: «or li convient metre curer / Et tremper son ventre et ses mainz» (vv. 936-937).

Infine, dopo l'assoluzione pronunciata da Brichemer, l'ultimo intervento, spettante al ronzino Ferrant, sposta l'attenzione sulle altre due amanti di Renart, la lupa Hersent e la regina Fièrè, dichiarando che della morte della volpe

Dolante en est dame Hersent,
L'espousee Ysengrin le leu,
Que maintez foiz en privé leu
L'a Renart tenue adossee (vv. 978-981)

[Afflitta ne è donna Hersent, / consorte del lupo Isengrino, / perché piú d'una volta, in privato, / Renart l'ha tenuta supina] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 235),

così come Fièrè, che non si pente dei rapporti illeciti avuti con lui, se non per il fatto che sono stati pochi («Se il a a ma dame Fiere / Aussi souvent batu son tro, / Il ne li poise fors du po», vv. 986-988).

È indubbiamente una comicità che punta molto sulla conoscenza pregressa delle avventure e dell'indole del personaggio, ma è indicativo che questo “vangelo secondo Renart” (vv. 968-971) si concluda con asserzioni più censorie nei confronti della volpe, vale a dire con un ritorno all'ordine dopo l'euforia carnevalesca di cui si era alimentata.

Se i temi trattati nella messa per questa prima morte di Renart rispecchiano bene l'usanza medievale di tenere omelie a carattere carnevalesco durante certe festività, come la Pasqua (esemplificata nella nota ritualità del *risus paschalis*, sulla cui valenza sacra e salvifica, idealmente estesa al piacere sessuale ch'esso celebra, vedi Jacobelli 1990), anche l'andamento del discorso rispetta la parabola di sovversione ideologica della festa. Come al termine della festa la normalità torna a imporsi sull'eccezione, così il comico rovesciamento dei valori esaltato nella messa per Renart lascia spazio, sul finire, a un ritorno all'ortodossia cristiana, che non prevede redenzione per Renart, bensì una punizione per contrappasso:

Mes itant vous veil je gloser,
Ja n'i osera le doit tendre
A oison n'a geline prandre.
Autre penitance n'aura,
Pour ce qu'en sa vie en ara
Meinte occise par son pechié,
Pour c'iert en paradiz trichié (vv. 1006-1012)

[Ma pertanto vi voglio far notare / che non oserà tendere il dito / per prendere papero o gallina. / Altra penitenza non avrà, / perché nella sua vita ne ha / uccise molte per la sua cattiveria, / perciò in paradiso sarà gabbato] (traduzione da Bonafin 2012^R, p. 237).

Prevista nelle cerimonie festive come in quelle ritualistiche, infine, era un'ulteriore usanza che potrebbe trovare eco nelle modalità di questa prima morte, quella del travestitismo. Come scrive Propp, «esistono alcuni materiali indicanti che l'iniziazione si compiva attraverso la parentela della moglie, non solo, ma anche attraverso una donna nel senso letterale di questa parola: l'iniziando si trasformava temporaneamente in donna» (Propp 2008, p. 173), e ciò è tanto più vero a seguito di un'evirazione.

Anche la pratica di scavare una fossa graffiando il terreno, come fa Brun, «qui la poe avoit grosse» (v. 1057), rientra nello stesso agglomerato di motivi folklorici. Si confrontino, ad esempio, rimanendo in ambito russo, i funerali di Kostroma, probabilmente coincidenti con il periodo della semina, durante i quali «un bambino o una bambina, che rappresenta Kostrubon'ko, graffia la terra con un bastone, il che rappresenta l'aratura. [...] Poi Kostrubon'ko muore, i bambini piangono e, preso il bambino che lo rappresenta per le braccia e le gambe, lo buttano in un fosso» (Propp 1983, pp. 162-163).

La testa di Renart rimane scoperta (v. 1056), forse in accordo con precise prescrizioni magiche che la considerano sede delle facoltà sovranaturali, o forse al fine di isolarla simbolicamente dal resto del corpo, perché fosse testimone del processo, com'è usualmente narrato nelle testimonianze di iniziazioni primitive, in cui spesso la testa del candidato è collocata al fianco del suo cadavere, mentre quest'ultimo subisce gli interventi funzionali alla rinascita.

Il corpo, infine, viene deposto in una fossa, avvolto in un «pail vert» (v. 1061), colore simbolicamente congiunto alla rinascita e, va da sé, alla ritualità agraria, e il rituale si conclude con una tentata – o simulata – inumazione del cadavere, elusa dal risveglio repentino di Renart, che «paour ot et si se doutoit / Qu'en la terre ne fust enclos» (vv. 1078-1079).

II.3.3. *Renart è morto, viva Renart!*

II.3.3.1. *Motivi folklorici legati alla prima morte*

La prima morte di Renart interrompe la circolarità tematica iniziale, insieme avvalorandola, poiché è proprio l'inumazione del corpo a donare nuova vita: l'inghiottimento da parte della Terra-Madre ha valore rigenerativo, ed è interessante sottolineare che questo riguarda anche la redenzione del peccatore: «il seppellimento simbolico, parziale o totale, ha lo stesso valore magico-religioso dell'immersione nell'acqua, il battesimo. L'ammalato è rigenerato: rinasce» (Eliade 2016, p. 227)²²⁵.

Risorgendo, l'iniziato acquisisce nuova forza magica; nel caso specifico, la volpe riacquista le proprie prerogative, ovvero ritorna capace di adoperare la sua *ruse*, e soprattutto recupera il proprio insaziabile appetito, tant'è che, appena risvegliatasi, cattura il gallo Chantecler e fugge via, mentre il re si rende conto «que Renart l'avoit deceü» (v. 1094).

Da parte sua, tornato in sé, Renart «ne sot ou il avoit esté» (v. 1083), mostrando uno spaesamento per il repentino ritorno alla vita che non manca di punti di contatto anche con elementi noti delle culture sciamaniche, il cui richiamo potrebbe essere meno inappropriato di quanto sembri, posto anche l'assunto di Jung, secondo cui «c'è nel carattere dello sciamano e dello stregone qualcosa del Briccone» (Jung 2006, p. 158). Fuori dal ciclo del *Renart*, altri personaggi della letteratura medievale romanza hanno già mostrato tracce di motivi sciamanici nella propria natura, come nel caso di Lancillotto, «maestro dell'estasi» al pari dei suoi omologhi siberiani o subartici (Barbieri 2013, p. 116), del Tristano delle *Folies*, la cui auto-dichiarata genealogia animalesca «sembra alludere a qualcosa di simile agli spiriti ausiliari (i cosiddetti “animali-madre”) dai quali gli sciamani sono convinti di discendere e nei quali si trasformano magicamente durante la seduta» (Zambon 1987, p. 324), o ancora dell'Yvain dello *Chevalier au lion*, la cui condotta è apparsa in tutto assimilabile a quella di un “cavaliere-sciamano”, e la cui crisi presenta «tutte le caratteristiche fondamentali di un rito di passaggio» (Barbieri 2013, p. 128)²²⁶.

²²⁵ Anche il rito dell'incubazione sacra – come può essere la deposizione di Renart presso l'altare miracolo di dame Pinte (vv. 793-795) –, diffusa nei vari santuari greco-romani di divinità guaritrici come Asclepio, Serapide o Iside, consisteva nel mettere a dormire il malato all'interno di un recinto sacro, affinché il dio lo guarisse o gli dettasse in sogno una terapia, pratica osservata ancora nel secondo Novecento (vedi Rossi 1971, pp. 98-99).

²²⁶ Una fondamentale panoramica di studi sul tema è offerta da Barbieri 2017. Qui, tra gli altri, Rita Caprini ritrova diversi elementi riferibili «alla “tecnica arcaica dell'estasi”» nel *Perceval* di Chrétien (*Tre gocce di sangue sulla neve. Perceval e la mamma di Biancaneve*, pp. 139-155, cit. a p. 144); Carlo Donà mostra, attraverso la biografia del santo cristiano Gontrano, «con quanta tenacia alcuni temi di schietto sapore sciamanico siano riusciti a sopravvivere nell'occidente medievale» (*Il sogno di Gontrano: tracce sciamaniche nella tradizione medievale*, pp. 75-100, cit. a p. 95), mentre lo stesso Barbieri prova diffusamente come la *queste* di Lancillotto non conservi semplici relitti riconducibili a pratiche sciamaniche, ma formi «un ordito narrativo la cui struttura è complessivamente interpretabile come un viaggio estatico agli inferi» (*Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta*, pp. 157-

Ancora, se nell'*Yvain* compare ben delineata la figura archetipica dell'*homo silvaticus*, Signore degli animali, nelle vesti del *vilain* di Brocéliande, anche Renart, nella sua fuga erratica, s'imbatte in un *vilain* dai tratti velatamente liminari, che non parla ma «li huie» (v. 1157), e che è padrone di un «gaignon grant et merveilleus», oltre che magro e famelico (vv. 1153-1154). Anche quest'animale si lancia all'inseguimento di Renart, che stavolta manca di seminare il suo avversario, il quale «li reburse / La pel du dos jusqu'au crepon» (vv. 1204-1205), cioè, di fatto, lo scuoiava vivo, ripetendo una pratica, anche ritualistica, più volte riproposta nella *branche*.

Sarebbe doppiamente rilevante che la cattura di Renart e la liberazione di Chantecler siano dipese dall'intervento del *vilain*, in quanto, da una parte, ciò rafforza la sua descrizione – comunque più residuale – di Signore degli animali, dall'altra a sua volta essa contribuisce a motivare meglio il suo concorso nella vicenda. Poiché «i Padroni degli Animali sono esseri superiori che favoriscono l'attività venatoria, assicurando la rinascita dei capi abbattuti e inviando agli uomini la giusta quantità di prede» (Barbieri 2013, p. 123), trova una certa coerenza pratica e simbolica la sua intromissione nella caccia di Renart, in quanto fungerebbe da riequilibratore nell'economia del mondo animale in cui la volpe si muove, restituendo stavolta quest'ultima ai suoi cacciatori e bilanciando così le perdite che ha loro causato.

Figure che siano a un tempo bricconesche e magiche non sono infrequenti nel folklore di altri popoli, dai Boscimani, il cui eroe civilizzatore, Kang, «si comporta spesso come un *trickster*, unendo alle capacità magiche l'astuzia e l'inganno», all'Heitsi-Eibin degli Ottentotti, «stregone e *trickster*», ai Fon del Dahomey, il cui personaggio folklorico principale, Egba, è un «mitico stregone sacralizzato, furfante monello e dissoluto» (Meletinskij 1993, pp. 56-57).

Nel nostro caso, è soprattutto il suo ruolo intermediario, in quanto *trickster* e in quanto attore in un contesto sacrale, ad autorizzare una lettura di Renart come personaggio arricchito, qui, di una valenza liminale. Come lo stregone o sciamano delle comunità arcaiche aveva essenzialmente il compito di sovrintendere alla continuità di un ciclo regolato di scambi tra consumatori e prede (Hamayon 1990, p. 426), così, a sua volta, questo sistema di scambio è precisamente ciò che garantisce la condotta del *trickster*, ora carnefice, ora vittima, ora predatore, ora predato²²⁷.

214, cit. a p. 212, corsivo del testo). Ancora tra i personaggi letterari del Medioevo, Philippe Walter propone di riconoscere un'eredità sciamanica anche nella figura di Merlino, il quale inizialmente, nella *Vita Merlini*, «n'est qu'un chef de guerre comme les autres» che a seguito di una sconfitta militare «sombre dans la folie et devient un homme sauvage. C'est précisément parce qu'il est devenu fou qu'il va pouvoir prophétiser» (*Du chamanisme arthurien. Strates culturelles et réflexes cognitifs*, pp. 121-138, cit. a p. 128): effettivamente, si può aggiungere che questa evoluzione è la stessa compiuta da un altro personaggio letterario dai tratti indubbiamente sciamanici, il celta Suibhne, protagonista della *Buile Suibhne* (*La follia di Suibhne*) medio-irlandese, testo di cui è stata già proposta un'analisi comparata con la *Vita Merlini*, desumendone «sorprendenti e significative affinità» (così Enrica Salvaneschi nella *Nota critica* all'edizione italiana di Chiesa Isnardi 1979, p. 121; il confronto tra i due testi occupa le pp. 121-130).

²²⁷ Secondo la tesi di Roberte Hamayon (1990, p. 543), lo sciamano si comporta come un cacciatore: «d'une manière générale, là où prévaut toujours la chasse, chasse et chamanisme se renforcent mutuellement: l'on sera d'autant meilleur chamane que l'on est meilleur chasseur», ma, per essere abilitato a cacciare nel mondo della *surmaturation* in cui si muove,

La terza e ultima morte di Renart segnerà una nuova riemersione di questo tratto, con la sua autopresentazione come spirito, fantasma, che contemporaneamente è e non è tra i vivi.

In mezzo, dopo la prima morte causata da una perdita degli attributi virili a seguito di una lotta simbolica, intercorre una seconda morte preceduta da una mutilazione corporea più estesa, quasi uno squartamento, a seguito di una lotta concreta.

II.3.3.2. *Seconda morte rituale*

Dopo la prima morte, la più autenticamente carnevalesca, l'andamento della *branche* torna più fedele alle strutture usuali, che prevedono un'offesa arrecata da Renart agli animali e la loro conseguente ostilità, qui (come altrove) risolta in un inseguimento della volpe che porterà alla sua cattura e a un processo, nel pieno stile delle *branches* "giudiziarie". Eppure, il sistematico rovesciamento carnevalesco che connotava il *récit* continua a operare, poiché anche la seconda morte di Renart arriva quale inaspettata conseguenza di un sovvertimento totale delle aspettative, per cui è il gallo ad avere la meglio sulla volpe in uno scontro fisico.

Questa sequenza che va dalle esequie al rapimento del gallo è estremamente significativa per ricostruire il rapporto dell'autore con il materiale folklorico cui attinge: in base a quanto si è detto nel § II.2.1.1, sembra chiaro che una tradizione figurativa relativa ai funerali della volpe sia precedente alla stesura della *branche* XVII, per cui bisogna credere che l'autore della *branche* non abbia inventato dal nulla il suo racconto, ma si sia basato su un motivo popolare ben noto, alterandolo e dilatandolo vistosamente. L'entità di tali modifiche (quali l'inserzione del funerale in un più ampia cornice narrativa; la sua perdita di preminenza dovuta al fatto che la morte stessa della volpe si ripete per tre volte; l'alterazione dell'unica sequenza fissa, consistente nel furto del gallo durante la processione, che viene qui attutata durante l'inumazione) tradisce palesemente – come già si è visto accadere altrove – la grande libertà con cui un autore renardiano suole appropriarsi del repertorio di motivi popolari per adattarlo alle proprie esigenze espressive. In questo caso, proprio la scelta di spostare il risveglio di Renart dopo il suo seppellimento mi sembra indicativa della volontà dell'autore di seguire un preciso canovaccio ritualistico. Del resto, già l'idea di trattare la morte di Renart, dando così largo spazio alla cerimonia funebre, non può essere slegata dal proposito di descrivere un rito carnevalesco di uccisione e resurrezione.

Peraltro, è forse questo il motivo per cui il miniaturista del manoscritto O aveva potuto inserire una rappresentazione della *procession Renart* senza avere il testo della *branche* XVII: semplicemente, si

deve trarre da esso una legittimazione, realizzata tramite un'unione matrimoniale concessa dal padre sovranaturale, lo Spirito della foresta, che è la stessa entità donatrice della selvaggina. Anche Renart è indubbiamente un predatore, le cui azioni e i cui rapporti con gli altri animali sono tutti inseriti in un più ampio circuito di perdita e profitto, dove è lui stesso a guadagnare e scontare dalle proprie cacce, talvolta riuscite talvolta fallite.

trattava di un tema già ampiamente diffuso, in una forma che la miniatura replica con maggiore fedeltà e che invece lo stesso autore della *branche* aveva rivisitato, facendo uscire la volpe non dal feretro ma dalla fossa.

Nel suo eccesso d'istintività, dunque, Renart «*prist as dens*» Chantecler (v. 1090), prevedibilmente per mangiarlo: le tre morti, in effetti, sono rigidamente scandite da altrettanti pasti.

Dal motivo dell'inghiottimento deriverebbe anche quello, fiabistico e iniziatico, della lotta con il serpente, ma qui la narrazione perde contatto col modello, benché la sequenza resti in parte individuabile nel combattimento con il gallo, che forse doveva avere una sua percettibile preminenza narrativa, se è questo l'episodio con cui il ms. M sintetizza la materia della *branche* nell'addizione conclusiva: «*De Renart leron le gorpil / Qui Chantecler mist a essil*». Ad esempio, «il serpente si vanta, ma anche l'eroe ha lo scilinguagnolo sciolto» (Propp 2008, p. 351), come i due contendenti della *branche*, che si motteggiano a vicenda prima di attaccarsi. Tuttavia, c'è una significativa differenza nel fatto che «il serpente non tenta mai di uccidere l'eroe con un'arma o con le zampe o con i denti: tenta di farlo sprofondare sottoterra e quindi di ammazzarlo» (Propp 2008, p. 352), mentre Chantecler cerca di uccidere Renart fisicamente, anche se la lotta si conclude proprio con il sotterramento dell'eroe ad opera dell'avversario²²⁸.

Intanto, il rapimento – o furto – del gallo e il conseguente inseguimento permettono di apprezzare un'ulteriore evoluzione del personaggio di Renart che lo distingue da tutti gli altri animali: mentre questi diffidano di lui per la fama che lo accompagna più che per esperienza diretta, e comunque puntualmente finiscono per cadere nei suoi tranelli, Renart impara dai propri errori. Lo dimostra l'attenzione con cui evita l'inganno di Chantecler, che vorrebbe spingerlo ad aprire la bocca, conscio «*que par engin et par parole / L'avoit autre foiz engingnié*» (vv. 1126-1127).

Almeno internamente alle dinamiche della *branche* XVII, egli è il solo a mostrare questa intelligenza, laddove gli altri animali, col re Noble in testa, vengono da lui beffati per tre volte consecutive. Infatti, Chantecler non scappa, ma viene liberato da Renart, il quale, tornato in sé, preferisce ora salvare la pelle piuttosto che il cibo: «*Je ne doi pas avoir tant chier / Ce coc con mon cors demeine*» (vv. 1180-1181).

Questa dichiarazione va evidenziata, poiché è forse la più esplicita testimonianza di una certa “ossessione del corpo” che ricorre in tutto il *Roman de Renart* e rispetto alla quale, come si vede, persino la ricerca del cibo diviene secondaria. A tal proposito, non sembra del tutto convincente l'idea che «seule la privation de la peau du goupil, sa totale suppression est la condition — en

²²⁸ Se, però, si considerano il ferimento di Renart durante il combattimento alla stregua dell'impressione di un marchio (M¹) e il suo seppellimento come un inganno da lui stesso ordito per sopravvivere alla lotta (L¹), si può dire che in conclusione l'antagonista è, in realtà, vinto, e la struttura narrativa rimane fedele al modello proppiano, che prevede anche questo tipo di vittoria in forma negativa, conseguita dall'eroe tramite il nascondimento (V¹). Vedi Propp 2017, pp. 56-58.

regard de toutes les situations dont il est parvenu à s'échapper, au sens étymologique du terme — pour en finir à la fois avec l'animal et avec le récit» (Bureau 1992, p. 138), dal momento che una eliminazione totale della pelle della volpe si sarebbe ottenuta anche bruciandola, anzi solo così. Invece, la pelle scuoiata via dall'animale resterebbe operativa a livello figurativo e metaforico, come un trofeo, e infatti si potrebbe parlare di “privazione” ma non propriamente di “soppressione”. Semmai, non è la sussistenza della pelle a tenere simbolicamente viva la narrazione, ma la costante ansia di perderla, insieme agli *escamotages* per evitarlo.

Il corpo di Renart sarà di lì a poco ripetutamente leso, prima dal cane del contadino su citato, poi da Chantecler. Nel mezzo, anche le minacce del re nei suoi confronti afferiscono alla sfera delle vessazioni fisiche, giurando egli che lo farà «ardoir, eschorchier ou detraire, / Ou livrer a cruel tormant» (vv. 1223-1224), supplizi, peraltro, tutti ben attestati nei riti iniziatici di varie tradizioni: basti citare Propp, che enumera, tra le terribili prove a cui erano sottoposti gli iniziandi nella foresta, l'ustione, l'asportazione della pelle, l'incisione di ferite profonde sul corpo, il tutto accompagnato da percosse (Propp 2008, p. 142).

Si tratta di pratiche diffuse anche presso certe tradizioni folkloriche, come, ad esempio, nella celebrazione del Carnevale delle feste agrarie russe, durante la quale, ugualmente al caso nostro, si parodiavano i funerali religiosi, riferendoli al Carnevale stesso in forma di un pupazzo, che al termine della cerimonia veniva dilaniato. In generale, «l'elemento più importante di tutte le festività, uno degli elementi principali e forse il principale, è costituito dal seppellire, affogare, bruciare o fare a pezzi un pupazzo o un albero» (Propp 1983, p. 167).

A questo punto del racconto, tutta l'aura di armonia e festosità si è dissolta, e anche il re, che quando Renart sembrava morto lo aveva compianto come il più caro dei baroni («Et dist: “Renart, perdu vous ai: / Jamés si bon baron n'aurai”»), vv. 453-454), passa ora a minacciarlo di morte, con ciò suggerendo al lettore che l'isotopia narrativa della *branche* era effettivamente quella solita, e la stranezza dei comportamenti iniziali andava letta, per l'appunto, in un'ottica di temporaneo rovesciamento comico.

Le minacce apparentemente disattese del re si concretizzeranno parzialmente per mano – o meglio, per bocca – di Chantecler che, sfidato Renart a duello, dapprima lo ferisce al viso (v. 1313), poi «le pince, et mort, / Que jusques au test li embat», infine «la destre oreille li abat, / Et l'ueil senestre li creva» (vv. 1350-1353), mutilazioni che verranno ricordate anche durante l'ultima fuga di Renart, dopo esser stato dato per morto per la seconda volta: «fuiant s'en va sanz atandue / L'ueil crevé, l'oreille copée» (vv. 1460-1461).

Ferimento, mutilazione e accecamento rispecchiano precisamente altrettante torture rituali, condivise – solo per osmosi, ma vale la pena ribadirlo – anche dallo sciamanismo. Dalle

testimonianze riassunte da Eliade si apprende, per esempio, che presso gli Yakuti lo sciamano è mutilato, la carne viene raschiata e gli occhi strappati; oppure, in un racconto diffuso presso i Samoiedi, lo sciamano riceve nuovi occhi e le sue orecchie vengono forate (Eliade 2005, p. 56 e p. 62), ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

L'operazione, comunque, ancora una volta, è solo apparentemente efficace, poiché la sconfitta di Renart è falsa, trattandosi di un trucco che lui stesso mette in atto per non soccombere alle percosse di Chantecler.

II.3.3.3. *Motivi folklorici legati alla seconda morte*

a) inumazione

Tornando alla narrazione, anche il luogo in cui si consuma la lotta è coerente con l'ambientazione consueta dei riti agrari, trattandosi di uno *champ* (v. 1356), un campo coltivato, che era anche la sede deputata al sotterramento del pupazzo del Carnevale nelle già ricordate feste russe: «il pupazzo veniva seppellito nella terra, ma non in un posto qualunque, bensì nel campo coltivato» (Propp 1983, p. 163), in vista della sua prossima rinascita. Anche «Jarila e Kostroma venivano seppelliti nel campo coltivato, il cuculo nell'orto, tutti posti, cioè, dove si seminavano cereali e verdure. In questo caso il seppellimento sottoterra è l'equivalente dell'atto di sparpagliare i pezzi del pupazzo gettandoli nel campo, cosa che ha luogo durante la settimana grassa» (Propp 1983, p. 165).

Lo stesso clima di festosa celebrazione accompagna la *morte vieille* di Renart, che si lascia inumare nel campo da Chantecler «qui por mort le lesse», mentre «entour lui ot aussi grant presse / Conme se il fust gent develle» (vv. 1397-1399, cui Martin affianca la proposta di leggere «gent d'esveille»). L'inganno è riuscito, tant'è che si innescano immediatamente i tabù relativi al cadavere, con la prescrizione fatta al re dal corvo e dalla cornacchia di non toccare più il morto, o «blasme i auriez et reproche, / Se l'en metoit plus seur li mein» (vv. 1408-1409).

Nel seguente periodo di stasi, fino alla seconda rinascita, tornano ancora una volta i richiami a pratiche rituali di smembramento e divoramento, nelle previsioni di Rohart e Bruna, i quali dicono di Renart che «males choses l'aront demein / Tout despecié et devouré» (vv. 1410-1401), così come di nuovo si ripropone il motivo dello scuoiamento, con i due animali intenzionati a conciargli la pelliccia: «li afaiterons sa pelice» (v. 1432).

b) sangue

Altro elemento fondamentale emergente a questo punto della narrazione è sicuramente la menzione del sangue. Questa componente così familiare del corpo è, al contempo, imprescindibile nell'immaginario legato agli scontri e alle percosse eppure poco presente nella maggioranza delle

rappresentazioni di tali scene lungo il *Roman de Renart*. Infatti, per quanto frequentemente si descrivano episodi violenti e cruenti, in pochi di questi compare esplicitamente il sangue, e la *branche XVII* fa solo apparentemente eccezione.

Non si parla di sangue nell'aggressione iniziale al monaco, né in quella a Renart da parte del cane o di Tardif, e neppure nelle descrizioni della mutilazione dei genitali di Renart e della coscia di Rohart. Compare invece esplicito riferimento al *sans* in un solo contesto particolare: quello del duello con Chantecler, un contesto, dunque, intrinsecamente rituale.

Qui, il gallo Chantecler procura a Renart una ferita così profonda «que li clers sans en roie, / Que jusqu'au talon va la goute» (vv. 1314-1315) ed è lui stesso a notarlo, dicendo alla volpe: «Il pert bien, la char avez vive / ... / Que li sans touz vermaus en cort» (vv. 1318-1320). Anche Renart, dopo essersi deterso «le sanc contreval sa face / Que les iex li avoit couvers» (vv. 1329-1330), ferisce a sua volta il gallo e «fist de sanc saillir plein boisel» (v. 1343). Infine, questo sangue, sottratto violentemente all'avversario, finisce a scorrere per il campo copiosamente: «par le champ en court le ruisel / Si c'un moulin en peüst moldre» (vv. 1344-1345).

Il versamento del sangue nel terreno accomuna innumerevoli tradizioni culturali, sia religiososacrificali, sia folklorico-contadine. In particolare, si può ricordare un rito propiziatorio per il raccolto che, affianco a quello legato all'allestimento dell'ultimo covone, prevedeva proprio lo spargimento del sangue derivante dall'uccisione di un vecchio gallo. Per l'area francese, ne riporta un esempio Van Gennepe:

dans la vallée de la Seille (Moselle) encore vers 1830, lorsque les *faucilleurs* (moissonneurs à la faucille, *silou* ou *séyou*) avaient atteint [...] la dernière portion du champ, le premier domestique dit *grand valet* apportait une belle et grande *branche* de saule [...], au sommet de laquelle était attaché un coq vivant. [...] Puis on tuait le *coq de la moisson* à l'aide d'une faucille en lui glissant le cou dans un bâton fourchu tenu horizontalement ou fixé dans une fente de muraille. D'un coup sec le vainqueur tranchait le cou de l'animal qu'il tenait par les pattes (Van Gennepe 1951, p. 2237).

Altrove, lo stesso Van Gennepe precisa che l'animale è inteso come una personificazione del Martedì Grasso, che viene perciò concretamente interrato e ucciso, come divertimento conclusivo della giornata (vedi Van Gennepe 1947, pp. 958-959).

c) mietitura

Da tempi immemori la falciatura dell'ultimo covone di grano era accompagnata dall'usanza apotropaica di “uccidere” l'artefice del gesto, considerandolo incarnazione dello Spirito del grano (vedi Frazer 1912, vol. I, pp. 218-222 e 225-227). Il mietitore cui tocca tale onere viene

generalmente accerchiato, legato e vessato, ma nella stessa sorte può incorrere anche uno straniero che si trovi a passare per il campo, il quale viene subito catturato, legato alle mani o ai piedi e maltrattato, per poi essere “ucciso” o rilasciato sotto cauzione.

La cerimonia era concorrente a quelle dell’uccisione di un gallo sull’ultimo covone, che a sua volta è attestata in numerose varianti: nella Bresse Louhannaise, proprio una volpe era figurata nell’ultimo covone, tant’è che per la sua raccolta si usava l’espressione “prendre le renard” (Guillemaut, citato da Van Gennep 1951, p. 2260). Al lato del covone veniva posta una fila di spighe a formare la coda, che i mietitori si sfidano a colpire da lontano con i falchetti, finché uno di loro non vince per aver tagliato “la coda della volpe”.

Una pratica simile è attestata a Beaufort (Jura), dove il lancio del falchetto si indirizzava contro le ultime spighe del campo, e colui che riusciva a reciderle otteneva in premio il mazzo da portare sul carro in processione, mentre gli altri dicevano di lui che aveva “pris le renard” (Garneret, citato da Van Gennep 1951, p. 2261). Si apprezza, così, l’esistenza di un nesso storico documentato tra un motivo magico di fondamentale rilevanza nel *Roman de Renart*, quello del taglio della coda, e la sua effettiva inclusione nell’universo della ritualità contadina²²⁹.

Per di più, Frazer propone un’interessante connessione tra la rappresentazione del covone come volpe e un’altra antica usanza, osservata in Holstein e Vestfalia, di portare in processione in primavera, casa per casa, una volpe viva o morta, con l’intenzione di diffondere una «refreshing and invigorating influence of the reawakened spirit of vegetation» (Frazer 1912, vol. I, p. 297). È un’usanza citata anche da Reinach (1928, p. 118), che specifica che nel primo caso la volpe era morta, nel secondo era viva ma mutilata della coda.

Se si ammettesse la sovrapposibilità di tale processione al corteo funebre allestito per Renart, è evidente che si trarrebbe da questa traccia un ulteriore indizio del sostrato ritualistico di stampo agrario della *branche*, oltre che una ancor maggiore coerenza tematica interna. Tanto più che proprio per questa circostanza Reinach aggiunge che i vestfaliani visitati dal corteo della volpe erano soliti donare delle uova, esattamente come fa dame Pinte nella *branche* XVII.

II.3.4. Lo Spirito del grano

Un’evidenza altrettanto importante della relazione tra il tema della *branche* e un antico retaggio di cerimonie agrarie viene dal motivo dell’inseguimento, già intravisto a seguito della prima finta morte di Renart.

²²⁹ Tra altri vari esempi, Reinach (1928, p. 117) cita il caso della Borgogna, in cui si usava gettare un fantoccio chiamato “la volpe” nel campo del vicino che fosse in ritardo con la mietitura.

Come pratica culturale, l'inseguimento rituale ha infatti una sua specifica attestazione legata alla volpe, proprio nell'ambito di una antica festività pagana connessa alla rigenerazione del raccolto, ovvero i *Cerealia*.

La celebrazione aveva per oggetto il ritorno di Proserpina sulla terra e s'inscriveva in un culto della dea Cerere particolarmente caro alle classi popolari, «qui au contraire se voyaient exclus des sacra gentilleia des familles patriciennes» (notizie in *DAGR* 1900, pp. 1020-1021). All'interno di questa festa estiva, l'evento di rilievo era per l'appunto il momento della caccia alle volpi, che portavano attaccate alle loro code delle fiaccole accese²³⁰. In tale contesto, la volpe assume esplicitamente la qualifica di "Spirito del grano", la cui corsa ha un'evidente valenza magico-religiosa di auspicio per la fertilità dei campi e la cui uccisione ha una altrettanto evidente funzione sacrificale (Bayet 1951, soprattutto pp. 21-22)²³¹. Come spiegava de Martino,

in queste società cerealicole il mietere era avvertito come un colpevole uccidere, di cui si portava rimorso e si temeva vendetta: il grano, soprattutto per opera del mietitore, sopportava una violenza estrema, pativa una passione decisiva. Di qui il bisogno di mascherare l'atto del mietere, in modo da eseguirlo con il pretesto di fare qualcosa d'altro, e precisamente di eseguire una battuta di caccia (de Martino 1980, p. 214).

Parallelamente, l'inseguimento di Renart conserva rilevanza anche per una contestualizzazione iniziatica, in cui notoriamente figura il momento della caccia rituale.

Dalla sua prima fuga, Renart viene trattato non più come un barone ma come un fuorilegge, e legittimamente si sguinzaglia dietro di lui una sorta di *krypteia* degli altri baroni. Noble ne inaugura la caccia definendolo «larron» (v. 1100) e Chantecler lo getterà nella fossa avendolo preso «comme lierre» (v. 1385). Di fatto, solo nell'ambiente civile della corte egli potrà reclamare un processo formale, mentre fintanto che è nel "fuori" deve sottostare ad altre leggi, più tribali, che sarebbero quelle qui e là riemergenti nella narrazione e che concorrono ad assimilarlo a un capro espiatorio, funzionale alla celebrazione di un rito di interesse collettivo. È, in fondo, il ruolo cui si sottopone anche lo stregone per la propria comunità, *dramatis persona* che recita il rituale in luogo del soggetto, nonché il rappresentante dell'entità divina – in questo caso lo Spirito del grano – destinato periodicamente a morire.

²³⁰ Un'eco di questa cerimonia (lo notava già Reinach 1928, p. 117) sembra celarsi nel comportamento di Sansone raccontato dal libro dei Giudici: «Sansone se ne andò e catturò trecento volpi; prese delle fiaccole, le legò coda a coda e mise una fiaccola fra le due code. Poi accese le fiaccole, lasciò andare le volpi per i campi di grano dei Filistei e bruciò i covoni ammassati, il grano ancora in piedi e perfino le vigne e gli oliveti» (Gdc 15, 1-5). Questo passo è ricordato più volte da Filippo il Cancelliere nei suoi sermoni, per associare la volpe all'eresia, come fa anche nel commento al salmo CXXXI, già analizzato nel precedente capitolo, in cui discute la *processionem vulpis*: «Per heresim. Unde Iudi. xv. "Samson colligavit caudas vulpium"».

²³¹ Si aggiunga che, a quanto parrebbe, anche nel mondo etrusco «i resti e gli scheletri interi delle volpi trovati nei pozzi di Pyrgi, di Ortaglia e nel "Complesso" della Civita di Tarquinia insieme a numerosi altri animali, potrebbero testimoniare l'esistenza di una pratica sacrificale di questa specie, non altrimenti nota» (THEScra 2004, p. 147).

Per altro verso, Renart è ovviamente riluttante a lasciarsi morire, eppure questa componente comica della narrazione, che ricorda lo schema di qualche *fabliau* (particolarmente quello di *Estormi*, in cui il protagonista crede di seppellire per tre volte lo stesso prete, apparentemente refrattario a rimanere sottoterra), ha anch'essa una sua parte nella finzione rituale, poiché, se un seppellimento è previsto, l'accanimento impiegato nei tentativi di porre Renart sottoterra sembra rivolgersi a una figura che è già percepita come un *revenant*, che vuole tornare tra i vivi e da essi viene più volte respinto nella fossa.

II.3.4.1. *Terza morte rituale*

Se la prima resurrezione aveva restituito a Renart certe sue proprietà temporaneamente latenti, la seconda parrebbe introdurre un vero e proprio rovesciamento di prospettiva, con la trasformazione del personaggio in un soggetto attivo. Raggiunta finalmente la protezione delle mura di Malpertuis, ora la volpe può emanciparsi dal ruolo che si era ritrovata a recitare nella prassi ritualistica; può riprendere le redini del gioco e risolvere la propria condizione con un ultimo *trick*, che è poi l'estremo capovolgimento carnevalesco cui perviene la vicenda, ovvero semplicemente lasciar credere che, per le ferite arrecatele dal corvo, è veramente morta e che il rito è dunque giunto a compimento.

Riverso nel campo, in attesa, stavolta è Renart che pratica una mutilazione, sottraendo un arto all'antagonista del caso, il corvo Rohart, che gli si era avvicinato con intenzioni ostili: il corvo lo ferisce ma Renart, come aveva già fatto con il gallo, si rivela vivo e vege, azzanna l'animale e gli stacca una zampa (vv. 1443-1450)²³².

Si noti che anche in questo caso si tratta di divoramento, cosa che anche Bruna, riportando al re l'accadimento, non mancherà di sottolineare, lamentando come il barone sia stato «desmembré» (v. 1499)²³³ da Renart, «que la cuisse Rohart emporte» e che «mengiée l'a et devourée» (vv. 1494-1495). Intanto, Renart riesce finalmente a rintanarsi in casa propria, dove la famiglia può accudirlo. Per la morte conclusiva, dunque, non è stato rigettato violentemente nella fossa, bensì «en un lit l'ont couchié et mis» (v. 1473): da lì, dalla sua camera, Renart parla, inscenando una raffinata finzione retorica con la quale egli, concretamente lì presente, si proclama in realtà proiezione del suo vero io che sarebbe altrove, cioè sottoterra. Di fatto, è già resuscitato.

Il cugino Grimbert è già arrivato a Malpertuis per prelevare Renart e ricondurlo a corte, dove la volpe dovrà ancora una volta difendersi da varie accuse e tentare di scappare, in un circolo vizioso

²³² Agisce qui anche il motivo favolistico del “cattivo consiglio”, essendo stata la cornacchia Bruna a suggerire al corvo di avvicinarsi.

²³³ Un termine diverso adopera Noble: «Rohart, vous este mehaingnié» (v. 1517), con un accento sul ferimento da cui dipende la mutilazione.

potenzialmente infinito. Stavolta però, ora che ha la piena padronanza dell'intreccio, Renart lo tronca sul nascere, perché non ne può più: «Ne veil or plus aler a court, / Que trop m'i a l'en tenu court» (vv. 1609-1610); quindi descrive a Grimbert, spacciandola per la propria, la tomba «d'un vilain qui Renars ot non» (v. 1621), che troverà – è simbolicamente rilevante – fuori, «hors de la porte» (vv. 1614 e 1619).

Concretamente, solo questa terza (finta) sepoltura sancisce la fine del rito e la definitiva (presunta) morte del soggetto, nonché il suo completo distacco da una condizione meramente terrena, ammettendone uno sdoppiamento tra corpo sepolto e spirito che intenzionalmente se ne separa, come Renart stesso dichiara: «ceste parole me randroiz / Au roi, quant devant li vendroiz, / Qu'a la mort m'a mis le corbel» (vv. 1611-1613), e come Grimbert non fatica ad accettare: «Ausi – fet Grinbert – l'otroi jé: / Si m'en voiz a vostre congié» (vv. 1629-1630).

Facilmente si può estendere a questo caso ciò che scrive Propp trattando delle feste agrarie russe, ovvero che «la festa non consiste nella resurrezione bensì nell'uccisione», dato che la divinità simbolicamente uccisa «non risorge fisicamente, essa risorge nella vegetazione» (Propp 1983, p. 173). Questa conclusione aiuta finalmente a chiarire la presenza, in questa *branche*, di quello che è sembrato un lungo rituale iniziatico: Renart non vi partecipa in quanto semplice iniziando esemplare ma come vero e proprio rappresentante simbolico di una divinità naturale e della vegetazione che *deve* morire, ciclicamente, perché *deve* rinascere, a garanzia di questa stessa ciclicità, che è, fuor di metafora, quella stagionale, dei campi e delle coltivazioni.

Limitatamente alla *branche* XVII, si può dire che i tratti necessari del personaggio erano stati correttamente esplicitati già all'inizio della *branche*, quando non solo si specificava che Renart si era palesato fuori dalla sua dimora «ou mois de mai qu'esté commence» (v. 1), in sé un *topos* letterario ben consolidato, ma era anche stata ammessa l'intolleranza della volpe per l'inverno, definendo un'ambientazione temporale perfettamente coerente con il periodo di svolgimento prima dei riti agrari, poi delle festività carnevalesche.

II.3.5. Finale aperto

L'ultimo verso annuncia che «ci finé de Renart le non» (v. 1688). Con un espediente perfettamente calzante al personaggio, si è potuta proporre una fine alle avventure di Renart senza avvilire il suo affezionato uditorio.

Scheidegger si chiedeva se la mancanza di testimoni che recassero il testo integrale della *branche* non nascondesse qualche esitazione dei narratori a far morire la volpe: «sauf *N*, tous les manuscrits

(DCMH) placent la *Mort Renart* à la fin du texte, mais aucun ne donne le texte intégral de la *branche*. [...] Trace aussi de la réticence à faire mourir le goupil?» (Scheidegger 1989, p. 277).

In realtà, l'epilogo stesso della vicenda dovrebbe smentire tale remora, poiché Renart non muore, lo fa solo credere, tant'è che anche il ms. M aggiunge altri sei versi esplicativi in cui si rassicura che

ja Renart ne finera
Tant con cest siecle durera,
Car touz jorz sera <il> Renart
Et par son engin engingnart

[Giammai Renart finirà / Finché questo mondo durerà, / Poiché ci sarà sempre un Renart / Che ingannerà grazie alla propria astuzia].

Eppure, è vero che da qui in poi – nell'ottica di chi narra la *branche* – saranno inconcepibili nuovi racconti sulle gesta della volpe per come la si conosceva.

Se a livello extra-testuale si conosce la reale sorte di Renart, nel suo microcosmo narrativo egli è libero ma definitivamente isolato, nel senso che ormai, datosi per morto, non potrà più interagire con nessun altro animale, pena lo smascheramento dell'inganno. È ancora vivo, ma fuori dalla sua dimora nessuno può attestarlo.

Non è la storia di Renart a finire, ma il suo nome, perché ormai è inesorabilmente legato al defunto contadino omonimo: è, a tutti gli effetti, il nome di un morto, e solo a questa condizione può continuare a funzionare.

L'omologia, poi, segue un'assimilazione progressiva, che porta le due figure a coincidere gradualmente. Prima Renart, istruendo Grimbert sul messaggio da riferire a corte, gli indica una tomba sulla quale vedrà scritto, per l'appunto, il suo nome e di cui potrà portare testimonianza al re. Successivamente, inserendosi a un livello già più profondo della finzione, cioè saltando il passaggio implicante l'omonimia tra la volpe e il *vilain* ivi sepolto, Hermeline e il figlio Rovel mostrano ai messaggeri la tomba dichiarando direttamente che «Renart le gorpilz» vi giace sotto (vv. 1636-8), come si può appurare leggendo il nome: «Lisiez les letres et l'escrit, / Et si priez a Jhesu Crist» (vv. 1639-1640). Infine, tornati a corte, Grimbert è così persuaso dell'univoca identità del defunto da mostrare il viso autenticamente bagnato di pianto (vv. 1652-1653), mentre il nibbio Hubert ne conferma la morte sulla base della visita compiuta alla tomba: «La fosse et le tombel avons / Veüe, tout de voir savons / Que le corbel le partua» (vv. 1663-1665).

Come nel pensiero selvaggio fondante le pratiche iniziatiche l'uomo, morendo, diviene l'animale che totemicamente lo rappresenta, così Renart diviene concretamente quel contadino seppellito del cui nome si è appropriato, e viceversa anche il defunto diventa Renart.

Nella finzione ritualistica, si può dire che la morte di un soggetto consiste nello slittamento di vari tratti che lo designano, da un polo all'altro delle coppie oppositive in cui tali elementi possono idealmente inserirsi (muore il giovane e rinasce l'adulto, muore il debole e rinasce il guerriero, etc.); ma cosa muore quando muore Renart? Probabilmente è sempre lo stesso fascio di proprietà a venire meno per tre volte, trattandosi, nel suo caso, non di produrre una nuova identità, ma solo di rinnovare quell'unico agglomerato di tratti che la definisce, che è quello dello spirito naturale protagonista di un rito agrario di fertilità.

Non un'iniziazione della volpe, dunque, ma del soggetto che la volpe qui impersona.

In sostanza, nella *branche XVII Renart* – comunque in virtù di una preliminare compatibilità – presta la propria figura per dare un volto all'entità attorno cui ruota un cerimoniale, senza che questo implichi a priori una sovrapposibilità costante della volpe e della vittima sacrificale, estendibile a tutte le altre *branches*. Semplicemente, Renart ha tutte le caratteristiche idonee per recitare tale ruolo, e se queste si rintracceranno anche altrove sarà proprio per via della prossimità originaria tra i vari modelli culturali convergenti.

Un parallelismo interessante può essere offerto dal *medicine rite* dei Winnebago, descritto da Radin. Si tratta di un rituale tardo (instaurato intorno al '600, a seguito di enormi crisi dovute agli scontri con altre tribù e con gli europei, ma le cui problematiche fondanti erano di lunga gestazione), che ha recuperato, per essere inscenato, una divinità già nota nel Pantheon winnebago, Hare, eroe culturale insieme al Briccone e alla Tartaruga. Costui domanda al Creatore l'immortalità per i suoi parenti e i suoi nipoti, invano. Tuttavia, tale è la caparbia da convincere il Creatore a una deroga nell'ordine divino: egli garantirà l'immortalità agli uomini in cambio di una particolare condotta etica di vita, tramite la reincarnazione (vedi Radin 1953, p. 60). Il senso del *medicine rite* risiede, dunque, nella necessità di mostrare agli iniziati la strada per il ritorno dalla morte, affinché quando questa giungerà essi sappiano tornare indietro. Lo si fa scagliando contro di loro oggetti per "ucciderli" – e «shooting missiles into a person was an old and well-recognized shamanistic device» (Idem, p. 71) –, perché prestarsi a essere colpiti e "uccisi" innumerevoli volte renda la morte familiare quanto la vita (pp. 70-71).

Come l'uccisione iniziatica nel rito winnebago, anche la morte di Renart esprime un evento periodicamente ripetuto, e dunque continuamente ri-attuato.

II.3.6 *Un'ispirazione popolare?*

L'adattabilità del racconto della finta morte a un soggiacente schema ritualistico non spiega appieno la sua genesi, così come neanche la volontà di porre fine al ciclo del *Renart* motiva fino in fondo la scelta dell'autore della *branche* XVII di mettere in versi la morte della volpe, e nelle dinamiche appena analizzate.

Piuttosto, a fronte delle numerose testimonianze sulla *procession Renart* descritte in precedenza, è legittimo chiedersi se l'autore della *branche* XVII non si sia lasciato ispirare anche da qualche consuetudine carnevalesca realmente attestata nella tradizione popolare coeva.

I travestimenti animaleschi in occasione di certe ricorrenze calendariali rientrano tra i più antichi e persistenti retaggi pagani, per questo più aspramente contestati dai predicatori cristiani. Possediamo, infatti, numerosissime testimonianze, sia di invettive contro coloro che «cum se a Deo formati homines, aut in pecudes, aut in feras, aut in portenta transformant» [benché generati da Dio come uomini, si trasformano in bestie, o in fiere, o in mostri] (pseudo-Massimo di Torino, *Sermo in kalendiis Januarii*, in Barillari 2015, che elenca tutte le principali attestazioni latine), sia di espliciti divieti riportati dai penitenziali, come quello di Teodoro di Canterbury (602 circa-690), secondo cui

si quis in kalendas Januarii in cervulo aut vetula vadit, id est, in ferarum habitus se communicant [commutant?] et vestiuntur pellibus pecudum, et assumunt capita bestiarum; qui vero taliter in ferinas species se transformant, III annos poeniteant; quia hoc daemonicum est (Thorpe 1840, p. 293)

[se qualcuno, durante le calende di gennaio, va (vestito) da cervo o da vecchia, cioè se prendono la comunione (si mutano?)²³⁴ in aspetto di fiere e si vestono con pelli di bestie e indossano teste di animali, coloro che in tal guisa si trasformano in figure ferine, facciano tre anni di penitenza, poiché questo è (un atto) demoniaco].

Sono condanne che si riecheggiano a vicenda, come mostra la somiglianza di quest'ultima con un'omelia di Cesario di Arles (469/471-542/543), che si spese in diverse occasioni contro questa pratica ricorrente per cui, nelle calende di gennaio, certi individui

²³⁴ La proposta di leggere *commutant* in luogo di *communicant* è dell'editore, e trova sostegno nel passo successivamente citato di Cesario di Arles, in cui ricorre la medesima espressione «in ferarum habitum se commutare». Effettivamente, qui sembra più debole l'alternativa di leggere una qualche allusione al fatto che era possibile vedere nelle chiese uomini ricevere l'eucarestia travestiti da animali, secondo il senso di *communicare*: «*Communicare* dicuntur, qui cum aliquo Communionem invicem habent, ut Christiani ac fideles. Deinde *Communicare* dicitur qui sacram Eucharistiam percipit» (Du Cange s.v. COMMUNIO, p. 456). La circostanza è comunque veritiera a proposito della Festa dei folli per le notizie che ne dà Du Tilliot, secondo il quale i fedeli in chiesa «n'assistoient ce jour-là qu'en habits de Mascarade et de Comedie. Les uns étoient masquez, ou avec des visages barbouillés qui faisoient peur, ou qui faisoient rire; les autres en habits de femmes ou de pantomimes» (Du Tilliot 1741, p. 5).

sumunt formas adulteras, species monstrosas [...] Quis enim sapiens poterit credere, inveniri aliquos sanae mentis, qui cervulum facientes, in ferarum se velint habitum commutare? Alii vestiuntur pellibus pecudum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes, et exultantes, si taliter se in ferinas species transformaverint, ut homines non esse videantur. Ex quo indicant, ac probant, non tam se habitum belluinum habere, quam sensum. Nam quamvis diversorum similitudinem animalium exprimere in se velint; certum est tamen, in his magis cor pecudum esse, quam formam [humanam] (PL XXXIX, *Sermo CXXIX*, pp. 2001-2002)

[assumono forme corrotte, figure mostruose [...] Quale savio, infatti, potrà credere che si trovino persone sane di mente che, facendo il cervo, si vogliano mutare in aspetto di fiere? Alcuni si vestono con pelli di bestie, altri indossano teste di animali, gioendo e saltando, come se in tal modo si fossero trasformati in figure ferine, così da non sembrare essere uomini. Da ciò indicano e dimostrano di non avere un aspetto belluino, ma un intelletto. Infatti, per quanto vogliano esprimere una somiglianza con i vari animali, certo è, tuttavia, che in loro è più l'animo di bestie, che la forma (umana)].

Come mostra Sonia Maura Barillari sulla base delle attestazioni presentate, il nucleo della mascherata sembra coinvolgere due figure in particolare, quelle del cervo e della capra (insieme ad altri animali secondari) e quella della vecchia, e due modalità di travestimento, cioè rivestendosi con delle pelli di animali oppure indossando una maschera che ne riproducesse la testa.

Un altro sermone di Cesario conferma ciò che si poteva immaginare, vale a dire che queste maschere bestiali sfilavano «ante domos» (*Sermo CXII*, in Barillari 2015, p. 533), casa per casa, in una festosa processione che non sarà priva di punti di contatto con l'altrettanto pagano *charivari* (di cui si confronti, ad esempio, la rappresentazione iconografica, con uomini mascherati da animali, che ne offre il testimone Bnf fr. 146 del *Roman de Fauvel*). Il contesto, però, è genuinamente carnevalesco e infatti le movenze assunte dagli attanti replicano in modo pressoché identico quelle di altri cerimoniali diffusi altrove, come la questua della capra condotta nei villaggi dell'Europa orientale a fini propiziatori di abbondanza e fertilità, o della *turca* in Romania (vedi Barillari 2015, pp. 539-540).

Quest'ultimo animale è protagonista di una *performance* in auge ancora alla fine del XVII secolo e minuziosamente descritta in un modo che la equipara indubbiamente alle mascherate di animali condannate dai predicatori tardo-antichi, ma con l'aggiunta di un elemento inedito fondamentale, la presenza di un antagonista umano che doma la bestia, che offre «un significativo *trait d'union* con i riti carnevaleschi imperniati sulla figura dell'orso, capillarmente diffusi su tutto il territorio europeo» (Barillari 2015, pp. 541-542).

Per fare qualche esempio, una processione in maschera durante gli ultimi giorni del Carnevale è attestata in Boemia, guidata per l'appunto da un uomo o un giovane rappresentante il *Fastnachtsbär*

[‘orso del Carnevale’], in qualità di spirito della fertilità, e la stessa rappresentazione si ritrova identica nel Cambridgeshire (vedi Frazer 1912, vol. II, pp. 325-326), mentre nella Champagne ci si vestiva non solo da orsi, ma anche da lupi e da volpi (vedi Van Gennep 1947, p. 917).

Riassumendo, sembra che i travestimenti animaleschi di cervi, capre e altre bestie condannati dai predicatori e quelli attestati nelle pratiche rituali dei più svariati popoli dall’Europa all’Asia abbiano in comune il medesimo sostrato ritualistico, legato ai culti della fertilità celebrati a ridosso del Carnevale. Si noti, infatti, che anche la *vetula* è una figura del folklore contadino che proprio nel contesto agrario trova una spiegazione per la propria presenza accanto alla maschera del cervo. Basta scorrere il repertorio di Frazer per notare quante culture includono la vecchia tra le incarnazioni dello Spirito del grano (vedi Frazer 1912, vol. II, pp. 131-170).

Che anche la *procession Renart* possa rientrare in questo quadro folklorico?

Nel *Dictionnaire encyclopédique* di Philippe Le Bas si segnala che

un grand nombre de villes avaient, au moyen âge, leur *procession du renard*, où un homme, vêtu de la peau de cet animal et couvert d’un surplis, paraissait successivement la mitre et la tiare en tête. Cet animal, oubliant souvent ses pieuses fonctions, pour satisfaire son appétit glouton, se jetait sur la volaille qu’on avait eu soin de mettre à sa portée, et la dévorait en présence des assistants et à leur grande satisfaction (Le Bas 1842, t. VIII, p. 15).

In verità, la descrizione della festa riprende quella fatta da Saint-Fox nei suoi *Essais historiques sur Paris*, che riguarda propriamente la processione parigina del 1313 e oltretutto non rispecchia appieno le testimonianze coeve, per cui non possiamo avere certezze sull’effettivo svolgimento di tale processione nelle altre città e precedentemente a quella di Parigi.

D’altra parte, le testimonianze sulla *processionem vulpis* presentate nel capitolo precedente incoraggiano la possibilità che la volpe fosse anch’essa coinvolta in qualche cerimonia carnevalesca, durante la quale probabilmente si enfatizzava l’ingordigia dell’animale a fini comici: infatti, lo scatto aggressivo verso i volatili che gli capitano a tiro, nella descrizione di Le Bas, trova una fedele corrispondenza nei vari mosaici e nelle miniature che ne raffigurano il corteo funebre, in cui spesso la volpe è còlta nell’atto di saltare fuori dal feretro per catturare un gallo o un altro volatile (nonché ovviamente nelle aggressioni a Chantecler e Rohart, nella *branche XVII*).

Allora, potrebbe ricostruirsi una transizione o una commistione tra una processione della volpe in abiti religiosi e una sua, altrettanto parodica, processione funebre? La volpe predicatrice, che sfilava simulando uffici liturgici e finiva per avventarsi su qualche cappone o altro bene offerto dalla folla, era forse la stessa volpe che, creduta poi morta e condotta alla sepoltura, si scopriva più viva che mai e pronta a predare, al momento opportuno, anche dal feretro? E in tal caso, ci sono punti di

contatto con la famosa Festa dei folli, durante la quale si usava eleggere un vescovo o arcivescovo dei folli, o un “Papam fatuorum” che parodiavano la liturgia cristiana «jusqu’à donner la Bénédiction publique et solemnelle au peuple, devant lequel ils portoient la Mitre, la Crosse, et même la Croix Archiéiscopale» (Du Tilliot 1741, p. 5)?

Su questo, al momento, mancano sostegni testimoniali, ma ci si può limitare a ipotizzare che la famosa processione parigina del 1313 mescolasse entrambe le versioni, motivo per cui Geoffroy de Paris scrive che si poteva vedere «Renart chanter un espitre» e che «mestre Renart i fu evesque / Veü et pape et arcevesque» (*Chronique métrique*, vv. 4988 e 5001-5002, in Diverrès 1956, pp. 185-186).

Infine, vale la pena di notare come la costruzione narrativa della prima morte di Renart ricordi da vicino un’altra sequenza relativa alla morte del Carnevale, schematizzata da Maurizio Bertolotti (1991, p. 78) sulla base di confronti tra tradizioni italiane ed europee, come segue:

- 1) Carnevale fa il suo ingresso nel villaggio;
- 2) viene accolto festosamente ed è accompagnato in un giro di questa;
- 3) muore per malattia o soccombe a un’operazione o viene ucciso;
- 4) gli si rende il lamento funebre;
- 5) si legge il suo testamento;
- 6) viene accompagnato alla sepoltura, al rogo o al fiume.

Si è visto, infatti, che per Renart vengono messe in atto le stesse procedure:

- 1) Renart fa il suo ingresso a corte;
- 2) viene accolto festosamente dal re e siede al suo fianco per banchettare, nel corso di una festa;
- 3) viene crocifisso per aver perso agli scacchi ed è creduto morto;
- 4) gli si rende il lamento funebre;
- 5) si legge un “vangelo secondo Renart”;
- 6) vien accompagnato alla sepoltura,

mentre i particolari di contesto già rilevati (l’ambientazione nel mese di maggio, l’arrivo spontaneo della volpe a corte, i comportamenti comici degli attanti, etc.) si dispongono nel quadro in maniera altrettanto coerente.

Insomma, se da una parte un folklore carnevalesco della volpe è attestato storicamente, ma con movenze diverse da quelle qui descritte, dall'altra proprio queste movenze si ritrovano, con protagonisti diversi, in varie tradizioni carnevalesche (per l'area francese, si dà una panoramica in Van Gennep 1947, pp. 935 e sgg.). La possibilità che l'autore della *branche XVII* fosse stato suggestionato da cerimonie realmente praticate è, dunque, tutt'altro che trascurabile, anche perché il confronto con le testimonianze della *procession Renart* attesta un importante intervento di rielaborazione della tradizione orale sul tema ad opera dello scrittore.

Quanto, infine, all'adattabilità di Renart alla figura del Carnevale, non è forse neanche necessario evidenziare la sovrapponibilità dei tratti di quest'ultima con il prototipo del *trickster*, ma si può aggiungere che la vicinanza ideale con la volpe passa anche attraverso l'assimilabilità, di Renart come di Carnevale, a una funzione di capro espiatorio dei mali della comunità, ammessa, per il secondo, da Van Gennep, il quale non vede «dans ces personnifications et ces rites que des *Rites de Passage*, des *cérémonies de terminaison dramatisées*» (Van Gennep 1947, pp. 993-994)²³⁵.

È un ruolo che Bertolotti giudica secondario, ma solo perché normalmente «la comunità sacrifica un proprio membro per sventare la minaccia che incombe su di essa: questa sembra essere l'idea fondamentale che infonde il rituale. Perciò il tragitto che il *capro* compie va sempre dall'interno verso l'esterno, al contrario dell'*ospite*» (Bertolotti 1991, p. 151), come il Carnevale viene inteso. Nel *Roman de Renart*, però, anche questa condizione viene meno, poiché Renart è pur sempre un barone della corte di Noble, un soggetto, cioè, ritenuto giuridicamente vincolato alla società che gli altri animali, coloro che lo cacciano e seppelliscono, esprimono. Come si vede, la sua adattabilità a questo complesso di significati convergenti nella ritualità carnevalesca è totale e rende ben ragione della scelta compiuta dall'autore della *branche*.

²³⁵ Coerente con il quadro delineato è anche la clausola che aggiunge Van Gennep circa i dati offerti dalla tradizione francese, in base ai quali «il est impossible de généraliser pour la France entière et de décider si partout on le tue en qualité de *Bouc émissaire*. C'est, en tout cas, comme criminel qu'il est assailli de huées et parfois accompagné d'une escorte armée et de gendarmes fictifs» (Van Gennep 1947, p. 984).

CONCLUSIONI

Al termine di questa viaggio nel *Roman de Renart*, che ambiva a essere qualcosa di simile a una virgiliana “passeggiata archeologica” e si è invece rivelato più un’ esplorazione di intricati sentieri, a maggior ragione può sembrare gravoso il compito di trarre le fila delle molte questioni aperte. Eppure, la loro varietà è in parte bilanciata da una comune articolazione attorno a pochi punti fermi – tematici e metodologici – che hanno orientato l’intera trattazione.

Il principale, neanche a dirlo, resta la presenza del folklore, la cui ricognizione all’interno della narrativa renardiana ha costituito l’obiettivo primario del presente studio: un obiettivo di per sé basilare, poiché ricercare le testimonianze folkloriche disseminate nei testi vuol dire cercare i collegamenti concreti, tangibili, tra il testo e la visione della realtà che in qualche modo riflette, o meglio ancora cercare, *dentro* il testo stesso, gli elementi del mondo esterno che lo foggiano. Osservare quali vengono selezionati e come vengono ripresentati è un esercizio imprescindibile per entrare in contatto con la sensibilità artistica e culturale dell’autore e del pubblico che tramite questi testi interagivano.

Il secondo viene di conseguenza, ed è consistito nell’adozione di vari strumenti critici mutuati dall’antropologia e dall’etnografia, i quali forniscono il complemento necessario e indispensabile a qualunque analisi testuale.

Infine, legato a sua volta al precedente, un terzo punto riguarda l’interesse per le implicazioni sociologiche ricavabili dai testi, che si è cercato costantemente di tenere vivo, nella convinzione che anche – e soprattutto²³⁶ – la filologia possa e debba fornire un contributo alla “storia delle idee”, cercando di mettere in risalto tutte le forze e le dinamiche sociali e culturali che si agitano dietro una narrazione.

In fondo, la realtà extra-testuale, la realtà degli uomini, è ciò verso cui, in ultima istanza, dovrebbe tendere ogni indagine – per la quale il testo non è che un *medium* – ed è perciò evidente come essa non possa approfondirsi senza l’ausilio delle scienze antropologiche. Mi piace anzi, in questa sede che ritengo più informale, ricordare quello che scriveva Pier Paolo Pasolini nella sua recensione a *Mito e realtà* di Eliade (raccolta in *Descrizioni di descrizioni*), a proposito di queste «nozioni etnologiche e antropologiche» che lui riteneva di possedere «né da professionista né da dilettante, ma da semplice lettore, che ha scelto *pour cause* tali letture».

Da tale impostazione sono derivate alcune considerazioni generali: per esempio, che la ricezione del testo ha più importanza del suo contenuto, perché lo condiziona, come mostra il caso dei

²³⁶ Sia detto senza retorica, sulla base della semplice evidenza che solo comprendendo a fondo i documenti di un’epoca si può comprendere quell’epoca. In vista di tale obiettivo, non vi è alcun dubbio che la filologia sia un mezzo sussidiario imprescindibile.

racconti sul furto dei pesci e sulla pesca con la coda (*branche* III), il cui modello ha subito continui rimaneggiamenti indotti dal contesto sociale in cui si diffondeva.

Su questa scia, un'altra evidenza sorta dall'analisi delle *branches* III, XIII e XVII è che l'utilizzo di *patterns* folklorici standardizzati non compromette mai la potenziale originalità dell'*récit*, che ruota interamente attorno alla condotta del protagonista e alla realizzazione delle aspettative ch'essa suscita. Tale dipendenza dell'intreccio dal personaggio era prospettata già a partire da certe riflessioni di Saussure sulla leggenda e sul personaggio-segno cui si trova subordinata (richiamate nel primo capitolo): la validità di questo approccio si è accordata perfettamente con l'adozione di un principio "politico" – il «più consono ai materiali etnografici» (Needham 2011, p. 17) – per l'analisi dei due protagonisti delle *branches* che mostravano più chiaramente la propria dipendenza da modelli archetipici, ovvero la volpe Renart e la lupa Hersent.

Del resto, l'interesse precipuo dei narratori del *Renart* non è replicare, in versione zoeopica, motivi narrativi già noti, ma mettere in scena qualcosa di assimilabile a delle *trickster stories*, nella costruzione delle quali l'elemento oggi detto "popolare" interviene come parte di quella conoscenza condivisa cui essi attingono spontaneamente. Piuttosto, ciò che si è provato a mostrare in queste indagini è che i tratti specifici del genere renardiano (vale a dire l'ambientazione feudale, la scelta del Briccone come protagonista e la selezione di certi motivi folklorici su cui costruire le sue avventure) non dipendono affatto da ricombinazioni casuali di materiali sommersi che, a un certo punto, ricevono dignità letteraria, bensì rispondono a una precisa esigenza "politica" (nel senso ampio del termine) avvertita da una porzione consistente della società, che vuole o apprezza l'idea di dotarsi di una nuova narrativa con cui veicolare la propria visione del mondo e contestare quelle concorrenti (in primo luogo quella religiosa). A questo scopo, il materiale folklorico ritenuto idoneo viene adoperato, e all'occorrenza manipolato, per esprimere le istanze di quella cultura laica di cui il *Roman de Renart*, con altra letteratura profana, si rende portavoce. Lo si è visto nel modo in cui l'autore della *branche* III riprende e riorganizza, a propria discrezione, la tradizione orale di due racconti sugli inganni della volpe; nel ricorso, da parte dell'autore della *branche* XIII, al motivo del travestimento come punto di partenza per una parodia del genere cavalleresco e della simbologia religiosa; nella rielaborazione originale di un tema dalle forti connotazioni rituali, quale quello della triplice morte del Carnevale, nella *branche* XVII.

Non a caso, perciò, è il personaggio della volpe, ipostasi di queste tensioni eversive, a godere di un'assoluta preminenza su tutti gli altri componenti del racconto, il che avviene in virtù di tutta una serie di suggestioni che egli induce nel proprio pubblico, e che gli hanno valso la sua ininterrotta fortuna letteraria.

Nella *branche XIII* si è parlato di Renart come soggetto “perturbante”, con una scelta lessicale che inevitabilmente riecheggia la definizione dell’*Unheimliche* di Freud e che conviene pertanto precisare. Nel contesto del *Renart le noir*, infatti, non crea problemi sovrapporre al significato neutro il valore freudiano del termine, ma è bene riconoscere che tale attributo non può estendersi alla volpe come personaggio letterario, semplicemente perché Renart non produce effetti perturbanti sul suo pubblico, o almeno non in maniera manifesta.

L’indubbia alterità ontologica che lo caratterizza resta sicuramente un attributo imprescindibile per comprendere il fascino ambiguo che ha durevolmente esercitato su un uditorio sempre indulgente verso la sua condotta criminale. Questa influenza, però, non è tipologicamente uguale a quella di cui si avvale sugli altri animali del *Roman*.

Le dinamiche relazionali tra Renart e i suoi interlocutori nei racconti generano spesso, in questi ultimi, una sorta di stato d’ansia, riconducibile a «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (Freud 1991, p. 270); invece, il rapporto che con il *trickster* intrattiene il suo pubblico è più decisamente improntato a un sentimento di attrazione verso un’entità che, muovendosi liberamente su una soglia, ne ricorda costantemente l’esistenza e, eventualmente, la penetrabilità. In questo senso, Renart esprime semmai una particolare manifestazione del perturbante, ovvero il *weird*: lo strano che «apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso», che si associa a un «senso di *non-correttezza*», che «apre un *passaggio* da questo mondo verso altri» (Fisher 2018, pp. 10, 17 e 22, corsivo del testo).

Anche all’interno della finzione narrativa, il meccanismo di straniamento che Renart innesca nella *branche XIII* dipende innanzitutto dalla radicale differenza ontologica tra lui e gli uomini del castello. Essendo trattata alla stregua di un’apparizione, la volpe – se vogliamo, ancora più “distante” a causa del netto teriomorfismo che qui la caratterizza – esemplifica perfettamente un marcatore del *weird*, ovvero «l’irruzione in *questo* mondo di qualcosa che proviene dall’esterno» (Fisher 2018, p. 23)²³⁷.

Caso parzialmente diverso è quello di Malpertuis, che tira in ballo l’altra categoria individuata da Fisher in opposizione prospettica all’*unheimlich*, ovvero l’*erie*, l’inquietante che nasce da «un fallimento di assenza», dalla sensazione che «c’è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente» (Fisher 2018, p. 72)²³⁸. L’impenetrabilità di Malpertuis conferisce alla dimora di Renart la tipica

²³⁷ Da uno sguardo d’insieme sulla letteratura renardiana, se proprio si volesse ricorrere alla terminologia psicanalitica, sarebbe forse più proficuo presentare Renart nei termini junghiani di immagine dell’Ombra – cui peraltro Jung stesso riconnette la figura del Briccone (vedi Jung 2006, p. 164) –, ma sarebbe una definizione di comodo, certo utile a precisare il ruolo di Renart come rappresentante dell’Altro, ma il cui approfondimento esula dall’impostazione che si è cercato di dare a questo studio.

²³⁸ Secondo l’autore, *weird* e *erie* si distinguono dall’*unheimlich* nel modo in cui trattano l’“estraneo”, poiché «muovono da una direzione opposta: ci permettono di osservare l’interno da una prospettiva esterna» (Fisher 2018, p. 10).

aura di *eerienness* di tutti i luoghi “sinistri”, che spaventano perché sembrano possedere una propria intrinseca «agentività» (vedi Fisher 2018, p. 76), la quale induce i visitatori a diffidarne o a riconoscerne un’influenza concreta sulla realtà, segnalata talvolta anche da appositi presagi, come accade a Tibert nella *branche Ia*.

Questa qualità è tanto radicata nell’immaginario del nome da fornire, ancora in pieno Novecento, il soggetto per un romanzo fantastico: *Malpertuis*, di Jean Ray, un apprezzatissimo *weird tale* ambientato in una dimora omonima, il cui richiamo al *Roman de Renart* è esplicitato dai personaggi stessi:

— Come spiegate — gli chiesi una volta fingendo di prender nota — il nome di Malpertuis che la casa dello zio Cassave sembra portare come una maledizione? L’abate Doucedame assunse un’aria grave e attenta, che ben poco gli si addiceva, e disse: — Nel celebre e truculento *Roman de Renard*, i chierici avevano dato questo nome all’antro stesso della volpe, il più malizioso degli animali. Non azzardo troppo nell’affermare che significa la casa del male, o, meglio, della malizia. Orbene la malizia è, per eccellenza, prerogativa dello Spirito delle Tenebre. Per estensione si può dunque dire che significa la dimora del Maligno o del demonio... (Ray 2016, p. 38).

Del romanzo di Ray esiste anche un adattamento cinematografico, diretto da Harry Kümel (1971), così come esiste un lungometraggio d’animazione ispirato al *Renart* medievale e al *Reineke Fuchs* di Goethe, realizzato da Ladislav Starevich nel 1930 e intitolato, appunto, *Le Roman de Renard* (in italiano: *Una volpe a corte*), a riprova dell’estrema longevità di cui continuano a godere le storie della volpe. Un *Nachleben* renardiano è effettivamente riscontrabile in moltissimi contesti artistici, e anche in rapporto a singoli episodi estrapolati dall’insieme, come nel caso, per rimanere nell’ambito di un tema già trattato, della *procession Renart*, che ancora nella piena metà dell’Ottocento ispirava le xilografie del pittore Moriz von Schwind (vedi Schouwink 1993).

In generale, comunque, è ovvio che gli echi renardiani finiscano poi per confondersi con la simbologia della volpe *tout-court*, che, come si è mostrato, nelle sue innumerevoli attestazioni letterarie conferma immancabilmente la persistenza degli stessi tratti ricorrenti, i quali forgiarono un immaginario comune dell’animale da Oriente a Occidente²³⁹. Fra le tante, un esempio particolarmente calzante per apprezzare come il ricorso al folklore sia motivato da un’esigenza di maggiore dialettica tra testo e mondo, mi sembra offerto da quell’opera *sui generis*, a metà tra diario, romanzo e resoconto etnografico, che è *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, postumo), del peruviano José María Arguedas. Questo testo, scritto da un etnologo e frutto di un

²³⁹ Per una panoramica di testi, si può consultare la voce VOLPE redatta da Massimo Bonafin per il Dizionario dei temi letterari della UTET.

recupero di originari motivi etnici in una narrazione dall'impianto romanzesco, sfrutta la tradizione mitologica quechua della volpe come espediente per introdurre nel racconto delle voci esterne, extra-temporali (anzi, provenienti dal tempo mitico), affidando alle due volpi "di sopra" e di "sotto", custodi dei due mondi, il commento – criptico – di alcuni eventi salienti narrati dall'autore:

LA VOLPE DI SOTTO [...] Questo è il nostro secondo incontro. Duemilacinquecento anni fa ci incontrammo sul monte Latausaco, di Haurochiri [...] Il nostro mondo allora era diviso, come adesso, in due parti: la terra in cui non piove e che è calda, il mondo di sotto, vicino al mare [...] Questo mondo di sotto è il mio e comincia nel tuo [...] Succedono adesso, in questo tempo, storie più facili da capire?

LA VOLPE DI SOPRA [...] L'acqua scende dalle montagne che io abito [...] sono vene delicate sulla terra secca, tra dune e rocce erose, che è la maggior parte del tuo mondo. Senti: io sono sceso sempre e tu sei salito. Ma adesso è peggio e meglio. Ci sono mondi più in alto e più in basso (Arguedas 1990, pp. 58-59)²⁴⁰.

La distanza tra le volpi di Arguedas e il protagonista del *Roman de Renart* è abissale, eppure il principio per cui entrano in una narrazione codificata è simile, e in entrambi i casi va messo in relazione con le maggiori possibilità ermeneutiche che solo la cultura popolare può offrire per una descrizione della realtà che intrattenga con essa un rapporto osmotico. Probabilmente, è questa prerogativa a determinare anche la costruzione di figure che, da una tradizione folklorica all'altra, in tutto il mondo, finiscono poi per somigliarsi.

In fondo, sono per l'appunto le credenze popolari ad aver formato e alimentato l'archetipo del *trickster* cui si riconduce anche Renart – e quello femminile da cui proviene Hersent –, così come hanno fornito l'ossatura degli intrecci della maggior parte delle *branches*; ma come l'individuazione, per esempio, della figura del *trickster*, proviene in via induttiva dall'esame delle affinità tra personaggi di varie tradizioni narrative, così, specularmente, l'appartenenza della volpe a tale categoria si regge interamente sulla ribadita coincidenza tra i suoi tratti distintivi e quelli che definiscono l'archetipo.

Il concetto stesso di "archetipo" va probabilmente sottratto al valore trans- o meta-storico attribuitogli dalla psicanalisi junghiana (alla quale pure, dove ritenuta convincente, si è data voce

²⁴⁰ Gli attributi delle due volpi formalizzano una delle principali opposizioni concettuali della cultura andina, quella tra "alto" e "basso", esperita anche concretamente nella divisione geografica e culturale del Perù tra la costa e la *sierra* (vedi l'introduzione di Antonio Melis all'edizione italiana, in Arguedas 1990, p. VIII). Non mancano, poi, nel testo, vere e proprie trasformazioni di esseri umani in figure volpine, motivo comune alla tradizione orientale dell'animale, ma in questo caso l'elemento magico (e dunque lo stesso ricorso alle volpi mitiche) è subordinato a un tentativo, per certi versi davvero disperato, di cercare forme espressive che riescano a comunicare la complessa ambiguità del reale. È precisamente lo stesso motivo che induce l'autore all'estrema commistione di generi e linguaggi che caratterizza quest'opera.

nel presente studio)²⁴¹, rispetto a cui sembra preferibile l'impostazione storicistica di Meletinskij, che nega la natura necessariamente recessiva degli intrecci narrativi rispetto a presunte "figure-chiave" immutabili, ma soprattutto sposta meritamente la formazione dell'immaginazione mitologica nell'individuo dall'ambito del confronto tra conscio e inconscio a quello del rapporto con l'ambiente sociale circostante (vedi Meletinskij 2016, rispettivamente pp. 12-13 e pp. 3 e sgg.)²⁴².

In entrambi i casi su descritti, comunque, è prioritaria un'accurata opera di comparazione, unico procedimento utile a far «emergere l'appartenenza di un tratto o elemento a un livello (tradizione) culturale eterogeneo rispetto al testo che lo ospita» (Bonafin 2012, p. 1098), quale perciò si è cercato di condurre anche in questo studio, seguendo un criterio apparentemente meno contestabile di altri, cioè semplicemente lasciando dialogare fra loro i testi.

Coerentemente con il taglio adottato, si è attinto ampiamente, tra gli altri, al Propp etnografo e comparatista delle *Radici storiche* e delle *Feste agrarie russe*, per il suo duplice vantaggio di offrire materiali utili, raccolti secondo principi metodologici complessivamente condivisibili, primo fra tutti quell'attenzione agli «istituti sociali del passato» (vedi Propp 2008, pp. 37-40) in cui ricercare le radici storiche dei racconti, che ha permesso di riportare alla luce le intrinseche risposdenze tra racconti e riti (nella fattispecie, iniziatici)²⁴³.

Similmente, si è ritenuto necessario sperimentare l'attitudine con cui Renart reagisce alla rappresentazione trifunzionale della società, vale a dire a quella *Weltanschauung* che si suole attribuire all'uomo medievale di qualunque estrazione (ma che sarebbe forse più corretto trattare come un'insistita imposizione ideologica della cultura dominante sul resto della società), per confermare come nel *Roman de Renart* la realtà coeva sia riflessa con un preciso intento polemico e satirico, che si indirizza non solo contro alcune categorie di individui ma arriva addirittura a contestare gli istituti su cui si regge l'ordinamento della comunità, dalla sottomissione al sovrano ai sacramenti religiosi. In altre parole, se nel medioevo l'ideologia tripartita ricompare come strumento della propaganda monarchica o filo-monarchica (vedi Le Goff 2000, che enuclea una tesi

²⁴¹ Così come ci si è sentiti in diritto e in dovere di considerare, su alcuni argomenti, le soluzioni offerte dall'approccio fenomenologico di Mircea Eliade, le cui fonti testuali di riferimento sono comunque meglio contestualizzate e categorizzabili di quelle che individuano i motivi folklorici elencati da Aarne e Thompson (ATU).

²⁴² Come ricordano Alvaro Barbieri e Massimo Bonafin, in apertura del volume tematico de *L'immagine riflessa* su "Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni": «immersi nella storia, gli archetipi si costruiscono nel tempo, vivono di trasformazioni e si lasciano cogliere solo nella singolarità e nella concretezza documentale delle varianti testuali in cui volta a volta si attualizzano» (Barbieri/Bonafin 2018, p. 11).

²⁴³ Maggiore prudenza si è usata nei riguardi della *Morfologia della fiaba*, il cui schema, interamente incentrato sul concetto di "funzione", si adatta con più difficoltà alla struttura delle *branches* renardiane, formalmente già troppo distanti dai racconti di fate per poter essere ricondotte alle semplici sequenze narrative, in cui agiscono personaggi con ruoli fissi e predefiniti. D'altro canto, leggere un'avventura di Renart nei termini di una *quête de nourriture* o *de justice* implica ancora la piena applicabilità del modello narratologico generale riassumibile in: "Mancanza > Rimozione della mancanza".

già trattata più diffusamente – riprendendo, tra gli altri, il lavoro di Duby, della stessa opinione – in Le Goff 1979), Renart polemizza sistematicamente contro questa propaganda, sia in maniera diretta e concreta, nuocendo fisicamente al re e ai suoi baroni, sia in maniera surrettizia, aggirando e vanificando le sue disposizioni. Sia anche verbalmente, come nella confessione in punto di morte tenuta nella *branche XVII*: in un racconto che ambisce a concludere il ciclo di Renart, nel luogo privilegiato per esprimere apertamente il sistema di valori che i racconti di questo ciclo condividono (la confessione, non a caso), Renart ammette come suo unico peccato da espiare quello di aver guarito il re malato («Je ne fis onques nus pechiez / Fors qant je donnai garison / Mon seignor Noble le lion», vv. 400-403).

Perché in fondo se, quando egli danneggia un barone, la giustizia del re non è sollecitata, o, quando si fa beffe della pace tra gli animali sancita da Noble, la protezione del re si mostra inconsistente, che senso avrà, per i contadini come per i cavalieri, continuare a sostenere il proprio ruolo all'interno di un sistema che non ricambia i loro oneri?

Anche in questo caso, già il solo riconoscimento della tensione comica che caratterizza i racconti della volpe esige e giustifica un interesse di tipo sociologico, al fine di comprendere come e perché questi testi esprimono un tale approccio nei confronti dell'ambiente storico-culturale in cui si muovono.

È una tappa imprescindibile, in quanto non per i contenuti folklorici che ospitano (variamente presenti in opere di ogni genere), ma per le «strutture di ambivalenza»²⁴⁴ che impiegano nella loro appropriazione del reale – e che dipendono da una visione «carnevalesca» del mondo –, le *branches renardiane* possono definirsi autentici prodotti della cultura popolare.

S'intuisce qui l'importanza del dialogismo postulato da Bachtin, che ha posto le premesse teoriche più idonee a cogliere il processo di testualizzazione dei livelli di cultura avvenuto nelle *branches del Renart*, e dunque riconoscere, o almeno supporre, il grado di irrigidimento – ciò che Bachtin chiamerebbe «monologizzazione» – cui la cultura popolare espressa da questi testi è necessariamente pervenuta a seguito della loro fissazione scritta.

Così, per concludere tornando all'ecdotica, proprio la consistente presenza di materiale folklorico nei testi delle *branches* ha alimentato un certo scetticismo verso la capacità dello *stemma codicum* di riflettere fedelmente i rapporti genetici supposti tra le versioni delle *branches* tramandate nei vari manoscritti. Per questo motivo, sembra si possa estendere all'intero *Roman* ciò che scriveva Rychner a proposito della *branche III*, ovvero che

²⁴⁴ Contrapposte alle «strutture di polarizzazione» dei testi “colti”, secondo la definizione proposta da Pasero. Tra le “strutture di ambivalenza” che ha in mente Pasero figurano: la costruzione espressamente dialogica del testo; le categorie della parodizzazione; le forme del paradosso (vedi Pasero 1985, p. 463).

si le stemma n'était induit que des variantes de notre branche, il y aurait cercle à en déduire des décisions sur les variantes mêmes qui l'auraient fondé. Mais Büttner l'a établi sur l'ensemble du roman; il est donc légitime de le prendre comme une hypothèse de travail à vérifier, comme un modèle à éprouver (Rychner 1969, p. 122).

Una cautela simile verso l'accettazione incondizionata dello stemma è condivisa da Varty, la cui analisi della disposizione delle *branches* nei vari testimoni fa emergere come

un étude de l'économie des manuscrits du *RdR* donne une classification différente de celle de Büttner. Elle montre qu'il y a deux familles. L'une est grande et comprend A; E,F,G,D; H,I; O; N. L'autre est petite et comprend C,M et n. Il y a en plus trois manuscrits indépendants: K,L et B (Varty 1988, p. 48).

Il punto è che la tradizione testuale renardiana conserva una forte componente di oralità in molte *branches* (soprattutto nelle prime, caratterizzate da una vocazione decisamente performativa), che avvicina la loro modalità di trasmissione a quella, spiccatamente mnemonica, dei *fabliaux*, condividendone anche alcune implicazioni a livello ecdotico: prima fra tutte, la percezione di una forzatura che inevitabilmente si commette operando una *reductio ad unum* delle varie versioni di un determinato racconto²⁴⁵.

Alla luce di tali obiezioni, forse il proposito più ragionevole potrebbe essere quello di condurre, in futuro, edizioni critiche di singole *branches*, adottando approcci analitici differenti caso per caso. Innanzitutto, distinguendo se si tratta di una *branche* delle più antiche, composta per essere recitata, o una più tarda, scritta per essere letta, riconoscendo che solo nel secondo caso è ragionevolmente ammissibile cercare di risalire a un archetipo, mentre ogni tentativo di selezionare una versione escludendone altre, nella tradizione di un testo nato per essere ripetuto in pubblico da più persone, rischia di occultare o falsare i rapporti che tale testo poteva intessere con altre opere letterarie e l'influenza reale che può aver esercitato sul proprio uditorio.

La modalità di ricezione, inoltre, condiziona anche il focus del fruitore: per esempio, uno studio delle annotazioni in margine ai testi del manoscritto M (Torino, Bibl. Reale, 151) può rivelare come, sul lungo periodo, l'interesse dei lettori muti al punto da perdere completamente contatto con la trama, in favore di una «lettura dispersiva», che ricerca singole sequenze, significative per il loro valore didattico (vedi Vitale Brovarone 1984, soprattutto pp. 684-685). Ricostruire (una versione di)

²⁴⁵ Seguo, su questo punto, la riflessione di Charmaine Lee, riguardante la tradizione testuale dei *fabliaux*, secondo cui tale tipologia di trasmissione orale «rende impossibile o quantomeno azzardata l'edizione di tipo lachmanniano» (Lee 2000, p. 290).

un testo scritto significa ricostruire un tipo di testo verso cui il pubblico aveva un preciso rapporto, sensibilmente diverso da quello che aveva nei confronti di un testo recitato.

Ecco, perciò, che una conoscenza approfondita del materiale folklorico impiegato in una *branche* risulta primaria per poter ammettere l'eventuale preesistente notorietà dell'intreccio (o di una sua porzione) che tale *branche* espone, e quindi, specularmente, quantificare l'effettiva entità dell'apporto originale di un autore alla costruzione del racconto.

In base al modo in cui attingono alla – o interagiscono con la – cultura popolare, dovrebbero poter individuarsi almeno tre categorie ideali in cui suddividere le *branches* renardiane, ovvero quelle consistenti in semplici riproposizioni di motivi narrativi noti, come la III; quelle che prendono spunto da uno o più motivi folklorici, per rielaborarli in maniera affatto inedita, come la morte della volpe nella *branche* XVII; quelle, infine, concepite *ex novo*, nelle quali tutto il materiale folklorico è presente in maniera “riflessa”, secondo quanto si è già detto per la *branche* XIII. L'afferenza all'una o all'altra di queste ipotetiche categorie implica, per i singoli testi, importanti differenze tipologiche nella genesi e nella trasmissione (basti confrontare il basso grado di variazione dell'intreccio nella tradizione della *branche* III con l'alto tasso di variazione che mostra il testo della *branche* XIII dalla famiglia α al manoscritto H), che andrebbero valorizzate puntualmente.

Ripercorsi sinteticamente i punti salienti di questo lavoro, resta solo da dire che su tutte le questioni sollevate e su quelle inevase si sarebbe voluto fare di più e meglio, ma, per il momento, ci si conforta nella convinzione che ogni studio sia intrinsecamente interminabile. Pertanto, com'era previsto, il *Roman de Renart* resta un cantiere aperto; forse – ed è l'auspicio conclusivo – un po' “più aperto”.

BIBLIOGRAFIA

Glossari e repertori

- ATU = Uther, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales: a Classification and Bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Bardin, Étienne Alexandre, 1841. *Dictionnaire de l'armée de terre, ou Recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes*, t. 2 (Bataillon-Coin), Paris, Perrotin.
- Du Cange, Charles de Fresne, 1883. *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, t. 2, Niort, Favre.
- DAGR = Daremberg, Charles Victor / Saglio, Edmond, 1900. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, t. 3, pt. 1, Paris, Hachette.
- FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, ed. Walther von Wartburg, Bonn, Klop, 1928-2002.
- Graff, Eberhard Gottlieb, 1838. *Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der althochdeutschen Sprache*, 4 voll., Berlin, beim Verfasser und in Commission der Nikolaischen Buchhandlung.
- Kluge, Friedrich, 1957. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, ed. A. Schirmer e W. Mitzka, Berlin, de Gruyter.
- Le Bas, Philippe, 1842. *Dictionnaire encyclopédique*, t. 8, Paris, Firmin Didot Frères, 1842.
- Pulsiano, Philip / Wolf, Kristen, 1993. *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Routledge, New York.
- RGALF = Isambert, Francois-André / Decrusy / Taillandier, Alphonse-Honoré (ed.), 1821. *Recueil Général des Anciennes Lois Françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, tome 1 (420-1270), Paris, Plon Frères.
- RHGF = Guignaut, Joseph-Daniel / De Wailly, Natalis (ed.), 1855. *Recueil des historiens des Gaules et de la France (RHGF). Tome XXI, contenant la deuxième livraison des monuments des règnes de Saint Louis, de Philippe le hardi, de Philippe le bel, de Louis X, de Philippe V et de Charles IV*, Paris, Imprimerie Royale.
- THEScra 2004 = AA. VV., 2004. *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol. 1, *Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications*.
- Thorpe, Benjamin (ed.) 1840. *Ancient laws and institutes of England. Comprising Laws*

enacted under the Anglo-Saxon kings from Æthelbirht to Cnut, with an English translation of the Saxon; The Laws called Edward the Confessor's; The Laws of William the Conqueror, and those ascribed to Henry the First: Also, Monumenta Ecclesiastica Anglicana, from the seventh to the tenth century; and the Ancient latin version of the Anglo-Saxons Laws. With compendium and glossary, &c., vol. 2, printed by command of His Late Majesty King William IV.

- TL = Tobler, Adolf / Lommatzsch, Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann, 1915-2002.

Edizioni del Roman de Renart

- Bonafin, Massimo (ed.), [1999] 2004^R. *Il Romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- —, 2012^R. *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Fukumoto, Naoyuki /Harano, Noboru /Suzuki, Satoru (ed.), 1983-1985. *Le Roman de Renart*, édité d'après les manuscrits C et M, 2 voll., Tokyo, France Tosho, 1983-1985.
- Martin, Ernest (ed.), 1882-1887 = *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.
- Roques, Mario (ed.), 1960. *Le Roman de Renart. Branches XII-XVII, éditées d'après le manuscrit de Cangé*, Paris, Champion, 1960.
- Strubel, Armand (ed.), 1998. *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 1998.

Altre fonti

- Ageno 1994 = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994.
- Ardouin, Jean-Marie (ed.), 2016. *Aiol. Chanson de geste (XII^e-XIII^e siècles)*, d'après le manuscrit unique Bnf fr. 25516, 2 t., Paris, Honoré Champion.
- Arguedas, José María, [1971] 1990. *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, ed. italiana a cura di Antonio Melis, Torino, Einaudi.
- Bade van Assche 1523 = Philippi de Greve cancellarii parisiensis, *In Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*. Paris, venundantur sub gratia et privilegio Iodoco Badio ad finem explicandis, Paris, 1523.
- Bampi 2011 = *Saga di Gautrekr*, tr. it. di Massimiliano Bampi, Milano, Iperborea, 2011.

- Bédier, Joseph (ed.), 1907. *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, Paris, Firmin-Didot &^{co}.
- Bersuire 1642 = R. P. Petri Berchori pictaviensis, ordinis S. Benedicti, *Reductorium morale*, sive tomus secundus, de rerum proprietatibus, in XIV Libros divisus, quorum Elenchum altera pagina indicat. Editio postrema correcta, a variis mendis recognita, ac locis tam S. Scriptura quam Patrum aucta, Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Wilhelmum Friessem juniorem, 1642.
- Bertini, Ferruccio / Mosetti Casaretto, Francesco (ed.), 2000. *La beffa di Unibos*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bleek, Wilhelm Heinrich Immanuel (by) 1864. *Reynard the fox in South Africa; or, Hottentot fables and tales*, chiefly translated from original manuscripts in the library of His Excellency Sir George Grey, K.C.B., London, Trübner and Co., 1864.
- Boitani, Pietro (ed.), [1986] 2008. *Sir Gawain e il cavaliere verde*, Milano, Adelphi.
- Bowman, André / Besamusca, Bart (ed.), 2009. *Of Reynaert the fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic* Van den vos Reynaerde, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Branca 1956 = Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, UTET, 1956.
- Bresciani, Edda (ed.), 2001. *Testi religiosi dell'antico Egitto*, Milano, Mondadori.
- Brusegan, Rosanna (ed.), 1980. *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980.
- Campbell 1860 = *Popular tales of the West Highlands*, orally collected with a translation by J. F. Campbell, vol. 1, Edinburgh, Edmonston and Douglas, 1860.
- Chiesa Isnardi, Gianna (ed.), 1979. *La follia di Suibhne*, Milano, Rusconi.
- Cosquin, Emmanuel (ed.), 1886. *Contes populaires de Lorraine, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens*, vol. 2, Paris, F. Vieweg, 1886.
- Cucina, Carla, 2017. *Auðun e l'orso. Un racconto medievale islandese*, Macerata, eum.
- Del Zotto 2007 = Heinrich der Glîchesære, *La volpe Reinhart*, a cura di Carla Del Zotto, Milano, Carocci, 2007.
- Dembowski, Peter, F. 1994. *Érec et Énide*, texte établi, traduit et annoté par Peter F. Dembowski, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl, D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.

- Diverrès 1956 = *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, texte publié avec introduction et glossaire, thèse présentée par Armel Diverrès, Paris, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1956.
- ESD 1996 = Tommaso d'Aquino, *Somma teologica. Seconda parte, seconda sezione*, traduzione a cura della redazione delle ESD, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996.
- Gambino 2014 = Thomas, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note di Francesca Gambino, Modena, Mucchi, 2014.
- Gorresio, Gaspare (ed.), 1869. *Il Ramayana di Valmici*, vol. I. Milano, Boniardi-Pogliani.
- Gregory 1992 = *The Romance of Tristan* edited and translated by Stewart Gregory, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992.
- Grimm, Jacob (ed.), 1834. *Reinhart Fuchs*, Berlin, Reimer.
- Grimm, Jacob Ludwig / Grimm, Wilhelm Karl (ed.), [1951] 1979. *Le fiabe del focolare*, tr. it. di Clara Bovero, Torino, Einaudi.
- Hadas, Moses (by), 1967. *Fables of a Jewish Aesop*, translated from the Fox Fables of Berechiah ha-Nakdan, New York-London, Columbia University Press.
- Hanel 1661 = *Parabola vulpium Rabbi Barachiae Nikdani, Translatae ex Hebraica in Linguam Latinam*, opera R.P. Melchioris Hanel Societatis Jesu, cum licentia superiorum, Pragæ, in typographia Universitatis, in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem, 1661.
- Hervieux, Léopold, 1884. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. 2, Phèdre et ses anciens imitateurs, Paris, Firmin-Didot et c.ie.
- —, 1896. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. 4, Eudes de Cheriton et ses dérivés, Paris, Firmin-Didot et c.ie.
- Iker-Gittleman, Anne (ed.), 1996-1997. *Garin le Loherenc*, 3 t., Paris, Honoré Champion.
- Lazzerini, Lucia (ed.), 1985. *Audigier. Poema eroicomico antico-francese*, Firenze, Sansoni.
- Lee, Charmaine (ed.), 1994. *Auberée*, Parma, Pratiche editrice.
- Lomazzi, Anna (ed.), 1972. *Rainaldo e Lesengrino*, Firenze, Olschki.
- Manetti, Roberta (ed.), 2008. *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- —, 2018. *Joufroi de Poitiers. Romanzo francese del XIII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Maspero 1998 = Eliano, Claudio, *La natura degli animali*, introduzione, 2 voll., traduzione e note di Francesco Maspero, Milano, BUR, 1998.
- Monti 2001 = Olao Magno, *Storia dei popoli Settentrionali*, introduzione, scelta, traduzione e note di Giancarlo Monti, Milano, Rizzoli, 2001.

- Morenzoni, Franco (ed.), 2010-2011. Guillelmi Alverni *Opera Homiletica, Sermones de tempore*, 2 t., cura et studio Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols.
- Morosini 2017 = Maria di Francia, *Favole*, a cura di Roberta Morosini, Roma, Carocci, [2006] 2017.
- Muret 1913 = Bérout, *Le Roman de Tristan : poème du XIIIe siècle*, édité par Ernest Muret, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Musso, Daniela (ed.), 2001. *I Vangeli delle filatrici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- NRCF = *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par Willem Noomen / Nico van den Boogaard, 10 voll., Van Gorcum, Maastricht / Assen, Pays-Bas, 1983-1998.
- Olao Magno 1555 = *Historia de gentibus septentrionalibus, earumque diversis statibus, conditionibus, moribus, ritibus ... necnon universis pene animalibus in Septentrione degentibus, eorumque natura*, authore Olao Magno, gotho, archiepiscopo upsalensi, Romae, 1555.
- Paradisi 2013 = Bérout, *Tristano e Isotta*, a cura di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Peyraut 1571 = *Summae virtutum ac vitiorum*, Tomus secundus, Guilelmo Peraldo Episcopo Lugdunensi, ordinis Praedicatorum, authore, Venetiis, Apud Franciscum Zilettum, 1571.
- PL = *Patrologiæ cursus completus. Series latina*, accurante Jean Paul Migne, Parisiis, 1844-1855.
- Poirion, Daniel (ed.), 1994. *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Daniel Poirion, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl, D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.
- Poirion, Daniel (ed.), 1994^b. *Perceval ou le Conte du Graal*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Daniel Poirion, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl, D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard.
- Ray, Jean, [1943] 2016. *Malpertuis*, tr. it. di Marianna Basile, Milano, Mondadori (Urania Horror, 12).
- Reale 2013 = Agostino, *Confessioni*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2013.
- Régnier 1967 = *La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIIe siècle*, éditée d'après la rédaction AB, avec introduction, notes et glossaire, par Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1967.
- RGCF = *Recueil Général et Complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou*

- inédits*, publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits par MM. Anatole de Montaiglon / Gaston Raynaud, 6 tomes, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890.
- Ricci 1977 = Boccaccio, Giovanni, *Il corbaccio*, a cura di Giovanni Ricci, Torino, Einaudi, 1977.
 - Roach, William (ed.), 1971. *The continuations of the old French Perceval of Chrétien de Troyes*, vol. 4, The second continuation, Philadelphia, The American Philosophical Society.
 - Sandars, Nancy K. (ed.), [1960] 2017. *L'épopée de Gilgameš*, tr. it. di Alessandro Passi, Milano, Adelphi.
 - Scardigli, Piergiuseppe (ed.), [2004] 2017. *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti.
 - Sébillot, Paul (ed.), 1884. *Contes des provinces de France*, Paris, Librairie Léopold Cerf.
 - Strubel 2012 = *Le Roman de Fauvel*, édition, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 2012.
 - Suard 1991 = *La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, BORDAS.
 - Thompson 1995 = *Folk Tales of the North American Indians*, selected and annotated by Stith Thompson, North Dighton, Massachusetts, JG Press, 1995.
 - Tobin, Prudence, Mary O'Hara, 1976. *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.
 - Uitti, Karl D. (ed.), 1994. *Yvain ou le Chevalier au Lion*, texte établi par Karl D. Uitti, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl, D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard.
 - Voigt, Ernst (ed.), 1878. *Kleinere lateinische Denkmäler der Thiersage aus dem Zwölften bis Vierzehnten Jahrhundert*, Strasbourg, Karl J. Trübner, London, Trübner & Comp..
 - Voigt, Ernst (ed.), 1884. *Ysengrimus*, Halle a S., Verlag der Buchhandlung des Weisenhauses.
 - Walter, Philippe (ed.), 1994. *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl, D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard.
 - Wienbeck et al. 1974 = *Aliscans*, kritischer Text von Erich Wienbeck / Wilhelm Hartnacke / Paul Rasch, Genève, Slatkine, 1974.
 - Wind 1960 = Thomas, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, édités avec un commentaire par Bartina H. Wind, professeur à l'Université d'Utrecht, Genève, Droz /

Paris, Minard, 1960.

- Zambon, Francesco (ed.), 2018. *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Milano, Bompiani.

Saggi critici

- Agrimi, Jole / Crisciani, Chiara, 1992. «Immagini e ruoli della “vetula” tra sapere medico e antropologia religiosa (secoli XIII-XV)», in *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medievali*, ed. Agostino Paravicini Bagliani e André Vauchez, Palermo, Sellerio, 224-261.
- Ariès, Philippe, [1975] 1982. *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, tr. it. di Simona Vigezzi, Milano, BUR.
- Arnaldi, Francesco / Smiraglia, Pasquale, 1961. «Filippo de Grève o Filippo il Cancelliere?», *Estudis romànics*, 8, 25-34.
- Avalle, d’Arco Silvio, 1989. *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- —, 1995. *Ferdinand de Saussure tra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino.
- Bachtin, Michail Michajlovič, 1965. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi.
- Bachtin, Michail Michajlovič, [1963] 1968. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi.
- —, [1970-1971] 2000. «Dagli appunti del 1970-71», in Id., *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 349-374.
- —, [1975] 2017. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- Barbieri, Alvaro, 2013. «Yvain cavaliere-sciamano: elementi estatici e riti d’iniziazione nel *Chevalier au lion*», *L’immagine riflessa*, 22, 109-148.
- — (a cura di), 2017. *Eroi dell’estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Edizioni Fiorini.
- Barbieri, Alvaro / Bonafin, Massimo, 2018. «Gli archetipi e i testi: quasi un’introduzione», *L’immagine riflessa*, 27, 1-16.
- Barillari, Sonia Maura, 2015. «Le maschere cornute nella tradizione europea (storia, onomastica, morfologia)», in *Sentieri della memoria. Studi offerti a Piercarlo Grimaldi in occasione del LXX compleanno*, ed. Davide Porporato e Gianpaolo Fassino, Bra, Slow Food Editore, 529-548.
- Barre, Aurélie, 2002. «L’image du texte. L’enluminure au seuil du manuscrit O», *Reinardus*,

15, 17-31.

- Bataille, George, 1973. *Théorie de la religion*, texte établi et présenté par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard.
- Batany, Jean, 1963. Des « Trois Fonctions » aux « Trois États » ?, *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 18 (5), 933-938.
- —, 1984. «Animalité et typologie sociale : quelques parallèles médiévaux», in *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IV^e Colloque de la Société internationale renardienne*, Évreux, 7-11 septembre 1981, ed. Gabriel Bianciotto e Michel Salvat, Paris, Presses Universitaire de France (Publications de l'Université de Rouen, 83 ; Cahiers d'études médiévales, 2-3), 39-52.
- —, 1985. «Mythes indo-européens ou mythe des Indo-Européens : le témoignage médiéval. Note critique», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 40 (2), 415-422.
- —, 1989. *Scène et coulisses du "Roman de Renart"*, Paris, SEDES
- Baudouin, Charles, [1952] 1961. *Il trionfo dell'eroe. Psicanalisi delle grandi Epopee*, tr. it. di Ines Andreini Rossi, Roma, Paoline.
- Bayet, Jean, 1951. «Les "Cerialia" altération d'un culte latin par le mythe grec», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 29 (1), 5-32.
- Belletti, Gian Carlo, 1993. «Osservazioni in margine alla letteratura sugli stati del mondo», in *Saggi di sociologia medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 9-54.
- Bellon, Roger, 1984. «La parodie épique dans les premières branches du Roman de Renart», in *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IV^e Colloque de la Société internationale renardienne*, Évreux, 7-11 septembre 1981, ed. Gabriel Bianciotto e Michel Salvat, Paris, Presses Universitaire de France (Publications de l'Université de Rouen, 83 ; Cahiers d'études médiévales, 2-3), 1984, 71-94.
- —, 1993. «Une création originale : la fame Renart, ou le personnage d'Hermeline dans le *Roman de Renart*», *Reinardus*, Special volume: The Fox and Other Animals, 13-29.
- —, 2002. «L'animal devenu moine : l'emploi du motif du moniage dans l'épopée animale, de l'*Ysengrimus* latin au *Renart* français», in *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, ed. Pierre Nobel, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 217-231.
- —, 2008. «"Renart empereur". *Le Roman de Renart*, ms. H, branche XVI : une réécriture renardienne de *La mort le roi Artu* ?», *Cahiers de recherches médiévales*, 15, 3-17.
- Benedict, Ruth, [1946] 2009. *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, tr. it. di Marina Lavaggi e Ferdinando Mazzone, Roma-Bari, Laterza.
- Benveniste, Émile, [1969] 1976. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. I. Economia*,

parentela, società, ed. e tr. it a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi.

- Bergot, Louis-Patrick, 2016. «Le problème de l'anthropomorphisme dans le *Roman de Renart*: approche cognitive», communication au 141^e Congrès CTHS (*L'animal et l'homme*), Rouen 11-16 avril 2016, .
- Bériou, Nicole, 1997. «La prédication de croisade de *Philippe le Chancelier* et d'*Eudes de Châteauroux* en 1226», in *La prédication en Pays d'Oc (XIIe - début XVe s.)* [Cahiers de Fanjeaux: Collection d'Histoire religieuse du Languedoc aux XIII et XIV siècles, 32], Toulouse, Privat, 85-109.
- Berlin, Brent / Kay, Paul, 1969. *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkley-Los Angeles, University of California Press.
- Bertola, Ermenegildo, 1958. «Le fonti medico-filosofiche della dottrina dello spirito», *Sophia. Rassegna critica di filosofia e storia della filosofia*, 26, 45-61.
- Bertolotti, Maurizio, 1991. *Carnevale di massa 1950*, Torino, Einaudi.
- Bettelheim, Bruno, [1954] 2011. *Ferite simboliche. Un'interpretazione psicoanalitica dei riti puberali*, tr. it. di Gabriella Fiori, Milano, SE.
- Billotte, Denis, 1990. «Renart médecin ou le roi et le thaumaturge», *Reinardus*, 3, 3-13.
- Blakeslee, Merritt, R., 1985. «*Mal d'Acre, Malpertuis*, and the date of Beroul's *Tristan*», *Romania*, 106, n. 422, 145-172.
- Boivin, Jean-Marie, 2006. «*Plus saige tien dame Hersen...* A propos d'une allusion obscure de l'*Isopet I-Avionnet*», in *Tra Italia e Francia (Entre Italie et France). In honorem Suomela-Härmä*, ed. Enrico Garavelli, Mervi Helkkula e Olli Välikangas, Helsinki, Société Neophilologique, 41-58.
- Bonafin, Massimo, 2000. «Le maschere del *trickster* (Tristano e Renart)», *L'immagine riflessa*, 9, 181-196.
- —, 2002. «Il racconto», in *Lo spazio letterario del Medioevo, II. Il Medioevo volgare, vol. 2. La circolazione del testo*, ed. Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, Roma, Salerno editrice, 433-462.
- —, 2004. «*Tricksters* medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie», in *Il personaggio in letteratura*, ed. Maria Teresa Chialant, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 113-22.
- —, 2006. *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci.
- —, 2006^b. «Demitizzazioni dell'avventura cavalleresca», in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. atti del XLII convegno storico internazionale* (Todi, 9-12 ottobre 2005),

- Spoleto, Fondazione CISAM, 385-404.
- —, 2009. «Prove di un'antropologia del personaggio», in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, ed. Alvaro Barbieri, Paola Mura e Giovanni Panno, Padova, Unipress, 3-18.
 - —, 2011. «Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario», *L'Immagine Riflessa*, 20, 33-54.
 - —, 2012. «Tempi brevi, tempi lunghi», in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel medioevo occidentale. Atti del IX convegno della società italiana di filologia romanza* (Bologna, 5-8 ottobre 2009), ed. Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi et al., Roma, Aracne, 1091-1100
 - —, 2012^b, «Fra Oriente e Occidente: astuzie di volpi e di fate», in *Fate. Madri – amanti – streghe. Atti del XVII Convegno Internazionale* (Genova - Rocca Grimalda, 16-18 settembre 2011), ed. Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 261-272.
 - —, 2013. «Satira, parodia e oscenità nella *branche VII* del *Roman de Renart*», in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales: actes du colloque international, Zurich, 9-10 décembre 2010*, ed. Bartuschat, Joannes e Cardelle de Hartmann, Carmen Firenze, Sismel.
 - Borghi Cedrini, Luciana, 1989. *La cosmologia del villano secondo testi extravaganti del Duecento francese*, Torino, Edizioni dell'Orso.
 - Boutet, Dominique, 2008. «Le Roman de Renart est-il une épopée ?», *Romania*, 126, n. 503-504, 463-479.
 - Bureau, Pierre, 1992. «Les valeurs métaphoriques de la peau dans le Roman de Renart. Sens et fonctions», *Médiévales*, 22-23, 129-148.
 - Büttner, Hermann, 1891. *Studien zu dem "Roman de Renart" und dem "Reinhart Fuchs"*, Strasbourg, Trübner.
 - Cahier, Charles, 1874. «Curiosités mystérieuses», in *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen-Age*, vol. 1, Paris, Firmin Didot.
 - Canello, Ugo Angelo, 1877. «Favole, fabliaux e fiabe su Rainardo e Lesengrino», in Id., *Saggi di critica letteraria. Letteratura generale, letteratura neo-latina, letteratura tedesca*, Bologna, Zanichelli, 157-209.
 - Capart, Jean, 1921. «Un mythe égyptien dans le Roman de Renart ?», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 65 (2), 113-118.

- Caprini, 1989. «Sigfrido, Attila e Hagen», in *Testi e modelli antropologici. Seminario del Centro di ricerca in scienze della letteratura*, ed. Massimo Bonafin, Milano, Arcipelago edizioni.
- Chaurand, Jacques, 1970. «Un sermon cistercien pour la fête de “Pasques fleuries”», in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. 1, Genève, Droz, 173-183.
- Chiffolleau, Jacques, 2000. «*Contra naturam*. Per un approccio casuistico e procedurale alla natura medievale», in Thomas, Yan / Chiffolleau, Jacques, *L'istituzione della natura*, a cura e con un saggio di Michele Spanò, tr. it. di Giuseppe Lucchesini e Davide Pettinicchio, Macerata, Quodlibet, 47-102.
- Coomaraswamy, Ananda, Kentish, [1977] 1987. *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, ed. italiana a cura di Roberto Donatoni e Roger Lipsey, Milano, Adelphi.
- Culianu, Ioan Petru, [1984] 2018. *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it. di Gabriella Ernesti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cusano, Marc'Aurelio, 1676. *Discorsi historiali concernenti la vita ed attioni de' vescovi di Vercelli*, Vercelli, N. G. Marta.
- de Combarieu, Micheline, 1991. «“Faire la mort vieille”. La ruse de la “mort feinte” dans le Roman de Renart», in *Pris-ma. Bulletin de Liaison de l'ERLIMA*, 7 (2), 153-169.
- Del Zotto, Carla, 2001. «Germanische Tieronomastik im Ysengrimus», *Onoma. Journal of the International Council of Onomastic Sciences*, 36, 333-350.
- —, 2006. «I nomi degli animali nella *Tierdichtung* germanica, *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 8, 327-336.
- de Martino, Ernesto, 1949. «Intorno a una storia del mondo popolare subalterno», *Società*, 5, n. 3, 411-435.
- —, 1948. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi.
- —, [1958] 1977. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri.
- —, [1962] 1980. «La messe del dolore», in *Furore, simbolo, valore*, Milano, il Saggiatore, 213-223 (già in *L'Espresso Mese*, I, 1960, n. 4, agosto, 149-159, con il titolo: «Il gioco della falce»).
- de Saussure, Ferdinand, 1986. *Le leggende germaniche*, scritti scelti e annotati a cura di Anna Marinetti e Marcello Meli, Este, Zielo.
- Deubner, Ludwig, 1900. *De incubatione capita quattuor*. Lipsia : Teubner.

- Di Nola, Alfonso Maria, [1976] 1980. *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Boringhieri.
- Dodds, Eric, Robertson, [1951] 2010. *I Greci e l'irrazionale*, nuova ed. italiana a cura di Riccardo Donato, tr. it. di Virginia Vacca De Bosis, Milano, BUR.
- Donà, Carlo, 1999. «Tradizioni etniche e testo letterario», in *Lo spazio letterario del Medioevo. II: il Medioevo volgare*, vol. 1, La produzione del testo, t. I, ed. Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, Roma, Salerno, 307-335.
- —, 2003. *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Dragonetti, Roger, 1978. «Renart est mort, Renart est vif, Renart règne», *Critique*, 34, 783-798 (poi in Dragonetti 1986. *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz).
- Dubost, Francis, 1984. «Le Chevalier au Lion. Une “conjointure” signifiante», *Le Moyen Âge. Revue d'Histoire et de Philologie*, 90 (2), 195-222.
- Dufournet, Jean, 1971. *Petite introduction aux branches I, Ia et Ib du Roman de Renard*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- —, 1978. «L'originalité de la branche XVII du Roman de Renard ou les trois morts du goupil», in *Mélanges de Langue et Littérature offerts à M. Charles Camproux*, Montpellier, 345-363 (poi in Dufournet, Jean, 1993. *Du Roman de Renard à Rutebeuf*, Caen, Paradigme).
- —, 1991. «Renart le noir : réécriture et quête de l'identité», *Reinardus*, 4, 83-99.
- Dumézil, Georges, [1958] 2015. *L'ideologia tripartita degli Indoeuropei*, tr. it. di Andrea Piras, Rimini, Il Cerchio.
- —, 1968. *Mythe et Épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard.
- Durand, Gilbert, [1963] 2013. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archeotipologia generale*, Bari, Dedalo.
- Durante, Marcello, 1958. «Osco Hirpo: “Lupo” o “Capro”?», *Parola del passato*, 13, 412-417.
- Du Tilliot, Jean-Baptiste Lucotte, 1741. *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des foux, qui se faisoit en autrefois dans plusieurs églises*, Lusanne-Geneve, Marc-Michel Bousquet & co.
- Eco, Umberto, [2012] 2016. «Sul latrato del cane (e altre archeologie zoosemiotiche)», in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 667-730.

- Eliade, Mircea, [1958] 1980. *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, tr. it. di Armido Rizzi, Brescia, Morcelliana.
- —, [1974] 2005. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, tr. it. di Julius Evola, riveduta e aggiornata da Franco Pintore, Roma, Mediterranee.
- —, [1948] 2016. *Trattato di storia delle religioni*, ed. italiana a cura di Pietro Angelini, tr. it. di Virginia Vacca, riveduta da Gaetano Riccardo, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fisher, Mark, [2016] 2018. *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, tr. it. di Vincenzo Perna, Roma, minimum fax.
- Flinn, John, 1963. *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France.
- —, 1975. «L'iconographie du *Roman de Renart*», in *Aspects of the medieval animal epic. Proceedings of the International Conference (Louvain, may 15-17, 1972)*, ed. Edward Rombauts e Andries Welkenhuysen, Leuven, University Press, L'Aia, Martinus Nijhoff, 257-264.
- Fontana, Alessandro, 2019. *La scena*, Venezia, Marsilio (già in *Storia d'Italia, I. I caratteri generali*, a cura di Ruggero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1972).
- Foucault, Michel [1971] 2004. «L'ordine del discorso», in Id., *L'ordine del discorso e altri interventi*, tr. it. di Alessandro Fontana, Mauro Bertani e Valeria Zini, Torino, Einaudi, 1-40.
- —, [1976] 2013. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, tr. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli.
- Foulet, Lucien, 1913. «Le poème de *Richeut* et le roman de *Renard*», *Romania*, 42, n. 167, 321-330 (poi in *Le Roman de Renard*, par Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, 1914, 90-99).
- —, 1914. *Le Roman de Renard*, Paris, Honoré Champion.
- Frazer, James, George, 1912. *The Golden Bough. A study in magic and religion*, part V, (Spirits of the corn and of the wild), voll. 1-2, London, Macmillan and co.
- —, 1920. *The Golden Bough. A study in magic and religion*, part VI (*The scapegoat*), London, MacMillan & Co.
- Freud, Sigmund, [1919] 1991. «Il perturbante», in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, tr. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 269-307.
- Gilson, Étienne, 1947. «*Regio dissimilitudinis* de Platon à saint Bernard de Clairvaux», *Medieval studies*, 9, 108-130.
- Ginzburg, Carlo, 1998. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi.

- Goody, Jack, [1977] 1990. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, tr. it. di Vito Messala, Milano, Franco Angeli.
- Graf, Adolf, 1920. *Die Grundlagen des Reineke Fuchs: eine vergleichende Studie*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Grandidier, Philippe-André, 1782. *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault.
- Grisward, Joël, H., 1981. *Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européennes dans le cycle des Narbonnais*, Paris, Payot.
- —, 2001. «Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis», in “*Riens ne m'est seur que la chose incertaine*”. *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, ed. Jean-Claude Mühlethaler e Denis Billotte, Genève, Slatkine, 293-305.
- Gubbini, Gaia, 2014. «*Amor de lonh*: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, t. I, 885-892.
- Hamayon, Roberte, 1990. *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Harano, Noboru, 1999. «Le texte γ de la branche III du Roman de Renart», *Reinardus*, 12, 35-44.
- Harf-Lancner, Laurence, [1984] 1989. *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it. di Silvia Vacca, Torino, Einaudi.
- Harf-Lancner, Laurence / Polino, Marie-Noëlle, 1988. «Le Gouffre de Sathalie : survivance médiévale du mythe de Méduse», *Le Moyen Age*, 94, 73-101.
- Hasenohr, Geneviève, 1978. «Un recueil de *Distinctiones* bilingue du début du XIVe siècle : le manuscrit 99 de la bibliothèque municipale de Charleville», *Romania*, 99, n. 393, 47-96.
- Hauréau, Barthélemy, 1892. *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*, t. 4, Paris, Klincksieck.
- Havelock, Eric Alfred, [1963] 2019. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it. di Mario Carpitella, Bari-Roma, Laterza.
- Hentig, von, Hans, [1932] 1942. *La pena. Origine, scopo, psicologia*, tr. it. di Michelangelo Piacentini, Milano, Bocca.
- Hertz, Robert, 1909. «La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse», *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 68 (juillet à décembre 1909), 553-80.
- Hilka, Alfons, 1930. «Zu “Gouffre de Satenie”», *Archiv für das Studium der neueren*

Sprachen und Literaturen, 140, 130-135.

- Huizinga, Johan, [1946] 2002². *Homo ludens*, tr. it. di Corinna van Schendel, Torino, Einaudi.
- Hyde, Lewis, [1998] 2010. *Trickster makes this world. Mischief, myth and art*, New York, Farras, Straus and Giroux.
- Ivanov, Vjaceslav, V. 1973. «La semiotica delle opposizioni mitologiche di vari popoli», in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, Torino, Einaudi, 127-147.
- Jacobelli, Maria Caterina [1990] 1991. *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, Queriniana.
- Jauss, Hans-Robert, 1959. *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Javelet, Robert, 1967. *Image et ressemblance au XII siècle, de Saint Anselme à Alain de Lille*, Strasbourg, Letouzey & Ané.
- Jesi, Furio, 1977. «La festa e la macchina mitologica», in *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 174-201 (già in *Comunità*, 169, aprile 1973, 317-347; successivamente in Jesi, Furio, 1979. *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 81-120).
- Johns, Andreas, 1998. «Baba Iaga and the Russian Mother», *The Slavic and East European Journal*, 42, n. 1 (Spring 1998), 21-36.
- Jung, Carl, Gustav, [1954] 2006. «Contributo allo studio psicologico della figura del Briccone», in Jung, Carl Gustav / Kerényi, Károly / Radin, Paul 2006, 155-174.
- Jung, Carl Gustav / Kerényi, Károly / Radin, Paul, [1954] 2006. *Il Briccone divino*, tr. it. di Neni Dalmaso e Silvano Daniele, Milano, SE.
- Ker, Donald Eugene, 1976. *The Twelfth-Century French Poem of Richeut: A Study in History, Form and Content*, PhD Dissertation, Ohio State University.
- Kerényi, Karl, [1954] 2006. «Epilegomeni mitologici», in Jung, Carl Gustav / Kerényi, Károly / Radin, Paul 2006, 135-154.
- Klein, Karl Kurt, 1961. «Zur Entstehungsgeschichte des parziaval», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 82, 13-28.
- Krohn, Kaarle, 1889. «Bär (Wolf) und Fuchs: eine nordische Tiermärchen kette. Vergleichende Studie», *Journal de la Société Finno-ougrienne*, 6, 1-132.
- Lacanale, Marcella, 2020. *S'en est de branche en branche alez. Il Roman de Renart tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella.

- Lagazzi, Luciano, 1998. «I segni sulla terra. Sistemi di confinazione e di misurazione dei boschi nell'Alto Medioevo», in *Il bosco nel Medioevo*, a cura di Bruno Andreolli e Massimo Montanari, Bologna, CLUEB, 15-34.
- Lanternari, Vittorio, 1983. *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio.
- Lecco, Margherita, 1999. «Le metamorfosi di Fauvel», *Reinardus*, 12, 67-69.
- Leclercq, Jean, 1965. «Nouveaux témoins de la "regio dissimilitudinis"», *Analecta monastica*, 7, 137-145.
- Lecouteux, Claude, 1982. *Melusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot.
- Lee, Charmaine, 2000. «La tradizione mnemonica dei testi: il caso dei Fabliaux», in *La memoria e i segni*, a cura di Stefano Gensini, Roma, Carocci, 279-297.
- Le Gentil, Pierre, 1950. «Teste et chef dans la *Chanson de Roland*», *Romania*, 71, 49-65.
- Le Goff, Jacques, 1979. «Les trois fonctions indo-européennes, l'histoire et l'Europe féodale», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 34, n. 6, 1187-1215.
- —, 2000. «Società tripartita, ideologia monarchica e rinnovamento economico nella cristianità dal secolo IX al XII», in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 41-51.
- —, 2000^b. «Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civiltà merovingia», in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 193-207.
- Le Goff, Jacques / Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1971. «Mélusine maternelle et défricheuse», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 26, n. 3-4, 587-622.
- Le Goff, Jacques / Vidal-Naquet, Pierre, 1983. «Abbozzo di un'analisi di un romanzo cortese», in Le Goff, Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Milano-Bari, Laterza, 101-143.
- Lévi-Strauss, Claude, [1962] 1964. *Il totemismo oggi*, tr. it. di Danilo Montaldi, Milano, Feltrinelli.
- Liborio, Mariantonia, 1985. «L'effictio ad vituperium: le funzioni del brutto», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sez. Romanza*, 27 (1), 39-48.
- Librová, Bohdana, 2001. «Le moniage du loup : du récit à l'expression figée», *Reinardus*, 14, 203-221.
- Lomazzi, Anna, 1980. «L'eroe come *trickster* nel *Roman de Renart*», *Cultura neolatina*, 40, 55-65.
- Lombardi Satriani, Luigi Maria [1974] 1975. *Menzogna e verità nella cultura contadina del sud*, Napoli, Guida.

- Lotman, Jurij, M. [1969] 1975. «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», in *Tipologia della cultura*, a cura di Jurij M. Lotman / Boris A. Uspenskij, ed. italiana a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 145-181.
- Lucken, Christopher, 1989. «“Aus grans Pescheurs eschapent les anguilles”», *Littérature*, 74, Le miroir et la lettre. Écrire au Moyen Âge, 76-90.
- Lüthi, Max, [1947] 2018. *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, a cura di Giorgio Dolfini, tr. it. di Marina Cometta, Milano, Mursia.
- Malinowski, Bronisław, 1962. «I successi e gli scacchi della magia» (estratto da *Magia, scienza e religione* [1925]), in *Magia e civiltà*, a cura di Ernesto de Martino, Milano, Garzanti, 216-221.
- Manucci, Erica Joy, 2016. «“Il leone non è re”. Che cosa chiedere alla storia degli animali», *Quaderni storici*, 153 (3), 869-891.
- Martin, Ernest, 1872. *Examen critique des manuscrits du Roman de Renart*, Bâle, Schweighauser.
- —, 1887. *Observations sur le “Roman de Renart”*. Strasbourg-Paris, Trübner.
- Martineau, Anne, 2003. *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presse de l’Université de Paris-Sorbonne.
- Mazzoni, Simonetta, 2003. «Boccaccio e la Francia», in *Raccontare nel Mediterraneo*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 77-104.
- McCulloch, Florence, 1963. «The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours», *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 25-26 (1962-1963), 8-27.
- Meissner, Albert L., 1876-1881. «Die bildlichen Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 56 (1876), 264-280; 58 (1877), 241-261; 65 (1881), 199-232.
- Meletinskij, Eleazar, M., [1986] 1993. *Introduzione alla poetica storica dell’epos e del romanzo*, tr. it. di Chiara Paniccia, Bologna, il Mulino.
- —, [1994] 2016. *Archetipi letterari*, ed. italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum.
- Ménard, Philippe, 1977. «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle», *Romania*, 98, 433-459.
- Merlini, Domenico, 1894. *Saggio di ricerche sulla Satira contro il villano*. Torino, Loescher.
- Meuli, Karl, 1975. «Die deutschen Masken», in *Gesammelte Schriften*, I Band, herausgegeben von Thomas Gelzer, Basel-Stuttgart, Schwabe & Co., 78-162.

- —, 1975^b. «Der Ursprung der Fastnacht», in *Gesammelte Schriften*, I Band, herausgegeben von Thomas Gelzer, Basel-Stuttgart, Schwabe & Co., 283-299.
- Miceli, Silvana, 1984. *Il demiurgo trasgressivo: studio sul trickster*, Palermo, Sellerio.
- Miñano Martínez, Evelio, 1996. «La persuasion dérisoire dans la *branche VII* du *Roman de Renard*», *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris*, 2, 189-202.
- Morenzoni, Franco, 2008. «Les explications liturgiques dans les sermons de Guillaume d’Auvergne», in *Prédication et liturgie au moyen-âge. Etudes réunies*, ed. Nicole Bériou e Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols, 255-283.
- Muchembled, Robert, 1992. *Le temps des supplices : de l’obéissance sous les rois absolus : XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Colin.
- Murray, Gilbert, [1946] 1948. «Prolegomena to the study of ancient philosophy», in Id., *Greek studies*, Oxford, Oxford University Press.
- Mussafia, Adolfo, 1904. «Per il *Tristano* di Thomas, ed. Bédier», *Romania*, 33, n. 131, 415-418.
- Needham, Rodney (ed.), 1973. *Right & Left. Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- —, [1978] 2006. *Caratteri primordiali*, tr. it. di Martino Doni, Milano, Medusa.
- —, [1975] 2011. *Classificazione politetica: convergenza e conseguenze*, tr. it. di Marco Aime e Massimo Bonafin, *L’Immagine Riflessa*, 20, 1-32.
- Nekljudov, Sergei, J. 1973. «Il sistema spaziale nell’intreccio della *bylina* russa», in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’URSS*, a cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, Torino, Einaudi, 107-124.
- Neumann, Erich [1956] 1981. *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, ed. e tr. it. a cura di Antonio Vitolo, Roma, Astrolabio.
- Niccoli, Ottavia, 1979. *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un’immagine della società*, Torino, Einaudi.
- Nieboer, Ettina, 1992. «Classes et familles : une tautologie ? Quelques remarques d’ordre méthodologique à propos de la classification des manuscrits du *Roman de Renart*», *Reinardus*, 5, 125-142.
- Nogués, Jordi, 1956. *Estudios sobre el Roman de Renard (su relacion con los cuentos españoles y extranjeros)*, Salamanca, Acta salmanticensia.
- Ong, Walter, J., [1982] 2014. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, tr. it. di Alessandra Calanchi, Bologna, il Mulino.

- Ortalli, Gherardo, 1997. *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Torino, Einaudi.
- Ott, André, G., 1899. *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Bouillon.
- Paris, Gaston, 1875. Germanistische Studien (Supplement zur Germania), herausgegeben von Karl Bartsch. II [note bibliographique], *Romania*, 4 (13), 148-150.
- —, 1912. *Mélanges de littérature française du moyen âge*, publiés par Mario Roques, Paris, Champion.
- Pasero, Nicolò, 1985. «Dialettica e cultura popolare. Sul “modello culturale” di Michail Bachtin», *Intersezioni*, 5, 445-466.
- —, 1990. «Il paradosso eversivo. Note in margine al “fabliau de Coquaigne”», in *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 123-150.
- —, 2009. «Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale», *L'immagine riflessa*, 18, 11-19.
- —, 2016. «Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore», in *Fantasia e fantasmi. Le fucine medievali del racconto*, a cura di Sonia Maura Barillari e Martina Di Febo, Aicurzio, Virtuosa-mente, 17-40.
- Pasquini Vecchi, Laura, 2000. «Il cosiddetto funerale della volpe nel mosaico pavimentale di S. Marco a Venezia», in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. Venezia, 20-23 gennaio 1999*, a cura di Federico Guidobaldi e Andrea Paribeni, Ravenna, Edizioni del girasole, 23-34.
- Pastoureau, Michel, 1989. «Vers une histoire sociale des couleurs», in Id., *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 9-68.
- —, 1991. «Entre chien et loup. Introduction à l'étude du goupil», *Pris-ma. Bulletin de Liaison de l'ERLIMA*, 7 (2), 133-146.
- —, 2007. *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil.
- —, 2018. *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil.
- Paupert-Bouchiez, Anne, 1987. «“Sages-femmes” ou sorcières ? Les vieilles femmes des Évangiles aux Quenouilles», *Senefiance*, 19, 265-282.
- Payen, Jean-Charles, 1978. «L'idéologie chevaleresque dans le *Roman de Renart*», in *Épopée animale, fable et fabliau, Marche Romane. Mediaevalia*, 304, 33-41.
- Pirot, François, 1972. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe XIIIe siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras.
- Poirion, Daniel, [1982] 1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, tr. it.

di Graziella Zattoni Nesi, Torino, Einaudi.

- Propp, Vladimir, Jakovlevič, [1963] 1983. *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica*, tr. it. di Rita Bruzzese, Bari, Dedalo.
- —, [1984] 1990. *La fiaba russa. Lezioni inedite*, ed. italiana a cura di Franca Crestani, Torino, Einaudi.
- —, [1928] 2000. *Morfologia della fiaba*, ed. italiana a cura di Gian Luigi Bravo, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, Torino, Einaudi.
- —, [1946] 2008. *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. di Clara Coïsson, Torino, Bollati Boringhieri.
- Radin, Paul, [1945] 1953. *The road of Life and Death. A ritual Drama of the American Indians*, New York, Pantheon books.
- Raggio, Osvaldo, 2016, «Storia delle bestie e postumanesimo», *Quaderni storici*, 153 (3), 871-880.
- Regalado, Nancy, Freeman, 1976. «Tristan and Renart: two tricksters», *L'Esprit Créateur*, 16 (1), *The Comic Spirit in Medieval France* (Spring 1976), 30-38.
- —, 1995. «Staging the *Roman de Renart*. Medieval theater and the diffusion of political concerns into popular culture», *Medievalia*, 18, 111-142.
- Reinach, Salomon [1906] 1928. *Cultes, Mythes et Religions*, t. 2, Paris, Librairie Ernest Leroux.
- Rey-Flaud, Henry, 1978. «*Teste et Chef dans le Tristan de Beroul*», *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, t. 1, 451-458.
- Riegler, Richard, 1981. «Zoonomia popolare», *Quaderni di semantica*, 2, 325-361.
- Roccaro, Cataldo, 1978. «Il carne *De lupo* attribuito a Marbodo», *Pan. Rivista di filologia latina*, 5, 15-41 (poi in Cataldo Roccaro, 1999. *Scritti minori*, a cura di Tommaso Guardì, Palermo, Università degli studi di Palermo [*Pan*, 17], 43-69).
- Rohde, Erwin, [1890-1894] 2006. *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, tr. it. di Ernesto Codignola e Aldo Oberdorfer, Roma-Bari, Laterza.
- Rolland, Eugène, 1877. *Faune populaire de la France. Les mammifères sauvages (noms vulgaires, dictons, proverbes, contes et superstitions)*, Paris, Maisonneuve & Cie.
- Roncaglia, Aurelio, 1978. «Riflessioni di posizioni cistercensi nella poesia del XII sec. (Discussione sui fondamenti religiosi del "trobar naturau" di Marcabru)», in *I cistercensi e il Lazio, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977)*, 11-22 (poi in *Strumenti di filologia romanza: la lirica*, a cura di Luciano Formisano, Bologna, il Mulino, 257-282).

- Ronchi, Gabriella, 1989. «Per una malattia in meno: “le mal d’Acre” (Béroul 3849)», *Medioevo Romano*, 14 (2), 171-180.
- Rossi, Annabella, [1969] 1971. *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza.
- Rossi, Luciano / Asperti, Stefano, 1986. «Il “Renart” di Siena: nuovi frammenti duecenteschi», in *Studi francesi e provenzali 84/85. Romanica vulgaria*, Quaderni 8/9, L’Aquila, Japadre, 37-64.
- Ryan, Marie-Laure, 1980. «Fiction, non-factuals and the principle of minimale departure», *Poetics*, 9, 403-422.
- Rychner, Jean, 1969. «La critique textuelle de la branche III (Martin) du Roman de Renart et l’édition des textes littéraires français du Moyen Âge», *Bulletin d’information de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes*, 15 (1967-1968), 121-136.
- Sahlins, Marshall, 1975. «Colori e cultura», *Rassegna italiana di sociologia*, 16, 591-610
- Saintyves, Pierre, [1923] 1987. *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Laffont.
- Scheidegger, Jean R., 1989. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz.
- Schenck, Mary Jane, 2006. «Hersent’s history: The unmarked story in the Roman de Renart», in Adrian P. Tudor / Alan Hindley (ed.), *Grant Risee? The Medieval Comic Presence / La Présence comique médiévale: Essays in Memory of Brian J. Levy*, Turnhout, Brepols.
- Schmitt, Jean-Claude, 2001. «Corps malade, corps possédé», in Id., *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d’anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 319-343.
- Schouwink, Wilfried, 1993. «The Fox’s Funeral in European Art. Transformations of a Literary Motif», *Reinardus*, Special volume: The Fox and Other Animals, 169-179.
- Schwab, Ute, 1967. *Zur Datierung und Interpretation des Reinhart Fuchs. Mit einem textkritischen Beitrag von Klaus Düwel*, Neapel, Cymbra Verlag.
- Schwarzbaum, Haim, 1975. «The impact of the mediaeval beast epics upon the *Mishlé Shu’alim* of Rabbi Berechiah ha-Nakdan (Summary of a Study in Comparative Folklore)», in *Aspects of the medieval animal epic. Proceedings of the International Conference (Louvain, May 15-17, 1972)*, ed. Edward, Rombauts e Andries, Welkenhuysen, Leuven, University Press, L’Aia, Martinus Nijhoff, 229-239.
- —, 1979. *The Mishle Shu’alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah ha-Nakdan. A Study in Comparative Folklore and Fable Lore*, Kiron (near Tel Aviv), Institute for Jewish and Arab Folklore Research.
- Segre, Cesare, 1979. *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi.
- —, 1991. *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

- Sestri, Laura, 2013. «Zlatygorka. Un'identità in movimento nell'epos popolare russo. Origini, sovrapposizioni, smarrimenti», *L'immagine riflessa*, 22, 351-368.
- Strubel, Armand, 2000. «Ordre et désordre dans un recueil renardien: l'exemple du manuscrit H», in « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, ed. Jean Dufournet, Paris, Champion, 487-496.
- Suchier, Hermann / Birch-Hirschfeld, Adolf, 1900. *Geschichte der französischen Litteratur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut.
- Sudre, Léopold, 1893. *Les sources du Roman de Renart*, Paris, Bouillon.
- Suomela-Härmä, Elina, 1981. *Les structures narratives dans le Roman de Renart*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- —, 1988. «Des roux et des couleurs...», *Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance*, 24, Aix-en-Provence, CUERMA, 401-421.
- Thomas, Yan, 2020. «*Imago naturae*. Note sull'istituzionalità della natura a Roma», in Thomas, Yan / Chiffolleau, Jacques. *L'istituzione della natura*, a cura di Michele Spanò, Macerata, Quodlibet, 13-45.
- Thompson, Sith, 2016. *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it. di Quirino Maffi, Milano, il Saggiatore.
- Tilander, Gunnar, 1924. «Notes sur le texte du Roman de Renart», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 44, 658-721.
- —, 1958. «O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. *tonto*, rom. *tînt*, *tont* (louco)», *Revista de Portugal. Serie a, lingua portuguesa*, n. 164, vol. 23 (abril 1958), 223-232.
- —, 1984. *Lexique du Roman de Renart*, Genève-Paris, Slatkine Reprints.
- Todorov, Tzvetan, [1970] 1981². *La letteratura fantastica*, tr. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.
- Tregenza, W. A., 1924. «The Relation of the Oldest Branch of the “Roman de Renart” to the Tristan Poems», *The Modern Language Review*, 19, n. 3 (July 1924), 301-305.
- Turner, Victor [1982] 2017. *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di Stefano De Matteis, tr. it. di Paola Capriolo, Bologna, il Mulino.
- Tylor, Edward Burnett, 1865. *Researches into The Early History of Mankind and The Development of Civilization*, London, Murray.
- Valette, Jean-René, 2005. «Le héros et le saint dans la *Queste del Saint Graal* : image et ressemblance», in « *De sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Rickens*, a cura di Keith Busby, Bernard Guidot e Logan E. Whalen, Amsterdam-New York, 2005, 667-681.

- Van Gennep, Arnold, 1947. *Manuel de folklore français contemporain*, t. 1, III, Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières, 1 (Carnaval – Carême – Pâques), Paris, A. et J. Picart et C^{ie}.
- —, 1951. *Manuel de folklore français contemporain*, tome 1, V, Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières, 3 (Cycles de l’automne – Noël – Les douze jours), Paris, A. et J. Picart et C^{ie}.
- —, [1910] 1991. *Le origini delle leggende. Una ricerca sulle leggi dell’immaginario*, tr. it. di Vittorio Cucchi, Milano, Xenia.
- —, [1909] 2019. *I riti di passaggio*, tr. it. di Maria Luisa Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Varty, Kenneth, 1966. «The death and resurrection of Reynard in medieval English literature and art», *Nottingham Medieval Studies*, 10, 70-93.
- —, 1988. «L’économie des ‘Romans de Renart’», in Id., *À la recherche du Roman de Renart*, t. 1, 13-49.
- —, 1991. «Les funérailles de Renart le goupil», in Id., *À la recherche du Roman de Renart*, t. 2, New Alyth, Lochee, 361-390.
- —, 1999. *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence. A Study of the Illustrating of Fox Lore and Reynard the Fox Stories in England during the Middle Ages, followed by a brief survey of their fortunes in post-medieval times*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- —, 2000. «Masks of the fox religious in Medieval and Renaissance English art», *L’immagine riflessa*, 9, 429-445.
- Varvaro, Alberto, 1961. «Due note su Richeut», *Studi mediolatini e volgari*, 9, 227-233.
- —, 2016. *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, Bologna, il Mulino.
- Verbeke, Gérard, 1975. «General introduction», in *Aspects of the Medieval Animal Epic. Proceedings of the International Conference (Louvain, may 15-17, 1972)*, ed. Edward Rombauts e Andries Welkenhuysen, Leuven, Leuven University Press, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, 1-3.
- Verchère, Chantal, 1978. «Périphérie et croisement : aspect du nain dans la littérature médiévale», in *Exclus et systèmes d’exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, *Senefiance*, 5, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 251-265.

- Viscidi, Benedetta, 2020. «Zuleika e Melusina, donne violate / donne violente nel Medioevo letterario latino e d'oil», *Polythesis. Filologia, Interpretazione e Teoria della letteratura*, 1 (2019), 77-95.
- Vitale Brovarone, Alessandro, 1984. «Testo e attitudini del pubblico nel *Roman de Renart*», in *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 7-11 septembre 1981)*, ed. Gabriel Bianciotto e Michel Salvat, Paris, Presses Universitaires de France, 669-686.
- Walter, Philippe, 1989. «Renart Le Fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI du *Roman de Renart*», *L'information littéraire*, 41, 3-13.
- —, 2002. *Arthur. L'ours et le roi*, Paris, Imago.
- Williams, Alison, J., 2000. «Ritual in Branch XII of the *Roman de Renart* (*Mort et Procession Renart*): A key to Carnavalesque Reading of the Textes?», *The Modern Language Review*, 95 (4), 954-63.
- Wittgenstein, Ludwig, [1953] 1983. *Ricerche filosofiche*, ed. italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi.
- Zambon, Francesco, 1987. «Tantris o il narratore-sciamano», *Medioevo romanzo*, 12, Bologna, il Mulino, 307-328.
- Zemmour, Corinne, 1993. *Perception du monde par les animaux dans le Roman de Renart. Étude sémantique : signifiants, signifiés et valeurs symboliques*, Lille, ANRT.
- Zimmer, Heinrich [1957] 2018. *Il re e il cadavere. Storia della vittoria dell'anima sul male*, tr. it. di Fabrizia Baldissera, Milano, Adelphi.
- Zorzi, Andrea, 2008. «Politiche giudiziarie e ordine pubblico», in *Rivolte urbane e rivolte contadine nell'Europa del Trecento. Un confronto. Atti del II Convegno internazionale di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà comunale dell'Università degli studi di Firenze (Firenze, 30 marzo – 1 aprile 2006)*, a cura di Monique Bourdin, Giovanni Cherubini e Giuliano Pinto, Firenze, Firenze University Press, 381-420.
- —, 2015. «Menomare e sfigurare come atti di giustizia», in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna. Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato, 21-23 settembre 2012)*, a cura di Gian Maria Varanini, Firenze, Firenze University Press, 119-134.
- Zovatto, Paolo Lino, 1972. «I funerali della volpe nella cultura figurativa dei secoli XI e XII», in *La letteratura popolare nella valle padana, III Convegno di studi sul folklore Padano*, a cura della Direzione Provinciale dell'E.N.A.L. di Modena, Firenze, Leo S. Olschki, 1972, 555-563.

- Zufferey, François, 2009. «L’histoire littéraire dans les prologues de *Renart* et de *Sacristine*», *Romania*, 127, n. 507-508, 303-327.
- —, 2011. «Genèse et tradition du roman de *Renart*», *Revue de linguistique romane*, 75, 127-189.
- —, 2012. «Pierre de Saint-Cloud, trouvère normand», *Romania*, 130, n. 517-518, 1-39.
- Zumthor, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

Ringraziamenti

A parziale compensazione di questo *annus horribilis*, ho avuto la fortuna di un impegno tanto gradito quanto totalizzante da condurre a termine, che mi ha concesso il mai sovrastimato privilegio di perpetuare, nei limiti del possibile, una forma di vita che mi ostino a credere congeniale al mio carattere. Questa aspirazione non poteva condursi senza incoraggiamenti, consigli, correzioni e ogni altra iniziativa che rispecchiasse qualche forma di affetto o di amicizia, nel senso più ampio e inclusivo dei due termini. A tutti coloro che hanno voluto, ciascuno a modo suo, darmi qualcosa, dedico in cambio questa pur inadeguata tesi, che è loro più che mia. Ad Anna. Ad Anna e ancora ad Anna. Ai miei genitori. A Torino, sempre e comunque. A Virginia, e alle certezze. A Luca, Nico e Tiziano, non per la tesi ma per tutto il resto. Agli eterni amici di Campobasso, tra cui Domenico, che mi ha dedicato un mese del suo tempo. A Giulia e a Ludovica, punti di repera delle mie (poche) sicurezze. All'inscindibile famiglia di Roma e a Jeshua, che ne fa parte. Ai nuovi colleghi di Macerata, Cristina, Maria Valeria e Giulio. Alla professoressa Anna Radaelli e al professore Massimo Bonafin. Alla dottoressa Beatrice Vissani, della Biblioteca di Ricerca Linguistica, Letteraria e Filologica dell'Università di Macerata, che nella fase più intensa temo abbia ricevuto (e soddisfatto) più richieste di articoli da me solo che dal resto del Dipartimento, al personale della Biblioteca "Angelo Monteverdi" dell'Università La Sapienza di Roma, e particolarmente alla dottoressa Tiziana Lucchesi, la cui disponibilità è arrivata al punto da inviarmi foto delle pagine richieste, pur di evitarmi viaggi superflui, nonché ai ragazzi della Biblioteca S.A.R.A.S.

Con tutti i suoi limiti, questo lavoro mi ha reso felice. E tanto basta.