

BIBLIOTECA MEDIEVALE

SAGGI / 22

Collana diretta da Mario Mancini,
Luigi Milone e Francesco Zambon

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Massimo Bonafin

Le malizie della volpe

Parola letteraria e motivi etnici
nel *Roman de Renart*



Carocci editore

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Macerata e del Progetto Nazionale di Ricerca cofinanziato dal MIUR "Letteratura Medievale, Moderno, Postmoderno", Unità di Ricerca "Comico, satira, parodia: temi e pratiche medievali, moderni e postmoderni".

1^a edizione, febbraio 2006
© copyright 2006 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel febbraio 2006
dalle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 88-430-3719-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

| | | |
|--------------------|---|-----|
| | Premessa | 7 |
| Parte prima | | |
| 1. | Genesi | 13 |
| 2. | Peccato originale | 28 |
| 2.1. | Prologo | 29 |
| 2.2. | Il gallo | 36 |
| 2.3. | La cincia | 51 |
| 2.4. | Il gatto | 57 |
| 2.5. | Il corvo | 61 |
| 2.6. | La lupa | 64 |
| 3. | Discolpa | 79 |
| 3.1. | La querela | 79 |
| 3.2. | Consulenza legale | 84 |
| 3.3. | Testimonianze e opinioni | 89 |
| 3.4. | Esecuzione della delibera | 94 |
| 3.5. | Prove della parola romanzesca | 100 |
| 4. | Corte di giustizia | 106 |
| 5. | Nel pozzo | 128 |
| 5.1. | Un racconto plurale | 129 |
| | 5.1.1. Tre versioni, due famiglie / 5.1.2. Relazioni complicate | |

| | | |
|----------------------|---|------------|
| 5.2. | Echi e significati | 140 |
| | 5.2.1. Riflessi interni / 5.2.2. Stile ed effetti di parodia / 5.2.3. L'al- dilà nel pozzo | |
| 5.3. | Favole ebraiche? | 155 |
| 6. | Morte e risurrezione | 162 |
| Parte seconda | | |
| 7. | Specchi narrativi | 183 |
| 8. | Animali culturali | 207 |
| 8.1. | Animali e società | 209 |
| 8.2. | Animali testualizzati | 215 |
| 8.3. | Animali e storia medievale | 219 |
| 8.4. | Zoonimi | 225 |
| 8.5. | Fiabe di animali | 236 |
| 8.6. | <i>Trickster</i> | 244 |
| 8.7. | Tracce totemiche | 253 |
| 9. | Intrecci della critica | 255 |
| 9.1. | “Scuola tedesca” e “scuola francese” | 256 |
| 9.2. | Proverbi | 269 |
| 10. | Vie della trasmissione | 276 |
| 10.1. | Manoscritti ed edizioni | 277 |
| 10.2. | L'elaborazione delle antologie | 284 |
| 10.3. | Ciclo, macrotesto o genere? | 290 |
| | Bibliografia | 296 |
| | Appendice | 310 |
| | Indice dei nomi e delle cose notevoli | 312 |
| | a cura di Eleonora C. Bardoni | |

Premessa

Il *Roman de Renart* è un cantiere fondamentale per chi voglia studiare e conoscere la letteratura medievale nella pluralità dei suoi aspetti: dalla storia della produzione e trasmissione dei testi alla loro interpretazione critica ed estetica, dal contesto storico, sociale e intellettuale al patrimonio leggendario e mitico che sembra risalire a un'età remota. Il lettore troverà in questo libro – per la prima volta in lingua italiana – insieme un avviamento alla conoscenza delle parti più significative di quest'opera e una discussione di alcuni nodi a mio avviso cruciali della sua interpretazione. Per questo ho diviso il volume in due parti, una prima in cui l'analisi dei testi guida il discorso e gli fornisce solidi punti di ancoraggio: sono i primi sei capitoli, in cui mi soffermo su alcune *branches* in particolare, in modo da disegnare idealmente un piccolo profilo dell'eroe eponimo, quella volpe attorno alle cui imprese si sono affannati i numerosi e anonimi scrittori che, nello spazio pressappoco di un secolo, dal 1170 al 1250, hanno dato forma e consegnato alla memoria della letteratura francese ed europea il genere della letteratura zooepica.

Nel percorso testuale ho corredato le citazioni degli originali in francese antico di traduzioni in italiano, ogni volta che era necessario e comunque con una certa abbondanza, perché anche il lettore non iniziato alla filologia romanza potesse non sentirsi escluso dal cogliere tutte le sfumature; parimenti, nella seconda parte del volume, ho ritenuto di tradurre le citazioni della critica, nella fattispecie quelle in lingua tedesca, per lo stesso motivo. La seconda parte infatti lascia il terreno delle singole *branches* per affrontare in quattro capitoli problematiche più generali, come il posto del *Roman de Renart* nella storia del romanzo e delle sue tecniche di rappresentazione della realtà, il significato di una letteratura con personaggi zoomorfi che appare universalmente diffusa e radicata nell'immaginario ben prima del

Medioevo, nonché alcuni aspetti di storia della critica e di filologia testuale, che possono risultare paradigmatici.

Accennerò qui soltanto a quella discussione sulle stratificazioni etniche che include l'insieme degli argomenti e delle argomentazioni portati nel tempo da coloro che hanno messo in luce e indagato i molteplici rapporti del *Roman de Renart* con un extratesto di qualità antropologica o, per usare una dizione più datata e riduttiva, con il folklore. Metodologicamente dico subito che considero primario decifrare "nel testo" letterario le spie di un rapporto col mondo extratestuale in cui la componente antropologica spesso funge da catalizzatore, non sempre adeguatamente avvertito, rispetto alla società, alla cultura, all'ideologia ecc. Parlare di "stratificazioni etniche" rende trasparente e percepibile l'esistenza di una pluralità di apporti, diversamente dislocati nel tempo e nello spazio, della cultura etnica (aggettivo che riassume i diversi attributi usualmente impiegati: popolare, folklorica, tradizionale, primitiva, arcaica, contadina, illetterata, orale ecc.). Non intendo tuttavia affrontare centralmente la relazione, più dialettica che antagonistica, fra i modelli evolucionistico e diffusionistico di trasmissione dei fatti linguistici e culturali, che pure sono sottesi a gran parte della discussione qui evocata.

A grandi linee, si può affermare fin d'ora che i diversi argomenti adottati nel caso del *Roman de Renart* si differenziano secondo che collocano le fonti, i modelli o le caratteristiche di genere dell'epopea animalistica medievale in un contesto prossimo alla redazione dei testi ovvero in un passato che oscilla dall'alto Medioevo alla pre- e proto-storia dell'Eurasia. Così accade per l'argomento onomastico che, facendo leva soprattutto sui nomi della volpe Renart e del lupo Isengrin, tendeva a situare le origini leggendarie nel periodo delle migrazioni germaniche. Parimenti l'accertamento dei debiti del *Roman de Renart* col patrimonio narrativo del folklore internazionale e, in special modo, col genere tradizionale della fiaba di animali porta a retrodatare anche di molto la creazione di numerosi racconti delle *branches* renardiane. Le indagini, poi, che hanno colto sotto la specie di Renart un'epifania romanza del *trickster* mitologico, presente in non poche società d'interesse etnologico e protagonista di narrazioni seriali assai simili a quelle della volpe medievale, fanno emergere uno strato profondo e arcaico della cultura dei popoli europei.

Se, d'altro canto, si pone l'accento sugli elementi di scrittura e di oralità presenti, in diverso grado, nei testi del *Roman de Renart*, ciò che ne risulta è piuttosto la contestualizzazione dell'epopea animali-

stica negli specifici modi di produzione e, soprattutto, diffusione della letteratura medievale. Allo stesso modo, la parodia e le tematiche carnevalesche che sono disseminate in quasi tutte le *branches* ci riportano, sì, alla millenaria tradizione del riso e della festa, ma in quanto attualizzata e usufruita nella specifica cultura comica popolare del Medioevo, che aveva una parte non piccola anche nel vissuto quotidiano dei chierici.

Questo vuol essere solo un assaggio, mi si passi il termine, di ciò che il lettore incontrerà in questo volume, sempre in maniera problematica e mai apodittica, perché la pretesa stessa di offrire un'unica ed esclusiva chiave di lettura per tutte le *branches* è fuori dalle mie intenzioni e, comunque, destinata a essere di scarso rendimento per quello che si caratterizza sempre di più come un genere della letteratura medievale e non semplicemente un'opera, ancorché molto sviluppata.

Nel mettere mano a questo libro ho rifiuto in gran parte, e in parte ancora maggiore riscritto, ampliato e aggiornato, una serie di lavori dedicati al *Roman de Renart* in un arco più che decennale. Nella bibliografia finale sono registrati tutti e solo, a meno di sviste e omissioni di cui chiedo venia in anticipo, i testi effettivamente consultati e/o citati nel corso dei capitoli: nonostante la sua ampiezza, non la si può ritenere pertanto una bibliografia esauriente e specifica sul *Roman de Renart*: per questo occorre rivolgersi al volume di Kenneth Varty, *The Roman de Renart. A Guide to Scholarly Work*, e al periodico della Società Internazionale Renardiana "Reinardus".

Parte prima

I

Genesi

Or oiez, si ne vos anuit!
Je vos conterai par deduit
Comment il vindrent en avant,
Si con je l'ai trouvé lisant,
Qui fu Renart et Ysengrin. (*branche 24*, vv. 1-5)

(Ascoltate e non vi annoiate! / Vi racconterò per divertimento / come vennero al mondo / – così come l'ho trovato leggendo – / e chi erano Renart e Isengrin)

L'autore di questi versi, rimasto anonimo come quasi tutti gli scrittori di racconti di avventure della volpe in francese antico e come la gran parte degli scrittori della letteratura medievale romanza, blandisce il suo potenziale pubblico promettendo di divertirlo con la storia dell'origine dei due protagonisti, che – assicura – egli ha scoperto leggendo nei libri; se cominciare dall'inizio, con la presentazione dei personaggi, si conviene a ogni buon romanzo, qui l'autore medievale, che si trova a manipolare due individui zoomorfi, decide di rifarsi al modello più alto, conosciuto e rispettato, addirittura il libro biblico della *Genesi*. Ma, prima di proseguire nel racconto, occorre fissare un po' più da vicino il testo in questione.

La *branche 24* del *Roman de Renart*¹ ha avuto una fortuna critica inversamente proporzionale alla densità dei problemi testuali e interpretativi che sollevano i suoi 314 versi (cfr. Krappe, 1943; Jauss, 1964; Scheidegger, 1989, pp. 176-209; Bellon, 1998). A lungo ha pesato su quest'opera, breve ma assai originale nel panorama del ciclo renardiano, il giudizio negativo di Lucien Foulet²: appartiene a quelle

1. Se non diversamente indicato, le citazioni del testo sono sempre tratte dall'edizione di Ernest Martin (1882-87, vol. II, pp. 336-44).

2. Alla storia della critica renardiana è dedicato il capitolo nono di questo libro.

branches epigonali «médiocres», che si potrebbero «passer sous silence», perché attestano solo «l'éclatante popularité du goupil» nel XIII secolo (1914, p. 474); in se stessa è «un pot-pourri de récits étrangers les uns aux les autres, empruntés à des sources fort différentes de celles où ont d'ordinaire puisé nos trouvères, ou visiblement composés sur le tard» (ivi, p. 97); la cronologia sembra già condannarla in partenza: «la branche XXIV est une des plus tardives que nous possédions [...]. Personne n'a proposé une date ferme, mais si l'on met-tait la branche vers 1250 il est bien probable que pas une protestation ne s'élèverait: peut-être [...] plus tard encore» (ivi, p. 96).

Questa *branche* è contenuta solo nei manoscritti B C M n, quindi è assente dal ramo principale e più antico della tradizione, cioè α^3 ; si ricordi inoltre che M è difettoso delle carte iniziali, per cui il testo comincia al v. 146, e che B è il solo a recare i vv. 95-133; fuori di queste divergenze il testo è tradito in maniera abbastanza omogenea. La scansione del racconto comporta un prologo (vv. 1-18) e un'avventura di Renart e Isengrin (vv. 216-314)⁴, che viene spacciata come *enfances*, nel senso epico di prime imprese dell'eroe in età giovanile; ma fra questi due poli sta la narrazione, o meglio l'esposizione, di come sono apparsi sulla scena della storia i due protagonisti: all'enunciato esordiale («je vos conterai par deduit / comment il vindrent en avant», vv. 2-3) fa infatti riscontro quello conclusivo («or avez bien oi atant / comment sont venu en avant», vv. 213-214). Ebbene, proprio in questi 210 versi si concentrano i maggiori problemi e le particolarità di questa *branche*: per procedere con ordine e possibilmente con chiarezza è opportuna una segmentazione approssimativa del testo in blocchi tematicamente coerenti; si possono individuare, in questo modo e in successione, il racconto della creazione del lupo e della volpe da parte di Eva (vv. 19-82), la spiegazione del trasferimento ai due animali degli antroponomi Renart e Isengrin (vv. 83-148), una digressione didattico-allegorica (vv. 149-178), e infine la storia dell'asina di Balaam (vv. 179-215). Si noti *en passant* anche il relativo equilibrio dei segmenti così ottenuti, di circa 60 versi i primi due, di circa 30 versi gli altri due: piccole spie di un certo qual ordine compositivo, finora mai apprezzato a dovere dalla critica.

Dunque i due terzi del testo risultano anomali rispetto alle attese del lettore familiare con le altre *branches* del *Roman de Renart*: le uni-

3. Una panoramica della tradizione manoscritta del *Roman de Renart* è nell'ultimo capitolo di questo libro; ancora utile Büttner (1891).

4. «Si vos conterai de lor vie / ce que j'en sai une partie», vv. 217-218.

che due sezioni narrative non si connettono al ciclo delle avventure renardiane, bensì alla Bibbia (*Genesi 2, Numeri 22*), mentre il segmento centrale, un centinaio di versi, si sviluppa dichiaratamente in chiave argomentativa e didascalica («cest mien traitié», v. 181). La necessità di spiegare la provenienza di Renart e Isengrin, lungi dal significare un' anteriorità della *branche* 24 rispetto alle altre, suggerisce piuttosto l'opera di un epigono, di un autore che inventa una genesi dei due personaggi vuoi per esaurimento dei materiali narrativi vuoi per una diversa destinazione, per un uditorio che non è più quello delle altre *branches* (Jauss, 1964, p. 310). Se l'orizzonte del genere zoepico appare in tal modo messo come fra parentesi, ovvero assunto quasi in una forma metalinguistica, il ricorso alle fonti può risultare molto istruttivo per caratterizzare e comprendere questo racconto renardiano anomalo. Il prologo è in tal senso molto esplicito:

Je trovai ja en un esclin
un livre, Aucupre avoit non:
la trovai ge mainte raison
et de Renart et d'autre chose
dont l'en doit bien parler et ose. (vv. 6-10)

(Trovai una volta in un baule / un libro: *Aucupre* era intitolato. / Vi trovai più d'una notizia / sia di Renart che di altro / di cui si deve parlare e oso farlo)

Il riferimento all'*auctoritas* è topico in uno scrittore medievale e il libro scritto offre un' idonea garanzia di veridicità al giullare che si accinge a narrare una storia meravigliosa⁵; ma qui è indicato addirittura il nome della fonte, il titolo di quel libro trovato in un baule, che rivela come vennero al mondo Renart e Isengrin: *Aucupre*. Che cosa si celi dietro questa denominazione non è stato ancora chiarito in modo definitivo (cfr. Batany, 1989, pp. 74 e 102n; Scheidegger, 1989, pp. 176 ss.):

5. L'idea è svolta nella seconda parte del prologo: «A une grant letre vermeille / trovai une molt grant mervoille / se je ne la trovasse ou livre / je tenisse celui a ivre / qui dite eust tele aventure / mes l'en doit croire l'écriture» (vv. 11-16, «Dopo una gran lettera vermiglia / trovai una storia assai meravigliosa / Se non l'avessi trovata nel libro / avrei ritenuto ubriaco / chi avesse narrato una tale avventura / ma al testo scritto bisogna credere»). L'opposizione oralità/scrittura attraversa più volte la *branche* (vv. 1, 4, 61, 140) con una polarizzazione significativa: orale è l'esecuzione e la ricezione del testo, che nasce però dalla lettura e dalla scrittura; inoltre non è da sottovalutare una possibile inflessione ironica nelle parole del prologo, che avvalorano mediante la fonte scritta un racconto altrimenti incredibile (*mervoille, ivre, tele aventure*).

le ipotesi avanzate vanno dal volgarizzamento di un trattato di caccia o simile, se si riconduce *Aucupre* a lessemi latini del tipo *auceps*, *aucupia*, *aucupatio* ecc., fino allo scetticismo assoluto (mera finzione d'origine, *nomen fictum* desementizzato). Quanto a una radice *aucup-* latina, però, viene da chiedersi come mai il dittongo iniziale non sia stato ridotto a *o* secondo la norma francese antica; sulla scia di questo dubbio linguistico, e non volendo accedere a un'interpretazione nichilista, si può allora, con cautela, pensare a un'altra matrice culturale, e pertanto a un nome arabo coll'articolo agglutinato e conseguente velarizzazione di *l-* preconsonantica. C'è poi da osservare che il titolo del libro per l'autore medievale può indicare tanto l'autore quanto l'argomento o il protagonista dell'opera. Insomma, mi pare che ci sia spazio per un supplemento d'indagine, prima di accettare la desementizzazione letterale di *Aucupre* e la sua risementizzazione metaforica incontrollata.

Quale sarebbe stato il contenuto del libro di *Aucupre*? Secondo il testo della *branche* 24,

Come diex ot de paradis
 et Adam et Evain fors mis
 por ce qu'il orent trespasé
 ce qu'il lor avoit conmandé (vv. 21-24)

(Come Dio cacciò Adamo ed Eva / fuori dal Paradiso / perché avevano trasgredito / quello che aveva loro ordinato)

Il riferimento al libro biblico della *Genesi* è trasparente; dunque la fonte misteriosa conteneva in qualche modo un racconto della creazione e in particolare della creazione degli animali, come emerge dai versi successivi, in cui Adamo ed Eva, a turno usando una verghetta ricevuta da Dio, fanno scaturire dalle acque i primi animali domestici e selvatici. Ma a quale passaggio della *Genesi* si rifà *Aucupre* e di conseguenza la nostra *branche*? Sono infatti due le storie della creazione che il testo biblico ci presenta, una in cui l'uomo compare il sesto giorno, al culmine della creazione, dopo gli animali (*Genesi*, 1), e una, forse più antica, contenuta all'interno della storia dell'Eden (*Genesi*, 2), in cui gli animali sono creati per fare compagnia all'uomo, prima della donna e prima della caduta. Ma la genesi del lupo e della volpe qui rappresentata si configura come uno scarto rispetto al racconto biblico, una variante eterodossa, apocrifa, che pone di per sé un problema ermeneutico.

Da un lato, infatti, questa *branche* si vuole come inizio assoluto del ciclo zoepico, oltre il quale, all'indietro, non si può andare: l'*intentio* di chi l'ha scritta, che – non si dimentichi – abbina un *traitié* su Renart alla narrazione di una breve avventura, trova d'altronde perfetta corrispondenza nella posizione incipitaria che i manoscritti C, M le hanno assegnato, facendo registrare nella tradizione un disegno compositivo organico⁶. D'altro lato, il modello biblico si sottrae a una puntuale determinazione, ma non cessa di offrire spunti allusivi, come laddove (*Genesi*, 2, 19) dice che Dio, dopo aver creato l'uomo, «plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome»⁷; la *branches* narra in effetti di un Dio impietosito che, dopo la cacciata dal Paradiso di Adamo ed Eva, dà al primo uomo una bacchetta con cui far scaturire dal mare ciò di cui avesse bisogno; dopodiché l'autore continua il racconto per spiegare l'attribuzione dei nomi di Renart e Isengrin alla volpe e al lupo, come si vedrà più sotto. Sembra quasi che il rapporto fra i due testi sia declinato in chiave di parodia, cioè secondo una modalità intertestuale prevalente nel *Roman de Renart*, nel senso che qui subisce un viraggio particolare il mito dell'uomo che dà i nomi alle bestie: non un Adamo, ma due furfanti matricolati sono la causa dei nomi propri assegnati *in illo tempore* ai due capostipiti zoomorfi.

La creazione degli animali è presentata come l'effetto dei gesti simmetrici e antitetici di Adamo ed Eva: l'uomo colpisce l'acqua con la bacchetta divina e ne esce una pecora, la donna con lo stesso gesto fa uscire un lupo, che rapisce la pecora e la porta nel bosco; allora Adamo fa apparire un cane che riprende la pecora al lupo. Il testo sottolinea che le bestie create dall'uomo vivono in società con lui, mentre quelle create dalla donna, fra cui la volpe, il rosso malpelo, si rifugiano nella foresta. Anche se non molto sviluppata, è evidente la sottostruttura dualistica di questo racconto d'origine: da un lato le creature utili, buone e addomesticabili, dall'altro quelle nocive, malvagie e selvatiche. Certo, in una cultura a dominante cristiana come quella medievale, non va nemmeno sottovalutata la corrente di misoginia che si riflette nell'attribuzione alla prima donna dell'origine degli animali

6. Queste due antologie terminano con la *branches* della morte di Renart.

7. Uso la traduzione della *Bibbia di Gerusalemme*.

nocivi e feroci, nonché nella sottolineatura del movente estetico e dunque superfluo dei gesti femminili (Scheidegger, 1989, p. 186):

Ce dist Adam: «Dame prenez
ceste brebiz si la gardez:
tant vos donra lait et fromache,
assez i aurons conpenage».
Eve en son cuer se porpensoit
que s'ele une encor en avoit
plus bele estroit la compaignie. (vv. 33-39, corsivo mio)

(Disse Adamo: «Signora prendete / questa pecora e custoditela: / vi darà tanto latte e formaggio / che avremo companatico in abbondanza». / Eva meditava in cuor suo / che se ne avesse ancora una / sarebbe più bella la compagnia)

Tuttavia, l'opposizione fra le due classi di animali create dai progenitori è di natura più zoologica che morale: infatti «les Adam bien aprivoisoient / les Evain asauvagisoient» (vv. 75-76), cioè gli uni sono domestici, gli altri selvatici. Queste categorie (domesticamento/selvatichezza) sono, com'è noto, di pertinenza antropologica e trovano nel *Roman de Renart* un riflesso di grande evidenza nella distribuzione dei ruoli dei personaggi. Nel ciclo zooepico francese antico i protagonisti zoomorfi, prima di assumere le vesti di baroni feudali o di prelati, appartengono alla classe dei predatori, degli animali della foresta, sono dotati di una spiccata individualità e, in conseguenza di ciò, sono anche assimilati agli uomini e ai loro comportamenti “razionali”⁸; invece sono animali domestici i comprimari o le vittime di Renart (cani, animali della fattoria ecc.) e gli animali muti, al servizio dei personaggi umani. Si può cogliere in questa distribuzione asimmetrica una manifestazione indiretta della credenza, riconducibile a un impianto totemico, secondo la quale l'animale selvatico, il predatore, l'animale che non si lascia avvicinare e sotto-mettere dall'uomo è percepito in qualche misura come pari o superiore a lui, ovvero ne rappresenterebbe una varietà speciale, un parente lontano e temibile, mentre l'animale addomesticato e oggetto di consumo alimentare appare inferiore di natura e quindi, per così dire, più “animale” dell'altro.

8. Ciò che la vecchia critica metteva sotto la categoria discutibile e generica di antropomorfismo.

Ma il motivo della creazione dualistica ha fatto pensare anche alla *branche* come il terminale di una tradizione parallela, di una religione non ufficiale, che possedesse già una variante dualistica del mito della creazione primordiale⁹. In effetti, Gaston Paris (1895, p. 371n) aveva già sospettato un'origine manichea, mediata dal catarismo occitano, di questo tema e l'ipotesi era stata corroborata da altre prove della diffusione dell'identica credenza che, di probabile origine iranica, avrebbe seguito la trafila orientale-occidentale manichei-pauliciani-bogomili-catari. Nel folklore provenzale e bretone non mancano varianti di questa storia e tracce di racconti di origine degli animali che fanno risalire specie diverse, rispettivamente, a Dio o al Diavolo (Krappe, 1943): più che di un vero e proprio retaggio eretico, sembra piuttosto che questo sottotipo di eziologie popolari sia tuttora alquanto diffuso nel folklore europeo, che presenta spesso l'opposizione costante di specie "benedette" e di specie "maledette". È proprio del racconto eziologico, infatti, mostrare un evento fondatore che continua a dar forma al presente, trasformare la contingenza storica e naturale in necessità essenziale, e ciò attraverso un triplice procedimento (Albert-Llorca, 1991, p. 21): contestualizzazione dell'*explicandum*, enunciazione dell'atto che l'ha prodotto *in primis*, giustificazione empirica con riferimento alla realtà attuale. Queste tre "funzioni" agiscono chiaramente anche nel racconto inserito nella *branche* 24: la solitudine di Adamo dopo la cacciata dall'Eden, la creazione degli animali usando la bacchetta data da Dio, la distinzione fra animali domestici e selvatici e le loro caratteristiche immutabili (la coazione a ripetere del lupo verso la pecora, la socievolezza del cane: vv. 55-56 e 62-64). La capacità di combinarsi con altre strutture narrative, alla stregua di un motivo più che di un racconto indipendente, consente alle eziologie popolari una grande versatilità e adattabilità a contesti sempre nuovi. Molte di esse si presentano nella forma di creazioni in serie, ordinate a coppie, esprimendo una preoccupazione di ordine più che una descrizione di particolarità empiriche e giocando, per così dire, un animale contro l'altro (ivi, p. 96) secondo una grande varietà di categorie (diurno/notturno, mangiabile/immangiabile, utile/nocivo ecc.). Quando all'origine delle due serie ci sono rispettivamente Dio e il Diavolo, quest'ultimo agisce di solito per imitazione (come Eva nel-

9. Di una possibile «tradition populaire» parlava già Martin (1887, p. 96), con riferimento a credenze analoghe rinvenute presso «plusieurs peuples sauvages».

la *branche* 24) e il risultato delle sue operazioni – che vorrebbero competere con quelle divine o addirittura superarle – appare sbiadito, ridicolo o francamente opposto al modello: queste eziologie dualiste non oppongono però principi assoluti, come materia e spirito, ma tipi e classi di esseri naturali (ivi, p. 137); perciò, più che una cosmogonia popolare, che si interroghi sulla presenza del male nel mondo, sembra appropriato intravedervi una forma di manicheismo popolare, nel quale il dualismo di fondo si sovrappone, enfatizzandole, ad altre valorizzazioni culturali preesistenti (puro/impuro, benedetto/maledetto, selvatico/domestico). «Une fois exclue l'idée d'un monde parfaitement bon – le jardin d'Eden est loin derrière nous – ces légendes cosmogoniques tentent de penser l'équilibre d'un univers où un mal n'est jamais le Mal absolu et où le bien s'accompagne, comme d'une contrepartie inévitable, d'un mal relatif» (ivi, p. 148). Non va infine dimenticato che, anche al di fuori dell'area europea, numerosi racconti cosmogonici, diffusi presso popolazioni d'interesse etnologico in tutti i continenti, presentano coppie primordiali di eroi creatori o demiurghi antagonisti (maschio/femmina, fratello/sorella, furbo/stolto ecc.), uno dei quali ostacola o distrugge quello che crea l'altro dei due, ovvero nel senso che la creazione di beni e cose utili del primo è imitata in modo maldestro (o parodiata) dal secondo, che così dà vita a esseri inutili o nocivi¹⁰.

L'intersezione fra mondo animale e mondo umano, su cui fanno leva molte *branches* del *Roman de Renart*, è tematizzata in modo esplicito e quasi metalinguistico nel segmento successivo della *branche* 24, in cui il lupo e la volpe anonimi scaturiti dai gesti di Adamo ed Eva diventano Isengrin e Renart. Che si tratti di antroponimi, cioè di nomi propri di esseri umani, trasferiti agli animali per antonomasia risulta dal parallelismo che il testo istituisce fra le due coppie di figure. Infatti, per cominciare dall'eroe del ciclo,

rous ot le poil conme Renarz
 moult par fu cointes et gaingnarz:
 par son sens toutes decevoit
 les bestes quantqu'il en trovoit.
 Icil gorpis nos senefie

10. Nel folklore internazionale riflettono questo schema i motivi A.1217 e A.1751, secondo il repertorio di Stith Thompson (1932-36); esempi tratti da diversi popoli, dalla Siberia alla Melanesia all'America, in Meletinskij (1993a, pp. 185 ss.).

Renart qui tant sot de mestrie:
 Tot cil qui sont d'anging et d'art
 Sont mes tuit apelé Renart
 Por Renart et por le gorpil (vv. 79-87)

(aveva il pelo rosso come Renart / era molto furba e vorace: / con la sua astuzia ingannava / tutte le bestie che incontrava. / Quella volpe ci rappresenta / Renart che sapeva tanti trucchi: / tutti quelli che possiedono l'arte dell'inganno / sono ormai chiamati tutti Renart / a causa di Renart e della volpe)

Se il verso «rous ot le poil conme Renarz» può ancora far sospettare che il soggetto generico *li gorpis* venga confrontato col personaggio del romanzo, il distico seguente non lascia dubbi: «se Renart sot gent conchier / li gorpix bestes engignier» («se Renart sapeva truffare gli uomini / la volpe sapeva ingannare le bestie», vv. 89-90); l'uno appartiene al mondo degli uomini, l'altro a quello delle bestie. Dunque lo scambio onomastico sarebbe avvenuto fra un certo Renart, un malandrino, un imbroglione, e la volpe, a causa dell'omologia di comportamenti e attitudini; da allora s'è propagato l'uso di chiamare Renart «tot cil qui sont d'anging et d'art». L'identica circostanza si sarebbe verificata per il lupo, che prese il nome di Isengrin da un brigante matricolato¹¹, nonché zio di Renart, cosicché da allora

tot cil qui sorent bien rober
 et par nuit et par jor embler
 sont bien a droit dit Ysengrin. (vv. 99-101)¹²

(tutti quelli che sanno rubare bene / e notte e giorno rapinare / sono a buon diritto detti Isengrin)

In estrema sintesi, la *branche* riferisce dell'esistenza, nel passato, di due uomini, zio e nipote, divenuti celebri l'uno per le rapine, l'altro per gli inganni perpetrati, a tal punto che i loro nomi propri giunsero a designare, per antonomasia, chiunque si specializzasse nei furti e nelle truffe; queste specialità essendo attribuite nel mondo

11. «Et Ysengrin apele l'on / le leu par iceste acoison» (vv. 105-106, «e si chiama Isengrin il lupo / per questa ragione»).

12. L'osservazione non può mancare di far venire in mente il discusso passo di Guibert de Nogent (*De vita sua*, III, 8) in cui l'appellativo di Isengrin è dato al delinquente che guida la sommossa contro il vescovo di Laon (1112): cfr. il capitolo ottavo di questo libro.

animale per eccellenza al lupo e alla volpe, quei nomi propri sarebbero stati assegnati anche a loro. Renart e Isengrin sarebbero dunque gli archetipi dell'imbroglione e del furfante, per di più legati dalla parentela. Questa considerazione di per sé autorizzerebbe ad aprire una questione che gli studiosi della letteratura zoeopica medievale hanno, ciclicamente, affrontato e rimosso, quella dei possibili modelli storici dei personaggi della volpe e del lupo e delle ragioni che hanno indotto ad abbinare i due eroi zoomorfi con quei nomi propri e non con altri¹³: l'argomento non è privo di interesse e sarà ripreso in un capitolo successivo. Qui limitiamoci a seguire il testo della *branche* 24.

Il parallelismo fra le due coppie di personaggi è sviluppato con una certa ridondanza¹⁴ e addirittura amplificato nei versi seguenti alle rispettive consorti. Il testo tuttavia non è sicuro: non solo, infatti, i vv. 95-134 sono traditi dal solo manoscritto B, e quindi sospetti d'interpolazione¹⁵, ma sono avvertibili guasti della lezione stessa. Tutto il passaggio fu analizzato da questo punto di vista da Gunnar Tilander (1924a, pp. 716-20); l'ordine dei vv. 107-24, in cui è questione di Hersent e di Richeut, mogli di Isengrin e di Renart, e delle corrispondenti fi-

13. Le ricerche dei possibili antenati storici dei personaggi del *Roman de Renart*, incominciate da Jacob Grimm (1834), sono state riprese in anni recenti da Batany (1989, pp. 73-107) e approfondite sotto il profilo storico da Werner (1995); Werner ritiene di poter dimostrare che l'epopea renardiana si sia sviluppata da un testo (perduto) in latino che trasponeva nella favola di animali i conflitti politici e spirituali fra la monarchia francese e la casata (lorenese-)borgognona dei conti di Sens nell'XI secolo; il conte Renard II di Sens (morto nel 1055) sarebbe stato l'inafferrabile "volpe" che dal suo castello sfidava il re e i cluniacensi che lo sostenevano; prima di lui l'epiteto di "volpe" avrebbe colpito il conte Landri di Nevers, accusato da Adalberone di Laon (996) di aver sedotto la cognata di Ugo Capeto, Gersende (il nome e la vicenda sarebbero quindi il nucleo storico dell'adulterio di Renart con la moglie di Isengrin); quindi le radici ultime della letteratura zoeopica medievale starebbero nell'ambiente della nobiltà e del clero di corte del secolo precedente la redazione delle più antiche *branches*, che pure ne riflettono ancora intrighi e personaggi. Contro questa ricostruzione si può obiettare che mancano i testi latini in cui Landri prima e Renard poi siano appellati in chiaro come "volpi"; i luoghi del *Roman de Renart* citati a sostegno sono pochi e generici, senza dire che, come parti di un'opera letteraria con codici e convenzioni proprie, il loro valore documentale è opinabile; resta inspiegato il personaggio di Isengrin e il suo antagonismo con Renart, come pure il nome e il ruolo degli altri personaggi zoomorfi.

14. Cfr. vv. 96-97 e 83-84, 99-101 e 85-87, 102-103 e 91-92 (le prime occorrenze si riferiscono a Isengrin e, a ritroso, le seconde a Renart).

15. S'intende che in linea di principio può trattarsi anche di una lacuna di γ .

gure animali, appare perturbato. Riproduco qui la parte centrale per mostrare come può essere emendata¹⁶:

cele Hersent la lentilleuse
 qui fame ert Ysengrin espeuse
 la gorpille le senefie
 car moult set d'art et de mestrie
 se l'une iert mestre abaeresse
 et l'autre mestre lecharesse
 moult furent bien les deus d'un cuer
 l'une fu l'autre ce cuit suer
 por Richout la fame Renart
 por le grant engin et por l'art
 est la gorpille Richeut dite
 se l'une est chate l'autre est mite
 moult a ci bone compaignie
 et l'une et l'autre senefie (vv. 111-124)

(quella Hersent lentiginosa / ch'era moglie d'Isengrin / la volpina la rappresenta / poiché conosce assai l'arte d'ingannare / quanto una è bramosa / tanto l'altra è lasciva / furono entrambe d'identico sentire / l'una era, credo, sorella dell'altra / per Richeut la moglie di Renart / e per il gran talento negli inganni / la volpina è detta Richeut / l'una è traditrice come l'altra / questa è una bella compagnia / e l'una rappresenta l'altra)

Il salto logico fra il v. 112 e il v. 113 è patente: prima si parla di Hersent e della moglie del lupo, poi della compagna della volpe; Tilander anticipa perciò i vv. 119-122 prima di 113 e sposta altresì i vv. 113-116 dopo 118 in modo da restaurare senso e parallelismo. Il copista si sarebbe perciò sbagliato due volte, la prima confondendo *espeuse* con il successivo *suer* in fine di verso e trascrivendo di seguito il *couplet* che inizia *La gorpille* e quello subito dopo, la seconda confondendo *moult* del v. 123 con quello del v. 117¹⁷ e rimettendo senza parere il *couplet* al suo posto; a questo punto, arrivato a *suer*, s'accorge dell'errore e ricopia i quattro versi saltati (vv. 119-122), per poi proseguire con più attenzione (a parte il secondo *et* superfluo del v. 124). Il ragionamento che sta dietro la congettura di Tilander dev'essere stato a un dipresso questo, che impone nondimeno un doppio errore della stessa natura, ma di direzio-

16. Ometto la punteggiatura interpretativa dell'editore.

17. La numerazione è sempre quella dell'edizione Martin, che segue B e la sua sequenza dei versi, qui ritenuta erranea.

ne opposta (in avanti/all'indietro), nel breve spazio di una dozzina di versi. Mi pare invece più economico immaginare una sola distrazione del copista, concernente i vv. 119-122, tralasciati in un primo tempo e recuperati poi, per rimediare alla lacuna, dopo il v. 118: la sequenza originale avrebbe potuto essere pertanto 112, 119-122, 113-118, 123¹⁸.

Che il testo sia conservato in maniera distorta appare anche da un'altra incongruenza: la relazione di parentela che lega Isengrin e Renart, zio e nipote, risale agli archetipi storici dei due personaggi secondo il v. 94 («Ysengrin li oncle Renart»), ma diventa invece di natura metaforica e traslata nella spiegazione offerta nei versi seguenti, che ricorrono al campo semantico dell'affetto amichevole (*s'entra-moient*¹⁹, *parent et ami*, *s'amor*, *amor fine*, *par amistié*):

por ce que si bien s'entra-moient
 et qu'ansamble sovent aloient
 le leu du gorpil fait neveu
 et li gorpiz oncles du leu (vv. 133-136)

(perché si volevano bene a vicenda / e andavano insieme sovente / il lupo fa della volpe suo nipote / e la volpe suo zio del lupo)

Eppure questa relazione è importante e può aiutare a gettar luce nella storia dei testi della letteratura zoeopica²⁰ e nelle loro stratificazioni etniche. Nel *Roman de Renart* essa compare soltanto in questa *branche* e nella *branche* 5, ma vi si riferiscono anche l'*Ysengrimus* latino (metà XII secolo) e il *Van den Vos Reynaerde* fiammingo (inizio XIII secolo). Si tratta, com'è noto, di un rapporto di parentela di grande rilievo antropologico (e linguistico) e come tale studiato da diversi punti di vista

18. Correzioni minori, d'accordo con Tilander, s'impongono più sotto: al v. 125 «cist .IIII. furent bien asamble» va letto «cist .II. furent» senza cambiare il verbo come fa Martin, perché si riferisce ancora a Richeut e alla *gorpille*, come ai vv. 123-124; al v. 128 «li rous» va cambiato in «li lous» per evidenti ragioni di simmetria e senso (il lupo, e non la volpe, è «forz roberre», cfr. v. 95); sui vv. 127-130 grava poi il forte sospetto di un guasto, dato che si parla solo di Isengrin e di Richeut e non di Renart e Hersent (e loro corrispondenti animali).

19. Il verbo istituisce un legame intertestuale (in controtendenza) col prologo della *branche* 2 («onques ne s'entrarent jor», v. 15), che, non si dimentichi, nei codici relatori della *branche* 24 è in realtà copiato in testa alla medesima, senza soluzione di continuità (cfr. Roques, 1948-63; Fukumoto, Harano, Suzuki, 1983-85).

20. Il v. 140 («se mes bons livres ne me ment») dà a intendere che anche questo tratto derivi dalla fonte misteriosa, *Aucupre*, ma si tratterà di una formula comoda quanto poco significativa.

(Benveniste, 1976, pp. 172 ss.): lo zio in questione, va precisato, è lo zio materno (*avunculus* > *oncle*) e la sua relazione col figlio della sorella risponde a determinate caratteristiche codificate e funzioni dei ruoli della parentela vigenti in un sistema sociale (Lévi-Strauss, 1974, pp. 47-62). Nelle società a filiazione patrilineare i rapporti fra zio materno e nipote sono spesso molto confidenziali, affettuosi e scherzosi, a differenza di quelli fra padre e figlio, improntati alla severità: questo sistema di atteggiamenti peculiare è ben documentato anche nella cultura romana (Bettini, 1986, pp. 50-76), e, in un'ottica evolucionistica, potrebbe essere la spia di uno stadio matrifocale primitivo, di cui resta traccia anche nella semantica dialettale²¹. L'importanza della relazione avuncolare è stata messa in luce anche nei testi medievali, specialmente del genere epico, ma non mi pare sia stata ancora valorizzata nel *Roman de Renart*. Ora, se si trasferiscono ad esso queste sommarie considerazioni, non ci si può sottrarre alla suggestione che la presenza di questa designazione di parentela (zio-nipote) per i due protagonisti solo in aree laterali della letteratura zoeopica possa essere vista come un fenomeno di conservazione di uno strato etnico arcaico o isolato²²; ma soprattutto, anche senza compromettersi con ipotesi evolutive, si può dimostrare con facilità che i rapporti fra Renart e Isengrin in molte *branches* sono improntati, nonostante gli inganni, a quella familiarità e complicità che contraddistingue la relazione avuncolare a livello antropologico e che invece spesso manca fra loro e gli altri personaggi.

Nel segmento successivo della *branche* Renart è protagonista di un forte principio di allegorizzazione (vv. 149-178). Infatti si può imparare (*aprandre*, v. 149) qualcosa da lui, perché simboleggia e rappresenta (*se nefie*, v. 151) l'archetipo dell'imbroglione e anzi del malvagio; non si possono confondere queste considerazioni su Renart con quelle che spesso s'incontrano nelle altre *branches*, giacché qui il lessico e la struttura argomentativa riflettono i modi della letteratura didattica e allegorica che fiorisce tra la fine del XII e il XIII secolo. La densità retorica²³ e il crescendo di difetti imputati alla Volpe (*felonie, envie, escharsetez, avarice*) concorrono a trasfigurarla nell'emblema negativo della società, a tal punto che il narratore s'impone una censura con un enunciato me-

21. Illuminanti in proposito gli studi di Mario Alinei (1984 e 1996, vol. I, pp. 634 s.).

22. La tardività della *branche* 24 e del testo fiammingo non è d'impaccio: dopotutto, in filologia e in folklore, *recentiores non deteriores!*

23. Cfr. ad esempio il poliptoto dei vv. 154, 156, 157 (su *engingnier*) e le altre figure di ripetizione (anafora, vv. 166, 167, 169, e anadiplosi, vv. 170-171).

talinguistico (v. 174). La digressione moraleggiante s'interrompe bruscamente (v. 178) e sembra suggerire così anche la sua originalità, il suo non essere addebitabile alla fonte allusa nel prologo, *Aucupre*, oltre il quale si è spinto l'autore in una pericolosa attualizzazione del testo:

Avarice a le mont surpris.
 Cil est clamez dolanz chaitis,
 se rante n'a, se il n'usure.
 Or ai parlé outre mesure,
 car cil qui les granz rantes ont,
 ce sont cil qui mainz maus en font.
 Moult en puet l'en vilment parler,
 mes je n'ai soin de plus conter. (vv. 171-178)

(cupidigia ha invaso il mondo / povero infelice è chiamato / chi senza rendita non pratica l'usura / ora ho parlato senza controllo / infatti quelli che hanno grandi rendite / sono quelli che le usano per il male. / Se ne può parlare molto male / ma io non ho voglia di dire di più)

Il tema successivo è introdotto con una ripresa della formula di prevenzione della meraviglia del pubblico («ne vous devez esmerveiller», v. 180), non troppo ingiustificata dal momento che si tratta di spiegare con un riferimento illustre come e perché gli animali possano parlare²⁴. La storia biblica dell'asina di Balaam (*Numeri*, 22-24) è il secondo richiamo scritturale dopo quello d'esordio e ne condivide la tendenza ad allontanarsi dal dettato originale in favore di una variante semplificata, ma non neutra. Quando il territorio di Moab venne oppresso dagli israeliti, il re Balaac chiese a Balaam di maledirli: dopo un primo rifiuto, Balaam partì per Moab su un'asina che, sulla strada, fu fermata da un angelo di Dio con la spada; l'uomo colpì inutilmente per tre volte l'animale col bastone per indurlo a proseguire, finché Dio fece parlare l'asina e Balaam vide l'angelo. Il personaggio esemplifica un tipo di ottusità comica che risalta nel confronto con l'animale, ancorché ispirato da Dio; nella *branche* infatti sono enfatizzati gli sforzi inutili di Balaam e la risposta lapidaria dell'asina.

La minuziosa e acuta analisi di Scheidegger (1989, pp. 203-9) ha sviscerato i molteplici sensi del testo, forse lasciando in ombra un'intenzionalità parodica che a me pare riconoscibile non solo nella tra-

24. Credo qui che abbia colto nel segno Scheidegger (1989, p. 195), analizzando questo passaggio poco perspicuo.

sformazione del racconto biblico, ma anche nel suo asservimento allo scopo di fornire un *pendant* clericale ed elevato alla conversazione bassa e profana di Renart e Isengrin. L'evocazione della divinità, alla cui onnipotenza è attribuita la facoltà di dotare gli animali della parola, altrimenti proprietà esclusiva dell'uomo, diviene in tal senso molto significativa:

Cil diex, si li vient a plaisir,
 puet encore bien consentir
 a parler les bestes sauvages
 et les usuriers faire larges. (vv. 209-212)

(quel Dio se vuole / può ancora consentire / a far parlare le bestie selvatiche / e a far generosi gli usurai)

Due sono gli *impossibilia* che Dio può operare e il primo riceve la giusta luce dal secondo: gli usurai generosi si richiamano a quanto è stato prima affermato sullo stato del mondo (vv. 171 ss.) dominato dalla cupidigia e diventano una tipica figura del mondo alla rovescia; parimenti gli animali parlanti vengono assimilati allo stesso modello immaginativo. Scomodare Dio per far parlare Renart e Isengrin è già una parodia, ma il testo va oltre e suggerisce in modo indiretto che l'ordine del mondo può solo essere capovolto (o rimesso in piedi?) dal suo creatore: sembra recuperata così tutta la valenza critica della primitiva inversione cristiana dei valori²⁵.

L'opera si conclude con il racconto di una porzione della *vie* di Renart e Isengrin corrispondente alle *enfances* e svolgente un intreccio narrativo (il furto dei prosciutti) che in realtà ha poco a che vedere con l'impianto "biografico" di tutta la *branche* (genesì, infanzia, vita): se fossero isolati dal contesto, che invece li codetermina, l'assenza di riferimenti all'adulterio di Hersent e gli appellativi "zio" e "nipote" potrebbero creare l'illusione di una precoce datazione dell'opera. Ma l'interesse maggiore della *branche* 24 risiede, come ho cercato di dimostrare, nella densità antropologica ed ermeneutica dei materiali che la compongono, assai più che nella sua trama narrativa, e che ne fanno una sorta di vero e proprio "mito di fondazione" di tutto il *Roman de Renart*.

25. Il testo dà adito anche a un'interpretazione più pessimistica: gli animali non possono parlare, come gli usurai non possono essere generosi (quasi fosse un dato di natura).

Peccato originale

La tesi, dimostrata con tanto accanimento da Lucien Foulet (1914) in più di duecento pagine di un libro capitale per gli studi sulla letteratura zoeopica, che le *branches* 2 e 5a del *Roman de Renart* costituissero le due parti di un poema unitario, il primo a trattare le avventure di Renart in francese, scritto da Pierre de Saint-Cloud nell'ultimo quarto del XII secolo, ispirandosi all'*Ysengrimus* latino, opera di Nivardo di Gand, risalente a qualche decennio prima, si è ormai rivelata agli specialisti¹, se non infondata, almeno basata su argomenti non inconfutabili. Infatti:

- nessuno dei quattordici manoscritti principali relatori del *Roman de Renart* presenta il testo delle due *branches* consecutivamente²;
- nessuno dei medesimi manoscritti presenta il testo della *branche* 2 nella sua interezza, cioè come risulta dall'edizione di Ernst Martin (1882-87), ma esso vi appare frazionato nei diversi episodi che la costituiscono;
- lo stesso può dirsi in sostanza anche per la *branche* 5a (la numerazione Martin tradisce già questa carenza di autonomia);
- il nome di Pierre non compare mai in queste due *branches*, bensì in altre che, paradossalmente, gli vengono negate;
- comunque sia, come per molti autori medievali, di questo Pierre non si sa quasi nulla fuori del *Roman de Renart*;
- la datazione è affidata allo scrutinio di elementi interni, come allusioni a fatti e personaggi storicamente documentati: criterio buono *faute de mieux*, ma non incontrovertibile;

1. Cfr. almeno Lodge, Varty (1981) e Scheidegger (1989); una bibliografia del *Roman de Renart* si trova in Varty (1998); una nuova edizione delle due *branches* di cui tratto in questo capitolo, nel testo trasmesso dal manoscritto M, si legge in Lodge, Varty (2001).

2. Cfr. la tabulazione dei manoscritti riportata in *Appendice*.

- Foulet data la *branche* 2 presupponendo che sia tutt'uno con la *branche* 5a, la sola in cui rinvieni un riferimento storico accertabile;
- le differenze col poema latino di Nivardo (per cui valgono le stesse certezze anagrafiche di Pierre) sono maggiori delle somiglianze, limitate a un paio di episodi;
- Foulet rigetta *a priori* ogni rapporto del *Roman de Renart* col folklore e la tradizione orale, che invece rappresentano un'importante termine di confronto³;
- evidenze esterne e interne alle *branches* conservate fanno intravedere l'esistenza di storie di Renart e Isengrin precedenti la loro attestazione letteraria;
- è nondimeno innegabile una certa continuità narrativa fra le due *branches* (meglio: tra la fine della *branche* 2 e l'inizio della *branche* 5a).

Questo secco elenco di problemi condensa, in modo forse troppo drastico e senza l'indispensabile corredo documentario, dati e discussioni che chiunque affronti la lettura di queste *branches* del *Roman de Renart* non può trascurare. Con questo presupposto un'analisi ravvicinata dei testi, delle loro strutture narrative, della loro interdiscorsività e intertestualità⁴ sia sui versanti colti che su quelli folklorici, riuscirà utile anche a un riesame delle questioni accennate, in vista di un'interpretazione complessiva.

2.1

Prologo

La *branche* 2 nell'edizione Martin⁵ conta 1.396 versi (*couplets d'octosyllabes* a rima baciata) e si può facilmente scandire in cinque episodi, in cui la volpe affronta ogni volta un animale diverso, preceduti da un prologo: ciascun segmento è delimitato da chiare marche d'inizio e di fine e la scansione è così evidente che è stato proposto addirittura di considerarli *branches* in origine indipendenti, legate insieme in un secondo tempo in modo da formare la prima antologia scritta del *Roman de Renart* (cfr. Varty, 1985)⁶.

3. Sulla *querelle* fra partigiani e avversari dell'apporto folklorico al *Roman de Renart* cfr. il capitolo nono di questo volume.

4. Utilizzo i due concetti come sono stati definiti da Segre (1984, pp. 103-18).

5. Tuttora l'edizione di riferimento, ma sulle questioni ecdotiche rinvio ancora all'ultimo capitolo.

6. Questa tesi suggestiva si fonda, oltre che su alcune plausibili evidenze della tradizione manoscritta, su argomenti di carattere stilistico che verranno in parte usufruiti e discussi anche nel corso di questo capitolo.

I ventidue versi del prologo sono stati ripetutamente dissezionati dalla critica, a partire da Foulet (1914, pp. 32-48), perché rappresentano un indubbio agglomerato di riferimenti letterari, preziosi per contestualizzare l'opera, e illustrano una fine costruzione retorica (cfr. Bériet, 1978 e Scheidegger, 1989, pp. 81-94). Le figure impiegate sono quelle più funzionali a sottolineare la differenza dalle altre produzioni che il pubblico già conosce e la peculiarità dell'opera che viene annunciata. Si tratta della ben nota topica dell'esordio (cfr. Curtius, 1948), del tipo «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (Dante, *Paradiso*, II, 7), in cui però l'individuale rivendicazione di novità fa pensare anche a un'originaria situazione di concorrenzialità fra diversi professionisti del racconto, propria di una cultura a prevalente statuto orale, che prevede la recitazione alla presenza del pubblico.

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 5
 qui assez bellement en dist
 et fabliaus et chançon de geste
 romanz de lui et de sa geste
 maint autre conte par la terre
 mais onques n'oïstes la guerre 10
 qui tant fu dure de grant fin
 entre Renart et Ysengrin
 qui moult dura et moult fu dure
 des deus barons ce est la pure
 que ainc ne s'entrainerent jour 15
 mainte mellee et maint estour
 ot entr'eulz deus ce est la voire
 des or commencerai l'estoire
 or oez le commencement
 et de la noise et du content 20
 par quoi et por quel mesestance
 fu entr'eus deus la desfiance⁷.

7. Cito dall'edizione Martin (1882-87), che segue il manoscritto D, ma ometto punteggiatura e maiuscole in principio di verso, qui e nelle citazioni successive; la siglatura dei manoscritti è quella consueta: cfr. la *Préface* al primo volume dell'edizione Martin oppure l'*Introduction* al primo volume dell'edizione Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85).

(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 / ma non udiste mai la guerra / che fu esageratamente dura / fra Renart e Isengrin / che assai durò e fu molto aspra / sui due baroni la verità / è che non si vollero mai bene / molte risse e molti scontri / ci furono realmente fra di loro / ormai comincerò il racconto / adesso udite il principio / della lite e della contesa / perché e per qual cagione / sorse fra loro due la sfida)

Si riconoscono la *captatio benevolentiae* nell'appello al pubblico (vv. 1, 10, 19) nello stile delle canzoni di gesta; l'uso dell'*amplificatio* declinata in diversi modi, dalla semplice *repetitio* (*maint* ai vv. 1, 2, 9, 16) alla più complessa figura etimologica incrociata con il poliptoto (su *conte* ai vv. 1, 2, 9; *dure/dura* ai vv. 11 e 13; *commencerai/commencement* ai vv. 18 e 19); parimenti generate dall'*amplificatio* appaiono certe strutture binarie che ritmano tutto il prologo, come *Paris/Elaine, le mal/la paine, Tristan/la chievre, fabliaus/chançon de geste, de lui/de sa geste, Renart/Ysengrin, moult dura/moult fu dure, mainte mellee/maint estour, de la noise/du content, par quoi/por quel*.

Anche i tempi verbali concorrono a definire le posizioni reciproche del narratore e del narratario rispetto alla storia narrata⁸: infatti i tempi del discorso, giusta la felice formula di Emile Benveniste, ovvero i tempi del mondo commentato, nella prospettiva di Harald Weinrich, cioè presente, futuro e passato prossimo, mimano nella scrittura la relazione tra la voce del narratore (e dei narratori *in absentia*) e l'ascolto del pubblico⁹, mentre il passato remoto, tempo per eccellenza della storia, secondo Benveniste, o del mondo narrato, per Weinrich, connota i contenuti narrativi noti o inediti per gli ascoltatori¹⁰. In realtà, ciò che sembra balzare in primo piano in questo prologo è proprio il progressivo emergere di un narratore individualizzato dalla massa dei *conteurs* e dei *contes* che ci sono in giro (vv. 2 e 9): un soggetto che dice «io» per indirizzarsi al suo immediato destinatario e raccontargli una storia determinata (vv. 18-19).

8. Cfr. Scheidegger (1989, p. 93), che cita Benveniste (1966), ma non Weinrich (1978), che ha studiato la diffusa applicazione della dicotomia fra tempi della narrazione e del commento nella letteratura.

9. Cfr. *oi avez, oez* (vv. 1 e 19) e rispettivamente *raconte, conte, commencerai* (vv. 2, 9, 18): esce dallo schema *n'oistes* (v. 10), che fa intervenire un'altra opposizione, quella fra passato (storie risapute) e presente/futuro (storia nuova).

10. Cfr. *ravi, ot, fist, fu, ne s'entrainerent* (vv. 3, 4, 5, 11, 13, 15, 17, 22).

La partizione fondamentale del prologo è dunque quella fra una sorta di *pars destruens*, in cui il narratore dichiara che non racconterà una delle tante e vulgate avventure romanzesche (vv. 1-9), e una *pars construens*, in cui enuncia la novità della sua *estoire* (vv. 10-22): sul significato di questa novità occorre intendersi, giacché non è possibile pensare, come Foulet, che essa concernesse i personaggi stessi di Renart e Isengrin, introdotti al v. 11 senz'altra informazione, tanto meno quella che si tratta di una volpe e di un lupo. Il che induce a ritenere che dovessero essere già presenti in qualche modo nell'orizzonte d'attesa del pubblico di questa *branche*, dal momento che non vengono presentati e ci si riferisce a loro anaforicamente con una descrizione definita (v. 14) che fa appello – diremmo oggi – all'enciclopedia del destinatario; inoltre, *last, not least*, l'argomento annunciato come inaudito (in senso letterale) è la *guerre* fra i due protagonisti o, più esattamente, la sua causa e il suo inizio (vv. 19-22). Allo stesso campo semantico epico-militare di *guerre* riconducono i lessemi *barons, mellee, estour, desfiance* dei versi seguenti: in questo travestimento feudale dei due protagonisti zoomorfi sarà semmai da vedere l'elemento innovativo rispetto alla tradizione di poesia animalistica medievale.

Come ben vide Hans Robert Jauss (1959), la novità enfaticata nel prologo riguarda l'intreccio e anche, in subordine, il genere letterario dell'opera, piuttosto che i personaggi di Renart e Isengrin. Una prima contraddizione sorge a questo punto: se il soggetto della *branche 2* è l'inimicizia fra il lupo e la volpe, le attese del pubblico restano deluse fino al v. 1027 (se si esclude l'accenno al v. 701)¹¹, giacché nei primi mille versi compare solo Renart impegnato ad affrontare successivamente il gallo, la cincia, il gatto e il corvo. Un richiamo esplicito a quanto annunciato nel prologo si trova nei vv. 1032-1036, che introducono l'ultimo episodio della *branche*, in cui Renart incontra la lupa Hersent:

La li avint une aventure
de quoi li anuia et poise
car par ce commença la noise

11. «Tibert – fait il – je ai enprise / guerre molt dure et molt amere / vers Ysengrin un mien comperè» (vv. 700-702, «Tibert – fa – ho cominciato / una guerra durissima e asperissima / contro il mio compare Isengrin»), dice Renart per attirare con l'inganno dalla sua parte il gatto Tibert.

par mal pechié et par dyable
vers Ysengrin le connestable¹².

(là gli capitò un'avventura / che gli arrecò noie durevoli / giacché così cominciò la lite / con Isengrin il connestabile / a causa di quel diabolico peccato)

Per quanto concerne la caratterizzazione di genere dell'opera, essa appare per differenza rispetto alle tipologie letterarie evocate nella prima metà del prologo, in cui sono mescolati, però, anche riferimenti a personaggi famosi: Paride, Elena, Tristano. Le denominazioni specifiche di *genera dicendi* sono *conte*, *fabliaus*, *chançon de geste*, *romanç*: eccetto la significativa variante *fables*¹³ dei manoscritti B C K L O n e l'ovvia correzione al plurale di *chansons*, confortata dal resto della tradizione e omogenea al contesto immediato (che parla di *fabliaux* e romanzi)¹⁴, i termini utilizzati sembrano delineare un panorama letterario egemonizzato, quanto meno dal punto di vista della ricezione, dalla narrativa, equamente bilanciata fra breve (*conte*, *fabliaus*) e lunga (*chançons de geste*, *romanç*). Rispetto a questo quadro è indubbio che, con un po' di semplificazione, il *Roman de Renart* costituisce qualcosa di originale: i tradizionali eroi dell'epica e del romanzo, dal profilo sociologico alto (nobili), vi appaiono mascherati da animali, sovente colti a parodiare l'agire cavalleresco, mentre dalla *narratio brevis* umile e comica provengono i personaggi socialmente inferiori, ancorché antropomorfi (contadini); il tutto raccontato in forma di *branches* che fanno a meno della distinzione fra narrativa breve e lunga.

Le allusioni letterarie dei vv. 3 e 5 sono state in genere valorizzate, da Foulet in poi, per individuare i possibili termini di confronto, anche dialettico, della *branche* 2 e per inferirne una plausibile collocazione cronologica. I nomi di Paride ed Elena potrebbero rinviare al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, che si ritiene scritto verso il 1165, mentre quello di Tristano, data la precaria tradizione manoscritta delle opere che trattano la celebre leggenda, è di meno si-

12. Vi si nota la ripresa della parola-chiave *noise* e della struttura binaria del v. 21 nel v. 1035, oltre, beninteso, la menzione del personaggio del lupo; la coreferenza di questi versi con gli enunciati del prologo proverebbe, secondo Varty (1985, pp. 46-7), l'esistenza di una *branche* primitiva costituita soltanto dal prologo e dall'avventura di Renart con Hersent.

13. Sul problematico rapporto tra *fable* e *fabliau* cfr. Rossi (1999).

14. Come tale riconosciuta necessaria già da Martin (1887, p. 34), posteriormente all'edizione.

cura decifrazione: i testi tristaniani oggi noti sembrano comunque da porsi nel terzo quarto del XII secolo. Ma non si può nemmeno accettare come assodato il rinvio al romanzo di Benoît, perché i versi in questione evocano genericamente la materia di Troia e non offrono, mi pare, sufficienti appigli per dimostrare una relazione intertestuale diretta, anche a non voler ipotizzare l'esistenza di un'altra redazione in volgare, oggi perduta, delle vicende di Paride ed Elena, diversa da quella del *Roman de Troie*.

L'allusione a Tristano del v. 5 è assai problematica: da Foulet in poi, con l'approvazione di Tilander (1924a), si conviene di intendere *la chievre* come un soprannome (giullaresco) denotante l'autore di un perduto romanzo di Tristano¹⁵; a parte la singolarità derivante dal fatto che questo sconosciuto sarebbe l'unico autore nominato in questo prologo, ciò comporta anzitutto, contro la lezione concorde dei manoscritti (meno B, che ha *dont*), la correzione del pronome relativo soggetto *qui* in *que* (caso obliquo) – forse ammissibile per una certa oscillazione documentata nell'uso delle due forme – e, in secondo luogo, la presunzione che Tristano denoti non il personaggio – come Paride ed Elena –, ma il titolo dell'opera. Anthony Lodge (1983) ha giustamente cercato una spiegazione che lasci inalterato il verso dandogli un senso che non trasformi una capra in un autore ignoto. Anche se la locuzione *faire la chèvre* non è attestata in francese antico, essa è linguisticamente possibile come realizzazione del tipo, tuttora esistente, “fare (+ articolo determinativo) + nome comune”, nel senso di “simulare”; il valore della locuzione sarebbe determinato perciò dal simbolismo della capra. A questo proposito, oltre ai riscontri forniti da Lodge, si può ricordare che a questo animale si associa un comportamento bizzarro e, appunto, “capriccioso”, irrequieto e imprevedibile come quello dei folli: c'è anzi un testo della narrativa comica medievale che abbina esplicitamente una capra al suo protagonista (un tipo di stolto-furbo molto comune nel folklore), il *Trubert* di Douin de Lavesne (metà XIII secolo), fino a coniarne una descrizione definita («li fous a la chievre», v. 715)¹⁶. Ora, se *faire la chèvre* può valere “fare il folle”, questo è un predicato accettabilissimo per

15. Esiste un troviero del XIII secolo, Roberto di Reims, che è noto con questo soprannome, ma la cronologia sembra porlo fuori discussione; contro l'identificazione di un presunto autore di un testo tristaniano perduto si sono espressi Williams (1972) e Lodge (1983).

16. Cito dall'edizione di Rossi (1992, p. 392).

il personaggio di Tristano, perché concorda con uno dei travestimenti da lui usati per rivedere Isotta¹⁷.

Anche il v. 6 non è trasparente, data l'ambiguità del pronome relativo, che può riferirsi tanto a *la chievre* che a *Tristan* o addirittura a *maint conterre* del v. 2, come pare intendere Scheidegger (1989, p. 90)¹⁸. La *crux* maggiore del prologo resta comunque il v. 8, che apparve dubbio anche ai copisti medievali: eccettuato il primo sostantivo (*romanz*) e le preposizioni semplici, le altre parole mostrano una diffrazione che non facilita l'intelligenza del passo. *Lui* è trådito dai manoscritti C D E F G L, *la beste* dai manoscritti B D L H G (*sa b.*), K N O¹⁹; sostituiscono *sa geste* C E F n, mentre *lui* diventa *li* in H, *lin* in B, *leu* in K e in N, *lait* in O. Se *lui* è un pronome personale obliquo, occorre spiegare a chi si riferisce: a Tristano citato prima o, proletticamente, a Renart nominato dopo? E insieme a questo personaggio, se tale è, viene ricordata una bestia o una serie d'impreses? Per uscire dall'*impasse* sono state proposte varie soluzioni: il verso alluderebbe a un volgarizzamento perduto del *Conflictus ovis et lini*, secondo l'ipotesi di Jonckbloet (1863, p. 390) e Foulet (1914, p. 141), suffragata dal manoscritto B («roumanz dou lin et de la beste»), ma che impone, tra l'altro, di intendere “romanzo” nel significato di “testo in volgare” e non di genere letterario narrativo; filologicamente più smalzata l'ipotesi di Wilmotte (1915-17), che sceglie la lezione palesemente erronea o assurda (*du lait*) per emendare congetturalmente *d'ivain*, in modo da cogliere un'allusione all'opera di Chrétien de Troyes (*la beste* sarebbe allora il leone). Scheidegger (1989) ha formulato ancora due ipotesi, nuove per l'interpretazione di *lin* < *linea* nel senso di lignaggio (*romanz de lin* denoterebbe, ma non è attestato, i romanzi genealogici), o, in alternativa, di *lait* < *laid* francone per “brutto”, “triviale” (*romanz du lait* sarebbe allora una denominazio-

17. Si possono leggere i testi delle *Folies Tristan* nella pratica edizione di Lacroix, Walter (1989).

18. La proposta è suggestiva, ma mi pare che imponga uno slittamento temporale del verbo, che non può essere sottostimato, dal passato (*dist*, lezione dei manoscritti) al presente (*dit*, lettura di Scheidegger), morfologicamente distinti in francese antico, quindi da un tempo della storia a uno del discorso.

19. A edizione stampata, Martin (1887, p. 34) preferì ripristinare il testo del manoscritto D, da lui corretto con *sa geste*; come si vede, la distribuzione della *varia lectio* del v. 8 non consente, se non in astratto, un ricorso produttivo allo stemma tracciato da Büttner (1891, pp. 30 e 128) e alla classificazione convenzionale dei testimoni del *Roman de Renart* in tre gruppi, α, β, γ. Per approfondimenti rinvio all'ultimo capitolo.

ne, parimenti non attestata, dei generi narrativi bassi e osceni). Come ognuno può giudicare, si tratta sempre di congetture, come dire, “cercate” ma non “trovate”²⁰. Personalmente, non mi dispiace d’intendere *romanz de lui et de sa geste* come “romanzi-narrazioni in volgare su Renart e le sue imprese”, giacché in tal modo l’autore della *branche 2* connoterebbe l’originalità della propria opera in relazione alle narrazioni (orali?) già correnti sulla volpe (e il lupo): «storie su di lui [Renart] e le sue prodezze / più d’uno va raccontando in giro [da queste parti] / ma non avete mai sentito la guerra» ecc.²¹.

2.2

Il gallo

1. Ma della guerra di Renart e Isengrin non c’è traccia nel primo episodio della *branche 2*, in cui la volpe da sola, e senza travestimenti feudali, affronta il gallo Chantecler. La storia ha un inizio tradizionale:

Il avint chose que Renars
 qui tant par fu de males ars
 et qui tant sot toz jors de guile 25
 s’en vint traiaint a une vile.
 La vile seoit en un bos.

(Avvenne una volta che Renart / ch’era abilissimo nel male / e sapeva sempre molti trucchi / si stava dirigendo a una cascina / la cascina era in un bosco)

Il verbo *avint* richiama alla mente l’*aventure*, caratteristica di un contesto eroico-cortese che viene qui prontamente disatteso: l’eroe ha lineamenti volpini, è maestro di arti maligne e di imbrogli e si accinge a fare razzia in un pollaio! Non si può mancare di notare come il protagonista, del quale non è dichiarata la natura animale, campeggi in quest’esordio senza altro corredo che due proposizioni relative formulistiche, in tutto equivalenti agli epiteti epici; è dunque già fami-

20. Congettura per congettura, mi pare che nessuno abbia ancora pensato a *la beste* come a Renart medesimo, che viene così appellato ripetutamente almeno nella prima sequenza della *branche 2* (vv. 95, 175, 195, 235, 264); sarebbe ricevibile allora la lezione di K e N *romans du leu et de la beste* nel senso di «storie del lupo e della volpe» già circolanti, da cui si vuol prendere le distanze.

21. Intendono così anche i traduttori Micheline de Combarieu du Grès et Jean Surenat (1981, vol. 1, p. 145): un’ipotesi simile non poteva certo venire in mente a Foulet, tutto preso a dimostrare la priorità assoluta del “poema” di Pierre de Saint-Cloud.

liare al pubblico come la quintessenza dell'astuzia (*toz jors*: da sempre, dunque prima di apparire in questa *branche*).

Parimenti marcata è la conclusione dell'avventura, con Renart che scappa deluso di non essere riuscito a sopraffare Chantecler: in tutto 445 versi (23-468), l'episodio maggiormente esteso della *branche* 2, più del doppio di quelli intermedi (la cincia, il gatto, il corvo) e oltre 70 versi più lungo di quello finale (la lupa). Sono dati grezzi, ma additano in ogni caso uno spessore che l'analisi confermerà sul piano della semantica testuale.

L'entrata in scena di Renart avviene dunque nel segno di uno schietto zoomorfismo: la volpe cerca di penetrare in un cortile e ci riesce, spaventando le galline (vv. 23-80)²². A questo punto compare «mesire Chantecler li cos» (v. 81)²³: il nuovo personaggio è presentato col sintagma “nome proprio + nome di specie”, come di regola per tutti nel *Roman de Renart*, fuorché per i due protagonisti. Il gallo fa lo spavaldo dinanzi alle galline impressionate dal furtivo ingresso della volpe: comincia qui la prima delle due sequenze in cui si può frazionare questo episodio, della quale sono protagonisti Chantecler e Pinte, la più saggia delle galline²⁴; insieme costituiscono una coppia di grande effetto comico, ottenuto grazie a ripetizioni, parallelismi e specularità, ma anche assegnando predicati epici ai due personaggi bassi²⁵. Si noti anzitutto che la volpe esce temporaneamente di scena, l'unica sua azione essendo stata finora quella di introdursi nel cortile attraverso la palizzata:

22. Tutta la descrizione delle mosse di Renart insiste sull'aspetto animale: «tout coïement le col bestie» (v. 51, «piano piano a collo basso»), «acroupiz s'est enmi la voie / moult se defripe, moult coloie» (vv. 59-60, «s'è accucciato in mezzo alla strada / si dimena molto e sporge il collo»), «et Renart vait cheant levant» (v. 70, «Renart avanza cautamente»); la fattoria di Constant des Noes è a sua volta descritta nel segno dell'abbondanza (*garnis, plenteive, assez, riches, moult, pluseurs...*) e con molti particolari, come si conviene a un personaggio e a un ambiente che compaiono per la prima volta nella narrazione.

23. *Coc* sostituì in francese *jal* < GALLUM, ma non è noto con sicurezza quando ciò sia avvenuto (se poco o molto prima del XII secolo), né perché: l'ipotesi tradizionale del nome scherzoso, di origine onomatopeica, potrebbe invece mascherare ragioni più profonde connesse al totemismo e al divieto di pronunciare il nome dell'animale, investito di caratteri soprannaturali (tabù).

24. Non è stata sottolineata a dovere da Foulet l'originalità di questo personaggio femminile: lo fa invece Kenneth Varty (1983, p. 43).

25. Sulla parodia epica in questa *branche* cfr. Jauss (1959) e Bellon (1984).

Renart y vint oultre s'em passe 75
 cheoir se laist en une masse
 pour ce que le gent ne le voient
 mais les gelines en coloient
 qui l'ont choisi a sa cheoite
 chascune de fuïr s'esploite 80

(Renart ci arrivò e lo attraversò / lasciandosi cadere a peso morto / perché non lo vedano / ma le galline che si sono accorte della sua caduta / drizzano il collo / ciascuna s'affretta a scappare)

Quest'unica azione viene però narrativamente sfruttata grazie all'uso di procedimenti non banali di specularizzazione e dialogizzazione. Nel primo dialogo fra Chantecler e Pinte i ruoli sono definiti: la gallina ha visto («par ma foi jel vi», v. 101) qualcosa che l'ha inquietata («je ne sai quel beste sauvage / qui tost nous puet faire damage», vv. 95-96) e chiede conforto al gallo, che minimizza il pericolo («c'est tout noient, ce vous plevis», v. 98) ostentando sicurezza (che si rivela temerarietà: «moult se contint seürement / ne set gaires q'a l'eil li pent», vv. 119-120); si profila già il contrasto fra la saggezza su basi empiriche dell'una e la boria infondata dell'altro. Interessa notare però che nel discorso di Pinte è incastonato un frammento speculare²⁶:

[...] je vi la soif branler 105
 et la fueille du chou trembler
 ou cilz se gist qui est repus

(vidi la siepe oscillare / e le foglie del cavolo tremare / dove quello se ne sta nascosto)

L'intrusione di Renart, prima narrata in terza persona, da una prospettiva diegetica esterna, viene ora ripresa da un angolo più soggettivo, quello del personaggio che parla in prima persona, che inferisce la presenza del predatore dai moti e rumori dell'ambiente vegetale; il racconto combina in questo modo due prospettive di visione (narratore-personaggio) che traducono due diverse appercezioni della realtà e, in sede di ricezione, danno informazioni complementari.

Una qualche impressione la volpe deve averla prodotta anche su Chantecler, almeno sul suo subconscio: infatti, calmata Pinte, si al-

26. La terminologia è quella degli studi sul "racconto nel racconto", che verranno utilizzati più avanti: cfr. intanto Limentani (1980).

lontana per fare un sonnellino (ma «l'un oeil ouvert et l'autre clos / l'un pie crampi et l'autre droit», vv. 122-123) e sogna qualcosa di pauroso²⁷. Il sogno del gallo costituisce la parte centrale di questa sequenza, in cui Renart non è mai nominato fino al v. 280 e quando se ne deve parlare si usa il nome comune *gourpil* (vv. III, 227, 241): la funzione di questa parte si emancipa dal bruto svolgimento narrativo per acquisire risonanze *meta-fictionals*, interdiscorsive e parodiche che diventano decisive per l'apprezzamento letterario e ideologico del testo.

Com'è noto, i sogni vengono tenuti in considerazione nelle *chansons de geste* (cfr. Braet, 1975); si crede alla loro veracità ed essi sono generalmente appannaggio di eroi di primo piano, fondatori, capostipiti di un lignaggio; il sogno arriva durante il sonno e si costituisce come un piccolo racconto bisognoso d'interpretazione; linguisticamente è denotato dal termine *songe* per indicare lo stato fisico e *avision* per il contenuto dell'esperienza onirica, che si presenta come una struttura incassata nella diegesi principale, inquadrata da un passato remoto ma narrata all'imperfetto indicativo, che ne attesta la realtà²⁸.

Il sogno di Chantecler rappresenta in tutto e per tutto la parodia dei sogni degli eroi epici (cfr. Bellon, 1984, p. 75); è preannunziato da un inserto metanarrativo, in cui il narratore ne sottolinea anche col rinvio fittizio alla fonte la veracità, tuttavia giocando sulla rima *songe/mençonge* tipica dei romanzi, latori di un approccio più disincantato al mondo onirico (cfr. Fassò, 1989):

conmença li cos a songier
 ne me tenes a mençongier
 car il sonja ce est la voire
 trover le poez en l'estoire
 que il avoit ne sai quel cose

135

(il gallo cominciò a sognare / e non pensate ch'io menta / perché sognò – è la verità / che potete trovare nella storia – / che c'era non so che cosa)

Segue la descrizione dell'incubo (il gallo finisce nelle fauci della volpe), in cui il lessico convenzionale (*avis*, *songe*, *somelle*, *vision*) e la confor-

27. «Si conmença a someillier / ou someillier que il faisoit / et ou dormir qui li plaisoit / conmença li cos a songier» (vv. 128-131, «cominciò a sonnacchiare / intanto che sonnacchia / e che dorme di gusto / il gallo cominciò a sognare»).

28. Faccio tesoro, in questi rapidissimi cenni, di un bel seminario sul sogno nel Medioevo tenuto in anni ormai lontani da Christiane Marchello-Nizia nel corso della 34^{ème} session d'été del CESC di Poitiers (1987).

me distribuzione temporale fra passato remoto e imperfetto contrapuntano un contenuto di livello basso e di immediata trasparenza (fuorché per il protagonista); il tutto è reso ancora più enfatico (e ridicolo) dalla progressione drammatica delle reazioni emotive di Chantecler alle immagini oniriche²⁹, fino al risveglio di soprassalto che induce all'orazione alla divinità perché lo protegga dal pericolo imminente (ulteriore parodia di un motivo epico: la preghiera dell'eroe).

Spaventato, l'eroe pennuto si rivolge a Pinte per farsi spiegare il sogno («savez vos que ce senefie», v. 217) e il dialogo che ne deriva è la replica rovesciata del primo (vv. 93-113): Chantecler chiede di essere rassicurato dalla gallina in cui ha piena fiducia («Pinte apela ou molt se croit», v. 170), ma che lo redarguisce e lo schernisce³⁰; il parallelismo e la specularità fra i due dialoghi appaiono anche dal ritorno delle stesse espressioni di paura (vv. 93 e 174), delle formule rafforzate dalla rima («qui tost nos puet fere damage», vv. 95-96 e 175-176), delle domande reciproche (vv. 94 e 184). In tal modo risalta ancor di più la contrapposizione fra i due membri della coppia: Pinte, “realistica”, ha paura di quello che ha visto, esperito con i suoi sensi, mentre Chantecler vive in un mondo di fantasia e, spaccone a parole, si terrorizza per i parti della sua immaginazione³¹. Certo, di primo acchito, si potrebbe cogliere qui l'ennesimo *avatar* della dicotomia *sapientia/fortitudo*, declinata al livello... di cortile, ma comunque ancora percepibile: l'eroe dell'avvedutezza («Pinte parla qui plus savoit», v. 89) contro il millantatore, variante appena un po' eccessiva del guerriero tradizionale. Ma credo che si possa intravedere qualche altra sfumatura di significato: di ciò più oltre.

L'*interpretatio* che la gallina fa del sogno porta a termine la parodia epica: lo sforzo ermeneutico di Pinte, analiticamente descritto³², è sproporzionato alla trivialità del contenuto onirico, ma co-

29. «Molt ert Chantecler en grant peine» (v. 143, «Chantecler era molto in ansia»); «si qu'il en a si grant destrece / qu'a peines s'en est esveilliez» (vv. 150-151, «gli dava tanto fastidio / che quasi s'è svegliato»); «por le songe s'est tressailliz» (v. 157, «per il sogno è trasalito»); «esveillies s'est et esperiz» (v. 161, «s'è svegliato di soprassalto»).

30. «Vos resebles le chen qui crie / ains que la pierre soit coüe» (vv. 182-183, «voi assomigliate al cane che grida / prima che la pietra sia caduta»).

31. Come dichiara, appunto, la gallina: «dit m'avez – fait ele – le songe / mes se dex plect ce est mençoigne» (vv. 219-220, «m'avete detto il sogno, fa lei, / ma, a Dio piacendo, è un'illusione»).

32. Ritmato dallo schema “quello che vedeste... è questo... infatti...”: cfr. vv. 223, 227, 231, 235, 241, 247.

munque sigillato dalla dichiarazione di autenticità e dal conseguente ammonimento:

Or avez oï sanz failance
 de vostre songe la senblance 250
 tot souïrement le vos di
 aïnz que voies passe midi
 vos avandra ce est la voire
 mes se vos me volieez croire
 vos retorneriez ariere 255
 car il est repos ci derere
 en cest boisson jel sai de voir
 por vos traïr et decevoir

(ora avete udito esattamente / il senso del vostro sogno / in tutta certezza ve lo dico / prima che passi mezzodi / vi capiterà questo – è la verità / ma se mi deste retta / tornereste indietro / perché è nascosto qui dietro / in questo ce-suglio, sono sicura / per ingannarvi e sorprendervi)

Ma Chantecler non può sopportare di veder ricondotto il suo nobile, ancorché terribile sogno, alla realtà, all'immediatezza di un pericolo concreto e tangibile («ci derere / en cest boisson»), e pertanto tratta Pinte di folle e di villana, rifiutandosi di credere alla premonizione onirica: «a fable est li songes tornez» (v. 275), commenta il narratore, con una frase in cui si coglie tutto il sapore dell'antitesi tra la finzione della favola, prodotto dell'invenzione umana, e la veridicità del sogno, che gli uomini (non tutti, ma un'*élite*) ricevono da forze esterne.

Concorre senz'altro all'effetto comico della parodia la ripetizione del sogno di Chantecler; esso infatti viene replicato due volte: si passa dal sogno sognato (primo segmento narrativo, vv. 133-160) al sogno interpretato (terzo segmento narrativo, vv. 223-250) attraverso il sogno raccontato (secondo segmento narrativo, vv. 194-211), con minimi scarti da un'occorrenza all'altra (17-27 versi). La successione delle immagini oniriche è pressoché identica nei tre segmenti³³: la cosa o bestia si avvicina al gallo (vv. 135-137, 195, 223), ha una pelliccia rossa³⁴ col collo

33. Noto qui solo alcune evidenti riprese lessicali: *ne sai quel beste veneit, un ros peliçon, les goles d'os, vestir a force, la chevece en travers, estroite...*

34. Si tratta di un vero e proprio *Leitmotiv* dell'incubo di Chantecler: una metonimia della volpe, esplicitata solo dal discorso di Pinte; è importante la notazione cromatica, perché Renart è l'unico, in tutto il *Roman*, a essere corredato di un attributo di colore (*li rous*); non solo, ma negli altri testi della letteratura animalistica me-

d'ossi (vv. 140-141, 196 e 199, 225 e 231), gliela fa indossare a forza (vv. 142, 198, 230), ma a rovescio (vv. 147-148, 201, 233), il gallo si sente stringere (vv. 149-150, 202, 234) e ne esce a ritroso (vv. 155-156, 208-210, 239). Nel racconto del sogno fatto da Chantecler a Pinte (secondo segmento) c'è appena una maggiore *brevitas*, dovuta meno all'adozione di procedimenti riassuntivi che alla concitazione di un discorso in prima persona, che esprime l'ansia del personaggio.

Sotto il profilo narrativo, l'azione avviata con l'ingresso di Renart è interrotta dal sogno del gallo, che rappresenta perciò un racconto nel racconto, una struttura inclusa, autonoma e indipendente dalla diegesi principale (può essere omessa senza alterare lo svolgimento della vicenda), che tuttavia in esso viene in una certa misura riflessa, con un effetto di specularità³⁵. L'entrata furtiva della volpe, già rispecchiata nel primo discorso di Pinte (cfr. *supra*), viene adesso elaborata con l'espedito onirico, così da incrementare la riflessività del racconto. Ma non è tutto: infatti il sogno sognato da Chantecler (primo segmento) funziona come un'interpolazione digressiva o un enunciato metadiegetico che non comporta un cambiamento di livello (è sempre il narratore a comunicarcelo), mentre il sogno riferito (secondo segmento) aspira a essere un vero metaracconto, perché l'istanza narrativa passa al personaggio ed eleva di un grado la specularità; nel sogno interpretato (terzo segmento) il racconto nel racconto attinge a una riflessione di terzo grado. Già questo semplice accertamento mostra come l'architettura semantica della *branche 2* sia tutt'altro che ingenua e si componga invece di piani diversi fra loro interconnessi.

Come sempre di fronte a una forma, a una struttura, conviene chiedersi che cosa la determina, perché è così e non altrimenti, quale funzione svolge nell'opera. Nel nostro caso a quest'ultima domanda è abbastanza facile rispondere: il sogno di Chantecler rappresenta la predizione di ciò che avviene nella sequenza successiva (la volpe cattura il gallo). Attraverso di esso inoltre emergono i contrastanti profili e punti di vista dei due personaggi zoomorfi (il gallo e la gallina): ed è proprio il punto di vista, nel senso semantico-valutativo piuttosto che

dievale (*Ysengrimus*, Maria di Francia, *Isopets*) la volpe non è mai definita "rossa", ma astuta, subdola ecc. Per tutto ciò cfr. Bellon (1988), che sottolinea opportunamente la doppia isotopia (naturale-culturale) dell'aggettivo "rosso".

35. Riutilizzo qui, un po' liberamente, concetti e termini narratologici molto discussi; sul racconto nel racconto, o *mise en abyme*, cfr. Dällenbach (1994) e l'utile messa a punto di Tomassini (1990).

meramente spaziale, a dare spessore alla tecnica del racconto nel racconto. Se la specularizzazione crescente del racconto, che si è appena notata, poteva invitare il pubblico più scaltrito a meditazioni *meta-fictionals*, la tessitura polifonica poneva dinanzi a tutti una realtà rappresentata come luogo di una pluralità di interpretazioni. Si è visto, per esempio, come il discorso di Chantecler riporti il contenuto onirico in modo più abbreviato rispetto agli altri (circa dieci versi in meno), senza ridondanze perché ridotto alla *consecutio* dei fatti essenziali, ma con un tasso di soggettivizzazione elevato, che deriva dall'uso della prima persona e dalla presenza di marche pronominali come pure di enunciati espressivi³⁶. Allo stesso modo il discorso con cui Pinte interpreta il sogno ha i contrassegni di un genere ermeneutico formalizzato, con le iterate proteste di verità e le invocazioni alla divinità³⁷.

Le ripetizioni del racconto onirico permettono, in altri termini, di variare la rappresentazione dello stesso evento in funzione di interessi personali e modalità discorsive, di far emergere attraverso la struttura dialogata una mimesi, parziale quanto si vuole ma indiscutibile, della pluridiscorsività reale³⁸, in cui coabitano molteplici «lingue socialmente tipiche», «lingue dei generi» e così via, le quali, «qualunque sia il principio che sta alla base della loro individuazione, sono specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologici» (Bachtin, 1979a, p. 99). I discorsi dei personaggi, con le loro voci specifiche e particolarizzate, rappresentano appunto una delle forme più comuni di introduzione della pluridiscorsività nel romanzo: questa è, credo, una delle ragioni che hanno determinato e plasmato il ricorso alla tecnica del racconto inserito e reduplicato in questa parte della *branche 2*.

La prima sequenza si conclude quindi col rifiuto del gallo borioso di dar retta alla saggia gallina; il ritorno della situazione al punto di partenza, la chiusura a tutti gli effetti della digressione onirica è affidata a quattro versi saturi di connotazioni segniche:

A fable est li songes tornez
a itant s'en est retornez

275

36. Tipo «me vees si pale» (v. 190), «molt me dehaite» (v. 202), «li cuers me fre-mist et tramble» (v. 213).

37. Oltre a quanto osservato *supra*, nota 32, cfr. anche le formule «jel sai de voir» (v. 227), «c'est voirs» (v. 247), «par les seinz de trestot le mont» (v. 240), «se dex me secore» (v. 244).

38. Il concetto è notoriamente quello formulato da Michail Bachtin (1979a).

en la poudrere a solaller
si reconmance a someller

(il sogno è voltato in favola / frattanto se n'è tornato / a prendere il sole sulla polvere / e ricomincia a sonnacchiare)

Sul piano del significante è perfino banale la rima ricca (vv. 275-276) e la paronomasia *solaller/someller*, mentre sul piano del significato l'immagine del ritorno del gallo a crogiolarsi al sole nella polvere rimanda all'inizio della sequenza («s'estoit traiz en une poudriere», v. 84)³⁹, e il ricominciare a sonnacchiare rinvia all'inizio del sogno («si conmença a someillier», v. 128). Si realizza in altre parole una circolarità della sequenza, col ritorno al punto di partenza (v. 277 → v. 84), a segnalare la fine; a questa si abbina una seconda conclusione, relativa alla sequenza onirica incassata (v. 278 → v. 128), che ha tuttavia in sé la spinta alla prosecuzione, al rilancio dell'azione in una nuova sequenza: a questa isotopia del ritorno/ripartenza si rifanno i verbi e i prefissi *tornez, re-tornez, re-conmance*. Il moto della narrazione viene così ad assomigliare a una spirale che combina circolarità e linearità.

2. La seconda sequenza del primo episodio della *branche 2* vede finalmente affrontarsi Renart e Chantecler (vv. 279-468) ed è stata al centro del vivace dibattito sulle fonti del *Roman de Renart*, da Léopold Sudre (1893) a Foulet fino a oggi: essa infatti ha alla sua base una tradizione favolistica di lunga durata, di cui il Medioevo conosce significative varianti.

La transizione fra le due sequenze nel testo edito da Martin non sembra tuttavia limpida, tanto che lo stesso editore integra delle discutibili parentesi per i vv. 280-281:

et quant il fu aseürez
molt fu Renars amesurez 280
et voisiez a grant merveille
quant il voit que celui somelle
vers lui aprime sanz demore
Renars qui tot le mont acore
et qui tant set de maveis tors 285

(e quando egli fu rassicurato / Renart era molto accorto / e straordinariamente prudente / vedendo che quello dorme / gli si accosta senza indugio / Renart che tutto il mondo affligge / e che sa tanti tiri malvagi)

39. Sul valore di *poudriere* cfr. la delucidazione di Henry (1984).

Fino al v. 278 il soggetto della frase è Chantecler e ci si aspetta che lo sia anche al verso successivo, dato che la struttura sintattica, che si modella sull'ottosillabo, prevede di norma nel *Roman de Renart* che il nuovo soggetto venga introdotto in forma nominale (anche preceduta da congiunzioni) all'inizio del verso e della frase⁴⁰. Ma il gallo non è più il soggetto ai vv. 280 ss., lasciando in tal modo sospesa la proposizione iniziata con *et quant*. L'accorgimento d'intendere *il* del v. 279 come riferito proletticamente a Renart, come hanno fatto alcuni traduttori⁴¹ – altrimenti resta incomprensibile un periodo che abbia come principale i vv. 280-281 e come subordinata temporale il v. 279 – non è, per le ragioni anzidette, ricevibile. A conferma di ciò si aggiunga il dato della tradizione che, dopo il v. 278, reca altri quattro versi nei manoscritti B C K L M O N (più ancora due in B K L O); ne riporto il testo secondo l'edizione di Fukumoto, Harano e Suzuki (1983-85), che si basa sul manoscritto C (trascurabili le varianti degli altri codici):

ne doute que gorpil s'i mete
mes Renart qui le siecle abete
si tost con il oï la noise
besse la teste si s'acoise

(non teme che volpe si prepari / ma Renart che il mondo inganna / appena
sentì la lite / abbassa la testa e si acquieta)

Segue il v. 279 (lezione di C, M, n: «Chantecler s'est aseürez»); la discontinuità avvertita nel testo edito da Martin (secondo il manoscritto A) sparisce: il gallo si addormenta senza temere l'attacco della volpe e Renart – di cui non s'era più fatta parola – s'è acquattato in silenzio al sentire il battibecco fra Chantecler e Pinte, da gran furbo qual è; il gallo si è rassicurato, ma l'astuta volpe, al vedere che quello dorme, gli si avvicina e...; in questo modo l'inizio della seconda sequenza mette subito in campo i suoi due protagonisti, riprendendo la caratterizzazione di Renart data all'avvio della *branche* (ingannatore universale, dai movimenti zoomorfi, subdoli e insinuanti). Sembra per-

40. Per una discussione più particolareggiata cfr. l'analisi di Elina Suomela-Härmä (1981), che ribadisce, tra l'altro, la non ambiguità nell'identificazione del soggetto nel corso del *Roman de Renart*.

41. Cfr. Combarieu du Grès, Subrenat (1981), Dufournet, Méline (1985), ma non Helga Jauss-Meyer (1965).

tanto preferibile, in questo passaggio, ripristinare il testo dei codici che non appartengono al gruppo prescelto dall'editore alsaziano⁴².

Il nucleo narrativo della sequenza è, come detto, di matrice favolistica; la versione della *branche 2* mostra Renart che tenta dapprima di afferrare Chantecler, senza riuscirci, poi ricorre allo stratagemma di farlo cantare con gli occhi chiusi e, alla seconda prova canora, lo azzanna e lo porta via; a questo punto il gallo attua un contro-inganno, persuadendo la volpe a spalancare le fauci che lo stringono, e così riesce a fuggire. In questo schema sono state riconosciute delle invariante, ricorrenti anche nelle altre realizzazioni letterarie e folkloriche del racconto, e delle variabili che specificano la semantica di quest'episodio della *branche 2*.

Una legge generale, che le strutture narrative del *Roman de Renart* manifestano, oppone, sul piano pratico e assiologico, l'astuzia e la forza, nel senso che tutti i conflitti in cui uno degli avversari cerca di prevalere approfittando della sua superiorità fisica (potere) si risolvono invece a vantaggio di colui che ricorre alla furbizia, al calcolo (sapere)⁴³. Questo è inteso di solito nel senso che l'intelligenza astuta della piccola volpe riesce a farle avere la meglio su animali più grandi e forti di lei, nel corso dei loro incontri disseminati nelle *branches*: tuttavia, trattandosi di una legge generale del mondo renardiano, ciò vale anche quando è la volpe a essere l'animale superiore nel duello per l'esistenza. Il che appunto si verifica nella *branche 2*: Renart cerca di sopraffare degli uccelli, più piccoli di lui (il gallo, la cincia, il corvo), e non ci riesce. Infatti, appena si avvicina a Chantecler (v. 291)

senpres le volst as denz haper
Renars failli qui fu engres
et Chantecler saut en travers

(lo volle azzannare subito / ma per l'irruenza Renart fallì / e Chantecler saltò di lato)

La volpe fallisce perché agisce d'impeto, contando sulla sua sola forza: l'esperienza però è utile⁴⁴, perché subito dopo

42. Rinvio ancora all'ultimo capitolo e al lavoro di Büttner (1891).

43. L'osservazione scaturisce da un'analisi narratologica del sistema attanziale del *Roman de Renart* effettuata da Suomela-Härmä (1981, pp. 75-8).

44. Si badi: limitatamente alla prossima occasione, purché ravvicinata; il protagonista della letteratura zoepica non è in grado di tesaurizzare l'esperienza e di perfezionarsi e maturare grazie ad essa, come l'eroe del romanzo cortese; questo spiega

quant Renars voit qu'il a failli
 forment se tint a malbailli
 or se commence a porpenser
 comment il porroit Chantecler
 engignier

300

(come Renart vede che ha sbagliato / si ritenne molto sfortunato / adesso comincia a immaginare / come potrebbe ingannare Chantecler)

Engignier, porpenser assicurano la vittoria meglio dell'aggressione diretta: alla fine ne fa le spese lo stesso Renart – tanto la norma è infrangibile – allorché, impadronitosi di Chantecler, cede alle sue lusinghe speculari, lasciandoselo scappare; a quel punto, il testo annuncia la manovra del gallo in questi termini: «or est Chanteclers en peril / s'il ne reseit engin et art» (vv. 418-419), ricorrendo cioè alla dittologia *engin et art*, che definisce la quintessenza delle doti renardiane. Il gallo, più debole sul piano fisico, reagisce con successo all'offesa della volpe, usando le sue stesse armi, perché ora i ruoli sono ribaltati: Renart è più forte e deve soccombere. Nell'universo narrativo del *Roman de Renart* la valorizzazione di chi agisce guidato dall'intelligenza (anche pervertita: inganno, frode, furbizia, calcolo) è parallela alla svalutazione e ironizzazione di chi si affida alla potenza e ai modi brutali e aggressivi: l'eroe non può più affermarsi solo con la forza, garanzia di vittoria nelle canzoni di gesta e in gran parte del romanzo d'avventure, perché il mondo è cambiato e i nuovi valori emergenti fanno riferimento ad abilità e doti di tipo intellettuale.

Il confronto della sequenza della *ruse* di Renart contro Chantecler nelle tre opere che segnano l'affermarsi dell'epopea degli animali nella letteratura medievale, cioè *Roman de Renart*, *Reinhard Fuchs* e *Ysengrimus*, ha permesso a Sudre e a Foulet di individuare rapporti intertestuali e interdiscorsivi (intendo: con narrazioni folkloriche) sulla base di alcune notevoli invarianze narrative. Se pochi dubbi possono sussistere sulla dipendenza dell'opera altotedesca media dalla redazione francese antica, che viene accorciata ma senza alterarne la fisionomia narrativa globale (incluso, ed è determinante, il motivo del sogno di Chantecler), assai più discutibile è la relazione che a Foulet appariva chiarissima fra il *Roman de Renart* e il testo mediolatino. Cronologia a parte (*Ysengrimus* sarebbe di quattro o

anche la frequente utilizzazione di locuzioni proverbiali, precipitato di una saggezza retrospettiva legata al caso singolo: cfr. Jauss (1959, p. 191).

cinque lustri precedente), essi rappresentano due trattamenti molto diversi della stessa materia narrativa, in cui è triviale rilevare qualche corrispondenza, limitata alle azioni principali (le lusinghe della volpe, l'inganno degli occhi chiusi, lo stratagemma del gallo per liberarsi), ma in un contesto fortemente dissimile: di produzione e, verosimilmente, ricezione tutta clericale l'opera di Nivardo di Gand abbonda in amplificazioni retoriche, riferimenti scritturali, parodie erudite della letteratura latina (mai di quella in volgare), che rendono il nucleo narrativo un mero pretesto per discorsi d'altra natura (in sintesi: una rappresentazione a fosche tinte della società clericale). Nulla di tutto ciò rimane nel *Roman de Renart* e non si capisce la necessità dell'autore della *branche* francese di dipendere da quel testo latino per elaborare un contenuto che poteva benissimo essere già allora tradizionale.

Come tipo favolistico (cfr. ora EDM, 1977-), il racconto in questione è infatti schedato nel celebre repertorio di Aarne, Thompson (1961) col n. 61: si tratta di una favola molto diffusa in Europa e in Asia, in cui s'intersecano trasmissione orale e scritta, anche se mancano attestazioni per l'antichità e la tradizione indiana. Essa si compone di due motivi simmetrici, l'inganno della volpe (far chiudere gli occhi alla propria vittima) e il contro-inganno del gallo (far aprire la bocca al predatore), entrambi parimenti noti nel repertorio narrativo folklorico (siglati K.721 e K.561.1 da Thompson, 1932-36), che possono trovarsi anche separati: può essere interessante ricordare anche il motivo affine K.826 relativo al ciclo narrativo del briccone degli indiani d'America, in cui l'eroe *trickster* persuade delle anatre a danzare e cantare con gli occhi bendati per poi divorarle⁴⁵.

Piuttosto che discutere una volta ancora la prevalenza di un tipo di fonte rispetto all'altra⁴⁶, mi preme sottolineare qualche altro aspetto di questa sequenza, in modo da evitare di appiattirla sui suoi mo-

45. Non è questa la sede per discutere delle evidenti imperfezioni delle classificazioni proposte dai folkloristi, peraltro ormai ampiamente note; piuttosto si noterà invece come il trucco del briccone indiano compaia in una narrazione ciclica imperniata sul *trickster*, vale a dire sul modello antropologico del Renart medievale.

46. Generalmente trascurata è ad esempio la variante testimoniata dalla favola XXX di Ademaro di Chabannes (1049), in cui protagonisti sono una volpe e una pernice, che i mediolatini perlopiù riallacciano alla più celebre favola classica della volpe e del corvo (cfr. Bertini, Gatti, 1988), trascurando del tutto le evidenze che invece ne fanno una chiara realizzazione medievale del tipo 61 di Aarne, Thompson (1961) e dei motivi K.721 e K.561.1 (inganno e contro-inganno).

delli, siano essi scritti e culti ovvero orali e folklorici. Infatti, a parte le sempre valide osservazioni di Jauss (1959) sul peculiare statuto dell'*aventure* renardiana che, operando a rovescio di quella cortese, disintegra l'ordine costituito, giacché ogni incontro della volpe con gli altri animali svela la loro irredimibile fissità creaturale, che la patina sociale a stento dissimula, in quest'occasione gli elementi più specifici – e semanticamente rilevanti – stanno nella ripresa del contrasto fra Chantecler e Pinte e nella scena villanesca finale.

Nei vv. 353 ss. torna a manifestarsi, con ribadita insistenza lessicale, l'opposizione fra i due membri della coppia pennuta: Pinte rimprovera a Chantecler la sua spavalderia e la sua temerarietà («vos me gabiez todis», v. 358) impiegando un verbo che evoca il *gab*, il vanto iperbolico dei cavalieri epici; tutto il suo discorso, d'altronde, è modulato sull'antitesi di "follia" e "saggezza" («me tenieez por fole [...] vostre senz vos a escharni [...] fole fui», vv. 359, 362, 363), già accennata nella prima sequenza. Tuttavia, allo scontato paradigma che vuole i due eroi del cortile riattivare parodicamente l'antitesi *sapientia/fortitudo* per eccellenza incarnata nel binomio Olivieri-Orlando, ne affiancherei un altro, forse non meno efficace, ancorché più sotterraneo e dissimulato. Se si pon mente alla terna delle funzioni, che secondo Georges Dumézil sono alla base delle rappresentazioni mitiche degli indeuropei⁴⁷, non si faticherà a riconoscere nel personaggio di Pinte le doti di fecondità pertinenti alla terza funzione e in Chantecler i tratti militareschi della seconda funzione. Entrambi partecipano poi, in modo affatto particolare, alla prima funzione; il gallo è investito quasi *naturaliter* delle mansioni di re del pollaio, mentre la gallina si rivela sapiente e capace di interpretare i sogni, doti tutte che rinviano alla funzione sovrana. Ma qui il quadro si dinamizza: Chantecler non adempie in modo adeguato le funzioni di governo, che gli competono come esponente dell'aristocrazia guerriera, mentre Pinte si rivela potenzialmente più adatta al ruolo. Detto altrimenti: la classe dei cavalieri non è più degna di guidare la società, perché dietro l'esibizione di forza non c'è ormai alcuna sostanza, mentre una nuova classe economica avanza pretese al comando, dimostrando di possedere le qualità intellettuali necessarie⁴⁸. È una congettura inter-

47. La teoria dumeziliana è, come si sa, molto discussa: se ne veda una buona sintesi nel volume di Jean-Claude Rivière *et al.* (1979).

48. Secondo l'immagine medievale della ruota della fortuna al *regnavi* di Chantecler si oppone il *regnabo* di Pinte.

pretativa, che potrà apparire sproporzionata per i due eroi del polaio e che, comunque, deve fare i conti anche col ruolo indubbiamente comico che rivestono, ma non si può escludere *a priori*, in un'opera complessa come il *Roman de Renart*, attento assai più di quanto non paia ai mutamenti in atto nel contesto sociale, che qualche risonanza di questo tipo abbia agito su uno dei livelli della ricezione del testo.

Prima di chiudersi, con lo scorno di Renart che si lascia sfuggire Chantecler, l'episodio elabora il canovaccio narrativo con una scena d'inseguimento della volpe, senza dubbio topica, ma che permette all'autore d'inserire un esercizio di satira antivillanesca. Il dialogo comico che si svolge infatti (vv. 383-401) fra gli uomini e la donna della fattoria, che dà l'allarme alla vista della volpe che si porta via il gallo, sembra assolvere solo un ruolo d'intermezzo divertente, dove il riso è suscitato dalla stupidità dei contadini di fronte a Renart, dalla loro volgarità e inferiorità rispetto all'eroe della *branche*⁴⁹. Ai villani, com'è noto, si addicono soltanto ruoli di comprimari in grado di offrire un sicuro oggetto di derisione al pubblico del *Roman de Renart*.

Il primo episodio della *branche 2* mostra in definitiva una chiara partizione in due sequenze (sogno + inganno), che sviluppa in maniera quasi parallela elementi parodici e folklorici; nondimeno, occorre ribadire in primo luogo che anche l'assunzione di materiale tratlazio nella seconda sequenza viene sottoposta a un arrangiamento formale e, secondariamente, che i procedimenti narrativi e di genere (dialogo, prospettiva e punto di vista, racconto nel racconto, sogno, favola, parodia, satira del villano), messi a frutto in misura diversa in entrambe le sequenze, diventano oltremodo significativi anche per connotare l'intima natura "romanzesca" del testo⁵⁰.

49. Cfr. «En sospirant lor reconta / – lasse con m'est mal avenu / – coment font il – car j'ai perdu / mon coc que li gorpil enporte / ce dist Costans – pute vielle orde / qu'aves dont fet que nel preistes / – sire fait ele mar le dites / par les seinz deu je nel poi prendre / – por quoi – il ne me volt attendre / – sel ferissiez – je n'oi de quoi / – de cest baston – par deu ne poi / car il s'en vet si grant troton / nel prendroient deus chen breton» (vv. 388-400, «sospirando raccontò loro / – povera, che male m'è capitato – / – come –, fanno quelli – ho perso / il mio gallo portato via dalla volpe – / disse Constant – vecchia bagascia / che avete che non l'avete preso – / – signore –, fa lei, – dite male / per i santi di Dio non potei prenderlo – / – perché – non mi volle aspettare – / – se l'aveste colpito – non avevo di che – / – questo bastone – per Dio non potei / perché se ne va così veloce / che due cani bretoni non lo acciufferebbero →»).

50. Cfr. il capitolo successivo.

2.3 La cincia

L'episodio successivo (vv. 469-664), sempre nel testo edito da Martin sulla base del manoscritto A, fa affrontare a Renart una cincia⁵¹, componendo così una serie caratteristica di incontri della volpe con uccelli, variamente attestati nel folklore, in cui l'animale predatore fallisce i suoi ripetuti tentativi contro creature più piccole di lui, ma in grado di porsi ad altezze che egli non può raggiungere; questa serie, integra ancora nel *Reinhart Fuchs*, è invece spezzata nella *branche 2* dall'interposizione dell'avventura col gatto Tibert (cfr. *infra*). Inoltre, come si è già detto, ognuno di questi episodi (cincia, gatto, corvo) ha uno sviluppo narrativo ridotto rispetto a quello con Renart e Chantecler: il che consente, in una certa misura, di cogliere più facilmente gli elementi ricorrenti e connotativi.

Renart tenta di persuadere una cincia a scendere vicino a lui per baciarlo, col pretesto della pace proclamata fra tutti gli animali, e promette di tenere gli occhi chiusi: l'uccello, prudente, stuzzica il muso della volpe con delle foglie e questa, illudendosi di averlo a tiro, cerca di azzannarlo; il tentativo si ripete due volte finché l'arrivo di cani e cacciatori fa fuggire Renart.

Anche quest'episodio appartiene alla tradizione della fiaba di animali, da cui trae l'ossatura narrativa imperniata sul tema della pace universale, qui combinato col motivo del bacio a occhi chiusi; quello della pace fra gli animali rappresenta un vero e proprio tipo secondo il catalogo di Aarne, Thompson (1961) (è il n. 62) perché si riscontra nel folklore con molta frequenza a differenti latitudini, forse anche in forza della sua adattabilità a veicolare messaggi ideologici (per esempio la satira dell'età dell'oro e dell'utopia in genere). Non è affatto raro inoltre, nelle narrazioni folkloriche, che la "fiaba della pace" utilizzi appunto il motivo del bacio; parimenti, quanto ai personaggi, se l'antagonista può appartenere a diverse specie di volatili, il protagonista è quasi invariabilmente la volpe. Fra i testi della letteratura zooepica medievale (*Roman de Renart*, *Ysengrimus*, *Reinhart Fuchs*, *Maria di Francia*) è, a quanto pare, solo la *branche 2* a combinare il tema della pace col motivo del bacio. Un'altra conferma del rappor-

51. Degli antagonisti di Renart in questa *branche* è l'unico senza un nome proprio: un'anomalia che Varty (1985, pp. 58 ss.) reputa indizio dell'originaria indipendenza dell'episodio.

to con la tradizione favolistica viene dalla conclusione della vicenda, in cui la volpe, per giustificare l'arrivo dei cani, che smentisce la proclamazione della pace universale fra gli animali, dichiara che forse la notizia non si è ancora diffusa a tutti!

Con tutto ciò, la redazione della *branche 2* non va appiattita sul dato folklorico, pure importante, perché questo non esaurisce affatto la semantica del testo. Lo stesso accenno alla pace fra le creature è introdotto a giustificare la ragione del bacio che Renart pretende dalla cincia, stratagemma per farla scendere dal ramo, in un contesto che ne amplia le risonanze connotative. La cincia risponde alla richiesta della volpe rimproverandola di essere poco affidabile:

Mes vos aves fait tante guiche
 a tant oisel a tante biche 480
 qu'en ne s'en set a qoi tenir
 et que quidiez vos devenir
 maufes vos ont si deserte
 qu'en ne vos puet prendre a verte

(ma voi avete giocato tanti tiri / a tanti uccelli e tante bestie / che non si sa a cosa credere / e dove credete di arrivare? / I diavoli vi hanno tanto guastato / che non vi si può prendere sul serio)

In queste parole si registra già un significativo riferimento ad avventure pregresse di Renart, che implicitamente avvalorava l'esistenza di una leggenda renardiana (forse orale) anteriore alla stesura della *branche* e altresì colloca le sue singole imprese in un quadro di continuità: rispetto all'episodio precedente questi accenni fanno intravedere un personaggio non più sporadicamente alla caccia di possibili prede, vitali per la sua sussistenza, ma sistematicamente impegnato a tendere agguati e tranelli a tutti gli animali; si profila cioè quell'antagonismo fra Renart e il resto del mondo animale che è compiutamente rappresentato nella *branche 1*⁵².

Renart si difende rispondendo in questo modo:

Mesire Noble li lions
 a or par tot la pes juree
 se dex plaist qui aura duree
 par sa terre l'a fait jurer 495
 et a ses homes afier

52. Cfr. il capitolo quarto.

que soit gardee et meintenuie
 molt lie en est la gent menue
 car or carront par plusors terres
 plez et noises et mortex guerres
 et les bestes grans et petites
 la merci deu seront bien quites

500

(ora sua maestà Nobile il leone / ha fatto ovunque giurare la pace / che, a Dio piacendo, durerà a lungo / nel suo territorio l'ha fatta giurare / e dai suoi uomini assicurare / che sia serbata e osservata / la gente minuta ne è molto contenta / perché ora cesseranno in molti paesi / liti e contese e guerre mortali / e gli animali grandi e piccoli / grazie a Dio staranno tranquilli)

Per la prima volta, in questa *branche*, viene rappresentata la società degli animali come un regno feudale retto dal leone Nobile: è un passaggio importante che il racconto compie e che ne incrementa le possibilità interpretative. Ma soprattutto dà al tema della pace un significato nuovo, meno generico e astorico di quello favolistico, perché lo collega a un evento molto sentito nel Medioevo (cfr. Dhondt, 1976, pp. 282 ss.): il movimento delle paci o tregue “di Dio”, che, fin dal X secolo, dette vita a una serie di iniziative, poste sotto l’egida della Chiesa, per tutelare il popolo dalle lotte intestine della nobiltà e far sì che questi contrasti fossero risolti per via giudiziaria. La conseguenza di questi fermenti fu, più tardi, un rafforzamento della monarchia, che si ergeva a garante della sicurezza generale: paci di durata pluriennale furono proclamate, alla metà del XII secolo, sia dall’imperatore Federico Barbarossa che dal re di Francia Luigi VII. Non è improbabile che un’eco di questi fatti storici si senta nei versi del *Roman de Renart*: vi si evoca infatti l’autorità del re (v. 493) e il soccorso divino (vv. 494 e 502), la durata della pace (v. 494) che i vassalli del sovrano hanno giurato (v. 495) e che devono mantenere (v. 497), il sollievo del popolo (vv. 498 e 502) perché cessano le liti fra i signori (v. 500).

Questi versi non sono affatto da intendere ironicamente, ancorché messi in bocca a Renart, perché devono aver avuto un effetto evocatore profondo per l’uditorio medievale; proprio su questo sfondo, appare semmai ancor più significativo che la volpe se ne serva per ingannare la sua vittima: il personaggio acquista infatti una sfumatura aggiuntiva di perfidia, di ribellione alla monarchia e di insubordinazione all’autorità, che, non qui ma in altre *branches*, gli faranno compiere un passo importante in direzione della satira sociale.

Mi pare di dover sottolineare anche come il tema narrativo folklorico della “pace universale” si comporti in modo da assicurare pro-

prio grazie alla sua invarianza, alla sua forma, la possibilità di attraversare contesti storici differenti ricevendo sempre nuovi e variabili investimenti di senso: è questa una proprietà dei prodotti del folklore, siano essi costumi, riti, racconti, che li rende pronti al riuso e ne garantisce la sopravvivenza lungo i secoli.

L'episodio della cincia ha in ogni caso degli obiettivi elementi di ripresa o continuità con quello di Chantecler, che sono sempre stati puntualmente annotati dai critici, vuoi per provare l'unità compositiva, vuoi per far emergere i procedimenti stilistici impiegati per amalgamare storie indipendenti. Il più evidente è quello degli occhi chiusi, col cambio di personaggio, il gallo prima, la volpe poi⁵³; c'è poi la duplicazione del tentativo di Renart di afferrare la sua vittima, riuscito alla seconda con Chantecler, fallito invece con la cincia; entrambi terminano poi con la volpe inseguita dai cani. A questi riscontri se ne possono ora aggiungere altri che concernono sia aspetti tematici che di composizione narrativa.

Un elemento connotativo di quest'episodio, finora imperfettamente valorizzato, è costituito dalle relazioni di parentela fra la volpe e la cincia. Che gli animali nel *Roman de Renart*, e segnatamente in questa *branche*, siano rappresentati uniti da legami di parentela non è, in verità, mai sfuggito ai lettori dell'opera; Renart e Chantecler sono cugini («car tu es mes cosins germeins», v. 306; «d'une char so mes et d'un sanc», v. 323; «car tu es trop pres mi parenz», v. 326; «dahez ait vostre cosinage», v. 455), giacché Chanteclin, padre del gallo, era zio della volpe («mis oncles», v. 335). Renart e la cincia sono invece in un rapporto di comparatico («voirement estes mes comperes», v. 477; «si voirement con vostre filz / est mes fillous en droit bapteme», vv. 486-487), che è quella parentela spirituale acquisita attraverso un rito di passaggio, come esplicitamente dichiara il testo in questione: la volpe è stata madrina di battesimo del figlio della cincia, che è divenuta dunque sua comare⁵⁴.

Questi rapporti di parentela nel mondo animale sono stati in passato genericamente attribuiti all'antropomorfismo del *Roman de Renart*, vale a dire all'effetto della trasposizione alle bestie di rapporti umani, ma è un'interpretazione semplicistica che oggi non può più es-

53. Cfr. «les ielz cloigniez vos beserai», «or cligniez donc», «cil a clignie» (vv. 513 e 515, con figura di poliptoto) e rispettivamente «les eilz cligniez» (vv. 343 e 347).

54. L'alternanza di genere non tragga in inganno: *renard* è *compère*, ma la volpe è comare o madrina.

sera mantenuta nella sua integralità, pur restando ancora utile per qualche lato o qualche *branche*. Non si può infatti dimenticare che il folklore, i documenti della cultura popolare e i dialetti conservano vistosissime tracce, a dir poco, di denominazioni di parentela e nomi propri attribuiti agli animali. La ricerca linguistica recente (cfr. Alinei, 1984) inclina a vedervi residui di concezioni primitive di tipo totemico, in cui gli animali comparivano come parenti, antenati o altro, o comunque esseri superiori all'uomo ("divinità" zoomorfe), di cui era importante procurarsi l'amicizia ed evitare l'ostilità e che si facevano intervenire in quei momenti affatto particolari dell'esistenza individuale che sono i riti di passaggio (nascita, iniziazione, matrimonio, morte). Non so fino a che punto si possa sostenere (ma gli argomenti non mancano) che il *Roman de Renart* contenga ingredienti tratteggiati di totemismo⁵⁵; cito tuttavia un esempio che mi pare degno di riflessione:

Presso diversi popoli gli animali pericolosi o dannosi vengono chiamati con nomi di parentela per mezzo dei quali l'uomo primitivo cerca di ottenerne il favore. Per animali selvaggi come l'orso, il lupo, la volpe, il serpente e inoltre anche per il rospo, questi nomi rimandano sicuramente a un primitivo "totemismo", che ancor oggi è presente presso popoli primitivi. Nella lingua tedesca le tracce di quest'antica credenza non sono molto numerose: la volpe viene detta nel b.t. *vaddermann voss* ("compare volpe") oppure *herr gevatter* ("signor padrino"). Importanti per la comprensione di questo nome sono i resoconti sulle usanze irlandesi del XVII secolo. Si usava in quei luoghi prendere come compare (*gossip*) o padrino (*sponsor*) lupi e volpi. Si sperava che, per il vincolo di questa parentela, gli animali mantenessero una disposizione amichevole. Anche in Francia dovevano sussistere usanze simili, come mostrano l'espressione francese dialettale *compère quette grise* ("compare zampa grigia") "lupo" (Côtes-du-Nord) e il nome della volpe nella zona di Dinan (Bret.): *mon cousin*.

La lunga citazione di Richard Riegler (1981, p. 345)⁵⁶ mostra, anche a prescindere dalle discussioni sulla categoria etnologica di totemismo⁵⁷, che credenze e usanze straordinariamente simili a quelle incontrate nel testo della *branche 2* erano vive ancora in età moderna e con identiche denominazioni in luoghi forse non troppo lontani da quelli di origine del *Roman de Renart* (si noti l'appellativo di "cugino" per la volpe, oltre la sua comparsa in relazioni di comparatico).

55. Un approfondimento di questi temi è nella parte seconda di questo libro.

56. Si tratta di un articolo apparso originariamente nel 1937 in *HDA* (1927-42).

57. Ben nota, ma altresì sopravvalutata, la tesi di Lévi-Strauss (1962).

Questa mi pare una direzione di ricerca più fruttuosa di quelle adottate finora, all'insegna della categoria dubbia e onnicomprensiva di "antropomorfismo".

Dal punto di vista compositivo, qualcosa di analogo alla netta bipartizione in due sequenze dell'episodio di Chantecler – delle quali la prima costituisce un'innovazione rispetto alla matrice favolistica rielaborata nella seconda – interessa anche l'episodio della cincia, che appare fornito in un certo senso di due conclusioni, una tradizionale e una originale.

«Atant estes vos veneor...» (vv. 565 ss.): l'arrivo di cacciatori e cani allontana Renart e gli guadagna i motteggi della sua mancata vittima a proposito dell'asserita pace universale: conforme alla tradizione del tipo (cfr. *supra*), declinata però in un'ottica medievale⁵⁸, la volpe replica che i cani erano troppo giovani per giurare la pace insieme ai loro genitori, perciò l'inseguono:

Ce sont cael qui ci nos vienent
 qui la pes que lor pere tiennent
 n'ont encor pas aseüree
 si con lor pere l'ont juree
 n'erent pas encore si saive
 au jor que lor pere et lor aive
 jurerent la pes a tenir
 que l'en les feïst venir.

590

(sono dei cuccioli che vengono qui / che la pace osservata dai loro padri / non hanno ancora promesso / come l'hanno giurata i loro padri / non erano ancora maturi / perché li si facesse venire / nel giorno che il padre e l'avo loro / giurarono di serbare la pace)

Ma «atant estes vos un convers» (v. 602): un altro personaggio compare incontro a Renart e ciò dà all'autore della *branche* la possibilità di una scena comica in più. Infatti l'incremento di difficoltà, rappresentato dal converso che conduce due veltri al guinzaglio e viene a ostruire la via di fuga della volpe inseguita dai cani, mette alla prova una volta ancora l'intelligenza astuta di Renart, per assicurarsi la salvezza. Ciò è reso sul piano stilistico sia dall'accumulo di frasi negative:

⁵⁸. Cfr. «Dame les trives sont jurees / et plevies et afiees / la pes ausi de tot en tot / mes nel sevent mie par tot» (vv. 583-586, «Signora le tregue sono giurate / assicurate e garantite / e anche la pace in tutto e per tutto / ma non lo sanno dappertutto»).

ne puet mucier ne puet guenchir
 ne nule part ne puet foïr
 ne trestorner en nule guise

625

(non può nascondersi né svincolare / e da nessuna parte può fuggire / né in alcun modo schivarlo)

sia dall'esplicito richiamo dell'antitesi fondamentale *engin/force* (v. 618) e dal gioco coi tratti antropo- e zoomorfi (*la pel, sa corce, sa gonele, sa favele*, vv. 615, 617, 619, 620). Renart convince il suo estemporaneo antagonista che farebbe peccato a intromettersi nella gara fra lui e i cani che gli corrono dietro, favorendo slealmente questi ultimi⁵⁹, e così riesce a seminare i suoi inseguitori, non senza essersi guadagnato la benedizione di questo don Abbondio *ante litteram*⁶⁰.

In questa maniera pertanto l'episodio della cincia aggiunge al finale ereditato dalla tradizione narrativa folklorica un secondo finale⁶¹ che offre una più pertinente contestualizzazione della vicenda nello spazio medievale francese, con l'aggiunta di un personaggio e di un breve dialogo in cui Renart può alludere, tra le righe, alla dabbenaggine (se non all'ipocrisia) di certo clero nei casi di sopraffazione e di violenza di cui era testimone.

2.4

Il gatto

Dopo la cincia Renart s'imbatte nel gatto Tibert: questa nuova avventura interrompe la sequenza di incontri della volpe con varietà di uccelli, cui appartiene il successivo episodio con il corvo Tiecelein, sequenza la cui omogeneità di struttura era ancora evidente all'autore

59. Il testo si esprime col linguaggio del feudalesimo: «si ne devez en nul endroit / a nul home tolir son droit» (vv. 631-633, «e non dovete in nessun punto / sottrarre ad alcuno il suo diritto»).

60. Cfr. «Cil se porpense qu'il dist bien / a Deu et a saint Julien / le conmande si s'en retourne» (vv. 641-643, «quello riflette che Renart dice bene / a Dio e a San Giuliano / lo raccomanda e torna indietro»); il significato sociale dei "conversi" alla fine del XII secolo, *marginal men* fra contadino e clero, è ben analizzato da Batany (1969), con riferimento a questo passo del *Roman de Renart* e allo *Speculum Stultorum* di Nigello di Longchamps.

61. Anche in quest'episodio i segnali di fine, che denotano l'indipendenza dell'intreccio, sono chiari e affidati a un'isotopia della conclusione o dell'esaurimento temporale e narrativo (participi passati: *gerpi, foï, trové, eü, mescoü*; avverbi: *asez, ore*) sigillata dal v. 660 («mais que chaut ore est asoür»).

del *Reinbart Fuchs* altotedesco medio. E, in tutta la tradizione del *Roman de Renart* fuorché nel manoscritto A, seguito da Martin, che lo reputa più fedele all'originale, l'episodio di Tibert (vv. 665-842) è anche il primo di una piccola serie imperniata sul gatto e la volpe – che costituisce una *branche* autonoma negli altri manoscritti⁶². Questa singolarità, che ben si addice peraltro a un personaggio ambivalente come Tibert, ora vittima ora complice di Renart, insieme con le sue divergenze rispetto a quelli che lo precedono e lo seguono, non può dunque essere negata, nonostante gli indizi di intertestualità che pure a quelli sembrano rinviare.

L'inizio, per esempio, è modellato senz'altro su quello dell'incontro di Renart con la cincia: «que qu'il se pleint de s'aventure» (v. 665), come «que qu'il se pleint de sa losenge» (v. 469). Lo stesso lessema *aventure* figura poi nell'ultimo verso (842), con una specularità che esalta i contorni dell'episodio e non manca di richiamare quell'orizzonte della narrativa cortese e cavalleresca che la *branche* parodia volentieri (cfr. Jauss, 1959).

Una quarantina di versi dopo è incastonata l'unica allusione alla contesa fra Renart e Isengrin annunciata nel prologo, ma poi, come s'è detto, dimenticata per i primi mille versi della *branche*: un'altra incongruenza, secondo Varty (1985, pp. 58 ss.), che denoterebbe un autore diverso da quello che ha scritto il prologo.

| | |
|---------------------------------|-----|
| Tibert fait il je ai enprise | 700 |
| guerres molt dure et molt amere | |
| vers Ysengrin un mien compere | |
| s'ai retenu meint soudoier | |
| et vos en voil je molt proier | |
| qu'a moi remanes en soudees | 705 |
| car ains que soient acordees | |
| les trives entre moi et lui | |
| li cuit je fere grant ennu | |

(Tibert, fa, ho cominciato / una guerra durissima e asperrima / contro il mio compare Isengrin / ho arruolato molti soldati / e voglio pregare anche voi / di essere al mio soldo / perché prima che sia concordata / una tregua fra me e lui / penso di dargli molte noie)

62. La n. 15 secondo l'ordine dell'edizione Martin (1882-87); tuttavia i manoscritti C M n dividono ulteriormente questa *branche* in due segmenti, come appare dall'edizione di Fukumoto, Harano e Suzuki (1983-85).

Oltre alle riprese letterali dal prologo (*guerre, molt dure*)⁶³, si nota come la rappresentazione della guerra privata fra il lupo e la volpe (assoldamento di mercenari, pattuizione di tregue ecc.) rispecchia la feudalizzazione dei loro rapporti che contraddistingue il *Roman de Renart* fra gli altri testi che elaborano il folklore animalistico. Questo accentuato travestimento da cavalieri medievali è un tratto che connota visibilmente l'episodio di Tibert: dalla risposta che questi dà alla richiesta di Renart⁶⁴ alle immagini ippiche della corsa a ostacoli che costituisce il nucleo di questa avventura⁶⁵.

Renart, che ha adocchiato un trabocchetto teso sul sentiero, cerca di farvi cadere Tibert col pretesto di una gara di corsa; ma il gatto, che è furbo, una prima volta aggira l'ostacolo e una seconda lo oltrepassa di slancio; l'arrivo di due mastini mette in fuga entrambi e il gatto, al momento buono, dà una spinta alla volpe facendola imprigionare nella trappola: il contadino al seguito dei cani vibra un colpo d'ascia per finire la volpe, ma sbaglia mira e invece la libera. Lo schema assomiglia a quelli già impiegati da Renart col gallo e la cincia per la duplicazione dei tentativi e il fallimento finale, con relativo inseguimento canino: ma prima di discutere l'applicazione del procedimento occorre considerare anche l'episodio successivo con il corvo.

Invece c'è da osservare piuttosto l'occorrenza del motivo del "colpo mancato" o, per meglio dire, che consegue l'effetto opposto di quello voluto: esso viene utilizzato almeno un paio di altre volte nel *Roman de Renart*, nella *branche* 3 (vv. 475 ss.) a proposito d'Isengrin in circostanze quasi identiche, nelle *branches* 12 (vv. 1375 ss.) e 15 (vv. 73 ss.) ancora per Tibert: in quest'ultimo caso – che, si ricordi, in tutta la tradizione rappresenta una storia narrata di seguito a questa – si

63. Esse paiono contraddire l'ipotesi Varty di una pluralità di autori, accennata poco sopra; ma si avverta che Isengrin è detto *compere* di Renart nel prologo della *branche* 1 (v. 3) e questa denominazione nella *branche* 2 appare qui per la prima volta e senza particolare enfasi, talché la si può ritenere già tradizionale e corrente per indicare la relazione fra i due personaggi.

64. Cfr. «je vos plevis / que ja nul jor ne vos faudre / et que volontiers asaudre / dant Ysengrin» (vv. 712-715, «vi prometto / che mai vi deluderò / e che volentieri assalirò / ser Isengrin»).

65. Cfr. «tis chevaus est molt isnaus» (v. 735, «il tuo cavallo è molto veloce»); «Tibert s'apareille de poindre» (v. 744, «Tibert s'appresta a spronare»); «en travers corez cheval» (v. 754, «fate correre storto il cavallo»); «vostre cheval est ases pire / et por vendre en est meins vaillans / por ce qu'est eschis et saillanz» (vv. 772-774, «il vostro cavallo è assai peggiore / e a venderlo vale di meno / perché è restio e scavalca»).

tratta di un'esplicita allusione alla *branche 2*⁶⁶. Dunque, in conseguenza del colpo d'ascia del maldestro contadino Renart riesce a estrarre la zampa dalla trappola e ad allontanarsi, benché ferito:

fuiant s'en vet dolans et liez
 dolenz de ce qu'il fu quassiez
 liez qu'il n'i a le pie laissie

820

(fuggendo se ne va dolente e lieto / dolente perché era ferito / lieto perché non ci ha lasciato il piede)

Questi versi presentano una costruzione retorica assai caratteristica, con lo sviluppo (*amplificatio*) di due isocoli a partire da una coppia di antonimi (antitesi), qui costituita da due aggettivi di opposto significato, a livello denotativo, e appartenenti al registro dell'amor cortese, a livello connotativo. L'applicazione di questo registro emotivo "tragico", proprio dei generi alti della letteratura cavalleresca, alla situazione triviale e rustica della volpe produce un effetto comico e parodico. Tanto più significativo risulta perciò che lo stesso costruito sia stato riconosciuto, con carattere di ricorrenza che lo identifica come un motivo autonomo, nel duecentesco *Lancelot* in prosa: l'individuazione si deve a Valeria Bertolucci (1989), che ne ha studiato con finezza le diverse esecuzioni nel testo prosastico. Cito un solo esempio tra i molti allegati dalla studiosa:

Quant il oent chou, si sont de ceste chose *lié et dolant, lié de che qu'il peuent lor pais avoir et dolant de che que uns des lor i covient laissier*, car bien seivent, queus que il soit, qu'il n'en puet escaper que par la mort (VII, 216)⁶⁷.

Altre occorrenze del motivo si trovano nelle redazioni brevi del *Lancelot*, negli altri romanzi della *Vulgata* (nella *Mort le roi Artu*,

66. Dice Renart a Tibert: «n'eüstez vous grant marrement / qant me veïstes u tourment / et je fui cheüs u broyon / ou me destraindrent li gaignon / et li vilains avoit hauchie / pour moy occirre sa coignie / bien cuida sor moi escoter / mais il ne sot preu assener» (vv. 69-76, «non provaste voi gran sofferenza / quando mi vedeste nel tormento / e fui preso nella trappola / dove mi spinsero i mastini / e il villano aveva alzato l'ascia per uccidermi / pensava di farmela scontare / ma non seppe colpire bene»).

67. Corsivi miei: la citazione da Bertolucci (1989, p. 68), che così definisce la struttura retorica: «Legata ad un lessico facile e fisso, la sua ricercatezza risiede nella struttura, che prima intreccia in un nodo due nastri di colore opposto, e poi li riprende e scioglie, ribadendone la distinzione. In termini di retorica la potremmo definire come un'antitesi che si allunga in una *divisio* blandamente argomentativa e che forma con questa una figura complessa, raddoppiata in simmetria» (ivi, p. 67).

nell'*Estoire del saint Graal*, nell'*Estoire de Merlin*: cfr. Bertolucci, 1989, p. 70) e in «due passi di Chrétien de Troyes, rispettivamente dal *Cligès* e dal *Conte del Graal*, [che] possono essere assunti come probabili modelli del prosatore» del *Lancelot* (ivi, p. 71).

Il passo della *branche 2* induce a modificare alcune conclusioni tratte dal *Lancelot* in prosa: se si accetta la cronologia stabilita da Foulet per le *branches*, l'attestazione renardiana del tipo "lieto e dolente" precede di quasi mezzo secolo il romanzo del ciclo graaliano; la compiutezza dell'esecuzione, la corrispondenza perfetta fra le occorrenze riscontrate in due testi così diversi⁶⁸ non fanno dubitare che ci si trovi di fronte a un *cliché*, a uno stereotipo del linguaggio letterario, in cui la parte di conio individuale è modesta e limitata a variazioni lessicali e sintattiche (chiasmo/parallelismo)⁶⁹. Non sembra molto verosimile che l'autore del *Lancelot* abbia ripreso il motivo con la sua struttura formale dal *Roman de Renart*; d'altronde, che il modello parodico di quest'ultimo sia il romanzo in prosa lo esclude anzitutto la datazione, ancorché approssimativa, delle opere. Non resta, mi pare, altra ipotesi ragionevole che quella già anticipata: la formula del "lieto e dolente" (o a rovescio, come in questa *branche*, "dolente e lieto"), con la sua peculiare configurazione retorica, appartiene al repertorio stilistico della letteratura amorosa cortese, che il *Roman de Renart* non perde occasione di dissacrare.

2.5

Il corvo

L'episodio seguente (vv. 843-1026), ultimo della serie di incontri di Renart con animali più piccoli, che tuttavia riescono ad avere la meglio, realizzazione del tipo folklorico dell'ingannatore-ingannato, è una rielaborazione della ben nota favola della volpe e del corvo trasmessa dall'antichità al Medioevo con minime alterazioni.

Rispetto al canovaccio tradizionale⁷⁰, che vuole la volpe indurre con le lusinghe il corvo a cantare per fargli cadere il formaggio dal becco, la *branche 2* ha operato alcune modifiche, solo in parte attestate nelle altre versioni mediolatine e volgari (cfr. Johnston, 1962 e

68. Che non è invece fra i passi di Chrétien e il *Roman de Renart* o il *Lancelot*.

69. Esempificate dal puntuale scrutinio del *Lancelot*, cfr. Bertolucci (1989, pp. 68-9).

70. Registrato al n. 57 del repertorio di Aarne, Thompson (1961).

Lodge, 1976). C'è anzitutto una vivace scena iniziale (vv. 858-894) che descrive come il corvo Tiecelein si impadronisca del formaggio, rubandolo a una vecchia che lo aveva esposto al sole insieme ad altri; nel dialogo comico fra la donna e Tiecelein vengono evocate le qualità organolettiche e gastronomiche dell'alimento come in una rappresentazione cuccagnesca. Lo stratagemma di Renart per impadronirsi del corvo (non del formaggio) combina quelli già messi in atto contro gli altri due uccelli, Chantecler e la cincia: dapprima, lo lusinga col paragone del padre che cantava con voce alta e chiara⁷¹, poi, ottenuto lo scopo di far cadere il formaggio, lo persuade a scendere per farselo levare dinanzi, adducendo che il puzzo gli nuoce alla ferita (ricevuta nell'episodio precedente) «que formages n'est prous a plaie» (v. 964). Tiecelein gli crede e per poco non ci rimette le penne, ma con un balzo sfugge alla presa della volpe, che si accontenta di mangiare il formaggio⁷².

A parte il fatto che quest'avventura non termina con l'inseguimento della volpe da parte dei cani, le molte riprese dagli episodi precedenti hanno sempre attirato l'attenzione dei lettori, da Foulet in avanti. Renart non riesce ad azzannare di slancio la sua preda («prendre le cuida si failli», v. 990) come con Chantecler («Renars failli», v. 293) e la cincia («Renars la cuide aerdre», v. 520; «prendre la quide mes il faut», v. 541), con evidente formularità dei versi. La volpe e il corvo sono *comperes* (v. 915), secondo una relazione già utilizzata per la cincia e per Isengrin nell'episodio di Tibert, a detta di una persistenza (spontanea?) della rappresentazione dei legami di parentela e di comparatico nel mondo animale. Inoltre vengono qui combinati i motivi della lode del padre e del canto a occhi chiusi dell'episodio di Chantecler con lo stratagemma teso a far scendere l'uccello dal ramo dell'episodio della cincia.

Lo schema degli inganni di Renart sembra obbedire a una struttura fissa, ma una lettura più attenta mette in risalto qualche variabilità. Nel primo caso, con Chantecler, due sono i tentativi della volpe, il secondo dei quali riesce e solo con un contro-inganno il gallo gua-

71. «Bien ait hui l'ame vostre pere / dant Rohart qui si sot chanter / meinte fois l'en oï vanter / qu'il en avoit le pris en France / vos meisme en vostre enfance / vos en solieez molt pener» (vv. 920-925, «abbia pace l'anima di vostro padre / ser Rohart che sapeva cantare così bene / più d'una volta l'udii vantarsi / d'averne la palma in Francia / voi stesso in gioventù / sollevate darvi molto da fare»).

72. «Soef en a le dol vengie / car le formache a tot mangie» (vv. 1015-1016, «ha vendicato facilmente il dolore / perché ha mangiato tutto il formaggio»).

dagna la libertà, mentre il suo momentaneo carnefice è inseguito dai cani. Nel caso della cincia, due sono ancora i tentativi di Renart, ma falliscono entrambi e il terzo non ha luogo per l'arrivo dei cani. Con Tibert due volte tenta invano la volpe di farlo cadere nella trappola, ma la comparsa dei mastini fa sì che il gatto ritorca con successo l'inganno sul suo avversario. Finalmente Renart fa cantare tre volte Tiecelein finché perde il formaggio, ma l'ulteriore inganno non va a buon fine. Sembra pertanto di poter intravedere nella successione e complicazione crescente dello schema un disegno unitario, passibile di combinazioni progressive.

Appare invece innovazione dell'autore di questa *branche* il dettaglio relativo all'odore del formaggio: «jaunet et de bone savor» (v. 889) al punto da stimolare il corvo a rubarlo, «cist formages [...] put si fort» (v. 961) per la volpe, che teme di perdere i sensi e pretende che nuoccia alla sua ferita (v. 964); nondimeno, quando infine se ne ciba, sfuggito Tiecelein, non ne lamenta che la poca quantità, trovandolo del tutto innocuo e di suo gusto:

si dist des l'ore qu'il fu nez 1020
 ne manja il de tel formache
 en nule terre que il sache
 onques sa plaie n'en fu pire

(disse che dalla sua nascita / non mangiò un tal formaggio / in nessun posto di sua conoscenza / la sua ferita non peggiorò affatto)

Si può cogliere pertanto anche attraverso questo elemento descrittivo, apparentemente insignificante, la meditata tessitura narrativa⁷³ dell'episodio e il modo in cui si realizza sul piano testuale il contrasto di prospettive fra i due personaggi⁷⁴. Nel contesto dell'inganno

73. Più discutibili appaiono invece i rinvii allusivi all'infortunio occorso a Renart nella corsa a ostacoli con Tibert; non si dimentichi infatti che l'episodio di Tiecelein segue direttamente quello col gatto soltanto nel manoscritto A e se ne può dedurre che quei riferimenti non sono apparsi così cogenti ai lettori e copisti medievali, tanto più che il testo fa dare a Renart una giustificazione interna della sua infermità («mes j'oi l'autrer la jambe qasse / en un braion par mesceance», vv. 970-971, «ma l'altro giorno ho rotta la gamba / in una trappola, per disgrazia») che rende superflua la connessione testuale fra i due episodi.

74. Del resto anche all'inizio dell'episodio fra i due «tant i out de dessevraille / que cil manjue et cil baelle» (vv. 899-900, «c'era tale disparità / che uno mangia e l'altro sbadiglia»).

di Renart mi pare da sottolineare l'utilizzazione che il testo fa di un lessico musicale specifico per descrivere le caratteristiche che ha o dovrebbe avere il canto, in realtà sgraziato, di Tiecelin: *chanter, orguener, rotruenge, jointe* dicono di una voluta citazione di un tipo di discorso alto, usufruita come modello cui fa da contrappunto parodico il *bret, brere* del corvo⁷⁵; si tratta di uno dei procedimenti della scrittura romanzesca che il *Roman de Renart* attua al suo interno, per dar forma ed eco alla pluridiscorsività reale.

La fine dell'episodio appare doppiamente marcata ed è particolare curioso; infatti al verso conclusivo «atant s'en vet ne volt plus dire» (v. 1024) fa seguito un distico apparentemente ridondante sul piano semantico, ma che in realtà funge da transizione verso l'avventura seguente: «cilz plaiz fu ainsì affinez / et Renars s'est acheminez» (vv. 1025-1026). La particolarità è che questi due versi risultano ancipiti e non a caso in un gruppo di manoscritti (C M n) sono collocati all'inizio del successivo episodio con la lupa Hersent.

2.6 La lupa

1. Finalmente il racconto affronta quanto promesso nel prologo, vale a dire l'origine dell'ostilità fra Renart e Isengrin, che risiederebbe nella trappola sessuale tesa dal primo alla moglie del secondo. Questo episodio è assai discusso e problematico, sia sotto il rispetto testuale che ermeneutico. Esso compare a questo punto, cioè dopo quello di Tiecelin, in tutti i manoscritti tranne C M n, che lo pongono quasi all'inizio del *Roman de Renart*, subito dopo il prologo (della *branche* 2, secondo Martin) e il racconto della creazione e delle *enfances* di Renart e Isengrin (corrispondente alla *branche* 24, secondo Martin). Esso inoltre è seguito da quella che è sempre apparsa la sua logica continuazione, la cosiddetta *branche* 5a o *Escondit*, nei manoscritti B K L, e solamente dai primi 30 versi di questa stessa *branche* nei manoscritti C M n. Si rammenti anche che nel manoscritto A, che Martin prende a base della sua edizione, perché lo ritiene il più fedele all'ipotetico originale, l'episodio manca⁷⁶, e che è stata avanza-

75. Uno spunto analogo anche, non a caso, nell'episodio di Chantecler, in cui *chançon, fauset, meloudie* si oppongono a *bret*.

76. L'omissione è imputabile al copista che, secondo Büttner (1891, p. 20), può esser stato mosso da intenti di censura verso un episodio "spinto" che mal si accor-

ta l'ipotesi di una redazione indipendente anteriore al collegamento con gli altri episodi (cfr. Varty, 1985).

Se i contorni testuali dell'avventura di Renart con la lupa Hersent non sono perfettamente definiti, gli aspetti tematici e semantici non risultano meno intriganti. I probabili rapporti intertestuali con le altre opere della zooepica medievale, cioè *Ysengrimus* e *Reinbart Fuchs*, sono stati anche troppo al centro dell'attenzione, da Sudre e Foulet in avanti; con tutto ciò è difficile andare molto oltre la constatazione che i tre testi forniscono tre redazioni dello stesso intreccio narrativo, in cui Renart abusa di Hersent, due delle quali (*Ysengrimus* e *Roman de Renart*) lo situano dopo l'episodio di Chantecler⁷⁷, talché si può pensare a una relazione fra di loro, che la cronologia relativa suggerisce di orientare dall'opera mediolatina a quella francese.

La storia incomincia con l'arrivo casuale della volpe nella tana del lupo:

Renars vint par un bois fendant
 par une broche en un pendant
 onc ne fina que qu'il s'esgaie
 tant que il vint en une haie
 par dessus une fosse obscure

1030

(Renart attraversò un bosco / e un pendio irto di sterpi / non si ferma anche se si smarrisce / finché arriva a una siepe / di sopra a una fossa scura)

È un itinerario non motivato da altro che dalla macchina narrativa, che vuole che ogni racconto cominci possibilmente con uno spostamento dell'eroe, una messa in marcia, in cammino, in viaggio, per farlo imbattere in un evento o personaggio che cambierà il suo stato, lo metterà alla prova e così via; anche questo percorso di Renart funziona quindi da avviamento dell'avventura: infatti prosegue: «la li avint une aventure» (v. 1032). Il lessico è quello già sfruttato per gli

dava a quelli precedenti ovvero potrebbe averlo tagliato riservandosi di copiarlo in seguito all'inizio della *branche 5a* – come fanno i copisti degli altri manoscritti sopra citati –, ma dimenticandosene al momento opportuno. Come si vede, non solo la critica d'avanguardia (cfr. Scheidegger, 1989), ma anche il lachmanniano Büttner lasciano un amplissimo margine all'iniziativa degli amanuensi medievali.

77. Nel *Reinbart Fuchs* l'adulterio con la lupa è narrato in maniera più complessa: l'intreccio a cui qui ci si riferisce compare disgiunto dalle avventure della volpe con gli uccelli e di seguito al mancato giuramento (che corrisponde alle vicende della *branche 5a*: cioè la sequenza appare invertita rispetto all'opera francese).

inizi degli episodi di Chantecler e Tibert⁷⁸, e i versi successivi (vv. 1032-1036, citati in precedenza) stabiliscono il collegamento tematico con il prologo: l'origine della disputa con Isengrin⁷⁹. Collegamento anche formale, se si vuole, giacché in tutto questo segmento introduttivo ricorrono dittologie sinonimiche analoghe a quelle strutture binarie che ritmavano appunto il prologo (cfr. *supra*): *anuia/poise* (v. 1033), *par mal pechie/par dyable* (v. 1035), *pour enquerre/pour savoir* (v. 1039), *norrist/couve* (v. 1046).

Ma non manca qualche contraddizione in questa (pseudo)eziologia della guerra di Renart e Isengrin: la volpe non si avvede d'essere finita, non per metafora, nella tana del lupo, anzi «enmi la sale / dant Ysengrin son anemi» («in mezzo alla sala del suo nemico ser Isengrin», v. 1043); ma se Isengrin è già suo nemico dichiarato, prima ancora d'incontrarlo, allora quello che sta incominciando non è il racconto della causa e dell'origine di quella inimicizia. Può essere inerzia della formula, trascurabile aporia? Non credo, visto che fa sistema con altre affermazioni successive. Renart appare titubante e timoroso quando si trova di fronte a Hersent e ai lupetti (vv. 1061-1064):

Adonques fu touz desconfis
de honte avoir fu il bien fis
n'ose mot dire tant se doute
car Ysengrin ne l'aime gouste

(allora, tutto depresso, / fu ben sicuro d'essere umiliato / non osa dir motto tanto ha paura / perché Isengrin non l'ama punto)

Dunque la volpe ha paura del lupo, perché sa che quello la detesta già comunque, da sempre; tant'è vero che, parlando poco dopo con Hersent, Renart ribadisce il concetto protestando pure la sua innocenza (ma si può credergli?):

ne je ne sai que je i face
tant con vostre sire me hace
moult fait grant pechie qu'il me het 1085

(e non so che cosa farci / tanto il vostro consorte mi odia / fa grandissimo peccato a odiarmi)

78. Cfr. *avint, vint* (vv. 23 e 26), *aventure* (v. 665).

79. Si noti il sema dell'inizio nel verbo «car par ce *conmença* la noise» (v. 1034), come a ribadire lo statuto narrativo di questo segmento testuale.

A completare il quadro c'è poi l'atteggiamento della lupa, che, riconoscendo nell'intruso Renart, si tranquillizza⁸⁰: se la presenza della volpe, che suo marito odia, le fa questo effetto, il meno che si possa dire è che la relazione adulterina è già delineata⁸¹, prima ancora che Renart apra bocca, e che a Hersent spetta una parte attiva. Hersent rimprovera a Renart di non averle fatto visita dopo il parto come s'usa fra comari e compari⁸²; egli allora si giustifica adducendo la paura d'incontrare Isengrin che – e qui il discorso si fa subdolo – andrebbe dicendo in giro che Renart ama Hersent e avrebbe anche assoldato degli amici per dargli una lezione:

Je vous ains ce dist par amors
il en a fait maintes *clamours* 1090
par ceste terre a ses amis
et si leur a avoir promis
pour moi faire laidure et *honte*
mais dites moi de ce que monte
de vous requerre de *folie* 1095
certes je nel feroie mie
ne tel parole n'est pas belle (corsivi miei)

(io vi amo, questo disse, d'amore / se n'è molte volte lamentato / in questa terra coi suoi amici / e ha promesso loro una ricompensa / se mi oltraggiano e umiliano / ma ditemi a che pro richiedervi una follia / certo non lo farei mai / ma nemmeno è bello un tal discorso)

Tutto il discorso è un capolavoro della retorica seduttiva e illusionistica del grande ingannatore e Renart appare davvero diabolico⁸³: infatti crea con le parole una realtà immaginaria da cui la sua interlocutrice resta soggiogata; egli attribuisce a Isengrin sia l'azione (il corteggiamento di Hersent da parte sua) attraverso la diceria, che la reazione (vendicare l'onore leso) mediante una minaccia di punizione fisica. Inoltre le implicazioni quasi metalinguistiche (*dist*, *clamours*,

80. Cfr. «et Hersent qui se reconforte / le connut bien a la pel rousse» (vv. 1056-1057, «allora Hersent si tranquillizza / quando lo riconobbe dal pelo rosso»).

81. Conseguo, come corollario, che viene smentita una volta ancora la tesi di Foulet che la *branche* 2 introduca per la prima volta nel panorama narrativo francese le storie di Renart e Isengrin: tutt'al più si potrà concedere, dubitativamente, che ne rappresenti la prima redazione scritta.

82. Ritorna il riferimento alle usanze di comparatico (cfr. *supra*).

83. Suggestivi spunti nel libro di Claude Reichler (1978).

dites, parole)⁸⁴ delle frasi portano in superficie il sottofondo culturale che rende possibile ed efficace l'insinuazione renardiana: *honte* è parola chiave, perché addita a quella *shame culture* medievale in cui vige una sanzione pubblica della comunità sociale sui comportamenti dei singoli. Hersent è già disonorata perché la sua reputazione è compromessa dalle parole del marito: il fatto, l'adulterio praticato con Renart, è ormai accessorio, senza importanza, dunque immediatamente accessibile, anzi inevitabile. Sulla stessa lunghezza d'onda la risposta della lupa:

| | |
|---|------|
| Conment fet ele dant Renart | 1100 |
| en est donc <i>parole</i> tenue | |
| certes mar en fui <i>mescreüe</i> | |
| tel cuide sa <i>honte</i> vengier | |
| qui pourchace son encombrier | |
| ne m'est or pas <i>honte</i> nel die | 1105 |
| onc mais n'i pensai <i>vilanie</i> | |
| mais pour ce qu'il s'en est clamez | |
| veil je des or que vous m'amez ⁸⁵ (corsivi miei) | |

(come, fa lei, ser Renart / ne è stata fatta parola? / Alla malora chi mi ha messo in dubbio / chi crede vendicar la sua onta / procura il suo danno / non mi vergogno di dirlo ora / giammai meditai cosa villana / ma visto che se n'è lamentato / voglio che d'ora in poi mi amiate)

A questo punto è il codice cortese a essere utilizzato da Hersent per invitare Renart:

| | |
|------------------------------|------|
| si revenez souvent a mi | |
| et je vous tenrai pour ami | 1110 |
| acolez moi si me baisiez | |
| or en estes bien aiesiez | |
| ci n'a qui encuser nous doie | |

(e torniate sovente da me / che vi considererò mio amante / abbracciatemi e baciatiemi / ora ne avete tutto l'agio / non c'è chi ci possa accusare)

84. Un tratto di finezza dolosa connota Renart quando fa la sua dichiarazione a Hersent, a sorpresa, in un punto inaspettato della conversazione che nulla di erotico lasciava presagire, ma mettendola come tra virgolette, grazie a quell'inciso (*ce dist*) che la ascrive, troppo tardi (l'«io ti amo» ha già colpito le orecchie dell'ascoltatrice), a Isengrin.

85. Si noti anche fra i due discorsi la corrispondenza, in rima, a distanza di dieci versi di *folie* e *vilanie*, che denotano due concetti antitetici ai valori cardinali (*mesure* e *courtoisie*) dell'etica sociale dominante, a cui Renart e Hersent professano assoluta osservanza formale.

Gli abbracci e i baci fra gli amanti si possono svolgere ora nell'agio della segretezza e della discrezione proprie dell'universo della *fin'amor*⁸⁶, di cui *ami* è un'altra parola-spia. Ma questo codice alto viene mimato solo per essere parodiato attraverso una riduzione al piano naturalistico e creaturale più consono a degli animali ancorché antropomorfi:

Renars en demaine grant joie
 et vient avant si l'a baisiee 1115
 Hersens a la cuisse hauciee
 qui moult plaisoit itel atour

(Renart ne prova gran gioia / e si avvicina e l'ha baciata / Hersent ha sollevato la coscia / le piaceva molto quella situazione)

L'abbassamento di tono si accentua nella scena seguente: la volpe inaffia i lupetti con la sua urina, li maltratta e saccheggia la casa d'Isengrin, forte della posizione di dominio acquisita dopo il rapporto con la lupa, che ribalta del tutto la sua debolezza iniziale. Il passaggio, ancorché proveniente dalle fonti folkloriche, ha anche una funzione narrativa, poiché saranno proprio le accuse dei lupetti⁸⁷ a muovere Isengrin contro Renart.

La volpe si allontana mentre il lupo torna a casa⁸⁸; informato della spiacevole novità Isengrin litiga con Hersent e minaccia di allontanarla da sé. La scena di alterco coniugale è molto accesa nei toni e nelle parole ingiuriose usate dal marito verso la moglie, alla quale non si offre altra via d'uscita, nell'ottica medievale, che un "giuramento purgatorio" o un'ordalia: solo in tal modo l'accusata può discolarsi⁸⁹.

Ja se peüst Hersent doloir 1190
 s'ele n'eüst acreante
 tout son bon et sa volente
 – Sire fait elle vous diroiz

86. Già alluso, peraltro, nella stessa dichiarazione di Renart, «je vous ains par amors», in cui l'amare d'amore vale "amare nelle forme e nei modi dell'amor fino", quindi in sostanza secondo le regole della cortesia.

87. Nelle quali ritorna il lessico feudale uso a permeare anche le relazioni personali: *felon*, *deceü*, *fiance*, *viltance*, *laidengiez*, *vengiez* (vv. 1139-1150).

88. Cfr. «Atant estez vous que repaire / dant Ysengrin a sa maisniee / qui souz la roche est entesniee», vv. 1156-1158: la formula d'introduzione (*atant*) segnala il cambiamento di scena.

89. Come si sa, nel sistema penale medievale è l'imputato che deve dimostrare la sua innocenza.

courouciez estez n'est pas droiz
 que vous moustrez ici vostre ire 1195
 que se me lessiez escondire
 par serement ne par joïse
 jel feroie par tel devise
 c'on me feïst ardoir ou pendre
 se ne m'en pooie desfendre 1200
 si vous affi enseurquetout
 que mon pooir ferai de tout
 de ce que voudrez conmander –

(Hersent avrebbe avuto di che dolersi / se non avesse promesso / di compiere tutto ciò che desidera / «signore», fa lei, «voi direte / siete adirato, ma non è giusto / che voi mostriate qui la vostra ira / perché se mi lasciate discolare / col giuramento o con una prova / farò in modo / da lasciarmi bruciare o impiccare / se non riesco a difendermi / e vi assicuro soprattutto / che farò tutto ciò che posso / di quanto mi vorrete ordinare»)

L'usanza del “giudizio di Dio” è ben nota: mediante il superamento di una prova spesso cruenta (duello, acqua bollente, ferro arroventato e simili) ci si poteva dichiarare innocenti di un'accusa anche grave; questa pratica, proibita solo nel 1215 dal Quarto Concilio Lateranense, era molto diffusa e sembra affondare le sue radici etniche nella sacralità insita nella lotta, nell'agone, nella gara per la vittoria (cfr. Huizinga, 1946). Quello che non è stato finora colto in questo passo della *branche 2* è il *contrafactum* di un'altra celebre scena di gelosia e litigio fra marito e moglie, vale a dire quella che apre il *Voyage de Charlemagne, chanson de geste* eroicomica all'incirca della metà del XII secolo⁹⁰.

Nel *Voyage* Carlo Magno è geloso di un misterioso sovrano orientale di cui la regina, sua consorte, ha osato affermare pubblicamente che lo supera in eleganza: infuriato, l'imperatore domanda alla moglie il nome del rivale, per potersi misurare con lui, ma la regina cerca dapprima, inutilmente, di rabbonirlo. Il battibecco fra i due occupa le prime quattro lasse (una cinquantina di versi in tutto) e raggiunge l'acme tra la fine della prima e l'inizio della seconda:

«Emperere – dist ele – ne vus en *curucez!*» 26
 Quant ce ot la reine ke Charles est *irrez* 30
 «Emperere – dist ele – mercid pur amur Deu! 32
 Ja sui ge vostre femme, si me quidai juer;

90. La datazione è tuttora oscillante fra il secondo e il terzo quarto del XII secolo, comunque anteriore al *Roman de Renart*.

jo m'escundirai ja, se vus le cumandez,
 a jurer serement u juïse a porter:
 de la plus haulte tur de Paris la citet
 me larrai cuntreval par *creant* devaler
 que pur la vostre *hunte* ne fud dit ne pensed»⁹¹ (corsivi miei)

35

(«Imperatore», disse ella, «non vi adirate» / Quando la regina sente che Carlo è in collera / «Imperatore», disse ella, «per l'amor di Dio, pietà! / Sono pur vostra moglie e volevo solo scherzare / se me lo ordinate mi discolperò / con un giuramento o sottostando a una prova / dalla più alta torre di Parigi / mi lascerò cadere di sotto per dimostrare / che non fu detto o pensato per offendervi»)

Anche a voler scontare una certa convenzionalità del lessico, il numero dei riscontri fra i due testi resta alto nello spazio ridotto di una dozzina di versi: *acreate*, *courouciez*, *ire*, *escondire*, *serement*, *joïse*, *commander* (in rima), cui si possono aggiungere *bonni* (v. 1186), poco sopra, e *jurere* (v. 1207), poco sotto. Il discorso di Hersent ricalca perfettamente quello della moglie di Carlo Magno, così come del tutto omologa è la situazione in cui viene proferito: un marito geloso accusa la moglie di simpatia per un altro uomo. Se l'autore della *branche 2* ha conosciuto il *Voyage*, la sua contraffazione si esalta nella parodia ottenuta abbassando la coppia regale nella coppia animale e rendendo assai più corposo il motivo della gelosia di Isengrin. Ma poiché anche il *Voyage* è opera di tenore parodico, sarebbe forse affatto legittimo nella parodia al quadrato del *Roman de Renart* percepire anche una sfumatura allusiva, un ammicco, un accenno appena dissimulato, rivolto a un pubblico d'intenditori.

Le parole di Hersent ottengono l'effetto voluto e Isengrin si tranquillizza. Dal punto di vista narrativo, la frattura si ricompone e il racconto raggiunge una sorta di provvisoria conclusione⁹², che, ponendo fine a quella che viene ora intesa come la prima sequenza dell'episodio, racchiude tuttavia al suo interno l'aspettativa di un proseguimento in quell'avvertimento del narratore a Renart («or s'en gart si fera savoir», «ora stia in guardia e agirà da saggio», v. 1210). Isengrin e Hersent gli danno infatti la caccia.

2. La seconda sequenza dell'episodio dichiara la sua relativa autonomia sia tramite la ripresa in chiasmo semantico dell'allusione prolet-

91. Cito, con tagli, dalla mia edizione: cfr. Bonafin (1993b).

92. Segnalata da parole come *ne* [...] *plus*, *assez*, *trespassez* (vv. 1204-1206).

tica del v. 1210 al v. 1214 («que fous fera s'il ne se garde», «e sarà stolto se non sta in guardia»), sia con la ripetizione della formula esordiale «li avint aventure» (vv. 1032 e 1217). Sarà forse il caso di osservare fin d'ora l'analogia, a dir poco, fra la composizione del primo episodio della *branche*, quello di Chantecler, e quest'ultimo⁹³: entrambi appaiono limpidamente sdoppiati in due sequenze, connesse fra di loro ma svolgenti due differenti intrecci o temi narrativi.

Isengrin e Hersent sorvegliano Renart e finalmente lo scovano, mentre è in cerca di cibo; si mettono a inseguirlo, ma mentre il lupo viene seminato la sua compagna riesce a raggiungerlo; la volpe ripara nella sua tana e la lupa le corre appresso, ma resta intrappolata nello stretto ingresso: Renart coglie l'occasione propizia e, fuoriuscito da un'altra apertura, violenta Hersent da tergo, *bestiarum more*. Sopraggiunge Isengrin che assiste alla scena: la volpe improvvisa una difesa verbale e poi si rintana; il lupo aiuta la moglie a liberarsi dall'incomoda posizione.

Il secondo rapporto di Renart con Hersent avviene in circostanze ben diverse dal primo: intanto la parte attiva è tutta della volpe e non più della lupa, poi il *décor* dell'azione è esterno, in campagna e non in casa d'Isengrin, infine la rappresentazione è molto più dettagliata e non lascia dubbi sullo zoomorfismo dei personaggi, che s'erano invece prima abbracciati e baciati come esseri umani. Ecco il testo della scena:

| | |
|------------------------------------|------|
| Par un pou que Hersent ne crieve | 1265 |
| car la fosse et Renars la grieve | |
| la fosse qui dedenz l'estraint | |
| et Renars qui desus l'enpaint | |
| il n'est ileuc qui la resqueue | |
| fors que seulement de sa queue | 1270 |
| que ele estraint si vers les rains | |
| que des deus pertuis deerains | |
| ne pert un dehors ne dedens | |
| et Renars prist la queue aus dens | |
| et li reverse sor la croupe | 1275 |
| et les deus pertuis li destoupe | |
| puis li saut sus liez et joianz | |
| si li a fait ses iex voianz | |
| ou bien li poist ou mal li plaise | |
| tout a loisir et a grant aise | 1280 |

93. Un parallelismo tematico, basato sulle due coppie di coniugi, sottolinea dal canto suo anche Varty (1983, p. 47).

(per poco Hersent non scoppia / perché la fossa e Renart l'opprimono / la fossa che la stringe dentro / e Renart che di sopra la spinge / non c'è là chi la soccorra / fuorché soltanto la sua coda / che lei stringe contro il fondoschiena / talché dei due buchi di dietro / non ne appare neanche uno / Renart allora prende la coda fra i denti / e la rovescia sulla schiena / liberandole i due buchi / poi le salta addosso lieto e gaudente / e se l'è fatta sotto i suoi occhi / che ben le pesi o mal le piaccia / con suo comodo e in grande agio)

Il naturalismo particolareggiato della descrizione non può sfuggire e le sottolineature dei tratti animaleschi, con la loro concretezza, escludono qualunque allusione alla sfera cortese; inconcepibile poi per un cavaliere, anche malandrino come Renart, concludere l'atto con espressioni triviali di vanto indirizzate alla donna:

Sire Renars tel li redonne
 que toute la fosse en ressonne
 ainz que la chose fust fenie 1285
 li dist Renars par felonnie
 – Dame Hersent vous disiez
 que ja ne me proieries
 et que james nel vos feroie
 por seul itanti que m'en vantoie 1290
 ja voir ne m'en escondirai
 se gel fiz encor le ferai
 fis et ferai dis et redis
 plus de set foiz voire de dis –

(ser Renart la sbatte tanto / che tutta la fossa ne rimbomba / prima che la cosa sia finita / le dice Renart perfidamente / «Donna Hersent dicevate / che non mi avreste più pregato / e che mai più l'avrei fatto / solo perché me ne vantavo / certo non me ne giustificherò / se l'ho fatto lo rifarò / feci e farò dissi e ridissi / più di sette volte anzi di dieci»)

Il vanto dell'eroe ribaldo è invece un tratto delle narrazioni folkloriche impennate appunto sul personaggio dell'imbroglione o del briccone, insomma del *trickster*, che attua inganni e beffe a ripetizione, spesso *en travesti* per agire con più sicurezza, ma che non sa astenersi poi dal celebrare le sue imprese truffaldine: l'esempio medievale forse meno lontano da Renart è Trubert, protagonista dell'omonimo *fabliau* di Douin de Lavesne⁹⁴. Né si dimentichi che, in altre *branches*,

94. Si può leggere nell'edizione di Rossi (1992); cfr. anche Donà (1994).

lo stesso protagonista avrà occasione di vantarsi ampiamente delle sue avventure, fornendo agli autori un eccellente pretesto per riepilogare o alludere i contenuti delle varie parti del *Roman de Renart*.

Questa spia di un rapporto con la tradizione folklorica è tanto più significativa in quanto il modello di questa seconda sequenza è appunto un tipo narrativo registrato nel folklore (il n. 36 del repertorio di Aarne, Thompson, 1961)⁹⁵ con varietà di personaggi zoomorfi nei due ruoli (stupratore/stuprata). Il tipo risulta dalla combinazione di diversi motivi (pure schedati nel *Motif-Index* di Thompson: J.1117, K.730.3, K.1384) ed è un'esecuzione del tema della vittoria della creatura debole, ma furba, su quella forte, ma stupida. La forma primitiva del racconto⁹⁶, come rilevò già Sudre (1893), sarebbe di origine nordica e antagonista della volpe sarebbe l'orsa, come nella redazione conservata nell'*Isopet* di Maria di Francia (n. 60, *De vulpe et ursae*): la sostituzione dell'orsa con la lupa si spiega con ragioni di adattamento geografico dell'intreccio a latitudini dove questo animale è più familiare dell'altro.

Nel modello folklorico, conservato anche dall'*Ysengrimus*, la volpe fa visita alla lupa, dice ai figli che vuole un coito con lei e viene quindi sorpresa e inseguita dalla lupa, che però resta incastrata in uno stretto passaggio e lì viene violentata dalla volpe; il *Roman de Renart* sdoppia il racconto amplificando la parte iniziale fino a darle consistenza propria e ricchezza di dettagli: mutua probabilmente dall'opera mediolatina il trattamento inflitto ai lupetti⁹⁷ e svolge autonomamente lo spunto folklorico della richiesta erotica alla lupa; si mantiene invece più vicino al dettato tradizionale nella seconda parte.

La *branche* 2, in quest'episodio, fa uno spazio davvero eccezionale a Isengrin, dal momento che ha un ruolo in entrambe le sequenze e funge anzi da cerniera tra di esse. Arrivato mentre Renart è sopra Hersent, dalla quale lesto si scosta («Renars fu remuanz et vistes», v. 1304), lo aggredisce verbalmente scatenandone l'arzigogolata e beffarda autodifesa. Il discorso della volpe è un altro capolavoro di mistificazione della realtà, giacché pretende di stare aiutando la lupa a liberarsi dal punto in cui è incastrata⁹⁸ ed è pronto a giu-

95. Cfr. anche EDM (1977-).

96. Se ne legga una versione attendibile (meno l'interpolazione finale) nella raccolta di Aleksandr N. Afanas'ev (1992).

97. Come pure la qualifica di *chastiaus* per la dimora di Renart.

98. Cfr. «si je l'aide a delivrer / de cest pertuis et a oster / por ce si estes effreez» (vv. 1309-1311, «se l'aiuto a liberarsi / e a togliersi dal buco / per questo voi siete così infuriato»); Renart è abile a capovolgere la realtà esperibile con i sensi (qui, la vista),

rare di non aver fatto nulla a Hersent⁹⁹. Ma Isengrin non si lascia abbindolare (vv. 1331-1334):

Cudez vous que ne voie goute
 en quel terre empaint on et boute
 chose que on doit a soi traire
 con je vous vi a Hersent faire

(credete che non veda nulla / in qual posto si spinge e si batte / quel che si deve tirare a sé / come vi ho visto fare a Hersent)

E così, dopo un'altra spiegazione pretestuosa¹⁰⁰, Renart lascia il campo al suo avversario, che s'impegna con tutte le sue forze per estrarre la compagna dal buco in cui si è cacciata.

Il profilo delle due sequenze è ora chiaro: esse si distinguono in base alle due azioni narrative che le organizzano, da cui scaturiscono due diverse semantiche che si possono agevolmente schematizzare:

| Prima sequenza | Seconda sequenza |
|--------------------------|-------------------------------|
| Ambiente interno | Ambiente esterno |
| Rapporto consensuale | Violenza |
| Descrizione allusiva | Descrizione particolareggiata |
| Maggiore antropomorfismo | Maggiore zoomorfismo |
| Codice cortese | Codice folklorico |

Risalta in tal modo un parallelismo, già anticipato, con l'episodio iniziale, anch'esso a struttura bipartita, in cui il dato narrativo tradizionale (l'inganno della volpe al gallo e il contro-inganno) era utilizzato nella seconda sequenza, mentre la prima svolgeva in modo originale

suggerendo implicitamente che essa non è che il prodotto delle nostre interpretazioni; non occorre evocare allora il *topos* del mondo alla rovescia (cfr. Cocchiara, 1981), bensì piuttosto la figura del grande illusionista, dell'*antico avversario* dell'uomo medievale, il diavolo.

99. Cfr. «onc par cest corps ne par cest ame / ne mesfis rien a vostre fame / et pour moi et pour lui desfendre / partot la ou le voudrez prendre / un serement vous aramis / au los de vos meillors amis» (vv. 1315-1320, «mai sul mio corpo e sulla mia anima / feci nulla di male a vostra moglie / e per difendere me e lei / se lo vorrete accettare / vi farò un giuramento / col consenso dei vostri migliori amici»).

100. La volpe asserisce che spingeva la lupa perché l'ingresso della tana si allarga verso l'interno (e, una volta dentro, si capisce, avrebbe potuto uscire dall'altra apertura): anche questo particolare potrebbe derivare, per estensione, da un cenno dell'*Ysengrimus*.

una parodia epica sul tema del sogno. Ma, come si ricorderà, anche l'episodio seguente (la volpe e la cincia) recava tracce di una simile concorrenza di materiale folklorico e apporto originale. Non può essere che una siffatta tecnica compositiva, che diventa strutturazione semantica del testo, sia dovuta a coincidenza fortuita, sibbene al contrario denota una saldatura intima fra le parti della *branche 2* che verosimilmente tradisce la figura di un unico autore¹⁰¹: un autore però che non aveva letto solo l'*Ysengrimus* – come con qualche esagerazione voleva Foulet –, ma conosceva le storie di Renart e Isengrin anche dalla tradizione orale.

Che l'autore di questa *branche* sia però intervenuto sull'intreccio renardiano per fornirne una sua interpretazione lo rivelano pure alcuni minori dettagli, d'ordine sia stilistico che tematico. Nella descrizione realistica citata in precedenza della violenza subita dalla lupa si sarà notato un gruppo di versi legato dalla stessa sofisticata struttura retorica che, nell'episodio di Tibert, attualizza il motivo del "lieto e dolente" (cfr. *supra*); solo che in questa replica non c'è più traccia, nemmeno in parodia, dello stilema cortese, e gli isocoli svolgono un'immagine affatto brutale, che piega verso il basso comico-realistico la ricercatezza formale:

car la fosse et Renars la griève
la fosse qui dedenz l'estraint
et Renars qui desus l'enpaint (corsivi miei).

Un altro indizio, che può dissimulare un richiamo all'episodio di Chantecler, è contenuto nella rima consueta *mençonge/songe* (vv. 1323-1324, da confrontare con i vv. 131-132 e 219-220) nel discorso d'Isengrin a Renart a proposito degli atti di quest'ultimo verso Hersent. Nello stesso senso andrebbe forse anche la formula *engin et art* (v. 1336) che la volpe adopera per giustificarsi ancora dinanzi al lupo e che era parimenti evocata per il contro-inganno di Chantecler (v. 419). All'avventura con Tibert rimanda invece l'altro pretesto addotto da Renart («que j'oi l'autrier la jambe quasse», v. 1348), che ripete identico, anche nella finalità, quello detto al corvo Tiecelin (v. 970)¹⁰². Si disegna

101. Ciò contraddice quanto sostenuto a più riprese da Varty (1985) e da Lodge (1990).

102. Dubito che sia solo un effetto di trascinamento dello stile formulistico; Varty (1985, p. 65) pensa invece che sia un esempio della tecnica con cui diversi episodi a se stanti sono stati rimaneggiati per dar vita a un'antologia coesa.

come un reticolo di allusioni appena celate, che farebbero dell'ultimo episodio anche una sorta di ricapitolazione, discreta e per lettori scaltri, dei precedenti.

Un'ulteriore accentuazione del registro comico si verifica allorché gli sforzi intensi che Isengrin fa per trarre Hersent dalla scomoda posizione in cui è incastrata provocano uno spiacevole effetto:

il l'a saisie par la queue
de tel air a soi la tire
que Hersens est en tel martire
que li convint par angoisse
que li pertuis derrier s'esloisse

1370

(l'ha presa per la coda / con tale violenza la tira a sé / che Hersent soffre a tal punto / che fu costretta dall'angoscia / ad allargare il buco di dietro)

Il dettaglio, che appartiene di diritto al repertorio carnevalesco e popolare del basso materiale e corporeo, così ben lumeggiato da Michail Bachtin (1979b), è posto qui al colmo di una *climax*, di un crescendo enfatizzato dalle parole in rima *martire*, *angoisse*, tipiche del registro alto, sublime, tragico, che precipita nel realistico *s'esloisse*. Ancora una volta, come al microscopio, si coglie in questa *branche* il funzionamento della parodia, qui esaltata nel suo effetto comico dal ricorso al linguaggio carnevalesco, che connota di ambivalenza quel gesto fisiologico: poco dopo, infatti, Hersent è liberata, restituita alla vita.

La fine posticcia dell'episodio, denunciata da quel distico (vv. 1395-1396)¹⁰³ rifatto pari pari su un modello già visto (vv. 1157-1158, già citati), e la simmetrica, maldestra giuntura fra la prima e la seconda parte della *branche* 5 (vv. 247-256)¹⁰⁴ proverebbero, anche senza il conforto dei codici B C K L M n che le pongono a contatto, la connessione fra le due *branches*, che la critica, da Foulet a Varty, ritiene verosimile appartenessero allo stesso poema. In effetti, la continuità narrativa è indiscutibile: Isengrin, appena estratta Hersent dall'ingresso della tana di Renart, nella *branche* 5a comincia a insultarla pesantemente in modi che ricordano la scena successiva alla scoperta dell'adulterio (vv. 1175 ss.):

103. «Arriere vient a sa maisniee / qui souz la roche iert entesniee» («torna indietro dalla sua famiglia / che sotto la roccia è rintanata»).

104. Isengrin, reduce da tutt'altra avventura, si ricorda improvvisamente che Renart gli ha violato la moglie e si dirige sul luogo del misfatto, trovandovi Hersent ancora (da quanto?) seduta.

Hai fait il pute chaitive
 pute vix orde et chaude d'ovre
 bien ai veüe tote l'ovre
 bien me set Renars acopir
 jei le vis sor voz braz cropir
 ne vos en poez escondire

260

(«Ah sgualdrinaccia» fa / «lurida puttana in calore / ho ben visto tutta la faccenda / Renart è bravo a farmi becco / io lo vidi montarvi sopra / e non potete discolparvi»)

Il lessico è il medesimo (*pute orde vilz*, *pute mauvese*, *foutue*, *cous*, vv. 1177, 1180, 1185) e appare anche il motivo del “giuramento purgatorio” (*escondire*); anche la dinamica del litigio segue la falsariga del precedente, tanto che si può ragionevolmente ipotizzare che ne costituisca una replica voluta. Hersent si difende sottolineando la sua passività inerme rispetto all’oltraggio di Renart («il m’a fet honte», «force m’a fet», vv. 268 e 270)¹⁰⁵ e suggerendo una via d’uscita che calma Isengrin: sporgere querela dinanzi al re, così come prima nell’analoga circostanza si era offerta di discolparsi sottoponendosi a un’ordalia. Il lupo accetta il consiglio¹⁰⁶ e insieme si avviano alla corte di Noble.

La sequenza appare in tal modo perfettamente conclusa¹⁰⁷: la ripetizione, convenientemente modificata, della discussione coniugale fra i due personaggi, rimasti sulla scena dopo che Renart si è allontanato, offre anche un esempio di specularità interna, che convalida il parallelismo tematico fra le due sequenze dell’episodio e si carica, di conseguenza, di un’ulteriore connotazione segnica, ponendo fine al racconto¹⁰⁸.

105. Da notare anche la ripresa del termine espressivo *force* dal v. 1282 («Renart c’est force et force soit»).

106. «Cist mos a tot reconforte / dant Ysengrin le corocie» (vv. 282-283, «questa parola ha acquietato / ser Isengrin corrucciato»).

107. E così sembrò infatti anche ai copisti dei manoscritti C, M, n che, come s’è già avuto modo di ricordare, saldano questi 30 versi alla fine della *branche* 2, staccandoli dal vero e proprio *escondit* di Renart (*branche* 5a, vv. 289 ss.).

108. Fine temporanea, beninteso, giacché nel *Roman de Renart* nessuna storia può mai raggiungere una conclusione definitiva, che esaurisca il racconto, nemmeno la morte del protagonista, come mostra esemplarmente la *branche* 17, in cui Renart muore e rinasce più volte, in una sorta di narrazione simbolica o metalinguistica che dir si voglia; la serialità e l’incompletezza programmatica sono del resto proprie di tutti i cicli di avventure dei *tricksters*.

Discolpa

La *branche* del *Roman de Renart* che si conviene d'indicare col n. 5a è la seconda e più consistente (vv. 247-1272) parte della *branche* 5, secondo l'edizione Martin, ma ha un'esistenza autonoma nei manoscritti B C K L M n, che la pongono immediatamente dopo la *branche* 2. Dei suoi 1.025 versi, tolti i primi dieci che la raccordano alla *branche* 5, i primi 31 costituiscono il seguito naturale dell'ultimo episodio della *branche* 2 e solo quelli successivi al v. 289 raccontano propriamente la vicenda del cosiddetto *escondit* di Renart, cioè della sentenza pronunciata dalla corte degli animali che lo obbliga a discolparsi con un giuramento dalle accuse mossegli da Isengrin.

A differenza della *branche* 2, suddivisa in episodi corrispondenti ai diversi incontri della volpe con altri animali, questa *branche* ha una sostanziale unità di luogo e di azione a cui fa riscontro uno straordinario sviluppo dei dialoghi e dei discorsi dei personaggi, che la occupano per più di due terzi abbondanti. Questa prevalenza delle voci dei personaggi che esprimono le loro opinioni sul caso di Renart è una peculiarità tecnica che rende il testo oltremodo interessante in ordine alla fisionomia del genere romanzesco cui esso rivendica di appartenere.

3.1

La querela

L'arrivo di Hersent e Isengrin alla corte del leone Noble offre il pretesto per una mimesi parodica di una scena topica del romanzo arturiano, vale a dire la rappresentazione della corte col sovrano assiso in trono e attorniato dai suoi vassalli, convocati per amministrare la giustizia¹:

1. Cito dall'edizione Martin (1882-87), che segue il manoscritto A, ma ometto punteggiatura e maiuscole in principio di verso, qui e nelle citazioni successive; la siglatura dei manoscritti è quella consueta: cfr. la *Préface* al primo volume dell'edizione.

Parvenu furent el palez
 la ou li rois tenoit ses plez 300
 la cors estoit granz et plener
 bestes i ot de grant manere
 feibles et fors de totes guises
 qui totes sont au roi susmises
 li rois sist sor un faudestuet 305
 si riche conme a roi estuet
 tot entor lui siet a corone
 sa mesnie qui l'avirone
 n'i a un sol qui noise face

(arrivarono al palazzo / dove il re teneva le assemblee / la corte era grande e plenaria / c'erano moltissime bestie / deboli e forti e d'ogni sorta / e tutte sono sottomesse al re. / Il re siede sopra un trono / ricco come s'addice a un sovrano / tutt'intorno a lui siede in cerchio / il suo seguito che l'attornia / non ce n'è uno solo che faccia rumore)

Isengrin, di cui poco prima s'era lodata la versatilità retorica², espone il suo caso al re con consumata oratoria; muove infatti da una *Zeitklage*, un lamento sul tempo presente di tono generale, frequente nei testi moralistici del Medioevo, dai *Carmina Burana* (*Florebat olim studium*) a Dante, e spesso coniugato al tema del mondo alla rovescia mediante l'enumerazione degli *impossibilia*, ma scende gradualmente al suo caso specifico, seguendo una scala crescente di particolarizzazione (vv. 316-318: mondo; vv. 319-321: leggi del re; vv. 322-324: insubordinazione di Renart; vv. 325-326: offesa subita dal lupo) molto efficace:

Rois justise va enpirant
 verites est torne a fable
 nule parole n'est estable
 vos feistes le ban roial
 que ja mariage par mal 320

ne Martin oppure l'*Introduction* al primo volume dell'edizione Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85).

2. «Que molt ert voizie et sages / et si savoit plussors languages» (vv. 295-296, «in-fatti era molto abile e prudente / e sapeva più linguaggi»): la caratterizzazione, che meglio si addirebbe a Renart, del lupo come vassallo abile e disinvolto contrasta con quanto mostrato poco sopra, allorché Isengrin si mostra stolto («trop fu fox et petit savoie», v. 285, «ero troppo stolto e poco sapevo») e impulsivo verso Hersent, costretto poi ad accettarne i consigli; l'aporia potrebbe imputarsi a discontinuità testuali, vuoi narrative che redazionali, che tuttavia solo una parte dei manoscritti conferma, ma può essere pure sospettabile d'ironia, figura sempre a portata di mano nel *Roman de Renart*.

n'osast en freindre ne brisier
 Renars ne vos velt tant prisier
 n'onques ne tint por contredit
 ne vostre ban ne vostre dit
 Renars est cil qui toz mals seme
 que il m'a honi de ma feme

325

(maestà la giustizia va decadendo / la verità è stravolta in favola / nessuna parola è mantenuta / voi faceste il bando reale / che giammai si osasse infrangere / o spezzare un matrimonio con la violenza / ma Renart non ha per voi abbastanza rispetto / da ritenere un divieto / il vostro bando e le vostre parole / Renart è colui che semina ogni male / perché mi ha disonorato attraverso mia moglie)

Questo preambolo serve per introdurre la testimonianza di Hersent, che racconta in prima persona l'oltraggio che Renart le ha inflitto a tradimento. Il cambiamento del livello diegetico che si realizza così affidando la narrazione a un personaggio³ fornisce un primo esempio di riflessione speculare, nella quale ciò che importa è meno la messa in scena del processo enunciativo che l'adozione di una prospettiva di focalizzazione distinta e specifica del personaggio. Il racconto nel racconto, ovvero discorso metadiegetico, di Hersent, che ha un'evidente funzione persuasiva – come direbbe Genette – nei confronti del re Noble, per convincerlo della colpa di Renart, sospende la diegesi principale e attua un'analessi di parte del contenuto narrativo della *branche* 2⁴.

Puis cele ore que fui pucele
 m'ama Renars et porsivi
 et je li ai toz jors foï
 onques ne me veil apaier
 a rien qu'il me vousist proier
 et puis que j'oi pris mon segnor
 me refist il enchaüz gregnor
 mes je nel voil onques atendre
 ne ainz mes ne me pot sorprendre
 des q'a l'autrer en une fosse

340

345

3. L'esposizione preliminare di Isengrin non può, beninteso, essere considerata una narrazione.

4. Sembra peculiare del *Roman de Renart* attribuire ai personaggi tutte le analessi, o *flash-backs*, relative a vicende accadute fuori/prima della storia principale di ogni *branche* (cfr. Suomela-Härmä, 1981, p. 138): nella fattispecie, classificare come interne o esterne le varie analessi dipende dall'assunzione o meno di una continuità redazionale fra le *branches* (qui, 2 e 5a).

que j'estoie et crasse et grosse
 tant qu'il me vit en cel pertuis
 il sailli fors tres parmi l'uis
 et vint derers si me honi
 tant que li jeus li enbeli

350

(da quando ero ragazza / Renart mi amò e corteggiò / ma io l'ho sempre evitato / e mai ho voluto concedere / nulla di quello che mi richiedeva / dopo che ebbi preso marito / egli tornò a incalzarmi di più / ma io non lo volli mai considerare / e non riuscì mai a sorprendermi / fino all'altro ieri in una fossa / perché ero tozza e grossa / appena mi vide in quel buco / saltò fuori dall'uscio / e mi venne dietro e mi disonorò / fintanto che il gioco gli piacque)

Il riferimento alla *branche 2* è indubbio, giacché l'elemento tematico è rafforzato da quello formale nella ripresa delle rime consecutive (*fosse, grosse, pertuis, uis/puis*) di due *couplets* (vv. 345-348 = *branche 2*, vv. 1339-1342). L'interesse maggiore sta perciò nei procedimenti di parzializzazione, riduzione, selezione degli eventi che generano il riassunto intertestuale della *branche 5a*. In altri termini, il testo mostra la realtà con gli occhi e dal punto di vista emotivamente e intellettualmente coinvolto del personaggio, permettendo e, anzi, incoraggiando il lettore a confrontarla con quanto già sa dalla narrazione pregressa (impersonale). Ne risulta una visione sfaccettata e plurale degli stessi eventi, ma non solo: infatti il testo attira anche l'attenzione esattamente sul carattere almeno in parte fittizio, di costruzione narrativa del racconto di Hersent, che viene esplicitamente qualificato come un *conte* («et con ele out fenì son conte», v. 354).

Il carattere narrativo, dunque di storia inclusa, è dichiarato anche per il successivo discorso di Isengrin, che continua e completa quello della sua compagna: «la fu ceste desconvenue / que je vos ai ci acontee» (vv. 376-377). In effetti, i discorsi dei due personaggi esemplificano bene la parzialità del loro riassunto della vicenda: se Hersent introduce il motivo del corteggiamento insistente da parte di Renart, sconosciuto alla *branche 2*, in modo da apparire solo vittima e non anche complice o ispiratrice dell'iniziativa erotica della volpe (cfr. *branche 2*, vv. 1108-1111), Isengrin non è da meno nel modificare a suo vantaggio il resoconto degli eventi. Dapprima, rievoca gli insulti e le violenze subite dai lupetti nella tana, compresa l'insinuazione del rapporto fra Hersent e Renart, che però si affretta a denegare:

et dist que cox estoit lor pere
 qu'il avoit foutue lor mere
 tot ce dist il mes il menti

370

(e disse che cornuto era loro padre / poiché egli aveva fottuto la loro madre / egli disse tutto ciò ma mentiva)

Dunque il metaracconto non solo tralascia l'adulterio della lupa, ma rifiuta espressamente valore di verità alla dichiarazione della volpe, pure incautamente riportata⁵. Ma Isengrin procede a riferire la seconda parte dell'episodio, vale a dire il vero e proprio stupro di Hersent:

L'autrer estoie alez chacer
 Hersens estoit o moi venue 375
 la fu ceste desconvenue
 que je vos ai ci acontee
 je les surpris a la montee
 et le blamai de cest afere
 et il m'en ofri droit a fere 380
 un serement por lui desfendre
 tot la o jel voudroie prendre

(l'altro giorno ero andato a caccia / Hersent era venuta con me / in quel punto avvenne questa disgrazia / che vi ho raccontata / io li sorpresi nell'atto / e lo redarguii per questo fatto / ed egli s'offrì di giustificarsi / con un giuramento per difendersi / ovunque io volessi accettarlo)

Senonché la narrazione dissimula accortamente l'imboscata tesa alla volpe in quel verbo neutro *chacer* (cfr. *branche* 2, vv. 1235-1237), mentre ripete letteralmente la proposta del giuramento "purgatorio" da parte di Renart (cfr. *branche* 2, vv. 1317-1319, con identità rimica). Una mescolanza bilanciata di fatti riportati da un lato con genuinità e dall'altro omessi, alterati o interpolati sembra caratterizzare i discorsi della coppia di lupi; l'intertestualità in tal caso vale meno per dimostrare la contiguità fra le due *branches*⁶ che per esaltare la costruzione romanzesca di questo segmento narrativo⁷.

5. Come in un *lapsus* il personaggio che si è accorto di aver detto troppo opera una pronta quanto vana rettifica.

6. Come è stato fatto dalla critica del passato; le riprese evidenti, anche lessicali e rimiche, dalla *branche* 2, oltre la continuità tematica, possono provare che chi ha scritto la *branche* 5a conosceva bene la *branche* 2, ma non obbligano a concludere che l'avesse anche scritta, come vorrebbe Foulet (1914) – e, con lui, tutti quelli, non pochi, che lo hanno ciecamente seguito.

7. Uso scientemente l'aggettivo romanzesco per indicare quanto il *Roman de Renart* partecipi, sul piano dello stile, delle tecniche, dei procedimenti, che è poi l'essenziale, della natura di questo genere letterario e soprattutto della sua varietà dialogico-carnevolesca, così come è descritta da Michail Bachtin (1979a).

I discorsi dei personaggi sono, com'è noto, uno dei mezzi più comuni d'introduzione della pluridiscorsività sociale nel romanzo, che ha bisogno sempre d'incarnare in persone individuali le molteplici voci discordanti e contraddittorie della realtà. Le parole che dicono qui Isengrin e Hersent appaiono pertanto iscritte in un determinato orizzonte semantico e di genere (la querela contro Renart) che le motiva e le organizza; da ciò consegue l'orientamento selettivo e partigiano che si è constatato nel riassunto della vicenda, ma altresì la loro oggettivazione, il loro carattere relativo, appunto, che fa del loro racconto un'interpretazione verbale, interessata, dei fatti. Non c'è, in altri termini, una verità assoluta, una datità irrefutabile rispetto alla quale la lingua possa essere neutrale, trasparente, perché il mondo nel *Roman de Renart*, nella fattispecie della *branche 5a*, è il luogo di una continua dialettica fra punti di vista differenti. Tutto ciò si vedrà ancor più chiaramente nel prosieguito della *branche*. Ma fin d'ora si può sottolineare un ulteriore elemento della semantica testuale: i discorsi di Hersent e Isengrin rappresentano anche, come s'è visto, una forma di metaracconto e come tali sono identificati letteralmente (*conte, acontee*). In questo modo la narrazione principale si riflette in quella secondaria, che essa mette in scena e rivela come una ricostruzione arbitraria e intenzionata degli eventi: dunque, per effetto della specularità, si confessa anch'essa per tale.

3.2

Consulenza legale

La reazione del leone Noble al racconto-denuncia dei due lupi è assai moderata e incline ad assolvere la volpe; insinua una leggerezza di comportamento da parte di Hersent, appare incredulo che Renart abbia potuto violentarla in presenza di suo marito, ma di fronte all'insistenza di Isengrin accede all'idea che venga giudicato secondo la legge. Il re sembra interpretare l'azione della volpe esclusivamente in chiave di *amor*⁸:

Hersent dist li rois respandez
 qui vos estes ici clamee
 que dant Renars vos a amee
 et vos amastes le vos onques

395

8. Infatti più avanti si dice: «ne velt sofrir en nule guise / hon fust en sa cort mal mene / qui d'amors fust achoisonne» (vv. 426-428, «non volle soffrire in alcuna guisa / che alla sua corte fosse maltrattato / chi fosse accusato d'amore»).

(«Hersent», disse il re, «rispondete / voi vi siete lamentata qui / che ser Renart vi ha amato / e voi lo amaste mai?»)

Questa ripetuta evocazione di un termine chiave della concezione cortese, se da un lato sfrutta narrativamente lo spunto contenuto nel discorso della lupa (v. 337), dall'altro non può evitare una sfumatura parodica, dal momento che il contesto di questo triangolo erotico smentisce tutti i presupposti della cortesia, dal lessico esplicito per descrivere i rapporti sessuali alla pubblicità della relazione, dalla violenza alle menzogne e furbizie di tutti i protagonisti.

Si è detto che una caratteristica di questa *branche* è lo sviluppo dei dialoghi e dei discorsi dei personaggi, che spesso sono intercalati solo dai *verba dicendi* o da scarse didascalie: ciò va messo in relazione naturalmente anche con l'intreccio narrativo, che prevede la discussione, da parte degli animali più importanti del regno di Noble, delle accuse rivolte alla volpe. In tal modo, anche attraverso il dibattito giuridico, il testo riesce a fornire una rappresentazione vivace, mossa e approfondita del conflitto delle opinioni, delle diverse manifestazioni della parola altrui (autoritaria, convincente, responsabile, polemica, prevenuta e così via), financo del plurilinguismo, talché ne risulta una sorta di relativizzazione della coscienza linguistica, impossibile nei generi alti e monologici dell'epica cavalleresca e cortese.

Il primo a prendere la parola è il cammello⁹, inviato dal papa alla corte del leone. Si tratta di un animale esotico¹⁰ scelto per rappresentare appunto un personaggio venuto da lontano («de Lombardie estoit venuz / por aporter mon segnor Noble / treü devers Costentinoble», vv. 446-448, «era venuto dalla Lombardia / per conferire a messer Nobile / il tributo di Costantinopoli»), uno straniero, latore di una visione del mondo diversa e purtuttavia dotata di prestigio e autorevolezza, in quanto emanazione del papato («la pape li avoit tramis / ses legas ert et ses amis», vv. 449-450, «il papa l'aveva mandato / era suo legato e amico»). Consultato da Noble a proposito del caso di Renart, il cammello, da esperto di diritto canonico qual è, cita presunti articoli di leggi per avvalorare in sostanza una condanna pre-

9. Non ha nome finché sta sulla scena da protagonista, viceversa viene chiamato Musart (v. 1042) in un posteriore elenco di animali; ma l'unicità dell'occorrenza e la banalità del contesto inducono a dubitare dell'attendibilità della denominazione.

10. Non è l'unico in questa *branche*, che annovera anche un leopardo, una tigre, una pantera e una scimmia (vv. 1042 ss.); sul simbolismo del cammello cfr. anche Deroy (1981).

giudiziale della volpe, messa nell'alternativa tra l'esproprio totale e la morte¹¹; il suo discorso, condito di appelli al buongoverno del re, lascia quindi Noble *sur sa faim*, senza entrare nel merito della questione. Narrativamente superfluo (il personaggio scompare subito dopo, tranne una fugace quanto dubbia apparizione al giuramento di Renart, v. 1042) la sua motivazione va cercata altrove.

Foulet (1914, pp. 217 ss.) identificò nel cammello giurista la trasposizione letteraria del cardinale Pietro di Pavia, legato di papa Alessandro III in Francia dal 1174 al 1178, figura d'indubbio rilievo, che aveva avuto parte nelle complesse vicende politiche di quegli anni, svolgendo durante il suo soggiorno francese un'intensa attività nei tribunali ecclesiastici (occupandosi anche di questioni matrimoniali) e guidando poi una missione contro i catari nel Meridione del paese¹². L'autore della *branche* avrebbe potuto ascoltarlo o conoscerlo mentre si trovava in Francia: Foulet data quindi la composizione del testo a quegli anni. Nonostante l'identificazione sia generalmente accolta (cfr. anche Finoli, 1964-65), si può almeno sollevare qualche dubbio sul rigido ancoraggio cronologico che ne vien fatto derivare: in primo luogo, la notorietà del prelado può essere durata ancora qualche tempo dopo la sua partenza dalla Francia e, in secondo luogo, il ritratto che ne fa la *branche* è tutt'altro che lusinghiero, anzi caricaturale, talché pare ragionevole che sia stato pubblicato quando il cardinale non si trovava più in Francia e non poteva quindi perseguire l'autore. Se si accettano questi argomenti¹³, la datazione della *branche* deve scendere a dopo il 1178; inoltre, ancor meno sicura è la collocazione della *branche* 2, che Foulet attribuisce agli stessi anni solo perché la considera tutt'uno con questa.

11. Cfr. «s'estar ne velt en amendance / dissique parmane commune / uneverse soe pecune / o lapidar lo cors o ordre / de l'aviersier de la Renarde» (vv. 466-470, «se non vuole pagare un'ammenda / sicché diventi comune / l'universa sua pecunia / fa' lapidare o bruciare il corpo / di quel demonio di Renart»).

12. Su questa base si potrebbe anche vedere nel re Noble una trasposizione di Luigi VII (1137-1180) e spiegare l'allusione alla possibile assenza del sovrano (v. 872) come un'eco della notizia di una partenza di Luigi VII per la crociata, diffusasi dopo la riconciliazione fra i re d'Inghilterra e di Francia nell'incontro di Nonancourt del 21 settembre 1177.

13. Né si può fare a meno di osservare la contraddizione metodologica di chi accetta pianamente che si possa ricondurre una figura senz'altro minore del *Roman de Renart* a una persona storicamente esistita e illustre, ma rifiuta la stessa possibilità di un modello storico per i protagonisti dell'opera (Renart, Isengrin, Brun, Tibert ecc.); cfr. invece Batany (1989), che riprende anche le ricerche erudite di Jacob Grimm (1834), e, nella seconda parte di questo libro, il capitolo ottavo.

L'aspetto più interessante del personaggio del cammello è però il linguaggio, una mescolanza di francese, latino e, forse, italiano che, oltre il valore indiziario sfruttato da Foulet per la sua identificazione, esemplifica il ricorso funzionale del testo al plurilinguismo; eccone l'inizio:

Quare mesire me audite
 nos trobat en decrez escrite
 en la rebrice publicate
 de matrimoine violate
 primes le doiz examinar
 et s'il ne se puet espurgar
 grevar le puez si con te place
 que il a grant cose mesface

460

(Perciò maestà ascoltatevi / noi troviamo scritto nel *Decretum* / alla rubrica pubblicata / sul matrimonio violato / primo lo devi esaminare / e se non si può discolpare / lo puoi punire come ti piace / perché ha commesso un grave reato)

Il plurilinguismo è notoriamente una risorsa della letteratura medievale romanza¹⁴, che nasce all'ombra della lingua latina e se ne emancipa progressivamente (cfr. Zumthor, 1963); al bilinguismo latino-volgare degli inizi, in cui il latino è il sistema dominante rispetto al quale i volgari si definiscono con funzioni esplicative e pratiche, succede poi un capovolgimento delle posizioni, quando il volgare acquista autonomia e predominio e riduce il latino a un ruolo subordinato, una funzione accessoria ed esornativa. La commistione linguistica nella *branche 5a* riflette anzitutto questa utilizzazione del latino, limitato a brevi inserti perlopiù lessicali, in funzione caratterizzante, atta cioè a tratteggiare, spesso con effetto comico-ironico, l'alterità del personaggio. Ma la combinazione di tratti che sono stati riconosciuti come propri dell'italiano¹⁵ nel di-

14. Meno forse nella narrativa che nella lirica e nel teatro; la compresenza voluta di due o più sistemi linguistici in uno stesso testo, ovvero la specializzazione parallela che associa un genere a una lingua nel sistema letterario, presuppongono, beninteso, un ambiente sociale e culturale pluralistico, capace di percepire e attribuire correttamente a ogni lingua il suo valore come la sua sfera di applicazione e le sue risonanze semantiche.

15. Il che non è così pacifico: è lecito domandarsi fino a che punto si possa parlare di italiano per l'ultimo quarto del XII secolo (cfr. Finoli, 1964-65) e anche se la qualità delle spie fonetiche d'italianità non sia invece propria di un'area più ampia, inclusiva per esempio dell'Occitania, che il cardinale Pietro di Pavia visitò come inquisitore.

scorso del cammello fa sì che sia rappresentato non soltanto un plurilinguismo verticale, fra latino e volgare a specchio di un rapporto di subordinazione gerarchica, ma anche un plurilinguismo orizzontale, fra due volgari diversi che hanno nondimeno pari dignità.

Per intendere a dovere il significato di questo segmento discorsivo plurilingue della *branche* 5a occorre rifarsi ancora all'approccio bachtiniano. Il plurilinguismo letterario infatti non è che una delle trasposizioni artistiche della pluridiscorsività, che a sua volta risulta dal lavoro di stratificazione che le diverse forze sociali (classi, generazioni, ceti, professioni, correnti, generi ecc.) esercitano sulla lingua naturale;

in tal modo, in ogni dato momento della sua esistenza storica, la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli, ecc. Queste "lingue" della pluridiscorsività si incrociano in vario modo tra di loro, formando nuove "lingue" socialmente tipiche (Bachtin, 1979a, p. 99).

Tutte queste lingue della pluridiscorsività vanno intese come «specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale» (*ibid.*) tra cui sono possibili rapporti dialogici e che il romanzo, riflettendo più d'ogni altro genere la stratificazione della lingua, sottopone a elaborazione artistica.

Nel romanzo la lingua non è mai solo un mezzo della rappresentazione, trasparente rispetto all'oggetto rappresentato, ma anzi diventa essa stessa immagine, oggetto di raffigurazione in quanto espressiva di un determinato orizzonte di valori¹⁶: così nel discorso del cammello non si percepisce soltanto l'imitazione della parlata di uno straniero che padroneggia imperfettamente la lingua (dai latinismi agli errori morfologici), secondo un *cliché* noto anche da altre testimonianze letterarie e d'immediata fruibilità comica¹⁷, ma anche

16. Scrive ancora Bachtin che la lingua socialmente connotata, di genere, di professione, di corrente letteraria ecc. «diventa oggetto di libera e artisticamente indirizzata riproduzione e riorganizzazione, di trasformazione artistica: sono selezionati i momenti tipici di una lingua, caratteristici o persino simbolicamente essenziali. Il distacco dalla realtà empirica della lingua raffigurata può essere molto importante non soltanto nel senso di una selezione e di una esagerazione tendenziosa di momenti presenti in una data lingua, ma anche nel senso di una libera creazione, nello spirito di questa lingua, di momenti che all'empiricità di essa sono del tutto estranei» (1979a, p. 145).

17. Come le parodie del francese parlato e storpiato da alloglotti o dialettofoni, come inglesi e bretoni, rinvenibili in alcuni *fabliaux* o nello stesso *Roman de Renart* (*branche* 1a).

l'immagine della parola autoritaria, veicolata dal latino¹⁸ e sostenuta dalla Chiesa, organicamente legata a una gerarchia che viene dal passato, ma inerte, sclerotizzata, ripetitiva, sussiegosa e formalistica; ciò si traduce nell'uso iterato degli imperativi (*me audite, fai droit jugar, vide ti, tiegn le car, rendar*), nella compiutezza del discorso che non ammette repliche («plus ne t'en di ne plus ne sache», v. 494), nella capziosità giuridica, che tuttavia evita di entrare nel merito. In questo modo la parola del prelado, già fra virgolette in quanto discorso di un personaggio, per il suo plurilinguismo (o, forse meglio in questo caso, mistilinguismo), viene in certo senso relativizzata, guardata dal di fuori con uno sguardo straniante che ne mina la credibilità, i presupposti semantici, in una parola ne fa la parodia: parodia che nasce e si fonda sull'ibridazione linguistica latino-volgare.

3.3

Testimonianze e opinioni

Il leone Noble, da buon sovrano feudale, si rivolge ai nobili più importanti della sua corte («li plus vaillant les granor bestes», v. 500) per decidere sulla querela presentata da Isengrin («si jugiez de ceste clamor», v. 501), atteso che il parere dell'esotico giurista pontificio non è valso a nulla. La formulazione del quesito resta ambigua, conforme all'interpretazione tendenziosa che il re ha dato dei fatti (vv. 502-504):

se cil qui est surpris d'amor
doit estre de ce encopez
dont ses conpainz est escopez.

(se chi è preso d'amore / dev'essere incolpato di ciò / di cui il suo partner è discolpato)

Si costituisce dunque una corte giudicante («asemble sont au parlement», v. 517) in cui prendono la parola uno dopo l'altro il cervo Brichemer, l'orso Brun e il cinghiale Baucent¹⁹. Ciascuno espone il proprio punto di vista facendo intervenire nell'argomentazione richiami al di-

18. «Spesso la parola autoritaria è una parola altrui straniera» (Bachtin, 1979a, p. 151n).

19. Si noti incidentalmente l'allitterazione dei nomi propri (che potrebbe, con molta cautela, essere avvicinata a quella peculiare del sistema onomastico germanico: cfr. Caprini, 1989) e la corrispondenza fra ordine di presentazione dei personaggi (vv. 509, 512, 515) e presa di parola nella discussione successiva (vv. 518, 539, 552).

ritto consuetudinario («nos avons en cort huse», v. 524), appelli all'onorabilità e al rango delle persone coinvolte (Isengrin «est connestables», «est creables», «est de tel non», vv. 543, 544, 549), richieste di testimoni diversi dalle parti in causa (vv. 527, 537, 566). Un ulteriore personaggio, il daino Plateau, interviene poi a ricordare anche i danni materiali arrecati dalla volpe alla tana e ai figli di Isengrin (vv. 576 ss.). Si assiste insomma, come sottolineò già Foulet, a una fine discussione legale che denota un interesse e un gusto per i problemi e i metodi dell'amministrazione della giustizia nel XII secolo. Sotto il profilo letterario e narrativo tutto ciò si traduce in una sequenza di discorsi fortemente individualizzati (per esempio, Brun pregiudizialmente ostile a Renart a conferma di un'intercambiabilità di ruolo con Isengrin) che conferiscono al racconto un accentuato orientamento dialogico, anzi polifonico.

La *branche* 5a realizza in tal guisa quelle peculiarità della parola nel romanzo che la rendono così altra rispetto alla parola dei generi epici, monologici e ieratici: essa appare sempre in un contesto pluridiscorsivo, dialogizzato, coinvolta nel dibattito delle idee, nell'affermazione e confutazione continua delle opinioni altrui. E questa specialità romanzesca motiva e spiega anche il ruolo eccezionale del personaggio che parla, che elabora le proprie idee, che sostiene un punto di vista (connotato socio-ideologicamente), che contesta quelli degli altri. A differenza dell'eroe epico, ci ricorda Bachtin (1979a, p. 142), l'eroe romanzesco non si esaurisce in quello che fa, non è integralmente risolto e definito dalle sue azioni esteriori, ma si muove sempre anche sul piano della parola, che non è assoluta, universale e inconfutabile, bensì relativa, particolare, discutibile e discussa.

I personaggi che discutono sui fatti riportati da Isengrin e Hersent sono in una certa misura personaggi-ideologi e i loro discorsi attualizzano una pluralità di orizzonti che sfaccetta la realtà, la rende dinamica e relativa, non univoca e data una volta per tutte: il pubblico del *Roman de Renart* (come chi lo ha scritto...) percepisce il divenire continuo del mondo, coglie il reale come luogo di conflitti e contraddizioni d'interessi, dunque come terreno d'azione e non come mito soggiogante.

Il più accanito contro Renart è l'orso Brun, che fa compiere alla discussione un *excursus* narrativo autonomo, col racconto di una disavventura capitata a lui in persona. La *branche* adotta qui nuovamente il procedimento della *mise en abyme* (cfr. Dällenbach, 1994), inserendo una nuova storia per mezzo di un personaggio-narratore, che sposta temporaneamente il livello diegetico, come è già successo, ma in misura più contenuta, con i discorsi di Hersent e Isengrin. Ora

infatti la storia inclusa è delimitata da esplicite e nette marche formali che ne dichiarano anche lo statuto generico, ascrivendolo alle forme della *narratio brevis*; una vera e propria *captatio benevolentiae* introduce un enunciato metanarrativo che si svolge in un distico con valore di titolo o di rubrica rispetto al testo che segue:

Por deu vos pri ne vos soit gref
 se je vos fas un conte bref
 del traitor felon encrime
 con il concia moi meïme

610

(per Dio vi prego non vi sia grave / se vi faccio un breve racconto / di come quel traditore fellone criminale / raggirò me medesimo)

Il racconto dell'orso Brun (vv. 611-750) riguarda un'avventura che non ci è nota da altre *branches*²⁰ e non consente quindi di istituire quei rapporti intertestuali che altrove fungono da raccordo delle singole *branches* al ciclo, inteso come totalità dei soggetti renardiani narrabili/narrati. Questo segmento però riattiva lo scenario del primo episodio della *branche* 2, la fattoria di Costant des Noes (v. 645), in cui Renart conduce l'orso goloso di miele: ma, prima che possano arrivare al miele, la volpe si getta su una gallina, dstando l'attenzione dei contadini che vengono però subito attratti dalla preda più grossa, Brun. Renart è più lesto a scappare e non esita a motteggiare, come è nel suo costume, la sua vittima, l'orso che resta ad affrontare la mischia di uomini e cani²¹. In questa seconda parte è stata generalmente riconosciuta una parodia delle mischie epiche, in cui, per esempio, l'eroe cristiano si batte da solo contro i nemici saraceni che lo accerchiano: ecco allora nugoli di dardi e frecce piombargli addosso («les

20. Bellon (1986), studiando i procedimenti retrospettivi nelle *branches* di argomento giudiziario, definisce questo segmento narrativo come analesi esterna di un fatto ignoto al pubblico: il che è senz'altro giusto, ma mi pare che qui sia in gioco meno un espediente di tipo temporale che un'espansione del racconto mediante una riflessione speculare, dichiarata per tale e carica di una semantica *meta-fictional* non isolata in questa *branche*; né si dimentichi che, a differenza di altre *branches* che tematizzano il processo di Renart, questa non dispone, per agglutinare nuovi episodi, del motivo dell'invio di ambasciatori del re per condurre la volpe a corte: la narrazione inserita di Brun è perciò l'unica interpolazione di materiale nuovo rispetto allo schema compatto dell'*escondit*.

21. Si tratta in parte di uno schema ricorrente nel *Roman de Renart*: Renart conduce un compagno in un luogo dove è (o dovrebbe essere) detenuto un bene appetibile, ma da cui poi solo la volpe riesce a uscire incolume.

piles descendre / et les sajetes barbelees / chaoir», vv. 708-710, «piovere i dardi / e le frecce seghettate / cadere») e altre armi del genere («de lor glaives me vont poignant / pierres jetent sajetes traient», vv. 734-735, «coi loro giavellotti mi pungolano / gettano pietre tirano frecce») fare la loro comparsa nella zuffa generale²². Riuscito infine a sfuggire ai suoi cacciatori, l'orso Brun conclude il suo racconto:

Renars li ros m'a si bailli
 por la jeline q'asailli
 ge nel di pas por clamor fere
 mes por essample de lui trere

750

(Renart il rosso m'ha conciato così / per quella gallina che assalì / non lo dico per fare una lagnanza / ma per trarre un esempio da lui)

Il *conte bref* annunciato all'inizio riceve alla fine un'importante specificazione: è un *exemplum*, un tipo determinato della narrativa medievale, caratterizzato non solo dalla *brevitas* ma anche dalla funzione pragmatica e persuasiva, avvalorata dal trattare soggetti verosimili e contemporanei, e di grande applicazione soprattutto nei discorsi religiosi, nei sermoni, genere che avrà grande impulso per opera degli ordini mendicanti (cfr. Delcorno, 1989).

Questo segmento narrativo della *branche* 5a, in apparenza anodino (uno dei tanti resoconti di inganni renardiani), risulta invece addirittura sovradeterminato dal punto di vista stilistico: discorso del personaggio, racconto nel racconto, genere inserito, parodia; diversi procedimenti della narrativa romanzesca combinati insieme, ma non a caso, giacché sono forme equivalenti di introduzione e orchestrazione della pluridiscorsività nel romanzo. Il romanzo, in maggior grado degli altri generi letterari, possiede la capacità di incorporare altri generi o forme codificate del discorso e, poiché a ciascuno di essi sono proprie determinate possibilità semiotiche di rappresentazione del mondo, il romanzo li sfrutta ed elabora appunto in quanto espressione di un frammento, un aspetto della pluridiscorsività sociale complessiva²³. Pertan-

22. Non manca il vanto del guerriero: «n'i ot si hardi ne si cointe / tres que je vers eus fis ma pointe / qui lors ne s'en tornast fuiant» (vv. 715-717, «non c'era uno così ardito o esperto / allorché puntai su di loro / che non si voltasse per fuggire»); cfr. per tutto ciò Bellon (1984, pp. 85-6).

23. Bachtin (1979a, p. 129) arriva ad affermare che «la funzione di questi generi intercalari è così grande che il romanzo può sembrare privo di un suo modo verba-

to il racconto dell'orso Brun vale come manifestazione del pensiero del personaggio su Renart, come discorso metadiegetico che amplia gli orizzonti semantici della narrazione principale ed esemplifica (è il caso di dirlo) le caratteristiche del genere narrativo breve dell'*exemplum*.

Il discorso dell'orso termina con un riferimento alle altre vittime della volpe, oltre Isengrin, cioè Tiecelein, Tibert e la cincia, che istituisce una connessione intertestuale con la *branche* 2, da Foulet in poi utilizzata come prova della continuità fra le due *branches*. Effettivamente, se si considera il solo manoscritto A, quello seguito da Martin nella sua edizione, il rapporto è abbastanza stretto perché, oltre l'ovvio riscontro tematico, le tre allusioni ripetono retrogradando l'ordine dei tre episodi corrispondenti (cincia, gatto, corvo). Tuttavia, il bacio che la volpe voleva dare alla cincia («quant il au baissier l'asailli / comme Judas qui Deu trai», vv. 761-762) è riportato al traditore evangelico di Cristo e non al motivo della pace giurata; inoltre si dice del corvo che si è già lamentato del tranello di Renart, dunque prima della querela di Isengrin, ma di questa circostanza nulla dicono le due *branches* in questione. Qualche aporia pertanto permane e l'ipotesi dell'unicità di redazione dei due testi, pur suggestiva, resta in concorrenza con quella di una semplice conoscenza della *branche* 2 da parte dell'autore della *branche* 5a.

La discussione degli animali sul caso di Renart continua ancora fino al v. 882, totalizzando circa 440 versi, incluso il parere espresso dal cammello, pari a un terzo della *branche*. Dopo l'orso riprende la parola il cinghiale Baucent, per sostenere la necessità di ascoltare anche l'imputato, e non solo il suo accusatore, vuoi perché la corte dev'essere luogo di composizione e non di inasprimento delle controversie²⁴, vuoi perché «molt seroit sages qui sauroit / juger d'un conte» («sarebbe assai saggio chi sapesse / giudicare da un racconto», vv. 773-774): l'ironia di Baucent ribadisce il carattere retorico, artificiale, dell'interpolazione narrativa nel discorso di Brun, che non può valere come prova dibattimentale, ma rivela invece le ragioni dell'animosità dell'orso verso Renart. Animosità che si rivela anche nel successivo intervento, in cui, invocando la flagranza del reato della volpe («que il est pris a avoutere / nomeement a sa commere», vv. 817-818, «che è sta-

le primario di trattare la realtà e bisogno di una preventiva elaborazione della realtà a opera di altri generi, essendo esso soltanto una unificazione sincretica secondaria di questi generi verbali primari».

24. Cfr. «mes nus ne doit a ce penser / que nos los melomes en cort / que pechiez seroit et grant tort» (vv. 782-784, «ma nessun deve pensare / che noi a corte li mettiamo in urto / perché sarebbe peccato e grave torto»).

to preso in adulterio / flagrante con la sua comare»), chiede una punizione sbrigativa ed esemplare:

por droit fust il ore avenant
 que Renars fust pris maintenant
 si li liast en meins et piez
 et fust jetez einsi liez
 en la cartre tot sanz prologue 825
 ja n'i oüst autre parole
 que de fuster et d'escoillier
 puis qu'il enforce autrui moiller

(per la giustizia sarebbe ora conveniente / che Renart fosse subito preso / e gli si legasse mani e piedi / e fosse gettato così legato / direttamente in una cella / non ci vorrebbero altri discorsi / ma la frusta e la castrazione / poiché viola la moglie d'altri)

Altrimenti, ribadisce Brun facendo eco a Isengrin (vv. 316 ss.), «justi-
 ce est morte» (v. 842).

Finalmente, il cervo Brichemer, mediando fra le diverse posizioni, stabilisce di fissare un giorno per il giuramento e la riparazione che Renart ha promesso a Isengrin e il consiglio si scioglie. Lo stesso Brichemer si reca dal re ed espone la sentenza e il modo con cui vi sono arrivati in un discorso che ricapitola concisamente le diverse opinioni (vv. 901-928): un espediente narrativo che enfatizza il ruolo del cervo e mostra il funzionamento di una corte di giustizia feudale, in cui il sovrano si limita a ratificare le decisioni prese dalla giuria dei baroni²⁵. A questo punto la *branche* cambia fisionomia stilistica in un modo notevole, che tuttavia non sembra essere stato finora messo in rilievo.

3.4

Esecuzione della delibera

Il decorso dell'intreccio è noto: fissato il giorno dell'*escondit* di Renart, Isengrin si mette d'accordo col mastino Roonel per tendergli un tranello; il mastino, fingendosi morto, impersonerà la reliquia su cui

25. Noble è addirittura felicissimo di essere sollevato dalla sentenza: «li lions respont en riant / ja par les seinz de Bauliant / ne fusse si liez por mil livres / con de ce que j'en sui delivres / or ne m'en voil plus entremetre» (vv. 929-933, «il leone risponde ridendo / per i santi di Betlemme / non sarei così allegro per mille libbre / come per essermi liberato di ciò / ora non voglio più interessarmene»).

la volpe deve giurare e, al momento buono, balzerà addosso a Renart; ma questi, il giorno convenuto, si accorge che Roonel è vivo, subodora l'inganno e, con l'aiuto del tasso Grimbert, riesce a fuggire.

Un primo scarto rispetto alla trama svolta fin qui è rappresentato dalla scomparsa dalla scena del re Noble, tranne una fugace quanto dubbia citazione («li lions mande le lipart», v. 1043) in una serie elencativa; il problema dell'assenza del re al momento dell'esecuzione della sentenza era già stato posto da Brichemer e risolto indicando in Roonel il possibile vicario²⁶. L'incarico di Roonel è ribadito da Grimbert a Renart («del plet sera Roonel mere», v. 958) nonché nelle parole che Isengrin gli rivolge quando va a trovarlo («vos seres del plet justise», v. 988), ma cambia proprio nel corso di quel colloquio in cui il cane stesso si propone di recitare il ruolo della reliquia (vv. 1004 ss.)²⁷. All'atto del giuramento che Renart deve pronunciare per discolarsi delle accuse del lupo, alla presenza della società degli animali quasi al completo, chi surroga in effetti il sovrano è però il cervo: «Brichemers fu ches de la rote / a lui s'acline la cort tote» («Brichemer presiede l'adunanza / a lui s'inchina tutta la corte», vv. 1113-1114). Non può passare inosservata la scomparsa di un personaggio come Noble, che tanta parte ha avuto nell'impostazione del processo alla volpe; né meno sospetto di discontinuità (redazionale?) risulta il ruolo di Roonel, che si altera in corso d'opera.

Un'altra peculiarità dell'ultimo quarto della *branche* è costituita dal prevalere di scene corali e di massa, che riducono alla mera funzionalità d'intreccio le parti dialogate e gli atti individuali. I discorsi dei personaggi, la cui importanza per la semantica del testo è stata in precedenza sottolineata, cedono il campo a strutture elencative e di accumulo, con ricorso a figure di *repetitio* e formule proprie di uno stile oralizzante e giullaresco.

A esemplificare la riduzione dei dialoghi può servire l'ambasciata del tasso Grimbert alla tana della volpe:

26. Cfr. «se li rois n'est en ceste terre / devant qui cist plez soit tretiez» (vv. 872-873, «se il re non è in questo territorio / davanti a chi sarà svolto il processo?»).

27. Va da sé che nel *dénouement* della trama ha un rilievo importante anche la parodia delle reliquie, spesso improbabili o palesemente false come in questo caso, che venivano impiegate nelle più diverse occasioni della vita medievale: l'attitudine irriverente verso questo aspetto della religione fa in un certo senso sistema con il ritratto parimenti parodistico del cammello legato pontificio della prima parte, a conferma di un orientamento peraltro diffuso in tutto il *Roman de Renart*.

Grimbers va son message fere
 droit a Malpertuis son repere
 trova Renart et puis li conte 955
 comment li baron et li conte
 l'ont atorne por la pes fere
 del plet sera Roonel mere
 gart qu'il i soit li rois li mande
 Renars dist que plus ne demande 960
 a tant i ert et bien fera
 ce que la cort esgardera

(Grimbert va a fare la sua ambasciata / proprio a Malpertuis sua dimora / trovò Renart e gli riferisce / come i baroni e i conti gli hanno posto / un termine per fare la pace / dell'affare sarà giudice Roonel / guardi di esserci, il re lo comanda / Renart disse che altro non chiede / al tempo ci sarà e farà esattamente / quello che la corte deciderà)

Il discorso diretto è sostituito da quello indiretto e indiretto libero, secondo modalità riassuntive che risaltano per la loro singolarità tanto più quando si ricordi che, normalmente, nelle altre *branches* l'invio di messaggeri del re a Malpertuis per prelevare Renart è espediente utilizzato per espandere narrativamente il testo mediante il racconto degli inganni con cui la volpe si sottrae all'ordine di Noble, beffandosi dei suoi ambasciatori.

Elenchi di personaggi, mere comparse zoo- o antropomorfe, caratterizzano preparazione, svolgimento e risoluzione della scena del giuramento di Renart; dapprima è Isengrin che raduna i suoi partigiani:

mes il meïsmes les va querre 1035
 et en bois et en pleine terre
 n'i remeist cevelus ne cax
 dant BricheMER li senescax
 i est venuz la teste droite
 et dan Bruns l'ors molt tost s'exploite 1040
 Baucent le senglers vint a cort
 Musarz li camels i acort
 li lions mande le lipart
 qu'il viegne de la soue part
 li tigres vint et la pantere 1045
 et Cointereaus li enchantere
 un singe qui fu nez d'Espaigne
 cil refu avoc la conpaigne

tant fet li leus qu'il les asenble
 quant il furent venu ensemble 1050
 molt les a semons et proiez

(ma egli in persona li va a cercare / sia nel bosco che in aperta campagna / non restò indietro proprio nessuno / ser BricheMER il siniscalco / c'è venuto a testa alta / e ser Brun l'orso veloce s'affretta / Baucent il cinghiale arrivò a corte / Musart il cammello accorre / il leone convoca il leopardo / perché venga dalla sua parte / la tigre venne con la pantera / e Cointereau l'incantatore / una scimmia nativa della Spagna / si unì alla compagnia / il lupo fa in modo di radunarli / dopo che furono arrivati insieme / li ha molto ammoniti e pregati)

Colpiscono nell'insieme alcune presenze sospette: il cervo e il cinghiale non hanno finora parteggiato per il lupo, tanto meno il leone e la scimmia che, anzi, si sono dimostrati favorevoli alla volpe²⁸; l'incoerenza sarà imputabile a distrazione dell'autore (*quandoquidem bonus...*) o all'inerzia dello stile formulistico, a cui l'enumerazione va senz'altro ascritta?²⁹

Ma anche Renart non è isolato, come invece gli accadrà nelle altre *branches* in cui rappresenta l'*outsider*, il fuorilegge, il nemico della società, che mette in crisi con il suo comportamento trasgressivo e ribelle; qui la volpe appare invece l'esponente più ragguardevole degli interessi di una porzione non trascurabile del regno degli animali, quella per dir così dei piccoli mammiferi della foresta:

Molt en i ot de par Renart
 qui tuit se tienent de sa part
 mesire Grinberz en fu uns
 c'onques ne pot amer dan Bruns
 cosins estoit Renart germeins 1075
 cil ne li pot faillir au meins
 ne Rosselez li escuirous
 qui n'estoit mie pereçous
 ne va pas corant eins i trote
 et dame More la marmote 1080
 Corte la taupe et dan Pelez

28. Per la scimmia vale il rimprovero mossole dall'orso: «n'estes mie trop forse-
 nez / quant devers Renart vos tenez» (vv. 797-798, «non siete mica del tutto fuor di
 senno / a stare dalla parte di Renart?»).

29. Ne fa fede anche il convenzionale “non rimase indietro nessuno” (v. 1037).

li raz qui fu bien apelez
 dant Galopin i vint li levres
 la loirre la martre et li bievres
 li hiriçons et la mostele 1085
 et li fures pas ne s'i ceille
 que il n'i viegne fierement
 quar il voudra hardiement
 Renart aidier a son besoing
 a lui vint il et sanz resoing 1090

(ce n'erano molti per Renart / che stanno tutti dalla sua parte / messer Grimbert era uno di questi / che giammai poté amare ser Brun / era cugino germano di Renart / e non poteva assolutamente mancare / e Rosselet lo scoiatolo / che non era mica pigro / non va di corsa ma al trotto / e donna Mora la marmotta / Corta la talpa e ser Pelè / il ratto dal giusto nome / ci venne il leprotto ser Galopin / il ghiro la martora e il castoro / il porcospino e la donnola / e il furetto non si astiene / dal venire fieramente / perché vorrà con coraggio / aiutare Renart nella bisogna / da lui arrivò senza esitare)

Grimbert, il tasso, l'amico più fidato della volpe, è in quest'elenco definito suo cugino germano, relazione di parentela che li lega anche in altre *branches*: tuttavia, poco più avanti, per un'altra di quelle anomalie di questo segmento testuale, è diventato suo nipote («dant Grinberz ses nies li tessons», v. 1154).

L'acme delle enumerazioni onomastiche, che risente senz'altro di un gusto epico qui volutamente parodiato³⁰, si raggiunge nella descrizione degli inseguitori di Renart, dopo che si è sottratto all'agguato del giuramento; i cani d'ogni sorta e provenienza, radunati dal mastino Roonel per impedire alla volpe una via di scampo, animano quest'ultima variazione del motivo dell'inseguimento canino, che nella *branche* 2 conclude tre episodi su quattro. Ne riporto l'inizio:

et li chien qui en aguet erent
 il saillent apres et corurent
 ja m'orrez dire qui il furent
 primes i cort ainz que li autre 1185
 lance levee sor le fautre
 Roonel le chien dant Frobert
 et Espillars le chien Robert

30. Lo notò già Martin (1887, p. 42): «Le comique du récit est rehaussé par les noms des chiens, qui en partie rappellent les héros de l'épopée populaire, surtout ceux du cycle de Guillaume d'Oranges»; cfr. anche Bellon (1984).

le riche vilein del plessie
 icil l'ont premer encauchie 1190
 apres revint a grant esles
 Harpin et Moranz et Bruies
 Espinars et Hurtevillein
 et Rechignie le chien Gilein
 la feme Erart le drapier 1195
 apres se metent el frapier
 Afaitie, Gorfaut et Tirant
 Foillet Lovel et Amirant

(e i cani ch'erano in agguato / gli saltano dietro correndo / ora mi sentirete dire chi erano / per primo corre davanti agli altri / lancia in resta sul feltro / Roonel il cane di ser Frobert / e Espillart il cane di Robert / il ricco contadino della villa / questi l'hanno incalzato per primi / dopo veniva con gran slancio / Harpin e Moran e Bruuè / Espinart e Hurtevillein / e Rechignè il cane di Gilein / moglie di Erart il mercante di stoffe / dopo si mettono all'inseguimento / Afaitiè, Gorfaut e Tirant / Foillè Lovel e Amirant)

Questo segmento, che si distende per una sessantina di versi, appare narrativamente superfluo e occorre perciò cercarne le motivazioni fuori del racconto; un giusto rilievo va dato alla parodia del motivo epico dell'eroe inseguito dai nemici. Ne sono indizio la scansione convenzionale dell'elenco (*primes i cort, apres revint, apres*, vv. 1185, 1191, 1196, 1201, 1212, 1221 ecc.), le formule inserite quasi senza parere (cfr. vv. 1186, 1190, 1191)³¹, nonché i nomi stessi, alcuni dei quali sono tratti da personaggi delle *chansons de geste* (in prevalenza del ciclo di Guillaume) e altri sono modellati secondo un analogo stampo (cfr. Bellon, 1984, p. 83). L'effetto comico che scaturisce, com'è ovvio, dalla trasposizione del procedimento a un contesto zoomorfo e basso del tutto incongruo risulta poi amplificata dall'orchestrazione stessa della sequenza, non priva di tratti che denunciano un certo mestiere giullaresco. Così l'elencazione dei cani procede a gruppi di due o di tre e ad essa segue un elenco di cagne di minor estensione (vv. 1234 ss.); la creatività onomastica (moltissimi sono nomi parlanti), non esaurita dal repertorio epico, si dispiega in nomi composti da due membri e nomi allitteranti secondo un gusto che in ambo i casi ap-

31. Di formula si potrebbe forse parlare anche per la locuzione proverbiale «que besoin fet vielle troter» (v. 1254 = v. 678) che ricorre nelle due parti della *branche* (ma anche nelle *branches* 4, v. 116 e 16, v. 55) e si può pensare che la seconda occorrenza sia modellata sulla prima.

pare latamente debitore alla tipologia germanica. Del resto anche l'appello al pubblico del v. 1184, che fa intravedere le circostanze dell'enunciazione, se non autorizza *tout court* a dichiarare l'esecuzione orale del testo, pur appartenendo al *cliché* epico, per la singolarità della sua occorrenza nella *branche*, tende a connotare tutto il segmento come un pezzo di bravura giullaresco.

Con questa struttura ripetitiva, martellante e sintatticamente elementare il testo arriva fino alla fine della storia: la volpe non riesce a evitare parecchie lacerazioni al suo bel mantello e viene ricacciata nella sua tana. Non è certo epilogo corrispondente a quanto annunciava il prologo della *branche 2*, che Foulet voleva tutt'uno con questa, ma è senz'altro un tipo di conclusione frequente nelle storie del *Roman de Renart*, in cui, come in ogni serie di avventure di *trickster* degne di questo nome, importa soprattutto che il protagonista si metta in salvo e possa ricominciare di nuovo i suoi inganni.

Da quanto detto a proposito di questa parte conclusiva della *branche*, delle sue anomalie e delle sue caratteristiche, pare evidente che il suo stile, anche nel modo del ricorso alla parodia epica, si distanzia dalla raffinata rappresentazione dialogica e pluridiscorsiva della parte precedente e potrebbe far balenare almeno il sospetto di una qualche discontinuità o manipolazione redazionale.

3.5

Prove della parola romanzesca

A dispetto della sicumera ostentata da Foulet, non è facile decidere se le *branches 2* e *5a* siano due tronconi di uno stesso poema e siano, di conseguenza, opera del medesimo autore³². Esse certamente hanno un'architettura narrativa diversa: segmentata in episodi discreti, nonostante elementi di raccordo, la *branche 2*, giusta la serialità propria delle *trickster stories*; rispettosa quasi delle unità di tempo, luogo e azione (risolta nei discorsi dei personaggi) la *branche 5a*, almeno per due terzi del testo, mentre l'ultimo terzo è più movimentato. Nondimeno, entrambe le *branches* sembrano condividere l'utilizzazione di procedimenti stilistici il cui denominatore comune può essere consi-

32. Anche Varty (1985), che pure sostiene una tesi diametralmente opposta a Foulet, cioè che il cosiddetto *Roman de Renart* di Pierre de Saint-Cloud non sia altro che la prima antologia scritta di storie renardiane, non sembra però sicuro nell'annoverare in questa anche la *branche 5a* insieme con l'attuale *branche 2*: cfr. Varty (1989).

derato, con Bachtin, l'appartenere al genere del romanzo, o per meglio dire a quella varietà della narrazione letteraria che sussume progressivamente i fenomeni mistilinguistici, polifonici, pluristilistici dei sottogeneri dialogizzati del discorso e del folklore carnevalesco e riesce in tal modo a restituire una visione pluriprospektivistica del reale.

L'analisi della *branche 2* del *Roman de Renart* ha evidenziato sia una intertestualità con i generi e le forme codificate della letteratura sia una interdiscorsività con le espressioni e i moduli della cultura folklorica³³. Se questo consente di apprezzare sotto il profilo tematico la portata dei differenti strati che compongono l'opera, il profilo stilistico del testo possiede poi caratteristiche tali da rendere semanticamente rilevante la denominazione tradizionale di "romanzo".

Il primo episodio, per esempio, rivela un'utilizzazione dei discorsi dei personaggi non solo come un normale espediente dell'alternanza di modo mimetico e diegetico nel racconto, bensì come un accorgimento che consente di riprodurre gli eventi narrati con una diversa focalizzazione: lo stesso avviene nella *branche 5a*, nel resoconto di Herse e Isengrin dinanzi a Noble. Il discorso del personaggio viene sfruttato altresì per l'introduzione di enunciati metadiegetici e di veri e propri metaracconti (*mises en abyme*), in cui il cambiamento di livello narrazionale espande la semantica del testo grazie alla moltiplicazione di orizzonti (narratore/Chantecler/Pinte) e all'incorporazione di generi (il sogno epico, come l'*exemplum* di Brun nella *branche 5a*). Il procedimento del racconto nel racconto produce inoltre, in misura variabile s'intende, effetti di riflessione speculare che invitano a una ricezione consapevole della finzione narrativa.

La capacità di gestire e raffigurare differenti generi del discorso è provata dal riuso della fiaba di animali, del *songe*, della satira anti-villanesca, del vanto (eroico e burlesco), del lessico musicale, che entrano a diverso titolo nella *branche 2*, ma contribuiscono comunque a definire una fondamentale pluralità stilistica. Questa si esprime anche al livello degli enunciati (e dei paradigmi) desunti dal sistema culturale nel suo insieme: sia nei riguardi dei modelli della cultura alta, sia di quelli del folklore non si avverte mai un'utilizzazione servile, ma piuttosto un dominio e un'elaborazione originale, che conferisce sviluppi e nuove motivazioni tanto allo schema della fiaba zoomorfica e al linguaggio totemico quanto al registro del basso corporeo e a

33. Mi servo di due categorie definite complementariamente da Segre (1984, pp. 103-18).

quello gastronomico, mutuati dal codice carnevalesco, e che si spinge fino all'esplicita parodia del mondo cavalleresco-cortese, come è tematizzato nelle *chansons de geste* e nel *roman courtois*, nonché, nella *branche 5a*, dell'oratoria giudiziaria, laica e clericale³⁴.

Proprio la parodia sembra una delle chiavi di maggior rendimento nella fruizione e nell'esegesi del testo. Attraverso di essa, infatti, come si è detto, vengono filtrati i codici e gli enunciati della letteratura colta e popolare, che possono in questo modo essere rifunzionalizzati dalla *branche 2*. Come il sogno epico parodiato diventa ingrediente di una narrazione pluriprospektivistica, così l'eroe del pollaio e la sua compagna possono assumere nel dialogo comico le maschere dei rappresentanti della seconda e terza funzione indeuropea; l'intreccio fiabistico della pace fra gli animali e il movimento storico delle "paci di Dio" si abbassano, nell'astuzia volpina, nello sforzo frustrato di catturare la cincía; il travestimento cavalleresco del gatto e della volpe nella corsa ippica a ostacoli si approfondisce nella raffinata ripresa, parodica, di uno stilema romanzesco; l'adulterio bestiale di Renart con Hersent irride la *fin'amor* del modello cortese, come la lite fra la coppia di lupi contraffà l'alterco coniugale di Carlo Magno; lo stupro infine, pur precipitando il racconto al livello più basso e triviale, non manca di echeggiare ancora formule e lessico dei generi alti; nella *branche 5a*, la parodia si esercita contro il sistema di valori della cultura ufficiale, sia nel versante laico che in quello ecclesiastico (ipocrisia clericale, falsità delle reliquie), attraverso una demistificazione dei suoi tipi di discorso, di cui fa risaltare l'angustia d'orizzonte.

Prove notevoli di raffigurazione della parola altrui, della lingua altrui, attraverso la creazione di personaggi-ideologi che nel dialogo esternano le loro opinioni, confutano quelle degli interlocutori, mostrando le une e le altre come interessate prese di posizione sul mondo e sui fatti di cui si parla, si hanno nella *branche 5a*, che ricorre anche al genuino plurilinguismo (nell'orazione del cammello) per attingere l'immagine della lingua, che va oltre l'immediata parola diretta alla cosa e rappresenta invece la sua determinatezza sociale e ideologica nella sua stessa forma verbale. Tutti questi procedimenti concorrono a introdurre, artisticamente elaborata, la pluridiscorsività sociale in queste *branches* del *Roman de Renart*: il reale ivi rappresentato non risulta pertanto né omogeneo né dato una volta per

34. Come si è mostrato a partire dalle parole di Noble, dall'inseguimento di Renart, dal discorso di Isegrin e del cammello, dal dibattito fra Brichemer, Baucent, Brun.

sempre, sibbene aperta e viva interazione di lingue-punti di vista sul mondo, come esse «coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali» (Bachtin, 1979a, p. 99). Inoltre, questa pluridiscorsività è dialogizzata dalla parodia, che ne rivela l'orientamento assiologico³⁵.

La parodia sembra, in altre parole, fungere da catalizzatore sia della serie folklorica che di quella letteraria, come avrebbero detto i formalisti russi; e questo si spiega bene considerando il ruolo determinante che essa ha avuto nello sviluppo dei procedimenti romanzeschi, nell'ampliamento delle possibilità di rappresentazione della storia e della società nella letteratura. La parodia³⁶ è una forma di ibridazione dialogizzata di lingue, codici, parole, testi, enunciati, discorsi, che consente al romanzo di esprimere la complessità e la contraddittorietà del reale: essa dà senso e motivazione alle varie tecniche narrative (polifonia, discorsi dei personaggi, generi intercalari, *mises en abyme* ecc.) che diventano in un certo senso la transcodificazione stilistica di un sentimento del mondo come luogo di contraddizioni e come stratificazione di ceti portatori di interessi diversi e antagonistici.

Se questo è vero, diventa allora possibile cogliere nelle *branches* 2 e 5a del *Roman de Renart* non solo la giustificazione profonda, non occasionale, dell'attribuzione dell'opera al genere romanzesco, sibbene anche le tracce, mediate dalla logica dei procedimenti intertestuali, interdiscorsivi e parodici, di un'appartenenza o almeno di un'affinità mentale e ideologica. Si può in altre parole avanzare un'ipotesi sui "mandanti sociali", ancorché impliciti, di questi testi, a patto di rivolgersi anche agli aspetti propositivi, ai valori di riferimento, e non solo ai bersagli evidenti della parodia. Ma ciò è possibile solo induttivamente, muovendo dalle strutture narrative e linguistiche del testo e non da enunciazioni esplicite. Dopotutto, chi scrisse queste

35. Cito ancora, per illustrare la nozione di pluridiscorsività dialogizzata, Bachtin (1979a, p. 81): «nei ceti inferiori, sul palco dei saltimbanchi e delle fiere risuonava la pluridiscorsività buffonesca, si rifaceva il verso a tutte le "lingue" e i dialetti, si sviluppava la letteratura dei *fabliaux* e degli *Schwanken*, delle canzoni da trivio, dei proverbi, delle storielle: lì non c'era alcun centro linguistico, si giocava vivacemente con le "lingue" dei poeti, dei dotti, dei monaci, dei cavalieri, ecc., tutte le "lingue" erano maschere e non c'era un volto linguistico autentico e indiscutibile. La pluridiscorsività, organizzata in questi generi letterari inferiori, non era soltanto pluridiscorsività rispetto alla lingua letteraria riconosciuta (in tutte le sue varietà di genere), cioè rispetto al centro linguistico della vita ideologico-verbale della nazione e dell'epoca, ma era consapevole contrapposizione ad essa. Essa era parodica e polemicamente indirizzata contro le lingue ufficiali del tempo. Era pluridiscorsività dialogizzata».

36. Mi si consenta un rinvio a Bonafin (2001).

branches era certo familiare con la cultura elevata, oltre che con quella folklorica, ma sentiva, come la parodia fa capire, che quella cultura, e gli interessi che rappresentava, non erano più adeguati.

L'orchestrazione pluridiscorsiva e polifonica dei testi diventa allora rivelatrice: infatti,

per giungere a questo non basta solo scoprire il plurilinguismo del mondo culturale e la pluridiscorsività della propria lingua nazionale, ma è necessaria la scoperta dell'*essenzialità di questo fatto* e di tutte le conseguenze che ne derivano, il che è possibile soltanto in determinate condizioni storico-sociali.

[...] La decentralizzazione del mondo ideologico-verbale, la quale trova espressione nel romanzo, presuppone un gruppo sociale sostanzialmente differenziato che si trovi in un rapporto di interazione intensa ed essenziale con altri gruppi sociali (Bachtin, 1979a, p. 173).

Le parole di Bachtin ci avviano a una contestualizzazione sociologica e storica dei procedimenti romanzeschi messi in atto nella *branche 5a*; poiché essi rispecchiano una visione pluralistica del mondo come campo di tensioni fra interessi antagonisti, e in continuo divenire, occorre forse considerare che testi come questi (e i loro autori, di conseguenza) siano idealmente vicini a quelle frazioni della società alle quali essa appare parimenti come luogo di conflitti, che tuttavia non possono essere più risolti solo col ricorso alla sopraffazione fisica. Nel contesto coevo agli scrittori del *Roman de Renart* c'è una classe proto-borghese che preferisce l'intelligenza astuta alla forza e alla boria della classe nobiliare dominante, la cui letteratura e i cui paradigmi non sono più sentiti come universali e assoluti³⁷. Del resto, una legge generale, che le strutture narrative del *Roman de Renart* manifestano, oppone, sul piano pratico e assiologico, l'astuzia e la forza, nel senso che tutti i conflitti in cui uno degli avversari cerca di prevalere approfittando della sua superiorità fisica (potere) si risolvono invece a vantaggio di colui che ricorre alla furbizia, al calcolo (sapere)³⁸: vale a dire che l'idea di potenza, propria della vecchia classe cavalleresca, nel *Roman de Renart* è sempre perdente di fronte all'inganno, al ragguaglio ben congegnato, che la classe dei traffici e dei commerci sperimenta quotidianamente. L'antitesi fondamentale *engin/force*, insieme

37. Alla luce di quest'ipotesi viene anche avvalorata la lettura fornita in precedenza del contrasto fra Chantecler e Pinte in chiave trifunzionale.

38. L'osservazione scaturisce da un'analisi narratologica del sistema attanziale del *Roman de Renart* effettuata da Suomela-Härmä (1981, pp. 75-8).

con l'adozione di procedimenti pluriprospektivistici, che le *branches* 2 e 5a enfatizzano, sono dunque funzionali a un'immagine della realtà più consona a quei ceti borghesi che si preparano a sostituire la classe nobiliare nel dominio della società. Che poi nel testo siano raffigurati quasi solo baroni (protagonisti zoomorfi) e contadini³⁹ andrà messo in conto al fatto che è ancora troppo presto (XII secolo) per un'autorappresentazione letteraria della borghesia, il cui ruolo progressivo la impegna invece, attraverso gli scrittori (e i generi) più permeabili ai cambiamenti in atto, ad attaccare la classe dominante feudale e i suoi valori, non senza cedere, di quando in quando, alla tentazione d'immedesimarvisi, come nel disprezzo verso i rustici.

39. Ma si avverta che, se dei primi l'immagine data dal testo è critica e tutt'altro che omogenea (le contraddizioni del regno di Noble e la sua stessa figura lo esemplificano a dovere), dei secondi si fa un'aperta satira (un'inferiorità mentale li chiude in un ruolo subordinato).

Corte di giustizia

La prima *branche* del *Roman de Renart* non è solo quella che ha avuto il posto d'onore nella gran parte dei manoscritti del ciclo¹, ma anche quella cui ha arriso la maggior fortuna critica; ciò consente di guidare l'esegesi su un terreno in gran parte sicuro, ma invita altresì a fare qualche ulteriore passo soprattutto in direzione di un'analisi stilistica e compositiva che rilevi le peculiarità della parola romanzesca, in sintonia con quanto già fatto nel capitolo precedente.

I 1.620 versi della *branche*² si lasciano agevolmente suddividere in sette sezioni o unità narrative, precedute dal prologo; esse hanno un'estensione pressoché simile, in media di 200 versi (dai 159 della più breve ai 287 della più ampia), e coincidono con le principali scansioni della storia: già questa elementare constatazione introduce a interpretare il testo come un'abile addizione successiva di episodi, ciascuno in sé parzialmente compiuto, e dunque fa della prima *branche* una sorta di riproduzione in scala ridotta della struttura di tutto il *Roman de Renart*, che affida la propria coesione alla presenza costante dei suoi protagonisti in avventure diverse, più che a uno svolgimento narrativo organico. Ciò può essere spiegato immaginando il progressivo costituirsi del racconto a partire da nuclei narrativi isolati, virtualmente già in circolazione nel contesto culturale, anche folklorico, in cui i molteplici autori delle *branches*, incluso quello della prima, erano immersi³.

La prima unità è senz'altro delimitata dai vv. 11-272, inizia subito dopo il prologo ed è quindi il vero e proprio *incipit* del racconto e termina con la rassegnazione di Isengrin, il lupo, di fronte all'atteggiamento del re Noble, in sostanza favorevole a Renart e preoccupato di

1. Cfr. la tabulazione dei manoscritti riportata in *Appendice*.

2. Letta come sempre nell'edizione Martin (1882-87).

3. Riprenderò questi spunti nell'ultimo capitolo, a proposito della trasmissione dei testi renardiani.

mantenere la pace nel suo regno. La seconda unità arriva fino al v. 432 e coincide con l'arrivo di Chantecler e Pinte, che imprime una svolta agli eventi, a svantaggio di Renart, e si conclude con la veglia funebre e il seppellimento di Copee, vittima della volpe. Dopodiché il leone Noble invia messaggeri alla tana di Renart: la missione dell'orso Brun esaurisce la terza unità (vv. 433-720); la missione del gatto Tibert occupa la quarta unità (vv. 721-921), ma solo il tasso Grimbert riesce infine a ricondurre la volpe a corte, com'è raccontato nella quinta unità (vv. 922-1200). La successiva divisione fra sesta e settima unità, in entrambe delle quali è presente e attivo Renart, prima a corte per fronteggiare i suoi accusatori e il re (vv. 1201-1422) e poi per sottrarsi definitivamente alla pena e rifugiarsi nella sua tana (vv. 1423-1620), è testualizzata dal ricorso alla formula di gusto epico «Ez vos Renart le pelerin», che segna la ripresa narrativa dopo la provvisoria conclusione rappresentata dalla scena in cui Renart evita la pena per i suoi delitti impegnandosi ad andare pellegrino in Terrasanta. Che gli ultimi 197 versi, con l'inseguimento della volpe da parte di tutti gli altri animali, siano relativamente autonomi da ciò che precede è confermato anche dal fatto che, quando questo tipo di considerazioni era in voga, critici come Martin (1887, p. 12), Voretzsch (1892, p. 13) e Sudre (1893, p. 96) non esitavano a ritenerli spuri e frutto di una rielaborazione successiva.

1. Stabilita in questo modo la partizione interna della *branche*, che risulta quindi estremamente equilibrata – e il dato non è trascurabile, perché suggerisce la presenza di un disegno costruttivo unitario e perseguito da cima a fondo – occorre fare un passo indietro per analizzare più da vicino il prologo iniziale (vv. 1-10):

Perrot, qui son engin et s'art
 mist en vers fere de Renart
 et d'Isengrin son cher conpere,
 lessa le meus de sa matere,
 car il entrobliia le plet
 et le jugement qui fu fet
 en la cort Noble le lion
 de la grant fornicacion
 que Renart fist, qui toz maus cove,
 envers dame Hersent la love.

(Perrot che mise il suo talento / e la sua arte a far versi su Renart / e su Isengrin suo caro compare / trascurò il meglio della sua materia / perché dimenticò il processo / e il verdetto pronunciato / alla corte di Nobile il leo-

ne / sulla gran fornicazione / che Renart che tutti i vizi cova / commise con donna Hersent la lupa)

Poco meno della metà delle *branches* del *Roman de Renart* sono fornite di prologo⁴ e, in generale, questa è la sede in cui si possono cogliere più esplicitamente gli accenti individuali di una voce d'autore (si pensi in particolare anche alle *branches* 2, 4, 9, 12)⁵ e, ben più di rado, appaiono dei nomi di persona. Così accade anche qui, ma il nome evocato in limine non è quello dell'autore di questa *branche*, bensì di colui dal quale chi scrive vuol prendere le distanze; nonostante non fosse infrequente per gli autori medievali presentarsi in terza persona, è il senso stesso di ciò che viene affermato a escludere in questo caso la coincidenza: Perrot ha scritto su Renart ma ha trascurato il meglio, e a colmare questa lacuna si accinge l'autore di questa *branche*.

Da un lato, dunque, con un artificio comune agli scrittori medievali, il tradizionale rinvio a un testo anteriore, viene stabilito un legame di continuità col precedente Perrot, sorta di *auctoritas* evocata a legittimare l'iniziativa di scrivere una nuova avventura della volpe; dall'altro, con una mossa di forte individualizzazione, si prendono le distanze e si marca la differenza dell'opera che incomincia (cfr. Lefay-Toury, 1974, p. 89). In questo prologo, inoltre, si possono intravedere le tracce di un rapporto tra lo scrittore e la propria "fonte"; vi si dice infatti che Perrot avrebbe adoperato la sua intelligenza e la sua dottrina per versificare, mettere in poesia, dunque letterarizzare, dare dignità di scrittura letteraria alla materia, al soggetto narrativo, alla *fabula* delle avventure di Renart e Isengrin; ciò lascia intuire che la *matere de Renart* appartenesse già al suo patrimonio culturale, fosse depositata nella sua memoria, diffusa nella tradizione orale del suo tempo.

Quanto ai contenuti, infine, il riferimento esclusivo del prologo va all'adulterio della volpe con la lupa, storia che è narrata solo nella *branche* 2, ma che diventa nel ciclo zoeopico altofrancese una sorta di peccato originale cui quasi tutte le altre *branches* si rifanno: tuttavia, quello che dovrebbe essere il tema centrale di questa *branche* è propriamente al centro soltanto della prima unità narrativa (vv. 11-272), per essere poi gradualmente oscurato da altri interessi narrativi. An-

4. Sono le *branches* 1, 2, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 22, 23, 24, 25, sempre secondo la numerazione di Martin.

5. Cfr. di questo volume il capitolo secondo (per la *branche* 2) e il capitolo quinto (per la *branche* 4); le *branches* 9 e 12 sono le uniche altre fornite di un'indicazione d'autore.

che i personaggi citati in questo prologo, Renart, Isengrin, Noble e Hersent, sono soltanto quelli coinvolti nella vicenda annunciata, e tra di loro spicca indubbiamente come protagonista Renart, nominato due volte, in posizione perfettamente simmetrica, alla fine del secondo e all'inizio del penultimo verso del prologo.

2. In antitesi a un prologo così fortemente personalizzato sta l'*incipit* della prima unità narrativa, che coincide con l'inizio della narrazione vera e propria («Ce dit l'estoire el premer vers», v. 11), con quel riferimento convenzionale alla "storia", intesa come una fonte esterna a cui attinge il narratore, come una sorta di patrimonio collettivo di racconti, preesistente all'*inventio* dello scrittore che gli dà semplicemente voce (o scrittura) e al cui interno sembra collocarsi senza assumere una posizione distinta; l'*estoire* qui allusa⁶ potrebbe allora designare sinteticamente un'epopea renardiana già formata o comunque una serie di racconti imperniati su Renart, Isengrin, Noble ecc., tali da rendere superflua, per esempio, una presentazione dei personaggi principali.

L'esordio della *branche* (vv. 11-18) colloca la vicenda in un cronotopo ben noto alla poesia francese medievale:

ce dit l'estoire el premer vers
 que ja estoit passé i vers
 et que la rose espanissoit
 et l'aube espine florissoit
 et pres estoit l'Ascencions
 que sire Noble li lions
 totes les bestes fist venir
 en son pales por cort tenir

(dice l'inizio della storia / che era passato l'inverno / e che la rosa sbocciava / e il biancospino fioriva / e vicina era l'Ascensione / quando re Nobile il leone / fece venire tutti gli animali / nel suo palazzo per tenere corte)

Si tratta di un contesto primaverile-estivo, definito con una certa precisione nelle sue coordinate temporali e spaziali. È un segnale narrativo d'inizio molto forte e riconoscibile, evocatore per di più di un ambiente arturiano, con quel riferimento (discretamente parodistico) alla corte plenaria convocata dal re; del resto, anche il sintagma *premer vers* non è inedito, ma ricorre, com'è noto, nell'*Erec et Enide* di

6. La parola *estoire* è sinonimo di *branche*, cioè di racconto isolato su Renart, solamente nelle *branches* più tardive (cfr. Martin, 1887, pp. 13 e 62).

Chrétien de Troyes, dove indica grosso modo la prima parte del romanzo fino al matrimonio dei due giovani (cfr. Frappier, 1968, p. 89n). Il confronto con l'opera del romanziere *champenois* consente di usare la stessa etichetta anche per la prima unità narrativa di questa *branche*, che per molti aspetti fa parte a sé rispetto alle altre, delle quali rappresenta la precondizione o l'antecedente indispensabile.

Del tutto solidale col cronotopo dell'inizio è l'introduzione dei personaggi principali, che sono gli stessi del prologo, Noble, Renart e Isengrin: in particolare, la volpe si staglia nettamente su tutti gli altri animali per il suo rifiuto di obbedire al re («onques n'i ot beste tant ose / qui remansist por nule chose / qui ne venist hastivement, / fors dan Renart tant solement», vv. 19-22, «nessun animale ci fu tanto temerario / che per qualche motivo mancasse / di venire in tutta fretta / eccetto il solo ser Renart») e per l'ostilità che tutti gli altri gli dimostrano; del lupo è detto quanto basta per suggerire la sua inimicizia nei riguardi di Renart («Ysengrin, qui pas ne l'eime», v. 27, «Isengrin che non lo ama affatto»), che implica ancora una volta qualcosa di peggiorato, di cui il pubblico è ritenuto già a conoscenza.

L'esame dei procedimenti narrativi e stilistici messi in opera dall'autore di questa *branche* mi sembra debba precedere ogni altro accertamento, relativo per esempio all'ideologia o ai riferimenti extratestuali, anche se i diversi piani sono, si capisce, intrecciati nel testo. Si è già accennato all'estensione omogenea che contraddistingue le sette sezioni narrative in cui è divisibile la *branche*; un'altra singolarità compositiva è data dalla presenza, in due di esse, di un episodio *enchâssé*: penso ai miracoli che avvengono sulla tomba di Copee poco dopo la partenza dell'orso Brun (vv. 448-473) e alla temporanea cattura del leprotto Coart da parte della volpe (vv. 1463-1539) nella sezione finale. L'*enchâssement* di una sequenza narrativa subordinata in una principale denota senz'altro un'accorta capacità di gestione del racconto e si rivela altresì un tratto stilistico peculiare, che, assieme ad altri, conferma l'unità compositiva del testo.

Dal punto di vista narrativo il *premier vers* (vv. 11-272) si connota per una decisa predominanza del modo mimetico su quello diegetico⁷, talché la presenza del narratore appare defilarsi dietro il fitto succedersi dei discorsi dei differenti animali – introdotti solo dal *verbum dicendi* (vv. 29, 44, 55, 79, 103, 185, 219, 228, 240, 254); questo pro-

7. Una prevalenza del modo mimetico-drammatico su quello diegetico-narrativo è stata considerata caratteristica dei «contes d'animaux du folklore français» (cfr. Medeiros, 1982, p. 107).

cedimento suggerisce due considerazioni: la prima, conforme a quanto già altrimenti notato, consiste nel presupporre nel pubblico una conoscenza anticipata dei personaggi, che compaiono sulla scena immediatamente come soggetti di discorso (cfr. «Dist Brun li ors», v. 55), mentre la seconda enfatizza il valore stilistico della dialogizzazione. In altre parole, la rappresentazione tutta dialogata e scenica del processo a Renart, in cui differenti personaggi (l'orso, il toro, il tasso, la lupa, l'asino, il leone) esprimono i loro punti di vista discordanti sul comportamento della volpe, conferisce al racconto un indubbio andamento polifonico e pluriprospektivistico in cui la voce dell'autore, dissolvendosi, lascia emergere una visione non monologica, ma pluralistica e dialettica della realtà.

Fino al v. 272 gli interventi del narratore sono molto limitati ed equivalgono a mere didascalie di scena (cfr. Dubuis, 1973, p. 201) o illustrano i sentimenti, oltre che gli atti esteriori, di un personaggio; non è senza significato, quindi, che proprio la discolpa proferita dalla lupa meriti di essere incorniciata da un doppio intervento d'autore, che interrompe la sequenza dei discorsi degli altri animali. Hersent è chiamata in causa direttamente come vittima della violenza di Renart e, nel contempo, come possibile correa per il disonore gettato su Isengrin: perciò, prima di parlare, si fa notare che «Hersent rogist, si ot vergoigne, / que tot le poil li vet tirant» (vv. 134-135, «Hersent arrossì ed ebbe vergogna / sicché tutto il pelo le si sollevò»), e alla fine del discorso si descrive la reazione che le sue parole suscitano in chi le ha ascoltate («Bernars li annes qui l'oi / dedens son cuer s'en esjoi», vv. 181-182, «l'asino Bernart che l'aveva ascoltata / se ne rallegrò nell'intimo del cuore»).

Dopo aver ascoltati i diversi pareri, il re Noble prende una provvisoria decisione, sfavorevole a Isengrin: a questo punto, terminata la sequenza dei discorsi degli animali, il modo diegetico riprende il sopravvento per chiudere questa prima unità narrativa e preparare la transizione alla successiva, in cui la situazione per Renart si capovolgerà.

Quant Ysengrin oi le roi
 Qui de la pes prenoit conroi
 Molt fu dolanz ne set que fere
 Ne n'en set mes a quel chef trere
 A la terre entre deus eschames
 S'asiet la coue entre les janbes (vv. 267-272)

(quando Isengrin sentì il re / che si preoccupava della pace / si rattristò molto non sa che fare / e non sa da che parte rivolgersi / per terra fra due scani / si siede con la coda fra le gambe)

Stilisticamente, il passaggio più efficace è l'inizio della seconda unità (vv. 273-282), che deve raccordarsi a quanto è successo prima e inaugurare proletticamente quanto sta per accadere. Il cambiamento di prospettiva, sul valore del quale (ben sottolineato da Jaus, 1959, p. 263) ritornerò più sotto, è compreso tra due versi similari: «Or est Renart bien venu» (v. 273, «ora a Renart è andata bene») e «Or est li feus grès a esteindre» (v. 282, «ora è difficile spegnere l'incendio»). L'indicativo presente denota in entrambe le occorrenze uno stato di fatto, ma l'uno è antitetico all'altro, dall'ottica di Renart. Il movimento che abolisce la situazione favorevole alla volpe, su cui si era chiuso il *premier vers*, è affidato a due proposizioni condizionali che parallelamente incrinano lo stato di cose precedente:

Or est Renart bien venu,
 si Dex li *oüst* porveu,
 q'en tel point avoit pris li rois
 l'acorde [...]
 se ne *fust* Chantecler et Pinte (corsivo mio)

(ora a Renart è andata bene / se Dio avesse provveduto così / infatti il re aveva imposto l'accordo [...] / se non fosse per Chantecler e Pinta)

Narrativamente la piega sintattica e l'alternanza di indicativo e congiuntivo esprimono un punto di svolta, un effetto di sorpresa (cfr. Dubuis, 1973, p. 202).

3. Pure notevole, per un apprezzamento della tecnica narrativa di questa *branche*, è l'avvio della terza unità del racconto, che riferisce l'invio dell'orso Brun quale messaggero del re incaricato di condurre Renart a corte. Come si è accennato più sopra, nella diegesi principale ne è incassata un'altra, tutt'altro che irrilevante per la definizione dell'ideologia complessiva del testo: il racconto delle guarigioni, più o meno veritiere, che si compiono sulla tomba della gallina Copee. Questi fatti avvengono mentre Brun si allontana per andare in cerca della volpe; per esprimere la contemporaneità delle due azioni, che si svolgono in luoghi diversi, lo scrittore deve naturalmente interrompere la linearità diegetica, la coincidenza di tempo e azione, e, a tal fine, sfrutta l'alternanza dei tempi verbali, così caratteristica dell'antico francese: «Lors *avint* a cort une chose, / endementers que Brun s'en *vet*» (vv. 448-449, «nel frattempo a corte avvenne una cosa / mentre Brun è in cammino»); al presente del viaggio dell'orso si contrappone il passato di ciò che succede a corte.

La rappresentazione delle guarigioni miracolose si presta anche all'esemplificazione di un altro artificio narrativo, volto ad assicurare la coesione interna della *branche*: dico la ripetizione di un elemento del racconto in punti diversi, sia in funzione analettica che prolettica, e con diverso grado di sviluppo. Il leprotto Coart, che si era ammalato dallo spavento incussogli dal ruggito del leone, ora si sdraia sulla tomba della gallina martire e risana; questo corrisponde a due distinte occorrenze del personaggio nel testo, prima ai vv. 359-360 («Tel poor ot Coars li levres / que il en ot deus jors les fevres», «il leprotto Codardo ebbe una paura tale / che per due giorni n'ebbe la febbre») e poi ai vv. 451 ss. («Qar misire Coart li levres, / que de poor pristrent les fevres, / Dous jours les avoit ja oues...», «giacché messer Codardo il leprotto / in preda alle febbri per la paura / e le aveva già da due giorni...»). Quello che sembrava poco più che una comparsa, in funzione di contrappunto comico alla manifestazione di autorità del sovrano, diventa così gradualmente un personaggio, minore sì, ma con una sua storia, che raggiunge il suo acme, con un parallelismo forse non casuale, nel corso del successivo *enchâssement* nell'ultima sequenza della *branche*. Allora il leprotto viene dapprima ghermito dalla volpe per darlo in pasto ai suoi cuccioli, ma riesce poi a liberarsi con destrezza al momento opportuno (vv. 1463-1539 già ricordati).

Di minore entità, ma non per questo trascurabili per la coesione intratestuale, sono altre ricorrenze, come l'allusione apparentemente anodina alla confessione del v. 610 («Et Renart, qui ja n'ait confesse», «e Renart che non abbia mai la confessione»), che può invece proletticamente rinviare alla confessione di Renart a Grimbert prima di recarsi a corte (vv. 1025, «Qar se ge vos di ma confesse», «perché se vi faccio la mia confessione» e 1029 ss.). Così «li prestres de la parose / qui fu pere Martin d'Orliens» (vv. 670-671, «il prete della parrocchia / ch'era padre di Martino d'Orléans») che insegue e colpisce l'orso Brun, insieme con una folta schiera di villani dai comici nomi, riappare nell'avventura seguente di Tibert, il secondo messaggero di Noble a cadere vittima di Renart, giacché proprio in casa sua la volpe conduce il gatto affamato:

car li prestres qui la manoit
 [...]

 toute la vile le plaingnoit
 por une putein qu'il tenoit
 qui mere estoit Martin d'Orliens (vv. 834, 837-839)

(perché il prete che vi abitava [...] / tutto il paese lo compativa / per una puttana che manteneva / ch'era madre di Martino d'Orléans)

Il parallelismo strutturale fra i due episodi di Brun e Tibert, entrambi imperniati sull'abile sfruttamento da parte della volpe dell'appetito delle sue vittime che, dopo aver riferito il messaggio del re, si lasciano condurre da Renart in una vera e propria trappola, risalta anche altrimenti. Intanto le esortazioni piuttosto spicce e drastiche di Renart perché Tibert si introduca nella casa del prete («Tybert, passe outre, dit Renart. / Fi! merde, con tu es quart!», vv. 851-852, «Tibert vai avanti, dice Renart / eh, merda, come sei pauroso») richiamano quelle rivolte a suo tempo all'orso perché infili il muso nella fenditura del tronco, dove la volpe gli ha fatto credere trovarsi un'arnia:

Cuverz, fait il, ovre ta boce!
A pou que tes musauz n'i toce.
Fil a putein, ovre ta gole! (vv. 595-597)

(«infame», fa quello, «apri la bocca / ancora un poco e il tuo muso ci arriva / figlio di puttana apri le fauci»)

Pressoché identico è anche il modo in cui Renart pianta in asso i due inviati di Noble, quando la situazione volge a loro danno: nel caso di Brun,

Mes quant il l'oi de loin pleindre,
tantost s'est mis par une adrece
a Malpertuis sa forterece,
ou il ne crient ost ne aguet. (vv. 686-689)

(ma appena lo senti da lontano lamentarsi / subito s'è diretto / alla sua fortezza di Malpertuis / dove non teme esercito né agguato)

E nel caso di Tibert:

Mes li lecheres n'i demore,
ainz s'enfoi sans plus attendre
des que Tybert vit au laz prendre.
[...]
Onques n'i volt demorer plus,
ainz s'en foï a son repere (vv. 892-897)

(ma il briccone non perse tempo / anzi fuggì senza aspettare / appena vide prendere al laccio Tibert / [...] / non volle indugiare di più / ma se ne scappò nel suo rifugio)

4. Il racconto della disavventura del gatto, che occupa la quarta unità (vv. 721-921), esemplifica ancora l'accorta gestione narrativa anche dei più minuti dettagli nella scena *clou*; Tibert è penetrato in casa ma, rimasto preso al laccio, ha svegliato il prete e i suoi famigliari: «Li prestres, en son poing sa coille, / s'est erraument du lit sailliz» (vv. 868-869, «il prete colla mano sui coglioni / è saltato in fretta giù dal letto»), dice il testo, immettendo nella rappresentazione un dettaglio in apparenza gratuito, puramente comico e osceno, che invece non è casuale, ma prelude alla mossa vincente del gatto per liberarsi⁸:

esgarda la colle au provoire:
as denz et as ongles trenchans
li enracha un des pendans (vv. 876-878)

(adocchiò i coglioni del prete / coi denti e le unghie taglienti / gli strappò uno dei pendenti)

Questi minuti particolari della narrazione nella prima *branche* depongono in favore dell'ipotesi di un autore alquanto attento e in grado di padroneggiare il racconto, anche se rielabora un materiale verosimilmente non di suo conio ma attinto altrove, da una tradizione preesistente.

L'iterazione di alcuni procedimenti, in associazione al principio retorico della *variatio*, viene altresì sfruttata per caratterizzare i personaggi; così, i due sfortunati messaggeri di Noble, all'inizio delle loro avventure similari, dimostrano un ben diverso atteggiamento rispetto all'incarico ricevuto. L'orso Brun si propone per primo e accetta ben volentieri («Sire, dit Brun, molt volenters», v. 444), dato che si era proposto da sé già prima («ge l'amenrai, se je le truis, / et vos m'i voles envoier», vv. 76-77, «io lo condurrò qui se lo trovo / e se voi mi ci volete inviare»); al contrario, il gatto Tibert accetta di mal grado e controvoglia («ne l'osa refuser», v. 737 e ss.). S'intuisce, come traspariva già in precedenza (cfr. vv. 472-473, dov'è associato al tasso Grimbert, difensore di Renart), ch'egli è piuttosto un compagno d'avventure, se non un amico, della volpe, di cui invece l'orso è un avversario; indirettamente, poi, si conferma una certa intercambiabilità di ruoli fra il lupo e l'orso, tradizionali antagonisti della volpe.

8. Tutto l'episodio di Tibert, è stato acutamente notato (cfr. Reichler, 1978, p. 87), ruota attorno a un'isotopia della reclusione: il gatto evoca dapprima *Saint Lienart* (v. 745), patrono dei prigionieri, poi ha paura di entrare nella tana della volpe (v. 765) e finisce intrappolato nella casa.

L'esame della tecnica narrativa adoperata in questa *branche* ha messo in luce l'unitarietà di composizione e soprattutto la perizia stilistica dell'anonimo troviero, ma la semantica del testo risulta significativamente espansa se lo si considera dalla prospettiva della storia dei generi letterari. Infatti esso sfrutta precocemente la potenzialità del romanzo di accogliere in sé le varie forme della pluridiscorsività reale e letteraria, a diversi gradi d'ampiezza. Gli esempi più patenti, perché meglio circoscritti, sono il discorso di Pinte dinanzi al re (vv. 301-337), a un tempo lamento giuridicamente indispensabile per denunciare i crimini di Renart e *planctus* sopra l'ultima vittima della volpe; quindi l'importante confessione del protagonista all'amico Grimbert (vv. 1029-1096), forse addirittura la prima nelle *branches* dell'epopea animalistica; e, in sequenza, il congedo di Renart dai suoi cari e la preghiera parodistica (vv. 1128-1139).

5. Nel monologo che la gallina Pinte pronuncia di fronte al re Noble è da vedere innanzitutto il rispecchiamento della procedura penale di tipo accusatorio, in uso nelle corti feudali del XII secolo, secondo cui le querele, necessarie a istruire un processo, dovevano essere presentate, oralmente e pubblicamente, da parte della vittima o dei suoi familiari, nel corso delle udienze generali, tenute di solito tre volte l'anno (cfr. Van Dievoet, 1975). Nondimeno, in questo specifico genere codificato di discorso ne è incastonato un secondo, il compianto sopra l'eroe morto, frequente nelle canzoni di gesta (cfr. Zumthor, 1986 e Infurna, 1993); dei *planctus* epici il discorso di Pinte riprende alcuni motivi caratteristici, quali l'ostensione del cadavere («Et vos qui la gisez en bere», v. 319, «e voi che giacete in questa bara»), l'apostrofe («ma douce suer, m'amie chere», v. 320, «mia dolce sorella, amica mia cara»), l'elogio, qui apertamente in un registro basso («con vos estieez tendre et crasse!», v. 321, «come eravate tenera e grassa»), la disperazione di chi resta («Que fera vostre suer la lasse / que a nul jor ne vos regarde?», vv. 322-323, «che farà vostra sorella poverina / che non vi vedrà mai più?»), la preghiera, qui deformata in maledizione della volpe assassina («Renart, la male flambe t'arde!», v. 432, «Renart la fiamma d'inferno ti bruci»), e finalmente i segni esteriori del dolore («chai pamee el pavement», v. 339, «cadde svenuta per terra»).

La confessione di Renart, da confrontare anche con quelle contenute nelle *branches* 7, 8 e 17 (cfr. Subrenat, 1984), prima ancora di diventare un *topos* del *Roman* perché consente ai trovieri di ricollegarsi alle avventure precedenti attraverso il gioco delle allusioni re-

trospettive, riproduce a sua volta un genere di discorso religioso ben noto e codificato. Il rispetto scrupoloso delle convenzioni e delle formule verbali proprie di questo sacramento appare fin dalle parole di Grimbert, che contestualizzano il discorso della volpe; infatti il taso, che non è un prete, ha cura di dire:

Vos estes en grant aventure.
 Tant con vos estes ci sanz gent
 confessiés vos a moi brement!
 Rent toi a moi verai confés,
 qar je n'i voi prestre plus pres. (vv. 1018-1022)

(voi siete in grande pericolo / fintantoché siete qui da solo / confessatevi a me alla svelta / fatemi una verace confessione / perché non vedo un prete più vicino)

La spiegazione ha un suo significato: la confessione a un laico era ritenuta valida nella dottrina cattolica *ex desiderio sacerdotis*, in mancanza di un prete e/o in pericolo mortale. Stilisticamente, poi, si noti come il testo della confessione vera e propria di Renart sia incorniciato da versi introduttivi («Or entendez a mes pechez!», v. 1029, «or ascoltate i miei peccati») e conclusivi («Or voil venir a repentanche», v. 1095, «adesso voglio fare atto di contrizione»), intercalato da espressioni metanarrative («Mes je vos en dirai la fin», v. 1032, «ma vi dirò com'è andata»; «Si vos en dirai en queil manere», v. 1041, «e vi dirò in qual maniera») e formule di pentimento («Or m'en repent, dex moie corpe!», vv. 1035 e 1094, «ora me ne pento, Dio, mea culpa») e di preghiera («Dex mete or m'ame a garison», v. 1039, «Dio salvi ora l'anima mia») che soggettivizzano e rendono più espressivo il discorso, mentre ne confermano lessicalmente la natura. Alla fine, non mancano l'ammonimento del confessore a non ricadere in tentazione («Gardés vos bien del renchooir», v. 1101, «guardatevi bene dal ricadervi») e l'assoluzione rituale («Il s'abaissa e cil l'asout», v. 1106, «egli si chinò e quello l'assolse»).

Analoghe considerazioni si possono fare per il congedo di Renart dalla sua famiglia, prima di recarsi a corte, con le raccomandazioni proprie di un barone feudale («Enfant, fet il, de haut lignaje, / pensez de mes casteax tenir», vv. 1112-1113, «figli d'alto lignaggio, dice, / pensate a tenere i miei castelli») consapevole della propria potenza («Que vos ne troveres des mois / conte, prince, ne chasteleine / qui vos forface un fil de leine», vv. 1116-1118, «ché voi non troverete per

molto tempo / conte, principe o castellana / che vi faccia il minimo male»), ma non ignaro della fragilità terrena («A Damedeu toz vos conmant, / qui me rameint si con je vueil», vv. 1124-1125, «a Domineddio vi raccomando tutti / che mi riporti indietro come desidero»). Imitazione parodistica di un genere del discorso religioso formalizzato quant'altri mai è anche la preghiera che la volpe rivolge alla divinità («Dex, fait il, rois omnipotens», v. 1129, «Dio, dice, re onnipotente»), perché lo aiuti contro i suoi accusatori e gli conceda di ritornare indietro incolume («me doint sein et sauf repaïrer», v. 1137, «concedimi di ritornare sano e salvo»)... per potersi vendicare!

L'individuazione di questi generi intercalari nella prima *branche* del *Roman de Renart* getta nuova luce anche su altre parti del testo: vale a dire che, per esempio, tutta la prima unità narrativa può senz'altro essere riguardata come una riproduzione del dibattimento processuale, nelle forme che poteva avere in una corte di giustizia del XII secolo. Per intendere a dovere in qual modo la semantica del testo venga arricchita dall'utilizzazione, certo non ingenua, ma quasi sistematica, di questi generi codificati di discorso, occorre pensare che «ognuno di questi generi possiede le sue forme semantico-verbali di assimilazione dei vari aspetti della realtà» e che «il romanzo usa questi generi appunto come forme elaborate di assimilazione verbale della realtà» (Bachtin, 1979a, p. 129). In altri termini, ogni genere verbale e letterario costituisce, in diversa misura, un congegno linguistico di rappresentazione e interpretazione della realtà, un punto di vista produttivo e selettivo sul mondo; la molteplicità concreta e contraddittoria del reale viene analizzata, ridotta e sezionata dalle forme del discorso linguistico e letterario. Il romanzo è il genere letterario più d'ogni altro in grado di riflettere questa complessa pluridiscorsività sociale, perché può incorporare qualunque altro genere artistico-verbale o extra-artistico tanto da «sembrare privo di un suo modo verbale primario di trattare la realtà e bisognoso di una preventiva elaborazione della realtà a opera di altri generi, essendo esso soltanto una unificazione sincretica secondaria di questi generi verbali primari» (ivi, p. 130). Senza andare tanto in là, anche nella prima *branche* del *Roman de Renart* si può riscontrare una pari ampiezza d'orizzonte nello sfruttamento stilistico dei generi intercalari, in quanto connotatori di punti di vista e ideologemi propri di un contesto socio-letterario alto e serio, che il troviero oggettivizza attraverso i loro *clichés* formali, in modo da produrre effetti di parodia.

6. Con la mimesi di differenti forme codificate del discorso (sociale, religioso ecc.) l'analisi si sposta dalle caratteristiche, puramente intratestuali, dello stile narrativo ai riferimenti extratestuali e alle relazioni intertestuali, che insieme concorrono a determinare la fisionomia complessiva della *branche* e l'estrazione ideologica e culturale del suo autore.

Da questo punto di vista rivestono un certo interesse un paio di luoghi in cui viene indirettamente evocata la dialettica fra oralità e scrittura; il primo di essi è in apparenza banale, perché di natura formulistica e in sostanza espressione di rinvio a un'*auctoritas* fittizia, tutt'al più allusione generica al complesso delle storie di Renart presenti nella tradizione culturale cui appartiene lo scrittore, ovvero labile traccia di una redazione anteriore (come avrebbe voluto la critica ottocentesca). Si tratta del v. 346, «si con nos en escrit trovons» («come troviamo scritto»), detto a proposito dello svenimento di Pinte e delle sue compagne davanti al re Noble; ebbene, mi pare che vada notato, senza enfasi, che il rinvio è a un testo scritto, non a una generica *estoire* come nel v. 11. La peculiarità del riferimento può esprimere anzitutto il prestigio crescente connesso all'oggetto librario e, in secondo luogo, la diffusione di una modalità di conoscenza fondata sulla lettura più che sull'ascolto; nonostante l'ovvia limitazione della lettura a pochi "operatori professionali", è infatti pensabile, per l'epoca di composizione di questa *branche*, l'ultimo quarto del XII secolo, un modello della comunicazione letteraria in cui ascolto e lettura (e visione) funzionino da canali d'ingresso, equipollenti, compostibili o alternativi, alla produzione del testo da parte dell'autore, che privilegia la scrittura; l'oralità e l'ascolto tornano invece a prevalere nell'ambito dell'esecuzione e fruizione pubblica del testo.

L'indizio rappresentato dal v. 346, in sé debole, è però rafforzato da un'altra circostanza da cui traspare un'asimmetria e una crescente gerarchia fra l'orale e lo scritto. Allorché il tasso Grimbert viene designato dal re Noble per condurre a corte Renart, si fa dare un ordine scritto («Bien sai que pas ne l'amenroie, / si je vos letres n'en avoie», vv. 935-936, «so bene che non riuscirei a condurlo / senza una vostra lettera»), una lettera col sigillo reale («vostre seel», v. 937); che non si rispecchi qui solo una consuetudine, lo rivela anche la minuta descrizione delle azioni in modo da enfatizzarne la ritualità: il re detta («Lors li devise la matire / li rois», v. 942), Baucent scrive e poi sigilla («Baucent li escrist / et seela qanque il dist», v. 944). Anche se scrivere comporta una manualità sentita come derogatoria della maestà di Noble,

ciò non toglie che la carta col messaggio vergato e sigillato dà alle parole tutt'altro peso: infatti quelle parole che il re aveva detto a Tibert, perché le ripettesse a Renart («Dites moi le rox deputer», v. 731, «dite da parte mia a quel rosso furfante»), nella speranza di intimidirlo e persuaderlo a venire a corte, ritornano identiche nella lettera che Grimbert si è fatto dare e che fa leggere direttamente alla volpe:

Qu'il me viegne a ma cort dreit fere
 en la presence de ma gent,
 si n'i aport or ni argent,
 ne parole por soi deffendre,
 mes la hart a sa goule pendre.
 (vv. 732-736)

Se demain ne li vient droit fere
 enz en sa cort devant sa gent,
 si n'i aport or ne argent,
 ne s'ameint hon por lui deffendre,
 fors la hart a sa gole pendre.
 (vv. 1000-1004)

(che venga alla mia corte / se domani non viene a render conto // di fronte alla mia gente / alla sua corte davanti alla sua gente // e non porti oro né argento // né parola / conduca uno per difendersi // ma solo la corda per impiccarsi)

Si tratterà pure di un caso di stile formulare, così tipico nei testi letterari altofrancesi, ma non v'ha dubbio che la ricorrenza è abilmente funzionalizzata a esprimere la diversa importanza e autorità del veicolo, voce o scrittura, adoperato per trasmettere il messaggio in questione.

L'intertestualità di questa *branche* con l'epopea renardiana nel suo insieme si può avvalere sia di enunciati generici, come al v. 27 («Ysengrin qui pas ne l'aime») o al v. 85 («Renart a fait tante moleste»), che implicano, in un caso, l'ostilità scontata fra il lupo e la volpe, in quanto risalente a fatti che sono già stati resi noti prima e altrove, e, nell'altro, un ellittico riferimento ad avventure e inganni della volpe a danno di altri animali, tali da costituire ormai una sorta di attributo epico del personaggio (cfr. «cil qui tot le mont conchie», v. 92, «colui che si beffa di tutti»), che lo accompagna ancor prima di entrare in azione. Ma l'accusa di Isengrin e, di nuovo, la confessione di Renart offrono all'intertestualità della prima *branche* più espliciti e solidi punti di riferimento. Il lupo rievoca in sei versi lo stupro di Hersent e l'umiliazione dei lupetti da parte della volpe, che sono materia della *branche* 2 (vv. 1261 ss.)⁹:

car me fai droit de l'avoutire
 que Renart fist a m'espossee
 dame Hersent quant l'ot serree

9. Cfr. il capitolo secondo.

a Malpertuis en son repera
 quant il a force li volt faire
 et compissa toz mes lovaux (vv. 30-35)

(rendetemi giustizia dell'adulterio / che Renart commise con la mia sposa / donna Hersent quando avendola spinta / nella sua tana di Malpertuis / le volle usare violenza / e orinò su tutti i miei lupetti)

e, dopo una breve pausa di commento («C'est li dels qui plus m'est noveax», v. 36, «è il cruccio che ancora mi duole»), come Renart si sottrasse al giuramento sulla falsa reliquia del mastino Roonel, che è narrato invece nella *branche* 5a (vv. 1135 ss.)¹⁰:

Renart prist jor de l'escondire
 Qu'il n'avoit fet tel avoultire
 Quant li seint furent aporté
 Ne sai qui li out enorté
 Si se retrest molt tost arere
 Et se remist en sa tesnere (vv. 37-42)

(Renart accettò un termine per discolarsi / dell'aver commesso l'adulterio / ma quando furono recate le reliquie / non so chi glielo avesse suggerito / si trasse rapidamente indietro / e si rifugiò nella sua tana)

È evidente il parallelismo strutturale del discorso di Isengrin, che destina sei versi per alludere tanto al primo che al secondo episodio, conclusi entrambi da un verso commentativo (cfr. vv. 36 e 43, «De ce ai ou grant coroz», «di ciò ho avuto gran dispiacere»). Tanto più significativo risulta poi il passo, sotto il profilo intertestuale, quando si pensi che le due *branches* al cui contenuto qui si allude sono, da Foulet (1914) in poi, ritenute parti di uno stesso poema, cioè il *Roman de Renart* di Pierre de Saint-Cloud.

Nella sua confessione (vv. 1029-1096) la volpe accenna ad alcuni tiri giocati a Isengrin, che solo in parte si possono identificare con avventure narrate in altre *branches*; nulla vieta di pensare che il troviero abbia mescolato più o meno deliberatamente storie di Renart e Isengrin diffuse a vario titolo alla sua epoca, così come ha certo consapevolmente integrato in questa confessione allusioni a Tibert (vv. 1073-1074) e a Pinte (vv. 1075-1078) che concernono fatti narrati in questa *branche*, conseguendo così, tramite il riuso di versi e rime (cfr. vv. 806,

10. Cfr. il capitolo terzo.

817-818, 858, 886), un notevole effetto di specularità nel racconto. Tuttavia, la decifrazione delle allusioni è abbastanza sicura per i versi relativi all'adulterio con Hersent (vv. 1030-1034), nonché per quelli che, esibendo le stesse parole-rima, racchiudono in un distico emblematico la disavventura del lupo nella *branche* 3 («Gel fis pecher en la gelee / tant qu'il out la queue engelee», vv. 1055-1056, «lo feci pescare nel ghiaccio / finché ebbe la coda gelata»), mentre i vv. 1050-1054 paiono riferirsi alla *branche* 14, che offre anche i necessari riscontri lessicali. Ma ciò che più importa notare, di là dal minuzioso regesto di riscontri intra- e intertestuali (ma sempre nel cerchio renardiano), è la netta distinzione nella sequenza di questi enunciati fra un primo tempo, costituito dagli episodi della guerra privata fra Renart e Isengrin (fino ai vv. 1069-1070, «Ge ne vos auroie hui retrait / tot le mal que je li ai fet», «non potrei oggi riferirvi / tutto il male che gli ho fatto»), e un secondo tempo, in cui gli avversari di Renart sono pressoché tutti gli altri animali («Il n'a beste en la cort le roi / qui ne se puist pleindre de moi», vv. 1071-1072, «non c'è animale alla corte del re / che non si possa lamentare di me»). Questa struttura della confessione rispecchia, in tal modo, quanto a suo tempo finemente osservato da Jauss (1959), cioè che questa *branche* segna un cambiamento di prospettiva ricco di conseguenze per la storia del ciclo zoeopico, in quanto l'antagonismo fra Renart e Isengrin perde il posto centrale e si subordina al conflitto più ampio tra il "fuorilegge" Renart e la comunità incarnata nella corte di re Noble, che lo considererà d'ora in poi il nemico pubblico numero uno; il personaggio della volpe si trasforma altresì da barone feudale e/o vassallo ribelle in sovvertitore dell'ordine, imbroglione mitico e furfante in lotta contro tutti¹¹.

Un altro tipo d'intertestualità concerne poi gli schemi narrativi: a livello macrostrutturale, la prima *branche* probabilmente inaugura uno schema che si ripeterà costante nelle diverse rielaborazioni del processo a Renart, articolato nella sequenza accusa, invio di messaggeri, confessione, difesa, sentenza, fuga e ritorno a casa; è stato notato (cfr. Jauss, 1959) che da un punto di vista funzionale le accuse degli animali, la confessione e l'autodifesa della volpe consentono di ricapitolare avventure precedenti e di saldarsi così alle altre *branches* del ciclo, mentre l'invio di messaggeri del re e la fuga del protagonista danno luogo a nuovi contenuti narrativi. Al livello delle strutture

11. Sul valore di *trickster* che Renart indubbiamente possiede cfr. Lomazzi (1980), ma su ciò ritornerò più ampiamente nel capitolo ottavo.

interne del racconto, invece, in questa *branche* s'incontra uno schema usato anche nella *branche* 14 (vv. 678-813) e nella *branche* 1b (vv. 2533 ss.). Questo schema prevede una coppia di attanti formata da Renart e un altro animale, una coppia di oppositori formata generalmente da esseri umani (+ "aiutanti"), un oggetto desiderato dai due animali, detenuto in un luogo chiuso (casa); Renart e l'altro penetrano furtivamente all'interno, ma, raggiunto o meno lo scopo della visita, vengono sorpresi e ingaggiano una lotta con i padroni di casa, infliggendo e/o subendo ferite e riuscendo infine a fuggire; Renart ne esce indenne o perché si è allontanato tempestivamente o perché non è entrato del tutto. Questo accade esattamente nel caso della quarta unità narrativa della prima *branche*, che vede coinvolto il gatto Tibert in qualità di inviato di Noble (vv. 819-898).

7. Un'intertestualità fortemente dialogizzata e antagonistica produce la parodia, che alimenta, lo si è già visto *en passant*, molti luoghi di questa *branche* ed è assai indicativa delle inclinazioni ideologiche del suo anonimo autore. A un riuso parodistico sono sottoposti generi e forme del discorso di tono elevato, dal compianto funebre alla confessione, alla preghiera, alle orazioni giudiziarie. Dall'epica eroica è mutuato il motivo dell'inseguimento o dell'attacco dei cavalieri nell'episodio dell'orso Brun, che, liberatosi cruentemente dalla trappola in cui la volpe l'ha cacciato, deve subire l'oltraggio di una disordinata carica villanesca (vv. 636-683); l'effetto comico scaturisce anche dall'onomastica spesso burlesca o espressiva e dall'impiego di armi improprie, assai poco cavalleresche per colpire l'orso, che – non si dimentichi – è pur sempre rappresentato come un barone feudale; sociologicamente, quindi, l'animale-cavaliere si distingue nettamente rispetto alla massa dei *vilains*, i cui nomi e soprannomi riducono la loro esistenza al lavoro o ai puri legami di parentela, risultanti dalla riproduzione fisiologica, o a un'incongrua pretesa di nobiltà.

Un intertesto epico si può presupporre anche a livello dei personaggi; se il tasso Grimbert incarna le virtù della moderazione e della saggezza, inducendo la volpe a ragionare sulla sua condizione e riuscendo a negoziare direttamente con il re leone (cfr. Lefay-Toury, 1974, p. 95), non è azzardato percepire in controtela la *silhouette* di Olivieri, l'eroe epico della *mesure*. Per meglio dire, è la coppia Orlando-Olivieri a essere evocata e parodiata dalla nuova coppia Renart-Grimbert, con uno slittamento significativo delle qualità del protagonista, che non contrappongono più alla *sapientia* o *mesure* i

valori della *fortitudo* o dell'ardimento guerriero, ma quelli dell'intelligenza astuta, della *ruse*. L'astuzia e gli inganni dell'eroe zoomorfo non sono soltanto la mera parodia della forza e del coraggio del cavaliere epico, ma traducono altresì un mutato scenario sociale, in cui la vecchia aristocrazia militare è progressivamente insidiata e scalzata dai nuovi ceti mercantili e borghesi e, conseguentemente, si verifica un rimescolamento di valori.

Il contesto letterario cortese e aristocratico è invece sottoposto a una riduzione parodistica soprattutto attraverso le scelte lessicali; così termini come *merveille* (v. 921) e *aventure* (v. 1018) compaiono a proposito, rispettivamente, della disavventura del gatto Tibert e del pericolo che incombe sulla volpe recandosi a corte, che sono assai lontane dalle meravigliose avventure dei cavalieri arturiani. Un'altra e più sottile allusione al lessico cortese si può rintracciare nel discorso di Hersent, che dice d'Isengrin «qui de moi par est si jalox / que toz jors s'en quide estre cox» (vv. 157-158, «che è così geloso di me / da pensar sempre di essere cornuto»); ora, se *jealous* (prov. *gilos*) connota un personaggio specifico della relazione amorosa cortese, come espressa nella poesia trobadorica (*fin' amor*), il marito, *cous* invece, con la sua ruvidezza, allude a una figura da *fabliaux*. La rima dunque accosta paradigmaticamente due significati antitetici, due immagini del “marito” provenienti da codici culturali opposti: di qui l'effetto di parodizzazione. A ciò si aggiunga che la relazione fra Renart, Hersent e Isengrin è stata vista come una parodia dell'amor cortese, adulterino e “triangolare” per eccellenza; in effetti, il punto di vista assunto nella *branche* di fronte a questo caposaldo dell'ideologia laica cavalleresca sembra piuttosto negativo: la brutalità dell'*amor* (v. 111) di Renart parrebbe voler mostrare il contenuto reale del desiderio cortese, di cui viene contestualmente dichiarata inaccettabile la natura extramatriomoniale. Quest'ultimo aspetto è implicito, per esempio, nell'atto d'accusa di Isengrin («Car me fai droit de l'avoutire / que Renart fist a m'espousee», vv. 30-31) con la forte contrapposizione in posizione rilevata in fine di verso di *avoutire* ed *espousee*, ma è svolto anche nella rievocazione delle nozze dei due lupi, nelle parole di Hersent:

oan le premer jor d'avril
 que pasques fu si con or sist
 ot dix anz qu'Isengrin me prist
 les noces furent molt pleneres
 que les fosses et les lovieres
 furent de bestes totes pleines

voires certes si qu'a grant peines
 peussies tant de vuit trover
 ou une oe poust cover
 la devin ge loiale espose (vv. 160-169)

(il primo d'aprile di quest'anno / cadeva la pasqua ora come allora / sono die-
 ci anni che Isengrin mi sposò / le nozze furono così affollate / che le fosse e
 le tane dei lupi / erano tutte piene di animali / ma davvero sicché a fatica /
 avreste potuto trovare uno spazio vuoto / dove un'oca potesse covare / là di-
 venni io sposa fedele)

Poiché non è mancato chi ha osservato (cfr. Lefay-Toury, 1974, p. 96n)
 che l'unica istituzione che non viene bersagliata dalla satira renardiana
 è proprio la famiglia, si potrebbe ipotizzare, già a partire da que-
 sti indizi, un orientamento antiaristocratico e una formazione cleri-
 cale degli autori del *Roman de Renart*.

La rappresentazione della veglia funebre e dei funerali della galli-
 na Copee è un altro luogo notevole per la definizione del punto di vi-
 sta dell'autore; se, infatti, già il fatto che i riti religiosi siano officiati da
 animali, con un lumacone a leggere le tre letture e un mastino a cantare
 i versetti della veglia funebre, getta una luce beffarda sulla scena, le
 guarigioni miracolose di Coart e di Isengrin sulla tomba della "marti-
 re" Copee non lasciano dubbi sull'intonazione ironica e dissacrante
 con cui il testo si riferisce alla credenza nei poteri taumaturgici delle re-
 liquie. Quanto al leprotto Coart, si tratta già, come s'è visto in prece-
 denza, di un personaggio deputato al contrappunto comico e così le
 sue febbri di paura passano facilmente dormendo «sor la tombe dame
 Copee» (v. 455); nel caso del lupo il testo insiste dapprima sul "(senti-
 to) dire" («quant Ysengrin l'oï dire / [...] / dit qu'il avoit mal en l'o-
 reille», vv. 459-161, «quando Isengrin lo senti dire / [...] / asserì d'aver
 male all'orecchio», e «Lors fu gariz, si con il dist», v. 464, «allora fu gua-
 rito, così disse lui»), onde minare la credibilità del miracolo; conclude
 poi con una sorta di articolata negazione rivelatrice (*Verneinung*) tutta
 giocata su due coppie di rime che abbinano parole di valore opposto:

Mes se ne fust bone *creance*
 dont nus ne doit avoir *dotance*,
 et Roenel qui le *tesmoigne*
 la cort quidast ce fust *mençoingne*. (vv. 465-468) (corsivi miei)

(ma se non fosse materia di fede / di cui nessuno deve dubitare / e Roonel
 a testimoniario / la corte avrebbe creduto che fosse una menzogna)

La quartina sfrutta chiasmo e parallelismo in sede di rima, cosicché *creance* (credenza) rima con *dotance* (dubbio), che le si contrappone semanticamente, e si richiama però al valore di verità insito in *tesmoigne* (testimonia), che a sua volta rima con *mençoingne*, antitetica quanto al significato, che riprende la sfumatura negativa di *dotance*. Insomma, anche il linguaggio è piegato a esprimere l'incredulità di fronte a quei miracoli. Si noti pure, *en passant*, l'identità di procedimento, quasi uno stilema d'autore, con i vv. 157-158 citati poco sopra.

Vi sono infine alcuni enunciati di tipo gnomico e satirico che parrebbero i luoghi deputati per una manifestazione dell'ideologia dell'autore, ma che nondimeno, per essere affidati alla voce di personaggi diversi, vanno giudicati con cautela. Così, una *laudatio temporis acti* è implicita nelle parole che Noble rivolge a Isengrin fin dall'inizio («Musart sont li roi et li conte...», v. 48 e ss., «gabbati sono i re e i conti...»), accomunando il suo infortunio a quello di molti altri al suo tempo. Parimenti la *deprecatio* dell'asino Bernard sulla malvagità dei tempi, in cui imperversano il sospetto e la calunnia («Mes li secles est si maveis...», vv. 195 ss., «ma il mondo è così cattivo...») riflette una cultura clericaleggiante, tradita dalla parola-spia *secles*, che non stona in un personaggio sovente rivestito, nel *Roman de Renart*, di abiti ecclesiastici; ma, nel contesto in cui è collocata suona comica, perché Bernard è l'unico a credere ingenuamente all'innocenza di Hersent e di Renart. Ben più ampia la digressione satirica nel discorso che Renart fa a Brun: in 25 versi («qar, sire Brun, vos ne savez / l'en dit a cort...», vv. 505 ss., «perché ser Brun voi non sapete / ma a corte si dice...»), apparentemente estrapolabili dal racconto senza danni, viene tratteggiato un ambiente cortigiano, in cui sono forti le disparità e le tensioni sociali; eppure ha visto bene chi (Reichler, 1978, p. 82) vi ha rilevato un intento demistificatorio nei riguardi della corte da cui proviene l'orso, in modo che quella corte di giustizia sia ritratta come il rovescio di ciò che dovrebbe essere, come la sede dell'ingiustizia, e quindi anche il messaggero del re risulti destituito di autorevolezza¹².

La lettura della prima *branche* del *Roman de Renart* induce a formulare, in conclusione, qualche congettura d'ordine sociologico sull'anonimo autore del testo. I dati raccolti sono, in sostanza, piuttosto

12. Una corte in cui al ricco si porge l'acqua per lavarsi le mani e gli si reggono le ampie maniche dell'abito durante l'abluzione, mentre al povero si getta il pane secco che gli contendono i cani, lontano dalla tavola: ma sono anche i siniscalchi e i cuochi a rubare dalla dispensa del padrone (vv. 505-530).

omogenei: grazie a una notevole perizia letteraria, nella costruzione del *récit*, nella gestione dei contenuti narrativi, nella mimesi funzionale di *topoi* e forme codificate del discorso, nel ricorso alla parodia, egli lascia dialogicamente emergere il proprio punto di vista, insieme con le tracce della propria formazione culturale.

Una cultura letteraria saldamente appresa nella scuola, dunque nell'alveo dell'istituzione religiosa, pare saldarsi a esperienze maturate fuori dalle aule, forse a contatto con gli interpreti orali della cultura popolare, in cui le storie di Renart e Isengrin già circolavano; un'affinità di accenti con i poeti satirici dei *Carmina Burana* risuona negli interventi che deplorano la decadenza dei tempi, testé ricordati. Gli indizi di una consapevolezza del ruolo e del prestigio della parola scritta fanno sistema con la sofisticata competenza linguistica, come denotano l'uso di appropriate marche formali per identificare diversi generi del discorso, in quanto latori ciascuno di una determinata prospettiva di visione della realtà, e lo strumento della parodia. Quest'ultima si esercita, a diversi livelli, contro gli aspetti formulistici e utilitaristici (confessione e preghiera di Renart) nonché superstiziosi (doti taumaturgiche di Copee) della religione; un'analoga disposizione critica colpisce la classe dominante laica, la sua ideologia cavalleresca, i suoi *clichés* letterari: la corte è attraversata da tensioni e incapace di mantenere la pace, l'adulterio è pratica diffusa e norma di vita, l'epica e il romanzo d'avventure non sono in grado di riflettere la nuova pluridiscorsività sociale. Tutto ciò, in definitiva, sembra suggerire l'idea di un autore che, formatosi a contatto con la cultura ufficiale del suo tempo, non si è però rinchiuso in essa e ha fatto del sapere così acquisito uno strumento non di conservazione ma d'intelligenza critica del reale.

Nel pozzo

Poche *branches* del *Roman de Renart* sono state oggetto di una così costante e caparbia attenzione critica come la *branche* di Renart e Isengrin nel pozzo; le ragioni di tale accanimento esegetico sono sia d'ordine ecdotico che ermeneutico: infatti questa *branche*, caso raro nel complesso dell'epopea animalistica francese antica¹, è conservata in tre redazioni che presentano sensibili differenze, peraltro non coincidenti del tutto con la classificazione vulgata dei manoscritti in tre gruppi distinti². D'altro canto, l'intreccio narrativo, che comporta l'avvicendamento della volpe e del lupo in fondo a un pozzo, grazie al meccanismo di una carrucola cui sono appesi due secchi per attingere acqua, non solo costituisce un nucleo fiabistico conosciuto del repertorio folklorico internazionale³ e attestato anche fuori del *Roman de Renart*, ma possiede un insieme di valenze letterarie e ideologiche, declinate diversamente nelle varie testualizzazioni.

Nonostante gli aspetti testuali e quelli interpretativi siano con ogni evidenza interconnessi, comincerò dai primi, perché sono stati alla base di divaricazioni critiche che durano da un secolo e si rinnovano nei contributi più recenti: al centro della vertenza, ma non isolato dagli altri problemi, è il rapporto cronologico (e stemmatico) fra le tre redazioni della *branche*⁴.

1. Non direi unico, perché per esempio non è stata ancora studiata a dovere la diversità redazionale che esibisce anche la *branche* 5.

2. Lo studio più esauriente della tradizione del *Roman de Renart* resta quello di Büttner (1891), al quale risale in definitiva l'unico tentativo di *stemma codicum* di tipo lachmanniano: rinvio comunque all'ultimo capitolo di questo libro, per un approccio più ampio alla trasmissione del *Roman de Renart*.

3. Registrato col n. 32 da Aarne, Thompson (1961).

4. Elenco qui in forma abbreviata la bibliografia sulla *branche* 4: Voretzsch (1891, pp. 352-61), Foulet (1914, pp. 289-322), Adler (1958), Jauss (1959, pp. 114-77), Rychner (1971), Henderson (1978), Belletti (1979), Subrenat (1985), Strubel (1996), Varty (1991 e 1996), Harano (1997), Nieboer (1997), Rossi (1998).

5.1 Un racconto plurale

5.1.1. Tre versioni, due famiglie

Il testo della *branche* 4 è stato trasmesso dai manoscritti A B C D E F G H I K L M O e dal frammento s⁵; com'è noto, in base alla distribuzione interna delle *branches* nei diversi relatori, questi ultimi sono stati riuniti in tre classi, *alfa*, *beta*, *gamma* (α , β , γ), che nel nostro caso appaiono rappresentate rispettivamente da A D E F G H I O, da B K L e da C M. In effetti, la posizione relativa della *branche* è omogenea in *alfa*, dove si trova sempre prima delle *branches* 5, 5a (e anche dopo la *branche* 3 in A D E F G O), e in *gamma* (prima della *branche* 7), ma è invece eterogenea in *beta*, perché in B si trova all'inizio, dopo la prima *branche*, mentre in K L sta dopo la *branche* 7⁶. Tuttavia, se dalla collocazione della *branche* nei grandi manoscritti antologici si passa al confronto dei singoli testi trasmessi, i raggruppamenti cambiano: A D E F G si accordano con B K L nell'offrire una redazione "di maggioranza" che conta 478 versi, H I e C M presentano una redazione "di minoranza" oscillante tra 527 e 554 versi, mentre O appare isolato con i suoi 534 versi, ma in realtà risulta assimilabile a A D E F G e B K L, soltanto gonfiato da lezioni singolari (cfr. Büttner, 1891, vol. I, pp. 176-9 e Nieboer, 1997, p. 246). Sono dunque in sostanza *due* le famiglie a cui appartengono i codici, esaminati per quanto riguarda il testo della *branche* 4. Ma c'è un'altra particolarità ancora, rappresentata da H: esso infatti contiene l'attestazione unica di una versione sensibilmente diversa dalle altre, di 426 versi, insieme, a 35 carte di distanza, con una copia della redazione maggioritaria⁷.

5. Per la siglatura dei codici e la loro descrizione cfr. Martin (1872), e poi Martin (1882-87, vol. I, pp. III-XXVII e vol. III, pp. III-VIII); per osservazioni sul testo delle singole *branches* cfr. Martin (1887); per la collazione completa di O cfr. Büttner (1891, vol. I, pp. 139-229); per il frammento s cfr. Rossi, Asperti (1986), da cui risulta l'appartenenza alla classe *alfa*; segnalo anche Meijering (1996), che ho potuto consultare grazie alla cortesia di Ettina Nieboer, che qui ringrazio.

6. La discussione attuale sulla consistenza delle classi di manoscritti renardiani scaturisce anche da aporie come queste, che, nella fattispecie, mostrano quanto precaria sia l'unità della classe *beta*; per un approfondimento cfr. Nieboer (1997) e, più in generale, Varty (1988b).

7. La redazione comune si trova in H alle cc. 38c-42a, quella più breve alle cc. 76b-78d; per quest'ultima cfr. Chabaille (1835) e Varty (1991). In mancanza di un'edi-

Accanto a queste tre redazioni del racconto di Renart e Isengrin nel pozzo, occorre tener presenti altresì le rievocazioni della vicenda in forma riassuntiva che si trovano nella *branche* 6 (vv. 609-666) e nella *branche* 9 (vv. 498-516)⁸: questo tipo di intertestualità interne è assai comune nel *Roman de Renart* e può essere valorizzato in differenti modi, dall'accertamento della successione delle *branches* all'apprezzamento delle procedure stilistiche peculiari dell'opera⁹. Alla documentazione necessaria per districare i rapporti fra le diverse redazioni non si può fare a meno di allegare le testualizzazioni del medesimo intreccio in altre opere del XII, XIII e XIV secolo. Qui però entrano subito in gioco valutazioni di carattere letterario, giacché se l'artificio dei due secchi, lo strumento materiale dell'astuzia della volpe, è il nucleo invariante di tutte le versioni, invece il travestimento del pozzo in accesso e sede di un aldilà paradisiaco, l'immaginario di cui resta vittima il lupo, caratterizza esclusivamente il *Roman de Renart* (*branches* 4, 6 e 9) e i testi che in vario modo ne dipendono. Questo vale per la rielaborazione (post-1180) in alto tedesco medio del *Reinhart Fuchs* (vv. 823-1060) di Heinrich der Glichezære (cfr. Büttner, 1891, vol. II, pp. 16-21 e Voretzsch, 1891, pp. 352-61), come per quella in inglese medio della fine del XIII secolo (*Vox and Wolf*, su cui cfr. McKnight, 1908 e Varty, 1997) e pure per quella francese trecentesca del *Renart le Contrefait* (vv. 27787-28380), dove l'Eden assume più decisamente i contorni del paese di Cuccagna (cfr. Belletti, 1979, pp. 84-90). Il *corpus* va poi completato con quelle versioni che allo scambio del pozzo con l'aldilà preferiscono quello della luna con un formaggio¹⁰: dalla favola della volpe citata nel commento al *Talmud* di Rashi di Troyes (1040-1105) alla *Disciplina clericalis* (*exemplum* XXIII) di Pietro Alfonso (inizio XII secolo) e ai suoi volgarizzamenti in versi francesi (inizio XIII secolo), alla 117^{ma} favola della raccolta di Rabbi Berechiah Ha-Nakdan (metà XIII secolo), infine alla 19^{ma} *fabula* di Odone di Cheriton (circa 1220-25)¹¹.

zione della *branche* 4 nella redazione di H I C M si può ricorrere a Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85, vol. I, pp. 392-409).

8. Datate da Foulet (1914, p. 118) rispettivamente al 1190 e al 1200: si ricordi che lo studioso situava la *branche* 4 nel 1178: le cronologie da lui stabilite si basano, come si sa, sulla decifrazione di allusioni storiche e sull'analisi dei rimandi interni (allusioni, citazioni ecc.).

9. Ritorno su questi aspetti nel capitolo settimo.

10. Si tratta del tipo n. 34 del repertorio di Aarne, Thompson (1961).

11. Cfr. per questi testi, nell'ordine, Shukry (1965), Söderhjelm (1910), Hilka, Söderhjelm (1911 e 1922), Schwarzbaum (1979), Hervieux (1896).

Dopo aver stabilito in questo modo il campo dei testi oggetto di comparazione, si può avviare l'investigazione partendo dalle redazioni multiple della quarta *branche* del *Roman de Renart*. Per chiarezza, ripeto qui quali sono queste tre redazioni di cui si parla, anche perché troppo spesso nella discussione critica del passato si è posta in evidenza solo la contrapposizione del testo più breve, recato dal codice H, con una pretesa versione comune, serbata da tutti gli altri testimoni, mescolando insieme famiglie distinte. Dunque, esistono:

a) una redazione “di maggioranza”, di circa 478 versi, trådita da A D E F G B K L e O (di 534 versi: l'incremento pare dovuto all'iniziativa dello scriba, che interpola *couplets* di ottosillabi semanticamente ridondanti); è quella divenuta standard poiché messa a testo nell'edizione Martin (1882-87, vol. I, pp. 146-59);

b) una redazione “di minoranza”, di circa 552 versi, attestata da H I C M, che condividono in particolare il riferimento al nibbio Hubert della *Confession Renart* (*branche* 7), fra i versi supplementari loro propri;

c) una redazione “corta” di 426 versi, di cui H è unico relatore (cfr. *supra*, nota 7).

Un primo confronto fa emergere subito un dato rilevante: i vv. 1-148 sono trasmessi pressoché inalterati da tutte e tre le redazioni, che cominciano a variare dal v. 149¹²; in secondo luogo, si può considerare assodato anche l'accordo per la parte finale della *branche* (vv. 369-478) fra le due redazioni, “di maggioranza” e “di minoranza”, contro la più corta (attestazione unica di H). Ciò consente di circoscrivere ulteriormente la zona di massima escursione testuale, che coincide pertanto con la porzione centrale del racconto e con la vera e propria avventura di Renart e Isengrin nel pozzo. Questi dati non sembrano essere stati finora valorizzati appieno, giacché la testimonianza di H I C M era perlopiù emarginata¹³, reputandola il risultato di interpolazioni della redazione standard, a cui l'edizione Martin conferiva fin troppa autorità sulle altre.

Un rapido riassunto della vicenda narrata nella *branche* 4 può a questo punto tornare utile. Dopo un prologo di 32 versi, che istituisce una dinamica affettiva, un circuito di simpatia fra narratore e pubbli-

12. Come numerazione di riferimento prendo quella della versione standard, edita da Martin; avverto che anche Meijering (1996, p. 95), pur da un altro punto di vista, conferma questa oscillazione del testo a partire dal v. 149.

13. Da Martin (1887, p. 40) fino a Belletti (1979, p. 41n); una diversa valutazione appare solo con Nieboer (1997).

co (cfr. Rychner, 1971), il racconto mostra Renart affamato che, alla ricerca di cibo, giunge in un'abbazia cistercense, dove trova galline e capponi; dopo qualche esitazione, piomba sulla preda, divora due galline e ne porta via una terza; a questo punto, assetato, s'imbatte nel pozzo (vv. 33-148). Renart scambia la sua immagine riflessa nell'acqua del pozzo per la moglie Hermeline, mette le zampe nel secchio appeso alla carrucola e precipita giù. Arriva quindi Isengrin, che è vittima dello stesso inganno visivo della volpe e crede di vedere nel fondo la moglie Hersent insieme con Renart. Questi però gli fa credere d'essere defunto e di stare in paradiso, descritto come sede d'ogni appetibile preda per il lupo: Isengrin è disposto a perdonare alla volpe le sue malefatte e a confessarsi pur di andare in quel paradiso (qui cade, in H I C M, l'allusione alla *branche* 7). Renart lo persuade allora a entrare nell'altro secchio appeso alla carrucola, dicendogli che è una bilancia del bene e del male. Isengrin obbedisce e, per il suo maggior peso, cade nel pozzo, mentre la volpe, più leggera, risale nell'altro secchio e, a metà strada, gli rivela la verità (vv. 149-368). Nella redazione corta, lo svolgimento è diverso: Renart cade nel pozzo spinto dalla sete ed è disperato; quando arriva Isengrin, la volpe ne scorge la *silhouette* contro la luna e lo chiama; il lupo non capisce da dove viene la voce, ma si lascia convincere che Renart è morto e sta in paradiso, quando trova vicino al pozzo la terza gallina. Per raggiungere Renart, Isengrin deve appendersi alla corda del secchio e farsi trasportare dagli angeli: il risultato dell'inganno è uguale (vv. 149-384). Anche la sequenza finale è differente: in questa redazione corta i monaci tirano su dal pozzo il lupo il mattino dopo e se lo lasciano scappare (vv. 385-426); le altre due redazioni, come detto, coincidono nello sviluppo della scena, in cui Isengrin viene recuperato con fatica dai monaci, che poi lo battono di santa ragione, lasciandolo per morto: così il lupo si dà alla fuga e incontra infine uno dei suoi figli che lo aiuta e promette di vendicarlo (vv. 369-478, ovvero vv. 445-552).

5.1.2. Relazioni complicate

L'autorevole edizione del *Roman de Renart* di Ernest Martin, come s'è detto, metteva a testo, secondo la lezione di D¹⁴, la redazione "di maggioranza" della *branche* 4, relegando nel volume di apparato solo la *varia lectio* di A D E F G H I, B K L, C M ed escludendo del tut-

14. Di A per i primi 78 versi (cfr. Martin, 1882-87, vol. I, pp. 146-59).

to la redazione “corta”, considerata «un remaniement» (Martin, 1887, p. 40). L'autonoma fisionomia del testo copiato da H I C M diventa percepibile solo tramite l'apparato delle varianti¹⁵ e la redazione doppia di H restava affidata al supplemento dell'edizione Méon procurato da Chabaille (1835). Il giudizio sfavorevole su quest'ultima redazione era condiviso da Hermann Büttner (1891, vol. I, p. 22), che la spiegava come un incidente della trasmissione del testo: il modello di H aveva anticipato la sequenza di *branches* 4, 5, 5a (propria della classe *alfa*), poi se n'era dimenticato e aveva ricopiato di nuovo, più avanti, la *branche* 4. Il ragionamento ha più d'un aspetto oscuro: non solo perché di fatto sposta solo di un piano la comparsa di questa redazione isolata, senza motivarla, ma anche perché mette fra parentesi un'altra peculiarità importante di quella sezione del codice, vale a dire la trascrizione, subito prima, di un'altra *branche*, la 25, di cui rappresenta ancora l'unico testimone.

A rimettere in gioco la redazione “corta” fu Carl Voretzsch, nel corso di una minuziosa comparazione fra il *Roman de Renart* e il *Reinhart Fuchs*; lo studioso, esaminando la storia di Renart e Isengrin nel pozzo, notò non solo gli scarti della narrazione rispetto al testo standard, ma anche la qualità diversa della versificazione. Nella redazione più breve, infatti, manca il motivo del riflesso ingannevole, mentre hanno un ruolo esplicito la sete della volpe, la terza gallina abbandonata vicino al pozzo e la presenza della luna. Inoltre, la percentuale di rime ricche o leonine è costante e pari al 97 per cento circa lungo tutto il testo, mentre questa percentuale si dimezza a un dipresso (44 per cento) dopo il v. 148 nella redazione degli altri manoscritti (Voretzsch, 1891, p. 358): ciò proverebbe l'originarietà e l'unità del testo più breve della *branche* rispetto a cui l'altro, benché di tradizione magioritaria, sarebbe frutto di un rimaneggiamento successivo.

Toccò a Lucien Foulet ribattere gli argomenti di Voretzsch (cfr. Foulet, 1914, pp. 289-322) per dimostrare sia l'originalità della *branche* 4 rispetto al *Reinhart Fuchs*, sia che è la redazione “corta” di H il prodotto di un rifacimento del testo standard e non viceversa. Contro l'argomento della frequenza delle rime ricche, che ha una sua indubbia evidenza quantitativa¹⁶, Foulet sfrutta i risultati di un'indagine a largo

15. Ma «il faut signaler qu'un nombre étonnant des variantes proposées par l'édition Martin sous le sigle H sont erronées» (Strubel, 1996, p. 437).

16. Viene infatti ripreso e affinato, sotto il rispetto statistico, da Varty (1996, pp. 452-5).

raggio sulla letteratura francese antica (cfr. Freymond, 1882), da cui si evincono alcune considerazioni: l'accertamento della rima ricca¹⁷ è utilizzato spesso a fini attributivi; non è possibile stabilire un parallelismo rigoroso fra la sequenza cronologica dei testi e l'incremento delle rime ricche; si trovano differenze nell'uso di queste rime all'interno della stessa opera e fra opere dello stesso autore; perciò la maggiore o minor frequenza di rime ricche in due testi non può provare che sono di autore diverso (ivi, p. 186); un'eterogeneità nell'uso della rima in luoghi di un'opera sospetti di guasti della trasmissione manoscritta può indicare la presenza di rielaborazioni e interpolazioni (ivi, p. 189). Anche il *Roman de Renart* non sfugge a questa oscillazione nell'uso della rima, sia fra le sue *branches*, in quanto opera di autori diversi, sia all'interno di una medesima *branche* (ivi, pp. 191-3). Inoltre, se l'identità o la somiglianza nella versificazione possono provare l'unità di composizione, non è vero l'inverso (cfr. Raynaud, 1910, p. 399).

Per spiegare poi la doppia redazione conservata dal manoscritto H, Foulet riprende le argomentazioni ecdotiche di Büttner sopra esposte, ma, conscio della loro fragilità, aggiunge che lo scriba, accortosi al v. 148 di aver già copiato quella *branche*, avrebbe provveduto a rimaneggiarla nel contenuto e nella forma, incrementando le rime ricche (Foulet, 1914, p. 296)¹⁸. Anche così resta però senza spiegazione la compresenza nello stesso codice dell'unica attestazione delle *branches* 25 e 4 (redazione doppia), per di più copiate una dopo l'altra.

Kenneth Varty, in anni recenti, ha rivalutato gli argomenti di Voretzsch e ve ne ha aggiunti altri al fine di dimostrare che la redazione "corta" della *branche* 4 è anteriore a quella "lunga", nelle sue due versioni. Secondo lo studioso scozzese non solo la testimonianza delle rime è difficilmente oppugnabile come prova dell'unicità d'autore o quanto meno di composizione, ma altri elementi permettono di supporre una datazione precoce del racconto (cfr. Varty, 1991 e 1996). Sia la redazione di A D E F G B K L O che quella di H I C M contengono un riferimento all'assedio di Aleppo e alla prigionia dei cristiani

17. Cioè quella in cui l'identità fonica risale all'indietro oltre la vocale accentata di uno o più fonemi (vocalici e/o consonantici); tale rima era detta leonina quando l'identità fonica si estendeva a due sillabe, per analogia coi versi leonini della metrica mediolatina (cfr. Freymond, 1882, pp. 14 e 16).

18. Foulet tutt'al più concede che l'introduzione (vv. 1-148) possa essere stata rimaneggiata: è quasi assente infatti nel *Reinhart Fuchs* (vv. 823-833), che peraltro poi svolge una narrazione molto vicina (motivo del riflesso, aldilà nel pozzo ecc.) alla *branche* 4 standard.

catturati da Nur-ed-Din che permise a Martin (1887, p. 39) di datare la *branche* dopo quell'evento (1165), ma quest'allusione manca nella redazione "corta". Inoltre mancano in essa anche i riferimenti alle disavventure coniugali di Isengrin e Hersent (adultera con Renart), che sono narrate nelle *branches* 2 e 5a, attribuite da Foulet agli anni 1174-77, e che dunque fanno datare almeno al 1178 il testo standard della *branche* 4; la redazione "corta" potrebbe invece essere precedente¹⁹.

Gli argomenti offerti a sostegno della tesi di una originarietà della redazione isolata sono plausibili, ma non inconfutabili: soprattutto quelli *e silentio* appaiono di scarso valore probatorio (cfr. Rossi, 1998, p. 1132); è infatti un semplice pregiudizio ritenere più logico che l'elaborazione di un testo, e di un testo come le *branches* renardiane, esposte senz'altro alle perturbazioni dell'esecuzione e della trasmissione orale, e dunque alla continua rielaborazione, proceda sempre dal semplice al complesso, per addizioni successive. Molti esempi si potrebbero infatti allegare di svolgimenti opposti, in cui un'opera è stata sottoposta a riduzioni, semplificazioni, adattamenti a destinatari diversi, che le hanno fatto perdere componenti e tratti, di caratteri tematici o formali, che in origine le appartenevano.

Prima di adire le vie dell'intertestualità letteraria, è opportuno fermarsi ancora su qualche aspetto tecnico della trasmissione della *branche* 4, che può gettare luce sui rapporti fra le sue redazioni. Intanto, la filologia materiale porta a escludere che la doppia redazione della *branche* 4 nel codice H sia risultato di un avvicendamento fra copisti diversi ovvero dell'aggiunta di carte di diversa provenienza (cfr. Strubel, 1996, p. 438); la spiegazione della sua presenza va dunque ricercata altrove e non può, a mio giudizio, essere scissa da quella della *branche* 25, che la precede.

D'altronde, la saldezza della tradizione per quanto riguarda il tratto iniziale della *branche* (vv. 1-148: Renart in cerca di cibo), conservato in modo omogeneo in tutte e tre le redazioni, contro una fluttuazione consistente per la parte centrale (Renart e Isengrin nel poz-

19. Nei suoi recenti contributi l'amico Kenneth Varty – che ringrazio per la liberalità con cui mi ha messo a disposizione, talvolta in anteprima, i suoi lavori – ha ribadito le sue tesi confortandole anche con osservazioni di natura grammaticale (uso dei tempi narrativi, tipologia della negazione), a conferma dell'omogeneità stilistica della redazione più breve, e ha riesaminato la confutazione di Foulet relativa alla distribuzione delle rime, dimostrandone la debolezza proprio sulla *branche* 7 esaminata a suo tempo dallo studioso francese.

zo) fra A D E F G B K L O, H I C M e il testo più breve di H e, infine, l'isolamento di quest'ultimo per quanto compete alla parte conclusiva (Isengrin liberato dai monaci), sono dati obiettivi. Finora, come si è visto, l'attenzione sulla redazione più singolare della *branche* ha finito per mettere in ombra le differenze che pure esistono fra le altre due redazioni, quella che ho chiamato "di maggioranza" e quella "di minoranza". Un riesame più accurato dei testi e della loro posizione stemmatica consente invece di formulare qualche nuova ipotesi (cfr. Nieboer, 1997).

Il testo serbato da H I C M²⁰ ha, rispetto a quello standard, qualche decina di versi aggiuntivi: quasi sempre questi rendono il racconto più logico e scorrevole, esplicitando quei passaggi che talora appaiono nella redazione di maggioranza un po' bruschi²¹; siccome il testo della *branche* risulta così migliorato, «peut-on se demander si on n'a pas affaire ici à une tradition textuelle parallèle» (ivi, p. 247). Proprio il luogo in cui si fa riferimento alla confessione, indispensabile per accedere al paradiso, come dice Renart a Isengrin, appare sospetto di corruzione nella redazione edita da Martin (1882-87, vol. I, p. 155); lo trascrivo integrando in corsivo i versi supplementari dall'edizione di Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85, vol. I, p. 402):

Mais hons, s'il n'a confesse prise,
 ne pourroit ja en nule guise
 ci avaler, je le te di.
*Ysengrin respont: Or me di
 einssi t'i mist sains Esperiz*²²
 as tu tes peschiez regehi?
 Oil, fait il, a un viel levre
 et a dame Hersent la chievre
 moult bien et moult tres saintement

(ma nessuno che non si è confessato / potrebbe in alcun modo / scendere qua, te lo assicuro / Isengrin risponde: ora dimmi / così ti ci mise lo spirito

20. Da notare che «sans être identiques, les textes H, I, C, et M partagent également un certain nombre de variantes importantes en dehors de ces vers supplémentaires» (Nieboer, 1997, p. 247) di cui si parla qui sopra.

21. Valga quest'esempio (in corsivo i versi assenti dal testo standard): «por voir li a il fet entendre / *que les seilles qui la estoient, / qui a la polie pendoient, / poises sont de bien et de mal*» (vv. 328-331, «gli ha fatto intendere per davvero / che i secchi che stavano là / appesi alla carrucola / sono i piatti della bilancia del bene e del male», dall'edizione Fukumoto, Harano, Suzuki, 1983-85, vol. I, p. 402).

22. M e t'aist s. – H si t'aist li s. – che sono forse da preferire.

santo / hai ammesso i tuoi peccati? / Sì – fa quello – a una vecchia lepre / e alla capra donna Hersent / perfettamente e santissimamente)

Subito dopo inizia la sequenza più lunga (circa 25 versi) e peculiare della redazione “di minoranza”, con il riferimento alla confessione di Renart al nibbio Hubert, narrata nella *branche* 7. I versi assenti dal testo “di maggioranza”, ma inseriti nella mia citazione, non sono avventizi, ma cambiano i turni di parola nel dialogo: Isengrin chiede a Renart se si è dovuto confessare, per andare in paradiso, e non viceversa; pertanto è Renart a rispondere, buffonescamente, di averlo fatto a due improbabili sacerdoti zoomorfi. Il nome di Hersent, la compagna fedifraga del lupo, attribuito in questo punto a una capra, indica la presenza di un guasto: già Tilander (1924a, p. 668) proponeva di accogliere la lezione di H I C M *et a une barbuie chievre*, che mi sembra tuttora la soluzione migliore, coerente con l’intonazione irriverente delle parole della volpe²³.

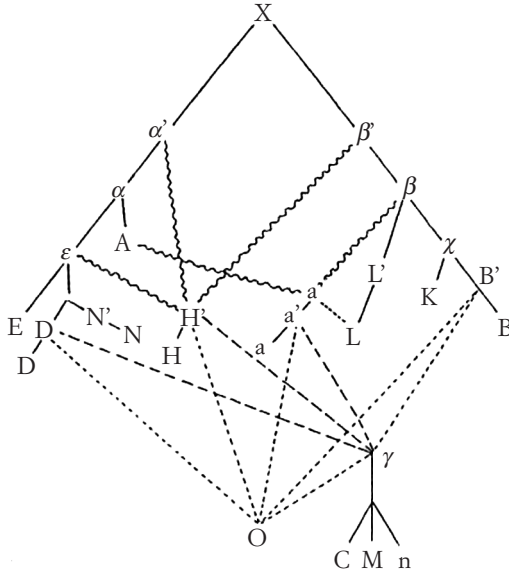
Non si può dunque escludere che questa redazione “di minoranza”, ma tutt’altro che isolata, possa recare un testo o almeno delle lezioni genuine, cadute poi per omissione dalla redazione più diffusa: per avvalorare questa ipotesi occorre considerare anche gli aspetti stemmatici. Ebbene, le concordanze fra H I e C M inducono a congetturare un modello comune perduto, che Büttner indicava con H’ e dal quale la famiglia *gamma* deriverebbe il testo della *branche* 4²⁴; infatti gli errori propri e la struttura originale di questa antologia (γ) inducono a collocarla con certezza a valle dell’antigrafo di H (I). Come è stato poi osservato, «les variantes importantes par lesquelles le texte α standard s’oppose aux textes de B(K)L se retrouvent presque toutes dans le texte CHIM» (Nieboer, 1997, p. 252), il che equivale a dire che debbono risalire a un esemplare comune anteriore (alle famiglie *beta* e *alfa*): α' . Parimenti le differenze fra il testo α standard e quello di H I C M possono essere spiegate con normali accidenti della trasmissione manoscritta, supponendo l’antiorità e la genuinità del testo copiato da H’ e serbato da H I e γ (quindi C M). Questo ragionamento, che riprendo in modo sintetico da Ettina Nieboer, conduce a considerare plausibile che la redazione della *branche* 4 attestata da H I C M risalga addirittura più indietro della famiglia *alfa*

23. Indizi di una possibile diffrazione sono le lezioni *L d. arembor la c. – O d. iuesce la c.*

24. Cfr. Büttner (1891, vol. I, pp. 56-60) e gli stemmi a pp. 59 e 128; Nieboer (1997, p. 251).

(cioè ad α') e «qu'il offre de la branche du "Puits" une version plus ancienne, plus claire et plus riche» (*ibid.*).

FIGURA 5.1
Stemma dei codici



Fonte: Büttner (1891, vol. I, p. 128).

Insomma, se questa ricostruzione fosse vera – e attendibile lo è senz'altro –, il risultato sarebbe un totale rovesciamento dell'ordine cronologico delle tre redazioni, in quanto sia quella dei codici A D E F G B K L O che quella isolata e più breve di H dovrebbero essere considerate frutto di un degrado della copia, in un caso, e di un arrangiamento seriore nell'altro²⁵.

Con tutto ciò, non si è ancora dato il giusto valore alla vicinanza nel codice H della redazione doppia della *branche* 4 e della *branche* 25. Qualche passo in questa direzione vien fatto da chi ha preparato un'edizione di tutto il codice²⁶; Armand Strubel, infatti, è stato colpito dal-

25. Si proverebbe così una volta ancora che la storia dei testi, non solo nella loro trasmissione manoscritta, procede qualche volta secondo le leggi dell'*amplificatio*, con aggiunte materiali e arricchimenti di senso, ma spesso anche accusando perdite, sottrazioni, deformazioni.

26. Cfr. anche Strubel (2000).

la connessione fra queste due attestazioni uniche e ha sottolineato bene alcuni elementi che accomunano la *branche 25* alla *branche 7*: «un festin (des chapons, un héron) suivi d'une nuit sur un mulon de foin emporté par la crue de la rivière; l'antagonisme du goupil avec le milan ou le paysan» (Strubel, 1996, p. 440). Ci sono dunque delle somiglianze tematiche fra l'avventura di Renart col nibbio Hubert e quella narrata nella piccola *branche 25* (310 versi), tanto da far pensare a questa come a una riscrittura abbreviata e semplificata nelle valenze letterarie (la parodia religiosa della confessione e le oltranzes triviali della *branche 7* scompaiono del tutto). In qualche misura il rapporto è paragonabile a quello che, nello stesso manoscritto, intrattiene, come s'è visto, la redazione doppia della *branche 4* col suo "modello".

Si può aggiungere qualcos'altro. A confrontare la posizione relativa delle due *branches* nei diversi codici emerge che non soltanto, come dice Strubel (*ibid.*), in H si ha prima la sequenza 7. (8). 4. e poi quella 25. 4(b), ma altresì in K L compare la coppia 7. 4. e in C M quella speculare 4. 7. Accenno a questi dati materiali perché mi paiono almeno suggerire qualche legame più profondo fra queste due *branches*, che la cronologia di Foulet si ostina a mantenere troppo distanti (1178?/1195-1200?); si è del resto appena visto che la redazione H I C M della *branche 4*, che contiene un esplicito richiamo al nibbio Hubert della *branche 7*, ha qualche probabilità di non essere così lontana dall'originale come si credeva. Ora, a puro titolo d'ipotesi, se le due *branches* in questione avessero costituito già una sequenza coordinata, all'atto della loro trascrizione nei manoscritti antologici, potrebbe darsi che come tali divenissero oggetto di un rifacimento, ora documentato dalle *branches 25* e 4(b). Queste ultime dovrebbero avere quindi qualche elemento stilistico in comune, se dovute alla stessa mano: Foulet lo notava, facendo osservare la frequenza delle rime ricche anche nella *branche 25* (cfr. Foulet, 1914, p. 296).

Un esame più accurato delle relazioni, anche letterarie, fra queste *branches* ci costringerebbe a una digressione troppo ampia²⁷: invece occorre concentrare l'attenzione, una volta stabiliti questi dati materiali ed ecdotici, sulle intertestualità, interne al *Roman de Renart*, in cui la *branche* di Renart e Isengrin nel pozzo è coinvolta, e quindi sulla sua fisionomia letteraria, perché possono offrire ulteriori elementi atti a meglio situare fra di loro le sue tre diverse redazioni.

27. Cfr. intanto gli spunti già forniti da Dufournet (1988).

5.2 Echi e significati

5.2.1. Riflessi interni

Nelle *branches* 6 e 9 (1190?-1200?) la storia narrata nella *branche* 4 è richiamata due volte, sempre all'interno del discorso di un personaggio²⁸: nella *branche* 6 parla Isengrin, che sta accusando Renart di fronte al re Noble e, fra gli addebiti imputati, cita anche la disavventura del pozzo; nella *branche* 9 è Renart stesso che si presenta al contadino Lietart e, fra le sue "referenze", si vanta anche dei tiri giocati al lupo. Questa differenza di livello narrativo rispetto al racconto della *branche* 4 è importante, giacché determina la prospettiva da cui è presentata la vicenda e impone una drastica selezione degli avvenimenti e delle reazioni dei personaggi: tanto più interessante risulterà allora il reperimento, all'interno di questi segmenti testuali, di indizi certi di una presenza dell'una o dell'altra redazione della *branche* nella filigrana delle *branches* 6 e 9.

Nella sessantina di versi con cui nella *branche* 6 (vv. 609-666)²⁹ Isengrin ricorda l'avventura del pozzo sono presenti i motivi fondamentali dell'inganno di Renart: il pozzo sede del paradiso, l'artificio dei secchi, l'incontro a metà strada fra i due protagonisti, i monaci che estraggono e battono il lupo.

Con la versione comune della *branche* 4³⁰ si possono esibire alcuni precisi riscontri: il v. 611 («et avaler el puis dedenz») echeggia i vv. 331 («qui ou puis estoit avalee») e 368 («que quant ou puis fu avalez») ³¹; può trattarsi di espressione truistica, ma assume un certo valore dal fatto che è ignota alla redazione più breve; il v. 616 («laiens en paradis terrestre») corrisponde al *couplet* 267-268 («se tu es ou regne terrestre /

28. Che si configura come una sorta di microgenere inserito nel racconto, il catalogo delle imprese della volpe: su questi aspetti di tecnica narrativa nel *Roman de Renart* ritorno nel capitolo settimo.

29. Nel segmento che qui interessa il testo della *branche* è trasmesso in modo abbastanza omogeneo dai diversi relatori: seguo quindi ancora l'edizione Martin (1882-87, vol. I, pp. 214-5).

30. In questo caso, data la limitatezza del testo di confronto nella *branche* 6, non s'avvertono discontinuità di riferimenti nelle due redazioni, "di maggioranza" e "di minoranza", della *branche* 4, che perciò possono essere identificate come versione comune, rispetto a quella "corta", del solo H, che invece è assai più innovativa.

31. Il primo numero indica sempre il verso della *branche* 6 (e, più sotto, rispettivamente della *branche* 9) e il secondo quello corrispondente della *branche* 4 (nelle due redazioni di riferimento, come indicato all'inizio del confronto).

je sui en paradis celestre»), nonostante il cambiamento, troppo spesso enfaticizzato, da “celeste” a “terrestre”: infatti, non solo l’aggettivo “terrestre” si trova nella rima – e poteva quindi facilmente sovrapporsi all’altro nella memoria³² –, ma altresì il fatto che la formula “paradiso terrestre” ricorra anche nella *branche* 9 e nella redazione doppia di H la dichiara, a mio avviso, per una trivializzazione poligenetica e quindi di scarsa rilevanza per stabilire rapporti intertestuali³³.

Sicuro appare il calco del successivo distico 617-618 («o il avoit gaaigneries / et plein et bois et praeries») sul corrispondente 269-270 («ceens sont les gaaigneries / les bois les plains les praeries»). Colpisce la discrepanza fra la fauna paradisiaca tutta marina del v. 622 («ou lus ou troites ou saumons») e quella avicola del v. 276 («espreviers ostors et faucons»), ma un controllo della collazione del manoscritto O (cfr. Büttner, 1891, vol. I, p. 178) fa emergere una lezione parallela («saiens a troites et saumons»): sarà lo scriba di O, che dopo aver copiato la *branche* 6 si è sovenuto dei pesci all’atto di trascrivere, a quattro *branches* di distanza, il luogo parallelo della *branche* 4 e li ha sostituiti ai rapaci, oppure la lezione non era così *singularis*?

L’acme della vicenda offre gli ultimi spunti comparativi: il v. 636 («quant enmi le puis m’encontras») richiama il v. 347 («ou puis se sont entre encontres»); il distico proverbiale dei vv. 641-642 («c’est custume que chascuns tient / quant li uns vet li autres vient») è rifatto sui vv. 353-354 («quant li uns va li autres vient / c’est la coustume qui avient»); pure il v. 643 («d’enfer esties eschapes») parrebbe modellato sul v. 357 («du diable sui eschapez»). Nel finale, è analoga l’intensità dei colpi ricevuti da Isengrin da parte dei monaci: il v. 656 («qu’i-loc me lasserent por mort») corrisponde al v. 430 («illecques fait semblant de mort»).

Se ora si procede dalla *branche* 6 alla redazione più breve della *branche* 4, i punti di contatto risultano i seguenti: l’esordio della rievocazione di Isengrin («tant me conseillas en l’oreille / qu’entrer me feis en la selle», vv. 609-610) contiene una parola-rima che ha più d’un riscontro nei vv. 163-164 («lieve la teste et les orelles / si a veuez les deus selles»), 267 (*orelle/esmervelle*) e soprattutto nei due *couplets*

32. Come prova il manoscritto E della *branche* 4: cfr. l’apparato di Martin (1882-87, vol. III, p. 139).

33. A corollario, la lezione “celeste” acquista valore di *difficilior*, confortata, se ce ne fosse bisogno, dal v. 281 («paradis est celestiaus») e concorre a difendere la tesi della precelesenza (e priorità?) della versione comune.

tant li dist Renars et consele
 et tant li a mis en l'orelle
 a Ysengrin qu'il s'aparelle
 pour prendre la corde et la selle (vv. 343-346)

(tanto gli disse Renart e consiglia / e tanto gli ha messo nell'orecchio / che Isengrin si appresta / a prendere la corda e il secchio)

Il riferimento al paradiso terrestre (anziché celeste) del v. 616 trova corrispondenze nei vv. 275, 352, 374, ma della sua persuasività come spia intertestuale s'è già detto sopra; di maggior evidenza è senz'altro l'accento alla corda del v. 631 («et la corde si destorteille» in rima con *seille*), che riscontra due occorrenze parallele ai vv. 180 («et la corde si destorreille», in rima con *selle*) e 354. La differenza di peso che fa avvicinare i due personaggi è allusa nei vv. 634-635 («je fui pesans et tu ligiers / je avalai et tu montas») che fanno eco ai vv. 360-361 («et cius se lieve qui mains poise / Renars monta et cil avale»). I versi epifonematici sulla *custume* suonano un po' diversi nella redazione del manoscritto H («li costume quant li uns vient / et li autres son chemin tient», vv. 375-376), ma hanno la stessa rima della *branche* 6. Infine il v. 645 («iluec re-meis tu t'en issis») pare echeggiare il v. 377 («je m'en irai tu remanras»), mentre l'accento del v. 651 («li blanc moine me traitrent fors») richiama quello del v. 378 («avoec le moines as blans dras»).

Il bilancio appare in sostanziale equilibrio e non induce a scartare definitivamente una delle due redazioni a vantaggio dell'altra, nell'ideale registro dei debiti letterari della *branche* 6, anche se un paio di versi e la presenza della scena conclusiva (i monaci battono il lupo) potrebbero indurre a dare maggior peso alla versione comune; se si ammette che la *branche* 6 sia, in questo luogo, esemplata in qualche misura sulla *branche* 4, pur scontando una certa formularità del linguaggio, peraltro da non sopravvalutare a questi livelli, il quadro offerto potrebbe assomigliare a quello di una tradizione contaminata, in cui due modelli testuali vengono tenuti presenti per la redazione di un terzo, che qui si configura nella modalità del riassunto, dell'epitome selettiva e angolata. Ma se si considera la possibilità che la redazione isolata di H sia un rimaneggiamento, allora non si può fare a meno di notare che, in questo codice, la *branche* 6 precede di molte posizioni quella redazione doppia della *branche* 4, e che pertanto la direzione dei prelievi potrebbe essere opposta.

Il materiale di comparazione offerto dalla *branche* 9 (vv. 498-516) è ancora più ridotto. Guardando ai riscontri con la versione comune

della *branche* 4 soccorre subito l'espressione *avaler el puis* (v. 498), esemplata sui vv. 332 e 368 già citati; segue la rima *merveille/selle* (vv. 501-502), frequentata nei vv. 151-152, 169-170, 299-300 del modello presunto; più cogente appare il v. 505 («en une abaiie a blanc moines») in rapporto col v. 66 («une abeie de blans moines»); scontato il richiamo al paradiso terrestre del v. 513, da notare semmai l'analogia del v. 514 («et il dist qu'il i voudroit estre») col v. 278 («que il voudroit la dedens estre»). Con la redazione offerta dal solo H, la *branche* 9 ha in comune l'appellativo *compere* attribuito a Isengrin al v. 499 (in rima con *pere*), che si può riscontrare ai vv. 220, 254 (in rima con *pere*) e 330, ma è nel *Roman de Renart* un puro truismo; anche la rima *merveille/selle* testé ricordata non è ignota alla versione breve (vv. 149-150, 387-388); resta il rinvio al paradiso terrestre da confrontare con i vv. 275, 352, 374.

In questo caso, dunque, pur nell'esiguità dei dati, che non consente generalizzazioni azzardate, si può opporre alla banalità delle prove desunte dalla redazione più corta della *branche* 4 il più nitido contorno formale dei sintagmi estrapolati dalla versione comune, della quale quindi si potrebbe sospettare la conoscenza da parte dell'autore della *branche* 9.

5.2.2. Stile ed effetti di parodia

Come è già apparso anche dall'esame delle allusioni contenute nelle *branches* 6 e 9, le maggiori differenze di stile e contenuto passano fra la redazione "corta" di H e quelle trådite dai manoscritti A D E F G B K L O e H I C M, piuttosto che all'interno di queste ultime due; così è per il motivo del riflesso dei due protagonisti nell'acqua del pozzo, del tutto assente dalla redazione più breve (cfr. Subrenat, 1985)³⁴. Questo

34. Dopo che Isengrin è arrivato al pozzo e si è messo a inveire contro il suo riflesso, scambiandolo per Hersent, che vede accanto a Renart, quest'ultimo lo apostrofa in modo ambiguo: «qui est ce, diex, qui m'aparole? / Ja tiens ge ca dedenz m'escole» (vv. 233-234); il modo in cui la volpe allude al suo nuovo stato è stato inteso diversamente: pressoché alla lettera (cfr. «Ich halte hier drinnen meine Unterweisungen ab», da Jauss-Meyer, 1965, p. 161, ovvero «C'est ici désormais que je tiens mon école», da Combarieu du Grès, Subrenat, 1981, vol. I, p. 93), con qualche sfumatura in più (cfr. «De vrai, je dirige ici-bas une école», da Dufournet, Méline, 1985, vol. I, p. 321), infine in senso traslato (cfr. «Bien que je sois ici, je sais qui vous êtes», da Fukumoto, Harano, Suzuki, 1983-85, vol. II, p. 445, ovvero «En vérité, je mène ici-bas mon existence», da Rossi, 1998, p. 1124n). Quest'ultima scelta, ancorché plausibile come indicazione della condizione contingente di Renart, appare nondimeno povera dal punto di vista espressivo, rappresentando un indebolimento del-

motivo è essenziale allo sviluppo narrativo della *branche* e contribuisce in modo determinante alla sua fisionomia semantica. Il parallelismo fra le reazioni di Renart e quelle di Isengrin di fronte alla loro immagine riflessa ne è un esempio:

et Renars qui tant a mal fait
 dessus le puis s'est acoutez
 grainz et marriz et trespensez.
 Dedens commence a regarder
 et son ombre a aboeter:
 cuida que ce fust Hermeline
 sa famme qu'aime d'amor fine
 qui herbergie fust leens (vv. 154-161)

dessus le puis s'est aclinez
 grainz et marriz et trespensez.
 Dedens commence a regarder
 et son ombre a aboeter.
 Con plus i vit plus esgarda,
 tout ensi con Renars ouvra:
 cuida que ce fust dame Hersens
 qui herbergiee fust leens (vv. 203-210)

(e Renart quel malfattore / sopra il pozzo s'è appoggiato / triste incerto e pensieroso / comincia a scrutare all'interno / e intravede il suo riflesso / crede che sia Hermeline / sua moglie che ama d'amor fino / che si trovi là dentro)

(sopra il pozzo s'è sporto / triste incerto e pensieroso / comincia a scrutare all'interno / e intravede il suo riflesso / quanto più vede tanto più guarda / esattamente come Renart / crede che sia donna Hersent / che si trovi là dentro)

L'illusione di realtà prodotta dall'immagine virtuale causa la caduta di Renart nel pozzo e poi, indirettamente, quella di Isengrin, ma concorre anche all'effetto comico della scena, perché sfrutta l'incapacità dell'animale di riconoscere se stesso nello specchio, rispetto a cui il pubblico umano della storia si sente superiore (e ride); inoltre, poiché i protagonisti del *Roman de Renart* sono gli unici esemplari delle rispettive specie, l'altra volpe o l'altro lupo non possono che essere le consorti dell'uno o dell'altro. Così viene introdotta un'altra opposizione, meno esplicita eppure frequente nell'opera, fra Hermeline, moglie fedele, e Hersent, moglie fedifraga, che motiva il diverso comportamento dei due mariti: Renart, ingannato anche dall'eco, cade stordito come il più innamorato amante cortese, mentre Isengrin indirizza alla donna una sequela di epiteti volgari («pute orde vilz pu-

l'apostrofe («chi è che mi parla?»); a favore della conservazione del riferimento alla "scuola" era Büttner (1891, vol. II, p. 20), che lo trovava «äusserst fein und voll Humor: wie wenn er durch das Klagen des Wolfes in seiner "Schule" gestört würde, erhebt er vorwurfsvoll seine Stimme gegen ihn». La traduzione di Salvatore Battaglia (1980, p. 151) sembra attenersi a questa spiegazione: «Chi è che grida lassù? Non voglio essere disturbato».

te prouvee», v. 225). Nello stesso segmento si attivano l'intertestualità con la vicenda dell'adulterio di Renart con la lupa, narrata nella *branche 2* e la cui conoscenza è presupposta – cosicché la nuova avventura appare più sapida per il pubblico –, e insieme la parodia dell'amor fino, il codice cortese dell'amore spirituale e rarefatto, doppiamente smentito dall'indebita estensione al legame matrimoniale e dall'abbassamento zoomorfico.

Che la *branche 2* possa costituire un plausibile intertesto è confermato anche da altri indizi. Nella prima parte della *branche*³⁵ l'incursione della volpe nella fattoria abbaziale assomiglia a quella nella fattoria di Costant des Noes; le prede sono identiche («gelines, chapons surannez», v. 83, e nella *branche 2*, v. 34: «de gelines et de chapons»); analogo il comportamento di Renart in cerca di uno spiraglio nel recinto («lors s'acroupi devant la porte», e nella *branche 2*, v. 59: «acroupiz s'est enmi la voie»); lo stesso vale della susseguente attitudine riflessiva («et se commence a pourpenser», v. 115, e nella *branche 2*, v. 61: «il se pourpense que s'il saut»). Altre tracce nella stessa direzione si possono considerare il v. 171 («onc n'en sot mot quant il avale»), identico al v. 1041 della *branche 2*, che, vedi caso, descrive l'inavvertita discesa della volpe nella tana del lupo, dove avverrà l'adulterio con Hersent³⁶; la rima *Renart/engin et art*, quasi un blasono del protagonista, che ricorre ai vv. 239-240 e nella *branche 2* ai vv. 419-420 e 1335-1336³⁷. Nella parte finale della *branche*, inoltre, Isengrin, riuscito a sfuggire ai monaci, ma piuttosto malconcio, incontra uno dei suoi figli che lo aiuta a tornare a casa e guarire, non prima di aver giurato di vendicarsi di Renart, memore dell'affronto a suo tempo subito:

Sel puis tenir, jel vos plevis,
il ne m'estordra mie vis:

35. Dove, com'è noto, non ci sono divergenze fra le tre redazioni; perciò, quando non è specificato, cito sempre dall'edizione Martin (1882-87).

36. La concordanza dei prelievi con l'episodio iniziale (Chantecler) e finale (Hersent) della *branche 2* potrebbe non essere casuale, se si ammettesse che questi due episodi costituissero il nucleo iniziale del cosiddetto *Roman de Renart* di Pierre de Saint-Cloud: cfr. Varty (1985 e 1989).

37. Le parole dette da Renart a Isengrin («de ta famme m'as mescreu / per dieu et par sa grant vertu / onc ne li fis desconvenue / n'onques par moi ne fu foutue», vv. 285-288, «mi hai sospettato per tua moglie / ma per Dio e la sua gran virtù / non le feci mai nulla di sconveniente / né mai da me fu posseduta») paiono ricordare invece la *branche 5a* (vv. 370, 375-376, *desconvenue* in rima), che da Foulet (1914) in poi è considerata la diretta continuazione della *branche 2*.

que devant moi fouti ma mere
 si compissa moi et mon frere (vv. 463-466)³⁸

(se riesco a prenderlo, ve lo assicuro / non mi scapperà vivo / ché davanti a me si sbatté mia madre / e urinò su di me e mio fratello)

Un'altra differenza importante fra la redazione "corta" della *branche* 4 e le altre due concerne lo stile, che può rivelarsi un elemento utile per la datazione, almeno relativa, anche se resta difficile una valutazione sicura, come dimostra anche il contraddittorio atteggiamento della critica precedente. Il primo ad attribuire allo stile del racconto il suo giusto valore nella determinazione del livello semantico fu Hans Robert Jauss, in quella che resta tuttora per molti riguardi la miglior analisi globale della storia del pozzo. Una corretta determinazione dei rapporti fra le varie versioni (*Disciplina clericalis*, *Roman de Renart* e *Reinhart Fuchs*) deve infatti tener conto delle differenze di genere letterario, delle spie testuali di una destinazione orale o scritta della redazione in cui il racconto ci è giunto, nonché delle condizioni storiche della ricezione, che possono spiegare la differente ri-funzionalizzazione di uno stesso intreccio (cfr. Jauss, 1959, p. 128).

Fino dal prologo la *branche* 4 mostra di essere stata scritta per essere ascoltata e non letta, perché reca evidenti gli indizi di un contatto diretto fra voce recitante e pubblico; gli appelli iterati all'uditorio (cfr. vv. 151, «Seigneurs or escoutez merveilles», 299, 329, 346) scandiscono le fasi della narrazione, assolvendo in tal modo una funzione deitica. Parimenti una caratteristica stilistica come la sovrapposizione di "discorso vissuto" e "commento"³⁹, grazie alla quale le parole del narratore risuonano come se provenissero dal personaggio, serve a tradurre l'abbandono di un punto di vista esterno al racconto in favore di una presentazione animata, partecipe e forse mimata della vicenda (cfr. Jauss, 1959, p. 148).

Queste osservazioni vengono convalidate e perfezionate da un successivo intervento di Jean Rychner, che sottopone a una fine analisi linguistica i primi 183 versi della *branche* 4, oltrepassando quindi di 35 versi la fine della parte comune a tutte e tre le redazioni. Viene così mes-

38. Cfr. *branche* 2, vv. 1122 e 1167 («vient aus louviaus si les conpisse», «et conpissie et chaalle»).

39. Cfr. «Car felon sont a desmesure. / Qui chaut? tout est en avanture» (vv. 105-106, «perché sono smisuratamente malvagi / che importa? Tutto è in gioco»), ovvero «Or est Renart en male frape / maufez l'ont mis en celle trape» (vv. 175-176, «ora Renart è in una brutta situazione / i diavoli l'hanno messo in trappola»).

sa in evidenza una particolare modalità espressiva, chiamata «style de la sympathie», propria del racconto renardiano, che manifesta un circuito di affettività fra il narratore e il suo personaggio come fra il narratore e il suo pubblico; questo stile risulta dalla combinazione di alcuni procedimenti retorici e linguistici, quali l'apostrofe al pubblico, l'uso degli avverbi temporali *or/lors*, l'alternanza dei tempi verbali narrativi e commentativi, ed è solidale con l'attualizzazione orale dei testi, che presuppone un uditorio disposto a condividere le reazioni dei personaggi, esteriorizzate dalla recitazione giullaresca e non ancora dissezionate interiormente dalla scrittura (cfr. Rychner, 1971, p. 321).

L'evoluzione dalla *Vortragsdichtung* alla *Leseliteratur* (Jauss, 1959, p. 154) condizionerebbe dunque anche i passaggi da una redazione all'altra della storia della volpe e del lupo nel pozzo. In particolare, contro la tesi di una presunta anteriorità della redazione doppia, serbata dal solo H, proprio un esame dello stile di quest'ultima denoterebbe una progressiva letterarizzazione, non esente dall'influsso dei romanzi cortesi. Chi ha scritto quella redazione si è preoccupato di rendere verosimile lo svolgersi dei fatti, recuperando e dando un ruolo alla terza gallina predata da Renart, insistendo sul motivo della sete, peraltro già tradizionale (cfr. Rossi, 1998, p. 1136), sviluppando i monologhi e le argomentazioni dei personaggi (cfr. Jauss, 1959, p. 170).

A differenza delle altre due redazioni, la narrazione è spesso circostanziata in ordine all'illustrazione dei moventi delle azioni di Renart e Isengrin: la volpe riflette a lungo sia davanti al pozzo, prima di prendere una decisione, che quando vi è finita dentro, per trarre una sorta di lezione morale (vv. 166-174, 191-206)⁴⁰; il lupo inframmezza addirittura un *a parte* nel dialogo con Renart (cfr. v. 319: «fait Ysengrins a soi meismes»). Queste manifestazioni di autoriflessività dei protagonisti li avvicinano agli eroi umani dei romanzi cavallereschi (anche dello stesso Chrétien de Troyes)⁴¹ assai più di qualunque altra antropomorfizzazione rinvenibile nelle prime *branches* del *Roman de Renart* (cfr. Jauss, 1959, p. 172)⁴². Questo non significa che la reda-

40. Lo ha notato molto bene anche Strubel (1996, p. 443), che però non ne trae conclusioni in rapporto alla sequenza cronologica dei testi.

41. «Renart, tel un héros de roman, [...] apparaît comme un personnage réfléchi, volontiers moralisateur» (Strubel, 1996, p. 443, ma cfr. anche pp. 445-6).

42. Anche la similitudine che descrive la rapidità della fuga finale di Isengrin appare di gusto cortese: «c'ostoirs ne vole de ranson / quant il voit mallart abandon» (vv. 421-422, «che astore non vola con tanto slancio / quando vede un'anatra a tiro»).

zione “corta” sia letterariamente più sofisticata e complessa delle altre, anzi: una considerazione letteraria comparativa delle redazioni della *branche* 4 non può trascurare la dimensione parodica del testo, che è tanto più rilevante nella versione comune alla maggioranza dei codici, dove struttura il racconto fin nei minimi dettagli ed è intimamente connessa alla rappresentazione dell’aldilà nel pozzo.

La prima idea dell’inganno che Renart porrà in atto contro Isengrin è dissimulata nella descrizione della volpe caduta nel pozzo: «bien vousist estre mors en biere» (v. 178), un verso per nulla casuale, ma anticipatore del travestimento oltremondano della condizione della volpe; non per nulla il sintagma *mors en biere* viene ripreso al momento opportuno, franto in due rime successive («des quant es tu Renart donc *mors?*», v. 242, e «que li miens corps gist *en la biere*», v. 261). Che la volpe si figuri la propria morte, prima, e poi spacci quest’immagine per manipolare la credulità del lupo rappresenta una elegante variazione sul tema della morte finta, che la tradizione dei bestiari ascrive, com’è noto, alla volpe quale sua astuzia peculiare; vi sarebbe perciò motivo di indurne la frequentazione della cultura dotta del tempo da parte dell’autore di questa *branche*.

Le parole (vv. 243-253) con cui Renart dà a intendere a Isengrin d’esser morto sviluppano la parodia di un genere del discorso religioso, la descrizione dello *status animarum post mortem*, attraverso il ricorso ad alcuni stereotipi del registro didattico-morale: tutti dobbiamo morire (v. 245), il giorno del trapasso è fissato da Dio (v. 248), la vita è *martire* (v. 250), l’anima del defunto attende di contemplare il Signore (v. 249) e necessita del perdono dei vivi (v. 252). Ma questo è appena il preludio della messa in scena di Renart, che costruisce con le sue parole, grazie a un’abilità che gli è propria e lo rende superiore a tutti i suoi avversari, un aldilà fittizio a uso e consumo di Isengrin: ciò rappresenta fra l’altro uno scarto considerevole rispetto alla pura esemplarità dimostrativa della *Disciplina clericalis*, giacché l’interesse del pubblico della *branche* è sollecitato non solo dalla furbizia della volpe, ma anche dal bisogno del lupo di credere all’esistenza di un mondo in cui i suoi desideri saranno finalmente soddisfatti (cfr. Jauss, 1959, p. 137).

Allorché Renart si esibisce nella descrizione del sito paradisiaco, utilizza sì il registro comico dell’abbondanza faunistica, che si traduce in disponibilità di prede per il vorace lupo, ma, scontata la riuscita dell’adescamento, la volpe declina le sue mistificazioni verbali secondo i moduli di quella “parola-finzione” che Todorov (1989) ha individuato fin dall’*Odissea* omerica. La parola di Renart è nello stesso

tempo narrativa e performativa, racconto ingannevole del suo soggiorno paradisiaco e dei suoi onesti rapporti con Hersent; come accade altre volte, la volpe attribuisce al suo antagonista i difetti che invece le sono peculiari («moult as este touz jors trichierres / fel et traitres et boisierres», vv. 282-283, «sei sempre stato un imbroglione / fellone traditore e fraudolento»), quindi trasforma fatti certi in opinioni («de ta famme m'as mescreu», v. 285, «mi hai sospettato per tua moglie», e «tu dis que tes filz avoutrai», v. 289, «tu dici che disonorai i tuoi figli»), infine sigilla questa sequela di menzogne con quell'invocazione della verità che contraddistingue appunto la comparsa della “parola-finzione” (Todorov, 1989, p. 29).

Al dispiacere, poco credibile, di Isengrin per la dipartita di Renart fa riscontro la gioia, parimenti simulata, di quest'ultimo, per il fatto di trovarsi in paradiso, dove non gli manca nulla. La logica dei rovesciamenti e delle permutazioni che governa questa *branche* fin dal prologo trova nella parodia dell'aldilà un'efficace realizzazione: lo scambio realtà/illusione è reso sul piano delle immagini col ribaltamento della topografia tradizionale dell'aldilà, lungo l'asse verticale; l'estrema bassura del pozzo diventa, nel gioco di prestigio verbale della volpe, la sede delle altezze celesti. Si noti, *en passant*, che una simile dislocazione invertita del paradiso rispetto alla terra è assente dalla versione più breve della *branche*, nella quale il lupo non capisce da dove provenga la voce della volpe e quest'ultima gli fa credere che, salendo nel secchio, sarà trasportato in cielo dagli angeli.

Il tema della bilancia e della psicostasia, la pesatura delle anime defunte, che ha radici almeno nell'antico Egitto, è presente nella tradizione biblica e nell'iconografia cristiana, viene trivializzato dal meccanismo dei due secchi che vanno e vengono dal pozzo e l'inversione comica, lo scambio di attributi fra bene e male, accresce il travestimento della profana carrucola:

que quant li biens est si pesanz
 si s'en devale ca de jus
 et touz li maus remaint lassus (vv. 306-308)

(che quando il bene pesa abbastanza / se ne scende quaggiù / e tutto il male resta lassù)

L'interpretazione morale, che fa corrispondere all'opposizione cielo/inferi la gerarchia assiologica, di matrice corporea, alto/basso, s'incontra per esempio in Ugo da San Vittore (morto nel 1141): «il peso della colpa spinge verso il basso, mentre la giustizia solleva verso l'alto» (*De sacra-*

mentis fidei christiana, II, 16, 4, in *PL*, vol. CLXXVI, col. 586), affermazione che appare capovolta nei versi del *Roman de Renart* testé citati.

Un altro rovesciamento parodico della topografia consueta, ma questa volta lungo l'asse orizzontale, si ha nella preghiera che Isengrin fa per ottenere il perdono dei suoi peccati e guadagnarsi così il paradiso, secondo quanto gli ha suggerito Renart:

son cul tourna vers orient
 et sa teste vers occident
 et comença a orguener
 et tres durement a usler (vv. 325-328)

(girò il suo culo verso oriente / e la testa verso occidente / e cominciò a emettere suoni gravi / e a urlare con forza)

La posizione canonica dell'orante, col volto verso Gerusalemme, quindi verso est, è contraffatta ricorrendo a uno degli scambi fra alto e basso corporeo più tipici del repertorio carnevalesco; anche le sonorità prodotte dal lupo, in questa burlesca preghiera, potrebbero riflettere l'inversione triviale di *teste* e *cul*, laddove *orguener* denotasse i toni gravi emessi dall'orifizio posteriore contrapposti a quelli acuti provenienti dalla bocca.

Finalmente, la carrucola del pozzo viene messa in moto dal peso di Isengrin, che, incontrando Renart in risalita, gli chiede che cosa è successo; la *coutume* cui la volpe fa ironicamente riferimento permette anche di ristabilire la corretta distribuzione degli spazi dell'aldilà: «je vois en paradis la sus / et tu vas en enfer la jus» (vv. 355-356). In fondo al pozzo ad attendere il lupo c'è adesso l'inferno coi suoi diavoli (vv. 357-362), non più il paradiso (celeste o terrestre poco importa), che tuttavia la volpe sembra riuscita in qualche modo a portare con sé.

Anche i versi supplementari che possiede la redazione H I C M confermano questa intensificazione semantica rispetto alla redazione più breve: accanto a quelli che esplicitano e rendono più perspicuo il decorso narrativo, ve ne sono altri accomunati dall'insistenza sull'inganno di cui è vittima Renart quando cade nel pozzo. Questi utilizzano il lessico dell'astuzia (*engin*, *deceü*, *conchiez*, *decevoir*, *guile*), ma, in questa circostanza, in accezione negativa per l'eroe eponimo⁴³. In tal

43. Cfr. «Ne il ne puet engin savoir / coment il puist de l'eve avoir» (vv. 153-154), «or l'ont deable deceü» (v. 163), dall'edizione Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85, vol. I, pp. 396-405), dove cfr. anche i vv. 189-194.

modo viene ripreso e amplificato il senso della storia, quale era annunciato nel prologo, che prometteva un'esemplificazione dell'idea, dialettica, che saggezza e stoltezza non sono mai date una volta per tutte, ma possono anche alternarsi, perfino nella stessa persona: «mes en cest monde n'a si sage / qui a la foiz n'aut a folage» (vv. 31-32, «ma non c'è al mondo uno così saggio / che una volta non agisca da stolto»).

S'intende che un particolare significato possiede anche l'ampia interpolazione⁴⁴ relativa al dialogo sulla confessione necessaria prima di salire sulla bilancia del bene e del male. I temi religiosi della confessione, del pentimento e della penitenza⁴⁵ sono adibiti a istituire un riferimento intertestuale (con la *branche* 7) e a ribadire la vocazione irriverente della *branche*. Renart avrebbe ricevuto l'assoluzione da una vecchia lepre e da una capra barbata, Isengrin dal nibbio Hubert, in modo piuttosto spiccio («A lui me confessai courant / que onques n'i voil plus attendre», vv. 367-368, «a lui mi confessai alla svelta / perché non volevo più aspettare»). Tutto il dialogo è posto sotto il segno delle pretese dichiarazioni di veracità e culmina, in una ripresa dello schema della “parola-finzione” (Todorov, 1989), nella battuta del lupo: «qar foi que doi sainte Apetite / la verité vos en ai dite» (vv. 381-382, «per la fede in sant'Appetito / vi ho detto tutta la verità»).

5.2.3. L'aldilà nel pozzo

L'invenzione dell'autore della *branche* 4, la collocazione dell'aldilà nel pozzo, non è dunque esente da incertezze, che la parodia non ha eliminato ma, all'occorrenza, esaltato: paradiso celeste, terrestre, paese di Cuccagna o inferno? L'oscillazione fra paradiso celeste e terrestre va risolta a favore della prima alternativa in base all'esame filologico delle varianti (cfr. il paragrafo 5.2.1 e nota 33). L'accentuazione dei lati più appetibili, almeno per il lupo, della popolazione paradisiaca, anche se non fa del luogo un vero Bengodi, è più spinta nella versione più attestata e prodromo a sviluppi che matureranno compiutamente solo fuori del *Roman de Renart*. Ma la frase di Renart poc'anzi citata turba il quadro: paradiso e inferno possono avvicinarsi come le posizioni della ruota della fortuna?

44. Ma da quanto detto nella prima parte di questo capitolo la definizione rischia di essere fuorviante.

45. Cfr. anche Nieboer (1997, p. 249), di cui però non mi persuade l'interpretazione tutto sommato seria di questi temi, come compaiono nella *branche*.

Occorre premettere, intanto, che il motivo centrale di questa *branche* combina già le due dimensioni spaziali con cui l'altro mondo, quello dopo la vita, viene modellizzato nelle diverse culture: l'asse orizzontale dell'aldilà, inteso come un luogo situato oltre una frontiera, in una concezione dell'esistenza come cammino e itinerario, e l'asse verticale del pozzo, che esprime una localizzazione del tempo dopo la morte più in alto o più in basso rispetto alla terra, nel cielo o nelle profondità ipogee. In entrambi i casi, si noterà, non si sfugge al bisogno di spazializzare il tempo, di dar vita a un *cronotopo* per rappresentare ciò di cui, in realtà, nessuno ha esperienza. In questo modo la cultura proietta il suo sapere, falsamente rassicurante, anche su un dominio che per essenza le è sottratto (cfr. Segre, 1990).

Il pozzo, d'altronde, è rivestito di significati simbolici nelle tradizioni culturali dell'Africa, dell'Asia e dell'Europa e appare spesso come una via di comunicazione (con le sorgenti della vita, della verità, con il mondo dei morti...); del suo corredo simbolico fanno parte l'eco della voce che risale in alto e l'enigmaticità dei riflessi dell'acqua che sta sul fondo. Nella tradizione fiabistica del Vicino e del Medio Oriente la discesa nel pozzo rappresenta nello stesso tempo un ingresso al paradiso attraverso un passaggio sotterraneo: il quadrato di mura eretto intorno al pozzo è, per gli arabi, una riproduzione del paradiso; nel folklore europeo è comunque un sito ambivalente e bidirezionale (come fonte dell'acqua di vita e come tomba di chi vi precipita), un luogo comunque sacro/consacrato⁴⁶.

In tutte le società che seppelliscono i defunti nella terra il pozzo diventa facilmente nell'immaginario una via d'accesso all'aldilà, concepito come abisso sotterraneo (gli inferi) che solo in un'elaborazione successiva si specializza come termine negativo di una polarità del tipo paradiso/inferno. Già nella tradizione romana il *mundus* era una fossa che dava adito ai Mani dell'oltretomba: per questo restava sempre chiusa da una lastra di pietra, tranne che per tre giorni l'anno. Si deve poi almeno accennare alle diverse credenze che connettono i pozzi e le pietre che li chiudono o che ci finiscono dentro, in quanto simboli di trasformazioni e mutamenti di stato di vario genere (cfr. Santillana, Dechend, 1983, appendice 36).

Una riflessione comparativa sulle risonanze religiose associate all'esperienza della volpe nel pozzo ha posto in evidenza un'altra possibile fonte – o piuttosto un analogo schema – in un racconto delle

46. Cfr. EDM (1977-), HDA (1927-42) e inoltre Chevalier, Gheerbrant (1986).

avventure di Syrdon, eroe narte dall'intelligenza astuta⁴⁷. I narti, stanchi di essere presi in giro da lui, piegano un albero e vi legano Syrdon per i baffi, in modo che, quando l'albero non è più trattenuto, egli vi rimane appeso in cima; mentre pensa che sia giunta la fine per lui, passa di lì un pastore che gli chiede che cosa stia facendo lassù. Syrdon gli fa credere di stare contemplando Dio e in tal modo suscita nel pastore il desiderio di sostituirsi a lui in quella posizione; così ingannato, il pastore piega l'albero fino a terra, libera Syrdon ed è a sua volta da lui legato alla cima, che, lasciata andare, lo trasporta in cielo. I punti di contatto con la storia di Renart sono nello scambio di posto fra il briccone e la sua vittima, nell'opposizione parallela fra un alto e un basso (alternativamente, una terra e un cielo, un aldiquà e un aldilà), nella simulazione di un "paradiso" a portata di mano (cfr. Pastré, 2000, p. 442). Lo sfondo religioso sembra accomunare i due testi, pur nella diversità delle declinazioni: infatti, tanto il pozzo (acqua, fossa, utero) che l'albero (asse del mondo, ascensione al cielo) sono considerati vie di comunicazione con il mondo ultraterreno e intervengono, simbolicamente, nei riti di iniziazione, che prevedono, com'è noto, una prova di "attraversamento della morte" per rinascere a una nuova vita; «un thème commun, sans doute initiatique à l'origine, prit ici deux formes parallèles et inversées dont le contenu culturel, donc sacré, fut même christianisé» (ivi, p. 452).

Se questo plesso simbolico non può certo essere stato ignorato, almeno nelle sue linee fondamentali, da chi ha scritto la *branche 4*, pure non si deve trascurare una rete di riferimenti più prossima all'epoca di riferimento. Un'ipotesi avanzata di recente (cfr. Rossi, 1998) considera la possibilità che intertesto privilegiato della *branche 4* sia il *Purgatorium Sancti Patricii* di un monaco cistercense, H. di Saltrey, redatto forse intorno al 1190 e ritenuto uno dei *best sellers* del Medioevo (cfr. Le Goff, 1982, p. 221), con numerose versioni in latino e in volgare (francese e inglese), tra le più precoci quella di Maria di Francia⁴⁸. Non è da escludere che l'opera sia stata scritta pressappoco nello stesso tempo in cui cominciava a fiorire la leggenda relativa e a prender piede la pratica, in uso fino all'età moderna, del pellegrinaggio al luogo in questione.

47. Le leggende sui narti costituiscono il nucleo dell'epopea degli osseti, popolo indeuropeo del Caucaso, studiato da Georges Dumézil (1976); Syrdon è un eroe tipologicamente affine al Loki scandinavo e a Renart, tutti repliche del modello del *trickster*; il confronto con la *branche 4* è stato proposto da Pastré (2000).

48. Si può leggere ora anche in traduzione italiana: cfr. Barillari (2004).

L'importanza storica del *Purgatorio di san Patrizio* è sottolineata da Le Goff (ivi, p. 226): «ormai esiste, sotto il suo nome, una descrizione del nuovo luogo dell'aldilà, il Purgatorio», che, dopo aver preso corpo nella letteratura teologica, soprattutto cistercense, fra 1170 e 1180, si diffonde nei racconti delle visioni tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII.

Può essere importante segnalare la matrice cistercense del trattato, giacché i cistercensi sono un bersaglio evidente della *branche 4*, come rivela il dettaglio non motivato dello svolgimento dell'avventura di Renart e Isengrin in un'abbazia di quest'ordine. Anche la prima parte del racconto, in questo caso, diventa significativa: la *grange* abbaziale, ricca di animali da cortile e da allevamento, ma ben cinta verso l'esterno, in cui la volpe riesce però a introdursi, corrisponde bene ai caratteri dell'agricoltura e dell'architettura cistercensi (cfr. Henderson, 1978, pp. 51-3). I monaci non sono certo presentati in modo positivo nella *branche* (v. 105, già citato) e, anche nella parte finale, con Isengrin alle prese con loro, il narratore simpatizza apertamente per il lupo⁴⁹. Se dunque è possibile scorgere una corrente di satira anticistercense, sembrerebbe del tutto congruo ascriverle anche la trasposizione comica della leggenda del pozzo di san Patrizio.

Un ostacolo a questa interpretazione non è la necessità di abbassare la cronologia della *branche*, dal momento che le datazioni stabilite da Foulet (1914) non poggiano su dati inoppugnabili e non si può forse escludere del tutto una presenza di varianti folkloriche del pozzo-ingresso dell'altro mondo anteriori alla versione cristianizzata del *Purgatorio di san Patrizio*. Tutt'al più, sono la natura stessa e il contenuto del testo del *Purgatorium Sancti Patricii* ad apparire distanti dalla *branche 4*; la complessa e articolata visione di un aldilà tripartito è ovviamente irreperibile nel *Roman de Renart*, che al contrario opta esplicitamente per un'antitesi netta fra paradiso e inferno. Non sembra plausibile che, scrivendo a ridosso dell'opera che consolida definitivamente l'idea dei tre luoghi oltremondani insieme con la graduazione dei castighi (appunto le "pene purgatorie"), sia sfuggito all'autore della *branche 4* proprio l'elemento di maggior novità e sia rimasto vivo il ricordo solo di una generica via d'accesso all'aldilà. Si potrebbe d'altro canto ribattere che comunque Isengrin esce dal pozzo, in cui l'ha cacciato Renart, e che il suo purgatorio è simboleggiato dal trattamento inflittogli dai monaci, tant'è vero che alla fine si

49. Cfr. «atant estes vous le priour / cui diex otroit grant deshonnour» (vv. 431-432, «intanto arriva il priore / a cui Dio conceda gran disonore»).

salva: ma questo pare piuttosto merito della logica narrativa del *Roman de Renart*, che non può fare a meno di uno dei suoi protagonisti per mere ragioni ideologiche (come invece accade nella *Disciplina clericalis*). Un altro argomento, debole come tutti quelli *e silentio*, consisterebbe nell'iscrivere alla tendenza anticistercense della *branche* e alla voluta parodia del trattato sul *Purgatorio di san Patrizio* la cancellazione dell'idea di un terzo luogo dell'aldilà. Mi sembra tuttavia che la specificazione della parodia sacra nella direzione della letteratura delle visioni sia ancora l'approccio più redditizio e foriero di nuove acquisizioni sia in ordine alle relazioni intertestuali del *Roman de Renart*, sia alla giusta collocazione del trattato di H. di Saltrey nel quadro di racconti e leggende a cui dà una consacrazione ufficiale, ma forse a prezzo di qualche sacrificio ideologico.

5.3

Favole ebraiche?

Il racconto della *branche* 4 non è, come si accennava all'inizio, esclusivo del *Roman de Renart*, bensì ha riscontro in una serie di testi fra loro collegati, in apparenza estranei all'epopea animalistica francese. Per la verità, l'intertestualità con queste opere concerne più il nucleo dell'intrigo narrativo che la parte più originale dell'invenzione renardiana, cioè l'abbinamento del pozzo all'ingresso dell'altro mondo.

Alcuni di questi testi erano già stati escussi da Foulet (1914, pp. 305-8), che aveva ritenuto di individuare con certezza nella *Disciplina clericalis* dell'ebreo convertito Pietro Alfonso il modello dell'avventura di Renart nel pozzo, nella fattispecie dell'*exemplum* XXIII, «de bobus lupo promissis a rustico vulpisque iudicio» (cfr. Hilka, Söderhjelm, 1911, pp. 34-5) e, in secondo grado, nel testo della favola della volpe inserita nel suo commentario talmudico da Rashi di Troyes, la fonte dell'*exemplum*. Ma questa "linea ebraica" va completata con i volgarizzamenti francesi della *Disciplina clericalis* e con la raccolta di *Mishlé Shu'alim* (*Favole della volpe*) di Rabbi Berechiah Ha-Nakdan. Sembra infatti farsi strada negli studi la consapevolezza di un'intersezione fra il *Roman de Renart* e la tradizione favolistica ebraica, in un mutuo rapporto di scambio (cfr. Schwarzbaum, 1979, p. XXXVI; Batany, 1989, pp. 99-100; Varty, 1997).

Il fatto è che l'espressione *Mishlé Shu'alim* è frequente nella letteratura talmudica e midrascica (cfr. Schwarzbaum, 1979, pp. XXIII-XXIV), anche se non è possibile stabilire se sia esistita una raccolta di questo genere di racconti nel periodo cui si riferiscono le allusioni.

Delle poche fiabe di animali conservate con questa etichetta, inoltre, solo meno di un terzo avrebbero la volpe come protagonista, nonostante sia consueto ripetere l'affermazione di Rabbi Johanan (circa 250-290 d.C.) che Rabbi Meir (circa 135-170 d.C.) conoscesse e utilizzasse nei suoi sermoni 300 *Mishlot Shualim* (favole della volpe). Il numero 300 è senz'altro una formula iperbolica, ma è curioso che, delle tre favole rimaste di questo rabbino, secondo il *Talmud* babilonese, una sembra essere proprio quella del pozzo⁵⁰.

Questa almeno è la lettura che ne fa il grande rabbino di Troyes, Salomone figlio d'Isacco, noto in seguito con l'acronimo Rashi⁵¹, il quale, nel suo commento del *Talmud*, giunto a illustrare l'asserzione di Rabbi Johanan, introduce questo racconto⁵²: il lupo era stato persuaso dalla volpe a introdursi in un cortile di ebrei, mentre questi preparavano il banchetto del sabato; ma, quando il lupo tentò di farlo, fu aggredito a bastonate e scacciato. La volpe gli spiegò allora che ciò avveniva perché suo padre una volta li aveva aiutati nella preparazione dei cibi e poi si era preso i bocconi migliori: questo esemplifica il versetto «I padri hanno mangiato l'uva acerba» ecc. La volpe invita allora il lupo a seguirla in un luogo dove potrà saziarsi: giunti davanti a un pozzo, sopra il quale era appesa una corda con due secchi appesi, la volpe salì in quello superiore e si calò dentro, mentre l'altro secchio tornava su. Alla richiesta di spiegazione del lupo, quella dichiara che laggiù c'è cibo in abbondanza e, a riprova, spaccia il riflesso della luna piena per una forma di formaggio. Per averlo, il lupo deve salire nel secchio superiore: appena lo fa, il peso lo trascina in basso, mentre la volpe risale in quello inferiore. Il lupo domanda allora come fare a uscire dal pozzo e la volpe replica coi versetti «Il giusto sfugge all'angoscia» ecc. e «Bilance giuste, pesi giusti».

50. Dico "sembra", perché il *Talmud* babilonese (*Sanhedrin*, 38b, 39a) riferisce solo che «Rabbi Meir aveva 300 favole della volpe e noi ne abbiamo solo tre: "I padri hanno mangiato l'uva acerba e i denti dei figli si sono allegati" [*Ezechiele*, 18, 2], "Bilance giuste, pesi giusti" [*Levitico*, 19, 36], "Il giusto sfugge all'angoscia, al suo posto subentra l'empio" [*Proverbi*, 11, 8]» (cfr. Shukry, 1965, p. 491, ma nella traduzione dei versetti biblici seguò la *Bibbia di Gerusalemme*).

51. «Il est bien évident que Rachi ne s'est jamais appelé ainsi, et que c'est au cours des générations, à mesure que sa figure historique s'estompait, qu'on a renoncé à déchiffrer la sigle – nécessité économique à une époque où scribes et parchemins coûtaient chers – que les premiers disciples lisaient sans nul doute Rabbi Selomo Yitshaqi ("Maître Salomon Isaacide")» (Catane, 1974, p. 80).

52. La mia parafrasi utilizza la traduzione inglese del testo di Rashi data da Shukry (1965, pp. 491-2) e l'analisi fattane da Schwarzbaum (1979, pp. 552-3).

È convinzione diffusa tra gli studiosi di folklore ebraico che Rashi, grande intellettuale ebreo, ma ben integrato nella cultura francese e *champanoise* e, come ogni ashkenazita, in contatto con la cultura popolare dei cristiani⁵³, possa aver tratto il racconto, o alcuni suoi ingredienti, dalla letteratura animalistica medievale europea. Lo proverebbero alcuni particolari estranei alla civiltà ebraica di tradizione palestinese: l'allusione a un "cortile degli ebrei", la figura del lupo stolto e vittima della volpe, il meccanismo per attingere acqua dal pozzo (cfr. Shukry, 1965, pp. 495-6). I punti di tangenza col *Roman de Renart* sono innegabili e, in parte, già sottolineati; per esempio, Batany (1989, pp. 99-100) ha messo in rilievo l'interpretazione anagogica dei due secchi col riferimento alla bilancia del bene e del male, nonché l'ingresso del lupo affamato all'interno di un luogo di tipo religioso, e le percosse che riceve⁵⁴, come un indizio di una relazione diretta fra la *branche* 4 (nella redazione standard) e il testo di Rashi; si potrebbe aggiungere piuttosto il dialogo fra i due animali che s'incontrano nel pozzo, di sicuro effetto comico e quindi ben intonato alla miscela di sacro e profano peculiare di questo racconto. Ma la cronologia non può non far riflettere sulla direzione del recupero: all'altezza del testo del rabbino di Troyes (post-1065) non c'è traccia del *Roman de Renart*, quindi, se si vuole mantenere l'estraneità del racconto alla tradizione ebraica di fiabe di animali (e l'ipotesi può risultare molto onerosa), occorre ammettere l'esistenza di storie imperniate sull'antagonismo del lupo e della volpe un secolo prima della comparsa di un'organica letteratura zoepica⁵⁵.

Quanto alla *Disciplina clericalis* dello spagnolo Pietro Alfonso (1120?), la finalità didascalica condiziona lo svolgimento del racconto: che l'ex Rabbi Mosè Sefardi abbia mutuato dall'opera di Rashi l'aneddoto è certo possibile, ma non l'ha lasciato inalterato. Arrivati al pozzo, la volpe mostra al lupo «formam lune semiplene in ima putei

53. Cfr. gli articoli di Nahon, Catane e Rabin in AA.VV. (1974).

54. Questa scena in Rashi si trova nella parte introduttiva del racconto vero e proprio e l'eventuale ripresa comporterebbe dunque una discutibile torsione della sequenza narrativa.

55. Si noti tuttavia che una versione renardiana di questo inganno è allusa nella *branche* 1, vv. 1058-1060, nel corso della confessione burlesca di Renart: «par nuit quant la lune estoit plene / de l'ombre de la blanche image / quida de voir ce fust furtage» («di notte quando la luna era piena / il riflesso della bianca figura / credette davvero che fosse formaggio»): il che potrebbe indurre a postulare, à la Voretzsch, l'esistenza di *branches* perdute anteriori a quelle attestate.

radiantis» e gli fa credere che sia il formaggio promesso; ma il lupo è diffidente e dice alla volpe di scendere per prima. «Et hoc dicto viderunt cordam pendentem in puteum, in cuius capite erat urceola ligata et in alio capite corde altera urceola, et pendebant tali ingenio quod una surgente altera descendebat» (Hilka, Söderhjelm, 1911, p. 35). Solo a questo punto la volpe scende nel pozzo e convince poi il lupo a fare altrettanto per aiutarla a portar via il formaggio. «Lupo intrante urceola magnitudine ponderis ducta cito fundum petiit, altera surgente cum vulpe que erat levis» (*ibid.*). La volpe scappa, mentre il lupo resta sul fondo: nessuno scambio di battute conclusivo, né travestimento dei secchi in piatti di una bilancia mistica. Se rapporto con la *branche* 4 si vuol vedere, è senz'altro meno stringente che nel caso di Rashi, nonostante il diverso parere di Foulet (1914, p. 307). La concisione definitoria dell'*exemplum* non consente le tessiture allusive e le ambivalenze del comico; a livello di singoli particolari, tuttavia, si noterà una certa vicinanza del testo di Pietro Alfonso con la redazione "corta" della *branche* 4: si vedano l'indispensabile presenza notturna della luna e gli scrupoli di Isengrin di fronte alle astuzie di Renart, nonché il finale tronco, a cui nella *branche* corrisponde la liberazione raffazonata e sbrigativa del lupo⁵⁶.

All'inizio del XIII secolo risalgono due distinte rielaborazioni in versi della *Disciplina clericalis*, una (A) di origine continentale e l'altra (B) anglonormanna, peraltro non prive di contatti nella loro tradizione manoscritta (cfr. Hilka, Söderhjelm, 1922, p. IX); entrambe contengono l'*exemplum* XXIII, ma in due versioni alquanto diverse. Nella versione A il lupo e la volpe sono identificati sempre con Isengrin e Renart⁵⁷, e a quest'ultimo compete l'usuale dittologia *engien et art* (v. 3667). La narrazione è vivace, ricca di dettagli aggiunti all'originale latino e soprattutto di dialoghi divertenti fra i due personaggi; soprattutto colpiscono la rappresentazione del pozzo «qui moult esteit parfont et lé» (v. 3732), diretta eco del v. 150 della *branche* 4 («moult par le vit parfont et le»), e il dialogo all'atto di incontrarsi nel pozzo a metà strada (v. 3785). Non v'ha dubbio che siamo in presenza di una versione che non solo risente dell'influenza generica del *Roman de Renart*, ma conosce in modo specifico la redazione più diffusa della

56. Affinità con la redazione "corta" notano anche Strubel (1996, p. 449) e Rossi (1998, p. 1130).

57. Con la loro qualifica tradizionale di "compari": cfr. «Ysengris, / le comperre Renart» (vv. 3589-3590) e «Renart, le comperre Ysengris» (v. 3625).

branche 4. Nella versione *B*, invece, l'originale latino è seguito con maggior fedeltà e le amplificazioni, pur presenti, non tradiscono alcun rapporto con l'epopea renardiana: gli animali, per esempio, restano anonimi, sforniti dei loro nomi propri caratteristici⁵⁸.

Alla metà del XIII secolo una nuova versione dell'aneddoto di Rashi si trova nella raccolta di favole *Mishlé Shu'alim* di Rabbi Berechiah Ha-Nakdan (cfr. Schwarzbaum, 1979), in cui sembrano confluire la tradizione del *Romulus* mediolatino, l'*Isopet* di Maria di Francia, insieme ad altre fonti (Aviano e forse testi orientali): della biografia di quest'autore si sa così poco che anche la datazione proposta è puramente congetturale, risultante da una media fra ipotesi estreme; dal suo soprannome⁵⁹ e dal complesso della sua opera (che include commenti biblici e traduzioni di testi scientifici) si evince che fu un traduttore dal latino e dal francese e un mediatore culturale fra cristiani ed ebrei⁶⁰. Nella sua favola n. 117 la volpe scambia la luna riflessa nel pozzo per un formaggio e, per prenderla, monta in uno dei due secchi appesi e scende sul fondo; accortasi dell'errore, comincia a lamentarsi. Arriva il lupo, che le domanda che cosa stia facendo laggiù: quella risponde che ha mangiato assai formaggio, ma ne ha lasciato un po' e lo invita a scendere per consumarlo. Il lupo abbocca e il tranello si compie: una volta risalita la volpe cita i versetti salomonici «Il giusto sfugge all'angoscia» ecc. (ivi, p. 550).

Le differenze col modello di Rashi, e con la versione cristianizzata di Pietro Alfonso, sono evidenti e non mi sembra il caso di insistervi a questo punto: solo sottolineo l'analogia col *Roman de Renart* nel comportamento della volpe, che precipita nel pozzo, vittima essa stessa di un inganno, e lì dà voce ad alti lamenti. Se la caduta accidentale è comune alle tre redazioni della *branche* 4, le accese sonorità che manifestano la disperazione della volpe in quello stato sono invece peculiari della redazione più corta, che Rabbi Berechiah potrebbe dunque aver conosciuto⁶¹.

58. Da questo qualcuno potrebbe arguire un'antiorità di questa rielaborazione rispetto all'altra.

59. Ha-Nakdan denota il copista massoretico, lo scriba esperto che produce testi biblici completi di vocali, accenti e segni massoretici (Schwarzbaum, 1979, p. XXV).

60. Per la verità, vi sono fondate ipotesi che lo vogliono attivo alla fine del XII secolo in Inghilterra, identificabile con un Benedictus Punctuator, un ebreo citato in un donativo a Riccardo I (1194): cfr. www.jewishencyclopedia.com.

61. Ma non è lecito estendere più di tanto queste supposizioni di rapporti diretti: infatti, la favola di Berechiah finisce con una sonora battitura del lupo, estratto dal pozzo dai suoi proprietari, proprio come nella redazione più diffusa della *branche* 4.

Queste diverse esecuzioni dello stesso intreccio dimostrano, se ce ne fosse bisogno, il successo del *Roman de Renart* anche fuori dalla letteratura zoeopica e i suoi rapporti con un settore speciale della cultura medievale, quello ebraico. Nella fattispecie, il testo di Rashi di Troyes impone anche una riconsiderazione di alcune ovvietà cronologiche messe in circolo dalla monografia di Foulet (1914) e troppo di rado, e solo da poco tempo, sottoposte a discussione.

Un ultimo tassello di questa storia è rappresentato dalla *fabula* XIX di Odone di Cheriton *De vulpe et lupo et situla putei*⁶²:

Vulpes casu cecidit per unam situlam in puteum. Venit lupo et querebat quid faceret ibi. Que ait: Bone compater, hic habeo multos pisces et magnos; utinam mecum partem haberes! Et ait Ysemgrimus: Quomodo possem illuc descendere?

Come nel *Roman de Renart*, e nel testo di Rabbi Berechiah, la volpe cade accidentalmente nel pozzo, ma è il nome del lupo a dichiarare senz'altro la dipendenza dalla *branche* francese. Il fatto che la volpe, al contrario, non abbia un nome proprio potrebbe esser messo in conto di un precoce slittamento dal nome proprio Renart al nome comune *renard*, reso in latino come *vulpes*. Si è visto del resto che un oscillazione fra *goupil* e Renart compare anche nelle coeve versioni rimate della *Disciplina clericalis*. Quanto al decorso narrativo, il lupo, ormai allettato, cade nell'inganno, innescando il meccanismo dei secchi che la volpe gli illustra:

Et quando obviaverunt sibi, ait lupo: Bone compater, quo vadis? Et ait vulpes: Satis comedo et ascendo. Tu, descende et invenies mirabilia. Descendit miser lupo nec invenit aliquid nisi aquam.

Al mattino dopo i contadini estraggono il lupo e lo ammazzano.

L'uso del nome proprio, l'appellativo *compater* (fr. *compère*), l'arrivo in successione al pozzo, l'artificio dei secchi, il dialogo e la sorte finale del lupo bastano a denunciare i rapporti colla *branche* 4; ma altri particolari istituiscono concordanze meno ancipiti con le diverse redazioni. L'assenza di ogni riferimento alla luna fa passare in secondo piano i modelli diversi dal *Roman de Renart*; inoltre la fauna ittica descritta dalla volpe concorda con la lezione del manoscritto O della redazione di maggioranza e col riassunto della *branche* 6, senza peraltro escludere-

62. Cito il testo da Hervieux (1896, pp. 192-3).

re un qualche scrupolo di verosimiglianza di Odone, che, eliminata ogni suggestione paradisiaca, non poteva certo collocare in fondo al pozzo vacche, montoni e sparvieri. Gli ultimi tratti di rilievo concernono il destino del lupo, ancora d'accordo con la redazione comune di A D E F G B K L O, H I C M, a meno della sostituzione ideologica dei monaci coi più banali *rustici*, e anche, a mio avviso, i *mirabilia* anticipati dalla volpe, che possono essere un residuo del travestimento mitico del pozzo nella *branche 4*. Pare plausibile dunque che Odone non conoscesse una redazione del racconto corrispondente a quella isolata del codice H, bensì una di tipo standard, che tuttavia assoggettò a una drastica selezione narrativa, funzionale all'espressione di una visione del mondo lontana da quella originale del *Roman de Renart* (cfr. Belletti, 1979, p. 58). La dislocazione cronologica dell'opera di Odone di Cheriton non pone dubbi sulla provenienza dei reperti dal *Roman de Renart* e la mancanza dell'inganno basato sullo scambio della luna con un formaggio la mette anche al riparo da intersezioni con la trafila testuale ebraica Rashi-Pietro Alfonso-Rabbi Berechiah.

In conclusione, il confronto delle tre redazioni della *branche 4* ha permesso di argomentare sia dal punto di vista filologico che letterario la posteriorità e il carattere periferico della redazione "corta", trasmessa dal solo H, rispetto alle altre due, delle quali quella "di minoranza", di H I C M, ha buone probabilità di essere più genuina di quella messa a testo nell'edizione Martin. Quanto all'intreccio narrativo in sé, è possibile individuare una significativa intertestualità con opere di matrice ebraica e in particolare fra il testo di Rashi di Troyes e le redazioni principali e, forse, fra la *Disciplina clericalis* e la redazione isolata della *branche 4*.

Morte e risurrezione

La *branche* 17 del *Roman de Renart*, dell'inizio del secolo XIII, racconta la morte e i funerali della volpe Renart¹. Nonostante il tema apparentemente lugubre, la *branche* ha una delle sceneggiature più ricche, movimentate e divertenti del *Roman de Renart*. Intanto l'antieroe Renart con una esagerazione grottesca muore non una, ma tre volte²; e nessuna è una morte definitiva, perché ogni volta è pronto a rinascere dalle sue presunte ceneri. Già questo motivo permette di intravedere sul piano dei significati come alla statica contrapposizione di morte e vita la *branche* preferisca l'avvicendamento reciproco dell'una nell'altra, la coappartenenza a uno stesso ciclo naturale.

In secondo luogo, i funerali di Renart sono una messinscena accurata e parodistica della liturgia ufficiale, nella più spigliata e irriverente tradizione goliardica delle messe dei giocatori e dei bevitori, conservate dai *Carmina Burana*. È la logica del mondo alla rovescia³ che ha i suoi apici nella confessione della volpe *in articulo mortis* e soprattutto nell'omelia di Bernart, che fa della sessualità esuberante del defunto un modello per tutti, come pure nel vangelo secondo Renart, burlesco e osceno. Infine le immagini del corpo, nella loro fisicità esibita, attraversano il testo da un capo all'altro e attraggono potentemente verso il basso, verso la creaturalità terrena, ogni idea astratta e spiritualistica della morte, che il racconto potrebbe suscitare. La rap-

1. La *branche* è tradita integralmente da un solo manoscritto, N (Roma, Vat. Reg. Lat. 1699), riprodotto nell'edizione di Martin (1882-87), che seguo, e da altri quattro manoscritti, D, H, C, M, in maniera lacunosa; la datazione è ancora quella stabilita da Foulet (1914).

2. La letteratura critica sul testo non è molta: cfr. Dufournet (1978), Barreau (1982), Combarieu (1982), Williams (2000); altri contributi riguardano le relazioni del tema della processione e morte della volpe con le arti figurative (cfr. Varty, 1999).

3. Oltre al contributo di Combarieu (1982), poiché si tratta di un tema tipicamente interculturale, occorre rifarsi almeno a Cocchiara (1981) e a Bachtin (1979b).

presentazione del corpo ferito, mutilato, castrato, smembrato, ucciso, tanto di Renart come dei suoi antagonisti, campeggia accanto a quella del corpo vivo e vitale, che celebra nei giochi di forza, nell'eros e negli accoppiamenti la sua inesauribile energia.

1. Analizziamo più da vicino le tre morti della volpe. Alla corte del leone, Renart gioca a scacchi con Isengrin, perde una partita dopo l'altra e alla fine non gli resta altro valore da giocarsi che i suoi attributi virili. Isengrin vince e inchioda Renart alla scacchiera:

tantost sanz plus de demourer
a fait un grant clo aporter
parmi la coille li ficha
et a l'eschequier l'atacha
puis s'en torna et si le let (vv. 305-309)

(all'istante senza più aspettare / ha fatto portare un grosso chiodo / glielo piantò in mezzo ai coglioni / e l'inchiodò alla scacchiera / poi se ne andò, lasciandolo così)

Nell'inatteso rovesciamento dei ruoli tradizionali⁴, che vede in questo caso il lupo sovrastare intellettualmente la volpe, Isengrin riesce anche a vendicare l'adulterio di Hersent col suo avversario⁵. Renart, a causa della ferita inflittagli da Isengrin nelle parti vitali, cioè proprio negli organi della riproduzione, sente la vita venirgli meno e perde i sensi; in questo frangente è accudito dalla regina Fièrè, con cui aveva avuto una relazione in una precedente avventura⁶.

Renart remest qui moult se plaint
Que l'angoisse moult le destraint
Un plaint a gete si se pame.
Dame Fiere d'un pou de basme
Li frote le poux et le vis.
Si conme je pense et devis
Del froter durement s'esforce
Mes Renart avoit si sa force

4. Com'è noto, nel *Roman de Renart* l'antitesi classica, ed epica, di *fortitudo* e *sapientia* è declinata parodisticamente, incarnando la stupidità della forza nel lupo e l'intelligenza della furbizia nella volpe.

5. Narrato nella *branche* 2 e divenuto, in un certo senso, la macchia originale nei rapporti fra i due personaggi, come si è visto nel capitolo secondo.

6. Narrata nella *branche* 1a; su questo personaggio cfr. Bellon (1987).

Perdue c'onques ne se mut
 Mes ainssi en pamoisons jut
 Si que tuit cuident qu'il soit mors (vv. 429-439)

(Renart resta lì e si lamenta assai / perché il dolore lo tormenta / ha emesso un gemito ed è svenuto / Donna Fièrè con un po' di balsamo / gli strofina i polsi e il viso / si affatica molto a strofinare / secondo quel che penso e immagino / ma Renart aveva perso a tal punto le forze / che più non si muoveva / ma giaceva così privo di sensi / che tutti credono che sia morto)

Dunque, dal dolore resta svenuto così a lungo che tutti lo credono spirato: la morte di Renart è quindi il frutto di un'illusione collettiva, la proiezione di un desiderio per alcuni (i suoi nemici), il risultato di un fraintendimento dei segnali corporei emessi dal personaggio ed enfattizzati dal testo. Il decesso è apparente, ma i riti funebri che lo seguono sono reali ed estremamente accurati, talché l'improvviso risveglio di Renart durante la sepoltura suscita una vera sorpresa:

quant vint a la terre giter
 de coi Brun l'ours le voutl couvrir
 Renart prist les iex a ouvrir (vv. 1074-1076)

(quando fu tempo di gettare la terra / con cui Brun l'orso lo vuole coprire / Renart cominciò ad aprire gli occhi)

Quella che viene rappresentata qui, ovviamente in una chiave comica, non è altro che l'idea, ben nota in sede antropologica, del "cadavere vivente" (*lebende Leiche*), cioè quella presenza che ha già lasciato il mondo dei vivi ma non ha ancora raggiunto quello dei morti e si trova in quello stato ambiguo, di margine tra una separazione e una riaggregazione, in cui la morte e la vita appaiono coesistenti, componibili, in equilibrio instabile⁷. «La fase intermedia del cadavere vivente, durante la quale il morto si avvia a morire definitivamente e a raggiungere il suo regno, è sostenuta e determinata dal comportamento rituale del periodo di lutto, di guisa che se i riti non sono eseguiti, e il morto resta senza sepoltura e senza lamento, il regno dei morti non è raggiunto, e il cadavere permane inquieto in una sorta di rischiosa instabilità, tornando ostilmente fra i vivi» (De Martino, 1975, p. 211)⁸.

7. Per questi concetti cfr. Van Gennepe (1981, pp. 127-44).

8. Si tratta di una rappresentazione che non appartiene solo alle culture "primitive", «ma si presenta continuamente nelle mitologie e nei rituali di morte delle culture popolari europee» (Di Nola, 2001, p. 202); per la documentazione cfr. *ivi*, pp. 201-19.

La seconda morte di Renart è una variazione sul tema della morte finta che appartiene al repertorio delle astuzie volpine fin dalla tradizione del *Fisiologo* e dei bestiari⁹. Nel corso della singolar tenzone col gallo Chantecler il sangue scorre a fiumi ed entrambi i duellanti subiscono ferite cruento¹⁰, ma è Renart che, perso un occhio e un orecchio, decide di non più reagire fingendosi ucciso.

Adonc s'est Renart pourpensez
 Que la morte vieille fera,
 N'a Chantecler n'adesera
 Que tant li fet et honte et let
 Atant seur li cheir se let
 Et Chantecler le pince et mort
 Et Renart fet semblant de mort (vv. 1374-1380)

(allora a Renart è venuto in mente / di fare il finto morto / e di non toccare Chantecler / che gli procura tanto male e disonore / ed ecco che si lascia cadere a terra / e Chantecler lo pizzica e morde / ma Renart sembra morto)

Si tratta in sostanza di una replica dello schema precedente, in cui la morte della volpe era la conseguenza della vittoria di Isengrin, ma con l'aggiunta della simulazione cui ricorre Renart per sottrarsi a un definitivo annientamento fisico. In entrambi i casi il testo raffigura chiaramente una morte naturale, che si manifesta con evidenti segni nella carne, ed è il risultato di una vulnerazione del corpo. Inoltre è ripreso e perfezionato il meccanismo del paradosso comico: come il lupo batte la volpe servendosi non della sua forza, ma dell'abilità scacchistica, qui il gallo batte Renart non con l'inganno, ma dimostrandosi duellante aggressivo e gagliardo¹¹.

La terza morte è invece alquanto diversa: Renart, con la complicità della moglie Hermeline, fa credere di essere definitivamente morto per le ferite subite e di giacere sepolto in una tomba, scavata da poco per un contadino che si chiamava Renart.

9. Cfr. il recente contributo di Combarieu (1991).

10. Le immagini iperboliche del testo hanno anche riscontri epici: cfr. i vv. 1344-1345 («par le champ en court le ruisel / si c'un moulin en peust mouldre») con il v. 64 («quatre molins poyrian molre del sanc») del *Rolando a Saragozza*, che leggo in Belletti (1998).

11. Si rovescia così, appunto, una delle leggi inossidabili del *Roman de Renart*, secondo cui i deboli riescono sempre a battere i forti usando l'astuzia: qui prima un forte (il lupo) vince con l'intelligenza, poi un debole (il gallo) vince con la forza.

Quant hors de la porte seroiz
 Un tombel iluec trouveroiz
 D'un vilain qui Renart ot non.
 Desus verrez escrit le non
 Et ainsi au roi le diroiz
 Quant de ci vous departiroiz (vv. 1619-1624)

(quando sarete fuori della porta / troverete là una tomba / d'un contadino di nome Renart / vedrete scritto sopra il nome / e così lo direte al re / quando partirete di qua)

L'annuncio della dipartita della volpe addolora il re e sigilla il racconto. Tutto si basa su uno scambio d'identità, reso possibile dall'omonimia; è implicata una connivenza esplicita fra la volpe, la moglie Hermeline e il tasso Grimbert, che architettano l'inganno; il discorso della falsa morte è avvalorato dall'ostensione di una tomba vera. In altre parole, l'ultima morte di Renart si svolge tutta all'interno di una sfera culturale, in cui avviene una complessa manipolazione semiotica. Le parole creano una "realtà", che un'altra "realtà" conferma: ma in tal modo il testo ci avverte, ci mette in guardia non solo sul potere delle parole, sull'uso del linguaggio a fini di mistificazione, ma anche sulle illusioni e sui rischi di una fiducia ingenua nella "realtà" effettuale. Per rendere il ragionamento più radicale: il testo suggerisce che non c'è realtà fuori dal linguaggio, fuori dalle interpretazioni.

Da un punto di vista antropologico, le tre morti di Renart si riducono concettualmente a due, di cui la prima si presenta scoppiata; è utile anzitutto ricordare a questo proposito che, presso numerose popolazioni, la rappresentazione della morte appare fondata su due idee complementari: da un lato «la morte non si consuma in un atto istantaneo, ma implica un processo di una certa durata che [...] sarà considerato concluso solo al termine della dissoluzione del corpo» (Hertz, 1994, p. 71), cioè un'idea fisica del decesso; dall'altro lato, «la morte non è una semplice distruzione, ma una transizione, una rinascita che si compie parallelamente [...]: si crea una nuova entità e l'anima, a condizione che siano stati celebrati i riti necessari, trasmigra in essa per accedere a un'altra esistenza, spesso di grado superiore alla precedente» (*ibid.*), cioè un'idea spirituale del trapasso. La morte, in altre parole, «non si limita a metter fine all'esistenza corporea, visibile di una persona, ne distrugge l'essere sociale a cui, più che all'individualità fisica, la coscienza collettiva attribuisce un'importanza, una dignità più o meno grande» (ivi, pp. 95-6). Perciò il semplice verificarsi, o manifestarsi, della morte fisica non è di per sé sufficiente, ma occorre una certa serie di atti e di ce-

rimonie che trasformino il dato naturale in fatto culturale e patrimonio della coscienza collettiva. La *branche* 17 riflette, anche se ancora in una declinazione comica, questo schema ben noto agli antropologi, in base al quale la “prima morte” naturale, biologica, deve essere seguita da una “seconda morte” culturalmente regolata, che qui è rappresentata dalla sparizione ufficiale di Renart dal mondo e dalla società dei vivi¹².

2. Più di metà della *branche* 17 è devoluta alla rappresentazione dettagliata delle cerimonie collegate alla (prima) morte di Renart, che si modellano a prima vista sulla liturgia cristiana, di cui offrono però un’interpretazione poco conformistica, non senza tralasciare quegli aspetti che denunciano un evidente radicamento folklorico. Si comincia dalla confessione della volpe. Di fronte a don Bernard che lo esorta a un pentimento sincero per ottenere una buona morte, Renart rivendica a suo merito sia il rapporto con la lupa Hersent, sia quello con la regina Fièrè, che aveva anche sposato¹³; il piacere procurato è più importante dell’adulterio e della bigamia:

se je croissi dame Hersent
 ma comere ne mespris rien
 ençoiz li fis lieesce et bien.
 Quant je croissi ma dame Fiere
 Qui si est orgueilleuse et fiere
 Ne mespris pas envers madame
 Que je avoie prise a fame
 Et espousee par soulaz (vv. 388-395)

(se copulai con donna Hersent / mia comare non feci nulla di male / anzi le feci piacere e bene. / Quando copulai con madama Fièrè / ch’è sì orgogliosa e fiera / non feci torto a madama / che avevo preso in moglie / e sposata per divertimento)

Seguendo la sua logica rovesciata, Renart si pente soltanto di aver guarito il re Noble, quand’era ammalato:

je ne fis onques nus pechiez
 fors quant je donnai garison
 mon seignor Noble le lion (vv. 400-403)

12. Cfr. ancora, oltre al saggio di Robert Hertz, le riflessioni di De Martino (1975, p. 213).

13. Come è narrato nella *branche* 11, vv. 2378-2470.

(non feci mai peccato alcuno / tranne quando feci guarire / sua maestà Nobile il leone)

Di fronte alle ammonizioni del prete, che sta raccogliendo la sua confessione, la volpe replica infine che, se sopravviverà, continuerà a comportarsi come sempre ha fatto¹⁴.

La confessione parodica di Renart va collocata in un particolare contesto storico: se è giusta la datazione della *branche* all'inizio del XIII secolo, sono infatti quelli gli anni in cui la Chiesa cerca di imporre ai laici il dovere della confessione annuale e di regolamentare il sacramento della penitenza, col Concilio Lateranense del 1215. Il tema della confessione e del pentimento si diffonde perciò anche nella letteratura cortese¹⁵, dove entra in contrasto con l'etica pragmatica dei cavalieri, per i quali non contano le intenzioni, ma le azioni. Anche Renart esprime infatti nelle sue parole questo punto di vista: «s'il avient / que je aie respasement / je fausserai le serement» (vv. 412-414, «se succede che io recuperi la salute / tradirò il giuramento»). Tuttavia, non si assiste qui soltanto a una parodia di un genere religioso del discorso, bensì a un suo radicale *détournement* volto a esprimere, attraverso le parole di Renart che esaltano la sua condotta trasgressiva, una concezione antagonistica che ignora l'idea di peccato, nega ogni differimento ultraterreno della soddisfazione dei desideri e fa quindi largo spazio alle pulsioni vitali primordiali.

Le reazioni suscitate dalla presunta morte di Renart offrono un interessante campionario di comportamenti luttuosi standardizzati: per decifrarli mi servirò ancora dell'opera dell'etnologo italiano Ernesto De Martino sul lamento funebre antico. La "crisi del cordoglio", cioè «il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa» (De Martino, 1975, p. 43), si manifesta in modi estremi nel mondo antico e nelle società tradizionali¹⁶. Uno di questi è il diliegamento della presenza, l'assenza totale del soggetto, che si compie nel venir meno, nel perdere i sensi: così Nobile di fronte a Renart «ne se peust sor piez ester / einçoiz le convint adenter» (vv. 451-452, «non avrebbe potuto reggersi in piedi / pertanto cadde a terra»). Una reazione opposta e speculare consiste nel *planctus* irrelati-

14. Si esprimerebbe, nelle parole di Renart, «une aspiration sensuelle qui dénonce comme hypocrite tout engagement à renoncer aux satisfactions futures» (Combarieu, 1982, p. 110).

15. Fra i tanti, un testo esemplare è *Le chevalier au barisel*, cfr. Romanelli (1987).

16. Una documentazione folklorica più allargata è in Di Nola (2001, pp. 458-505).

vo, in un comportamento parossistico fatto di pianto diretto, gesti convulsi, urla e anche atti autolesionistici. L'istituto del lamento funebre rituale aveva appunto lo scopo di disciplinare culturalmente questa crisi del cordoglio, aiutando a esteriorizzare il dolore in modi codificati e a conseguire così mediante forme impersonali un più stretto nesso interpersonale (cfr. ivi, p. 135).

Per fare ciò il lamento funebre riprende, dà forma e regolarità alle manifestazioni estreme della crisi: sblocca la momentanea ebetudine del soggetto, converte il *planctus* in espressione rituale, attraverso l'uso di ritornelli, moduli fissi verbali, mimici e melodici, che convogliano il dolore all'interno di un "discorso protetto". In tal modo il cordoglio individuale viene socializzato, la morte naturale superata nella morte culturale. A questo modello risalgono le parole e i gesti di Hermeline: «et conmença un duel si grant / [...] / sire, n'a pas encor quinzaine / que de Malpertuis vos partistes / liez et joianz, puis n'i venistes» (vv. 473-478, «e cominciò un lamento così forte / [...] / signore non sono ancora quindici giorni / che partiste da Malpertuis / sereno e contento e poi non tornaste»); di Grimbert: «du plus estoie or sui du mainz» («ero nell'abbondanza, ora sono nella penuria») e

si s'est delez la biere assis
moult estoit dolanz et pensis
son visage enbrunché tenoit
lez le cors moult li avenoit
la chiere qu'il fet et la lipe
d'eures en autres se defripe
il crie et pleure durement
si le regrete doucement (vv. 525-532)

(s'è seduto accanto alla bara / molto addolorato e meditabondo / teneva il suo volto chinato / vicino al cadavere molto si adattava / la faccia che faceva e l'espressione / da un momento all'altro si agita / urla e piange a dirotto / e lo rimpiange teneramente)

Hermeline e Fièrè insieme «meinent grant cri et grant doulour» (v. 835). Durante la veglia funebre, poi, «maintes temples i ot sachiees / et maint poing ensemble feru» (vv. 584-585, «molti si strappavano i capelli / e molti battevano insieme i pugni»): si ripetono cioè quei gesti parossistici, ma altresì tipici del pianto rituale, che la cultura medioevale eredita dal mondo antico.

Proprio la veglia funebre mostra i segni di un sincretismo cristiano-folklorico, che consente di affiancare e avvicinare il pianto e il ri-

so, il dolore e l'allegria. Dapprima, a turno, gli animali invitati leggono nove letture sacre e cantano i relativi salmi responsoriali; tuttavia, l'osservanza religiosa della cerimonia non è solo messa in dubbio dalla falsa morte della volpe, ma è anche contrappuntata dagli atteggiamenti dei personaggi: chi fa una smorfia («mes pour Renart fist laide chiere», v. 588) o un rumore sconveniente («si fist un pet», v. 610) all'indirizzo del defunto o chi nel canto trasfonde tutta la gioia («chan-ta pour celui qui est mort / Droin le moisnel a grant joie», vv. 632-633) per la morte di un avversario pericoloso come Renart. La veglia prosegue quindi con una festa molto turbolenta: tutti i personaggi, nella sala ben illuminata, partecipano a un gioco di piglio popolare, in cui si cerca di far cadere l'avversario assestandogli un vigoroso colpo sulla pianta del piede teso in avanti¹⁷. L'atmosfera di divertimento è sostenuta e accresciuta dalle bevute generali di birra e di vino («mes bevez si ne vous anuit / encore est moult longue la nuit», vv. 735-736, «beвете e non vi dispiaccia / la notte è ancora molto lunga»):

[...] lors fist venir
 du vin si burent a loisir
 et autresi i ot cervoise
 tant ot beu qu il s'envoise (vv. 739-743)

(allora fu portato / del vino e bevvero a piacimento / e c'era anche della birra / si bevve tanto da divertirsi)

Tutto ciò dura fino all'alba (v. 785): come avviene nella cultura popolare, «l'iniziale atmosfera di mestizia funebre in cui i presenti sono immersi si trasforma in una crescente disinibizione dipendente dall'alcool, che comporta da un lato la dimenticanza dell'evento di morte, e da un altro lato la improvvisa cadenza festiva e gioiosa dell'incontro» (Di Nola, 2001, p. 534). Il lutto si è dunque capovolto in festa. La liturgia cristiana dei defunti ha ceduto il passo alla socialità folklorica della veglia, alimentata da giochi e intrattenimenti vari.

La contiguità di tristezza e allegria risale a un modello antropologico di cui esistono molte varianti; i funerali del pastore rumeno Lazzaro Boia, svoltisi il 29, 30 e 31 dicembre 1950 e studiati da Ernesto De Martino, offrono un buon termine di paragone: «nella prima giornata le lamentazioni funerarie, eseguite durante l'esposizione del cadavere, si avvicendano sino al tramonto, poi cessano per dar luogo

17. Il gioco *as plantées* è illustrato da Tilander (1924b, pp. 123-4), ma sui giochi popolari nelle veglie funebri cfr. Di Nola (2001, pp. 557-9).

durante la veglia serale al racconto di fiabe da parte dei giovani e alla esecuzione collettiva di giuochi e di pantomime a carattere talora licenzioso» (De Martino, 1975, p. 168); nella seconda giornata hanno luogo il corteo funebre, l'inumazione e il banchetto; nella terza le lamentazioni sulla tomba e il secondo banchetto funebre.

La veglia funebre si svolge di sera, perché dopo il tramonto non è lecito protrarre le lamentazioni:

nella camera dove è esposto il cadavere quattro cassapanche sono state disposte lungo i muri, e ora vi siedono una cinquantina di persone, uomini, donne e bambini. L'ambiente è illuminato da lampade di minatori che pendono dal soffitto. La conversazione è animata, ma del morto si parla pochissimo. Si va diffondendo un'aria di festa gaia e spregiudicata, che forma singolare contrasto con il cadavere esposto presso la finestra, avvolto in un velo e rischiarato dalla luce del candeliere a forma di croce (ivi, p. 179).

La scena è pressoché identica nella *branche* 17, dove si ritrova l'importanza, anche simbolica, dell'illuminazione della sala, a cui provvede la regina Fièr¹⁸,

dame Fiere par grant afere
 fist cierges aporter et fere
 a grant plente et a foison
 les alument par la meson.
 Tant en i ot n'en sai le conte
 Onques mes pour roi ne pour conte
 Ne fu tel luminere fet. (vv. 537-543)

(donna Fièr per l'alto rango / fece fare e portare candele / in gran quantità e numero / e le accendono nel palazzo. / Ce n'erano tante che non so dirvi / giammai per un re o per un conte / fu fatta una tale illuminazione)

come pure il sedersi in comune dinanzi al corpo, in attesa dello svolgimento della veglia:

devant le corp si con moi semble
 furent assis comunement.

18. Si tratta di un dato tradizionale dei riti funerari, il fuoco, e dunque l'illuminazione, simboleggiando anzitutto la vita, come appare già da De Gubernatis (1890, p. 54); ma sono anche diffuse le credenze sul potere delle candele (benedette) di allontanare i demoni e sul nesso fra durata del cero acceso e permanenza del "cadavere vivente" (cfr. Di Nola, 2001, pp. 596-600).

Luminere et bel et gent
 Avoit laiens a tel foisson
 Que tute en reluist la meson. (vv. 652-656)

(davanti al corpo, a quanto pare / si sedettero tutti insieme / una bella e lussuosa illuminazione / c'era là dentro in quantità tale / che tutto il palazzo ne riluceva)

I giochi della veglia funebre di Lazzaro Boia sono assai movimentati, a carattere di pantomima, e con una spiccata inclinazione verso l'oscuro, le allusioni sessuali, le battute salaci, e includono perfino un simulacro di accoppiamento¹⁹. Questo simbolismo erotico, tutt'altro che gratuito in occasione dei riti funebri, è spostato nel caso di Renart alla messa solenne che si svolge il giorno dopo: conviene dunque esaminarla subito, prima di affrontare l'interpretazione della presenza di elementi licenziosi nei funerali²⁰.

Nella messa solenne per il defunto il funerale di Renart attinge il grado più alto di investimento ideologico. Agisce qui senza dubbio la tradizione goliardica mediolatina, la serie delle "parodie sacre", le feste burlesche dell'asino, dei folli, dei suddiaconi e degli innocenti²¹, ma nella *branche* la contraffazione del rito religioso cristiano non si esaurisce nella parodia astratta, ancorché puntuale; piuttosto, lasciandosi governare da una logica carnevalesca, si apre a un'esaltazione gioiosa e trionfante del principio di piacere²². Il sermone che pronuncia Bernart ne è l'adeguata illustrazione: il tono moralistico e convenzionale, conforme alla circostanza, con cui comincia, non fa presagire affatto il repentino viraggio verso l'elogio della lussuria della volpe, né l'approdo blasfemo che assegna il paradiso ai fornicatori e l'inferno ai casti²³.

19. Ne dà una descrizione dettagliata De Martino (1975, p. 181).

20. Si può già dire fin d'ora però che, nella documentazione etnologica, la sfera sessuale, nel contesto funebre, può assumere «tutti i tratti di ipersessualità liberatoria dalle frustrazioni luttuose» e investire «al di là del singolo individuo luttuato, l'intero gruppo che è stato colpito», con l'effetto che «la pratica sessuale collettiva segna il ritorno alla normalità comportamentale e all'uscita dalla precarietà storica caratterizzante il clima della morte» (Di Nola, 2001, p. 569).

21. Mi si consenta un rinvio alla panoramica fornita in Bonafin (2001, pp. 93-128).

22. Qui l'interpretazione bachtiniana delle tradizioni carnevalesche pare davvero rendere al massimo.

23. Cfr. vv. 905-912: «et qui de mon conmant istroit / et qui volantiers ne foutroit / soit homme soit femme ou soit beste / et piez et mainz et corps et teste / li soit de chaennes de fer / lie es granz tourmenz d'enfer / et cil qui mon conmant feront / a joie en paradiz seront» («e chi trasgredirà il mio ordine / e non fotterà volentieri / sia uomo, donna o animale / piedi e mani e tronco e testa / gli siano legati con catene di

L'orazione funebre è un capolavoro di retorica e una doppia realizzazione del "mondo alla rovescia"; nella prima parte il linguaggio convenzionale attiva tutti gli stereotipi del genere, dal *memento mori* («bien devoit estre net et fin / qui voudroit estre en ceste vie / ou ciascun se muert et devie», vv. 844-846, «dovrebbe essere limpido e puro / chi volesse stare in questa vita / dove ognuno muore e trapassa»), alla condotta di vita esemplare («Renart qui la vie a finee / si a en son temps demenee / vie de martyr et d'apostre», vv. 855-857, «Renart che ha terminato la sua vita / ha nella sua esistenza condotto / una vita da martire e da apostolo»); dall'ammonizione morale («autel fin aient tuit li nostre / et aussi bone repentance», vv. 858-859, «che tutti noi possiamo finire così / e con un pentimento tanto perfetto»), alla celebrazione delle virtù laiche e religiose del defunto («onques ne fu Renart repris / nul jour a nule vilanie / il a este sanz felonnie / et sanz malice et sanz orgueil», vv. 862-865, «giammai a Renart fu rimproverata / in alcun giorno un'azione villana / egli è stato privo di perfidia / e senza malizia e senza superbia»). Ma l'applicazione della retorica della santità a un malandrino come Renart ha un doppio effetto: suona da un lato ironica, poiché la condotta del defunto è stata tutt'altro che irreprensibile, ma dall'altro demistifica l'ideologia della *laudatio* funebre, sempre uguale a se stessa, a prescindere dalle persone cui è rivolta. Nella seconda parte, che inizia

Onques jour ne virent mi oeil
 Prince qui fust de sa vertu
 Se il a volantiens foutu
 L'en n'en doit tenir plet ne conte (vv. 866-869)

(i miei occhi non videro mai / un principe che avesse la sua virtù / se egli ha fottuto volentieri / non glielo si deve mettere in conto)

dove spicca la rima *vertu/foutu*, in cui il significante mette improvvisamente insieme due campi lessicali e semantici opposti, Bernart rivendica in positivo le doti di Renart, proprio quelle vere, e in particolare la sua propensione al coito. Il rovesciamento si attua allora valorizzando ciò che la morale e il discorso ufficiali della Chiesa reprimono:

Foutre convient si con moi semble
 Pour ce vous di a touz ensemble
 Que foutre n'iert ja deffendu (vv. 873-875)

ferro / nei grandi tormenti infernali / ma quelli che eseguiranno il mio ordine / saranno nelle gioie del paradiso»).

(fottere bisogna, a parer mio / perciò dico a voi tutti insieme / che fottere non sarà mai vietato)

Non a caso il linguaggio cui si fa ricorso è quello esplicito e osceno; atti e organi sessuali maschili e femminili sono nominati in modo diretto in un contesto che li esalta al massimo:

pour foutre fu le con fendu
 si conmant a touz orendroit
 que qui a le vit dur et roit
 s'il a le con abandonne
 le foutre li est pardonne
 que ja ne li ert reprochie (vv. 876-81)

(per fottere fu aperta la fica / e dichiaro a tutti senz'altro / che chi ha il cazzo duro e ritto / se ha la fica disponibile / gli è perdonato il fottere / e non gli sarà rimproverato)

Non solo dunque a Renart si perdonano i peccati sessuali, ma viene anzi portato ad esempio: il suo “dongiovannismo” *ante litteram* («Chi a una sola è fedele verso l'altre è crudele!»), il suo «buon natural» diventa quintessenza di una forza vitale cui tutti devono felicemente piegarsi. Il vocabolario erotico ha sì un effetto trasgressivo accresciuto dal contesto religioso, ma possiede una portata più generale di concezione del mondo e della vita, una concezione materialistica che scioglie implicitamente l'idea di sopravvivenza individuale in quella della specie. Non si può sottacere l'analogia intellettuale con alcuni noti passi del *Roman de la Rose* di Jean de Meun, di pochi decenni più tardi²⁴.

Successivamente tocca a Ferrant il ronzino recitare un parodico vangelo secondo Renart («euvangile sequencia / secundum le gorpil Renart», vv. 970-971), in cui sono descritte con un lessico osceno – e anche un po' maschilista – le sue relazioni con Hersent la lupa e Fièrre la leonessa, che del pari sono afflitte perché il loro amante non potrà più soddisfarle:

Dolante en est dame Hersent
 L'espousee Ysengrin le leu
 Que maintez foiz en prive leu
 L'a Renart tenue adossee (vv. 978-981)

24. Penso ai discorsi di Raison e Genius, una sorta di apologia della sessualità naturale: cfr. Strubel (1984, p. 92).

(afflitta ne è donna Hersent / la sposa del lupo Isengrin / perché più d'una volta in privato / Renart l'ha tenuta supina)

Se il a a madame Fiere
 Aussi sovent batu son tro
 Il ne li poise fors du po (vv. 986-988)

(se egli a madama Fièrè / ha così spesso colpito il suo buco / le dispiace perché è poco).

Quando la messa ha termine, si svolge la processione funebre con accompagnamento musicale che porta il defunto alla sua ultima dimora. Ma Renart, ormai deposto nella fossa, ricupera improvvisamente i suoi spiriti vitali e si sottrae ai suoi seppellitori. Il corteo funebre si trasforma allora in un disordinato inseguimento della volpe, che si porta via Chantecler.

3. Proprio dalla “rinascita” di Renart si può partire per apprezzare il significato antropologico di tutti i riti funerari rappresentati nella *branche* 17. Non solo il verde, colore del risveglio della vita, accompagna la volpe alla sepoltura²⁵, ma tutta la vicenda, come risulta dall'esordio stagionale, si svolge in primavera. Questo non sarebbe di per sé significativo, se le ricerche sulle feste agrarie non ci rendessero edotti sulla diffusione e sul valore dell'abbinamento di cerimonie funebri e riti legati al calendario agricolo. Uno studio del folklorista russo Vladimir Propp ha infatti messo in evidenza come la commemorazione dei defunti sia, in diverse forme, non solo una costante delle feste rituali agrarie (Propp, 1978, p. 45), ma anche sia tanto più rilevante quanto più si avvicina la primavera (ivi, p. 52). In occasione di queste commemorazioni, alle quali spesso si univano i funerali di coloro che per qualche motivo non erano stati sepolti a tempo debito, si svolgevano diversi atti rituali, che includevano lamentazioni per il defunto, consumazioni di cibi e bevande sulle tombe, canti e balli propiziati dall'atmosfera allegra del mangiare in comune. Le descrizioni di parte ecclesiastica non esitano a stigmatizzare le degenerazioni a cui queste cerimonie potevano portare, favorite dalla promi-

25. Cfr. «le cors ont iluec descendu / qui couvert iert d'un paile vert / et quant il l'ourent descouvert / Brichemer par le chief le prist» (vv. 1060-1063, «là hanno deposto il corpo / che era coperto d'un lenzuolo verde / e quando l'ebbero scoperto / Brichemer lo prese dalla testa»), dove si noterà anche l'iterazione del significante *vert*.

scuità di uomini e donne²⁶. Inoltre nel corso di molte feste agrarie i riti funebri avevano carattere farsesco, comico, erano accompagnati dall'allegria e dal riso: questi elementi, che superficialmente possono denotare un'attitudine anticlericale, risalirebbero piuttosto alla combinazione arcaica di morte e rinascita, che si avvicendano nel ciclo agricolo di semina e raccolta. In altre parole, la presenza del riso, come pure della licenza sessuale, di giochi e divertimenti di natura erotica, in stretta associazione con le cerimonie funebri, ha carattere rituale e si basa sulla credenza che il riso possa suscitare la vita, come appare nel folklore, e sull'analogia fra fecondità umana e fertilità della terra, tipica di una cultura agraria primitiva²⁷.

Che non si tratti di una tradizione isolata ed esotica, ma anzi ben attestata anche nel Medioevo occidentale, lo confermano le osservazioni di De Martino (1975, pp. 223-4):

residui del genere in epoca cristiana impegnarono costantemente l'opera inciviltatrice della chiesa. Per citare solo qualche esempio, nel sinodo di Londra del 1342, canone decimo, si parla di fornicazioni commesse durante le veglie funebri, nel sinodo di Praga del 1366, canone secondo, si fa cenno ad atti di deboscia che avrebbero avuto luogo nella stessa occasione e in un codice penitenziale boemo è detto che nel pronao della chiesa gli uomini erano soliti eseguire durante i funerali scherzi equivoci al fine di indurre al riso i colpiti da lutto. Gli attuali non irrilevanti relitti folklorici e i dati ricavabili dai canoni sinodali ci consentono dunque di concludere già di per sé che nei funerali del mondo antico l'eroticismo doveva costituire una normale manifestazione²⁸.

26. Un contesto occidentale delle stesse pratiche, inclusa la riprovazione ecclesiastica, è offerto da De Gubernatis (1890, pp. 108 e 112), con riferimento ai concili di Arles e di Cartagine.

27. Cfr. ancora Propp (1978, pp. 131-86).

28. Un passo spesso citato di Ambrogio (*De excessu fratris sui Satyri*, in *PL*, vol. XVI, col. 1318) attesta la permanenza di esibizioni femminili oscene ai funerali: «illud vero frequens in mulieribus ut clamores publicos serant, quasi metuunt ne earum ignoretur aerumna: ut illuviem vestis affectent, quasi in ea sit sensus dolendi: ut impexum sordide immadident caput; ut postremo quod plerisque in locis vulgo fieri solet, discisso amictu, diloricata veste, secreti pudoris nuda prostituant, quasi ipsum lenocinentur pudorem, quia pudoris sua premia perdiderunt. Sic procaces oculi provocantur ut concupiscant ut amare incipiant membra nudata» («accade spesso fra le donne che gridano in pubblico, come se temessero che la loro tribolazione venga ignorata, che ricerchino la sporcizia nel vestire quasi fosse in essa il senso del dolore, che bagnino di liquidi sudici il capo spettinato, che infine, come in più luoghi fa il popolo, strappate e slacciate veste e sopravveste, esibiscano le nudità nascoste dal pudore, come se lo prostituissero, perché ne hanno perduto i pregi. Così si allettano

Questa contestualizzazione antropologica arricchisce di significati i funerali di Renart e tutta la *branche* 17; il sincretismo fra liturgia cristiana e folklore agrario e la combinazione costante e sistematica, in un modo che qui si è cercato di documentare, di elementi contrapposti lungo tutta la trama del racconto fanno di questo testo un esempio notevole di “letteratura carnevalizzata”, secondo la felice formula di Michail Bachtin.

Ne è una riprova la rappresentazione del corpo, affidata a immagini di concreta fisicità, che ne mettono in rilievo parti, organi e funzioni, che percorre come un filo rosso tutta la *branche*. Nell’episodio introduttivo, la volpe è sorpresa da un monaco nel pollaio d’un’abbazia cistercense e, per liberarsi, lo azzanna, strappandogli un testicolo (vv. 47-52): il motivo non è nuovo nel *Roman de Renart* e la comicità grottesca della mutilazione è accresciuta dal fatto che la vittima è un religioso. Ancora una ferita agli organi genitali conclude la disastrosa partita a scacchi di Renart con Isengrin ed è all’origine della sua morte apparente (vv. 305-308, già citati). Nel duello con Chantecler zampa, coscia, occhio e orecchio sono gravemente vulnerati e fanno scorrere molto sangue:

et Chantecler delez la joe
li fet de son bec une roie
si grant que li clers sans en roie
que jusqu’au talon va la goute (vv. 1312-1315)

(Chantecler sulla guancia / gli fa col becco un solco / così profondo che il sangue ne sgorga chiaro / e gocciola fino al tallone)²⁹

Il corvo che si posa sul presunto cadavere di Renart ci rimette a sua volta un’intera coscia:

et Renart a gete les danz
si le prist par la cuisse et tret
a soi si con l’escrit retret
que il li a loquee toute
et la cuisse empres le cul route. (vv. 1446-1450)

(Renart ha tirato fuori i denti / lo afferrò per la coscia tirando a sé / come dice la storia / che gli ha strappato e staccato / dal culo tutta la coscia)

gli sguardi lascivi, perché desiderino perché si accingano ad amare i corpi messi a nudo»). Cfr. anche Di Nola (2001, pp. 567-82).

29. Ma tutto il duello si potrebbe citare ad esempio.

D'altro canto, gli atti e gli organi della copolazione sono il tema dominante della messa funebre della volpe e sono enfatizzati dal lessico triviale ed esplicito: il segno osceno, infatti, è di per sé evocativo di una rappresentazione mentale intensa e dettagliata; quindi possiede già un proprio valore critico quando si presenta isolato³⁰. Per questo nella letteratura cortese, pur non mancando allusioni alla sfera sessuale, la parola triviale è di solito assente: nel sermone di Bernart, invece, l'osceno è addirittura tematizzato in modo ricorsivo. Nel burlesco vangelo secondo Renart il dettaglio erotico diventa poi embrione di autonomi svolgimenti narrativi grazie alla raffigurazione mediante personaggi (Renart, Hersent, Fièrè)³¹; questi procedimenti intensificano l'efficacia e il valore ideologico del lessico osceno, ben oltre i limiti del registro comico, che è normalmente deputato a renderlo accettabile entro una dimensione estetica, sola in grado di mantenere la distanza necessaria fra testo e pubblico.

Nella *branche* 17 è dunque tessuta la trama di una vicenda corporea, che unisce in sé un aspetto attivo e affermativo, vitalistico, proteso a compenetrarsi col mondo esterno, e un aspetto passivo, che subisce le offese, le violenze del mondo esterno: tanto lo smembramento e la vulnerazione, quanto la pulsione erotica appaiono però le due facce di un corpo grottesco, non concepito cioè come monade irrelativa e statica, ma invece come elemento dinamico e concretamente partecipe della vita biologica e sociale³². Non è un caso se, in un racconto sulla morte e i riti che la riguardano, si parla così poco dell'aldilà: e quando lo si fa, si immagina di sfuggita un paradiso animalistico³³, in cui Renart starà fra asini, muli, paperi e galline (cfr. vv. 997-1012), ovvero un oltre-paradiso dell'abbondanza:

[...] li sainz esperiz
de la seue ame s'entremete

30. Sul significato estetico dell'oscenità nel Medioevo cfr. Stempel (1968).

31. Cfr. i versi già citati, ma tutto il sermone andrebbe riprodotto (vv. 969-1012).

32. Già a proposito della prima morte di Renart è stato notato che «la vie triomphe deux fois. On se remarquera que cete vie est d'ordre strictement corporel: on n'a que faire par exemple du sort de l'âme de Renart; ce qui compte c'est la survivance du corps, son aptitude à se régénérer en des temps records» (Bartreau, 1982, p. 254).

33. In aperto contrasto con la dottrina teologica: secondo Tommaso d'Aquino, poiché i corpi risorti non hanno bisogno di cibo, in quanto non più soggetti a trasformazioni fisiche, in paradiso non ci possono essere animali (cfr. Salisbury, 1994, p. 76).

tant qu'en paradouse la mete
 deus liues outre paradiz
 ou nus n'est povre ne mendis (vv. 1668-1672)

(lo spirito santo / si occupi della sua anima / tanto da metterla nell'empireo / due leghe oltre il paradiso / dove nessuno è povero o mendico)³⁴

Se c'è un'idea comune che governa questa *branche* del *Roman de Renart*, mi pare, in conclusione, che possa essere indicata nell'ambivalenza, nella coesistenza voluta e avvalorata di principi opposti, resi per una volta complementari e non antagonistici: la morte e la vita, il lutto e l'allegria, il sesso e la violenza, la realtà e l'apparenza, la religione e la profanazione... I funerali di Renart appaiono impregnati di quello che Michail Bachtin chiamava "sentimento carnevalesco del mondo" non soltanto perché il cadavere è fasullo, chi lo compiangere non è affatto addolorato, la messa è una parodia burlesca in cui si fa il panegirico di un malandrino e i valori cristiani ufficiali sono stravolti, ma altresì e, direi, soprattutto perché le strutture di ambivalenza, che la *branche* mutua dalla cultura medievale del carnevale, ritrovano nel testo la loro base folklorica. L'associazione di comportamenti giocosi, conviviali e licenziosi al rituale funerario ha radici in una cultura arcaica, agraria, pagana e infine popolare, estranea e per certi versi antitetica alla dottrina cristiana della morte, che non può concepire una mescolanza di pianto e riso, di cordoglio e licenza sessuale, di funerale e di festa, perché ha proiettato in una sfera ultraterrena ogni speranza di rinascita e risurrezione del corpo.

34. Nella traduzione va perso il gioco di parole burlesco fra *paradiz* (omofono di *paradici) e *paradouze* (*paradodici).

Parte seconda

Specchi narrativi

Nei capitoli precedenti mi è già capitato di accennare a più riprese, per esempio riguardo alle *branches* 2 e 5a e alla *branche* 1, al ruolo svolto nella composizione del *Roman de Renart* da alcuni procedimenti che i moderni studi sulla narrazione hanno riconosciuto come propri del genere romanzesco, e in particolare di quella sua varietà che ha coltivato con più costanza una rappresentazione polifonica e dialogica del reale, introiettando e valorizzando una pluralità di sottogeneri discorsivi, di prospettive e punti di vista affidati a personaggi diversi, di effetti speculari, di riassunti e racconti interni¹. Nel caso di un'opera come il *Roman de Renart*, che la tradizione ci ha conservato in grandi manoscritti antologici e con varianti redazionali spesso non piccole da un racconto all'altro, e che per la sua natura stessa è eterogeneo e multiplo, un'analisi dello stile narrativo sconfinava in un'analisi dell'intertestualità, interna anzitutto e poi anche esterna².

Sia Sudre (1893) che Foulet (1914) avevano studiato, *sans le savoir*, l'intertestualità renardiana, intesa nella sua manifestazione superficiale di richiami e allusioni proliferanti da una *branche* all'altra, con lo scopo di stabilire, il primo, una rete di riferimenti a schemi e motivi di diffusione orale e probabile matrice popolare, e, il secondo, una plausibile mappa cronologica di tutto il ciclo zoepico da porre in relazione con elementi e testi letterari storicamente accertabili. In quella straordinaria enciclopedia del riuso che è il *Roman de Renart*, a loro importava meno cogliere e classificare le modalità stilistiche che governano

1. Cfr. Bachtin (1979a), ma altresì Tomassini (1990) e Dällenbach (1994).

2. Ogni *branche* avrebbe meritato il titolo di *Roman de Renart*, secondo Foulet (1914, p. 565); l'intertestualità interna sarà dunque quella che una *branche* intrattiene con le altre, mentre esterna sarà l'intertestualità che una *branche* manifesta nei confronti di altre opere precedenti o contemporanee, per esempio canzoni di gesta, *fabliaux* e romanzi cavallereschi.

le riprese, le allusioni e le narrazioni ripetute, ora in chiave di imitazione di una storia di successo, da parte di un troviero a corto di intrecci, ora come trasformazione di temi frusti in un contesto rinnovato, nonché le finalità che presiedevano alla riutilizzazione: ridondanza o incremento della coerenza del racconto, volontà di saldatura a un orizzonte di attesa consolidato, stilizzazione e, perché no, parodia ecc.

Un'impostazione più moderna della problematica intertestuale, e un principio di messa in discussione del concetto di "ciclo"³, si fece strada nel contributo di Jauss (1959), che sottolineava la differenza significativa fra la ciclizzazione epica e quella renardiana, che non si fonda tanto su un asse temporale lineare, all'interno del quale vengono operati recuperi di eventi passati o anticipazioni di vicende future della vita di un eroe, ovvero si procede a sviluppare un personaggio secondario, bensì si organizza intorno alla possibilità di generare una costellazione di racconti, sempre nuovi e sempre uguali, imperniati sullo stesso protagonista (Renart) e sullo stesso nucleo ideativo (la *ruse*)⁴. Un'analisi narratologica (cfr. Suomela-Härmä, 1981) ha quindi messo in luce la presenza di due tipi fondamentali di sequenze narrative a cui obbediscono tutte le *branches*, vale a dire le "ricerche di cibo", in cui Renart esce dalla sua tana per procacciarsi da vivere e s'imbatte singolarmente in altri animali, e le "ricerche di giustizia", in cui le vittime della volpe reclamano dal re la punizione dei suoi misfatti; queste sequenze ammettono poi alcune varianti, tra cui la possibilità di un incastonamento reciproco (*enchâssement*), e sono correlate a una diversa modellizzazione dello spazio e del tempo.

Nonostante l'intensificarsi degli studi renardiani negli ultimi decenni, non è stato ancora perfezionato uno studio dell'intertestualità nel *Roman de Renart*, che valorizzi i risvolti dello stile narrativo, facendoci apprezzare l'individualità delle singole *branches* e i loro rapporti letterari, che muova dall'analisi anche microscopica delle diverse forme di ripresa, citazione, allusione, dei casi di racconti inseriti e ripetuti, del gioco talora raffinato con le voci del narratore e dei personaggi. In questo capitolo cercherò, in modo empirico e senza pretese di completezza, di fornire alcuni elementi che risultano da una lettura globale del testo⁵; poiché qualche esemplificazione è già

3. Ma su questo ritorno nel capitolo decimo.

4. Il modello narrativo è stato poi riconosciuto, a livello antropologico, nelle *trickster stories*: cfr. Regalado (1976) e, in generale, il capitolo ottavo di questo volume.

5. Non ignoro il lavoro ampio e brillante di Scheidegger (1989) sulla riscrittura nel *Roman de Renart*, ma mi attengo a una procedura più elementare di ricognizio-

stata data nelle pagine precedenti, darò la preferenza a quelle *branches* che non sono state ancora analizzate.

L'intertestualità nel *Roman de Renart* presuppone che si consideri l'opera nel suo insieme, come se fosse un mondo chiuso, composto dalla totalità delle *branches* che ci sono state trasmesse, scritte nell'arco di un secolo circa da una molteplicità di autori. La sua identità e individualità può essere riconosciuta in base alla costanza e ricorrenza dei personaggi, alla ripetibilità di schemi e intrecci narrativi, alla proliferazione di riferimenti incrociati, allusioni e ricapitolazioni interne, come si è detto: una prima tipologia, preludio a indagini più sofisticate – che qui non si condurranno – ma comunque utile, consiste nel distinguere fra le semplici allusioni, di estensione limitata, a vicende narrate diffusamente in altre *branches* e le vere e proprie rinarrazioni di episodi della vita di Renart, già oggetto di racconto nella medesima oppure in altre *branches*⁶.

Una peculiarità di queste narrazioni ripetute è il loro presentarsi generalmente in forma ridotta e abbreviata rispetto alla prima occorrenza (o narrazione primitiva), sia che questa comparisse in una *branche* diversa o nella medesima *branche*, in modo che la storia riflessa, nelle forme di una *mise en abyme*, si presenta come un riassunto: essa quindi può essere apprezzata nella sua "fedeltà" all'originale, in pratica nel suo grado di conservazione delle sequenze narrative, ovvero nella loro trasformazione o dislocazione; quando, come spesso avviene, la rinarrazione è affidata a un personaggio, che vi può imprimere il proprio punto di vista, siamo di fronte a ciò che è stato chiamato "metaracconto riflessivo" (Dällenbach, 1994, p. 67), caratterizzato dalla «quadruplica proprietà di riflettere il racconto, di segmentarlo, d'interrompere la diegesi e [...] d'introdurre nel discorso un fattore di diversificazione» (ivi, p. 68), che si ripercuote a livello stilistico. In sostanza, grazie alle modalità del riassunto e al cambiamento di narratore (da impersonale a personale) i trovieri renardiani possono alterare e ri-orientare la fisionomia semantica di storie già narrate.

Nel caso delle allusioni, invece, è caratteristico il rapporto che uno o pochi versi istituiscono con un'avventura precedente, di cui selezionano il nucleo più significativo funzionando come un titolo o una rubrica *a posteriori*: ciò presuppone anzitutto una notorietà del-

ne delle *branches*, nell'ottica di un contributo alla determinazione delle qualità specificamente romanzesche dell'epopea volpina.

6. Il concetto di *branches* è in realtà lungi dall'essere irrefutabile, come prova un esame della tradizione manoscritta, ma su questo cfr. il capitolo decimo.

la storia, che può essere allusa, perché si suppone ben presente nell'orizzonte del pubblico, ma facilita anche il raccogliersi delle allusioni in serie o "grappoli", all'interno di circostanze discorsive particolari, che possono esemplificare veri e propri micro-generi come la confessione di Renart in punto di morte o in procinto di cambiar vita, ovvero l'elenco dei capi di imputazione che le sue vittime enunciano in occasione dei diversi processi alla volpe. L'uso di questi procedimenti ("analessi narrative minime") consente tra l'altro alla *branche* di raccordarsi all'insieme delle altre con una essenziale presentazione del protagonista attraverso i suoi numerosi misfatti⁷.

1. La *branche* 6 (circa 1190) è abbastanza indicativa della varietà di procedimenti intertestuali-narrativi attivati nel caso di avventure riprese da altre *branches* e nuovamente raccontate; i 1.542 versi di cui si compone si lasciano segmentare in due macrosequenze, una occupata dal processo alla volpe, fino al v. 780, e un'altra che descrive il duello conseguente fra Renart e Isengrin, dal v. 781 alla fine. Qui interessa la prima parte per il suo carattere di ripetizione di uno schema fortunato (a partire dalla *branche* 1)⁸ e per l'occasione che fornisce al narratore di ricapitolare i più bei tiri giocati dalla volpe ai suoi avversari. Il re Noble ha convocato Renart a corte per rendere giustizia alle sue vittime, a cominciare dal lupo, dal gatto e dall'orso:

Por ce que m'as tant engingnie
 Et Ysengrin tant corocie
 Et por ce que Tyberz li chaz
 Par ton engin fu pris au laz
 Et Brun li ors par mi le groing
 El cesne dont ostas le cuing
 Tel guerredon t'en ferai rendre
 Que as forches te ferai pendre (vv. 99-106)

(perché mi hai tanto ingannato / e Isengrin tanto afflitto / e perché il gatto Tibert / fu preso al laccio per un tuo imbroglio / e l'orso Brun per il muso / nella quercia da cui togliesti il cuneo / ti farò ricompensare / facendoti impiccare a una forca)

Il leone non si limita a questa allusione, che si riferisce agli episodi della *branche* 1 come un "titolo" rispetto al suo testo, ma pochi versi do-

7. Al filologo consente talvolta di formulare ipotesi su varianti redazionali non attestate e quindi sulla circolazione orale di parte della materia zoepica.

8. Cfr. il capitolo quarto di questo libro.

po procede a una rinarrazione delle due ambasciate di Brun e Tibert (vv. 157-230 e 231-297): il troviero si cimenta così in un racconto intradiegetico affidato alla voce di un personaggio, che tuttavia, non essendo stato protagonista delle vicende, si pone su un gradino appena più personalizzato di quello del narratore impersonale; d'altro canto, il racconto inserito si rivela visibilmente contratto e selettivo rispetto alla materia narrata in qualche centinaio di versi della *branche* 1. Il riassunto della missione di Tibert, che viene anteposta a quella di Brun invertendo la sequenza, conserva le azioni principali e l'ordine logico di successione che avevano nel racconto più antico a livello macroscopico: arrivo del gatto alla tana di Renart, comunicazione del messaggio reale, tranello ordito e poi attuato dalla volpe per sottrarsi alla convocazione; tuttavia, il racconto retrospettivo di Noble opera qualche trasformazione, per esempio omettendo la descrizione dell'arrivo, le paure di Tibert e le sue reazioni alla vista dell'uccello di san Martino (presagio funesto), nonché la fame incautamente confessata a Renart⁹. Si tratta di particolari superflui nella prospettiva del leone, che vuole mettere in evidenza il comportamento fraudolento della volpe, ma che invece contribuivano a definire la subordinazione agli istinti e la creaturalità del legato del re. A queste omissioni fa riscontro un'amplificazione che può essere rivelatrice delle inclinazioni stilistiche della *branche* 6: allorché Tibert per liberarsi del malpasso in cui la volpe l'ha cacciato azzanna il prete e lo mutila degli organi genitali, il troviero non si lascia sfuggire l'occasione per un'espansione comica nello spirito dei *fabliaux*, della satira del basso clero e delle donne senza scrupoli:

La prestresse est toute esbahie
 De la coille qui est perie:
 – Lasse, fait ele, malvenue!
 Ne serai mes chiere tenue.
 Missire a perdue ma joie
 Pour quoi chiere tenue estoie.
 Or n'aura il mais de moi cure
 Que il a perdu l'ambleure.
 Or sai bien que il me guerpira,
 Quant il aider ne se pourra,

9. Cfr. «mes certes je ai si grant fein / que tote en ai corbe l'escine / avez vos ne coc ne geline / ne chose qu'en puisse manger?» (*branche* 1, vv. 800-803, «ma in verità ho talmente fame / che tutta la schiena mi si curva / avete qualche gallo o gallina / o cosa di cui possa cibarmi?»).

Si sui je plus triste et dolente
 A joie ai tenu ma jovente:
 Il me donnoit les bons mengiers
 Et les biaux draps molt volentiers.
 Or sai bien faillir m'estuet,
 Grant chose a en faire l'estuet.
 Messire a perdu hardement
 Li chas l'a servi malement. (vv. 207-224)

(la pretessa è affatto affranta / della perdita dei coglioni: / «Meschina», dice, «disgraziata! / Non sarò più amata / il mio signore ha perso la mia gioia / per cui mi aveva cara. / Ora non avrà più cura di me / dato che non può più calcarmi. / Ora so bene che mi lascerà / dal momento che non potrà più farcela / e io sono più triste e addolorata / perché con gioia ho passato la mia gioventù / egli mi donava buoni cibi / e bei vestiti molto volentieri. / Ora so bene che devo rinunciare / bisogna rassegnarsi al fatto compiuto, / messere ha perso l'ardimento / il gatto gli ha reso un cattivo servizio»)

En passant, si potrebbe cogliere la traccia di un nucleo simbolico che, nella letteratura cortese, associa il gatto alla prestazione sessuale, come appare dal celebre componimento di Guglielmo IX (*Farai un vers pos mi sonelh*, *BdT* 183, 12), in cui per poco il gatto rosso non fa perdere l'*ardimen* (v. 60, come qui al v. 223) al cavaliere in incognito; nella stessa direzione alta, usufruita comunque in chiave parodica, sembrano andare anche i riferimenti della donna a *joie* e a *jovente* (vv. 211 e 218), gli epiteti *lasse*, *malvenue*, *tristre*, *dolente* e la metafora equina *ambleure* (v. 214), ancora di gusto guglielmino (cfr. Pasero, 1989)¹⁰.

Nel narrare di nuovo la missione di Brun il re Noble punta senz'altro sul fatto centrale, la trappola posta in essere dalla volpe per sbarazzarsi dell'orso, e trascura i preliminari e l'epilogo; mancano pertanto gli accenni alla golosità di Brun, sfruttata astutamente da Renart, e l'inseguimento finale del malcapitato, che nella *branche* 1 si prestava a un'elencazione onomastica di stampo epico. La narrazione mantiene l'ordine delle sequenze originali, ma si sofferma solo sul fatto che

10. Nella *branche* 1 la reazione della donna era sì meno sviluppata («quant la feme vit sa grant perte / lors par fu sa dolor aperte / trois foiz s'est chaitive clamee / a la quarte chai pammee», vv. 879-882, «quando vide la sua grande perdita / la donna manifestò tutto il suo dolore / tre volte si proclamò disgraziata / alla quarta cadde svenuta»), ma non priva di un richiamo alto, se si accetta che il modulo “tre volte... alla quarta” discenda dal romanzo di Tristano di Thomas («amie Ysolt, treis feiz dit, / a la quarte rent l'espirit», vv. 1171-1172 del ms. Douce, che leggo nella pratica edizione Lacroix, Walter, 1989).

l'orso credeva di trovare del miele all'interno di un tronco spaccato dai taglialegna e in cui rimase incastrato quando saltarono i cunei; all'arrivo dei guardaboschi, a cui non par vero di prendere l'orso con facilità, Brun si libera a forza, scorticandosi il muso e le zampe e fornendo così il pretesto alla crudele irrisione di Renart:

Baus sire Bruns 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 (vv. 291-295)

(Caro ser Brun ditemi orsù / se siete monaco o eremita / e se sapete dir messa / dato che avete una tonsura così ampia / e il capo avete di gran lunga vermiglio)

Se non fosse per i versi di “intitolazione” già citati (v. 104), inoltre, parrebbe che l'orso solo fosse responsabile della sua sorte, per la sua troppa foga («son groing i mist et enbati / tant que les coins en abati», vv. 236-237, «ci mise e ficcò il suo muso / tanto che ne fece saltare i cunei»), e la responsabilità di Renart fosse così diminuita.

Stilisticamente, le due rinarrazioni non presentano grandi differenze: la prospettiva del personaggio, che riferisce comunque ciò che è accaduto ad altri, agisce più sulla selezione degli eventi che sul punto di vista da cui sono raccontati; anche la distribuzione dei tempi verbali mostra un sostanziale equilibrio fra tempi del mondo narrato e tempi del mondo commentato¹¹: presente, passato prossimo e futuro prevalgono nelle zone di discorso diretto – che denotano tra l'altro proprio la relativa autonomia di queste inserzioni narrative rispetto alla diegesi principale –, mentre il perfetto e l'imperfetto cedono ogni tanto al presente nelle porzioni più narrative, per conferire una maggiore vivacità, immediatezza e concitazione alla vicenda, grazie a una simulata e transitoria sincronizzazione col tempo del ricevente¹²:

cil qui s'estoient entremis
 des laz faire ou il l'orent pris
 quant oient qu'il i ot prison
 l'un porte un pel l'autre un baston

11. Secondo la nota distinzione di Weinrich (1978).

12. Si parlerà allora di un “presente drammatico”.

et Renart se met a la voie
 qu'il n'a talent que l'en le voie
 Tybert batent et donnent cous
 Li laz ront ou tenoit li cous. (vv. 185-192)

(quelli che s'erano occupati / di fare i lacci con cui lo presero / a sentire che era catturato / chi porta un palo chi un bastone / e Renart se la dà a gambe / che non ha voglia che lo vedano / Tibert battono e colpiscono / il laccio rompe dove teneva il collo)

La *branche* 6, sempre lasciando al leone la parola, prosegue ricordando altre avventure occorse alla cincia (dalla *branche* 2), a Pinte e Copee (dalla *branche* 1), al corvo e al lupo (ancora dalla *branche* 2), risolte in media in una decina di versi ciascuna, nella forma della querela sporta da ognuno di loro al re, quindi in una maniera molto concisa e senza ricorso al discorso diretto. Torna invece al vero e proprio racconto nel racconto con la ripetizione della disavventura occorsa al mastino Roonel, che nella *branche* 10 (circa 1180-90), sulla scia del modello ben noto, era stato inviato da Noble a prelevare Renart per condurlo davanti alla corte di giustizia; l'episodio, che occupava 495 versi (vv. 221-716) di una narrazione piuttosto prolissa e infarcita di interventi metacomunicativi del narratore¹³, viene ora ridotto a una cinquantina di versi (vv. 353-402). Il re riferisce di aver inviato Roonaus¹⁴ con un messaggio da recapitare alla volpe, che lo trasse in inganno conducendolo lungo la strada a un nuovo santuario, in realtà una trappola che scattò non appena il mastino si accostò per rendere il debito omaggio; mentre Renart si dileguava, la sua vittima rimase appesa fino all'arrivo dei contadini, che lo tirarono giù a forza di legnate. Non solo il riassunto opera una selezione drastica, trascurando i preparativi della missione, l'arrivo al castello di Renart, la descrizione del meccanismo della trappola ecc., ma, come mostra la distribuzione dei tempi verbali, anche i momenti narrativi in senso proprio cedono spesso a quelli commentativi, che enfatizzano le attitudini più che le azioni dei protagonisti: questo può essere indicativo di uno sviluppo delle possibilità di variazioni prospettiche del racconto quando c'è un personaggio-narratore. In questi esempi si noti come i verbi impiegati siano relativi tutti alla sfera intellettuale (“sapere”, “[far] credere”, “pensare”, “ritenere”):

13. S'intende che anche la *branche* 10 sarebbe meritevole di uno studio accurato sotto il profilo delle intertestualità narrative, che qui non posso nemmeno abbozzare.

14. Mera variante del nome del mastino.

Danz Roonaus li viels mastins
 Qui reset de plussors latins
 Et qui molt a fier le corage (vv. 353-355)

(ser Roonaus il vecchio mastino / che conosce parecchi linguaggi / e che è d'animo assai fiero)

Cil ne sout pas l'autorite
 Pensa qu'il deist verite,
 Ne se sout pas contregarder.
 Renars que l'en devoit larder
 Tant li fist par engin acroire
 Que cil tint sa parole a voire
 Qui tant sages estre soloit:
 Nus n'est si sages ne foloit (vv. 373-380)¹⁵

(quello non conosceva la faccenda / pensò che dicesse la verità / non seppe stare in guardia / Renart che bisognerebbe prendere a botte / gliela diede a bere con l'inganno / cosicché prese le sue parole per vere / colui che di solito era così prudente: / non c'è saggio che non faccia follie)

Dopo una scena in cui il re redarguisce ancora Renart per i suoi misfatti e lui si difende cercando di negare ogni addebito, l'acme della focalizzazione interna si può dire che venga raggiunto con l'intervento di Isengrin, che rammenta, col vigore proprio di chi ha subito le offese più brucianti, alcune delle vicende che sono oggetto delle *branches* 2, 3, 4. In questo caso, il riassunto delle avventure già note è sottoposto a un processo stilistico che implica una sceneggiatura dialogica e quindi una riproduzione più icastica ed efficace delle diverse e contrastanti prospettive dei personaggi. Fra i passaggi che mette conto di segnalare stanno senz'altro quelli che concernono il "peccato originale" di Renart, la violenza usata alla lupa Hersent; dice dunque il lupo:

jel mosterrai de *moie* part
 que *vos* a force l'assaillistes,
 au croz trover pas ne faillistes:
 voiant *moi* ou vousisse o non
 li batistes bien le crepon;

15. L'ultimo verso, epifonemático, è modellato sul v. 429 della *branche* 2, ma riprende un'idea caratterizzante del prologo della *branche* 4 e diffusa anche altrove nel *Roman de Renart*, cioè l'idea di un'essenziale ambivalenza dei comportamenti, della volpe in primo luogo, e delle vicende umane, qui sotto specie zoomorfica.

molt vos vi boter et enpoindre
 et durement la coe estreindre (vv. 562-568) (corsivi miei)

(io mostrerò da parte mia / che voi la prendeste con la violenza / non mancaste certo di trovare l'apertura / sotto i miei occhi volessi o meno / le scuoteste ben bene la groppa; / vi vidi spingere e colpire molto / e stringere la coda con forza)

Ma la volpe contesta ribadendo il suo punto di vista sui fatti:

le monter et le sofacher
 fis je tot por lui fors sacher.
 Enpoindre et traire me veistes
 Bien sai que mal i entendistes:
 Mes je nel fis se por bien non
 Or m'en rendes mal gerredon (vv. 593-598)

(montare e sollevare / questo feci per tirarla fuori / mi vedeste spingere e tirare / so bene che intendeste male: / ma io non lo feci se non a fin di bene / ora mi date una cattiva ricompensa)

Il rapporto con la *branche* 2 è esplicito non solo per il riferimento al contenuto, ma pure per una serie di riprese lessicali e per il mantenimento della struttura dialogica nello scambio verbale fra i due personaggi¹⁶; appare invece diversa, per ragioni intuibili, la costruzione temporale della vicenda, in cui il ricorso al deittico *or* (vv. 583, 598, 600, 602) e la distribuzione a chiasmo dei tempi verbali narrativi e commentativi nel discorso di Isengrin e di Renart enfatizzano il gioco prospettico fra passato e presente¹⁷.

Nel segmento successivo il lupo ricapitola la disavventura del pozzo, narrata nella *branche* 4¹⁸, riversando tutta la sua soggettività nel racconto per il tramite di commenti e deprecazioni¹⁹, culminanti in un pa-

16. Cfr. il capitolo secondo; ricorrenti i verbi *estraindre* (vv. 1267 e 1271), *enpaindre* (vv. 1268, 1332, 1346), *traire* (v. 1333), *desfendre* (v. 1317) e i cenni alla *force* (v. 1282) e alla *braie* di Renart (v. 1314).

17. Il discorso del lupo accumula i tempi narrativi nella prima parte e quelli commentativi nella seconda, mentre la replica della volpe comincia coi tempi commentativi e successivamente passa alla narrazione vera e propria.

18. Cfr. l'analisi condotta in precedenza, nel capitolo quinto.

19. Cfr. «la male gote aie as denz! / a tantes riens as tu fet honte / n'est nus qui en sache le conte» (vv. 612-614, «che ti venga un malanno ai denti! / Tante creature hai umiliato / che nessuno ne sa il numero»), «einsi fui par toi escarnis / je cuidai que deisses voir / mes je ne fis mie savoir / molt m'engignas a icele ore» (vv. 626-629, «così fui da te

tetico ricordo fisico: «encor m'en dolent tuit mi membre / molt sui dolans quant moi en membre» (vv. 665-666, «ancora mi duole ogni parte del corpo / al ricordo ne soffro ancora molto»). Ma una dialogizzazione più spinta, vale a dire usata nella rinarrazione di un episodio precedente in modo che esso risulti da una duplice prospettiva, e il lettore sia invitato, implicitamente, a considerare la “realtà” come prodotto di una pluralità di angoli visuali, ricorre poco oltre nel discorso di Isengrin, nel momento in cui accusa Renart di averlo condotto a pescare in uno stagno gelato, causandogli così la perdita della coda; la volpe ribatte da par suo stigmatizzando l'eccessiva voracità del lupo²⁰. Un esempio dei risultati inediti, dal punto di vista stilistico-narrativo, a cui può giungere la combinazione del discorso metadiegetico retrospettivo con le tecniche del riassunto è offerto poi dal racconto di come il lupo fu tonsurato dalla volpe con un secchio di acqua bollente e quindi fu indotto a ingannare dei mercanti che trasportavano del pesce, fingendo d'essere morto. Il pubblico renardiano, sollecitato anche dalla messa in rilievo del rapporto fra narratore e narratario che il metaracconto di Isengrin opera, non ha difficoltà a rintracciare la matrice in un episodio della *branche* 3, a cui rimandano molti particolari:

tu me feis la corone [...] si grant et si ample et si lee (vv. 735-737)
 de moi devoies moine fere (v. 741)
 un troncon me donas d'anguille / qu'eus conquise par ta guille (vv. 745-746)
 chareter [...] qu'outre mesure erent chargie (v. 754)
 tu me deis qu'il te jeterent / el charetil (vv. 759-760)²¹

Tuttavia, non si può non avvertire che l'ordine degli eventi e i personaggi sono scambiati: l'astuzia della falsa morte, per farsi caricare insieme alle ceste coi pesci, è operata da Renart, e non da Isengrin, e pre-

beffato / pensavo che dicessi la verità / ma non agii saggiamente / quella volta mi ingannasti non poco», e infine «donc fu mes cuers iries et teins / molt es de felonie pleins» (vv. 637-638, «allora il mio cuore fu oscurato dall'ira / tu sei ricolmo di perfidia»).

20. Il modello è quello della *branche* 3, come confermano i lemmi *peschier* in rima (*branche* 3, v. 381), *engelee/seelee* (*branche* 3, vv. 413-414) e la locuzione proverbiale «cil qui tot covoite tot pert» (*branche* 3, v. 432).

21. Cfr. nella *branche* 3: «aurez couronne et grant et lee» (v. 331), «se vous moines voulez estre» (vv. 291 e 309), «prist des anguilles trois troncons» (v. 281 e la rima *anguille/guille* al v. 95), «ne sommes mie trop cargie» (v. 70, ma anche vv. 33 e 36), «si l'ont ou charretil lancie» (v. 74).

cede la tonsura (questa sì del lupo in ambo i casi); inoltre, l'esito dell'inganno è positivo per la volpe, ma non per il lupo, quando ne tenta la ripetizione²². Insomma, viene da pensare che il troviero della *branche* 6, forse lavorando a memoria, abbia sfruttato le possibilità inventive che gli offriva il metaracconto affidato al personaggio per produrre un'avventura parzialmente nuova, risultato dell'ibridazione di motivi estratti da intrecci distinti ora collocati in un unico flusso narrativo.

2. I procedimenti stilistici messi in opera dalla *branche* 6, che consentono di considerare l'intertestualità nel *Roman de Renart* anche sotto il profilo della tecnica romanzesca, anche se non sono diffusi in maniera omogenea in tutto il *corpus*, nemmeno sono esclusivi di qualche testo soltanto, particolarmente esposto e forse opera di un troviero alquanto abile; una conferma viene dalla *branche* 23, che è conservata da un manoscritto unico (M) e viene datata all'inizio del XIII secolo. Nei suoi 2.080 versi mette in scena dapprima, ancora, il processo alla volpe e quindi, nella parte che si vuole più originale, le avventure di Renart a Toledo, nell'inconsueta veste di apprendista stregone. Nella prima metà della *branche* davanti alla corte di Noble Renart si impegna a rispondere ai suoi accusatori, Isengrin, Chantecler, Brun e Tibert; la peculiarità di questa versione del processo consiste nel riuso prevalente dei richiami alla prima *branche* in qualità di cornice strutturale entro cui inserire anche la rinarrazione dei fatti della precedente discolpa di Renart oggetto della *branche* 5a, del cosiddetto romanzo di Pierre de Saint-Cloud.

Il conferimento della voce narrante al personaggio, che potrebbe avere al limite un effetto straniante sul pubblico, in quanto va a detrimento della linearità della trama principale²³, viene utilizzato dall'autore della *branche* 23 per sviluppare una narrazione dalla tessitura dialogica e polifonica. Infatti, la rievocazione delle vicende dell'adulterio di Renart è distribuita nelle parole di Isengrin, che in meno di un centinaio di versi (vv. 76 ss.) riassume i fatti, fino all'*escondit* fissato per la volpe:

vo baron firent un esgart
qu'il se duit vers moi escondire
par serement de l'avoutire

22. Un raffronto si potrebbe istituire allora con la *branche* 14, in cui il lupo Primaut, fratello di Isengrin, è protagonista di una sequenza molto simile, con identico esito negativo, ma riscontri più puntuali sono quasi impossibili: resta sullo sfondo, ma non è l'ottica privilegiata in questo capitolo, l'ipotesi di una concorrenza di versioni diverse, anche di tradizione orale, o comunque non attestate, dello stesso intreccio narrativo.

23. Come accade quasi sempre nelle *mises en abyme*.

qu'en li mist sus de m'espousee,
 dont ele a molt este blasmee.
 De ce me plaing qu'il se quati
 en ma loviere et si bati
 mes loviaux et les compissa. (vv. 78-85)

(i vostri baroni stabilirono / che si dovesse discolorpare verso di me / con un giuramento per l'adulterio / che commise con la mia sposa / per cui ella è stata assai biasimata. / Di ciò mi lamento che egli s'introdusse / nella mia tana e picchiò / i miei lupetti e urinò su di loro)

Nella replica, la volpe si difende ricordando il tranello ordito dal lupo per castigarlo con la complicità del mastino, che avrebbe dovuto essere giudice, e, di conseguenza, rivendicando la legittimità della sua fuga:

quant je fui venuz a mon jor
 sanz contremant et sanz sejour
 Ysengrin me fist a entendre
 con cil qui me voloit sorprendre
 que Roonel iert enossez. (vv. 137-141)

(quando mi presentai all'appuntamento / senza opposizione e senza indugio / Isengrin mi diede da intendere / d'accordo con chi mi voleva prendere di sorpresa / che Roonel era defunto)

La narrazione dei fatti risulta pertanto spezzata fra le voci dei protagonisti, che, se non alterano sostanzialmente lo svolgimento dei fatti, nondimeno li selezionano in maniera tale da far apparire in una luce migliore il loro comportamento. Ognuno degli interlocutori enfatizza o, al contrario, lascia in ombra alcuni dettagli a seconda dell'angolo visuale da cui guarda, e racconta, la storia. Se il racconto di un personaggio è limitato dalla sua prospettiva di focalizzazione, la mediazione di più di una voce narrante, che qui addirittura dialoga con l'altra, tende a risolvere, agli occhi del pubblico, la realtà diegetica in un gioco di riflessioni speculari²⁴. Parimenti finalizzati appaiono gli inserti commentativi che punteggiano i discorsi di Renart e di Isengrin, che cercano così di accattivarsi la simpatia dell'uditorio, del tipo:

ce sevent bien tuit cist baron
 que nel porroient consentir
 s'il n'en voloient bien mentir. (vv. 94-96)

24. Il lettore in qualche caso non potrà fare a meno di percepire la valenza metanarrativa, che sposta l'attenzione dal narrato al modo della sua comunicazione.

(lo sanno bene tutti questi baroni / che non potrebbero consentirlo / se non volessero dire il falso)

I procedimenti prospettici elementari messi a frutto in questo segmento speculare della *branche* 23, basati in sostanza su una distribuzione della materia narrativa fra due personaggi dialoganti, vengono superati poco dopo, allorché il testo, conquistando anche una superiore originalità stilistica, sperimenta una sorta di racconto polifonico, che ha per oggetto la già ricordata missione dell'orso Brun, dalla prima *branche*. Il primo narratore, questa volta, è lo stesso Renart, che deve discolarsi dalle accuse dell'orso, e già questa prospettiva, dalla parte della volpe, costituisce un elemento di novità rispetto agli esempi già considerati della *branche* 6; questo racconto in prima persona sottolinea la responsabilità della vittima, la sua golosità di miele:

puis me proia por Dieu du ciel
se ge savoie point de miel
que ja un petit l'en donasse
ou la ou il est le menasse (vv. 387-390)

(poi mi supplicò in nome del Cielo / se sapevo qualcosa del miele / che gliene dessi un pochino / o lo portassi dove si trova)

ma il racconto è poi interrotto dalle interrogazioni di Noble e dagli interventi di Brun:

Bruns – fet li rois – toucha vos il?
Il me toucha certes nenil
mes il sot bien la traison
dont remanoir dui en prison. (vv. 397-400)

(Brun, chiede il re, vi ha toccato? / Non mi ha toccato affatto / ma sapeva l'inganno / per cui mi toccò restare intrappolato)

Più che la linearità e la perspicuità degli eventi rinarrati, deboli entrambe, si noterà come la *branche* 23 si cimenti nella riproduzione di un episodio pertrattato dell'epopea renardiana con modalità nuove, facendolo emergere da uno scambio dialogico polifonico, in cui ogni personaggio mette a fuoco un aspetto dell'avventura secondo una prospettiva personale²⁵; sarà poi il pubblico a compiere l'operazione di le-

25. «L'unilateralità e la limitatezza del punto di vista (della posizione dell'osservatore) può sempre essere corretta, integrata e trasformata (ricalcolata) mediante

gare fra loro i frammenti e ricostruire la totalità dell'episodio, man mano che procede la sua "sceneggiatura", operando quella «sintesi memoriale» (Segre, 1974, p. 16) che non sembra obbligatoriamente legata a una fruizione orale piuttosto che a una lettura del testo narrativo.

Le *branches* 6 e 23 illustrano a sufficienza alcuni procedimenti stilistici che governano la rinarrazione delle avventure nel *Roman de Renart*; in quelle che potrebbero definirsi *mises en abyme* dell'enunciato²⁶ la materia narrativa subisce generalmente una forte selezione e talvolta una diversa articolazione; la struttura semantica della storia originaria viene altresì modificata dalle ingerenze di un narratore interno che spesso è anche protagonista della vicenda; l'importanza del punto di vista dei personaggi, infine, si misura efficacemente nel caso di rinarrazioni dialogizzate, a due o a più voci, che si segnalano per la precocità d'impiego delle tecniche polifoniche e pluriprospektivistiche del romanzo.

3. Un caso particolare di specularità del racconto è dato da quelle *branches* che al loro interno riflettono, spesso attraverso i discorsi dei personaggi, segmenti testuali o episodi già narrati nella trama principale della medesima *branche*: la tecnica della ricapitolazione ad uso di un destinatario interno consente alla diegesi di ritornare sui suoi passi, anche più di una volta, con effetti non trascurabili quanto alle implicazioni metaletterarie (il lettore è sollecitato a riflettere sul modo di presentazione dei fatti) e alla pluralità di prospettive da cui uno stesso evento può essere rappresentato²⁷.

La *branche* 9, di 2.212 versi, è una delle pochissime a recare una "firma" d'autore, anche se limitata a una qualifica professionale²⁸; è data a cavaliere del 1200 e ha la singolarità di contrapporre Renart non a Isengrin o ad altri animali, bensì al contadino Lietard e alla sua fami-

analoghe osservazioni da altri punti di vista. I punti di vista nudi (senza vive e nuove osservazioni) sono sterili» (Bachtin, 1988, p. 314).

26. «Se consideriamo provvisoriamente l'enunciato di cui si tratta solo sotto il suo aspetto referenziale di *storia raccontata* (o *finzione*), appare possibile definire la sua "mise en abyme" come una *citazione di contenuto o un riassunto intertestuali*» (Dällenbach, 1994, p. 73).

27. Si ricordi l'episodio del sogno di Chantecler nella *branche* 2, analizzato nel capitolo secondo.

28. «Un prestre de la Croiz en Brie / qui Damledex doint bone vie / et ce que plus li atalente / a mis sun estuide et s'entente / a fere une novele branche / de Renart qui tant sout de ganche» (vv. 1-6, «un prete della Croiz en Brie / a cui Domineddio conceda una buona vita / e ciò che più desidera / ha messo il suo impegno e la sua dottrina / a comporre una nuova branche / di Renart che sa tante astuzie»).

glia, peraltro ben caratterizzati nel loro contesto. Anche la trama, pur ricollegandosi per il tramite di molte allusioni alle pregresse avventure volpine, non ha i suoi modelli all'interno del *Roman de Renart*, ma piuttosto nella tradizione popolare: sviluppa infatti una realizzazione del tipo 154 («Cibo da orso») dell'indice di Aarne, Thompson (1961). Lietard, che aveva incautamente promesso il proprio bue, ormai inadatto al lavoro, all'orso Brun, decide di ricorrere all'aiuto di Renart perché vuole sottrarsi all'impegno; la volpe allora lo aiuta a sbarazzarsi dell'orso, ma non riesce a ottenere dal contadino la ricompensa dovuta. L'intreccio che innesca il lungo racconto svolge il nucleo tradizionale (cfr. Smith, 1980) conferendogli una colorazione antivillanesca, ma quello che qui importa è che questa avventura viene rinarrata più volte nel corso della *branche* ad opera dei due protagonisti, il contadino e la volpe, che non ha in questo testo un ruolo-guida come di consueto.

La prima riflessione speculare retrospettiva (*mise en abyme*) ha luogo al momento dell'incontro di Lietard con Renart che, dopo un'autopresentazione in cui ha avuto modo di millantare le sue precedenti imprese²⁹, offre al contadino i suoi preziosi consigli³⁰, purché questi gli narri che cosa è accaduto. Il racconto impersonale, disteso per circa 350 versi, dei quali circa 200 in discorso diretto, che ha sceneggiato le maledizioni di Lietard all'indirizzo del suo bue Rogel, ormai divenuto "cibo da orsi", l'apparizione di Brun a rivendicare in concreto l'animale, le preghiere del contadino per ottenere almeno una dilazione, viene ora rinarrato in una ventina di versi (vv. 590-610). Il cambiamento di prospettiva e la contrazione della durata del racconto, conseguente all'esigenza di offrire in uno spazio ristretto una materia alquanto ampia, comportano l'omissione di molti particolari, che rivelerebbero la debolezza del contadino di fronte all'orso, talché la parte propriamente narrativa del riassunto non supera i dieci versi centrali, connotati dall'uso prevalente del perfetto. L'ordine di svolgimento delle azioni è rispettato, ma i dialoghi sono cancellati, e tutto il segmento appare incorniciato fra un "esergo" e un'"epigrafe" puramente commentativi, in cui il personaggio si autogiustifica:

29. Renart si riferisce alle avventure del pozzo (dalla *branche* 4, cfr. il capitolo quinto) e dei pesci (dalla *branche* 3), ma è Lietard ad accennare, nella replica, ai casi della *branche* 2, in particolare del corvo Tיעelin.

30. In questo passaggio si insiste più d'una volta sulle qualità di consigliere fraudolento proprie della volpe: il particolare non è senza significato se si ricorda (cfr. il capitolo ottavo) che l'etimologia del nome Renart proposta da Jacob Grimm è appunto legata alla radice semantica del "consiglio".

bien m'avoit hui mein aseje
 maufes et mis en ses liens
 quant ge qui bien sui anciens
 si fole parole disoie (vv. 590-593)

(stamattina mi aveva per bene assalito / il Maligno e intrappolato / quando io, che pure sono anziano / dicevo parole così stolte)

meis ço por coi je sui dolans
 que li damages en est grans
 jamais nul si bon buef n'aurai
 n'en nul liu ne le troverai (vv. 607-610)

(ma ciò che mi addolora / è il danno gravissimo / non avrò mai più un bue così / e non lo troverò da nessuna parte)

La successiva retrospezione narrativa del personaggio avviene quando Lietard racconta la sua disavventura alla moglie e vi aggiunge, com'è intuibile, il resoconto dell'incontro con la volpe e il consiglio avutone per liberarsi dell'orso; questo riassunto occupa una ventina di versi (vv. 952-974) e conserva solo l'indispensabile della scena primitiva (dalla "maledizione" del contadino al rinvio ottenuto da Brun), omettendo tutte le parti dialogate, da un lato, ma enfatizzando oltre misura, dall'altro, il ruolo di Lietard:

et je le soi bien enlacher
 de blanches paroles et pestre
 que j'en ai este a bon mestre:
 de bien lober buen mestre sui (vv. 964-967)

(io lo [Brun] seppi bene infinocchiare / e riempire di belle parole / perché sono stato a una buona scuola / e sono buon maestro nell'irretire)

Anche qui la porzione propriamente narrativa è poi scandita da un annuncio iniziale, un intervento metalinguistico per separare l'incontro con l'orso da quello con la volpe, un'interrogazione conclusiva rivolta alla moglie³¹.

Finalmente, un'ulteriore ricapitolazione del contenuto narrativo è nel racconto di Renart alla moglie Hermeline (vv. 1438-1497), in cui la prospettiva cambia un'altra volta: l'ascolto dei lamenti di Lietard da

31. «Et si vos dirai bien por quoi» (v. 952), «mes a quoi feroie lonc conte?» (v. 969), «mes or me conseilie et avoie / comment il ne fust ja sou» (vv. 974-975).

parte della volpe, l'incontro fra i due e la profferta di aiuto di Renart, il tranello per eliminare Brun, la ricompensa mancata della volpe, sono richiamati dalla voce del personaggio, che mantiene l'ordine logico degli avvenimenti ma rifrangendoli nella propria dimensione percettiva. La natura di *mise en abyme* del racconto è resa esplicita dalla cornice fornita dai versi di intonazione metanarrativa, che funzionano come una rubrica indirizzata al destinatario intratestuale, e dal proposito conclusivo di vendetta:

et por ce ne lera ge mie
 por dolor ne por feblete
 que vos n'oes la verité
 comment ai este asalis
 et comment ai este bailliz
 comment ai mal por bien trové (vv. 1440-1445)

(e perciò non trascurerò / per il dolore o la debolezza / che voi non sentiate la verità / come sono stato assalito / e come sono stato trattato / e come ho ricevuto male in cambio di bene)

mes Litart le conperra cher
 se do tot mon sen ne decline (vv. 1496-1497)

(ma Lietard la pagherà cara / se il mio ingegno non scema del tutto)

Inoltre, andrà notato che la narrazione di Renart comincia e finisce con la scena topica della volpe che sfugge all'inseguimento dei cani: indizio stilistico supplementare della consapevole specularizzazione in corso nella *branche*. Il riassunto compiuto da Renart sottolinea la bontà delle azioni del personaggio e la perfidia del contadino nell' approfittarne e nel liberare i cani al momento in cui la volpe viene a chiedere la sua ricompensa, a ribadire ancora una volta che il conferimento dell'istanza narrativa al personaggio, pur in quello che superficialmente può apparire un segmento ripetitivo, contribuisce a sviluppare una rappresentazione pluriprospettivistica, di cui il romanzo nella sua storia farà tesoro.

La *branche* 9 quindi esibisce uno stile narrativo piuttosto omogeneo e abile, in grado di incassare nella diegesi principale almeno tre differenti *mises en abyme*, riassunti interni speculari, in quanto riflettono progressivamente le vicende, ma in modo da incrementare la semantica testuale tramite le variazioni del punto di vista ottenute utilizzando il personaggio come narratore interno. La consapevolezza di questi procedimenti – e quindi delle loro valenze anche metanarrati-

ve – sembra provata dalla chiara segnalazione dei punti di inizio e di fine delle zone di riflessione speculare, così da assicurarne la percepibilità, l'associazione a distanza con le altre e, in definitiva, l'alto rendimento narrativo (cfr. Dällenbach, 1994, p. 144).

L'indagine su questa classe di rinarrazioni potrebbe essere estesa ad altre *branches* (per esempio la 12 e la 16 ne offrono qualche esempio), ma credo che i risultati confermerebbero quanto fin qui si è osservato in ordine al funzionamento dell'intertestualità nella zooepica; l'idea bachtiniana che i generi letterari satirici e comici del Medioevo abbiano contribuito alla formazione della linea dialogica e carnevalesca del romanzo europeo viene indirettamente avvalorata. L'epopea animalistica, come molti *fabliaux* e tutti i testi parodistici, è stato il terreno di coltura e di sperimentazione del plurilinguismo, della polifonia e di quei procedimenti prospettici, imperniati sul personaggio e sulle sue capacità di farsi narratore della propria storia, i quali più di ogni altro sono in grado di restituire un'immagine della realtà come conflitto di voci, di parole, di punti di vista. Se l'intertestualità in generale proclama che non esistono parole vergini, che ogni invenzione è rifacimento e re-intonazione, allora la polifonia del racconto rappresenta la maniera per abituarsi all'esistenza di una pluralità di angoli visuali da cui guardare al mondo e, forse, per dubitare di ogni rappresentazione che si presenti come assoluta, incontrovertibile e veridica.

4. I riferimenti alle passate avventure sono frequentissimi in tutto il *Roman de Renart* e si può dire che quasi ogni *branche* ne sia provvista, vuoi in funzione di mera presentazione del personaggio attraverso le azioni compiute, vuoi per meglio saldare le vicende nuove con quelle già narrate; qui però mi interessa fermare l'attenzione su quelle serie di allusioni che appaiono inserite in un contesto discorsivo determinato e riconoscibile. In particolare le allusioni retrospettive si raccolgono di preferenza nelle confessioni di Renart (cfr. Subrenat, 1984) e in quella sorta di *cabiers de doléances* che le sue vittime presentano ripetutamente alla corte del leone, per ottenere giustizia. Per essere ancora più chiari, dico che le allusioni sono qui prese in considerazione come modalità di rapporto intertestuale (cfr. Mathieu-Castellani, 1984) che si riferisce al contenuto narrativo e quindi si differenzia dalla citazione vera e propria, che rinvia a un testo conservandone anche la forma, la struttura del significante. Esse pertanto possono stabilire una relazione evocativa o memoriale, in un'opera continuamente "riscritta" come il *Roman de Renart*, con più di un testo che abbia narrato quella storia, rapidamente allusa, e il ricorso, quando dimostrabile, a un prestito

di segmenti letterali, parole, sintagmi, emistichi, versi o rime, sarà decisivo per individuare la *branche* presupposta in quella circostanza.

L'allusione in quanto frammento speculare in cui si riflette la totalità di una storia deve tuttavia sempre possedere un minimo di segnali che ne permettano il riconoscimento da parte di un destinatario a conoscenza anche limitata dell'epopea renardiana e deve ancor prima essere individuabile nel *continuum* narrativo in cui interviene come pausa, come sospensione della diegesi e salto temporale. Nemmeno le allusioni si sottraggono alla possibilità di una diversa inclinazione prospettica a seconda della voce che le pronuncia: Renart confessore dei suoi peccati e spesso pronto a tradurre in vanto ciò di cui dovrebbe pentirsi, Isengrin o un altro che fa il catalogo degli imbrogli subiti dalla volpe non danno degli stessi avvenimenti una rappresentazione identica e concorde.

L'allusione può anche svilupparsi limitatamente in una forma narrativa, soprattutto se di tale natura era il testo a cui rimanda: sovente allora essa assume la figura della *sineddoche*, perché sostituisce un racconto articolato con una sua azione particolarmente significativa. Già nella *branche 6* si è visto un esempio di come le allusioni alle imprese volpine possano essere disposte in una sequenza e incorniciate nel discorso di un personaggio; il leone Noble sta elencando le impuzazioni di Renart e il ricordo corre subito alle prime *branches*:

Renart e la cincia (dalla *branche 2*)

Qar qant ele le volt besier
 Et a lui se volt apaier
 Les denz jeta por lui conbrer:
 Ensi la voloit enconbrer
 La li orent ses eles oes
 Arere sailli en son crues (vv. 299-304)

(perché quando lo volle baciare / e rappacificarsi con lui / egli sfoderò i denti per prenderla / così voleva catturarla / ma là le furono preziose le sue ali / e saltò indietro nel suo riparo)

Renart e il corvo

De Renart qui prist son formage
 Et apres fist si grant utrage
 Que o les denz le volt sesir
 Mes n'en fist pas tot son plesir (vv. 327-330)

(Renart prese il suo formaggio / e poi commise un grande oltraggio / perché lo volle afferrare coi denti / ma non riuscì affatto nel suo intento)

Renart e Hersent

Ysengrins s'est a moi clames
 De Renart qui tant est blamez
 Que sa feme li a maumise
 Et sor lui a sa forche mise
 Si vilment et en tel manere
 Com sor une autre chamberere (vv. 343-348)

(Isengrin s'è lamentato con me / di Renart che è assai biasimato / perché gli ha maltrattato sua moglie / e le ha fatto violenza / così vilmente e in modo infamante / come fosse una qualunque serva)

Renart e la gallina (dalla *branche 1*)

Dame Pinte se rest clamee
 Qui est de meinte gent amee
 De sa seror dame Copee
 Que Renart li a escropee
 Et cinc mortes de ses serors (vv. 315-319)

(si è lamentata donna Pinte / che è benivolenta da tutti / per sua sorella donna Copee / che Renart le ha storpiato / e ucciso cinque sue sorelle)

Le allusioni del leone trattengono solo pochi dettagli-chiave della vicenda a cui si riferiscono, senza troppo badare al loro rilievo originario, ma, poiché è il re Noble a enunciare le accuse, l'accento cade soprattutto sul comportamento criminoso della volpe. La notorietà delle *branches* a cui si allude è assicurata da spie lessicali che fungono da indicatori di secondo grado per la decodifica da parte del pubblico e che, nel nuovo contesto metadiegetico, evidenziano l'ottica del personaggio che ha subito il danno e ha sofferto a causa di Renart.

Nel caso delle confessioni della volpe, almeno quattro di una certa importanza (nelle *branches 1, 7, 8, 17*), la personalizzazione del racconto e l'inclusione del segmento allusivo in un vero e proprio genere discorsuale codificato conferiscono un particolare spessore semantico ai riferimenti intertestuali. A parte il caso della *branche 7*, in cui la confessione si dilata nel racconto fino ad assorbirlo quasi integralmente, ma svolgendo una funzione ingannatrice e mortale per chi la ascolta (il nibbio Hubert), nondimeno senza accogliere riferimenti ad altre avventure, oltre lo scontato ricordo dell'adulterio con la lupa, le altre occorrenze meritano che ci si soffermi un poco³². Nella

32. Sul valore della confessione nella *branche 17* cfr. il capitolo sesto.

confessione che la volpe pronuncia nella prima *branche* (vv. 1029-1096) sono rievocati in prima persona i tiri giocati al gatto Tibert e a Isengrin, all'interno di una fitta serie di allusioni a gran parte del più antico ciclo narrativo zoeopico; la struttura del discorso religioso – a cui ho già accennato nel capitolo quarto – inquadra i versi che ricordano il peccato originale di Renart, narrato nella *branche* 2³³, il distico emblematico che rinvia alla disavventura del lupo nella *branche* 3, corroborato dalla ripresa dei rimanti:

gel fis pecher en la gelee
tant qu'il out la queue engelee (vv. 1055-1056)³⁴

(lo feci pescare nel ghiaccio / finché ebbe la coda congelata)

Poco prima però è la *branche* 14 a essere chiamata in causa per completare l'allusione volpina:

trois bacons avoit en un mont
ches un prodome en un larder
de çous li fis ge tant manger
n'en pot issir tant fu ventrez (vv. 1050-1053)

(tre prosciutti erano ammicchiati / nella dispensa di un brav'uomo / di quelli gli feci mangiare tanto / che non poté uscire tanto era ingrassato)

In quel testo protagonista non era veramente Isengrin ma suo fratello Primaut; tuttavia, i riscontri lessicali non lasciano dubbi: i *trois bacons* (*branche* 14, v. 666) e soprattutto la conclusione («Primaus si estoit si gros / que il ne pot onques oissir», vv. 704-705). A dire di una volontà di saldatura con l'insieme zoeopico, garantita peraltro dall'identità del suo eroe eponimo, la confessione della prima *branche* incastona nella serie di allusioni anche due episodi della medesima *branche*, sfruttando facilmente versi e rime già usati³⁵, ma pure procurando un effetto non trascurabile di specularità del racconto:

33. «Sire g'ai este entechez / de Hersent la feme Ysengrin / [...] / ele en fu a droit mescreue / que voirement l'ai fotue» (vv. 1030-1034, «sire, ho avuto rapporti / con Hersent moglie d'Isengrin / [...] / ella fu giustamente sospettata / perché davvero l'ho chiavata»).

34. Cfr. nella *branche* 3 *gelez* (v. 380), *gelee* (v. 413), *engele* (v. 455).

35. Cfr. «de soris crasses et de raz» (v. 806), «con plus tret plus estreint li las» (v. 858), «qu'il ot as denz mangiez les laz» (v. 886), nonché l'intero distico «ou il n'avoit coc ne geline / dont Renart n'ait fet sa cuisine» (vv. 817-818).

je fis Tybert chaoir es laz
 qant il cuida mengier les raz.
 De tot la parente Pintein
 Que soulement lui et s'antein
 N'i a remeis coc ne jeline
 Dont je n'aie fet ma cuisine (vv. 1073-1078)

(feci cadere Tibert nel laccio / quando credeva di mangiare i ratti. / Della parentela di Pinte / fuorché solo lei e sua zia / non c'è rimasto gallo o gallina / di cui non abbia fatto il mio pranzo)

Tutta questa confessione è improntata alla presenza intensiva del personaggio della volpe attraverso un impiego di verbi causativi, di deitici e di pronomi personali che compensano la compendiosità delle allusioni con una emotività maggiorata dalla focalizzazione interna.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare per la confessione contenuta nella *branche* 8 (circa 1190), nota come *Pèlerinage Renart*; il discorso della volpe (qui ai vv. 112-157) appare ancora delimitato da versi di annuncio³⁶ e di chiusura³⁷ e intercalato dalle formule causative (tipo *car jel fis*: vv. 126, 130, 135, 143) e dai *mea culpa* (v. 146) del registro confessorio, utili a enfatizzare la soggettività del personaggio. Tra le allusioni nettamente decifrabili emergono ancora quelle relative alle avventure delle *branches* 3 e 14; in particolare:

car je li fis les seins soner
 si vint li prestres de la vile
 et des vileins plus de deus mile
 qui le batirent et fusterent
 a bien petit ne le tuerent (vv. 130-134)

(infatti gli feci suonar le campane / così venne il prete del paese / e più di duemila contadini / che lo colpirono e frustarono / e per poco non lo ammazzarono)

contengono un rinvio alla *branche* 14, come confermano alcuni prelievi letterali³⁸; nella stessa direzione anche i versi

36. «Renart or te sie / ci devant moi si me descovre / tot de chef en chef la mal ovre» (vv. 110-112, «Renart siediti / qui davanti a me e rivelami / tutte le tue malefatte una per una»).

37. «Che que voudrois si m'en chargiez / car je vos ai dite la some» (vv. 156-157, «imponetemi quello che volete / perché vi ho detto tutto»).

38. Cfr. «les seins sone de grant air» (v. 428), «qui donc veist vileins venir» (v. 485 e ss.).

et puis le refis prende au piege
 ou il garda huit jorz le siege
 au partir i lassa le pie (vv. 143-145)

(poi lo feci di nuovo cadere in trappola / dove stette di guardia otto giorni / e partendo ci lascio la zampa)

che richiamano «et la clef do piege destent / si a pris par le pie Primaute» (*branche* 14, vv. 1064-1065). Invece l'episodio della pesca del lupo nello stagno gelato, narrato nella *branche* 3, è lo sfondo della seguente allusione:

puis li fis en un vivier
 tote une nuit poissons pechier
 dusqu'au matin que uns vileins
 i vint sa maque en ses meins (vv. 135-138)

(lo feci pescare pesci / tutta la notte in uno stagno / finché al mattino venne / un villano con una mazza in mano)

Altri esempi annoierebbero il lettore, a questo punto; mi pare che le confessioni di Renart illustrino le potenzialità di uno studio della pratica allusiva nel *Roman de Renart*, fuori da una piatta ricerca di fonti di stampo erudito. La serie di brevi riferimenti retrospettivi e speculari riceve senso, in definitiva, dall'inserimento in un microgenere discorsivo che sottolinea più intensamente la prospettiva diegetica del personaggio, in maniera sostanzialmente non troppo dissimile da quanto verificato per le rinarrazioni *en abyme*. Anche le serie di allusioni che, prese a sé, potrebbero essere valutate solo come interpolazioni speculari minime, come enunciati riflessivi metadiegetici (Dällenbach, 1994, p. 67) che non si emancipano dalla tutela narrativa del racconto principale, concorrono invece, a mio vedere, a incrementare e variare la semantica delle *branches*. Questi ulteriori rilievi su alcune forme speciali di intertestualità nel *Roman de Renart* confermano la ricchezza che tale campo di ricerca dischiude e soprattutto la solidarietà fra tecniche intertestuali e polifoniche, nonché la funzione assunta dalle riflessioni speculari non soltanto per costituire il tessuto macrotestuale del *Roman de Renart*, ma altresì nel mutare i punti di vista narrativi, espandendo le risonanze ermeneutiche del testo e, in una parola, l'apertura alla pluridiscorsività che, anche da questo versante stilistico, conferma il Romanzo della Volpe.

Animali culturali

Non sembri una tautologia parlare degli animali nel *Roman de Renart*, perché quello di “animale” è un concetto relativo, impensabile fuori della sua relazione con quello di “uomo”. Dunque parlare di animali equivale a parlare del rapporto uomo-animale; ora, per quanto numerose siano le varianti culturali di questo rapporto, non si può negare che l’animale abbia sempre avuto una parte importante nell’economia dell’uomo e, di qui, nell’elaborazione delle sue ideologie (cfr. Barrau, 1977, p. 576). Fino dalla preistoria l’uomo ha proiettato nell’immaginario i grandi animali che gli hanno conteso lo spazio naturale: la predominanza degli animali nelle rappresentazioni incise nelle caverne dagli uomini del Paleolitico si spiega con il loro modo di vivere, che ricava da quegli animali l’essenziale del cibo e del vestiario. Questa presenza insistita di bestie nelle figurazioni rivela spesso l’esistenza di un vero e proprio culto, sottolineato da una simbologia sviluppata. La documentazione offerta dall’America è particolarmente interessante, tra le altre, «in quanto comincia all’epoca dei cacciatori-raccoglitori e prosegue in piena epoca storica presso gli Indiani» (Lévêque, 1991, p. 9); l’etnologia, d’altronde, ci mostra il persistente rilievo di grandi potenze animali della foresta nelle società tradizionali ancora in vita.

Questi animali della foresta sono interpretati dai cacciatori paleolitici come potenze o forze diffuse, immanenti, poco individualizzate, che «riflettono direttamente l’esperienza concreta del gruppo umano, con il quale intrattengono un rapporto ambiguo di dominazione/sottomissione» (ivi, p. 22). Queste potenze sono oggetto di una rappresentazione non necessariamente antropomorfa, ma tuttavia psicologicamente simile all’uomo, «perciò dotate di una coscienza e di una volontà analoghe alle sue, anche se il loro livello energetico è infinitamente superiore» (ivi, p. 23). Si costituisce così un doppio del mondo naturale, una sopra-natura, secondo un processo logico di straordinaria importanza evolutiva, che produce uno schema nel quale fra mondo degli animali e

mondo degli uomini funzionano scambi sia sul piano del reale e dell'immaginario, sia del naturale (-sociale) e del soprannaturale. Gli animali divinizzati, immagini delle potenze supreme della foresta, non scompaiono con la rivoluzione neolitica, la sedentarizzazione e lo sviluppo dell'agricoltura, ma continuano negli dei zoomorfi dell'Egitto e della Grecia (ivi, p. 52), nonostante il progresso crescente dell'antropomorfizzazione del pantheon politeista delle grandi civiltà antiche.

L'antropologia ci insegna d'altro canto che, pressoché ovunque, il rapporto fra uomini e animali adombra una questione essenziale che concerne la classificazione, e dunque «il problema più vasto dell'appartenenza dell'uomo alla natura» (Barrau, 1977, p. 588). Ma nella percezione della natura, e quindi anche nei rapporti tra uomo e animale, si riflettono i rapporti esistenti tra gli uomini (ivi, p. 577), e in definitiva l'uomo classifica l'ambiente naturale sulla base del proprio sistema sociale, talché le tassonomie che egli produce ed elabora esprimono anche precisi codici di comportamento nei confronti di questa o quella realtà naturale, animale o vegetale che sia. Perciò tracciare il confine tra uomo e animale risulta il problema principale di molti sistemi di pensiero e di classificazione etnici: si pensi alle numerose figure animali antropomorfe nel folklore, all'idea della parentela con gli animali nel totemismo, alla reincarnazione sotto forma bestiale nella metempsicosi, alle metamorfosi nell'uno e nell'altro senso diffuse quasi universalmente. Da tutto ciò, ancorché sommariamente ricapitolato, si evince che «gli atteggiamenti umani verso l'animale sono profondamente impregnati di religione» e le interrelazioni ecologiche, pur restando fondamentali, non possono spiegare tutto (ivi, p. 578).

L'animale, in fin dei conti, è sempre stato sentito dall'uomo come più vicino a sé di tutte le altre componenti della biocenosi: perciò, a livello ideologico, è stato – ed è tuttora, nelle credenze folkloriche ed etniche – oggetto di rappresentazioni ambivalenti. Nei suoi aspetti negativi, appare spesso «come violatore dell'ordine stabilito, tessitore d'inganni, incarnazione delle forze del male, avversario degli dèi, sede d'impurità e occasione di errori umani gravi, tra cui quello della bestialità» (ivi, p. 586). Sul piano positivo, viceversa, l'animale può essere abitato da un dio, veicolo tra l'uomo e il divino o il soprannaturale, parente o antenato totemico, dio esso stesso. S'intende che, in parallelo a ciò, e in vari gradi di combinazione, all'interno dei differenti sistemi di classificazione etnici, l'uomo rispetto all'animale può trovarsi in una relazione d'identità, similarità, apparentamento, ovvero di differenza, opposizione, dominanza.

Sempre l'antropologia, nella lunga discussione intorno alla polimorfa categoria di totemismo¹, ci mostra il nesso fra tassonomie zoologiche e organizzazione sociale umana; per usare le parole di Radcliffe-Brown, «le somiglianze e le differenze tra le specie animali si traducono in termini di alleanza e di conflitto, di solidarietà e opposizione. In altre parole il mondo della vita animale è rappresentato in termini di relazioni sociali simili a quelle della società umana» (citato da Barrau, 1977, p. 580). Non è dunque affatto singolare, né unicamente imputabile a una convenzione retorico-letteraria, ma ha piuttosto una sua solida base culturale, il fatto che le relazioni sociali fra gli uomini appaiano riflesse o trasferite nel mondo animale, nella tradizione favolistica e zoepica, che si manifesta nel *Roman de Renart*.

8.1

Animali e società

È un luogo comune della critica asserire che gli animali nel *Roman de Renart* rispecchino la società umana, e nella fattispecie quella medievale del XII-XIII secolo, o per dire ancor meglio quella feudale francese (cfr. Paris, 1895, p. 397). Ma ci si deve domandare in che modo e misura la rispecchiano. Trattandosi di un'opera letteraria, cioè di un prodotto ideologico, piuttosto che istituire subito una relazione diretta e immediata con la realtà economica e sociale del suo tempo (almeno quale noi la conosciamo), converrà rivolgersi all'immagine prevalente di quella società consegnata alla teoria della tripartizione o dei tre ordini: *oratores, bellatores, laboratores*.

Com'è noto, «nell'epoca storica in oggetto, la teoria della tripartizione, oltre che formulazione soggettiva e modello di società proposto da determinate correnti di pensiero, ha anche statuto di realtà

1. A proposito del quale vale la pena di riportare la descrizione dei nativi americani, citata da Lévi-Strauss (1964, p. 50), che costituisce un bell'esempio di comunione con l'animale proprio di società in cui la caccia è rimasta una fonte primaria di sussistenza: «Noi sappiamo ciò che fanno gli animali, quali siano i bisogni del castoreo, dell'orso, del salmone e delle altre creature, perché, una volta, gli uomini si sposavano con loro e quindi hanno ricevuto questo sapere dalle loro spose animali [...] i bianchi hanno vissuto poco in questo paese e non sanno un gran che degli animali; noi invece siamo qui da migliaia d'anni e da molto tempo gli stessi animali ci hanno istruito. I bianchi segnano tutto in un libro per non dimenticare, ma i nostri avi hanno sposato gli animali, hanno imparato tutte le loro usanze e hanno tramandato queste conoscenze di generazione in generazione».

ideologica munita di dinamica propria» (Pasero, 1990, p. 69), che le assicura vitalità e successo tali da renderla una sorta di quadro di riferimento polivalente. Essa rappresenta d'altronde un caso particolare di intersezione fra archetipi culturali e ideologia del feudalesimo, in quanto attualizzazione del modello trifunzionale del mondo, vale a dire di quella concezione globale che distribuisce l'universo religioso e sociale in tre campi gerarchizzati: sovranità, forza, fecondità.

Questa rappresentazione tripartita, che si può rinvenire nelle più diverse manifestazioni del pensiero (dalla teologia alla politica, dalla giurisprudenza alla letteratura, dal rituale alla psicologia al simbolismo dei colori) e presso popolazioni lontane fra di loro (dall'Iran a Roma, dai Celti all'India, dalla Scandinavia alla Grecia), sarebbe un'eredità indeuropea². Sospendendo il giudizio sulle implicazioni etniche della teoria, che pure conserva un valore come modello euristico, è innegabile che il Medioevo europeo conosca un'esplicita ideologia trifunzionale della società, divisa appunto in sacerdoti, cavalieri e contadini (cfr. Duby, 1980).

Nel *Roman de Renart* la rappresentazione dei ceti sociali si adegua a questo schema senza troppa fatica; sono cavalieri, quindi nobili, seppur con diversità di rango e di competenze, tutti gli eroi zoomorfi, dalla volpe al lupo al leone e così via; sono contadini quasi tutti i personaggi antropomorfi; i pochi sacerdoti sono zoomorfi, se membri dell'alto clero, e antropomorfi, se monaci o preti di campagna. Ma ciò che è passato inosservato invece è il possibile simbolismo trifunzionale dei protagonisti delle *branches* che mettono in scena la società degli animali, vale a dire Noble, il re leone, il suo conestabile, il lupo Isengrin, e il suo miglior vassallo, la volpe Renart. Questa terna di figure, di cui fu a suo tempo rilevata una possibile matrice indiana (cfr. Sudre, 1893, p. 11), attualizza in certo qual modo le tre funzioni dell'ideologia "indeuropea": la prima, la sovranità, è incarnata dal re, il leone Noble; la seconda, la forza brutta, dal lupo Isengrin; la terza, quella più polimorfa e difficile da ridurre *ad unum*, dalla volpe Renart³. Si rende così percepibile un doppio livello di ripercussione del modello triparti-

2. La teoria formulata da Georges Dumézil è stata al centro di accese discussioni: cfr. Rivière *et al.* (1979), ma anche Renfrew (1989, pp. 283-96), Lévêque (1991, pp. 129-41), Meli (1992), Grottanelli (1993), Dubuisson (1995, pp. 31-127).

3. Indizi di terza funzione sarebbero il pelo rosso di Renart, sinonimo di perfidia nella mentalità medievale, la sua speciale intelligenza astuta e tortuosa, le somiglianze con divinità ambigue e trasgressive come Loki e Syrdon.

to, sia nell'architettura della società feudale riflessa nel testo, sia nel recupero di una terna di attanti essenziali al racconto⁴.

Se ora si sovrappone alla rappresentazione dei ceti sociali nel *Roman de Renart* l'opposizione tassonomica fondamentale di uomo *vs.* animale, si produce una vistosa e significativa asimmetria. Infatti, come s'è accennato, con un'apparente inversione dei rapporti di forza "reali" secondo cui è l'uomo a dominare l'animale, tutti i personaggi zoomorfi protagonisti sono rappresentati quali appartenenti alla classe dominante, alla nobiltà feudale, mentre quelli antropomorfi sono di estrazione subalterna, perlopiù contadini. Ne deriva una segmentazione sociale irriducibile, in quanto apparentemente fondata su un'opposizione ontologica: non c'è possibilità di trasformazione del dominante nel subalterno, e viceversa, come non ce n'è dell'animale nell'uomo⁵. Si può pertanto asserire che il modello tripartito della società subisce un'accentuata bipolarizzazione nel *Roman de Renart*, in cui l'antagonismo fra dominanti e dominati fa aggio sulla tripartizione funzionale, di ipotetica matrice indeuropea. Che questo sia il discrimine sovraordinato, che la raffigurazione zoo/antropomorfa pertinentizza, emerge anche se si considera l'altra opposizione classificatoria e fondante della società medievale, quella fra clero e laicato. Le cose non vanno diversamente: infatti essa si subordina alla contraddizione principale, fra eroi zoomorfi e comprimari antropomorfi. Alti prelati e gerarchie ecclesiastiche, quando compaiono, hanno maschera animalesca e si stringono al fianco dei signori feudali, mentre il basso clero rurale e, all'occorrenza, i monaci bianchi e neri hanno volto umano e condividono coi *laboratores* gli effetti nefasti delle incursioni dei predatori zoomorfi.

Il quadro zoologico dei personaggi del *Roman de Renart* non è completo se non si accenna anche alla presenza degli altri animali, non protagonisti, che compaiono nelle diverse avventure. Vi sono anzitutto i cani che, a gruppi, a schiere o inquadrati nelle mute di segugi, si trovano a inseguire la volpe – talora il lupo – al termine di una delle sue più o meno riuscite imprese (è un *topos* che ricorre molto spesso: cfr. *branches* 1, 2, 3, 5a, 11, 12, 14, 15, 16): lo stereotipo non con-

4. Ma, come si è visto nel capitolo secondo a proposito di Chantecler e Pinte, le risonanze del modello trifunzionale possono essere più ampie e disseminate nelle *branches*.

5. Si può tuttavia dubitare che una concezione così radicale sia sottesa a tutte le *branches* – che si distendono in un arco secolare – e renda effettiva giustizia a una ricezione che dev'essere stata variegata in misura almeno pari alla molteplicità degli autori del *Roman de Renart*.

sente mai agli inseguitori di assumere una fisionomia individuale, tutt'al più di avere dei nomi pittoreschi, o parlanti che dir si voglia, che danno loro un'esistenza effimera e fittizia. Accanto a questi vanno ricordati gli animali, generalmente da cortile, che costituiscono l'oggetto pressoché inerme delle predazioni di Renart (come le tre galline della *branche* 4 o le anguille della *branche* 3, per esempio). Infine, vi sono gli animali sottomessi all'uomo, che li sfrutta per agevolare le attività più pesanti (come l'asino nella *branche* 4, il bue nella *branche* 9 o i cavalli che tutti usano per spostarsi).

Questi sono, per così dire, tutti animali di secondo grado, animali più animali degli altri: il loro posto nella tassonomia del *Roman de Renart* è determinato da fattori sia zoologici che letterari; infatti, a differenza degli eroi del romanzo, che sono in maggioranza selvatici (e predatori: la volpe, il lupo e il leone), questi altri sono in prevalenza domestici; in termini ecologici, vi si può vedere anche la traccia di un'opposizione fra erbivori, consumatori primari, e carnivori, consumatori secondari. Ciò permette di istituire una diversa relazione con l'uomo, decisamente più competitiva con questi ultimi, i predatori carnivori; la selvatichezza poi aggiunge una dimensione di maggiore indipendenza e potenziale superiorità rispetto all'uomo, che può tradursi sul piano culturale in sfumature di tipo totemico. Dal punto di vista letterario, questi altri animali di secondo grado, o domestici che dir si voglia, si distinguono dai protagonisti, perché generalmente non hanno un ruolo autonomo e non parlano: ciò traduce sul piano narrativo la loro subalternità all'uomo ovvero la loro inferiorità nella biocenosi.

Il fatto che gli animali parlino – nel *Roman de Renart* come nelle favole – è sempre stato giudicato il segno principale dell'antropomorfismo di questi singolari personaggi, atteso che il linguaggio articolato, come il riso, è inseparabile dall'essere uomo. E il *Roman de Renart* gioca con molta finezza e divertimento, più di quanto siano stati disposti a concedergliene certi occhiuti scrutatori delle gradazioni di animalità e umanità dei suoi eroi, gioca – dico – con il travestimento antropomorfo delle bestie, spingendosi fino a farle cavalcare e combattere come autentici cavalieri. Ma, si badi, le cavalcature degli eroi zoomorfi sono ancora altra cosa dagli animali di secondo grado di cui s'è dianzi discusso: queste sono immagini virtuali, effetto perlopiù del trascinarsi stilistico dei modelli epici e romanzeschi, nei quali i protagonisti vanno naturalmente a cavallo, giostrano, duellano, attaccano lancia in resta e così via (cfr. Bianciotto, 1973).

Dunque Renart, Isengrin, Noble, Hersent e tutti gli altri parlano e tengono veri e propri discorsi: basti pensare alle *branches* che rap-

presentano i diversi processi alla volpe. Ma è lecito domandarsi se comunicano davvero uomini e animali nel *Roman de Renart*⁶; la risposta non può beninteso essere generale, perché occorre valutare le singole *branches*, che risalgono a fasi diverse di composizione, scalate nel tempo. Tuttavia, un esame attento dei dialoghi fra uomini e animali nelle prime *branches* (cioè 1, 2, 3, 4) suggerisce almeno qualche considerazione passibile di estrapolazioni e verifiche successive. Nella prima *branche* l'incursione notturna di Renart e Tibert nella casa del prete provoca il repentino risveglio dell'uomo, della sua concubina e del figlio che si precipitano addosso al gatto rimasto intrappolato: tutto il dialogo si svolge fra i due animali, mentre l'unica battuta pronunciata dal ragazzino è rivolta a destare l'attenzione dei suoi genitori. Nella terza *branche* Renart ricorre all'astuzia della finta morte per farsi trasportare sul carretto dei mercanti di pesce: il dialogo fra costoro è sviluppato e divertente, ma non coinvolge mai direttamente la volpe⁷. Nella quarta *branche* l'estrazione di Isengrin dal pozzo effettuata dai monaci comporta uno scambio di battute fra i religiosi e il loro priore, senza che il lupo vi abbia alcuna parte.

Insomma, nelle prime *branches* non hanno luogo veri dialoghi fra uomini e animali, in cui cioè gli interlocutori delle due specie replicano gli uni agli altri o si situino in una catena discorsiva semanticamente collegata. Un embrione di dialogo di questo tipo si può cogliere tutt'al più nella *branche* 2, vuoi nell'incontro della volpe col converso che le sbarra la strada, vuoi nel furto del formaggio compiuto dal corvo ai danni della donna. Nel primo caso Renart, grazie alla sua parlantina, riesce a far breccia nella coscienza del religioso, che così lo lascia scappare. Nel secondo, Tiecelein si rivolge alla vecchia deridendola per la sua cattiva custodia. Eppure molto spesso la comunicazione è solo apparente: parlano Renart e Isengrin e gli altri animali fra di loro, parlano gli uomini e le donne che incontrano, ma i loro discorsi corrono su binari paralleli, come le loro esistenze, che s'intersecano solo quando i bisogni degli uni si scontrano con quelli degli altri, a riprova di quella competizione interspecifica allusa di sopra.

Ciò che queste osservazioni, tra l'altro, vorrebbero suggerire è la necessità improcrastinabile per gli studi sul *Roman de Renart* e la let-

6. Come è stato scritto acutamente, al personaggio zoomorfo «l'affabulation semble ne prêter la parole que pour mieux montrer son inaptitude profonde à la communication» (Batany, 1989, p. 175).

7. Ciò implica, tra l'altro, una lettura dei vv. 58-59 come commento del narratore e non del personaggio (cfr. Rychner, 1967-68, p. 129).

teratura zoeopica medievale di abbandonare la categoria obsoleta di antropomorfismo, che guarda ai personaggi animali di queste opere con un'ottica rovesciata⁸. Il concetto critico di antropomorfismo, che pure ha fatto sprecare inchiostro e intelligenza a molti esegeti renardiani, è tautologico, in quanto la proiezione di capacità e attitudini umane sugli animali è già presupposta dalla loro elezione a personaggi letterari, e inoltre oscura il problema vero, cioè appunto lo zoomorfismo. Per dirla altrimenti, la prevedibile intersezione di tratti umani e tratti ferini nelle azioni di Renart, Isengrin e soci è meno interessante della domanda sull'origine, storica e antropologica, di una narrativa con eroi animali anziché umani e sui bisogni a cui una simile narrativa risponde, atteso che essa esiste dai primordi della civiltà umana⁹.

Se si guarda al *Roman de Renart* dal punto di vista della ricezione, come è non solo legittimo, ma anche doveroso fare, la categoria dell'antropomorfismo dimostra ancora di più la sua inaffidabilità e imprecisione. Infatti, ci si può domandare come il pubblico si raffigurasse gli eroi della zoeopica: cioè se vedeva in essi anzitutto degli animali con indosso una divisa sociale (da cavaliere, sacerdote o re), ovvero dei tipi sociali con il volto coperto da maschere animalesche, oppure dei protagonisti di una messinscena, di una festa di tipo latamente carnevalesco, travestiti da animali con i segni esteriori del ceto sociale. A tutto ciò si aggiunga poi una sorta di intrinseca dialettica o ambivalenza della rappresentazione: l'animale travestito da uomo segnala e dissimula col suo travestimento il fatto che esso vuole in realtà significare un aspetto o condizione dell'essere umano (l'apparenza è l'essenza) – al pari dell'uomo mascherato da animale, peraltro (cfr. Batany, 1989, pp. 188-9)¹⁰.

8. Lo ha fatto notare ancora Batany (1989, pp. 187-8), rilevando come sia più ovvio per l'uomo raffigurarsi gli animali come simili a sé, attribuendo loro facoltà e attitudini umane, che non considerarli da zoologo per poi travestirli da uomini; è ciò che mostra del resto l'esperienza infantile del rapporto con gli animali, veri e finti, e la ricezione spontanea dei personaggi "antropomorfi" dei fumetti (Topolino, Paperino ecc.).

9. Mi pare triviale ribadire l'universalità del fenomeno: «dans toutes les cultures, dans toutes les époques pour lesquelles nous conservons des témoignages, des assimilations se présentent entre l'action des hommes et celle des animaux; c'est un phénomène spontané» (Batany, 1989, p. 170).

10. Funziona qui una dialettica o meglio una pluralità semantica della maschera animale, che la rende strumento di affermazione simultanea dell'identità e dell'alterità dell'uomo, e così permette di esteriorizzarne la dualità fondamentale: «c'est l'instrument d'un langage binaire échappant à l'abstraction mathématique, et qui sert beaucoup plus à faire comprendre à l'humanité la richesse de ses désordres et de ses erreurs qu'à la mouler dans un ordre préétabli» (Batany, 1989, p. 195).

Comunque sia, anche a prescindere da queste implicazioni di natura ricezionale, è un fatto che la narrativa animalistica, che noi oggi conosciamo solo al livello degradato della letteratura infantile, ha invece dietro di sé una tradizione millenaria e una diffusione pressoché universale, ed è ad essa che va ascritta pure la zoepica medievale.

8.2

Animali testualizzati

Il racconto zoomorfico ha un'estensione intercontinentale e gli animali sono sempre stati oggetto di investimenti simbolici; discuterò più avanti i rapporti che il *Roman de Renart* intrattiene con il genere della fiaba animalistica – e non solo nelle sue versioni antiche e medievali – come con gli aneddoti mitologici sul cosiddetto briccone divino. Preliminarmente intendo solo accennare ad alcune implicazioni di questa complessa problematica, per offrire una prima visione d'insieme che, se non sarà esauriente, spero possa essere almeno stimolante a seguire gli approfondimenti successivi e anche a nuovi sviluppi della ricerca.

Gli studi sul folklore animalistico hanno messo in evidenza che esiste un patrimonio internazionale di motivi e di intrecci comuni alle varie tipologie del racconto zoomorfico, che esistono delle strutture narrative ricorrenti, caratterizzate dalla semplicità di azione e dalla tendenza a impernarsi attorno a protagonisti complementari (ingannatore/ingannato) e catalizzatori di serie aneddotiche (cfr. Propp, 1990, pp. 347-67). La natura di animali selvatici degli eroi di queste storie e il tema della competizione per l'esistenza, espresso dal valore compositivo della furbizia come tattica principale delle azioni, perlopiù motivate da bisogni primari come il nutrimento e l'appetito sessuale, deporrebbero a favore di una arcaicità di questa classe di racconti, avvalorata anche dall'omologia profonda con le narrazioni sui *tricksters*, gli imbroglioni errabondi e archetipici delle mitologie primordiali, conservate spesso inalterate dalle società di interesse etnologico. L'interpretazione della volpe Renart come epifania medievale del briccone divino o *trickster* è stata del resto avanzata più di una volta¹¹.

Accanto a questo sottofondo antropologico, non si possono dimenticare gli animali letterari, protagonisti della favolistica classica e medievale, e con essi anche il problema dell'interpretazione allegori-

11. Cfr. il paragrafo 8.6.

ca o simbolica che è dominante nell'esegesi cristiana¹². Fin dall'epoca carolingia è presente una sorta di *koinè* di letture allegoriche degli animali, che passa da un autore all'altro e che, a partire dall'episodio biblico dell'imposizione dei nomi alle bestie da parte di Adamo, concorda nella dimostrazione della preminenza dell'uomo su di loro (cfr. Dronke, 1985). All'*interpretatio* cristiana, che traversa tanto le agiografie che i bestiari, appartiene una svalutazione dell'animale, un'assoluta desacralizzazione, che si manifesta tanto nell'indistinzione fra creature reali e fantastiche, quanto nella loro riduzione a strumenti del demonio o a passivi esecutori del volere divino.

Se si guarda alla favolistica di tradizione esopica classica e medio-latina, bisogna però riconoscere che le strutture semiotiche e ideologiche della zooepica medievale sono diverse e indipendenti, come aveva già messo in chiaro Jauss (1959, p. 70): il *Roman de Renart* – insieme, ma in misura decrescente, con le opere da esso derivate – costituisce un genere a se stante della letteratura medievale, individuato soprattutto dall'antagonismo epico fra il lupo e la volpe, dalla storizzazione delle avventure nella società feudale francese, dall'attribuzione di nomi propri agli animali, dall'assenza del didascalismo proprio della favola. Le affinità fra i due generi si concentrano dunque nella sporadica continuità di materiali narrativi, cioè negli intrecci e nella presenza di personaggi zoomorfi; due elementi che, se risultano deboli per dimostrare una relazione letteraria, nel segno di una intertestualità protratta diacronicamente, sono invece forti abbastanza per suggerire un comune radicamento nel folklore animalistico.

Di questo ancoraggio al folklore è indizio, se non prova certa, anche una caratteristica importante che distingue gli animali della zooepica medievale da quelli della favola antica: i nomi propri, che trasformano gli astratti lupi, orsi, volpi, leoni, corvi ecc. della tradizione esopica nei concreti Renart, Isengrin, Noble, Brun, Tibert ecc. del *Roman de Renart*¹³. Quasi tutti gli animali che compaiono nell'o-

12. Com'è noto, la tradizione della fisiognomica antica stabiliva già delle corrispondenze fra animali e caratteri umani; gli autori cristiani, come per esempio Boezio, vi aggiungono l'idea che i vizi fanno assomigliare l'uomo alla bestia, cioè gli fanno perdere la dignità e moralità umane (cfr. Batany, 1989, pp. 172-4). Questa assimilazione negativa dell'uomo alla bestia è evidentemente presupposta anche dal *Roman de Renart*.

13. La denominazione degli animali non è ignota alla tradizione indiana (a partire dal *Pañcatantra*), ma, se non mi sbaglio, è limitata alla triade formata dal re, il leone, e dai suoi ministri, gli sciacalli.

pera ne sono provvisti, al punto che è stata anche abbozzata una tipologia degli zoonimi, dalla quale si evince, per esempio, che, oltre a prevedibili nomi parlanti o allusivi di qualità dell'animale, un numero rilevante e inclusivo degli eroi principali è costituito da nomi propri di persona, apparentemente non motivati in alcun modo. A parte ogni altra considerazione d'ordine etimologico e storico¹⁴, e per quanto spazio si voglia fare al talento inventivo degli autori del *Roman de Renart*, non si può trascurare l'usanza etnica diffusa pressoché in tutta Europa di chiamare gli animali con nomi propri e/o di parentela (cfr. Alinei, 1984). Secondo un'ipotesi plausibile e più volte avanzata, nella zoonimia popolare si manterrebbe viva l'idea primitiva dell'animale-parente, antenato e sacro, dunque colpito da tabù, il cui nome vero non può essere pronunciato, ma deve essere sostituito da un nome di copertura umano.

Che il mondo animale presso tutti i popoli, e specialmente nelle epoche meno evolute, abbia fornito immagini e nomi alla creazione di nomi propri, sia individuali che collettivi, è fatto noto; che questa presenza del mondo animale nell'antroponimia sia da ricondurre a fenomeni, idee e pratiche religiose di tipo totemico, è parimenti ammissibile e ragionevole (cfr. per esempio Arcamone, 1985, e annessa discussione). Ma qui è in causa il processo opposto, l'attribuzione di un antroponimo a un animale. A titolo comparativo, può essere perciò utile accennare al ruolo della volpe nelle religioni orientali. La volpe appartiene infatti al fondo comune della cultura religiosa giapponese, dove è protagonista di fenomeni di culto e di possessione: proprio durante questi ultimi vengono rivelati molti nomi della volpe, che sono nomi propri di persona sia maschili che femminili (cfr. Bouchy, 1984, p. 52). Nelle volpi oggetto di culto vengono altresì identificati gli antenati.

Un rapporto stretto fra volpi, antenati e fantasmi (*revenants*), tutte entità dalla natura ambivalente, ctonia e celeste, benefica e terribile, è attestato pure per la Cina classica. Inoltre qui le volpi hanno antroponimi interessanti: uno di questi è *hu*; come spiega uno specialista, «par sa signification en tant que nom commun, il veut dire "barbare du Nord" et connote un ailleurs, des marges non chinoises qui échappent à l'action civilisatrice. Par homophonie avec le caractère *hu*: "renard", il recèle au niveau du signifiant l'identité secrète de la personne. Hu est toutefois un nom de famille fort courant, porté par des Chinois "bon teint"» (Levi, 1984, p. 117). Si produce così l'illu-

14. Su cui mi soffermerò nel paragrafo 8.4.

sione di un sistema totemico, perché la corrispondenza fra emblemi animali e clan è affatto immaginaria e non ha un riscontro sociale, in epoca storica, per la Cina. Ma c'è dell'altro:

si les renards ordinaires s'appellent Hu et laissent transparaître dans leur désignation patronymique leur être véritable, les très vieux renards ont des noms qui ne les distinguent en rien des autres hommes. Ils s'appellent Zhang ou Zhao (autant dire Dupont ou Durand) lorsqu'ils ont mille ans et ils évoluent, insoupçonnés et insoupçonnables, parmi les hommes (ivi, p. 118).

Mi pare che questi riferimenti legittimino il sospetto che il nesso fra culto degli animali e loro denominazione mediante antroponimi sia di portata assai vasta e possa essere indizio di un atteggiamento culturale di remota stratificazione: un possibile sottofondo totemico delle diverse testualizzazioni animalistiche; nel caso del *Roman de Renart*, si vedrà più avanti come questo schema dia coerenza alle omologie con le forme del racconto zoomorfico, con il modello antropologico del *trickster* parimenti zooantropomorfo, come all'analogia fra la denominazione dei personaggi animali e la zoonimia popolare.

Purtuttavia, a una più stringente articolazione del *Roman de Renart* con l'ideologia del totemismo, così come fu formulata in ambiente antropologico, non si può negare che manchi una corrispondenza visibile ed esplicita fra le specie animali rappresentate nel testo e i gruppi sociali dell'epoca. Ci si riporti a quanto è stato in precedenza osservato sull'immagine dei tre ordini e vi si aggiunga che la letteratura medievale conosce anche altre e più sofisticate classificazioni degli "stati del mondo" (cfr. Belletti, 1993, pp. 9-54): ebbene, tranne forse che per il leone in veste di re, non ha del tutto torto chi osserva che i contrassegni sociali appaiono nel testo prevalentemente come travestimenti dei personaggi zoomorfi, cioè serbando qualcosa di fittizio, di innaturale, per una mancata correlazione con tratti specifici dell'animale, quale si richiederebbe da un sistema compiutamente totemico (cfr. Batany, 1989, p. 182)¹⁵.

15. Il mondo animale rappresentato nel *Roman de Renart* possiede comunque un valore di modello per il mondo umano, nel duplice senso che simula o imita la società esterna e che le offre un paradigma di riferimento; le vicende dei suoi eroi zoomorfi possono funzionare altresì non solo da antimodello (mostrando all'uomo come non deve essere, individualmente e socialmente), ma anche da modello affermativo (evocando nel pubblico un dover e poter essere): a quest'ultimo parrebbero ricondursi l'ideale di felicità terrena e la nostalgia di un ordine naturale, che fanno capolino in qualche *branche* (cfr. Batany, 1989, p. 179).

8.3

Animali e storia medievale

Finalmente, occorre cercare di collocare il *Roman de Renart* nel contesto storico medievale, nel concreto quadro socio-ambientale in cui uomini e animali vivevano insieme, secondo modalità che, in larga misura, non sono più le nostre. Ciò è indispensabile anche per rendersi conto della qualità e quantità della presenza degli animali nella vita quotidiana e quindi nell'immaginario degli uomini di quell'epoca.

La soglia fra tarda Antichità e alto Medioevo sembra aver conosciuto un mutamento dell'ecosistema tale da influire in modo significativo sui rapporti dell'uomo con l'ambiente naturale e dunque anche con le altre specie viventi¹⁶. Gli elementi di novità introdotti dal Medioevo rispetto al passato sono stati riassunti molto bene in uno studio recente che cito:

1) con la perdita di controllo sull'ambiente diminuisce la capacità di dominio sugli animali; 2) aumentano nei loro confronti i motivi di incontro-scontro, di sintonia-antagonismo, di concorrenza-supporto, in un quadro biocenotico più costretto, in un rapporto più vincolato con la realtà naturale; 3) in tale situazione i confini del mondo animale perdono di nettezza, provocando quindi nell'uomo il naturale bisogno di ribadirli; 4) sul piano delle culture, infine, questo tormentato momento si sostanzia nella grande sfasatura fra l'antropocentrismo della trionfante dottrina cristiana e l'oggettiva situazione ambientale (Ortalli, 1997, p. 7).

Questo quadro di interazione fra uomini e animali molto più ravvicinata che prima e con elementi di potenziale antagonismo concerne tanto il rapporto generale quanto quello con singole specie e si riverbera inevitabilmente sull'immaginario e sui modelli che informano i testi della cultura e della letteratura. Emblematico è il caso del lupo, il cui stereotipo negativo viene creato sostanzialmente nel Medioevo attraverso addizioni e trasformazioni dell'immagine dell'animale trasmessa dal mondo antico, la più vistosa delle quali è forse l'evoluzione dall'antagonismo fra il lupo e le altre specie animali a quello fra il lupo e l'uomo (cfr. *ivi*, pp. 57-122)¹⁷.

16. Si parla di «variazioni climatiche, un'espansione delle aree boschive, processi di impaludamento, o variazioni di piovosità, o un grave calo demografico» (cfr. Ortalli, 1997, p. 4).

17. Per inciso, se la ricerca storico-etnografica sul lupo ha raggiunto ormai un'apprezzabile solidità e ampiezza di risultati, imprescindibili anche per la valuta-

L'alto Medioevo conosce tra l'altro un incremento del ruolo della caccia rispetto all'agricoltura, accanto a un'interruzione del processo di addomesticamento avviato dall'Antichità, che porta a una semplificazione dell'allevamento, da mettere anche in relazione con una caduta delle conoscenze zoologiche. L'aumento della concorrenzialità interspecifica diventa poi l'indice di un «rapporto strettissimo uomo/animale» (ivi, p. 28) che connota tutto il periodo; ciò acquista importanza particolare, in quanto nelle questioni relative agli animali e all'ambiente in genere, «le basi delle vicende, delle rappresentazioni e degli assetti più tardi sono quelle fondate, con uno stacco rispetto all'età precedente, nell'alto medioevo e mantenute poi con forti continuità» (ivi, p. 41).

Nella sfera culturale, si registrerebbe una «sfasatura» ovvero una divaricazione fra l'ideologia ufficiale della Chiesa, dominante *de iure* ma non *de facto*, e le credenze diffuse pressoché a tutti i livelli sociali, che si ha l'abitudine di etichettare come folklore. Le testimonianze di parte ecclesiastica, l'agiografia, i generi didascalici e omiletici, i testi inquisitoriali e quant'altro (i cosiddetti archivi della repressione) ci rimandano l'immagine di un mondo popolare che tratta gli animali (e le piante) come entità spirituali, li venera, li evoca, li scongiura, li idolatra, li festeggia e li maledice. Tutto ciò in palese, ma non sempre cosciente, contrapposizione all'antropocentrismo della dottrina cristiana ufficiale: nella Bibbia,

Dio benedisse Noè e i suoi figli e disse loro: Siate fecondi e moltiplicatevi e riempite la terra. Il timore e il terrore di voi sia in tutte le bestie selvatiche e in tutto il bestiame e in tutti gli uccelli del cielo. Quanto striscia sul suolo e tutti i pesci del mare sono messi in vostro potere. Quanto si muove e ha vita vi servirà di cibo: vi do tutto questo, come già le verdi erbe (*Genesi*, 9, 1-3).

Che dalla visione antropocentrica cristiana derivi un atteggiamento di arroganza verso l'ambiente naturale è possibile, ma da accertare caso per caso; piuttosto l'impatto del cristianesimo sembra aver agito più sensibilmente «nel senso di una desacralizzazione dell'animale» (ivi, p. 54). Quel sottofondo totemico, che si è intravisto anche sopra nella filigrana dei testi renardiani, che potrebbe essere messo in relazione dubitativamente anche con l'accresciuto spazio della caccia nell'alto Medioevo (cfr. anche Galloni, 1993), che trapela comunque da molte

ziona culturale e simbolica dell'animale nei testi letterari, non mi pare che si possa dire altrettanto nel caso della volpe.

attestazioni (specialmente di estrazione “barbarica”)¹⁸, in cui l’immagine dell’animale è positiva, sacra, tutelare, quanto meno ambivalente, ebbene viene aggredito e scacciato dal Medioevo cristiano.

Eppure, una presenza e un ruolo “spirituali” dell’animale nel Medioevo affiorano anche dall’interno del cristianesimo, che nella sua opera di colonizzazione culturale non poté fare a meno, com’è risaputo, di venire a patti con le resistenti culture folkloriche di questa o quella località: lo illustrano per esempio le vite dei santi, con i loro molteplici e significativi incontri con le bestie (cfr. Lecco, 1986 e Boggioni, 1999), anche senza ricorrere al modello più noto e studiato di san Francesco¹⁹.

In realtà il Medioevo sembra aver avuto un’immagine dinamica del mondo animale, oscillante fra la netta separazione propugnata dal pensiero cristiano e una progressiva dissolvenza dei confini tra le specie a partire dal XII secolo; i Padri della Chiesa avevano infatti stabilito una differenza qualitativa, ontologica, fra l’uomo e la bestia, segnando una rottura consapevole con la tradizione pagana e caratterizzando gli animali in base alle loro proprietà esterne e interne (mancanza di intelletto e di un’anima immortale): in tal modo veniva anche giustificato “naturalmente” il dominio degli uomini su di loro²⁰. Questa prospettiva si rifletteva variamente nei rapporti che gli uomini intrattenevano con gli animali reali, in termini di possesso, di nutrimento e anche di espressione della sessualità; tuttavia, i paradigmi delle interrelazioni con le bestie erano influenzati, e sempre più nel corso dei secoli medievali, pure dagli animali dell’immaginario, cioè dalla tradizione favolistica, enciclopedica, agiografica ecc. – dagli animali testualizzati, come si è detto in precedenza.

Se gli animali selvatici erano posti sotto il controllo di Dio, quelli domestici ricadevano interamente sotto quello dell’uomo, che li uti-

18. «Il lupo che nel racconto di Paolo Diacono guida durante il suo ritorno in patria l’avo Lopichi, sfuggito alla prigionia degli Avari, ha un sicuro carattere totemico e sta a testimoniare il riemergere di strati culturali dalle antiche radici, le cui esatte connotazioni culturali precristiane non erano forse più chiaramente percepite (o non volevano esserlo) nemmeno dallo stesso scrittore che pure registra con devozione le memorie della sua gente longobarda» (Ortalli, 1997, p. 127); si ricordi pure l’episodio famoso della vipera d’oro dei Longobardi a Benevento.

19. Ma viene in mente, e non può essere sottaciuto, il processo di ibridazione iconica e culturale che si rivela nel culto di san Guinefort, il santo levriero: cfr. Schmitt (1982).

20. Mi valgo, nelle considerazioni che seguono, della sintesi ben argomentata di Salisbury (1994).

lizzava fondamentalmente come risorsa naturale (materiale per indumenti, per esempio), come macchina da lavoro (animali da tiro) e come indicatore di rango sociale (Salisbury, 1994, p. 17); la loro valorizzazione dipendeva dalla funzione assolta per la comunità e, in una società gerarchizzata che metteva la nobiltà e la guerra al primo posto, la scala relativa rispecchiava questa situazione: più pregiati gli animali da battaglia e da caccia, meno quelli da lavoro, ultimi quelli buoni solo come cibo. Anche i legami alimentari avvicinavano però uomini e animali più di quanto li separassero le prescrizioni teologiche; nella caccia, per esempio, si realizzava una solidarietà molto stretta, e ritualizzata, fra cacciatori e cani, che partecipavano alla distribuzione della preda che avevano contribuito a catturare. Una distinzione netta fra le specie implicava una differenziazione nella dieta: all'opposizione discriminante fra "crudo" e "cotto", il rigorismo cristiano aggiungeva una propaganda vegetariana (come nelle condizioni edeniche e nelle vite dei santi eremiti), che tuttavia, paradossalmente, rischiava di assimilare ancora di più uomini e animali²¹.

Se, comunque, le relazioni fra le due specie, nella forma del possesso (e dell'uso) e del nutrimento, cioè in funzione della sopravvivenza umana, mantennero ferma, pur con qualche ambiguità, lungo tutto il Medioevo la differenza fondamentale, dal XII secolo l'analisi dei rapporti fra uomini e bestie sotto l'aspetto della sessualità mostra l'appannarsi graduale di quella separazione (cfr. *ivi*, p. 100). L'atteggiamento verso gli atti sessuali con animali subì una trasformazione nell'arco dei secoli medievali che evidenzia un crescente riconoscimento della difficoltà di conservare la distinzione ideale fra uomini e animali e un affioramento della componente animale dell'essere umano. Basti dire qui che gli autori cristiani, già inclini a vedere nella sessualità umana naturale una componente ferina da reprimere, e convinti che gli animali di per sé fossero latori di una speciale inclinazione alla dissolutezza e spesso pure di deviazioni e perversioni varie (ermafroditismo, omosessualità, concepimento per via orale ecc.)²², svilupparono la loro legislazione sui comportamenti sessuali a partire dagli scritti del monachesimo e dai decreti conciliari di provenienza bizantina: mentre nei penitenziali occidentali il peccato di be-

21. Tranne i predatori: ma si badi che anche chi mangia carne, fra gli uomini, normalmente si astiene dal consumo di altri carnivori, troppo vicini a noi (e quindi mangiarli renderebbe quasi cannibali).

22. Ovviamente queste credenze erano perlopiù fondate su notizie naturalistiche errate e/o parascientifiche.

stialità era assimilato alla masturbazione e si teneva conto di fattori come l'età, la condizione, la responsabilità, nella giurisprudenza ecclesiastica orientale invece era equiparato all'omosessualità, con un incremento di pena e un'implicita, quanto involontaria, parificazione dell'animale all'uomo (ivi, p. 92).

Ma sembrano essere stati soprattutto i testi in cui gli animali erano proposti come esempi di condotta, o di verità morali e religiose, come avveniva nella tradizione didascalica, sia nella favolistica che nei bestiari e nei manuali ad uso della predicazione, ad aver determinato un cambiamento nel modo di considerare i rapporti fra le specie: uomini e bestie non apparivano più irriducibilmente distinti, se queste ultime erano rappresentate agire come i primi, avere una personalità e fornire paradigmi di comportamento (ivi, p. 128). Una definizione essenzialista, quale quella proposta dai teologi, che insistevano sulla distinzione per natura fra uomini e animali, non era più a lungo difendibile a oltranza e si imponeva una ridefinizione degli esseri sulla base non di ciò che sono ma di ciò che fanno: al pensiero, alla sessualità, all'alimentazione, si aggiungeva il criterio delle "maniere", del modo di agire, in definitiva quindi anche della collocazione sociale. I confini "assoluti" fra uomo e animale si sfrangiavano e il tratto "animale" interveniva nella classificazione a connotare, tendenzialmente, ogni uso o atto o condotta che si allontanava dal paradigma di "umanità" dominante.

Da quanto si è detto sopra, però, non si può ridurre la dialettica fra le due appercezioni prevalenti del rapporto interspecifico a un avvicendamento di posizioni intellettuali, ma occorre anche ammettere che un diverso sentimento nei confronti degli animali facesse parte di un retaggio arcaico e tradizionale che il folklore e i generi da esso più influenzati avevano sempre mantenuto in vita accanto alle dottrine ufficiali.

Da ultimo, a complemento di un'illustrazione del rapporto uomo-animale nel Medioevo, che dovrebbe contribuire a capire anche le radici profonde di testi come il *Roman de Renart*, voglio accennare all'esistenza di veri e propri processi intentati contro ogni sorta di bestie, imputate di aver arrecato danni di vario genere a esseri umani²³. A differenza dei processi contro esseri inanimati e animali celebrati nell'Antichità, che erano di natura sostanzialmente cerimoniale, cioè fittizi e finalizzati a placare la divinità, quelli medievali non solo ri-

23. Forse anche i vari processi che subisce Renart nel corso del suo romanzo non sono solo una spiritosa invenzione dei trovieri medievali...

spettavano le forme legali, ma erano perfettamente reali (cfr. Hyde, 1916, p. 704). Procedimenti penali contro animali sono documentati lungo un arco secolare che arriva fino all'epoca moderna, per l'Europa; d'altronde, non mancano riscontri nemmeno a livello etnologico (cfr. Hyde, 1916 e Evans, 1989).

Questo campo di studi è lungi dall'essere dissodato e sono poche le ricerche, basate su una documentazione spesso lacunosa; secondo un'indagine d'archivio che risale all'Ottocento²⁴, nella quale tuttavia sono stati trascritti solo i casi in cui l'accusato veniva dichiarato colpevole, gli imputati di questi processi sono rappresentati da un assortimento di bestie diverse, principalmente bruchi, mosche, locuste, sanguisughe, lumache, vermi, ratti, topi, talpe, piccioni, maiali, buoi, mucche, galli, cani, asini, muli, cavalle e capre (Evans, 1989, p. 116). Quanto all'epoca, «due si svolsero nel IX secolo, uno nell'XI, tre nel XII, due nel XIII, sei nel XIV, trentaquattro nel XV, quarantacinque nel XVI, quarantatre nel XVII, sette nel XVIII e uno nel XIX» (ivi, p. 55).

Ovviamente l'elenco non può essere completo; infatti sarebbe azzardato dedurre dai dati sopra riportati che nel X secolo non ci siano stati processi contro gli animali o che nei secoli XV, XVI e XVII ci fosse invece una particolare passione per questo tipo di pratiche. La documentazione ufficiale, già forse approssimativa all'epoca dei fatti, nel corso dei secoli ha subito altre perdite, perché in molti casi gli archivi sono andati completamente distrutti. È molto probabile quindi che i casi di processi e di condanne a morte di animali, raccolti nell'Ottocento, per quanto rigorose possano essere state le ricerche, rappresentino solo una piccola percentuale di quelli che si sono realmente celebrati (ivi, p. 117).

Per la sola Francia si stima che tra il 1266 e il 1586 si siano celebrati almeno cento processi contro animali (cfr. Pastoureau, 1999, p. 17), che possono essere divisi grosso modo in tre tipologie: processi criminali contro animali domestici, presi singolarmente, quindi processi contro gruppi di animali della stessa specie, che devastano un terreno o infestano un raccolto, infine processi per crimini di bestialità. Nel primo

24. Cfr. J. Berriat-Saint-Prix, *Rapport et recherches sur le procès et jugements relatives aux animaux*, in "Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France", 8, 1827, pp. 403-50, citato da Evans (1989); ma su processi di tal genere s'era già espresso Voltaire, scrivendo, nel *Traité sur la tolérance*, cap. V: «L'excommunication des sauterelles et des insectes nuisibles aux moissons a été très en usage et subsiste encore dans plusieurs rituels. L'usage en est passé; on laisse en paix Aristote, les sorciers et les sauterelles» (ringrazio Enrica Salvaneschi che mi ha fornito la citazione).

tipo, che di solito non richiede l'intervento della Chiesa, spiccano numerose imputazioni di omicidi e infanticidi, mentre nel secondo tipo si procede con battute di caccia quando si tratta di animali grossi e si ricorre invece alle maledizioni, agli anatemi e alle scomuniche nei casi di flagelli come roditori, cavallette, insetti e vermi²⁵. Anche i processi contro gli animali, a loro modo, potrebbero aver contribuito ad attenuare quella rigida separazione dall'uomo a cui si è fatto dianzi riferimento.

Ciò che a me pare degno di nota è ancora una volta il ruolo della Chiesa: infatti, l'esame dei documenti permette di dire che «nel caso di procedure penali contro gli animali, l'accusa veniva solitamente resa pubblica dal pulpito e l'intero procedimento giudiziario assumeva un carattere decisamente ecclesiastico. Nella maggioranza dei casi la parte del giudice o del funzionario che presiedeva il tribunale era assunta dal vicario della parrocchia in qualità di rappresentante del vescovo della diocesi» (Evans, 1989, p. 50). Che questi processi finissero in qualche caso per rappresentare una parodia dell'amministrazione della giustizia, che veniva in tal modo messa in ridicolo, è possibile, ma non si potrebbe sostenerlo in linea generale. Ad essi infatti non mancava una legittimazione teologica, in quanto gli animali che avevano arrecato danni e sciagure agli umani potevano essere colpiti in quanto incarnazioni diaboliche o emissari del Maligno e non, quindi, come pure e semplici bestie (ivi, p. 64).

8.4 Zoonimi

Se ora ci volgiamo al *Roman de Renart*, possiamo riprendere e sviluppare con maggior consapevolezza della densità del contesto culturale alcuni aspetti accennati a proposito degli "animali testualizzati". Per molto tempo le ricerche e la discussione sugli zoonimi nella zoepica hanno occupato gli studiosi tedeschi e francesi, per essere successivamente pressoché abbandonate, più per il prevalere di altri interessi scientifici che in seguito al raggiungimento di risultati certi; si è assistito a un *détournement*, non a una reale *Aufhebung*. Eppure Gaston Paris (1895, p. 360) aveva risolutamente affermato che una «véritable histoire» del *Roman de Renart* non avrebbe potuto prescindere dalla questione dell'origine, e quindi del luogo, del tempo e del motivo dell'attribuzione dei nomi propri (d'ora in poi NP) agli ani-

25. Questo caso è un po' più studiato: cfr. Chène (1995).

mali nei testi della tradizione zoeopica medievale. In effetti questo fatto, comunque lo si voglia spiegare²⁶, segna il passaggio decisivo che porta dalla favola di animali della tradizione greco-romana alla costituzione del genere mediolatino e volgare imperniato su Renart e Isengrin e sul loro antagonismo; la soluzione di continuità così operata, rispetto alla favolistica, è tale da indurre la critica a cercare di approfondire le motivazioni dei NP assegnati alla volpe, al lupo e agli altri animali, nomi che ne fanno personaggi epici e non più puri tipi.

La prima linea d'indagine fu quella etimologica, inaugurata da Jacob Grimm²⁷, secondo il quale nessuno zoonimo era insignificante, bensì latore di un significato originario; così il nome della volpe, Renart, dal germanico Reginhart, è riconducibile alla radice gotica *ragin*, il cui senso (pressappoco "consiglio") traspare ancora in alcuni luoghi del testo e segnatamente laddove la volpe stessa dichiara:

Si ai meint bon conseil doné:

Par mon droit non ai non Renart (*branche* 9, vv. 560-561)²⁸

(e ho dato più di un buon consiglio / mi chiamo Renart secondo il mio giusto nome)

Ciò proverebbe che il NP fu dato alla volpe con cognizione di causa, quindi in un'epoca in cui era ancora percepito il suo senso etimologico, vale a dire tra le popolazioni franche del IV, V, VI secolo; le origini dell'epos animalistico sarebbero dunque assai più alte dei testi conservati e da collocarsi nell'area germanica (cfr. Voretzsch, 1895, p. 425). L'etimologia di Grimm fu contestata, più ancora che per la sua probabilità linguistica, per la sua presunzione di fondo, che il significato del NP imposto alla volpe avesse qualche relazione col fatto generale della zoonimia (cfr. Martin, 1894, p. 288 e Voretzsch, 1895, p. 479). Prescindendo dalle conclusioni che il grande filologo tedesco traeva sulle origini dell'epos animalistico medievale, mi pare opportuno invece riprendere il discorso sugli etimi almeno dei nomi dei due protagonisti; infatti si tratta di due NP molto ben attestati in alto

26. Cfr. Voretzsch (1895), Suchier (1922a), Spitzer (1940) (per quest'ultimo si tratta di «ein künstlerisches Gestaltungsprinzip», p. 232).

27. «Grundsatz ist nun: *keiner war ursprünglich leer, sondern jeder bedeutsam*» (Grimm, 1834, p. CCXXIX); un approccio più recente è quello di Schossig (1959), che tuttavia mi pare basato su presupposti linguistici meno sicuri.

28. Del resto una recente edizione (Dufournet, Méline, 1985, vol. II, p. 108) annota semplicemente: «Renart vient de Reginhart, "conseiller"».

tedesco (cfr. Förstemann, 1966). *Raginbard* è documentato copiosamente dall'VIII all'XI secolo, con numerose varianti grafiche, le più frequenti delle quali sono *Reginhard* (-*bart*, -*art*, -*ard*), ma anche *Rainhard* (-*bart*, -*ard*) e *Reinhard* (-*bart*, -*ard*), e dà luogo pure a toponimi. Förstemann (ivi, p. 1221) lo riconnette al radicale *ragan*, prossimo al gotico *ragin* ("CONSILIUM"), e ne dichiara la diffusione in tutta l'area tedesca, con attestazioni già nel VI secolo²⁹. Si tratta dunque di un primo membro onomastico germanico-comune («ein gemein-germanisches Anfangsglied», Schramm, 1957, p. 155). Anche *Isangrim* è una forma onomastica molto frequente dall'VIII all'XI secolo e generatrice di toponimi: basato sul radicale *is*, *isal*, *isan*, che rinvia all'idea di durezza e lucentezza («auf den Begriff der Härte und des Glanzes», Förstemann, 1966, p. 970), esso può essere collegato, attraverso il secondo membro -*grímr*, -*gríma*, alle maschere di ferro («eiserne Kampfmasken», Schramm, 1957, p. 77) portate dai guerrieri barbari in determinate circostanze; queste maschere, che personificano demoni e/o animali, riflettono la credenza che il guerriero, in battaglia, possa assumere comportamenti e natura "oltreumani" e/o ferini³⁰. Il nome del lupo, simbolo della forza brutta, potrebbe dunque rispecchiare questa commistione tra guerrieri e animali³¹. Ciò confermerebbe, precisandola, un'intuizione di Grimm, che in una nota suggerisce questa interpretazione del NP *Isangrim*:

könnte hier nicht die im Alterthum tiefwurzelnde Idee eingreifen von dem Wechsel zwischen Menschen und Wolfsgestalt durch vorbinden oder anlegen einer Wolfslarve, eines Werwolfgürtels, und isangrim das mit der eisernen Larve angethane ungeheure Thier bezeichnen? (Grimm, 1834, p. CCXLIII)

29. «Am nächsten steht hier das got. *ragin* consilium; [...] er ist über alle deutschen gebiete verbreitet und schon sec. 6. nicht selten nachweisbar» (Förstemann, 1966, p. 1221).

30. Secondo Riegler (1981, p. 305), «La trasformazione volontaria in un animale è da ritenersi chiaramente un residuo del totemismo e la si fa risalire ancora ai tempi in cui l'uomo primitivo considerava l'animale un essere equivalente, se non superiore a lui stesso». Un accenno più preciso «alla nota correlazione tra guerrieri e animali documentata nel mondo germanico e latamente in quello indeuropeo, correlazione che si esprime sia a livello linguistico (metafore, imposizioni di nomi d'animali ecc.), sia a livello rituale (il guerriero si maschera da animale e ne mima i comportamenti)» è in Caprini (1994, p. 209).

31. «Bei den Dämonen, die in der Maske vorgestellt, ja, im wahrsten Sinne verkörpert wurden, ist auch an Tiere zu denken, und nicht von ungefähr wird der Wolf in den Tieren *isengrin* [*sic*] u.ä. heißen» (Schramm, 1957, p. 77).

(non potrebbe qui intervenire l'idea profondamente radicata nell'antichità dello scambio tra figura umana e lupina indossando o applicando una maschera di lupo o un cinto da licantropo [?], e Isangrim indicare l'animale reso mostruoso con la maschera di ferro?)

A questo si può aggiungere che il folklore svizzero conosce (o conosceva) una maschera di nome *isengrind*, che circola nelle feste d'inverno, talvolta accompagnata da cortei rumorosi e questuanti, raffigurata con tratti canini e diabolici: il suo nome, anzi, ha fatto pensare che in origine si trattasse di una maschera di lupo (cfr. K. Meuli, *Maske, Maskereien*, in *HDA*, vol. V, coll. 1771-2)³².

Da questa rapida inchiesta emergono sufficienti evidenze per argomentare che i NP dei protagonisti del *Roman de Renart* erano diffusi nell'area tedesca già quattro secoli prima della redazione dei testi a noi giunti; inoltre, l'etimologia di Grimm aveva sostanzialmente colto nel segno (anche per Isengrin). Le motivazioni che stanno alla base dei NP della volpe e del lupo sono, nondimeno, probabilmente diverse. Infatti, è difficile pensare che il senso etimologico di *Raginhard* fosse ancora così vivo dopo l'VIII secolo da spingere a trasferire il NP su un animale, in cui la qualità di "consigliere" non è nemmeno tradizionalmente prevalente; di conseguenza, devono essere state altre le ragioni di quel nome dato alla volpe, anche ammettendo che l'attribuzione sia avvenuta in un'area di lingua tedesca, in un'epoca comunque anteriore a quella dei testi conservati e in un *milieu* etnico. Invece, il NP 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'Isengrin semi-antropomorfo del *Roman de Renart*.

Ha quindi un certo interesse sapere se Renart e Isengrin "esistevano" prima dei testi che li hanno come protagonisti. L'ipotesi più nuova e suggestiva a proposito di Renart è forse quella formulata e argomentata da Batany (1989, pp. 73-107); senza ripercorrerla minutamente, si può dire che essa si fonda sulla possibilità di identificare, per mezzo della coincidenza onomastica, un prototipo mitico risultante dal lavoro sincretistico della tradizione orale, piuttosto che un

³². Sul significato di queste processioni rituali in relazione al mascherarsi da animali cfr. Ginzburg (1989, pp. 161-84).

singolo personaggio storico in grado di motivare il trasferimento del NP. Così i conti Renart di Sens, attivi intorno all'anno Mille, per il loro comportamento irriverente e malvagio, testimoniato da diversi episodi non lontani dal clima "renardiano", si sarebbero fusi, nell'immaginario etnico, con un animale di analoga indole, la volpe, già protagonista di una ricca tradizione narrativa.

Mi sembrano applicabili a queste ricerche di Batany alcune delle considerazioni fatte da Saussure studiando le leggende germaniche³³; per il linguista svizzero, ciascun personaggio di una leggenda equivale in sostanza a un simbolo, di cui possono variare il nome, la posizione relativa, il carattere e la funzione (le azioni), senza che alcuno di questi elementi debba ritenersi più importante degli altri (cfr. Avalue, 1973, p. 68), nemmeno il nome. Anzi, l'identità del personaggio/simbolo non è data una volta per tutte, ma è il risultato instabile della combinazione degli elementi (o tratti costitutivi: cfr. *ivi*, p. 94); perciò, quando si studia la sua genesi nella leggenda in rapporto ad avvenimenti storici, occorre tener presente che i simboli (dunque i personaggi) «non s'inventano, né s'impongono di colpo», giacché sono «il risultato di un'evoluzione che ha creato un rapporto involontario fra le cose» (cfr. *ivi*, p. 86). Analogamente a quanto riscontrato da Batany a proposito del Renart di Sens, «si può parlare di riduzione di proporzioni o di amplificazione degli avvenimenti in séguito al *trascorrere di un certo periodo di tempo*, vale a dire di un numero indefinito di recitazioni diverse le une dalle altre, ma non di simbolizzazione impostasi a un certo punto» (*ibid.*). In altri termini, il transfert del NP Renart da un prototipo storico a un personaggio fittizio potrebbe essere stato non (solo) la causa, ma (anche) l'effetto di una trasposizione di uno o più degli altri tratti (la posizione, il carattere, le azioni)³⁴.

33. Cfr. Avalue (1973) e Saussure (1986); utilizzo per comodità la traduzione degli inediti commentata da Avalue, poi ripresa e ampliata in Avalue (1995). Scriveva Saussure: «L'esercizio che consiste nel ricercare una "identità" fra un personaggio della leggenda e un personaggio della storia non dovrebbe avere, *a priori*, che una portata molto ristretta. È un problema che richiederebbe in ogni caso una metodologia speciale, non foss'altro per sapere in che cosa consisterà l'identità, in base a quali indizi dobbiamo riconoscerla e proclamarla. Il nome da solo non significa nulla, è chiaro. Sono allora gli atti del personaggio, o il suo carattere, o il suo ambiente, o [] che cosa ancora che costituiscono il criterio dell'identità? È un po' di tutto questo e nulla di tutto questo, dal momento che tutto può essere stato trasformato o trasferito nello stesso tempo da *A* a *B*» (cfr. Avalue, 1973, pp. 120-1).

34. «Se un *nome* è trasferito, ne può derivare che sia trasferita anche una parte delle sue azioni e viceversa» (così Saussure, in Avalue, 1973, p. 68).

Quanto a Isengrin, si è fermi, in sostanza, al passo di Guibert de Nogent (*De vita sua*, III, 8), che proverebbe la diffusione del NP per il lupo intorno al 1112, nella zona di Laon; l'esegesi del testo ha visto contrapposti, da un lato, Foulet (1914) e, dall'altro, la "scuola tedesca" (cfr. Suchier, 1922a) a proposito della frase *sic enim aliqui solent appellare lupos*. L'episodio è noto (cfr. Labande, 1981): Guibert racconta l'assalto al palazzo vescovile di Laon e la cattura e l'uccisione del vescovo da parte di alcuni facinorosi, capitanati da un delinquente di nome Teudegardo; il vescovo Gaudry si era rifugiato in cantina, nascondendosi in una botte, dove, tuttavia, viene scoperto da Teudegardo. Dall'interno del suo nascondiglio il vescovo si dichiara prigioniero; al che il delinquente gli si rivolge chiamandolo *dominus Ysengrinus*, appellativo che Gaudry in precedenza aveva dato a Teudegardo *irridendo* e assimilandolo al lupo. Qui cade la glossa incriminata di Guibert (?)³⁵: generalmente *aliqui* viene inteso come testimone della diffusione popolare del NP per il lupo, mentre Foulet (1914, p. 89) sostiene che costoro, «selon toute vraisemblance, étaient des clercs», coerentemente con la sua visione generale delle origini della letteratura zoeopica medievale. Anche se, a quel che narra Guibert, è il vescovo a gratificare per primo l'uomo dell'epiteto di Isengrin, per le ripetute imprese criminali, compiute abusando del proprio ufficio, e palesate anche dal suo orribile volto³⁶, certo il senso del paragone dev'essere stato ben chiaro al destinatario, che infatti lo rilancia sul vescovo, al momento opportuno. Ma l'estrazione stessa di Gaudry era tutt'altro che clericale: eletto irregolarmente vescovo di Laon, senza appartenere a nessuna chiesa e senza aver altro titolo che quello di chierico, avendo condotto fino ad allora vita militare, durante il suo episcopato ordì congiure e delitti e fece tanto che scatenò la rivolta popolare, in cui avrebbe trovato la morte. Insomma, nulla prova che l'uso del NP del lupo possa in qualche modo denunciare una matrice culturale clericale, anziché laica e folklori-

35. In realtà, il testo stesso è sospetto; la glossa *sic enim aliqui*, che Foulet (1914, p. 89) reputava una restrizione indicativa della non universalità dell'equivalenza Isengrin-lupo, appare solo nel manoscritto secentesco che ci ha conservato integralmente l'opera di Guibert *De vita sua*, ma non in un frammento duecentesco proveniente da un obituario della cattedrale di Laon (cfr. *ivi*, p. 86); talché si potrebbe ipotizzare che la glossa esplicativa si sia introdotta nel testo posteriormente alla sua prima redazione, se non addirittura per mano del redattore moderno (A. Duchesne).

36. Secondo che attesta Guibert nelle righe precedenti a quelle solitamente citate: «Incohibiles, ut sic dicam, corde nequitias vultu tetterimo praeferebat» (Labande, 1981, p. 340).

ca. Si aggiunga che la forma del NP nel testo di Guibert (*Ysengrinus*) denota la sua provenienza dal volgare francese (*Isengrin*)³⁷, e non dal latino (*Ysengrimus*), modellato sul germanico (*Isangrim*).

Ma non ci sono solo i nomi del lupo e della volpe nel *Roman de Renart*, anzi l'importanza assunta dalla questione degli zoonimi epici è proporzionale alla loro quantità: non c'è quasi animale che sia sprovvisto di un NP. Certamente anche i personaggi umani hanno NP, ma questi hanno assai meno, o affatto, attirato l'attenzione critica, sia per l'ovvietà della circostanza, sia per la relativa varietà onomastica che offrono da una *branche* all'altra; né si dimentichi che, in generale, con pochissime eccezioni, gli uomini compaiono nell'opera in ruoli subalterni e di contorno, spesso a rappresentare "in nome collettivo" la massa dei *vilains* contrapposta ai nobili, rappresentati dai protagonisti zoomorfi.

In effetti, si è potuto abbozzare una tipologia onomastica degli zoonimi presenti nel *Roman de Renart*, e in parte anche negli altri testi del genere zooepico. La sofisticata differenziazione dei NP degli animali, avanzata da Grimm (1834) e ripresa in Schossig (1959, p. 19), che separava i "nomi parlanti" basati su qualità naturali (tipo Chante-cler), dai nomi umani scelti per il loro significato (tipo Renart < Raginhard), dai nomi umani, infine, contenenti un riferimento satirico a una persona con una certa qualità (tipo Hersent), è stata successivamente ridotta a due tipi fondamentali, abbandonando l'argomento etimologico. Paris (1895, p. 359) li identifica così: «Le premier comprend de simples noms d'hommes, attribués ici à des animaux, mais que nous trouvons dans la réalité appliqués à des hommes. [...] Le second groupe comprend des nom significatifs, donnés à des animaux en considération de leur aspect ou de leur caractère». I due tipi così individuati corrisponderebbero anche a due diversi strati diacronici del testo, il secondo dei quali sarebbe successivo al primo³⁸. Infatti i NP calcati su proprietà caratteristiche dell'animale non sono del tutto sconosciuti alla lunga tradizione del racconto zoomorfico (cfr. Voretzsch, 1895, p. 463) e sono per natura tali da poter essere inventati in qualunque luogo e tempo, secondo la fantasia degli autori (cfr. Suchier, 1922a, p. 225). Gli zoonimi più importanti invece sono NP umani trasferiti agli animali; sono relativamente costanti, perché si tratta dei nomi dei prota-

37. Lo notò già Storost (1961, p. 418).

38. «Ce groupe est visiblement plus récent et fait à l'imitation du premier» (Paris, 1895, p. 359).

gonisti principali dei racconti, sia nelle versioni latine che in quelle volgari, romanze o germaniche; ciò induce a ritenere plausibile che i diversi autori li abbiano trovati *già pronti* nel loro contesto culturale, dunque che circolassero nella tradizione orale (Voretzsch, 1895, p. 466). Renart, Isengrin, Brun, Tibert ecc. sono NP non soltanto di origine germanica, ma altresì attestati in area tedesca prima e più consistentemente che in area francese; su questi dati, largamente ammessi (o non più discussi), s'innesta l'altra, e fondamentale, questione del significato culturale dell'attribuzione di NP di persona agli animali³⁹.

Non a caso Paris (1895, p. 360) riteneva questa innovazione decisiva per la costituzione della letteratura zoeopica medievale. Per quanto spazio si voglia fare, infatti, al talento inventivo degli autori del *Roman de Renart* (come degli altri testi apparentati)⁴⁰, bisogna ricordare che pressoché in tutta Europa esiste l'usanza etnica di chiamare gli animali con NP o di parentela (cfr. Riegler, 1981). Questa circostanza era ben presente alla scuola tedesca (in cui filologia e folklore procedevano *pene passu pari*)⁴¹, a tal punto che se ne deduceva non solo l'origine popolare e preletteraria del fenomeno, riflesso nei testi medievali⁴², ma altresì la vanità di ogni indagine etimologica o storica sui nomi dei personaggi del *Roman de Renart*⁴³. Mi pare tuttavia che un problema così complesso non possa essere risolto percorrendo una sola via, bensì accettando, senza preclusioni, che una plura-

39. Mi pare riduttivo affermare, come Paris sr. (1861, p. 352, in Jonckbloet, 1863, p. 37), che «il a pu suffire qu'au temps de nos poètes des individus du nom de Theodebert ou Tibert, Grimbert, etc. aient été surnommés le Chat, le Blaireau, etc. pour que les auteurs de *Renart* aient retourné les surnoms en faveur des animaux qu'ils mettoient en scène».

40. «Die selbständige Erfindungsgabe der Trouvères hat gewiß einen hervorragenden Antheil an dieser Namengebung» (Voretzsch, 1895, p. 461).

41. «In zahlreichen Gegenden Europas und auch anderwärts eine volksthümliche Sitte ist, die Thiere des Waldes und Feldes mit Eigennamen, sei es mit fertigen Menschnamen, sei es mit neugebildeten charakteristischen Namen zu bezeichnen» (Voretzsch, 1895, p. 464).

42. Di diverso avviso, ma senza validi argomenti, Martin (1894, p. 289), che asseriva «die späte Entstehung der tierischen Eigennamen: erst nach 1100 tauchen sie auf. Und zwar in geistlichen Kreisen» («la tarda insorgenza dei nomi propri animaleschi: compaiono solo dopo il 1100. E certo in ambienti ecclesiastici»).

43. «Die Versuche, Namen wie Reinhart oder Baldwin etymologisch auf ihre Träger zu deuten, sind als fehlgeschlagen zu betrachten. Ebensowenig wäre es richtig, Anspielungen auf historische Persönlichkeiten darin erblicken zu wollen» («i tentativi di spiegare etimologicamente nomi come Reinhart o Baldwin con i loro portatori sono da considerare falliti; tanto meno sarebbe giusto volervi vedere allusioni a personaggi storici», Voretzsch, 1895, p. 465).

lità di fattori abbia concorso alla genesi e allo sviluppo dell'epos animalistico medievale. Si è visto in precedenza come anche l'etimologia e la storia possano aver determinato la configurazione di Renart e Isengrin. Si tratta ora di discutere il dato stesso della zoonimia, perché culturalmente precede ed eccede il *Roman de Renart*⁴⁴.

Gli studi etnolinguistici *ante litteram* di Riegler hanno mostrato che le “credenze mitiche” sono determinanti nella creazione dei nomi degli animali: «tra le credenze mitiche va menzionato in primo luogo il divieto di nominare il nome (tabù), che poggia sul timore superstizioso e che ha portato alla creazione di numerosi nomi nuovi; in questi rientrano forse nomi propri attribuiti ad animali e sicuramente nomi di parentela» (Riegler, 1981, p. 325). Fra gli animali colpiti da tabù sono soprattutto i predatori, come la volpe, il lupo, l'orso ecc., che si crede possano essere attirati, sentendo pronunciare il loro nome vero⁴⁵; comune è quindi il ricorso a perifrasi o nomi di copertura: fra i tipi più usuali di denominazioni trascalgo quelli pertinenti anche per la zoeopica. Per metonimia si sostituiscono al nome caratteristiche dell'animale (“pelorosso” per la volpe, per esempio), ovvero lo si umanizza (antropomorfismo), o lo si chiama con vezzeggiativi, o rispettivamente dispregiativi; ma di gran lunga più frequenti sono i nomi di battesimo umani e i nomi di parentela che, per gli animali selvatici, «rimandano sicuramente a un primitivo “totemismo”» (ivi, p. 345)⁴⁶. Se si ammette questo sfondo etnico, si comprenderà meglio come insigni linguisti (cfr. Wagner, 1932, p. 506) non esitarono a spiegare la sostituzione di *renard* a *goupil*, il passaggio dal NP al nome comune⁴⁷, come risultato anche di un persistente tabù sul nome dell'animale, e non soltanto – il che è francamente difficile da credere⁴⁸ – per il successo let-

44. «Die Namengebung muß vorliterarisch sein», ancora per Storost (1961, p. 421), mentre la questione non ha quasi più trovato eco nella “scuola francese”, dopo la sterzata individualistica e idealistica impressa da Foulet agli studi renardiani.

45. «Der Glaube, der Fuchs verstehe seinen Namen und komme gelaufen, wenn er diesen hört, hat die Bildung von Decknamen veranlasst. Als solche erscheinen zunächst Taufnamen, männl. und weibl. Geschlechts» (Riegler, 1933, p. 406).

46. Sulla volpe nel folklore cfr. anche Peuckert (1983).

47. «*Renard* ha soppiantato in Francia da tempo abbastanza remoto l'antioriore *goupil*, che probabilmente ebbe a soffrire d'una interdizione, d'un tabù da parte dei cacciatori»: così Migliorini (1968, p. 166, ma cfr. anche p. 80).

48. Come già notava acutamente Voretzsch (1895, p. 468): «Wenn nun seitdem Renart, zum Appellativ geworden, das alte goupil ganz verdrängt hat, so setzt das eine Popularität dieses Namens voraus, die man kaum auf die Wirkung der Renart-Dichtung zurückführen kann [...]. Vielmehr findet der Vorgang seine wahrschein-

terario del *Roman de Renart*. A queste considerazioni accedeva del resto lo stesso Spitzer (1940, pp. 230-4), che notava semmai un cambiamento di motivazione: «was ein Ausdruck des angstvollen Werbens des Menschen um die Geneigtheit des gefährlichen Tieres war, wird ein künstlerisches Gestaltungsprinzip» («diventa un principio di raffigurazione artistica quello che era un'espressione del timoroso procacciarsi la simpatia dell'animale pericoloso da parte dell'uomo», ivi, p. 232). Spitzer pensava del resto al *Roman de Renart* come a un libro, un oggetto estetico in cui non potevano avere diritto di cittadinanza interessi sociali, storici o antropologici⁴⁹: queste preclusioni non sono più le nostre, almeno da quando alla *Stilkritik* idealistica è succeduto un materialismo filologico e storico meglio in grado di capire tutti i costituenti della letteratura e cultura medievale.

Ancora dalla linguistica⁵⁰ è venuto di recente (cfr. Alinei, 1984) un impulso a riaprire il *dossier* sulla zoonimia popolare, che può essere utilmente trasferito alla problematica renardiana. In sostanza vengono confermate, e ampliate documentariamente, le precedenti ricerche; gli zoonimi parentelari sono numerosissimi nei dialetti italiani ed europei, e in connessione ad essi va posto l'uso, altrettanto generale, di dare nomi di battesimo agli animali, che possono intendersi, anzi, come «mere abbreviazioni dei nomi parentelari» (ivi, p. 9)⁵¹. Sia i nomi di parentela che i NP dati agli animali recherebbero l'impronta del totemismo, conservatosi nelle lingue e nei testi della cultura etnica: nella zoonimia popolare si riaffaccia così l'idea primitiva dell'animale-parente,

liche Erklärung darin, daß der Name "Renart" für den Fuchs wirklich volksthümlichen Ursprungs war und im Volke umging, ehe die Dichtung ihn aufnahm» («se da allora *Renart*, diventato un appellativo, ha soppiantato del tutto l'antico *goupil*, questo presuppone 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»).

49. Si può davvero escludere del tutto che «bei dem heiteren Ergötzen, das das Publikum am Renart finden konnte, ist längst das Gefühl der Scheu vergessen, das die ursprünglichen fiktiven Intimitätsbezeichnungen schuf» («nell'allegro diletto che il pubblico poteva trovare in *Renart* è da tempo dimenticato il timore che generò le primitive denominazioni di fittizia intimità», Spitzer, 1940, p. 233)?

50. Perlomeno dai settori disposti ad ammettere che «semantica e folklore non possono che procedere di pari passo» (Migliorini, 1968, p. 67).

51. «Il nome proprio dell'animale non va scisso dall'uso dei termini parentelari, come gli studiosi sono soliti fare: per esempio per la volpe abbiamo *Rosa* accanto a *zia Rosa* e a *comare Rosa*; e non solo *renard* (equivalente del nome proprio Rinaldo), ma anche *compère renard*», così Alinei (1984, p. 8).

antenato e sacro (dunque colpito da tabù). Il lupo e la volpe godono, in questo quadro, di una posizione di tutto rispetto: ampie e convergenti sono le testimonianze dell'uso dei termini "comare"/"compare" e "zio"/"zia" per i due animali (ivi, pp. 33 e 75); né manca la notizia dell'uso folklorico di prendere questi animali come compari o padrini (cioè parenti in un rito di passaggio)⁵² ancora in età moderna. Questi dati fanno sistema con la trasposizione di rapporti sociali e di parentela dal mondo umano al mondo animale, che la critica renardiana era solita comprendere nell'imprecisa categoria di "antropomorfismo", ma che deriva invece da uno strato etnico profondo; motivano inoltre, sotto il profilo culturale, la zoonimia dei protagonisti e l'uso di *compere* (e *commere*) per denotare la relazione fra Renart, Isengrin e Herse; illuminano, infine, anche l'apparente anomalia rappresentata dalle *branches* 5 e 24, nelle quali, a differenza di tutte le altre, il lupo appare come "zio" della volpe⁵³: infatti, risulta in questo modo non trattarsi altro che di una variante dello stesso tipo di classificazione.

Né deve sorprendere che si ricorra a documenti dialettali "moderni" per interpretare l'attribuzione di NP agli animali in un'opera medievale come il *Roman de Renart*. In primo luogo, dev'essere tenuto presente che il folklore possiede la caratteristica di conservare le tracce e i documenti di livelli di cultura e forme di vita appartenenti a un passato remoto e scomparso; questo fatto risale, in ultima analisi, alla diversa velocità di sviluppo e alla diversa referenza sociale che lo contrappone alla cultura ufficiale. Di conseguenza, la semantica dialettale o, per esempio, la fiaba, ancorché costituite da testimonianze "moderne", possono contenere informazioni idonee a decifrare testi medievali o anche più antichi⁵⁴. In secondo luogo, la presenza degli zoonimi (come NP) nell'epopea animalistica medievale e la loro assenza, invece, nella tradizione favolistica greco-romana par-

52. «Das Wort "Gevatter" vor dem Tiernamen [...] beruht auf einer fiktiven Gevatterschaft, die sich noch im 17. Jahrhundert nachweisen lässt» («la parola "compare" davanti al nome dell'animale [...] si basa su un comparatico fittizio, che si può rilevare ancora nel XVII secolo», Riegler, 1933, p. 408, ma cfr. anche Riegler, 1981, p. 345).

53. Che Renart sia detto, nello stesso contesto, "nipote" del lupo, è con ogni evidenza il risultato lessicale, per ragioni di reciprocità, dell'appellativo ("zio") di Isengrin.

54. Questo è il senso di dichiarazioni, metodologicamente contigue, come quella di Propp (1985), che la fiaba popolare russa fornisce materiali più arcaici dei miti greci (rielaborati dalla classe dominante), e quella di Gramsci (1972, p. 216), che solo nel folklore, spesso, si possono trovare i documenti «superstiti, mutili e incontaminati» di concezioni del mondo e della vita che la storia ha ormai superato.

rebbe confermare il determinante apporto della cultura germanica, relatrice di uno strato etnico certamente più arcaico di quello classico, e l'azione di un "sostrato" in cui gli scambi e i rapporti tra mondo umano e mondo ferino, in un quadro latamente "totemico", erano ben presenti nell'immaginario collettivo.

8.5 Fiabe di animali

L'affinità del *Roman de Renart* col folklore narrativo internazionale, e in particolare con le fiabe di animali, è un'altra delle questioni che un approccio globale al genere zoepico medievale non può eludere. La ricerca condotta oltre un secolo fa da Léopold Sudre (1893), pur con tutti i suoi limiti, resta ancora un necessario punto di partenza, giacché la severa critica di Foulet (1914) ne ribaltò i presupposti, senza riuscire davvero a confutarne gli argomenti. L'analisi tematica del testo, condotta da Sudre col metodo storico-comparativo, accertò la preponderanza (non certo l'esclusività!) delle fonti narrative "folkloriche" su quelle "dotte", di una «tradition populaire, plus large» rispetto a una «tradition savante, peu puissant» (Sudre, 1893, p. 340). Il folklore animalistico medievale, che ha trovato la sua espressione letteraria nel *Roman de Renart*, risulterebbe dalla fusione e assimilazione, avvenuta nel centro del continente europeo, di differenti sorgenti narrative: un ciclo orientale (indiano) imperniato sulla terna formata dal re leone e dai suoi due ministri, gli sciacalli, e un ciclo nordico basato sul binomio volpe/orso (lupo)⁵⁵, ai quali si sarebbero aggiunti «contes autochthones» (ivi, p. 66).

Si rivelano qui operanti sia la dottrina indianista di Theodor Benfey (1859)⁵⁶, allora in auge, sia, più latamente, un modello esplicativo delle corrispondenze fra elementi culturali di tipo migrazionistico, che valorizza specialmente la trasmissione orale dei testi: non a caso, sono proprio questi i due capisaldi dell'impostazione di Sudre che verranno maggiormente attaccati nel corso degli studi successivi. Egli, quasi a prevenire obiezioni, propone tuttavia una tipologia delle fonti, dirette e indirette, del *Roman de Renart*, ponendo accanto al «trésor des contes oraux», la «collection des fables classiques» e «un ensemble de petits poèmes composés au moyen âge dans les cloîtres

55. Sudre si rifà agli studi di Krohn (1889): cfr. *infra*.

56. Ma cfr. anche Kolmačevskij (1882).

et dans les écoles» (Sudre, 1893, p. 70). Sul piano degli intrecci l'accertamento quantitativo favorisce senz'altro i racconti di tradizione folklorica rispetto alle favole esopiche e ai poemetti mediolatini, ma la questione può essere impostata in modo differente, se si supera l'aspetto puramente computistico-letterario delle "fonti" e, contemporaneamente, ci si svincola da una diacronia troppo rigida e limitata.

Un inquadramento del rapporto tra fiaba di animali e *Roman de Renart* non può prescindere anzitutto dalla questione del genere letterario: molti equivoci sono infatti scaturiti dalla semplicistica assimilazione dei testi della letteratura zoeopica (*Ysengrimus*, *Roman de Renart*, *Reinhart Fuchs* ecc.) alla favolistica antica e alle sue continuazioni medievali. La distinzione, spesso praticata dai folkloristi, tra fiaba (*Märchen*) e favola (*Fabel*) può essere utilizzata in questo caso per separare il contenuto narrativo, l'intreccio e i personaggi, dal messaggio didattico o moralistico che vi è applicato in un secondo tempo. Si rendono così manifesti due livelli del testo, quello espresso dalla narrazione, che, attraverso la tradizione orale e popolare, può risalire anche molto indietro nel tempo, e quello condensato nella massima conclusiva, che attualizza il senso del racconto e lo integra nella tradizione letteraria. La favola di animali tramandata dalla cultura greco-romana, da questo punto di vista, possiede già una fisionomia letteraria che la distacca dalle sue radici folkloriche, tuttavia non fino al punto che non si possano più intuire e ricostruire con l'ausilio della comparatistica e dell'antropologia culturale.

Occorre ribadire che, sotto il profilo del genere, non c'è continuità alcuna fra le raccolte di Esopo, Fedro, Babrio, Aviano ecc. e il *Roman de Renart*: la *Weltanschauung* e la forma della zoeopica (*Tierepos*) medievale sono diverse e indipendenti non soltanto dalla poesia animalistica in latino del primo Medioevo (*Aesopus Latinus Wissemburgensis*, *Romulus*, Ademaro di Chabannes ecc.), ma *a fortiori* dai suoi antecedenti e modelli classici. Il *Roman de Renart* – e le sue prosecuzioni – costituisce un genere a se stante della letteratura medievale, individuato tanto dalla struttura "a catena" o ciclica, che solo in embrione si ritrova nelle raccolte favolistiche laddove si addensano storie con lo stesso animale per protagonista, quanto dall'antagonismo epico fra il lupo e la volpe, dall'ambientazione storica delle avventure nella società feudale francese, dall'attribuzione di nomi propri agli animali, dall'assenza del didascalismo esplicito della favola. Da questo punto di vista, le differenti *branches* che compongono il *Roman de Renart* vanno intese come le varie realizzazioni, in sé compiute, nel tempo, ad

opera di autori differenti, ognuno con una sua fisionomia intellettuale e con un certo grado di conoscenza dei suoi predecessori, di una stessa struttura di base comune al genere zooepico.

A partire da queste differenze fra la tradizione favolistica e il *Roman de Renart*, le affinità residue che giustificano la comparazione si concentrano sul piano dei contenuti narrativi: personaggi zoomorfi e intrecci. Si tratta cioè di quel livello del testo che, per la sua invarianza nel tempo e nello spazio, invita a cercare una spiegazione di tipo culturale e non più meramente letteraria, indagando la consistenza antropologica dei protagonisti e avanzando ipotesi sull'origine dei racconti (diffusione da un'unica area, poligenesi, derivazione da uno stadio primitivo comune). La linearità della derivazione della zooepica romanza (e germanica) dalla favolistica antica e dalla poesia mediolatina di animali, che risulta da un trasferimento meccanico e ingenuo della precedenza cronologica assoluta ai fenomeni d'ordine culturale, andrà allora messa in discussione anche riguardo agli intrecci narrativi. Infatti, non si può escludere dalla comparazione il racconto zoomorfico di solida e ampia attestazione folklorica⁵⁷. Questo riferimento al folklore permette di dare alla cronologia dimensioni e profondità inedite, al punto da rendere plausibile che il *Roman de Renart*, preso nel suo insieme, risulti portatore di contenuti più arcaici della stessa favola antica.

Un'analisi comparata degli intrecci, dei temi e dei motivi comuni ai due generi, isolando singoli racconti nelle raccolte di favole e nelle *branches* renardiane, qui può solo essere accennata, anche sfruttando quanto già visto nei capitoli precedenti. Benché la tradizione esopica conosciuta dagli autori medievali rimonti per la maggior parte in realtà direttamente o indirettamente alle favole latine di Fedro (cfr. Bertini, 1988), non mancano i punti di contatto fra la raccolta originale di Esopo e il *Roman de Renart*. Un nucleo di qualche interesse concerne le favole che hanno il leone per protagonista (nn. 195, 196, 199, 205, 207, 209 dell'ed. Chambry, 1967): in questi racconti appaiono alcuni motivi che strutturano in grado maggiore o minore le *branches* 1, 10, 16 del *Roman de Renart*. Il leone è rappresentato come re degli animali (195, 199, 205, 207), gli animali si riuniscono in assemblea per rendere giustizia (195), il leone ammalato (davvero o per finta) ricorre all'aiuto della volpe (196, 199, 205), il leone va a caccia con altri animali e pretende per sé tutte le prede (207, 209), tutti gli animali so-

57. Come dimostrano anzitutto la classificazione di Aarne e Thompson (1961) e l'indice dei motivi dello stesso Thompson (1932-36).

no convocati al capezzale del loro re e il lupo accusa la volpe che tarda a venire (205). Un altro esempio è costituito dalle favole 180 e 335, in cui la volpe cerca di far scendere dall'alto di una pianta un animale più piccolo (gallo, cicala) lusingandolo per il suo canto, ma l'inganno non va a buon fine per la presenza di un cane a guardia dell'albero o perché la vittima potenziale costringe con un trucco la volpe a svelare le sue vere intenzioni: è flagrante l'analogia con l'episodio della cincia nella *branche 2*⁵⁸.

Ma ci sono due favole di Esopo, diversamente famose, che passano anche nella raccolta di Fedro e si riscontrano pure nel *Roman de Renart*: sono la storia del corvo e della volpe e quella del pozzo. La favola della volpe e del corvo, celeberrima e abbastanza studiata (cfr. Finoli, 1970 e Bennett, 1983), sconta già nel passaggio dal greco al latino qualche modificazione: il pezzo di carne rubato dal corvo (Chambry, 1967, n. 165) diventa formaggio (Mandrizzato, 1979, n. 14) e se ne dichiara la provenienza (*de fenestra*), alle lodi generiche della volpe del corpo e della bellezza dell'uccello s'aggiunge quella delle piume, ma identico è il finale: il cibo cade dal becco del corvo cantante e la volpe se ne appropria. L'esecuzione del racconto in Apuleio e nei rifacimenti mediolatini di Fedro e poi in Maria di Francia registra ulteriori amplificazioni (cfr. Finoli, 1970), che non raggiungono tuttavia le dimensioni e lo sviluppo autonomo che l'episodio ha nella *branche 2* del *Roman de Renart*⁵⁹. Quanto detto nel capitolo secondo mi esime dall'indugiarmi ancora.

Nel caso della storia del pozzo (n. 40 di Chambry, 1967, e n. 85 di Mandrizzato, 1979), pressoché identica nei due favolisti antichi, il rapporto col *Roman de Renart* e le altre redazioni medievali appare più complesso. Nella favola la volpe cade inavvertitamente in un pozzo, sopraggiunge un caprone che, spinto dalla sete, si lascia convincere dalla volpe a scendere a sua volta nel pozzo; a questo punto la volpe riesce a venir fuori arrampicandosi sulle spalle e sulle corna dell'altro, che invece resta nel fondo. Una versione del racconto passa anche nelle raccolte tardo-antiche e medievali del tipo *Romulus* (cfr. Voretzsch, 1891, p. 352), ma la variante conosciuta a partire dalla *branche 4* del *Roman de Renart* è piuttosto diversa, come ho dimostrato nel capitolo

58. Si rilegga l'episodio nel capitolo secondo.

59. Non va trascurato che la popolarità di questa favola eccede l'antichità, come testimoniano le decine di versioni raccolte nel folklore (cfr. tipo 57 della classificazione di Aarne, Thompson, 1961), a cui andrà aggiunta anche la versione ebraica duecentesca di Rabbi Berechiah Ha-Nakdan (cfr. Schwarzbaum, 1979).

quinto. La redazione del *Roman de Renart* si allontana molto dalla favola esopica, tanto 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 (cfr. ivi, p. 353). Mi domando dunque se, già a partire da questi esempi limitati, non si possa rivedere la tesi di una *translatio* lineare dall'Antichità al Medioevo, per accedere piuttosto a 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.

Il rapporto del *Roman de Renart* col racconto zoomorfico folklorico può essere esemplificato parallelamente con la fiaba (*Märchen*) di animali germanica. Gli studi della scuola storico-geografica (cfr. Krohn, 1889 e Graf, 1920) hanno provato l'esistenza di un ciclo nordico di fiabe di animali, indipendente dalla favola esopica e dai racconti indiani e africani, ruotanti attorno allo sciacallo (equivalente della volpe) e di esistenza almeno millenaria (cfr. Krohn, 1889, p. 112). Ciò che caratterizza in modo essenziale questo ciclo nordico è per l'appunto il contrasto fra l'orso, più forte ma più stupido, e la volpe, più debole ma più astuta; inoltre, a differenza della tradizione indiana, in cui gli animali (leone, sciacallo, iena ecc.) sono socialmente stratificati, qui si tratta di una coppia di antagonisti di pari rango. Entrambi questi tratti peculiari ritornano nel *Roman de Renart*, in cui la volpe Renart e il lupo Isengrin (come gli altri animali) appaiono nelle vesti di baroni feudali, impegnati in una guerra privata senza fine.

La trasformazione dell'antagonista della volpe, da orso a lupo, avvenuta per ragioni ambientali e per l'influsso della favolistica letteraria, ma ancora imperfettamente compiuta nel XII secolo (come dimostrano anche le favole di Maria di Francia), non ha alterato la sostanza del ciclo e la concatenazione degli intrecci, che mostrano invece una notevole stabilità. Le fiabe studiate da Krohn (1889) come anelli di un'unica catena narrativa popolare, riccamente attestata nei paesi scandinavi, slavi e romanzi (ma anche fra gli Osseti e in Africa), si ritrovano infatti nel *Roman de Renart* sostanzialmente immutate. L'esempio più vistoso è rappresentato dalla fiaba eziologica della volpe che, d'inverno, induce l'orso a pescare con la coda in uno stagno, cosicché quando l'acqua gela per il freddo la coda dell'orso resta imprigionata nel ghiaccio; l'orso crede di aver fatto una buona pesca, ma al momento di estrarre la coda la strappa: questo è lo scheletro di un racconto che conosce moltissime varianti e diversi gradi di amplificazione, ma che è schietta-

mente nordico in origine (Krohn, 1889, pp. 25 ss.; Graf, 1920, p. 58)⁶⁰. Una variante appare nell'*Ysengrimus*, dove la vittima della volpe è già il lupo, e non più l'orso; il che dimostra che la fiaba era già nota nelle Fiandre intorno al 1100. Dunque è legittimo pensare a una diffusione dalla Germania settentrionale alla Francia attraverso i Paesi Bassi.

Ma è peculiare del ciclo nordico la concatenazione di questa fiaba con quella che narra come la volpe, fingendosi morta e facendosi caricare su un carretto di pescivendoli, si procuri quei pesci che serviranno poi da esca per la sua vittima, orso o lupo che sia⁶¹. Il legame fra i due racconti è provato, oltre che da altri fatti, dalla comunanza delle loro vie di diffusione: è perciò tanto più significativo che proprio il *Roman de Renart*, nella *branche* 3, a differenza delle altre opere della zoeopica medievale, abbia mantenuto la connessione originaria dei due intrecci, anche se in una versione amplificata e sviluppata rispetto allo schema primitivo. Anche le altre storie in qualche modo collegate a questo ciclo epico fiabistico si ritrovano nel *Roman de Renart* e, meno organicamente, nelle altre opere della letteratura zoeopica medievale: l'avventura della volpe che abusa dell'orsa bloccata fra gli alberi diventa addirittura la causa prima di tutte le successive contese fra Renart e Isengrin; il motivo della luna riflessa nell'acqua e scambiata per formaggio appare marginalmente nella *branche* 1, ma è connesso all'evoluzione della storia della volpe nel pozzo sopra ricordata; il motivo dell'orso intrappolato nella spaccatura del tronco dà vita a un episodio della *branche* 1⁶².

A partire da queste ricerche sul folklore narrativo sembra dunque ragionevole concepire i testi della letteratura zoeopica medievale, e in particolar modo quelli in volgare, come il risultato originale, che non a caso si costituisce come genere autonomo, di un amalgama fra tradizioni diverse, colte e popolari, nordiche e indigene (ma anche, seppur in misura contenuta, orientali e forse ebraiche), di racconti zoomorfici (*Tiermärchen*): tradizioni che in parte possono tuttora essere distinte e studiate, per la natura stessa del genere zoeopico, composto di *branches* indipendenti sul piano narrativo, ma concatenate attorno ai personaggi principali e alle loro relazioni reciproche. Tuttavia, proprio il costituirsi di questo amalgama narrativo fa emergere la complessità della stratificazione diacronica dei testi: il

60. Tra l'altro i pesci sono un cibo da orsi più che da lupi.

61. Sono i tipi 1 e 2 della classificazione di Aarne, Thompson (1961).

62. Cfr. il capitolo quarto; sono i tipi 34, 36, 38 della classificazione di Aarne, Thompson (1961).

racconto zoomorfico di tradizione orale e appartenente a un retaggio millenario e la favola esopica determinano diversamente il *Roman de Renart*; anzi, a rigore non si può considerare la favola esopica immune dal folklore, di cui rappresenta piuttosto una letterarizzazione.

Intendo dire che, quali che siano i rapporti diretti fra i testi degli apologhi antichi, delle favole mediolatine e del *Roman de Renart*, si possono riportare tutte le manifestazioni della poesia animalistica a un denominatore comune: nella tradizione del racconto zoomorfico (cfr. Batany, 1989, pp. 273-7) trovano posto anche le opere della zoepica medievale, che partecipano, così, di tutte le stratificazioni semantiche depositatesi nelle storie di animali; infatti, la semiotica ci insegna che «nella reale esistenza della cultura, accanto ai nuovi funzionano sempre testi trasmessi da una data tradizione culturale o introdotti da fuori» e «ciò conferisce ad ogni stato sincronico della cultura i caratteri del plurilinguismo culturale» (cfr. Lotman *et al.*, 1980, p. 50); quindi nella sezione sincronica di qualunque segmento storico convivono e interagiscono più diacronie. Da questo punto di vista, il folklore imperniato sugli animali⁶³ può essere assunto come matrice, attraverso la tradizione orale, tanto della favola antica, come dei generi narrativi con personaggi zoomorfi del Medioevo latino e volgare, senza per questo escludere ulteriori relazioni dirette fra i testi assicurate dalla tradizione scritta e scolastica.

Dunque, mi pare che proprio dagli studi dei folkloristi, rinnovati negli ultimi decenni dalla semiotica e dall'antropologia, la ricerca sulle radici culturali del *Roman de Renart* potrà essere arricchita di nuove prospettive, di una rete di riferimenti omogenei in grado di stabilire delle connessioni significative fra gli sparsi episodi della critica precedente, in cui il confronto con i dati etnici non è stato pregiudizialmente evitato (cfr. per esempio Bretèque, 1975). Che l'epopea animalistica medievale sia comunque una rielaborazione delle fiabe di animali, appare evidente da alcune omologie pertinenti a livelli differenti di analisi; comuni sono anzitutto gli eroi zoomorfi, che determinano il punto di vista del racconto (cfr. Propp, 1990, pp. 349-50), quindi molti intrecci o motivi, che si ritrovano a diverse latitudini, come è stato più volte riscontrato non solo da Sudre (1893), ma anche da Thompson (1979) e Propp (1990); una struttura compositiva eterogenea, costruita su azioni semplici, un carattere burlesco e la presenza del tema dell'inganno, articolato solitamente sulle due figure complementari

63. Con tutta la sua "polistadialità", cfr. Propp (1975, p. 158 e 1990, p. 166).

del furbo (tipo volpe) e dello sciocco (tipo lupo); accanto a questo però c'è la tendenza a combinare insieme elementi narrativi diversi, nonché a organizzare insieme più ampi (cicli) ⁶⁴. L'omologia di genere è addirittura scontata per Thompson (1979, pp. 308-23), che tratta insieme il *Roman de Renart* e le fiabe di animali, documentando intrecci di varie *branches* renardiane ben attestati nella tradizione popolare e aggiungendo che raffigurazioni di animali in società (assemblee, parlamenti, processi ecc.) sono comuni nella favolistica (ivi, pp. 344-5).

Il passo successivo è rappresentato dall'individuazione delle fonti, origini o modelli culturali del racconto zoomorfico (o fiaba di animali); già la scelta terminologica implica orientamenti differenti e talora alternativi. "Fonti" e "origini" si prestano troppo facilmente a equivoci e mantengono spesso in vita un retaggio ideologico ormai superato. Così, Thompson (ivi, p. 308), pur accennando *in limine* alla contiguità di rapporti fra mondo umano e animale, riflessa nelle mitologie, che possiedono figure divine zoo- e antropomorfe, e quindi, in tono meno impegnato, nelle fiabe di animali, sembra risentire ancora della teoria di Benfey, quando ne individua le fonti nelle favole indiane, nelle favole di Esopo, nelle favole letterarie del ciclo renardiano (*sic!*) e, finalmente, nella tradizione orale, in prevalenza slava e nordica. Alla tradizione orale in genere viene tuttavia riconosciuta una notevole importanza per la fiaba di animali (ivi, p. 320) e al ciclo nordico di avventure fra la volpe astuta e il lupo, o l'orso, vittime dei suoi tiri, sulle orme dello studio di Krohn sopra ricordato, viene attribuita considerevole antichità.

Una distinzione tra fonti (plurali) e origine (singolare) dell'epos fiabistico di animali ⁶⁵ è, invece, in Propp (1990, pp. 354 e 363), secondo il quale «il materiale che può essere utilizzato per uno studio sto-

64. Per tutto questo cfr. Propp (1990, pp. 359-63), che riconosce alla fiaba di animali, e per estensione all'epos animalistico, anche un certo realismo, «nonostante la totale elaborazione fantastica» (ivi, pp. 359 e 350).

65. La dizione sintetica "epos fiabistico" è di Propp (1990, p. 355), che spiega così la tendenza alla ciclizzazione: «La maggior parte delle fiabe [di animali] non presenta intrecci autonomi, ma solo motivi combinabili insieme, oppure intrecci che tendono a combinarsi con altri; e benché in certi casi possano essere narrati anche autonomamente, di fatto questo non accade quasi mai. Si può affermare che una parte dell'epos degli animali rappresenta un tutto unico che nel popolo non giunge mai all'unificazione completa, ma, tutt'al più, si unifica parzialmente. Perciò il termine "epos di animali" è ammissibile e corretto. Vi sono intrecci che non vengono mai narrati separatamente. [...] Questa combinabilità è un segno distintivo intrinseco dell'epos di animali, che non riscontriamo in nessun altro genere» (ivi, p. 361).

rico comparativo dell'epos animale [...] è costituito da quanto rimasto del mito totemico primitivo» (p. 354); a questo va aggiunto «il ricco re-taggiato lasciatioci dal mondo classico» (p. 355), Esopo, Fedro ecc., che non si può tuttavia considerare indipendente dalla tradizione popolare (p. 356). Implicitamente, riecheggia qui un noto principio proppiano, di grande valore euristico, che afferma la possibilità, spesso documentata, del folklore di conservare elementi culturali ben più antichi del cosiddetto mondo antico (classico in senso lato). Se i miti dei popoli primitivi sono una fonte probabile delle fiabe animalistiche, si potrà allora almeno ipotizzare un'origine totemica⁶⁶, cioè spiegabile nel quadro di una determinata ideologia (religiosa) del rapporto uomo-animale, corrispondente a una determinata fase di sviluppo sociale. I cardini del ragionamento proppiano sono due: i protagonisti del genere zoepico sono animali selvatici, dunque esso affonda le sue radici storiche «in quello stadio di sviluppo della cultura umana in cui gli animali dei boschi erano forme primitive di sostentamento, ed avevano un ruolo importante nella concezione primitiva del mondo e nell'attività artistica» (p. 364); in questi testi «principale nucleo compositivo è l'inganno», valutato positivamente e operato da animali che così appaiono superiori agli uomini, dunque devono risalire a un'epoca in cui l'inganno «rappresentava una delle forme di lotta per l'esistenza» (p. 365). Questo è il punto, a mio parere, in grado di far emergere il nesso più importante, che il grande folklorista russo sfiora soltanto⁶⁷: l'omologia tra epos fiabistico degli animali e le narrazioni sui *tricksters*, gli imbroglianti archetipici delle mitologie arcaiche⁶⁸.

8.6

Trickster

Può sembrare abbastanza curioso che un esperto come Thompson, schedando il “ciclo dell'imbrogliante” degli Indiani d'America (cfr. Thompson, 1979, pp. 441-53), non abbia esplicitato le evidenti correlazioni formali e tematiche con gli eroi zoomorfi delle favole eurasia-

66. «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. 363).

67. «Al centro dell'epos animale c'è l'animale furbo che prevale su tutti e vince. Se si osserva da questo punto di vista la creatività epica dei popoli preclassisti, si scoprono situazioni analoghe: presso gli indiani dell'America settentrionale questo animale è il visone, presso i *čukci* il corvo e così via» (Propp, 1990, p. 365).

68. Cfr. Radin, Jung, Kerényi (1979) e la panoramica offerta da Miceli (1984).

tiche. Il coyote, il corvo, il visone e altri animali assumono in quelle tradizioni narrative le vesti di demiurghi, ingannatori, protagonisti di intrecci e di motivi che li vedono ora furbi e vincenti, ora stolti e sconfitti: far cantare uccelli con gli occhi chiusi per divorarli, fingersi morto, girovagare costantemente alla ricerca di cibo e di sesso ecc. compongono una fenomenologia di condotte molto simili a quelle della volpe nel folklore narrativo del vecchio continente. La “svista” dello studioso statunitense è una riprova del fatto che non sempre l’ampiezza e varietà di informazione si accompagna a un’adeguata profondità speculativa.

L’omologia e la relazione genetica fra *trickster stories*, fiaba ed epopea animalistica sono ormai generalmente ammesse negli studi di mitologia comparata e semiologia del folklore narrativo. Il mito è all’origine della fiaba⁶⁹ e le fiabe di animali, in particolare, nascono

come trasformazione dei miti sugli antenati totemici zooantropomorfi. Il prototipo dell’eroe di questo tipo di favola [*sic*] è il trickster mitico, comica controfigura dell’eroe culturale. In accordo con tale genesi anche gli eroi delle favole [*sic*] a soggetto animale sono in sostanza trickster-bricconi, che si sforzano di raggirare con la furbizia le altre creature e di soddisfare a loro spese la propria fame ed eventualmente la propria lussuria (Meletinskij, 1993b, p. 427).

L’argomento merita di essere approfondito, perché siamo di fronte a una delle figure probabilmente più arcaiche della mitologia e dell’arte verbale mondiale⁷⁰, all’origine di una serie di archetipi letterari e modelli antropologici molto diffusi.

Nel folklore arcaico, nei miti dei popoli d’interesse etnologico, protagonisti dei racconti sono quasi sempre eroi sincretistici (antenati, demiurghi, creatori, civilizzatori, *tricksters*) dalla natura e fisionomia zooantropomorfa e/o con nomi animali, più o meno in relazione col totemismo. Un bell’esempio di questo tipo zoomorfo che ha in sé i tratti dell’antenato, del creatore, dello sciamano, dell’eroe civilizza-

69. Cfr. Meletinskij (1993a, pp. 280-8), ma il concetto è ripreso anche in Meletinskij (1993b, p. 87).

70. «Pochi sono i miti di cui si possa affermare con altrettanta sicurezza che appartengono alle più antiche forme d’espressione dell’umanità; e raramente altri miti hanno conservato il loro contenuto originale in modo così invariato» (Radin, 1979a, p. 25); «ce héros civilisateur et trickster est le personnage stadialement le plus archaïque dans l’art verbal du monde» (Meletinskij, 1994, p. 84).

tore e dell'imbroglione è Corvo, presso i Paleosiberiani, studiato da Meletinskij (1994). Corvo, come i suoi omologhi ad altre latitudini⁷¹, tende a coagulare attorno a sé un vasto ciclo narrativo, composto di narrazioni di vario genere (miti di creazione, racconti di magia, facezie e inganni comici, trucchi sciamanici)⁷² in una miscela di "alto" e "basso" che «deve essere considerata come un tratto originario» (Meletinskij, 1993b, p. 60). La sistemazione ciclica degli intrecci riguardanti gli eroi mitici, intesi sia come demiurghi-civilizzatori che come imbroglioni, sembra una caratteristica del folklore narrativo arcaico (ivi, p. 82). Queste figure primordiali sono caratterizzate da una spiccata ambivalenza e da un pronunciato polimorfismo, sia poiché possono assumere volti e funzioni culturali differenti⁷³, sia perché oscillanti fra attività "serie" (creazione di beni fondamentali) e aneddoti "comici" (burle, in cui appaiono ingannatori/ingannati). Spesso i tiri e le avventure comiche dei *tricksters* sono il capovolgimento e la parodia di azioni e cerimonie serie. Nel celebre ciclo del briccone dei Winnebago, popolo di lingua sioux dell'America settentrionale, il rito delle insegne di guerra rivestiva particolare importanza; il fascio di queste insegne, un insieme di oggetti a carattere totemico, rappresentava il tesoro più ambito; proprio questo rituale è parodiato nella prima avventura del beffardo Wakdjunkaga, e non è il solo elemento culturale a essere trattato in modo irriverente nelle storie del briccone⁷⁴.

71. Come altre etnie native americane, «i Winnebago avevano una marcata tendenza a raggruppare le avventure dei loro eroi in grandi cicli. I più importanti cicli di miti trattavano del Briccone, della Lepre, del Corno Rosso, dei Gemelli e dei Due Ragazzi» (Radin, 1979b, p. 120).

72. Nel folklore dei čukci, accanto a racconti del tipo «nouvelles du début de la Création», ci sono anche «récits du type du conte merveilleux», «une catégorie des contes, peu nombreuse, où le Corbeau est manifesté comme un trickster rusé et aussi comme un sorcier (chaman)». Questi racconti su Corvo «s'approchent des contes animaliers européens, et peut être ils ont éprouvé l'influence de la part des contes russes. Ce n'est pas par hasard que dans ces contes à côté du Corbeau c'est le Renard qui figure assez souvent» (Meletinskij, 1994, p. 81).

73. Ritornero più oltre su questo aspetto centrale per la corretta interpretazione del "briccone divino".

74. «L'ideale più alto per un Winnebago era di diventare un famoso guerriero, e i riti delle insegne guerresche glorificavano questo ideale. Ecco perché è così profondamente significativo, sia da un punto di vista psicologico che dal punto di vista della civiltà, che il mito del Briccone inizi con la satira di questi riti. Lo stesso significato ha il fatto che, di tutti gli articoli di fede e di tutte le pratiche rituali dei Winnebago, il solo che sia ricordato e ridicolizzato nel mito del Briccone è la propiziazione dell'angelo tutelare» (Radin, 1979b, p. 118).

Parimenti Corvo, già ricordato, usa sovente dei trucchi sciamanici, che non hanno effetto, falliscono miseramente: «ce qui indique déjà un élément parodique, comique, carnavalesque» (Meletinskij, 1994, p. 82). Zoomorfismo, ciclizzazione, inganni e parodie appaiono le costanti strutturali, ovvero l'insieme di tratti distintivi, di un archetipo narrativo, di un personaggio-segno culturale, che ha trovato e trova molteplici applicazioni letterarie, perché latore e impersonazione di una *Weltanschauung* depositata nella memoria collettiva e riattualizzata ogni volta in forme fenomeniche diverse.

Il *trickster* mitico, semi-zoomorfo, diventa in tal modo il centro di un vero e proprio sistema di immagini e figure pressoché universali; già Jung, a commento del ciclo del briccone winnebago, aveva riconosciuto le analogie esistenti con i rituali carnevaleschi medievali, con le usanze etno-religiose di festeggiare i folli, i fanciulli, i suddiaconi e l'asino, nell'atmosfera della *libertas decembrica*, «cerimonie che mostrano lo spirito del Briccone ancora nella sua forma originaria» (Jung, 1979, p. 181), ma pure con la figura di Hermes/Mercurio, con quella folklorica del *clown* e con quella dello sciamano, tutte accomunate da elementi d'inversione, d'inganno e di teriomorfismo. Anche per Kerényi (1979, p. 209) il briccone "divino" è alla radice di una corrente della letteratura mondiale, che per brevità egli chiama picaresca, includendovi temi e personaggi della mitologia greca, Petronio, il ciclo romanzesco di Renard, Rabelais, Grimmshausen, Lazarillo e Felix Krull. Non stupisce perciò che anche il semiologo Meletinskij (1993b, p. 48) consideri il *trickster* come l'antenato di certe figure ambivalenti della narrativa medievale⁷⁵, degli eroi burleschi e dei sosia comici rinascimentali e barocchi: anzi, spiega come esso sia alla base degli archetipi del picaro, del furfante, del buffone e dello sciocco, che Bachtin aveva già collegato alla cultura del carnevale, operando un'importante "storicizzazione" di questa categoria antropologica.

Se ora torno, finalmente, al *Roman de Renart*, nessun dubbio sussisterà più sull'interpretazione del suo eroe eponimo; lascio perciò la parola a Meletinskij (1993b, p. 304):

In definitiva, i motivi fondamentali delle narrazioni su Renard riattualizzano i motivi aneddotici più arcaici dei racconti sui *trickster* e il loro elemen-

75. «I poli fondamentali dell'aneddoto sono l'ingegno e la stupidità, le figure del furbone (il furfante che risale ai *trickster* antropomorfi della favola a soggetto animale e del mito) e dello sciocco, che talvolta si confondono nella figura intermedia del buffone» (Meletinskij, 1993b, p. 264).

to furfantesco ed erotico, con una chiara prevalenza del primo [...]. In sostanza, la furba e perfida volpe Renard, che ottiene per sé il cibo con qualunque mezzo ed inganna gli altri personaggi zooantropomorfi, è un vero e proprio furfante-trickster. Il ciclo di Renard non è un anello genetico-storico, ma uno stadio tipologico intermedio tra gli aneddoti mitologici sui trickster ed il più tardo romanzo picaresco. Questo ciclo si eleva al di sopra dei suoi predecessori con l'introduzione di un ampio sfondo sociale e con elementi di vera e propria satira, che in singoli "rami" del ciclo prende il sopravvento sulla comicità universale di tipo "carnevalesco"⁷⁶.

Il primo ad accennare questa chiave di lettura per Renart fu Kerényi (1979, p. 225), ma essa è stata poi argomentata più puntualmente da Nancy F. Regalado (1976), Anna Lomazzi (1980) e Jean Batany (1989). La studiosa americana ha particolarmente sottolineato le similarità costruttive e strutturali fra le *trickster stories* e le narrazioni tristaniane e renardiane; la studiosa italiana ha poi ampliato i riferimenti fino a cogliere i lineamenti del rapporto fra l'uomo, l'animale e l'ambiente naturale nel XII secolo, come emergono dal *Roman de Renart*. Batany, dopo aver discusso vari aspetti, non ultimo quello di un archetipo indeuropeo del briccone, inclina a valorizzare soprattutto, mi sembra, l'*engin* di Renart, l'astuzia, la particolare forma di intelligenza e l'uso della parola per ingannare, quali tratti salienti della volpe nel ciclo medievale⁷⁷.

Proprio quest'ultimo spunto merita di essere discusso, anche solo rapidamente, perché chiama in causa una categoria del pensiero, coesistente ai miti del *trickster* e che fin dal mondo greco, per restare nella nostra tradizione culturale, è legata alla volpe: voglio dire la *metis* (cfr. Detienne, Vernant, 1977)⁷⁸. L'intelligenza astuta, che la pa-

76. Cfr. anche quest'altra citazione: «Nei miti sui trickster e nelle favole sugli animali il furfante zoomorfo e antropomorfo inganna gli altri con la furbizia, sottraendo ad essi la preda o trasformandoli essi stessi in preda; talvolta però prende anch'egli delle cantonate, diventa vittima degli astuti inganni dei suoi avversari. Nelle favole sugli animali il perfido inganno di uno di loro porta spesso alla fine dell'amicizia tra due partner. In linea di principio (e questo è un tratto molto importante) in tali racconti l'elemento furfantesco è universale, domina una "furfanteria" generale. Questa atmosfera di "furfanteria" è di per sé un aspetto del basso e del comico; essa crea un modello cinico del mondo e, in una lontana prospettiva, la possibilità della satira. Tuttavia, nell'ambito del folklore e della letteratura medievale, nella maggior parte dei casi abbiamo a che fare soltanto con tendenze alla satira, e la satira vera e propria si svilupperà più tardi» (Meletinskij, 1993a, p. 340).

77. Mi sono occupato altrove di un aspetto particolare della retorica del *trickster*, cfr. Bonafin (in corso di stampa).

78. Un cenno fugace a questo termine di confronto già in Lomazzi (1980, p. 58).

rola greca esprime, ha caratteristiche squisitamente renardiane: essa procura il successo con la frode e capovolgendo i normali rapporti di forza (il debole vince il forte), permette a chi la possiede di cogliere l'occasione propizia per avere la meglio sull'avversario, «agisce per travestimenti. Per ingannare la propria vittima assume una forma che maschera, invece di rivelarla, la sua vera natura» (ivi, p. 14). Nel mondo animale, per i Greci, essa s'incarna nella volpe e nel polipo: i mille tiri della prima sfruttano sempre la tecnica dell'inversione, del rovesciamento (tra essere e apparire), mentre il secondo ha il dono del polimorfismo e dell'adattabilità (ivi, p. 24). «Più in generale, la *metis* greca pone il problema della posizione occupata, nell'economia dei miti di un gran numero di popoli, dal personaggio dell'«ingannatore», colui che gli antropologi anglosassoni designano come *trickster*, l'imbroglione» (ivi, p. XIII). Detienne e Vernant ci riportano dunque all'eroe briccone, al demiurgo buffone del folklore arcaico, di cui appare nella *metis* la forma di pensiero e nella volpe il volto zoomorfo proprio soprattutto della cultura occidentale, forse in modo ancora più netto che nella mitologia di Hermes privilegiata da Kerényi.

Nel quadro tracciato fino ad ora, seguendo un percorso regressivo dall'epos animalistico medievale, attraverso le fiabe di animali (sia della tradizione classica che etnica), alle narrazioni mitiche sui *tricksters* zooantropomorfi, potrebbe sembrare che il contesto diacronico e geografico del *Roman de Renart* abbia subito un'eccessiva dilatazione⁷⁹. Perciò è necessario riprendere qualche argomento dell'interpretazione complessiva del fenomeno-*trickster* che è stato volutamente accantonato. Può destare perplessità, in primo luogo, che si parli indistintamente di un eroe mitico come progenitore, civilizzatore, demiurgo, creatore e burlone, mescolando tratti seri e tratti comici, e, in secondo luogo, che si postuli una generica arcaicità di questa figura, la quale, d'altro canto, viene messa poi in relazione (genetica o tipologica) con personaggi letterari di testi storicamente e geograficamente determinati.

79. Ma ciò solo se si ha una visione ristretta e monologica della diacronia, come pertinente a una sola serie culturale, assunta implicitamente come esclusiva, tutt'al più invece solo prevalente; coesistono sempre invece più diacronie, come più lingue e più testi della cultura all'interno di un medesimo sistema; questo ci insegnano tanto la semiologia di Lotman (cfr. Lotman *et al.*, 1980), quanto lo studio del folklore; secondo il rapporto che ciascun testo e/o lingua culturale intrattiene con le forze e le classi sociali, avrà una posizione dominante o subalterna nel sistema; ma solo il dialogo fra strutture diverse e potenzialmente alternative assicura il dinamismo e la vitalità del sistema socio-culturale nel suo complesso.

Il carattere arcaico o primitivo del “briccone divino” è ammesso senza riserve e con ampiezza di documentazione negli studi sulle diverse epifanie di questo tipo, nell’area asiatica settentrionale, americana, africana che ne conservano gli esemplari più “puri”. Scrive Radin (1979b, p. 168) che «il Briccone è la più antica delle figure mitologiche dell’America e probabilmente anche di tutte le mitologie. [...] Questa figura non poteva venire dimenticata; doveva essere riconosciuta da tutti i costruttori di sistemi teologici dei primitivi». Per Kerényi (1979, pp. 211, 222, 227) l’arcaicità del *trickster* è rivelata anche dalla coesistenza dell’elemento comico con quello divino e con la fisionomia zomorra: un’osservazione importante su cui ritornerò fra poco. Analogamente Meletinskij (1993b, pp. 46-7) coglie in questo eroe e nelle sue azioni la sintesi del «sincretismo mitologico dell’arte, della religione e delle concezioni protoscientifiche» propri della cultura arcaica e delle comunità primitive: «dal progenitore-eroe civilizzatore ha inizio il cammino che porta tanto all’eroe vero e proprio della poesia epica, quanto al dio-creatore delle religioni superiori. In questo personaggio inoltre non appaiono ancora differenziate la forza, l’intelligenza, l’astuzia, le abilità magiche o guerresche» (*ibid.*). Dunque esso agisce sia come creatore dei beni fondamentali, come eroe che lotta per difendere la sua comunità e come imbroglione comico fonte di disordine.

Questa ambivalenza e polimorfismo originari sono soggetti a una specializzazione successiva, che non è, credo, senza rapporti con il differenziarsi della società in gruppi dominanti e subalterni⁸⁰; l’eroe mitico si sdoppia allora in un eroe culturale “serio” e in una controfigura comica, il *trickster* appunto, che parodia gli atti del primo ovvero tenta di imitarli, senza però riuscirci. Questa differenziazione ulteriore si esprime anche attribuendo un fratello (o un gemello) all’eroe fondato-

80. Cito ancora Meletinskij (1993b, p. 47): «L’eroe mitico [...] può anche riunire in un unico personaggio i tratti dell’eroe civilizzatore e della controfigura comica. Tale combinazione risulta possibile solo in quanto l’azione, nei cicli mitico-fantastici, è riferita ad un tempo che precede l’istituzione di un rigido ordine del mondo; ad un tempo mitico, che in qualche modo legalizza le monellerie del *trickster*». Altrove il grande semiologo ucraino dà questa spiegazione: «Gli eroi mitici agiscono spesso con l’astuzia e l’inganno perché la coscienza primitiva non distingue tra “intelletto” da un lato, astuzia e incantesimo dall’altro. È solo col progressivo chiarirsi nella coscienza mitologica della differenza tra astuzia e intelletto, inganno e rettitudine, organizzazione sociale e caos, che si sviluppa la figura del briccone mitologico come doppio dell’eroe culturale» (Meletinskij, 1993a, p. 196); che questa evoluzione sia da correlare al sorgere e all’affermarsi di forme di stratificazione sociale lo suggerisce Donini (1991, pp. 29-72).

re, come si vede in numerose mitologie, che non è qui il caso di citare diffusamente; il doppio, fratello o sosia che sia, assume su di sé generalmente tutti i tratti comici, furfanteschi, bassi e materialistici che prima coesistevano sincretisticamente con quelli elevati e spirituali. In questo modo l'ambivalenza primitiva si disloca unicamente sulla figura del *trickster*, che è contemporaneamente ingannatore e ingannato in molte avventure, e può diventare, come s'è visto, il prototipo dei tipi folklorici del furfante, del buffone e dello stolto che Bachtin riconduce alla cultura del carnevale e ai generi epico-parodistici della letteratura medievale (come il *Roman de Renart*: cfr. Bachtin, 1979a, pp. 305-13).

Parallelamente, la specializzazione che subisce l'eroe culturale, separato dal suo *alter ego* comico, lo allontana progressivamente dal contesto terreno, per proiettarlo in una sfera celeste⁸¹: lo rilevò già Radin, a proposito del *trickster* degli Indiani d'America, le cui narrazioni mitiche presentano una frattura «tra il Briccone considerato come essere divino e il Briccone buffone» (Radin, 1979b, p. 165); la divinizzazione è un fatto secondario, «una costruzione successiva originata dal sacerdote-pensatore e dal trasformatore del mito» (ivi, p. 167), resa possibile dalla separazione prodotta tra l'eroe e il ciclo che ne racconta le gesta⁸². Ma questo ci allontana dal *Roman de Renart*, il cui *trickster*-volpe non appartiene – né voglio dimenticarlo – a una cultura *tout court* arcaica, bensì ha nel suo corredo genetico, oltre al folklore, la tradizione favolistica classica e la cultura latina medievale.

Il modello etnico dell'imbroglione non è dunque sottratto metafisicamente alla diacronia, perché riflette nel suo progressivo dimorfismo (serio-comico), or ora discusso, un'evoluzione ideologica da collegarsi senz'altro alla differenziazione sociale prodottasi in un certo momento storico. Ma la permanenza, o lunga durata, dell'archetipo letterario cui dà luogo può, e deve, essere a sua volta messa in relazione con i contesti che determinano la sua riattivazione (ovvero la sua dimenticanza). Certo, si può ammettere che un elemento, o un tipo, della cultura umana si conservi tanto più facilmente quanto più risale a un'epoca remota, di “esperienze primordiali”; ma perché torni a “funzionare” di nuovo, in tempi e luoghi mutati, occorre che si riproducano in una qualche misura i fattori che lo hanno generato la prima volta.

81. Reciprocamente al *trickster* vengono attribuiti lineamenti diabolici: la combinazione di comico e demoniaco «è molto caratteristica e costituisce un tratto universale» (Meletinskij, 1993b, p. 54, idea ribadita a p. 83).

82. Tuttavia questo ne ha assicurato, in certo qual modo, la sopravvivenza (cfr. Radin, 1979b, p. 168).

A commento del *trickster*, Jung propose di interpretarlo, secondo la sua teoria psicologica, come il simbolo collettivo⁸³ dell'ombra, che si manifesterebbe anche nelle usanze carnevalesche: senza entrare nel merito della dottrina junghiana, mi preme solo rilevare come egli abbia colto, in questo caso particolare, una caratteristica importante dell'etnotipo dell'imbroglione; infatti, alla pari degli elementi oscuri e rimossi nell'inconscio (l'ombra, appunto), esso si manifesta in particolari momenti di crisi e difficoltà (individuali, per lo psicologo: cfr. Jung, 1979, p. 193). Si potrebbe dire che c'è un rapporto fra la figura ambivalente dell'eroe briccone e le fasi d'incertezza, di passaggio; anche Kerényi riscontrò qualcosa del genere, non più sul piano dell'individuo, ma delle civiltà, allorché attribuì le narrazioni mitiche sul *trickster* «a una fase relativamente tarda», intendendo «precisamente questo: uno stadio dell'arcaico che non è più prossimo all'inizio e all'origine [...], cioè all'*arché*, ma che è vicino alla fine, alla dissoluzione o a una transizione» (Kerényi, 1979, p. 211). Il tipo del briccone, dell'*outsider* in cui furbizia e stupidità convivono, come pure molte altre contraddizioni, si trova a suo agio «in mezzo alle strutture in mutamento delle civiltà in fase di estinzione» (ivi, p. 232). È dunque un personaggio tipico delle situazioni di margine, liminali, in cui tutte le contraddizioni sono permesse e, anzi, vengono ritualmente espresse attraverso la violazione degli interdetti della vita normale: si conferma, e si capisce, il legame con i divertimenti di tipo carnevalesco e la letteratura che ne reca l'impronta. Siamo a un passo dalla determinazione, almeno tipologica, dei contesti che favoriscono la riapparizione ideologica del briccone mitologico, il quale pertanto risulta tutt'altro che svincolato dal divenire storico-sociale.

Uno studio del coyote nella cultura e nella narrativa messicane (cfr. Meléndez, 1982) ha potuto mettere in evidenza che le caratteristiche strutturali di questo *trickster*, ambiguità, paradosso e contraddizione⁸⁴, lo fanno emergere come tipo in concomitanza con codici sociali e culturali che permettono il superamento dei divieti e delle barriere “nor-

83. «Una personificazione collettiva come il Briccone deriva dalla somma di casi individuali, e ogni individuo ritrovandola la saluta come cosa nota. Questo non accadrebbe se si trattasse di una creazione individuale e non collettiva» (Jung, 1979, p. 186).

84. «He moves easily between the boundaries separating man from animal, the natural from the supernatural, and the concept from the entity itself» (Meléndez, 1982, p. 304).

mali” fra ciò che è permesso e ciò che è proibito⁸⁵. Questo esempio, perfettamente coerente con quanto speculato fin qui, consente di estrapolare dunque l’ipotesi generale che il *trickster* è, sì, un eroe appartenente a uno strato culturale arcaico e remoto, ma non è per questo sottratto alla storia: non solo registra esso stesso il passaggio da uno stadio in cui è indistinto dall’eroe culturale, demiurgo e progenitore etnico a uno stadio in cui ne rappresenta il contraltare comico, ma pure, per le sue caratteristiche strutturali, si riproduce in alcuni personaggi archetipici del folklore e della letteratura che vengono riattivati ogni qual volta il sistema della società e della cultura attraversa una crisi o una fase di transizione o mette in discussione i suoi presupposti⁸⁶.

8.7

Tracce totemiche

C’è un filo rosso che attraversa tutti gli argomenti di questo capitolo sulle stratificazioni etniche nel *Roman de Renart* e deve ora essere ripreso ed evidenziato. Non si può dimenticare che Renart è una volpe e che lo zoomorfismo dei personaggi di queste narrazioni medievali fa sistema con quello della tradizione favolistica antica e con quello degli eroi sincretistici primordiali. In filigrana è pertanto possibile intravedere in questo i residui di una forma di totemismo; che le fiabe animalistiche e gli aneddoti sui *tricksters* riflettano questa concezione religiosa primitiva è fuor di dubbio per Meletinskij (1993b, p. 87), disposto a concedere che «non tutti i racconti su *trickster* zoomorfi si riferiscono ad eroi totemici, sebbene il legame genetico con i miti totemici sia indubbio e si manifesti in una serie di motivi residuali» (ivi, p. 66). L’antropomorfizzazione che qua e là appare nei miti e poi nelle fiabe indicherebbe uno stadio successivo di sviluppo, della società e della cultura⁸⁷. Del resto, le leggende e la cul-

85. Scrive Meléndez (1982, p. 304) che «the trickster figure of the coyote in US Mexican literature [...] emerges as a character type when the cultural norms or social structures provide an opportunity for the boundaries between “acceptable” and “nonacceptable” behavior to disintegrate».

86. Anche questo è abbastanza facilmente verificabile nel *Roman de Renart*: si pensi alla dialettica interna alla nobiltà espressa dal barone ribelle Renart, che arriva fino a far strazio dei valori cortesi e religiosi, sostanza dell’etica feudale, oppure alla parodia dei generi alti e delle forme di discorso convenzionali che il *Roman de Renart* complessivamente mette in atto.

87. «Nel complesso culturale dell’Africa tropicale è abbastanza caratteristica la sostituzione del totemismo con il culto degli antenati tribali antropomorfi, e, nelle

tura degli Indiani d'America sono notoriamente intrise di totemismo, che si riflette negli eroi zoomorfi⁸⁸; un mitologo come Kerényi non esitò a riconoscere nella forma animale del briccone un segno di arcaicità (cfr. *supra*)⁸⁹. Prima di Meletinskij, già Propp aveva ipotizzato, seppure più cautamente, un analogo sfondo religioso per la fiaba di animali⁹⁰; e il folklorista Thompson nell'introduzione alla sezione del *Motif-Index* dedicata agli animali aveva alluso a «possibili nessi con l'istituzione primitiva del totemismo» (Thompson, 1979, p. 571).

Mi pare di dover insistere su questo legame etnico e su questa radice storica (nel ben noto senso proppiano) dello zoomorfismo, perché finora la critica renardiana ha a malapena sfiorato il problema (cfr. ancora Batany, 1989, pp. 167-99), ma soprattutto perché il carattere totemico del *trickster* riporta alla stessa matrice culturale della zoonimia nel *Roman de Renart*. Infatti anche l'uso di dare nomi di battesimo e nomi di parentela agli animali, come si è visto, può connotare un residuo totemico, conservatosi nella cultura etnica e largamente documentato dai dialetti europei (cfr. Alinei, 1984; Caprini, 1998 e 2001). A questo punto, essendo pervenuti per vie diverse a individuare lo stesso tipo di tracce, è legittimo sostenere che nella zooepica medievale si riflettono, in vario modo e a vari gradi d'intensità, credenze sugli animali di carattere totemico, in parte sicuramente mediate dalla tradizione favolistica e, per dir così, sterilizzate, ma in parte anche presenti nel contesto etnico in cui il *Roman de Renart* ha preso forma.

prime organizzazioni statali di quest'area, anche con il culto dei re-stregoni viventi. Carattere residuale ha il parziale zoomorfismo di molti eroi civilizzatori» (Meletinskij, 1993b, p. 57).

88. Per i Winnebago cfr. Radin (1979b, pp. III-8).

89. Anche la lingua mostra, nel caso delle divinità mitologiche e delle credenze folkloriche, che la rappresentazione teriomorfa precede quella antropomorfa, che si afferma per gradi: cfr. Riegler (1981, pp. 311 e 315).

90. «Per il momento non siamo in grado di identificare un legame genetico con il totemismo, tuttavia siamo in presenza di animali, dotati di forza e di capacità inaccessibili all'uomo, che agiscono come persone. Questo può essere segno di un legame col totemismo, nel quale l'uomo non viene distinto dagli animali» (Propp, 1990, p. 365).

Intrecci della critica

In queste pagine non è mia intenzione stilare un regesto di storia della critica renardiana, ma fermare invece l'attenzione su un arco cronologico ben preciso in cui, a mio avviso, si pongono alcune questioni fondamentali di questa vicenda, alle quali solo in parte si è potuto accennare nei capitoli precedenti e che qui vengono in qualche misura ricapitolate. Si tratta all'incirca di un secolo di studi sulla zoeopica, in area francese rappresentata dal *Roman de Renart* e in area tedesca principalmente dal *Reinbart Fuchs*, i venti lustri che vanno dal 1814 al 1914. Ho scelto emblematicamente due circostanze, e due autori antitetici, per delimitare questo periodo: la prima data corrisponde a un importante viaggio a Parigi di Jacob Grimm, durante il quale ha l'opportunità di copiare manoscritti di testi renardiani¹, mentre la seconda data è quella della pubblicazione della monografia di Lucien Foulet, che segna una svolta decisiva negli studi sul *Roman de Renart*. Gli anni compresi fra questi due estremi sono anche quelli in cui non solamente si fissano in sostanza i paradigmi delle filologie nazionali, ma vengono altresì enucleate le problematiche fondamentali nell'esegesi della letteratura zoeopica medievale. In una parola, prendono forma quei contrapposti orientamenti, quelle antitesi, che hanno dominato quasi fino a oggi la critica renardiana. Proprio per questa "lunga durata" del dibattito sarà inevitabile, in qualche caso, qualche escursione dai limiti cronologici prefissati e qualche aggiornamento. Nella seconda parte del capitolo, invece, esemplifico un campo di studio, quello paremiologico, che la critica renardiana non ha ancora molto frequentato, anche se in esso si riverberano molti dei problematici intrecci pertrattati sotto altri punti di vista.

1. «Attaché l'an 1814 à la légation hessoise, je vins à Paris, et je n'eus rien de plus au coeur que d'employer tous mes loisirs à l'examen des manuscrits, dont la bibliothèque royale est incomparablement riche» (J. Grimm, citato in Richert, 1914, p. 30).

9.1 “Scuola tedesca” e “scuola francese”

Il periodo qui considerato, in verità (1814-1914), è troppo importante e ricco di avvenimenti capitali per la storia politica e culturale perché si possa pensare che anche una vicenda locale come la critica del *Roman de Renart* non ne sia in buona misura influenzata. Sono gli anni – è appena il caso di ricordarlo – che vanno dalla Restaurazione alla prima guerra mondiale, anni che vedono lo stabilirsi di un primato prima culturale, col romanticismo, poi politico, con Bismarck (dal 1862), della Germania al centro dell'Europa, a cui si contrappone, con più energia che successo, la Francia. L'unità epistemologica di questo arco secolare, ancor più evidente nella sua seconda metà, è già stata sottolineata², e si può vedere riflessa, credo, anche in un episodio di storia della critica come quello relativo al *Roman de Renart*³.

La filologia romanza nasce, com'è noto, in Germania come prodotto del romanticismo (i fratelli Schlegel, Tieck, Uhland ecc.)⁴ e, co-

2. «On est frappé par l'unité épistémologique de ces années [entre 1860 et 1913]; tandis que les linguistes classaient d'une façon enfin certaine les langues indo-européennes et se donnaient pour tâche de reconstruire, tels des paléontologues, l'*Ursprache* primordiale et parfaite, les philologues adoptaient une méthode rationnelle de classement des manuscrits favorisant la reconstruction de l'*Urtext* archétypique» (Cerquiglini, 1989, p. 75).

3. Meno evidente è invece la partizione interna, già ben individuata da Gustav Gröber, tra l'epoca 1814-59 e quella 1860-1914, cioè fra «Herausbildung der romanischen Philologie zum selbständigen Forschungsgebiet» («costituirsi della filologia romanza come campo indipendente di ricerca») e «Verfolgung gemeinsamer Ziele in den beteiligten Ländern» («perseguimento di scopi comuni nei paesi interessati»), per usare le definizioni di Gröber (1888, pp. 60 e 103); il 1859-60 non è un anno importante per gli studi renardiani.

4. «Die Herausbildung der romanischen Philologie zu einem geschlossenem Forschungsgebiet erfolgt in Deutschland und hier beginnt nun ihr grundsätzlicher Ausbau und die Ergänzung ihrer Lehrgebiete» («la costituzione della filologia romanza come campo definito di ricerca avviene in Germania e qui comincia il suo sviluppo fondamentale e il completamento dei suoi settori disciplinari», Gröber, 1888, p. 60); e ancora: «Die “romanische Philologie” ersteht in Deutschland, wie die germanische, in Wirkung des romantischen Gegendrucks gegen den Classicismus. Die ersten zünftigen Romanisten haben ihre Wurzeln in der Romantik und in der deutschen Philologie. Sie ersetzen die schöngeistige Wertung des älteren romanischen Schrifttums durch die geschichtliche Betrachtung [...] Sie stellen die deutsche und romanische Philologie als mittelalterliche der klassischen Philologie gegenüber und übertragen, wie Schlegel gleichfalls verlangte [...] und K. Lachmann in der deutschen Philologie gezeigt hatte, die an Sprache und Literatur des Altertums heraufgebildete philologische Kunst auf die romanische Philologie» («la filologia roman-

me suo sottosettore, prende forma qui anche la ricerca sulla tradizione zoeopica, in cui sono soprattutto i fratelli Grimm a giocare un ruolo decisivo, ancorché talora indiretto. La loro febbrile attività è perlopiù volta allo studio di testi germanici medievali, i cui prototipi o fonti appartengono al mondo romanzo e francese in particolare. Così avviene per il *Reinbart Fuchs*, specialmente caro ai Grimm⁵, il cui interesse per la fiaba di animali durerà quanto la loro vita, come testimoniano due lettere scritte, rispettivamente, da Wilhelm l'8 novembre 1858 (morirà il 16 dicembre) e da Jacob il 27 febbraio 1863 (morirà entro l'anno)⁶. Ma fu soprattutto Jacob a studiare la tradizione di poesia animalistica medievale, fin dai ripetuti soggiorni parigini (1805, 1814 e 1815), nel secondo dei quali, come si è detto, copiò personalmente almeno un manoscritto latino di argomento renardiano (cfr. Richert, 1914, p. 30) e fece la conoscenza di Fauriel, da cui si procurò citazioni di testi provenzali concernenti il lupo e la volpe. Finalmente nel 1834 pubblicò l'edizione del *Reinbart Fuchs*, progettata insieme al fratello, ma realizzata poi da lui solo⁷, nella quale argo-

za nasce in Germania, come la germanica, per effetto della reazione romantica al classicismo. I primi romanisti competenti hanno le loro radici nel romanticismo e nella filologia tedesca. Essi sostituiscono la valutazione letteristica della letteratura romanza antica con la considerazione storica [...] contrappongono la filologia romanza e tedesca in quanto medievale a quella classica e trasfondono, come Schlegel parimenti esigeva [...] e Lachmann aveva mostrato nella filologia tedesca, nella filologia romanza la tecnica filologica sviluppata nella lingua e letteratura dell'antichità», Gröber, 1888, p. 89).

5. «In diese Zeit [ante 1816] fallen auch die ersten Keime zu dem Werk, das den Brüdern Grimm am meisten ans Herz wuchs und das Jakob lange Jahre nachher wirklich ausführte: der Herausgabe des *Reinbart Fuchs*» («a quest'epoca risalgono anche i primi accenni all'opera che stava più a cuore ai fratelli Grimm e che Jacob molti anni dopo condusse a termine: l'edizione del *Reinbart Fuchs*», Richert, 1914, p. 27).

6. Le due lettere sono citate in Richert (1914, pp. 86 e 90): in particolare la seconda plaude allo studio renardiano di Jonckbloet (cfr. *infra*), che Jacob Grimm recensì nello stesso anno nei "Göttingen Gelehrte Anzeigen" (citato *ivi*, p. 90).

7. «Es ist das Buch, das ihm [...] unter allen das liebste war, dessen Abfassung ihm das meiste Vergnügen gewährte. Umsomehr ist es zu bedauern, daß er so lange damit gezögert hatte, bis der *Roman de Renard*, dessen Handschriften er sich in früheren Jahren mit soviel Mühe beschafft, vor ihm 1826 Méon bekannt gemacht worden war» («è il libro che gli [...] era più caro di tutti, la cui stesura gli dava il maggior diletto. Tanto più rincresce che egli abbia così a lungo indugiato finché il *Roman de Renart*, dei cui manoscritti si era occupato con tanta fatica negli anni precedenti, nel 1826 fu fatto conoscere prima di lui da Méon», Richert, 1914, p. 67). Non è invece condivisibile il giudizio sommario che la studiosa dà di questo lavoro di Grimm («eine Enttäuschung», «una delusione», p. 68).

mentò la sua teoria delle origini remote della *Thiersage* e sottopose a critica l'edizione dei testi francesi approntata nel 1826 da Méon⁸.

Intanto, più o meno dagli anni Trenta del XIX secolo in avanti si moltiplicano le edizioni degli antichi monumenti della letteratura francese medievale, di qua e di là del Reno, anche se il paese-guida resta sostanzialmente la Germania, per la varietà e profondità di orizzonti dei suoi intellettuali: dalla riflessione linguistica sulle origini delle lingue romanze alla raccolta e studio delle tradizioni popolari, alla fondazione di una filologia scientifica. Spesso erano le stesse persone a intervenire proficuamente in campi di ricerca differenti, ma sentiti come affini, o comunque si trattava di uomini in contatto fra loro, come nel caso di Grimm e di Karl Lachmann, sodali e collaboratori, partecipi di una comune atmosfera comparativistica (cfr. Timpanaro, 1985, p. 84).

L'egemonia culturale tedesca, essenzialmente le idee di Grimm, nel campo degli studi sul *Roman de Renart* si manifesta attraverso le opere di due studiosi di aree "satelliti" come la Danimarca e l'Olanda; dalla prima regione proviene infatti la prima monografia importante, opera di August Rothe (1845), che prosegue le indagini di Grimm appunto attraverso un'approfondita comparazione dei testi latini, francesi, tedeschi e olandesi dell'epos animalistico (cfr. Gröber, 1888, p. 102). Dalla seconda regione invece viene lo studio critico di W. J. A. Jonckbloet (1863), che si serve del *Reinhart Fuchs* per dimostrare l'esistenza di una redazione primitiva del *Roman de Renart*, di cui le *branches* tradite rappresenterebbero un rifacimento successivo.

Qual è l'idea dominante in queste ricerche? Che il *Roman de Renart*, nella forma che ci è stata conservata, sorto grosso modo nella Francia settentrionale e nelle Fiandre, rechi tuttavia forti indizi di una tradizione più remota, da ricondursi al suolo tedesco, dal quale sarebbe successivamente emigrata verso ovest. Ora, non è chi non veda come quest'idea, tutt'altro che priva di solidi argomenti, esprima una tensione genealogica a ricostruire una versione originale, un *Ur-Roman de Renart*, la quale rappresenta il *pendant* storico-letterario del metodo lachmanniano, che giusto allora si andava imponendo nella critica testuale.

Anche se in Francia le idee di Grimm incontrano l'opposizione di Paulin Paris (1861), che nega l'origine germanica del *Roman de Renart*,

8. Le insufficienze dell'edizione dell'erudito francese (Méon, 1826) furono dunque subito evidenti agli studiosi più accorti: dopo Grimm, anche Jonckbloet (1863, p. 3) non esitò a giudicarlo sprezzantemente «plutôt un livre destiné aux gens du monde qu'un document qui puisse servir de base à des recherches scientifiques».

ne data i testi non oltre la metà del XII secolo e soprattutto rivendica una linea di continuità con gli apologhi e le favole esopiche attraverso le loro continuazioni scolastiche in latino⁹, nondimeno per lungo tempo il successo di quello che chiamerei il fronte intellettuale germanico è pressoché totale. Tant'è vero che, quando Gaston Paris rientra dalla Germania, dove il padre l'aveva inviato a studiare, ne importa tanto il metodo lachmanniano nella critica testuale¹⁰ – ancorché non amasse troppo le edizioni di testi medievali dello stesso Lachmann¹¹ – quanto l'impulso a studiare le tradizioni delle opere letterarie con ampiezza di comparazione tale da non escludere i dati del folklore. Emblematico, al riguardo, è il discorso tenuto al Collège de France il 7 dicembre 1881, per onorare la memoria del padre appena scomparso: parlando delle ricerche sul *Roman de Renart*, egli sottolinea il contributo delle fiabe di animali presenti nella tradizione popolare:

Le cycle de *Renart*, il faut le reconnaître, appelle encore bien des recherches; à côté des fables ésoques, dont l'origine elle-même est loin d'être éclaircie, il contient un certain nombre de *contes d'animaux* d'une autre caractéristique, qui se retrouvent dans la littérature populaire des nations les plus diverses, et qui sont sans doute arrivés à nos vieux poètes par la tradition orale plutôt que par les livres d'école où ils avaient appris à connaître les apologues de l'antiquité (Paris, 1881, p. 245).

Da queste indicazioni prenderà spunto il suo allievo Léopold Sudre per investigare le fonti del *Roman de Renart* (cfr. Sudre, 1893, p. 1), fonti che egli documenta in larghissima misura all'interno del folklore narrativo internazionale.

A questo punto si può affermare con relativa sicurezza che il paradigma fissato nella prima metà del XIX secolo e imperniato, da un lato, sul metodo lachmanniano di ricostruzione dell'*Urtext* dei monumenti letterari medievali, attraverso lo studio della trasmissione manoscritta, e, dall'altro, sul metodo comparativo nello studio delle

9. Una pronta risposta allo studio di Paris senior è appunto il già citato lavoro di Jonckbloet, che contesta al francese un eccesso di patriottismo (1863, p. 48) e ri-stabilisce il "sistema" di Grimm.

10. «Acte d'audace et double importation. D'une méthodologie, tout d'abord, conçue par l'ennemi german, que Gaston Paris connaît bien [...]. D'une méthodologie, ensuite, conçue à d'autres fins et pour d'autres textes» (Cerquiglini, 1989, p. 78).

11. Come risulta, per esempio, dalla recensione all'edizione "lachmanniana" del *Nibelungenlied* di Bartsch (cfr. Cerquiglini, 1989, pp. 79-80).

fonti, scritte e orali, dei medesimi monumenti¹², si era esteso dalla Germania alla Francia. Tuttavia, questa egemonia culturale tedesca, pressoché incontrastata nella filologia romanza e nel capitolo della critica renardiana anche in Francia, comincia a essere avvertita con insofferenza e, quindi, a declinare, allorché un rinnovato senso di indipendenza e di patriottismo si fa strada negli intellettuali francesi dopo il 1870. Più ancora che per l'affacciarsi di nuovi movimenti intellettuali (positivismo, darwinismo ecc.), è comprensibile che la svolta avvenga in corrispondenza con un mutato scenario politico, nel quale la guerra franco-prussiana, la disfatta di Sedan¹³, l'assedio di Parigi e la Comune mettono in discussione l'identità nazionale francese, fino ad allora data per scontata (cfr. Gumbrecht, 1986, p. 25).

Ne è una prova, fra l'altro – per rimanere ai nostri protagonisti –, il fatto che Gaston Paris, dopo aver iniziato i suoi corsi all'École des Hautes Études sulla *Vie de St. Alexis*, senta il dovere di interromperli per dedicare un corso alla *Chanson de Roland et la nationalité française*¹⁴. Si può dire pertanto che gli ultimi vent'anni del secolo siano determinanti nello spostamento del paradigma ideologico ed estetico e nella progressiva presa di distanza dell'intellettualità francese, e al suo interno dei professori di filologia romanza, dai modelli e metodi critici di matrice tedesca¹⁵. Ciò è ben avvertibile nella lunga recensione che Paris dedica al lavoro dell'allievo Sudre, in cui, pur entro una valutazione largamente positiva, mette in evidenza il caratte-

12. «Die Entstehungsgeschichte und die Quellen einzelner Werke älterer Zeit wurden erst auf der gegenwärtigen Stufe der romanischen Philologie genau und womöglich bis zu den fernegelegenen Anfängen verfolgt. [...] Nicht nur geschriebene, sondern auch mündliche Überlieferung kam in Frage bei der Aufsuchung von Quellen erzählender Dichtung» («la genesi e le fonti di singole opere dell'epoca antica venivano perseguite solo al livello presente della filologia romanza con precisione e dove possibile fino agli inizi più remoti. [...] Non solo la tradizione scritta, ma anche quella orale era in questione nell'indagine sulle fonti della poesia narrativa», Gröber, 1888, p. 129).

13. Del «désir farouche de venger Sedan» parla anche Cerquiglini (1989, p. 75).

14. «In December 1870, during the siege of Paris in the most desperate national crisis of the *heures d'angoisse*, the open question of national identity is considered an urgent issue to which the lecture on *La Chanson de Roland et la nationalité française* tried to provide as satisfactory an answer as possible» (Gumbrecht, 1986, p. 26); cfr. anche Cerquiglini (1989, p. 84).

15. O, come asserisce Gilles Roques (1986, p. 73): «Mais tout s'est fixé dans les années 1860-1890 qui sont le tournant capital de la société française, la troisième République imposant progressivement son cadre idéologique à ce qu'avait déjà préparé le second Empire finissant».

re medievale, feudale e francese del *Roman de Renart* (cfr. Paris, 1895, p. 397). Voglio dire che si può delineare all'interno del percorso dello stesso Paris un'evoluzione tra due tempi diversi: il primo, di più schietta fedeltà all'insegnamento appreso, anche direttamente, nelle università tedesche, e il secondo, di maggior adesione al quadro ideologico nazionale della Terza Repubblica (cfr. Roques, 1986, pp. 73-4).

Questa progressiva autonomizzazione della filologia francese culmina, com'è noto, nell'opera di Joseph Bédier, la cui posizione quasi antagonistica nei confronti del maestro è nota, anche se talvolta troppo enfatizzata¹⁶, e potrebbe essere qui letta pure come impegno a depurare la dottrina filologica da elementi di matrice germanica. A Bédier, non a caso, è dedicato il ponderoso libro di Lucien Foulet, suo scolaro, sul *Roman de Renart*, che vede la luce nel 1914 e che ho scelto come provvisorio punto d'arrivo, giustappunto perché attacca frontalmente e capovolge la tesi di un'origine popolare della tradizione zooepica romanza, dopo un serrato esame (almeno per allora...) dei testi renardiani, che venivano ordinati cronologicamente e ricondotti a fonti scritte mediolatine.

Foulet (1914, p. 15) inoltre coglie chiaramente la dipendenza di Sudre, e del suo maestro, dalle idee di Grimm, che, a loro volta, vengono fatte discendere direttamente dalle concezioni lachmanniane: in sintesi, come i testimoni di un'opera sono spesso copie di molto posteriori alla redazione primitiva e, quindi, molto alterate, così i manoscritti del *Roman de Renart* furono considerati rifacimenti e non originali. Foulet, dal suo canto, rigetta fieramente il lachmannismo e le sue ricadute nella storia letteraria¹⁷, propugnando un ritorno allo studio dei testi come ci sono rimasti e alla loro interpretazione in rapporto al tempo immediato della loro comparsa (cfr. *ivi*, pp. 60-1). L'opera di Foulet, della quale i presupposti estetici "antiromantici" furono subito chiari ai commentatori tedeschi (cfr. Suchier, 1922b) e l'impegno a negare una possibile tradizione germanica era acuito dalle circostanze politiche del momento, fece scuola nella romanistica francese e in quella che su di essa si modellava, non riuscendo tuttavia a sedurre più di tanto i ricercatori dell'area tedesca¹⁸.

16. Basti il rinvio al meritamente celebre "ricordo" continiano (Contini, 1939); ma cfr. anche Cerquiglini (1989, pp. 81 ss.).

17. «L'étoile de Lachmann a pâli. Nous pensons que les hellénistes mêmes ont cessé de s'inspirer de ses méthodes. En tout cas ses idées ne sont plus incontestées parmi eux, et des théories très opposées se sont fait jour de nouveau» (Foulet, 1914, p. 59).

18. Fino a tempi relativamente recenti: cfr. Storost (1961, p. 411).

A questo punto penso che risulti abbastanza evidente una doppia e parallela antitesi che investe la storia degli studi sul *Roman de Renart*, come riflesso di più ampie divergenze e contrapposizioni culturali, che attraversano il campo della filologia romanza. Si tratta in sostanza di un contrasto fra la “scuola tedesca” e la “scuola francese”¹⁹, laddove alla prima sono da iscriverne non soltanto i vari Grimm, Jonckbloet, Voretzsch (1895), ma anche Gaston Paris e Sudre, mentre alla seconda Paulin Paris, l’ultimo Gaston Paris, ma soprattutto Bédier e Foulet. Infatti sono caratteristici del primo indirizzo e l’adozione del metodo genealogico lachmanniano nella filologia romanza e l’accettazione delle origini popolari (folkloriche) e nazionali (in senso romantico) delle letterature romanze e nella fattispecie del *Roman de Renart*. Invece i secondi sono caratterizzati e dal rifiuto progressivo del lachmannismo e dalla difesa del primato della tradizione letteraria, e latina, nel costituirsi della zooepica romanza. Lo spostamento d’accenti risulta così plausibilmente anche un portato della crescente iniziativa della filologia francese medievale per sottrarsi all’egemonia culturale tedesca, in concomitanza col rinnovato patriottismo nazionale di fronte al potente nemico di confine.

Si può aggiungere, volendo, che, mentre il lachmannismo è sopravvissuto con successo a Bédier, incorporando più o meno esplicitamente i principi dell’estetica idealistica primo-novecentesca, lo studio delle tradizioni popolari, nonostante i grandi progressi scientifici compiuti, almeno fino ad anni recenti, non ha goduto dello stesso consenso presso gli studiosi di filologia romanza. Tant’è che, con singolare paradosso, i critici (neo)lachmanniani sono stati anche, in generale, i più diffidenti verso le ricerche folkloriche e i più fedeli al concetto di autore o di testo individuale: una discussione che meriterebbe di essere approfondita in altra sede.

Mi preme invece ritornare alle sorti degli studi sul *Roman de Renart*, nell’arco secolare dianzi definito, per svolgere qualche ulteriore considerazione metodologica sull’antitesi *sources folkloriques/littéraires*. La questione delle origini della tradizione zooepica romanza non può non continuare a esercitare un forte potere di attrazione sugli studi, perché investe non soltanto la problematica della trasmissione testuale in senso stretto, ma anche quella più larga della trasmissione dei contenuti culturali, nello spazio e nel tempo; inoltre pone un problema specifico, quello della narrativa con personaggi zoomorfi, di

19. Un’intuizione simile già in Jonckbloet (1863, pp. 10 e 21).

cui ho trattato nel capitolo precedente. Che questa intersezione di tratti umani e animali non sia un'invenzione del *Roman de Renart*, bensì appaia in tempi e latitudini anche molto distanti fra di loro, e possa risalire a un tempo in cui gli uomini sentivano gli animali come loro simili, o anche come esseri divini, era un'intuizione anche di Grimm, che tuttavia, per argomentare il radicamento folklorico dell'epos animalistico medievale, faceva perno su un altro ordine di considerazioni, più filologicamente motivate.

Negli studi che si rifanno, con diversi gradi di consapevolezza, alle idee di Grimm – da Paris a Sudre, a Voretzsch, a Suchier – si manifesta una spinta verso una doppia dislocazione, spaziale e temporale, delle matrici del *Roman de Renart*. Un'importante caratteristica dei testi zoepici medievali è, come si è visto, il fatto che gli animali hanno nomi propri tanto nel *Roman de Renart* come nel *Reinbart Fuchs* e nell'*Ysengrimus*; per di più quelli dei protagonisti appaiono costanti e dunque tradizionali, anche perché altrove gli autori dimostrano una certa immaginazione onomastica; questi nomi sono inoltre nomi di persona, di origine germanica e di attestazione largamente anteriore al XII secolo, dunque attribuibili al patrimonio culturale dei Franchi all'epoca delle invasioni²⁰. Già qui le radici della zoepica medievale risultano spostate nello spazio, almeno per i testi altofrancesi, e arretrate nel tempo, dal basso all'alto Medioevo.

Affiorano in questo approccio al *Roman de Renart* due modelli della trasmissione dei fatti culturali, ben noti in linguistica (cfr. Alinei, 1994, p. 9). Infatti, la tradizione narrativa renardiana viene ricondotta, da un lato, alla migrazione areale dei Franchi da est verso ovest, e, dall'altro, a un livello cronologico anteriore. Tale duplicità, insisto, sembra caratterizzare, non sempre in modo consapevole, la generalità degli studi di impianto folklorico sul *Roman de Renart* nel XIX secolo; in essi, oltre all'argomento capitale, soprattutto per la filologia tedesca, della zoonimia, domina un altro argomento, praticato esemplarmente nella monografia di Sudre (1893), che si fonda sull'accertamento di un repertorio transnazionale di racconti popolari, di origine orientale (indiana) e settentrionale (germanica). In queste narrazioni compaiono spesso gli stessi personaggi (il leone, la volpe, il lupo, l'orso...) e le stesse vicende dell'epos animalistico medievale, che pertanto si può ri-

20. In sintesi sono questi gli argomenti ancora validi per Voretzsch (1895, pp. 463 ss.), che sistematizza e aggiorna le idee di Grimm, per Suchier (1922a, p. 225), per Storost (1961, p. 421).

tenere di esse debitore, per il tramite della diffusione orale²¹. Così, alla dislocazione precipuamente temporale delle origini del *Roman de Renart* suggerita dall'argomento onomastico si affianca la dislocazione spaziale imposta dalla comparazione del folklore narrativo internazionale. In altri termini, funzionano qui quasi simultaneamente il modello euristico dell'albero genealogico, volto a spiegare stratigraficamente la co-occorrenza di tratti culturali omologhi, in aree linguistiche diverse, riportandoli a un piano cronologico precedente che li accomuna, e il modello dell'onda, che, dalla somiglianza o identità di due fenomeni in aree contigue, induce un processo di diffusione orizzontale da un'area etno-geografica all'altra²². La ricerca recente ha peraltro mostrato come i due modelli non siano solo alternativi, ma anzi possano riuscire dialetticamente complementari (cfr. Alinei, 1994).

Ed è interessante osservare come, in modo quasi speculare, agiscano i paradigmi interpretativi degli studiosi che, anche senza l'accanimento di Foulet, contestano la prevalenza delle matrici "popolari", additando invece le fonti del *Roman de Renart* nella tradizione letteraria. Essi invocano, non senza fondamento, la presenza della favolistica di animali greco-romana nell'insegnamento scolastico medievale e in alcune rielaborazioni in volgare, nonché un certo numero di opere mediolatine di analogo soggetto, tra le quali spicca, per affinità di contenuto, l'*Ysengrimus*, attribuito al maestro Nivardo di Gand (1150?). Viene in sostanza privilegiata la contiguità spazio-temporale delle "fonti" in discorso, che appartengono grosso modo alla stessa area geografica del *Roman de Renart* e a un arco cronologico assai vicino a quello presunto di redazione delle *branches* altofrancesi, che possono essere in qualche caso dichiarate debitorie di trame e personaggi. All'ottica dell'allontanamento, o meglio della dilatazione temporale, viene qui contrapposta la visuale ravvicinata del tempo

21. «Le *Roman de Renart*, plongeant ses racines au delà de l'horizon étroit du sol natal et bien avant dans les âges, est une oeuvre cosmopolite à laquelle ont, pour ainsi dire, collaboré avant nos poètes une foule de "trouveurs" de tous les temps et de tous les pays; c'est l'écho lointain de peuples disparus et de civilisations depuis longtemps détruites» (Sudre, 1893, p. 342).

22. Si potrebbero allegare anche prove lessicali dell'adozione di questi modelli esplicativi; per esempio, laddove Sudre (1893, p. 339) indica nell'*emprunt* il principio regolatore dell'opera dei trovieri renardiani che attingono alla tradizione orale, ovvero nella maggiore plausibilità dell'*Entlehnung*, secondo Voretzsch (1895, p. 446), per spiegare le concordanze narrative fra *Tierepos* e racconti indiani; senza escludere del tutto una *Urgemeinschaft* o *Urverwandtschaft*, postulata da Grimm e, implicitamente, da Sudre (1893, p. 475).

breve, che vide nascere e svilupparsi il ciclo renardiano²³; ciò anche, s'intende, in omaggio implicito al postulato (bédieriano, per non dir d'altri) secondo cui le opere medievali si spiegano adeguatamente nell'ambiente immediato della loro produzione e, non diversamente dalle opere moderne, come il frutto di una creazione individuale²⁴.

Un posto di rilievo in questo quadro di relazioni letterarie occupa quella tra il *Roman de Renart* e il *Reinhart Fuchs*, che ha, rispetto al testo francese, due importanti caratteri: una (relativa) compiutezza strutturale e un autore riconoscibile, Heinrich der Glîchezâre. Da Grimm in poi, si ammette che il testo tedesco sia una rielaborazione di testi altofrancesi; ma la discussione s'è accesa sulla possibilità di identificare questi testi con il *Roman de Renart* tràdito dalle *branches* conosciute – che risulterebbero pertanto complessivamente anteriori all'opera tedesca –, ovvero con una sorta di *Ur-Roman de Renart*, di cui le *branches* a noi giunte rappresentano dei rimaneggiamenti posteriori. Quest'ultima tesi, largamente condivisa da germanisti e romanisti per tutto il XIX secolo (cfr. Voretzsch, 1891 e 1892), fu contestata dal solito Foulet (1914, pp. 393-432), secondo il quale il *Roman de Renart* precede cronologicamente il *Reinhart Fuchs*, che ne traduce e fonde insieme una serie di *branches* della “collezione primitiva”²⁵. Se la risoluta affermazione di “originalità” per i testi altofrancesi fu largamente accettata poi dai filologi francesi e romanzi, la scuola filologica tedesca, viceversa, non si lasciò persuadere dalle argomentazioni di Foulet e restò fedele alla tesi tradizionale, che fa del *Reinhart Fuchs* il primo esempio di epos animalistico in una lingua volgare (cfr. Storost, 1961). Come si vede, anche la discussione sulle relazioni intertestuali fra le opere della tradizione zoeopica medievale riflette una contrapposizione di scuole filologiche nazionali e non riesce a fare a meno di ipotizzare strati redazionali perduti o affidati alla volatile tradizione orale.

23. Per dirla col solito Foulet (1914, p. 18): «Nous verrons avant tout dans le *Roman de Renard* une oeuvre du XII^e siècle que nous chercherons à expliquer par le XII^e siècle».

24. Cfr. ancora Foulet (1914, p. 17): «Productions très personnelles d'artistes très conscients». Ma ricordo anche che la dottrina bédieriana, qui evocata, consentì alle opere francesi medievali di essere considerate allo stesso livello estetico di quelle degli altri secoli e, quindi, di essere ammesse nel canone dei “classici” nazionali (cfr. Gumbrecht, 1986, p. 29).

25. Seguendo in parte le considerazioni già avanzate, in sede filologica, da Martin (1887, pp. 101-12).

Questi due approcci antitetici, pur con sfumature diverse²⁶, mi parrebbero bene rispecchiati da una distinzione terminologica, alla quale ho già fatto ricorso e che tuttavia non appare generalmente praticata, quella cioè tra “origini” e “fonti”: le prime esigono il prevalente ricorso a una strumentazione analitica che tenga conto della ricerca etnico-folklorica, oltre che di quella filologico-letteraria; le seconde si restringono al novero dei rapporti intertestuali direttamente documentabili. Inoltre, solitamente, le origini coinvolgono evidenze comuni a più testi, assimilabili per genere, contenuto o modello narrativo, e si proiettano nella lunga durata dei fatti antropologico-culturali, mentre le fonti concernono prioritariamente l’individualità dei testi, in un arco cronologico limitato e definito dai canali ufficiali di trasmissione della cultura. Le origini – ma si potrebbe anche dire: le radici storiche (cfr. Propp, 1985) – fanno spesso a meno di una tradizione scritta continua, che è invece essenziale per il trattamento delle fonti²⁷. Tuttavia, l’uso recente di aggiornare e ampliare il concetto di “fonte” in quello di “modello culturale” mi pare indicativo di un’esigenza, ormai avvertita da più parti, di estendere il campo dei referenti del testo letterario oltre i limiti dei debiti diretti contratti con i predecessori immediati, fino a includere materiali un tempo giudicati all’altro e portatori di punti di vista eterogenei (alla letteratura *stricto sensu*).

Per alcuni trasversale, per altri sovraordinata è un’altra antitesi che caratterizza anche la critica renardiana, seppur in modo meno rumoroso che altri settori della romanistica: quella fra trasmissione orale e trasmissione scritta. Con una forzatura in qualche misura analoga a quella di Bédier verso Gaston Paris a proposito delle *chansons de geste* (cfr. Cerquiglini, 1989, p. 82), anche il suo allievo Foulet, nell’attacco alla tesi di Sudre sulle fonti del *Roman de Renart*, arriva a negare risolutamente la pertinenza della tradizione orale per i trovieri dell’epopea animalistica, che avrebbero invece conosciuto soltanto i loro antecedenti mediolatini (cfr. Foulet, 1914, p. 567). Sudre invece, come d’altronde Voretzsch, si rivela fornito di maggior equilibrio del suo contestatore; da parte dei cosiddetti “folkloristi” non viene negata affatto una pluralità di fonti, sia letterarie che popolari, concorrenti in

26. Ma, in ogni caso, ben saldi nei contrapposti pregiudizi e nell’influenza sulla critica renardiana almeno fino allo studio innovatore di Jauss (1959).

27. Si tratta, come si può facilmente avvertire, di una distinzione in qualche modo parallela a quella proposta, con la consueta finezza, da Cesare Segre (1984) fra “intertestuale” e “interdiscorsivo”.

maniera diversificata a determinare i contenuti delle *branches*. Soltanto, come si è già avuto modo di dire, delle tre grandi sorgenti cui attinge il *Roman de Renart*, cioè favole e apologhi classici, poemetti mediolatini e racconti folklorici (cfr. Sudre, 1893, p. 70), questi ultimi sono reputati predominanti; inoltre, si suggerisce che anche i testi della tradizione scritta e dotta siano pervenuti ai trovieri perlopiù tramite la trasmissione orale, che spiega le differenze comunque esistenti fra le *branches* e i loro eventuali omologhi classici e mediolatini (cfr. ivi, p. 60)²⁸. Semmai, sta qui un punto di maggior modernità di questo approccio rispetto all'altro: dico che oggi si è assai più consapevoli della non immediata sovrapponibilità fra le due opzioni orale/scritto e popolare/colto, almeno nel Medioevo, e che, una volta depurata dalle scorie romantiche della "creazione collettiva popolare", la nozione di letteratura orale può efficacemente essere impiegata per caratterizzare qualche settore della tradizione zooepica²⁹.

A un secolo di distanza da quelle discussioni, dovrebbero essere ormai spenti i motivi patriottici e nazionalistici dell'antagonismo culturale tra Francia e Germania – fors'anche, mi piace crederlo, per il ruolo di mediazione, indiretta, e per il prestigio che è venuta acquistando la filologia romanza del nostro paese – e sembra essersi verificata una qualche convergenza fra le due opposte spinte alla dislocazione spazio-temporale delle origini del *Roman de Renart* e alla ricerca di fonti nell'ambiente contiguo ai testi. Questo connubio, ovvero complementarità, ha avuto luogo, a mio parere, all'interno del paradigma antropologico-culturale proprio del XX secolo.

Nel secolo XIX lo studio del folklore applicato al *Roman de Renart* aveva due grossi argomenti cui appoggiarsi, come si è visto: l'esistenza di un patrimonio narrativo internazionale di racconti a protagonista animale (singolo o in società) e la questione degli zoonimi, che contraddistinguono i testi medievali a differenza della tradizione favolistica antica. Nel capitolo precedente ho cercato di illustrare come sia possibile un riesame critico di entrambi alla luce degli attuali indirizzi di ricerca, in particolare il primo all'interno di quella "semiologia dei motivi" a cui ci hanno abituato gli studi culturologici slavi e italia-

28. Del resto, Voretzsch (1895, p. 449) dice che la tradizione orale è importante per lo sviluppo dell'epos animalistico almeno quanto la tradizione scritta.

29. È quello che fece Jauss (1959, p. 260) distinguendo la pura *Vortragsdichtung* delle *branches* altofrancesi dalla *schriftliche Fixiertheit des Buches* delle versioni tedesca e neerlandese.

ni³⁰ e il secondo nel quadro di una linguistica antropologica e di una semantica storica che fanno i conti con possibili tracce totemiche.

Connesso con questa dimensione etnica è pure il modello dell'imbrogliatore, o *trickster*, che, come spero di aver dimostrato nel capitolo precedente, ci consente di colmare quello iato fra lo spaesamento spazio-temporale generato dalle ricerche sulle "origini" dell'epos animalistico medievale (latino, romanzo e germanico) e la riduzione del campo visivo prodotta dall'investigazione sulle "fonti" immediate e accessibili grazie alla trasmissione scritta. Esso infatti, nelle sue versioni preletterarie, o già letterarie, del furfante, del buffone, del furbo-sciocco, ci porta nella sfera d'influenza di quell'ampia e articolata cultura carnevalesca che non si può certo escludere dal vissuto dei chierici o dei giullari autori delle *branches* renardiane.

Le feste e i divertimenti di tipo carnevalesco, con il loro ricorso strutturale a rituali parodistici e dissacranti nei confronti della cultura ufficiale ed ecclesiastica, rappresentano il *trait d'union* storicamente determinato fra gli strati culturali sedimentati nella lunga durata e le esperienze esistenziali, intellettuali e letterarie degli autori medievali. Non sono pochi i luoghi e gli indizi che possono documentare i rapporti del *Roman de Renart* con la cultura medievale del riso, del carnevale e della festa: qui basti accennare alla festa dei folli della *branche* 12, ai cospicui e ingenti elementi di parodizzazione dei generi alti della letteratura medievale, al tema del mondo alla rovescia (nella *branche* 17 e altrove), all'utilizzazione di un linguaggio di piazza e di temi bassi, materialistici e osceni nelle *branches* 7, 16, 17, 21, 22, alla parodia sacra sparsa un po' ovunque ecc.³¹.

Questo approccio rinnovato permette una contestualizzazione nello spazio culturale vicino all'epoca di redazione dei testi pervenuti, senza privarlo della sua profondità e delle sue stratificazioni etniche. Per questo dico che il paradigma antropologico dei nostri giorni sembra essere riuscito a colmare la distanza che, negli studiosi del secolo scorso, lo separava e talvolta lo contrapponeva, infruttuosamente, alle ricerche letterarie d'impianto tradizionale. Così l'opera medievale si dimostra una volta di più luogo di un'intersezione, variamente modula-

30. Voglio ricordare almeno i lavori di D'Arco Silvio Avalle (1989 e 1990).

31. La presenza di questi tratti del folklore carnevalesco in opere letterarie medievali pone, come si sa, il problema dei dislivelli interni di cultura nella società feudale e delle loro reciproche relazioni di inclusione, esclusione, scambio: cfr., seppur limitato alle *chansons de geste*, Pasero (1990, pp. 151-78).

ta, fra il tempo grande dei fenomeni collettivi del folklore e le brevi durate, o la scala ridotta, degli uomini e delle loro produzioni individuali.

9.2 Proverbi

Un caso che potrebbe risultare esemplificativo dell'inestricabilità di tradizione orale e scritta, pertinenza demologica e fruizione letteraria, e anche di quelle implicazioni metanarrative a cui ho fatto riferimento nel capitolo settimo, è quello dei proverbi che ricorrono nel *Roman de Renart* con una certa frequenza, ma che non sembra siano ancora stati oggetto della giusta attenzione critica. Mi limiterò in questo paragrafo ad alcuni sondaggi che spero possano invitare a una ricerca più ampia e approfondita.

Anzitutto, bisogna intendersi sulla nozione di proverbio. La possibilità di confondere proverbi, detti, massime e altre forme di locuzione sentenziosa discende dalla varietà dei tratti distintivi che di volta in volta i ricercatori rendono pertinenti e dalla necessità, non sempre temperata, di tenere nel debito conto gli aspetti pragmatici, il contesto comunicativo e il cotesto discorsivo di occorrenza (cfr. Del Ninno, 1980). Queste difficoltà sono molto evidenti nel caso del Medioevo che, nei trattati retorici, equipara il proverbio alla *sententia* e, nelle lingue volgari, ha una pluralità di termini mal distinti l'uno dall'altro (in antico francese, per esempio, *essample, proverbe, reclaim, reprovier, respit*).

Prima di scavare nel *Roman de Renart* alla ricerca di locuzioni proverbiali, è comunque utile fare mente locale su alcune delle caratteristiche costitutive di questa "forma semplice", anche se si sa in partenza che non si potranno mai trovare tutte riunite simultaneamente in ogni esemplare. Il tratto più appariscente è forse la *figuratività*, l'uso di un linguaggio metaforico, che fa ricorso non di rado ad attanti zoomorfi e richiede, per essere correttamente decodificato, una trasposizione semantica, un adattamento al contesto effettivo di occorrenza.

Nessuno dubiterà poi che il proverbio appartenga al dominio della *brevitas*, anzi della vera e propria *brachilogia*, che condensa in un enunciato di forma stringata e incisiva un pensiero altrimenti complesso, se non una vera e propria argomentazione. Questa caratteristica lo rende disponibile a essere riusato in contesti diversi, che non ne lasciano inalterato il significato, ma vi imprimono ogni volta un'accentuazione diversa.

Quanto al contenuto, sembra caratteristica la *normatività*, l'enunciazione di una massima del comportamento estratta dal tesoro

dell'esperienza acquisita; la frase proverbiale assume il valore di regola di vita, mettendo a confronto l'essere del mondo com'è e il dover essere degli eventi secondo una ragione, che può chiamarsi virtù o astuzia. Il campo di applicazione della regola, tuttavia, supera la contingenza empirica particolare, ma non giunge mai all'universalità: resta sempre di validità limitata.

Anche l'*appartenenza alle tradizioni popolari* pare scontata quando si parla di proverbi; in realtà, pure in questo caso, il carattere demotico che viene spesso e con leggerezza predicato di molteplici e differenziati fatti culturali richiede una messa a fuoco supplementare. Le raccolte e i repertori paremiologici contengono un materiale di provenienza eterogenea e spesso incerta, a prescindere – va da sé – dall'onestà, dalla dottrina e dallo scrupolo dei catalogatori: ciò vale, credo si possa dire, per la letteratura medievale quanto per quella moderna. Accade infatti, per fare un esempio, che siano schedate come proverbi versioni in lingue volgari di sentenze e massime di noti autori della tradizione greca e latina.

Ecco allora l'opportunità di distinguere fra la diffusione dei proverbi fra le classi subalterne, che, indipendentemente dalla loro origine culta o folklorica, rappresenta comunque un importante indice di accoglienza all'interno di una comunità sociologicamente definita, e, d'altra parte, la possibilità che nei proverbi si rifletta una concezione del mondo e della vita diversa da quella delle classi dominanti, quando non esplicitamente alternativa a questa. La seconda eventualità mi sembra quanto meno di più problematico accertamento, soprattutto se si pensa a una contrapposizione cosciente.

Da un punto di vista linguistico, spesso i proverbi hanno una struttura binaria, che oppone due membri della frase vuoi sul piano sintattico vuoi sul piano semantico; la loro corretta ermeneutica, come si è già accennato, dipende dal contesto pragmatico della comunicazione e, nel caso di testualizzazioni letterarie, anche dal contesto immediato specifico, rispetto al quale l'enunciato proverbiale attua una sorta di ricapitolazione del contenuto, confrontandolo con il "modello di realtà" che esso rappresenta. Questo confronto, che avviene *in praesentia*, porta a iscrivere il proverbio alla vasta area dell'intertestualità, della messa in contatto di segmenti testuali di origine diversa, latori ciascuno, a vari gradienti d'intensità, di interpretazioni del reale potenzialmente differenti.

Perciò il proverbio, come ogni tipo di citazione o genere inserito, può sviluppare una dialettica col testo ospitante che, se nella maggior parte dei casi si declinerà in modo affermativo o asseverativo (l'espe-

rienza descritta o narrata nel testo viene avvalorata e generalizzata dalla locuzione sentenziosa), non esclude in linea di principio un conflitto, che si può manifestare nell'utilizzazione comica, ironica, parodistica del proverbio, nello sfruttamento della sfasatura tra piano metaforico e letterale dell'espressione.

Proprio questo tipo di impiego conosce un alto rendimento nella letteratura novellistica medievale dei *fabliaux*: non deve sorprendere che il discorso porti sui *fabliaux* prima che sul *Roman de Renart*, perché i due generi condividono molti tratti comuni a livello narrativo, tematico, estetico, linguistico – tra questi è appunto l'uso di enunciati proverbiali; ma, mentre lo studio dei proverbi nel *Roman de Renart* non è stato ancora approfondito, disponiamo invece per i *fabliaux* di qualche più solido punto d'ancoraggio.

Com'è noto, i *fabliaux* raccontano in versi aneddoti comici che vengono spesso incorniciati da una "morale", espressa in forma sentenziosa; più della metà dei *fabliaux* conosciuti fa uso dei proverbi per commentare i fatti narrati, ma qualche volta è la vicenda stessa a essere proposta come illustrazione di un proverbio. Comunque, la "verità" o la "saggezza" che il proverbio condensa in una frase e il racconto svolge in una narrazione sono sempre legate a una situazione concreta e quindi hanno una validità parziale e condizionata (cfr. Beyer, 1969).

C'è un'analogia, infatti, fra l'esperienza del mondo che si esprime nei *fabliaux* e quella che si manifesta negli enunciati proverbiali: in entrambe la totalità del reale appare dissolta in una serie interminabile di eventi empirici particolari. Ciò non esclude, peraltro, che, a un livello diverso, nel metalinguaggio del ricercatore che cerca di ricostruire un sistema dotato di una certa coerenza attraverso quei frammenti narrativi o sentenziosi, vi si possa riconoscere una specifica visione del mondo.

Dal punto di vista analitico, si è rivelata abbastanza redditizia l'applicazione ai *fabliaux* delle osservazioni di André Jolles sulla forma semplice della massima (*Spruch*), classe di enunciati a cui appartiene anche il proverbio (cfr. ora Jolles, 2003, pp. 364-78). La natura di questa forma consiste in un atto intellettuale retrospettivo, che conclude un'esperienza o un avvenimento; dunque non una forma didascalica o precettiva, come spesso è ritenuta, ma collegata *a posteriori* a qualcosa che è accaduto. Ciò è chiaramente espresso dal termine *respit*, etimologicamente connesso al verbo *respicio*, "guardo indietro"³².

32. Ogni componente dell'enunciato proverbiale, poi, tende a riferirsi a un valore empirico, non a una regola che aspiri a una razionalità generale.

L'esperienza non appare quindi qualcosa da cui si possa imparare, ma qualcosa a cui si guarda retrospettivamente, con rassegnazione, da sopportare con passività o tutt'al più di cui tener conto con furbizia: mai in ogni caso suscettibile di un intervento volto a una trasformazione attiva. Questa limitazione del proverbio a un sapere fattuale, empirico e perciò anche extra-morale si può riscontrare anche nei *fabliaux* (cfr. Strasser, 1988).

La pretesa esemplaristica e didattica dei racconti brevi altofrancesi, che si manifesta invece nell'uso frequente del termine *exemple*, non è niente di più che una copertura, un tentativo di giustificarsi per il contenuto scanzonato, licenzioso o irriverente dei racconti di fronte agli imperativi dell'estetica medievale – che non vuole *delectatio senza utilitas*. Non è casuale allora che i *fabliaux* da un lato sfruttino i proverbi per realizzare effetti comici e, dall'altro, siano restii a citarli nelle “moralì” conclusive: infatti essi sono disinteressati all'esemplarità che pure può essere racchiusa nelle loro narrazioni divertenti.

Considerazioni del tutto analoghe si possono fare – e sono state fatte sporadicamente a suo tempo da Hans Robert Jauss (1959) – per le *branches* del *Roman de Renart*. Le avventure della volpe che inganna, con minore o maggiore successo, gli animali che incontra sul suo cammino sono spesso punteggiate di proverbi, modi di dire figurati, massime, locuzioni sentenziose di varia estensione. Uso deliberatamente una serie di termini para-sinonimi, perché il regesto di questa classe di enunciati nel *Roman de Renart*, come risulta per esempio dalle edizioni correnti – quella di Fukumoto, Harano, Suzuki (1983-85) ne ha una lista ordinata alfabeticamente – o dal repertorio tematico di de Combarieu, Subrenat (1987), mescola di fatto tutte queste forme: ed è questo appunto il materiale su cui baso questo primo approccio all'indagine.

Poiché l'avventura nel mondo renardiano è la parodia, esplicita o implicita, dell'avventura del cavaliere cortese, essa non si traduce mai in accumulo di esperienza, in una qualche forma di maturazione dell'eroe, qui in sembianze zoomorfe, bensì resta limitata al caso particolare; come la saggezza retrospettiva del proverbio, in cui spesso trova la sua sintesi epifonematica, essa può al massimo “render più furbi la prossima volta”: senonché quest'altra volta non si ripresenterà mai nelle medesime condizioni.

Così nella celebre avventura del pozzo, narrata nella quarta *branche*³³, allorché il lupo Isengrin cala nel pozzo e, per il meccanismo del-

33. Cfr. il capitolo quinto.

la carrucola, la volpe Renart contemporaneamente risale, il commento di quest'ultimo ha funzione proverbiale: il senso dell'accaduto è ricapitolato *a posteriori* in una massima di valore empirico:

Bien vous en dirai la coustume:
quant li uns va li autres vient,
c'est la coustume qui avient

(Vi dirò com'è l'usanza: / quando uno va giù, l'altro viene su, / l'usanza vuole così)

La volpe trae una conclusione che, come il proverbio, non contiene una morale o un insegnamento trasmissibili come tali, non può diventare il filo conduttore dell'agire successivo, ma afferma solo, voltandosi indietro, che quella volta doveva andare così e non altrimenti. Siamo, come si vede, ancora ben dentro il quadro concettuale impiegato per l'analisi dei proverbi nei *fabliaux*.

Vorrei però adesso cercare di uscire da questa impostazione del problema, sicuramente fruttuosa, ma parziale, per tratteggiare una lettura tematica dei proverbi – e delle forme affini – che offre il *Roman de Renart*, senza pretese di esaustività, ma sfruttando in maniera selettiva i materiali già repertoriati nell'*Index des thèmes et des personnages* di de Combarieu e Subrenat (1987) e nell'indice delle *Expressions proverbiales* di Fukumoto, Harano e Suzuki (1983-85). Per dare solo un ordine di grandezza dirò che si tratta all'incirca di un centinaio di esempi. Si possono isolare alcuni nuclei tematici ricorrenti, che catalizzano più di una forma proverbiale e hanno un rilievo semantico per la determinazione del modello del mondo da loro espresso.

Comincio da quello che, con un'immagine tipicamente medievale, chiamerò della ruota della fortuna: si tratta di un gruppo di proverbi imperniati sull'immagine dell'avvicendamento delle sorti e delle condizioni umane, sull'idea, in definitiva, di una alternanza potenziale degli opposti. A causa della morte di Renart la sorte di Grimbert e Hermeline è capovolta (*branche* 17, v. 516: «du plus estoie, or sui du mains»; cfr. anche v. 938); gioia e dolore si succedono (*branche* 6, v. 86; *branche* 9, v. 616: «après le doil vient la grant joie»); così il riso si volgerà in pianto (*branche* 1b, v. 2868: «tex en plorra qui or en rit»); il forte e il debole si scambiano i ruoli o sono interdipendenti (*branche* 7, v. 46; *branche* 12, v. 126: «tex est febles qui devient fort»).

Un altro gruppo verte sul tema della *stultitia*, rispetto al quale si registra un atteggiamento bipartito molto interessante. Infatti da un

lato stanno le espressioni di biasimo, censura scherzosa, comunque di presa di distanza dai comportamenti e dai pensieri del *fous*, dello *stultus*, sciocco o folle che sia, rispetto al quale la ragione “ufficiale” sente la necessità di demarcarsi: folle è chi crede alle donne, chi resiste ai potenti, chi nutre speranze eccessive, chi crede nella sua immaginazione ecc. (*branche* 2, v. 364; *branche* 6, vv. 1280 ss.; *branche* 7, vv. 1 ss.; *branche* 9, v. 260; *branche* 10, v. 331). Dall’altro stanno i richiami alla mescolanza, temporanea ma ricorrente, di senno e follia, che danno concretezza figurativa a un essere bifronte, il folle che dice cose sagge o viceversa il saggio che commette una follia: alcuni esempi nelle *branches* 2, v. 429 («n’i a si sage ne foloit»); 4, v. 16 («de fol ome sage parole»); 4, vv. 31-32; 6, v. 380; 9, v. 594.

Un nucleo tematico prevedibile ha per protagonista la donna: qui i motivi misogini sono preponderanti, ma non manca una curiosa e isolata lode dell’ambivalenza femminile, della capacità di servirsi a tempo debito di razionalità e irrazionalità. La donna è falsa, ingannatrice, radice di tutti i mali ecc. (*branches* 1b, v. 3080 e 6, vv. 1280-1287), eppure, in una *branche* tardiva, la sua mutevolezza d’animo, la sua abilità a scambiare verità e menzogna, diventano l’invidiabile virtù di padroneggiare senno e follia secondo che le circostanze lo richiedono: «moult est fame de parfont sens» (*branche* 21, v. 97).

Piuttosto folto è il gruppo che, con qualche enfasi, chiamerò dell’eterogenesi dei fini, cioè l’espressione del disaccordo fra intenzioni e realizzazioni, di come insomma i risultati dell’agire umano siano spesso opposti a quelli voluti. Molti proverbi di questo gruppo hanno anche una struttura sintattica caratterizzante, in cui la proposizione relativa smentisce la principale; eccone qualche esempio: «tel cuide sa honte venger / qui pourchace son encombrier» (*branche* 2, vv. 1103-1104, «chi crede vendicar la sua onta, / procura il suo danno»), «et tiel quide alonner sa mort / qui l’aproche et aprisme fort» (*branche* 9, vv. 883-884, «chi crede d’allontanar la sua morte, / invece l’avvicina di più»), «por ce dit en en reprovier / que tex quide son dol vencher / molt bien, qui son ennui porchace» (*branche* 10, vv. 487-489, «perciò dice il proverbio / che chi pensa di vendicare il suo dolore / si procura delle noie»); cfr. anche le *branches* 12, vv. 374-375 e 25, vv. 280-282. A questo stesso gruppo ascribo per affinità proverbi come «cil qui tot covoite, tot pert» (*branche* 3, v. 432, ma anche 14, v. 234 [ms C] e 6, v. 681), proverbi sull’ingiusta ricompensa, come «que l’en dit de bien fet col fret» (*branche* 9, v. 274, «si dice “di ben fatto collo rotto”»), cfr. anche *branche* 6, v. 458) o come «que tex ne peche qui encort» (*branche* 6, v. 460, «è punito chi è senza peccato»), cfr. anche *branches* 7, v. 104; 9, v. 1826; 10, v. 341).

Esprime infine un sentimento di assoluta ambivalenza, a mio avviso, un esempio, isolato nella sua radicalità, se ho visto bene, che contiene una negazione dell'opposizione irriducibile di bene e male, mediata dal riferimento esplicito alla saggezza popolare del proverbio.

voirement dit voir a delivre
li vileins qui par tot bien dit
qu'il n'est si grans max qui n'aït
ne bien qui ne nuisse par eures (*branche* 9, vv. 942-945)

(davvero dice come sempre / la verità il contadino che dice / che non c'è male così grande che non giovi / né bene che talora non nuoccia)

Pur con l'avvertenza che i raggruppamenti tematici qui operati non esauriscono tutto il materiale paremiologico del *Roman de Renart* e, come ogni proposta tassonomica, sono rivedibili e contestabili, non va trascurato il fatto che una parte delle locuzioni proverbiali renardiane si rinvengono anche nei *fabliaux*, a riprova di una comune relazione col mondo folklorico.

Nonostante l'esiguità del campione, è possibile osservare che a questi diversi nuclei tematici è comune o, se si vuole, soggiacente, una struttura diadica, che si svolge sempre su due poli contrapposti e correlati sul piano sintattico come su quello semantico; questa struttura risulta la manifestazione discorsiva di una determinata interpretazione della realtà, di uno specifico modello del mondo.

Se un'ipotesi, a questo punto, si può formulare circa il tipo di immagine del reale che emerge dagli enunciati qui presi in esame, non sarà improprio riconoscerci un'immagine dialettica, secondo la quale non si danno contrapposizioni assolute ed eterne, ma complementarità e avvicendamenti nel mondo naturale, come in quello culturale, sociale e storico. Una siffatta rappresentazione appare anche altrove nel *Roman de Renart* e si distingue in modo chiaro e talora antagonistico da quella propria della cultura ufficiale del Medioevo. Ma una logica dialettica e un'idea di ambivalenza sono anche proprie del pensiero folklorico, a cui molti proverbi appartengono di diritto e col quale anche la letteratura medievale intreccia molti rapporti. Eccoci di nuovo posti, in conclusione, di fronte a uno degli intrecci della critica renardiana più frequenti, senza contare che un'analisi più approfondita non potrebbe astenersi dal considerare i rapporti degli enunciati proverbiali con la vicenda a cui si riferiscono e dunque dovrebbe misurarne anche le implicazioni metanarrative.

Vie della trasmissione

In questo capitolo il lettore troverà un avviamento ai problemi complessi della filologia testuale renardiana, tenuto conto delle impostazioni tradizionali, che hanno orientato la ricerca e il modo di fruizione dell'opera fino a oggi, e anche, ove possibile, delle aperture più recenti, che spesso hanno ridisegnato l'approccio al testo, pur senza cambiare in modo sostanziale la prassi editoriale, fondata di norma su edizioni di tutto il *Roman de Renart*.

Ad alcuni aspetti della trasmissione del testo ho già fatto cenno, *en passant*, nei capitoli precedenti¹, ma qui il riepilogo sarà più sistematico. Occorre ricordare che sono quattordici i manoscritti principali (o "completi", cioè latori di un congruo numero di racconti) e diciassette quelli secondari (o "parziali", cioè latori di frammenti o porzioni isolate dell'opera), nessuno dei quali risalente più indietro del XIII secolo, che ci hanno conservato i testi del *Roman de Renart*, che risulta costituito da un numero variabile di racconti (da ventisei a ventotto secondo le raccolte), scritti in ottosillabi rimati a coppie (secondo lo schema AABB)², da autori diversi, rimasti anonimi nella maggior parte dei casi, nonché di estensione molto varia (dai 100 ai 2.000 versi): a queste unità narrative è stato dato il nome di *branches*, "rami", con molta probabilità, per la prima volta dagli stessi scrittori del *Roman de Renart* (cfr. *branche* 4, v. 19: «une branche et un sol gabet»), che in questo modo mostrano di porsi consapevolmente nel solco di una tradizione narrativa già esistente – quella delle storie della volpe Renart – concepita come un albero vitale, di cui essi sviluppano, individualmente, i rami³.

1. Cfr. in particolare il capitolo quinto.

2. Il metro di tutta l'antica narrativa francese, ad eccezione delle canzoni di gesta, scritte in lasse assonanzate di decasillabi o dodecasillabi.

3. Non hanno un titolo proprio e sono generalmente indicate col numero d'ordine che hanno nelle edizioni moderne, a partire da quella di Martin (1882-87); re-

La metafora arborea esprime, ma non spiega, l'intrico dei diversi "rami" nei manoscritti, che non ci danno mai una sequenza omogenea e coincidente delle *branches*, ma consentono tutt'al più di individuare alcuni nuclei narrativi composti da una determinata aggregazione di racconti; inoltre la delimitazione stessa del testo di una *branche* rispetto all'altra non è identica in tutti i manoscritti.

10.1

Manoscritti ed edizioni

I testimoni finora noti del *Roman de Renart* sono i seguenti⁴:

- A: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 20043; pergameneo, del XIII secolo, di 146 carte (delle 160 che doveva contenere in origine); opera di più copisti; l'ortografia mescola tratti (anglo-)normanni (vocalismo) e piccardi (consonantismo);
- B: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 371 (già 68 de Cangé); pergameneo, del XIII o dell'inizio del XIV secolo, di 189 carte; scritto da un solo copista; ortografia franciana, con qualche piccardismo;
- C: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1579; pergameneo, del XIII secolo o dell'inizio del XIV, di 159 carte, probabilmente scritte da un solo amanuense, piuttosto accurato; ortografia franciana regolare;
- D: Oxford, Bodleian Library, Douce 360; pergameneo, datato 1339, di 157 carte, scritte da un solo copista; ortografia franciana regolare, con tratti culti;
- E: London, British Library, Additional 15229; pergameneo, del XIV o XV secolo, di 124 carte (delle 142 originarie); ortografia trascurata e modernizzata;
- F: New York, Pierpont Morgan Library, M. 932 (già 3634 della biblioteca di sir Thomas Philipps, a Cheltenham); pergameneo del XV o dell'inizio del XVI secolo, di 142 carte; è una copia di E con proliferazione di errori (dunque, come *descriptus* di un altro testimone, in grado di offrire informazioni quasi solo riguardo alle carte perdute del suo modello);

centemente è invalso l'uso di etichettarle con titoli che indicano il personaggio o l'evento principale della storia (cfr. Varty, 1988a).

4. Per un raggugliamento bibliografico sugli studi di filologia e critica renardiana si ricorra a Varty (1998).

- G: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1580; pergamenaceo, della seconda metà del XIV secolo, attualmente di 147 carte; la grafia delle cc. 46-57 sembra di una mano diversa dal resto; prossimo al testo di E; ortografia regolare;
- H: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3334; pergamenaceo, della fine del XIII secolo, di 170 carte; opera di un copista poco rispettoso del suo modello; ortografia con spiccato carattere piccardo;
- I: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12584; pergamenaceo, del XIV o XV secolo, di 157 carte; caratterizzato da piccardismi e latinismi e dalla tendenza ad abbreviare le *branches*;
- K: Chantilly, Musée Condé, 472; pergamenaceo, del XIII o XIV secolo, di 260 carte; ortografia regolare, con qualche piccardismo;
- L: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3335; pergamenaceo, del XIV secolo, di 122 carte; opera di un copista piuttosto negligente; tratti dialettali orientali;
- M: Torino, Biblioteca Reale, varia 151; pergamenaceo, del XIV secolo, di 191 carte; testo e ortografia simili a C;
- N: Roma, Biblioteca Vaticana, Regin. 1699; pergamenaceo, del XIV secolo, di 181 carte; opera di differenti copisti; segue sia il testo di A che quello di C (vedi sotto ms. n);
- O: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12583; pergamenaceo, dell'inizio del XIV secolo, di 48 carte, scritte dalla stessa mano; ortografia molto regolare.

Oltre a questi⁵ esistono altri relatori parziali del *Roman de Renart*, che recano il testo di singole *branches* o semplici frammenti (perciò contraddistinti da lettere minuscole)⁶:

- a: Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 10035 (già 242 della biblioteca di Lord Ashburnham, Ashburnham Place, Battle, Sussex); pergamenaceo, del XIII secolo, di 54 carte; importante per la critica del testo della prima *branche*; particolarità ortografiche;
- b: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 837; pergamenaceo, del XIII secolo, di 362 carte, scritte da un solo copista; la *branche* 8 (*Pèlerinage Renart*) occupa le carte 46-49⁷;

5. Per i quali cfr. le introduzioni ai voll. I e III di Martin (1882-87), nonché Martin (1887).

6. Dall'elenco che segue sono esclusi i codici g (oxoniense) e i (udinese) relativi al *Rainaldo e Lesegrino* franco-veneto, su cui cfr. Lomazzi (1972).

7. Si tratta di un manoscritto molto famoso, perché contiene un'ampia raccolta di *fabliaux*: cfr. fra gli studi recenti Borghi Cedrini (1994).

- c: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 25545; pergamenaceo, del XIV secolo, di 166 carte; la *branche* 8 (*Pèlerinage Renart*) occupa le carte 21-24;
- d: Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1598 (già B.III.18); pergamenaceo, del XIV secolo, di 200 carte, quattro delle quali occupate dal testo della *branche* 8;
- e: due carte di un codice duecentesco conservate alla Bibliothèque de Saint-Omer; contiene 100 versi della *branche* 10;
- f: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1588; pergamenaceo, del XIII secolo; contiene le opere di Philippe de Beaumanoir, ma sul verso della c. 96 una mano del XV secolo ha copiato i primi 24 versi della *branche* 13, con ortografia artesiana;
- h: una carta non integra di un manoscritto duecentesco, conservata alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, BR.II.139.fragment 2, contenente 72 versi della *branche* 11;
- k: una carta dell'inizio del XV secolo, contenente 179 versi della *branche* 11, conservata a Angers, Archives de Maine-et-Loire;
- l: frammento già conservato a Saluzzo, della fine del XIII o dell'inizio del XIV secolo, con parti delle *branches* 2, 15 e 14;
- m: uno dei fogli di guardia del manoscritto 257 conservato a Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève; della fine del XIII o dell'inizio del XIV secolo, con parti delle *branches* 2 e 19;
- n: si indica così la sezione del manoscritto N che segue il testo dei manoscritti della classe γ^8 ;
- o: Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 5237; della seconda metà del XIII secolo, reca parti delle *branches* 1, 1a, 1b e 7;
- p: frammento della *branche* 8 conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, II.6336;
- q: due carte conservate alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, IV.852.fragment 4 (già 49 agli Archives de l'Etat di Namur), con parti delle *branches* 8 e 13;
- r: due frammenti conservati alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, II.139.fragment 9, con parti delle *branches* 2 e 21;
- s: frammenti duecenteschi conservati alla Biblioteca pubblica di Siena, manoscritto K.IV.50, con parti delle *branches* 2, 3 e 4;
- t: frammento conservato alla biblioteca dell'Università di Hiroshima, con passi delle *branches* 2 e 3.

8. Per la classificazione dei codici del *Roman de Renart* in gruppi o famiglie contraddistinti da lettere greche cfr. *infra*.

La prima edizione moderna completa del *Roman de Renart* fu approntata da Dominique M. Méon (1826), a cui si aggiunse, nove anni dopo, il volume complementare di Polycarpe Chabaille (1835), recante varianti e rettifiche testuali. Tuttavia, non si può dire che fosse questa un'edizione scientificamente ineccepibile, ancorché meritoria; essa rispecchia quel periodo "empirico" della filologia romanza (cfr. Foulet, Speer, 1979), all'inizio del XIX secolo, il cui monumento forse più importante resta la collezione di "Anciens Poètes de la France". Méon, infatti, non aveva a disposizione tutti i manoscritti e scelse C, che appariva ben conservato, relativamente antico e completo, ma senza escludere il ricorso a lezioni di altri codici, a suo discernimento; in tal modo la sua edizione non rispecchia fedelmente nemmeno il testo di C. Il supplemento di Chabaille migliora la situazione solo in una certa misura, perché offre una scelta e non il regesto completo delle varianti e delle correzioni, sulla base degli altri manoscritti. Questi limiti editoriali furono evidenti ancor prima dell'affermarsi del metodo lachmanniano di critica testuale, nella seconda metà del secolo, basato, com'è noto, sull'esame accurato e la classificazione di tutti i testimoni di un'opera, per individuare gli errori significativi e ricostruire la trafila (logica e storica) che porta dall'originale, quasi sempre perduto, alle copie superstiti. Infatti, già Jonckbloet (1863, p. 3), come si è detto, aveva giudicato il lavoro dell'erudito francese «plutôt un livre destiné aux gens du monde qu'un document qui puisse servir de base à des recherches scientifiques».

La seconda edizione completa del *Roman de Renart*, ma la prima con criteri scientifici, è quella di Ernst Martin (1882-87), frutto di quindici anni di lavoro; lo studioso tedesco utilizzò tutti i codici a lui noti, dopo averli classificati in tre grandi raggruppamenti (siglati α , β , γ), distinti per il numero e la sequenza delle *branches*, ma anche per divergenze testuali e di singole lezioni. Quindi scelse per ciascuna *branche* il testo che più gli sembrava prossimo a quello del supposto originale, dando la preferenza al manoscritto A della famiglia α . Martin si rendeva conto che la sua non era ancora un'edizione propriamente critica, giusta il metodo lachmanniano⁹, perché i problemi testuali del *Roman de Renart* erano tali e tanti, dalla pluralità di origine delle *branches* alla molteplicità di autori, alla dislo-

9. Forse anche inutile, a suo dire: «Peut-être jugera-t-on comme moi que le roman de Renart ne mérite pas en entier le travail énorme qu'exige une édition critique» (Martin, 1882-87, vol. I, p. XXVII).

cazione cronologica, geografica e linguistica e, non ultimo, alla presenza di rimaneggiamenti, da far dubitare di poter attingere con sicurezza il testo primitivo (cfr. *ivi*, vol. I, p. XXVI). Tuttavia questa edizione, che possiede anche un volume di varianti, pressoché complete escluse quelle puramente grafiche, di tutte le *branches* ed è completata da un volume di osservazioni filologiche, linguistiche e, più sporadicamente, letterarie sul testo dell'opera (cfr. Martin, 1887), in forza della sua maggiore affidabilità generale, è divenuta di fatto quella di riferimento (a partire dalla numerazione delle *branches*) per tutte le ricerche successive.

Frutto di un altro orientamento metodologico e, più in generale, della crisi di fiducia nel lachmannismo, provocata dalle note obiezioni di Joseph Bédier¹⁰, è la successiva edizione del *Roman de Renart* procurata da Mario Roques nel secondo dopoguerra (cfr. Roques, 1948-63). Rinunciando a ogni tentativo di restaurare un ipotetico testo originale, l'editore punta qui a fornire un'immagine del gruppo di codici che Martin ha escluso dalla costituzione del suo testo, vale a dire il gruppo β e, nella fattispecie, il suo esemplare migliore, vale a dire il manoscritto B. Rimasta a lungo incompleta e portata a termine solo pochi anni fa da Félix Lecoy (1999), non ha sostanzialmente insidiato il primato di quella di Martin, anche se ha inaugurato una prassi editoriale più rispettosa dei testi trãditi dai manoscritti antologici renardiani.

Negli anni Ottanta del XX secolo, un'équipe giapponese, ma addestratasi alla filologia romanza in Francia tra il 1967 e il 1970, ha realizzato una nuova edizione prendendo come base il manoscritto C, della classe indicata come γ , cioè la stessa utilizzata da Méon, ma di cui finalmente abbiamo un'edizione accurata e fedele alla lezione del codice (cfr. Fukumoto, Harano, Suzuki, 1983-85). Un'altra edizione completa è apparsa, ancora ad opera di un collettivo filologico, coordinato da Armand Strubel (1998), nella prestigiosa "Bibliothèque de la Pléiade"¹¹, basandosi questa volta sul manoscritto H, giudicato il

10. Alle procedure ricostruttive della genealogia delle copie e, quindi, della fisionomia dell'originale, proprie del cosiddetto metodo di Lachmann, che finivano per produrre un testo composito, al limite non coincidente con alcuno dei testimoni dell'opera, il filologo francese contrappose la pratica editoriale del ricorso al manoscritto migliore, solo corretto negli errori più evidenti. Si tratta di una discussione impossibile da riassumere qui e tuttora aperta: cfr. i testi raccolti in Stussi (1998).

11. Purtroppo, come è di regola in questa collana, il testo critico si trova confinato in caratteri piccoli nell'apparato in calce alla traduzione in francese moderno.

più interessante e completo di quelli cosiddetti compositi o indipendenti, e ricorrendo al manoscritto L per le *branches* mancanti, essendo B C e M già editi¹². Il lettore moderno dispone così oggi di quattro edizioni scientificamente accettabili del *Roman de Renart*, che rispecchiano con sufficiente fedeltà i tre grandi gruppi in cui sono stati classificati, alla fine del secolo scorso, i principali codici relatori dell'opera. Può essere conveniente, a questo punto, riesaminare le ragioni che sono alla base di quella classificazione, perché investono aspetti e problemi da cui non può prescindere tanto un'analisi letteraria del testo, quanto, ancor prima, l'accertamento della sua stessa consistenza.

Le indagini sulla tradizione manoscritta del *Roman de Renart* che hanno portato alla suddivisione dei testimoni in tre classi risalgono ancora a Martin e al suo allievo Hermann Büttner (1891), autore di un ampio saggio al riguardo. Per ricostruire l'albero genealogico dei codici renardiani, essenziale in un'ottica lachmanniana per guidare il restauro testuale risalendo dal degrado delle copie all'immagine più autentica possibile dell'originale, occorrerebbe partire dalla collazione dei testi, impresa non da poco nel caso del *Roman de Renart* (circa 29.000 versi, quattordici manoscritti principali, ventisei-ventotto *branches*). Ma proprio la natura peculiare dell'opera offre un'altra via per stabilire parentele e affinità fra i manoscritti: infatti da un codice all'altro varia il numero delle *branches*, la loro disposizione e, s'intende, il testo, in misura più o meno ampia. Procedendo dunque a una sorta di collazione "per testimoni interi", si riesce a formulare un'ipotesi sulla consistenza dell'archetipo, cioè del capostipite o antenato comune della tradizione, che rappresenterà tutt'al più una prima collezione di racconti, su cui, attraverso addizioni e/o sottrazioni, sono state esemplate le copie successive.

Un confronto del contenuto dei diversi testimoni fa emergere coincidenze nel raggruppamento delle *branches*, sequenze relativamente stabili di racconti, che, però, da sole non consentono di scervere l'eventuale anteriorità delle une rispetto alle altre¹³. Si possono nondimeno dividere i manoscritti principali in tre gruppi in base alla presenza/assenza di certe storie; così si hanno:

12. Un'edizione parziale, limitata alle *branches* 2 e 5a, secondo la lezione del manoscritto M, è stata procurata recentemente da Lodge e Varty (2001).

13. Riporto in *Appendice* una tabulazione dei manoscritti che permette uno sguardo sinottico al contenuto di ciascuno in confronto agli altri.

1. A D E F G H I N, che contengono le *branches* 13 e 14, ma non la 18 e le successive;
2. B e L, che hanno le *branches* 18, 19, 20, 21, 22, ma non la 13 e 14;
3. C e M, che hanno le *branches* 18, 19, 20, 21, 22, ma anche la 14.

Anche se in teoria da una copia all'altra ci possono essere state sia aggiunte che eliminazioni di racconti, in pratica sembra verosimile che un'opera come il *Roman de Renart*, caratterizzata dalla spiccata tendenza alla ciclizzazione delle avventure del suo eroe eponimo, sia andata progressivamente crescendo di volume: perciò si può avanzare l'ipotesi che le due serie di *branches* evidenziate (13-14 e 18-22) mancassero dall'archetipo e siano state aggiunte in un secondo tempo.

Per giudicare il diverso arrangiamento dei racconti nei manoscritti antologici non si può usufruire del criterio degli errori comuni, secondo cui due testimoni coincidenti in almeno una lezione erronea non banale, ovvero tale da non poter essere stata scritta indipendentemente dall'uno e dall'altro copista, si considerano discendenti da un antigrafo, o esemplare, comune. Infatti la sottrazione, l'addizione o lo spostamento di una *branche* non possono essere frutto di semplice errore, ma comportano un grado variabile di intenzionalità da parte di chi li effettua. In altre parole, la sequenza delle avventure di Renart nei diversi codici potrebbe essere stata determinata dalla volontà di creare (o ristabilire) una certa qual logica narrativa assente nel modello. Questo conduce a ritenere, da un lato, che l'ordine iniziale delle *branches* fosse pressoché casuale e, in secondo luogo, che i copisti fossero in grado di vedere dei nessi di qualche tipo fra racconti che ci paiono oggi scarsamente collegati¹⁴. Quest'ultima considerazione concerne essenzialmente la trama narrativa delle avventure, così come si svolgono, e non tanto la rete dei riferimenti incrociati, delle allusioni interne, delle narrazioni ripetute e dei motivi, che costituiscono il vasto campo in cui si manifesta l'intertestualità renardiana¹⁵.

Delle tre classi di manoscritti individuate più sopra (e siglate con lettere greche α , β , γ) è stato dimostrato che la prima è quella più prossima all'originale, o per meglio dire all'archetipo, cioè quella prima collezione di racconti che sarebbe in definitiva stata composta da una

14. Senza escludere, beninteso, che gli amanuensi possano aver introdotto non solo miglioramenti, ma anche peggioramenti del concatenamento originale delle *branches*.

15. Cfr. il capitolo settimo.

quindicina di *branches*: le *branches* da 1 a 11, presenti in tutti i relatori, meno K N O; la 12, serbata dalle prime due classi; la 15, assente solo in A; la 16, tràdita da tutte le classi. La prima raccolta del *Roman de Renart* avrebbe perciò contenuto, nell'ordine, le *branches* 1, 2 (inizio), 15, 2 (fine), 3, 4, 5 e 5a, 6, 12, 7, 8, 9, 10, 11, 16. A queste andrebbero aggiunte, secondo Foulet (1914, pp. 27-9), la *branche* 17, trasmessa da due classi e in una posizione finale, assai esposta al danneggiamento materiale (perdita delle ultime carte del codice), e la *branche* 14, pure recata da due classi di relatori.

Si tratterebbe, come si vede, di una raccolta piuttosto ampia di racconti, messa insieme forse da un collezionista interessato alla tradizione zoepica. Tuttavia, qualche dubbio è lecito sulla consistenza iniziale dell'archetipo, data la tipologia e la qualità delle argomentazioni utilizzate per costituirlo. Il confronto fra un ente pur sempre congetturale, qual esso è, e la positività dei manoscritti, ma altresì lo statuto dei testi renardiani, che non possono essere isolati da una tradizione folklorica e da una trasmissione orale loro propria, induce ad avanzare altre ipotesi.

10.2

L'elaborazione delle antologie

Può essere utile soffermarsi preliminarmente su alcune condizioni della produzione e della diffusione dei testi medievali che possono gettar luce anche sulla trasmissione delle *branches* del *Roman de Renart*¹⁶. Si può affermare che nel Medioevo il libro si presenta normalmente sotto l'aspetto del codice miscelaneo, al punto che questo condiziona l'idea stessa di testo: «non c'è dubbio che la grande maggioranza dei testi volgari del Medioevo sono tràditi da manoscritti miscelanei. La raccolta è la forma normale di diffusione scritta del testo, ma la tipologia della raccolta è estremamente articolata» (Varvaro, 1999, p. 392). Al di là delle «raccolte puramente casuali di testi eterogenei», molti codici contengono raccolte di testi omogenei e ordinati (canzonieri, canzoni di gesta, romanzi), tra le quali una tipologia particolare è costituita dalle raccolte cicliche, in cui «l'intento dell'editore¹⁷ è quello di mettere a disposizione del letto-

16. Mi valgo in questi cenni di due ottime messe a punto recenti: cfr. Varvaro (1999 e 2001).

17. Nel senso di organizzatore e redattore del testo.

re una narrazione “totalizzante”, costituita da opere dello stesso genere e tendenzialmente della stessa forma, narrazione costruita attorno a un soggetto unitario» (ivi, p. 395), come accade appunto nel caso del *Roman de Renart*.

Quasi ogni manoscritto del *Roman de Renart* fornisce una versione differente del “ciclo”¹⁸, per numero di *branches*, per disposizione sequenziale delle stesse e, non ultimo, per la varianza dei testi; questo indica che «neanche un ciclo è una struttura stabile» (ivi, p. 405) e invita a meditare sul processo della sua costituzione nel tempo: a partire da *branches* isolate, da antologie di minor dimensione, da “cicli” già elaborati? Questo processo non dev’essere stato senza rapporto con la modalità di diffusione e ricezione del testo, che non avveniva mai in forma integrale e totale bensì per episodi singoli, staccati e compatibili con una sessione di recitazione-ascolto (ivi, p. 407). L’abitudine a una fruizione segmentata, se da un lato indeboliva i vincoli della coesione interna del testo e denotava una scarsa coscienza della sua individualità, dall’altro predisponeva a una sua fagocitazione in insiemi più vasti, cosicché l’opera, quale noi la intendiamo, prodotta da un autore, veniva dissolta dai copisti tanto nella superiore unità del ciclo, quanto in quella inferiore dell’episodio (cfr. Varvaro, 2001, pp. 322-6).

Quanto poi alla straordinaria varianza che i testi volgari medievali dimostrano, a prescindere dal genere e dalla presupposizione di una maggiore o minore componente di oralità, è opportuno distinguere fra una varianza a livello microscopico o intra-frastico, di emistichio, verso, formula, *cliché*, intrinseca ai meccanismi normali dell’operazione di copia, e una varianza a livello macroscopico o transfrastico, che coinvolge aggiunte e soppressioni di testo, adattamenti ed elaborazioni che rendono il copista molto simile a un co-autore e hanno fatto pensare all’esistenza di «una sorta di repertorio degli sviluppi o degli episodi, del tutto analogo, nel suo funzionamento, al repertorio delle formule» (cfr. ivi, pp. 301-22, citazione da p. 321).

Nel *Roman de Renart* si verificano tutte queste circostanze e non a caso anche la classificazione vulgata dei manoscritti è stata sottoposta a critica, perché basata su un progressivo slittamento del criterio della struttura delle antologie (contenuto e ordinamento delle *branches*) in quello della differenza testuale (micro- e macro-varian-

18. Si veda la tabulazione riportata in *Appendice*; sull’ambiguità della nozione di “ciclo” ritorno più avanti.

za delle medesime). È stato proposto di distinguere nettamente una classificazione basata sulle coincidenze/differenze a livello strutturale, che darebbe luogo a “classi” di manoscritti, da una basata sul livello testuale, che condurrebbe a “famiglie” (cfr. Nieboer, 1992). Questo secondo raggruppamento risponderebbe meglio all’idea che ci si fa oggi di una trasmissione non esclusivamente scritta delle *branches*, ma anche soggetta a interferenze memoriali imputabili a una trasmissione orale dei testi: ciò in qualche caso può rivelarsi più economico, per spiegare la vistosa eterogeneità dei testi di un codice antologico (ora coincidenti con quelli di una “classe”, ora con quelli di un’altra, ora indipendenti), dell’ipotesi di un copista che, per le sue contaminazioni, abbia a disposizione tre o quattro esemplari (già antologici o addirittura ciclici) da cui scelga di volta in volta questo o quell’elemento a sua discrezione¹⁹.

Il fatto che i testimoni del *Roman de Renart* mostrino frequenti coincidenze non nella successione complessiva delle *branches* (la loro stessa realtà è talvolta problematica, come mostra l’edizione dei codici C e M), ma in alcune sottosequenze composte di due o tre di esse, potrebbe denotare appunto il modo in cui quei codici furono assemblati, a partire da racconti, o gruppi, isolati. Non sarebbe necessario, allora, postulare l’esistenza di una “prima edizione” del *Roman de Renart*, contenente quindici o venti storie, in seguito scorciata o arricchita a ogni nuova copia: del resto l’idea di un archetipo unico, restituibile a partire dai tre subarchetipi principali, sembra ormai abbandonata, dal momento che uno di questi raggruppamenti (β) è stato messo in discussione o almeno ridotto di consistenza (cfr. *ivi*, pp. 136-40). Si potrebbe invece pensare che le *branches*, anonime o d’autore, siano state messe in circolazione dapprima singolarmente, poi riunite in piccole serie omogenee (obiettivo più agevolmente conseguibile con un numero esiguo di racconti) e, finalmente, in manoscritti antologici come quelli che possediamo, a testimonianza della costituzione e della fortuna del ciclo.

19. La non coincidenza di classi e famiglie è provata da Bellon (2000) per la *branche* 6, ma la sua conclusione mi pare un po’ rinunciataria: «il ne faut pas rechercher à tout prix dans chaque manuscrit une logique interne qui réglerait de façon claire l’ordre d’apparition des récits dans la chaîne narrative: chaque manuscrit doit être considéré comme un témoin essentiel de la mouvance du texte renardien et non comme le produit [...] du travail de copie d’un scribe plus ou moins maladroit» (*ivi*, p. 60).

Un processo analogo a quello qui tratteggiato per sommi capi si è del resto già verificato nella letteratura medievale romanza: nella tradizione della poesia trobadorica è tuttora generalmente ammesso che gli attuali codici miscelanei rappresentino il punto d'arrivo di un processo di trascrizioni, che muovono dai *rotuli*, fogli volanti (i *Liederblätter*) con una o poche poesie scritte o dettate dal trovatore stesso, passano attraverso i *manuscripts de jongleurs* e i canzonieri di un autore (i *Liederbücher*) e approdano alle raccolte miscelanee d'occasione, con molti testi di diversi poeti (le *Gelegenheitssammlungen*), che sono alla base delle più ordinate sillogi che ci sono pervenute (le *Liedersammlungen*)²⁰. Certo la lirica trobadorica non è assimilabile all'epopea degli animali, diversa per localizzazione, lingua, utenti, *Weltanschauung* e finalità, ma una tipologia paragonabile di trasmissione e costituzione delle testimonianze può aver presieduto a entrambe, come suggeriscono anche gli studi più recenti, che tendono a sfumare le differenze fra i generi letterari medievali romanzi, quanto a modalità di diffusione e trascrizione in codici miscelanei (cfr. Varvaro, 2001, p. 301).

Un'ipotesi comparabile e quasi complementare a questa è stata avanzata a più riprese in anni recenti da Kenneth Varty, secondo il quale «les contes du goupil et du loup ont connu une longue période de gestation et de popularité» e «les formes écrites de ces contes telles que nous les connaissons à travers les grandes anthologies ne sont que des formes pétrifiées et relativement tardives» (cfr. Varty, 1986, p. 4). Anche prescindendo dalla tradizione orale, che pure è ragionevole presumere dietro ai testi conservati, i manoscritti del *Roman de Renart* recherebbero l'impronta di antologie precedenti composte riunendo insieme, con criteri diversi ma comunque ancora percepibili, singole *branches* preesistenti. In realtà, lo stesso concetto di *branche* viene messo in discussione dalle ricerche di Varty, in quanto non riferibile né a un'unità di tipo narrativo (*branche* = un'avventura) né a un'unicità di attribuzione (*branche* = opera di un autore), se non in casi eccezionali.

Un caso esemplare è rappresentato dalle *branches* 2 e 5-5a, che secondo Foulet (1914, pp. 190-237) costituirebbero le due parti di un poema unico, il primo *Roman de Renart*, scritto da Pierre de Saint-Cloud²¹. Ebbene, Varty ha invece sostenuto con argomenti d'ordine

20. Su queste complesse vicende cfr. Avalle (1993).

21. Cfr. il capitolo secondo per una discussione più dettagliata.

contenutistico, formale, stilistico e testuale che, identità dell'autore a parte, le due *branches* rappresenterebbero piuttosto una delle prime antologie scritte di storie di Renart costituitasi attorno al nucleo dell'opera del presunto Pierre-Perrot. Costui avrebbe scritto il prologo (della *branche* 2) e il racconto dell'adulterio di Renart con la lupa Hersent (corrispondente al quinto episodio della *branche* 2 e ai primi trenta versi della *branche* 5a) e, forse, il racconto della conseguente denuncia di Isengrin al re e del fallito giuramento di Renart (cioè la materia della *branche* 5a)²².

Attorno a questo nucleo (d'autore) si sarebbero coagulati anzitutto i racconti imperniati sul gallo Chantecler, la cincia, il gatto Tibert e il corvo Tiecelein che, nello stato attuale della *branche* 2 come risulta dall'edizione Martin, precedono l'adulterio di Renart, e, in un secondo momento, altre avventure col gatto Tibert, ora corrispondenti alla *branche* 15, ma che la tradizione manoscritta unanime (eccetto il solo testimone A) pone di seguito al v. 842 della *branche* 2, prima dell'episodio del corvo Tiecelein; successivamente l'antologia si sarebbe arricchita di altri racconti centrati sull'ostilità di Renart e Isengrin, vale a dire le *branches* 3, 4 e 5. In questo modo si smarriva progressivamente la coesione dell'opera di Pierre-Perrot e si apriva la strada alla ciclizzazione epica, prima con un movimento retrogrado, aggiungendo avventure antecedenti all'adulterio di Renart con Hersent e al conseguente processo (*branche* 5a), per amplificare il tema dell'inimicizia fra il lupo e la volpe, ovvero per espandere lo spazio di deuteragonisti; quindi anche con un movimento in avanti, attraverso vere e proprie continuazioni, quale può essere considerata la *branche* 1, che racconta il nuovo processo a Renart e alla quale si aggregarono precocemente le *branches* 1a e 1b, formando così una delle più inossidabili e fortunate antologie del *Roman de Renart*.

I manoscritti del *Roman de Renart* testimonierebbero in questa maniera le trasformazioni successive dell'opera primitiva di Pierre-Perrot, mediante frammentazioni, riduzioni, interpolazioni che tuttavia lascerebbero ancora distinguere il lavoro non solo di copisti poco accurati ma altresì di abili rimaneggiatori, impegnati ogni volta a modificare il testo in modo da arrangiarlo coerentemente col nuovo insieme²³. Que-

22. Il giudizio di Varty sembra oscillare, nell'attribuzione allo stesso autore anche della parte narrata nella *branche* 5a: cfr. Varty (1985 e 1989) e il capitolo terzo.

23. Cfr. Varty (1989), che esemplifica con tabelle comparative la distribuzione dei racconti nei manoscritti.

sto dà alla tradizione del *Roman de Renart* una fisionomia ibrida, che, da una parte, si svolge come di consueto attraverso la trafila e l'inevitabile degrado delle copie successive, attribuendo le molteplici innovazioni (varianti ed errori) agli accidenti della trasmissione manoscritta, ma, dall'altra, registra un intervento attivo di scrittori che collaborano alla redazione del ciclo, aggiungendo nuovi racconti, fornendone nuove versioni, integrandoli in nuove antologie. Occorre tuttavia non confondere questo approccio alla testualità renardiana con quello ottocentesco contro cui si batté efficacemente lo studio già ricordato di Foulet: la distinzione allora corrente fra rimaneggiamenti e originali aveva indotto la critica, soprattutto grazie al magistero di Jacob Grimm, a ritenere spurie e tardive le *branches* francesi rispetto alle altre opere della letteratura animalistica medievale, l'*Ysengrimus* latino e il *Reinhart Fuchs* altotedesco medio. Foulet si adoperò per dimostrare invece che i testi francesi, così com'erano conservati, erano gli "originali", risultato del lavoro di un certo numero di autori, primo fra tutti Pierre de Saint-Cloud. Oggi, però, originale e rimaneggiamento non si fronteggiano più come vero e falso nella discussione sul *Roman de Renart*, perché si è riconosciuto che la riscrittura caratterizza fin dall'inizio la vicenda testuale di quest'opera: (ri)scrittura di narrazioni orali (perdute), riscrittura di episodi e *branches*, riscrittura antologica²⁴.

Da questo rinnovato approccio alla tradizione del *Roman de Renart*, concepita dunque come processo di aggregazione/antologizzazione di testi di cui le *branches* rappresentano uno stadio fra gli altri e non l'atomo primo, conseguirebbe anche la proposta di una nuova prassi editoriale, che alle edizioni totalizzanti succedutesi finora sostituisca edizioni critiche separate di singole *branches* o di unità inferiori, in cui si prendano come base manoscritti anche di volta in volta differenti, scegliendo eventualmente quello che richiede meno correzioni; le varianti sarebbero opportunamente non solo registrate in apparato ma anche discusse preliminarmente nelle loro implicazioni linguistiche e stilistiche (cfr. Varty, 1990). Se uno studio accurato di ciascuna *branche*, collazionata su tutta la tradizione, potrebbe portare alla revisione della classificazione dei manoscritti finora ammessa,

24. Riprendo la nozione di *récriture* da Scheidegger (1989), che tuttavia ne fa un uso a mio parere eccessivo sganciandola dal concreto riferimento ai testi e proiettandola in una sfera "metafisica" popolata di figure e concetti astratti che egli sovrappone al *Roman de Renart* medievale e storico.

e per esempio verificherebbe la produttività della distinzione fra “classi” e “famiglie”, non è azzardato immaginare che in molti casi non approderebbe a un testo critico definitivo e unitario, bensì al riconoscimento di una pluralità di versioni o redazioni, se non proprio pari al numero dei testimoni, almeno vicino al numero delle ramificazioni principali della tradizione. D’altro canto, le manchevolezze dell’edizione Martin, che ormai sono state sottolineate dagli esperti (cfr. Bellon, 2002), inducono a non trascurare anche l’idea di nuove edizioni critiche di alcuni dei manoscritti antologici più importanti della stessa classe α , oltre che di quelli ancora rimasti ai margini dell’interesse filologico (I K L N O).

10.3

Ciclo, macrotesto o genere?

Un punto non irrilevante sotto il profilo metodologico è costituito anche dalla messa a punto di concetti critici in grado di spiegare quanti più fatti possibili della produzione e trasmissione dei testi del *Roman de Renart* e altresì, auspicabilmente, di illuminare aspetti finora restati in ombra. Si sarà notato che è frequente, per non dire maggioritario, il riferimento al carattere ciclico dei manoscritti, al ciclo come forma della zooepica, in qualche modo assimilabile all’epica delle canzoni di gesta. Più recentemente si è diffuso, provenendo dalla linguistica testuale e dalla semiotica, il concetto di macrotesto, per definire quelle entità testuali che il Medioevo ci ha spesso lasciato in gran numero, almeno a giudicare dalla consistenza e dall’architettura dei codici, e che la filologia del passato tendeva risolutamente a smembrare nelle loro parti costituenti, vale a dire i testi delle singole “opere”, secondo il loro genere letterario.

Ora, la nozione di macrotesto presuppone quella di testo, secondo una qualche relazione di omologia che permetta di estrapolare nella dimensione macroscopica le caratteristiche salienti di quella per così dire microscopica, al punto che non sia più sufficiente né vantaggioso ricorrere ai concetti di raccolta, collezione, serie, ciclo o antologia di testi: questi ultimi, infatti, si fondano generalmente su una sola proprietà condivisa dagli elementi che appartengono all’insieme. Testo e macrotesto invece stanno fra loro come esecuzioni di un pantografo, riproduzioni in scala ridotta o ingrandita dello stesso disegno. Fuor di metafora, una medesima coerenza deve governare entrambi: il riferimento alla nozione di coerenza, e quindi alle concet-

tualità della linguistica testuale, può rivelarsi utile a precisare la natura e il profilo delle relazioni che intercorrono fra i due poli (cfr. Dressler, 1974).

A determinare la coerenza di un testo concorrono diversi fattori: anzitutto la coesione linguistica, assicurata da speciali connettori (come i deittici), quindi la coreferenza, che consente la ripresa di quegli elementi che si riferiscono alla stessa entità, poi i presupposti logici e le credenze implicite nell'uso di certi termini, ma anche, di particolare importanza per le opere letterarie, il piano tematico (cfr. Bellet, 1977). A livello del macrotesto, cioè di un'unità semiotica – non solo linguistica – superiore al testo, la coerenza concerne altresì, e in modo preminente, la struttura, cioè l'insieme delle relazioni che intercorrono fra l'intero e le sue parti, e il significato, in quanto risultato dell'interazione “progressiva” dei sensi testuali parziali (cfr. Corti, 1976).

Lo statuto macrotestuale risulta dunque individuabile attraverso «le strutture isotopiche, semantiche, spazio-temporali e di *personae*, che definiscono rispettivamente la continuità dei temi, delle indicazioni topologiche e verbali, delle figure e dei ruoli», nonché tramite alcuni «elementi che agiscono sulla *dispositio* del senso all'interno del macrotesto» (Testa, 1983, p. 23). Si è detto che la coerenza del macrotesto si esplica sul piano strutturale e semantico; pertanto, volendo usufruire di questo approccio nel caso del *Roman de Renart*, occorre rintracciare in esso quegli elementi di ridondanza tematica e di articolazione interna che permettano di definire delle macrostrutture relativamente autonome e suscettibili di una percezione distinta all'atto della lettura, tali da essere estrapolabili dal *continuum* testuale, quale ci è stato consegnato dalla tradizione manoscritta. Sul piano operativo, le spie macrostrutturali da considerare più rilevanti sono le isotopie di diverso tipo e gli artifici retorici di distribuzione-orientamento dell'informazione testuale.

Le isotopie semantiche, definibili, sulla scorta di A. J. Greimas, come iteratività di unità di significazione contestuale, o comunque del piano del contenuto, che assicurano l'omogeneità del discorso/enunciato grazie alla ripetizione di temi e motivi collegati fra di loro, si accompagnano alle isotopie cronologiche e topologiche, rivelate dalla ricorsività delle indicazioni di luogo e di tempo, fino al punto da disegnare virtualmente una sorta di cronotopo del macrotesto, e altresì alle isotopie di persona, da intendersi come ricorrenza dei personaggi, delle loro relazioni reciproche e dei fatti che li riguardano. Sul

piano della *dispositio*, sono almeno tre i luoghi di condensazione dei segnali della macrostruttura, vale a dire: l'inizio, in cui prevale una funzione cataforica di anticipazione tematica, o ideologica; la fine, che ha una funzione anaforica di chiusura e determinazione del senso macrotestuale; l'articolazione interna, che può essere scandita da pause, riprese e altre forme di organizzazione del racconto. Un importante rivelatore del macrotesto può poi essere costituito dal riferimento ad altri testi e modelli culturali esterni, qualora anche questo abbia carattere di ricorrenza e uno o più referenti privilegiati e distintamente percepibili²⁵.

Se si trasferiscono queste concettualità al *Roman de Renart*, nel suo complesso, quindi come appare dai quattordici grandi manoscritti antologici che ce lo hanno conservato, esso ci apparirà costituito da testi e macrotesti, questi ultimi coincidenti in larga misura con quelle sub-antologie che la critica ha progressivamente riconosciuto e individuato all'interno dei relatori principali (cfr. Varty, 1988b); queste cosiddette antologie²⁶ sarebbero riconducibili all'iniziativa di redattori-autori, i quali, ancorché rimasti anonimi, diedero forma a materiali in larga parte tradizionali o rielaborarono testi già scritti. Sul piano attributivo, ciò avrebbe la conseguenza di ridurre il numero di scrittori, ora potenzialmente uguale a quello delle *branches* conservate, e di delimitarne meglio la fisionomia intellettuale. Sul piano diacronico della trasmissione, questi macrotesti sarebbero poi confluiti nei testimoni collettanei attualmente disponibili, dove in parte sono stati ri-funzionalizzati al nuovo disegno antologico, in parte sono rimasti ir-relati, ma comunque sempre ben percepibili (cfr. *ibid.*).

Un caso esemplare sarebbe costituito dalle *branches* 2 e 5a, a cui si è già fatto più volte riferimento²⁷. Un altro macrotesto può essere considerata la *branche* 11, che quasi tutti i manoscritti collocano verso la fine, forse perché rappresentando Renart divenuto imperatore esprime una sorta di apoteosi dell'astuzia e della perfidia incarnate dal personaggio. Si tratta di una *branche* di 3.400 versi composta di diversi episodi, culminanti nella conquista della sovranità da parte della volpe, che costituisce la parte più originale (circa vv. 1747 ss.).

25. Buoni riferimenti bibliografici e una lucida messa a punto della problematica del macrotesto in Testa (1983).

26. Ma talora si potrebbe parlare di *branches* antologizzanti.

27. Nel capitolo secondo ho cercato di evidenziare tutte le spie di una intelaatura macrotestuale e non semplicemente antologica della *branche* 2.

La prima parte appare il risultato dell'iniziativa originale di un autore che ha amalgamato diversi intrecci preesistenti, nella tradizione scritta e orale, inquadrandoli nella narrazione dell'amicizia di Renart e Isengrin che incornicia gli altri episodi. Dopo l'apertura, in cui appunto la volpe si procura con l'inganno l'amicizia del lupo e della sua consorte, seguono tre episodi di ampiezza e complessità crescente, in cui Renart prima maltratta il mastino Roonel, che trova poi riparo alla corte di Noble il leone; poi si avventa su un nido di nibbi ed è preso per morto da un cavaliere, a cui riesce a sfuggire per curarsi le ferite; quindi si scontra con il passero Droin: quest'ultima è la storia più articolata, che vede la vittima di Renart vendicarsi con l'aiuto di un animale più forte. La volpe ferita trova infine rifugio presso la dimora dei lupi. Più volte ricorre, come un filo rosso, il motivo della guarigione, della competenza medica di Renart, anche con riferimento all'occasione in cui aveva risanato il leone, com'è narrato nella *branche* 10 (cfr. Varty, 1988c).

Nella seconda parte, dopo alcune scene di transizione utili a trasformare l'immagine della volpe in quella di un perfetto cavaliere convocato alla corte di Noble, ma anche a preparare alcuni sviluppi narrativi secondari, che denotano la perizia costruttiva dell'autore, la *branche* 11 racconta la partenza del sovrano per andare a combattere i pagani, lasciando il regno nelle mani di Renart. Mentre Noble è lontano, impegnato nel combattimento, la volpe fa credere che sia morto, si fa incoronare al posto suo e sposa la regina Fièrè. Quando invece il re ritorna vincitore, è costretto ad assediare il suo castello per rientrarne in possesso. Dopo alterne vicende, Renart è catturato da Noble, ma riesce a salvare la vita, rammentandogli che un'altra volta, in passato, lo aveva guarito. La struttura della *branche* è apparsa, alla critica più recente, compatta e coesa, pur essendo visibilmente composta a partire da racconti staccati: l'autore ha infatti utilizzato non solo gli strumenti della ricorsività semantica, ma anche quelli del richiamo parodistico ai modelli epici e cortesi, dando oltretutto all'insieme una progressione narrativa che legittima la definizione di macrotesto per questa *branche*.

Un discorso analogo si potrebbe fare per altre *branches*, a cominciare dalla sequenza 1, 1a, 1b, che rappresenta la prima antologia riconosciuta, alla quale quasi tutti i manoscritti hanno assegnato la posizione iniziale, dichiarando così di prendere atto di una situazione di fatto, prodottasi fuori e prima della loro trascrizione; il processo di Renart, l'assedio della sua tana Maupertuis, la sua fuga con l'an-

nessa metamorfosi cromatica e il travestimento giullaresco, formano uno dei macrotesti più fortunati e inossidabili del *Roman de Renart*. Parimenti una riconsiderazione, da questo punto di vista, meriterebbero le *branches* 13 e 14, risultato di una combinazione di avventure, in cui è percepibile il disegno costruttivo di quello che Varty ha chiamato l'antologista-narratore.

Se, a questo punto, si mettono a confronto i concetti di macrotesto, ciclo e genere, adoperati negli studi sulla letteratura zoeopica, mi pare che sia proprio la categoria di ciclo a risentire di un uso più corvivo nella critica: è difficile infatti ravvisare nella costellazione di *branches* che costituiscono il denotato dell'etichetta *Roman de Renart* qualcosa che, vuoi sotto il rispetto narrativo, vuoi sotto quello stilistico o ideologico, si possa ricondurre univocamente all'idea di un ciclo in senso stretto, organizzato e compiuto. A differenza dei cicli epici, per rifarsi a un esempio paradigmatico nelle letterature medievali, non c'è uno sviluppo diacronico delle vicende, qual è quello offerto da narrazioni che seguono le imprese dell'eroe eponimo dalla giovinezza alla maturità, ovvero si ampliano alle gesta di ascendenti e discendenti, o infine rappresentano le azioni di personaggi secondari, comunque legati all'*entourage* del protagonista della canzone principale. Tutt'al più si può rinvenire nel *Roman de Renart* qualche legame di tipo sintagmatico, espressione di una serialità narrativa che ha matrici antropologiche (*trickster stories*) e solo l'apparenza di una progressione del racconto e del senso. Le avventure si succedono, in altre parole, come le maglie di una catena, di cui l'inizio e la fine si possono fissare arbitrariamente, dall'esterno, perché non sono rivelati da una necessità o logica interna. Del resto, è quello che osservava la scuola finlandese di studi sul folklore quando, a proposito di questo tipo di racconti, o meglio dei suoi paralleli nelle tradizioni popolari internazionali, usava la definizione di *Tiermärchenkette*, catena di fiabe di animali²⁸.

Quanto al concetto di "genere", esso è abbastanza familiare nella filologia di area tedesca e a me pare che si possa utilmente riproporre per la zoeopica medievale, anche oltre i limiti del *Roman de Renart* in senso stretto; in effetti, tra la favolistica classica di animali, la poesia animalistica mediolatina e la zoeopica in volgare esiste una soluzione di continuità evidente, come anche in questo libro è stato ri-

28. Cfr. il capitolo ottavo.

badito. La serializzazione, l'antagonismo fra il lupo e la volpe, l'attribuzione di nomi propri e relazioni di parentela spirituale fra gli animali, il contesto feudale, la polarizzazione attorno alla corte del leone, la rifunzionalizzazione sistematica di intrecci folklorici e di modelli della cultura dominante, l'assenza del didascalismo proprio della favolistica e dell'allegorismo tipico dei bestiari, il conseguente più accentuato realismo della rappresentazione sono in diversa misura le componenti caratterizzanti di questi testi. Essi perciò si possono a buon diritto considerare come le differenti esecuzioni di un codice di genere, operate da autori individuali, dislocati nel tempo e, per quanto è possibile intuire, nello spazio, ciascuno col suo corredo di competenze culturali, inclusive della conoscenza variabile, orale o scritta, delle altre produzioni del genere zoepico. In questo modo la categoria di genere risulta non semplicemente complementare, ma anzi di carattere sovraordinato rispetto a quelle di macrotesto e catena narrativa, che invece focalizzano due aspetti della composizione letteraria e della trasmissione dei testi.

Bibliografia

- AARNE A., THOMPSON S. (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- AA.VV. (1974), *Rachi. Ouvrage collectif*, avant-propos de M. Sperber, Service technique pour l'éducation, Paris.
- ADLER A. (1958), *Observations on Branch IV of the Roman de Renart*, in "Symposium", XII, 1-2, pp. 183-8.
- AFANAS'EV A. N. (1992), *Fiabe russe proibite*, Garzanti, Milano.
- ALBERT-LLORCA M. (1991), *L'ordre des choses. Les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, Éditions du CTHS, Paris.
- ALINEI M. (1984), *Dal totemismo al cristianesimo popolare. Sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ID. (1994), *Temi magico-religiosi fra evolucionismo e diffusionismo: un approccio interdisciplinare*, in "Quaderni di semantica", XV, 1, pp. 9-22.
- ID. (1996), *Origini delle lingue d'Europa*, Il Mulino, Bologna.
- ARCAMONE M. G. (1985), *Il mondo animale nell'onomastica dell'alto medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, "Settimana di studio del CISAM", 31, CISAM, Spoleto, vol. 1, pp. 127-73.
- AVALLE D'ARCO S. (1973), *L'ontologia del segno in Saussure*, Giappichelli, Torino.
- ID. (1989), *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- ID. (1990), *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Il Saggiatore, Milano.
- ID. (1993), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Einaudi, Torino.
- ID. (1995), *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Il Mulino, Bologna.
- BACHTIN M. (1979a), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- ID. (1979b), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino.
- ID. (1988), *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino.
- BARILLARI S. M. (a cura di) (2004), [Maria di Francia] *Il Purgatorio di San Patrizio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BARRAU J. (1977), *Animale*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. 1, pp. 576-89.

- BARTEAU F. (1982), *Y a-t-il un cadavre dans le placard? De la difficulté d'être au rendez-vous, lorsqu'il se nomme "François Villon" ou même "Renart"...*, in "Revue des Langues Romanes", LXXXVI, 2, pp. 239-56.
- BATANY J. (1969), *Les convers chez quelques moralistes des XII^e et XIII^e siècles*, in "Cîteaux. Commentarii cistercienses", XX, 4, pp. 241-59.
- ID. (1989), *Scène et coulisses du «Roman de Renart»*, CDU/SEDES, Paris.
- BATTAGLIA S. (a cura di) (1980), *Il romanzo della volpe*, Sellerio, Palermo.
- BELLERT I. (1977), *Una condizione della coerenza dei testi*, in M.-E. Conte (a cura di), *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano, pp. 148-80.
- BELLETTI G. C. (1979), *Il lupo e la volpe nel pozzo. Racconto e ideologia dal Roman de Renart al Renart le Contrefait*, in "L'immagine riflessa", 3, pp. 33-94 (poi in Belletti, 1993, cap. IV).
- ID. (1993), *Saggi di sociologia del testo medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ID. (a cura di) (1998), *Rolando a Saragozza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BELLON R. (1984), *La parodie épique dans les premières branches du Roman de Renart*, in G. Bianciotto, M. Salvat (éds.), *Epopée animale, Fable, Fabliau*, PUF, Paris, pp. 71-94.
- ID. (1986), *La justice dans le Roman de Renart: procédures judiciaires et procédées narratifs*, in *La justice au Moyen Age*, CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 79-96.
- ID. (1987), *Le personnage de la reine dans le Roman de Renart*, in A. Vitale Brovarone, G. Mombello (a cura di), *Atti del V colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 31-55.
- ID. (1988), *Renart li rous: remarques sur un point de l'onomastique renardienne*, in *Les couleurs au Moyen Age*, CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 15-28.
- ID. (1998), *Du temps que les bestes parloient. A propos de la création des animaux dans le Roman de Renart*, in "Recherches & Travaux", 55, pp. 21-33.
- ID. (2000), *Où placer le duel judiciaire (éd. Martin, br. VI)? Remarques sur les notions de classe et famille dans le Roman de Renart*, in J. Dufournet (éd.), «Si a parlé par moult ruiste vertu». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Champion, Paris, pp. 49-60.
- ID. (2002), *Éditer le Roman de Renart: bilan, problèmes et perspectives*, in "Reinardus", 14, pp. 23-38.
- BENFEY TH. (1859), *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*, FA Brockhaus, Leipzig.
- BENNETT P. E. (1983), *Le Goupil, le courbeau et les structures de Maître Pierre Pathelin*, in "Le Moyen Age", pp. 413-32.
- BENVENISTE E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1990³).
- ID. (1976), *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, ed. it. a cura di M. Liborio, 2 voll., Einaudi, Torino.

- BÉRIER F. (1978), *Etude rhétorique et stylistique du prologue de la branche II-va du Roman de Renart*, in "Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse", 9, pp. 9-14.
- BERTINI F. (1988), *Favolisti latini*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Marzorati, Milano, pp. 981-91.
- BERTINI F., GATTI P. (a cura di) (1988), *Favolisti latini medievali*, vol. III, *Ade-marco di Chabannes, Favole*, DARFICLET, Genova.
- BERTOLUCCI V. (1989), *Il motivo del "lieto e dolente" nella prosa del Lancelot*, in Ead., *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna, pp. 67-73.
- BETTINI M. (1986), *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Carocci, Roma.
- BEYER J. (1969), *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Carl Winter, Heidelberg.
- BIANCIOFFO G. (1973), *Renart et son cheval*, in *Études de langue et de littérature du Moyen Age offerts à Félix Lecoy*, Champion, Paris, pp. 27-42.
- BOGLIONI P. (1999), *Les animaux dans l'hagiographie monastique*, in J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu, P. Collomb (éds.), *L'animal exemplaire au Moyen Age (V^e-XV^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 51-79.
- BONAFIN M. (1990), *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il "gabbo"*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ID. (1993a), *I guerrieri al simposio. Morfologia di un motivo*, in "L'immagine riflessa", nuova serie, 2, pp. 1-37.
- ID. (a cura di) (1993b), *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, Pratiche, Parma, III ed.
- ID. (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET Libreria, Torino.
- ID. (a cura di) (2004), *Il romanzo di Renart la volpe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, IV ed.
- ID. (in corso di stampa), *Il complotto della volpe (e della donnola), ovvero: la retorica del trickster*, in *Mélanges Batany*.
- BORGHI CEDRINI L. (1994), *Per una lettura "continua" dell'837 (ms. f. fr. Bibl. Nat. di Parigi): il Département des livres*, in *Studi testuali 3*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 115-66.
- BOUCHY A.-M. (1984), *Le Renard, élément de la conception du monde dans la tradition japonaise*, in *Le Renard: tours, détours et retours*, in "Études mongoles... et sibériennes", 15, pp. 17-70.
- BRAET H. (1975), *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Romanica Gandensia, Gand.
- BRETÈQUE F. AMY DE LA (1975), *Un conte à personnages animaux du Moyen Age: le partage des proies (étude des formes et des thèmes)*, in "Revue des Langues Romanes", 31, pp. 484-507.
- BÜTTNER H. (1891), *Studien zu dem Roman de Renart und dem Reinhart Fuchs*, vol. I, *Die Überlieferung des Roman de Renart und die Handschrift O*; vol. II, *Der Reinhart Fuchs und seine französische Quelle*, Trübner, Strassburg.

- CAPRINI R. (1989), *Sigfrido, Attila e Hagen: i nomi propri nel ciclo dei Nibelunghi*, in M. Bonafin (a cura di), *Testi e modelli antropologici*, Arcipelago, Milano, pp. 43-72 (poi in Caprini, 2001, pp. 109-26).
- EAD. (1994), *Hengist e Horsa, uomini e cavalli*, in "Maia", XLVI, 2, pp. 197-214 (poi in Caprini, 2001, pp. 126-33).
- EAD. (1998), *Animali totemici*, in "L'immagine riflessa", nuova serie, 7, pp. 221-36.
- EAD. (2001), *Nomi propri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- CATANE M. (1974), *Rachi, un éducateur juif en France*, in AA.VV. (1974), pp. 79-98.
- CERQUIGLINI B. (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris.
- CHABAILLE P. (éd.) (1835), *Le Roman du Renart, supplément, variantes et corrections, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi et de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Silvestre, Paris.
- CHAMBRY (1967), *Ésope, Fables*, Les Belles Lettres, Paris, III ed. (trad. it. Esopo, *Favole*, con introd. di G. Manganelli, Rizzoli, Milano 1976).
- CHÈNE C. (1995), *Juger les vers. Exorcismes et procès d'animaux dans le diocèse de Lausanne*, Université de Lausanne, Lausanne.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1986), *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano.
- COCCHIARA G. (1981), *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino.
- COMBARIEU M. DE (1982), *Le thème du "monde à l'envers" dans la branche XVII du Roman de Renart*, in *Mélanges Jean Larmat*, "Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice", 39, Les Belles Lettres, Paris, pp. 101-15.
- EAD. (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", VIII, 2, pp. 153-69.
- COMBARIEU DU GRÈS M. DE, SUBRENAT J. (éds.) (1981), *Le Roman de Renart*, 2 voll., UGE, Paris.
- IID. (1987), *Le Roman de Renart, Index des thèmes et des personnages*, "Sénéfiance", 22, CUERMA, Aix-en-Provence.
- CONTINI G. (1939), *Ricordo di Joseph Bédier*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino 1974, pp. 358-71.
- CORTI M. (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano.
- CURTIUS E. R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern (trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992).
- DÄLLENBACH L. (1994), *Il racconto speculare*, Pratiche, Parma.
- DE GUBERNATIS A. (1890), *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Treves, Milano (rist. anastatica Forni, Bologna 1985).
- DE MARTINO E. (1975), *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DELCORNO C. (1989), *Exemplum e letteratura*, Il Mulino, Bologna.

- DEL NINNO M. (1980), *Proverbi*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. XI, pp. 385-400.
- DEROY J. (1981), *Le discours du chameau, legat papal, dans le Roman de Renart (branche Va)*, in J. Goossens, T. Sodmann (eds.), *3rd International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Böhlau, Köln-Wien, pp. 102-10.
- DETIENNE M., VERNANT J.-P. (1977), *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- DHONDT J. (1976), *L'alto Medioevo*, Feltrinelli, Milano.
- DI NOLA A. M. (2001), *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Newton Compton, Roma.
- DONÀ C. (1994), *Trubert o la carriera di un furfante*, Pratiche, Parma.
- DONINI A. (1991), *Breve storia delle religioni*, Newton Compton, Roma.
- DRESSLER W. (1974), *Introduzione alla linguistica del testo*, Officina, Roma.
- DRONKE P. (1985), *La creazione degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, "Settimane di studio del CISAM", 31, CISAM, Spoleto, vol. II, pp. 809-48.
- DUBUIS R. (1973), *Les structures narratives dans la branche I du Roman de Renart*, in *Mélanges Le Gentil*, SEDES, Paris, pp. 199-211.
- DUBUISSON D. (1995), *Mitologie del XX secolo*, Dedalo, Bari.
- DUBY G. (1980), *Lo specchio del feudalesimo*, Laterza, Roma-Bari.
- DUFOURNET J. (1978), *L'originalité de la branche XVII ou les trois morts du goupil*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Université Paul Valéry, Montpellier, pp. 345-63.
- ID. (1988), *La réécriture dans La confession de Renart (branche VII du Roman de Renart): jeux et enjeux*, in *À la recherche du Roman de Renart*, Lochee Publications, New Alyth, vol. 1, pp. 95-106.
- DUFOURNET J., MÉLINE A. (éds.) (1985), *Le Roman de Renart*, 2 voll., Flammarion, Paris.
- DUMÉZIL G. (a cura di) (1976), *Il libro degli eroi. Leggende sui Narti*, Bompiani, Milano.
- EDM (1977-), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, begründet von K. Ranke, hrsg. von R. W. Brednich, de Gruyter, Berlin-New York.
- ENCYCLOPEDIA JUDAICA (1971), Keter Publications, Jerusalem.
- EVANS E. P. (1989), *Animali al rogo*, Editori Riuniti, Roma (ed. or. *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals. The Lost History of Europe's Animal Trials* [1906], Faber & Faber, London 1987).
- FASSÒ A. (1989), *Come in uno specchio*, in F. Cardini (a cura di), *La menzogna*, Ponte alle Grazie, Firenze, pp. 58-98.
- FINOLI A. M. (1964-65), *Italianismi nel Roman de Renart di Pierre de Saint-Cloud?*, in "Atti del sodalizio glottologico milanese", 17-18, pp. 11-24.
- EAD. (1970), *La volpe e il corvo nei rifacimenti medievali di Fedro*, in *Maria di Francia e nel Roman de Renart di Pierre de Saint-Cloud*, in "Acme", 23, pp. 1-12.

- FÖRSTEMANN E. (1966), *Altdeutsches Namenbuch*, vol. I, *Personennamen*, Fink-Olms, München-Hildesheim.
- FOULET A., SPEER M. B. (1979), *On Editing Old French Texts*, The Regent Press of Kansas, Lawrence.
- FOULET L. (1914), *Le Roman de Renard*, "Bibliothèque de l'École des Hautes Études", Champion, Paris.
- FRAPPIER J. (1968), *Chrétien de Troyes*, Hatier, Paris.
- FREYMOND E. (1882), *Über den reichen Reim bei altfranzösischen Dichtern bis zum Anfang des XIV. Jahrh.*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", 6, pp. 1-36 e 177-215.
- FUKUMOTO N., HARANO N., SUZUKI S. (1983-85), *Le Roman de Renart*, éd. d'après les manuscrits C et M, 2 voll., France Tosho, Tokyo.
- GALLONI P. (1993), *Il cervo e il lupo*, Laterza, Roma-Bari.
- GINZBURG C. (1989), *Storia notturna*, Einaudi, Torino.
- GRAF A. (1920), *Die Grundlagen des Reineke Fuchs*, Academia Scientiarum Fennicae, Helsinki.
- GRAMSCI A. (1972), *Osservazioni sul folclore*, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, pp. 215-21.
- GRIMM J. (1834), *Reinhard Fuchs*, Reimer, Berlin (rist. Olms, Hildesheim-New York 1974).
- GRÖBER G. (1888), *Geschichte der romanischen Philologie*, in Id. (hrsg.), *Grundriss der romanischen Philologie*, vol. I, Trübner, Strassburg, pp. 1-139.
- GROTTANELLI C. (1993), *Ideologie miti massacrati. Indoeuropei di Georges Dumézil*, Sellerio, Palermo.
- GUMBRECHT H. U. (1986), "Un Souffle d'Allemagne ayant passé": *Friedrich Diez, Gaston Paris and the Genesis of National Philologies*, in "Romance Philology", XL, 1, pp. 1-37.
- HARANO N. (1997), *Le texte γ de la Branche IV du Roman de Renart*, in "Reinardus", 9, pp. 51-8.
- HDA (1927-42), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von H. Bächtold-Stäubli unter Mitw. von E. Hoffman-Krayer, de Gruyter, Berlin (Nachdruck 2000).
- HENDERSON A. C. (1978), *Foolish Foxes and Comic Cistercians: The Roman de Renart, Branch IV*, in *Epopée animale, Fable et Fabliau*, "Marche romane" ("Medievalia", 78), XXVIII, 3-4, pp. 49-57.
- HENRY A. (1984), *Mais où donc se prélassait Chantecler?*, in "Romania", 105, pp. 326-32.
- HERTZ R. (1994), *La preminenza della destra e altri saggi*, a cura di A. Prosperi, Einaudi, Torino.
- HERVIEUX L. (1896), *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Eudes de Cheriton et ses dérivés*, Firmin-Didot, Paris.
- HILKA A., SÖDERHJELM W. (hrsg.) (1911), *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, Kleine Ausgabe, Winter, Heidelberg.

- IID. (hrsg.) (1922), *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis*, III. *Französische Versebearbeitungen*, "Acta Societatis Scientiarum Fennicae", 49, Helsingfors.
- HUIZINGA J. (1946), *Homo ludens*, Einaudi, Torino.
- HYDE W. W. (1916), *The Prosecution and Punishment of Animals and Lifeless Things in the Middle Ages and Modern Times*, in "University of Pennsylvania Law Review and American Law Register", 64, pp. 696-730.
- INFURNA M. (1993), *Planctus romanzi*, in F. Rosa (a cura di), "Il mio nome è sofferenza". *Le forme e la rappresentazione del dolore*, Università degli studi, Trento, pp. 167-88.
- JAUSS H. R. (1959), *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, "Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie", Niemeyer, Tübingen.
- ID. (1964), *Les Enfances Renart*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Duculot, Gembloux, vol. II, pp. 291-312.
- JAUSS-MEYER H. (hrsg.) (1965), *Le Roman de Renart*, Fink, München.
- JOHNSTON R. C. (1962), *Renart et Tiecelein and its Source*, in "Modern Language Review", 17, pp. 232-5.
- JOLLES A. (2003), *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Bruno Mondadori, Milano.
- JONCKBLOET W. J. A. (1863), *Étude sur le Roman de Renart*, Wolters-Engelmann-Durand, Groningen-Leipzig-Paris.
- JUNG C. G. (1979), *Contributo allo studio psicologico della figura del Briccone*, in Radin, Jung, Kerényi (1979), pp. 175-201.
- KERÉNYI K. (1979), *Epilegomeni*, in Radin, Jung, Kerényi (1979), pp. 203-32.
- KOLMAČEVSKIJ L. Z. (1882), *L'epos animale in Occidente e presso gli slavi*, Kazan' 1882 (in russo).
- KRAPPE A. H. (1943), *A Persian Theme in the Roman de Renart*, in "Modern Language Notes", 58, pp. 515-9.
- KROHN K. (1889), *Bär (Wolf) und Fuchs. Eine nordische Tiermärchenkette*, in "Journal de la Société Finno-Ougrienne", 6, pp. 1-132.
- LABANDE E. R. (éd.) (1981), *Guibert de Nogent, Autobiographie*, Les Belles Lettres, Paris.
- LACROIX D., WALTER PH. (éds.) (1989), *Tristan et Yseut, Les poèmes français, La saga norroise*, Librairie Générale Française, Paris.
- LECCO M. (1986), *I racconti di santi e animali*, in "L'immagine riflessa", 9, pp. 325-40.
- LECOY F. (éd.) (1999), *Le Roman de Renart, branche XX et dernière*, édité d'après la copie de Cangé, Champion, Paris.
- LEFAY-TOURY M. N. (1974), *Ambiguité de l'idéologie et gratuité de l'écriture dans la branche I du Roman de Renart*, in "Le Moyen Age", 80, pp. 89-100.
- LE GOFF J. (1982), *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino.
- LÉVÊQUE P. (1991), *Bestie, dei e uomini. L'immaginario delle prime religioni*, Editori Riuniti, Roma.

- LEVI J. (1984), *Le Renard, la morte et la courtisane dans la Chine classique*, in *Le Renard: tours, détours et retours*, in “Etudes mongoles... et sibériennes”, 15, pp. III-39.
- LÉVI-STRAUSS C. (1962), *Le totémisme aujourd'hui*, PUF, Paris (trad. it. *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1991).
- ID. (1964), *La Pensée sauvage*, Plon, Paris.
- ID. (1974), *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.
- LIMENTANI A. (1980), *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, in “Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte”, 4, pp. 307-21.
- LODGE A. (1973), *On the Character of Renart in Branch 1*, in *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester University Press-Barnes and Noble, Manchester-New York, pp. 185-99.
- ID. (1976), *Pierre de Saint-Cloud and the Bestiary*, in K. Varty (ed.), *Proceedings of the International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Glasgow University Press, Glasgow, pp. 37-45.
- ID. (1983), *De Tristan que la chievre fist*, in “Romania”, 104, pp. 524-33.
- ID. (1990), *Syntactic Variables and the Authorship of Renart II-Va*, in P. Bennett, G. A. Runnalls (eds.), *The Editor and the Text. In Honour of A. J. Holden*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 46-57.
- LODGE A., VARTY K. (1981), *Pierre de Saint-Cloud's Roman de Renart: Foulet's Thesis Re-examined*, in J. Goossens, T. Sodmann (eds.), *3rd International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Böhlau, Köln-Wien, pp. 189-95.
- IID. (eds.) (2001), *The Earliest Branches of the Roman de Renart*, Peeters, Louvain.
- LOMAZZI A. (1972), *Rainaldo e Lesengrino*, Olschki, Firenze.
- EAD. (1980), *L'eroe come trickster nel Roman de Renart*, in “Cultura neolatina”, 40, pp. 55-65.
- LOTMAN J. et al. (1980), *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Pratiche, Parma.
- MANDRUZZATO E. (a cura di) (1979), *Fedro, Favole*, Rizzoli, Milano.
- MARTIN E. (1872), *Examen critique des manuscrits du Roman de Renart*, Schweighauser, Bâle.
- ID. (éd.) (1882-87), *Le Roman de Renart*, 3 voll., Trübner, Strasbourg (rist. anastatica de Gruyter, Berlin 1973).
- ID. (1887), *Observations sur le Roman de Renart*, Trübner-Leroux, Strasbourg-Paris.
- ID. (1894), recensione a Sudre (1893), in “Zeitschrift für romanische Philologie”, 18, pp. 286-92.
- MATHIEU-CASTELLANI G. (1984), *Intertextualité et allusion: le régime allusive chez Ronsard*, in *La Farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, in “Littérature”, pp. 24-36.
- MCKNIGHT G. H. (1908), *The Middle English Vox and Wolf*, in “PMLA”, 23, pp. 497-509.
- MEDEIROS M. TH. (1982), *La parole dans la branche 1 du Roman de Renart*, in “Revue des Langues Romanes”, 86, pp. 109-16.

- MEIJERING A. (1996), *La branche 4 du Roman de Renart, éditée d'après les manuscrits BDKL, suivie d'un commentaire généalogique*, mémoire de fin d'études, sous la direction d'E. Nieboer, Université d'Amsterdam, Faculté des Lettres, Dép. de Français.
- MELÉNDEZ TH. (1982), *Coyote: Towards a Definition of a Concept*, in "Aztlan. International Journal of Chicano Studies Research", XIII, 1-2, pp. 295-307.
- MELETINSKIJ E. M. (1993a), *Il mito*, Editori Riuniti, Roma.
- ID. (1993b), *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (1994), *Les mythes et contes sur le Corbeau chez les paléosibériens et le folklore archaïque du monde*, in "Quaderni di semantica", XV, 1, pp. 79-85.
- MELI M. (1992), *Valutazione e utilizzazione delle fonti in Georges Dumézil*, in "L'immagine riflessa", nuova serie, 1, pp. 173-85.
- MÉON D. M. (éd.) (1826), *Le Roman du Renart publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII^e, XIV^e, et XV^e siècles*, 4 voll., Treuttel et Würtz, Paris.
- MICELI S. (1984), *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Sellerio, Palermo.
- MIGLIORINI B. (1968), *Dal nome proprio al nome comune*, rist. fotostatica dell'edizione del 1927 con un supplemento, Olschki, Firenze.
- NIEBOER E. (1992), *Classes et familles: une tautologie? Quelques remarques d'ordre méthodologique à propos de la classification des manuscrits du Roman de Renart*, in "Reinardus", 5, pp. 125-42.
- EAD. (1997), *Classes et familles à la lumière de la branche IV: "Le puits"*, in H. Matsubara, S. Suzuki, N. Fukumoto, N. Harano (éds.), *Les animaux dans la littérature. Actes du Colloque de Tokyo de la Société Internationale Renardienne du 22 au 24 juillet 1996 à l'Université Keio*, Keio University Press, Tokyo, pp. 239-54.
- ORTALLI G. (1997), *Lupi genti culture*, Einaudi, Torino.
- PARIS G. (1881), *Paulin Paris et la littérature française du moyen âge*, in *La poésie du moyen âge. Leçons et lectures*, Hachette, Paris 1885.
- ID. (1895), *Le Roman de Renard*, in M. Roques (éd.), *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Champion, Paris 1912, vol. II, pp. 337-423.
- PARIS P. (1861), *Nouvelle étude sur le Roman de Renart*, in *Les aventures de Maître Renart et d'Ysengrin son compère mises en nouveau langage et suivies de nouvelles recherches*, Techener, Paris.
- PASERO N. (1989), *Donne e cavalli: una "facetia" di Guglielmo IX*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Mucchi, Modena, pp. 985-92.
- ID. (1990), *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Pratiche, Parma.
- PASTOUREAU M. (1999), *L'animal et l'historien du Moyen Age*, in J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu, P. Collomb (éds.), *L'animal exemplaire au Moyen Age (V^e-XV^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 13-26.

- PASTRÉ J.-M. (2000), *Renart et le puits, Syrdon et l'arbre: visions paradisiaques dans le Roman de Renart et chez les Osses*, in J. Dufournet (éd.), «*Si a parlé par moult ruiste vertu*». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Champion, Paris, pp. 437-53.
- PAYEN J. CH. (1978), *L'idéologie chevaleresque dans le Roman de Renart*, in *Epopée animale, Fable et Fabliau*, "Marche romane" ("Mediaevalia", 78), XXVIII, 3-4, pp. 33-41.
- PEUCKERT W.-E. (1983), *Folclore della volpe*, in "Quaderni di semantica", IV, 1, pp. 33-57.
- PROPP V. JA. (1975), *Lo specifico del folclore*, in Id., *Edipo alla luce del folclore*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, pp. 141-61.
- ID. (1978), *Feste agrarie russe*, Dedalo, Bari.
- ID. (1985), *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ID. (1990), *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di F. Crestani, Einaudi, Torino.
- RADIN P. (1979a), *Introduzione all'edizione originale*, in Radin, Jung, Kerényi (1979), pp. 25-8.
- ID. (1979b), *I Winnebago e il ciclo del briccone*, in Radin, Jung, Kerényi (1979), pp. 107-74.
- RADIN P., JUNG C. G., KERÉNYI K. (1979), *Il briccone divino*, Bompiani, Milano.
- RAYNAUD G. (1910), recensione di M. Friedwagner, *La vengeance Raguidel*, in "Romania", 39, pp. 398-9.
- REGALADO N. F. (1976), *Tristan and Renart: Two Tricksters*, in "L'Esprit Créateur", XVI, 1, pp. 30-8.
- REICHLER C. (1978), *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Minuit, Paris.
- RENFREW C. (1989), *Archeologia e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- RICHERT G. (1914), *Die Anfänge der romanischen Philologie und die deutsche Romantik*, Niemeyer, Halle.
- RIEGLER R. (1933), *Tabunamen des Fuchses*, in "Archivum Romanicum", 17, pp. 405-9.
- ID. (1981), *Lo zoomorfismo nelle tradizioni popolari, Zoonimia popolare*, in "Quaderni di semantica", II, 2, pp. 305-61.
- RIVIÈRE J.-C. et al. (1979), *Georges Dumézil à la découverte des Indo-Européens*, Copernic, Paris.
- ROMANELLI F. (a cura di) (1987), *Il cavaliere e l'eremita*, Pratiche, Parma.
- ROQUES G. (1986), *Echappées sur le paysage idéologique de la romanistique française*, in *Linguistique générale et linguistique romane. Histoire de la grammaire. Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. I, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, pp. 71-81.
- ROQUES M. (éd.) (1948-63), *Le Roman de Renart*, édité d'après le manuscrit de Cangé, 6 voll., Champion, Paris.

- ROSSI L. (éd.) (1992), *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs du XII^e et XIII^e siècles*, par L. R. avec la collaboration de R. Straub, Librairie Générale Française, Paris.
- ID. (1998), *Renart et Isegrin dans le puits*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Champion, Paris, vol. II, pp. 1123-37.
- ID. (1999), *Observations sur l'origine et la signification du mot flabel*, in "Romania", 117, pp. 342-62.
- ROSSI L., ASPERTI S. (1986), *Il "Renart" di Siena: nuovi frammenti duecenteschi*, in M. R. Jung, G. Tavani (a cura di), *Studi francesi e provenzali 84-85*, "Romanica Vulgaria. Quaderni", 8-9, Japadre, L'Aquila, pp. 37-64.
- ROTHER A. (1845), *Les Roman du Renard examinés, analysés et comparés d'après les textes manuscrits les plus anciens*, Techener, Paris.
- RYCHNER J. (1967-68), *La critique textuelle de la branche III (Martin) du Roman de Renart et l'édition des textes littéraires français du moyen âge*, in "Bulletin de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes", 15, pp. 121-36.
- ID. (1971), *Renart et ses conteurs ou le "style de la sympathie"*, in "Travaux de Linguistique et de Littérature", IX, 1, pp. 309-22.
- SALISBURY J. E. (1994), *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, Routledge, London-New York.
- SANTILLANA G. DE, DECHEND H. VON (1983), *Il mulino di Amleto*, Adelphi, Milano.
- SAUSSURE F. DE (1986), *Le leggende germaniche. Scritti scelti e annotati*, a cura di A. Marinetti, M. Meli, Zielo, Este.
- SCHEIDEGGER J. R. (1989), *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Droz, Genève.
- SCHMITT J.-C. (1982), *Il santo levriero*, Einaudi, Torino.
- SCHOSSIG A. (1959), *Die Namen des Widders, des Schafes, des Esels und der Eselin im altfranzösischen Roman de Renart*, in "Romanische Forschungen", 71, pp. 17-72.
- SCHRAMM G. (1957), *Namenschatz und Dichtersprache. Studien zu den zweigliedrigen Personennamen der Germanen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- SCHWARZBAUM H. (1979), *The Mishle Shu'alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah Ha-Nakdan. A Study in Comparative Folklore and Fable Lore*, Institute for Jewish and Arab Folklore Research, Kiron (Tel-Aviv).
- SEGRE C. (1974), *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino.
- ID. (1984), *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 103-18.
- ID. (1990), *Fuori del mondo*, Einaudi, Torino.
- SHUKRY Z. (1965), *The Wolf and the Fox in the Well*, in "Laographia", 22, pp. 491-7.
- SMITH R. E. (1980), *Type-Index and Motif-Index of the Roman de Renard*, Etnologiska Institutionen, Uppsala.
- SÖDERHJELM W. (1910), *Bemerkungen zur Disciplina Clericalis und ihren französischen Bearbeitungen*, in "Neuphilologische Mitteilungen", 12, pp. 48-75.

- SPITZER L. (1940), *Die Branche VIII des Roman de Renart*, in "Archivum Romanicum", 24, pp. 206-37.
- STEMPEL W.-D. (1968), *Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem*, in H. R. Jauss (hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Fink, München, pp. 187-205.
- STOROST J. (1961), *Die Vorgeschichte des Reinbart Fuchs*, in G. Erdmann, A. Eichstaedt (hrsg.), *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, de Gruyter, Berlin, pp. 410-27.
- STRASSER I. (1988), *Fabliaux, Mären, die Lehre des argumentum und der moderne Roman*, in K. Grubmüller, L. P. Johnson, H.-H. Steinhoff (hrsg.), *Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, pp. 33-44.
- STRUBEL A. (1984), *Le Roman de la Rose*, PUF, Paris.
- ID. (1996), *Deux versions de "Renart dans le puits" (manuscrit H)*, in *Ensi fi rent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à M.-R. Jung*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 437-49.
- ID. (éd.) (1998), *Le Roman de Renart*, avec la collaboration de R. Bellon, D. Boutet, S. Lefèvre, Gallimard, Paris.
- ID. (2000), *Ordre et désordre dans un recueil renardien: l'exemple du manuscrit H*, in J. Dufournet (éd.), «*Si a parlé par moult ruiste vertu*». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Champion, Paris, pp. 487-96.
- STUSSI A. (a cura di) (1998), *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna.
- SUBRENAT J. (1984), *Les confessions de Renart*, in G. Bianciotto, M. Salvat (éds.), *Epopée animale, fable, fabliau*, PUF, Paris, pp. 625-40.
- ID. (1985), *Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du Roman de Renart)*, in *L'eau au Moyen Age*, "Senefiance", 15, CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 351-61.
- SUCHIER W. (1922a), *Tierepik und Volksüberlieferung*, in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", LXXVI, 143, pp. 223-36.
- ID. (1922b), recensione a Foulet (1914), in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", LXXVI, 143, pp. 149-54.
- SUDRE L. (1893), *Les Sources du Roman de Renart*, Bouillon, Paris.
- SUOMELA-HÄRMÄ E. (1981), *Les structures narratives du Roman de Renart*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki.
- TESTA E. (1983), *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova.
- THOMPSON S. (1932-36), *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Studies, Bloomington.
- ID. (1979), *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano.
- TILANDER G. (1923), *Remarques sur le Roman de Renart*, Elanders boktryckeri aktiebolag, Göteborg.
- ID. (1924a), *Notes sur le texte du Roman de Renart*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", 44, pp. 658-721.

- ID. (1924b), *Lexique du Roman de Renart*, Wettergren & Kerbers, Göteborg.
- TIMPANARO S. (1985), *La genesi del metodo del Lachmann*, Liviana, Padova.
- TODOROV T. (1989), *Poetica della prosa*, Theoria, Roma-Napoli.
- TOMASSINI G. B. (1990), *Il racconto nel racconto*, Bulzoni, Roma.
- VAN DIEVOET G. (1975), *Le Roman de Renart et Van den vos Reynaerde témoins fidèles de la procédure pénale aux XII et XIII siècles?*, in *Aspects of the Medieval Animal Epic. Proceedings of the International Conference Louvain (1972)*, Nijhoff, Den Haag, pp. 43-52.
- VAN GENNEP A. (1981), *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- VARTY K. (1983), *Love, Marriage and Family Relationships in the Ysengrimus and the Roman de Renart*, in "Revue Canadienne d'Études Néerlandaises", 4, pp. 39-52.
- ID. (1985), *Back to the Beginning of the Romans de Renart*, in "Nottingham Medieval Studies", 29, pp. 44-72.
- ID. (1986), *La mosaïque de Lescar et la datation des contes de Renart le goupil*, in "Revue des Langues Romanes", 90, pp. 1-12.
- ID. (1988a), *De l'appellation des branches et des contes du Roman de Renart*, in *À la recherche du Roman de Renart*, Lochee Publications, New Alyth, vol. I, pp. 7-12.
- ID. (1988b), *L'économie des «Romans de Renart»*, in *À la recherche du Roman de Renart*, Lochee Publications, New Alyth, vol. I, pp. 13-49.
- ID. (1988c), *The Rôle of the Anthologist-Storyteller in the Roman de Renart*, in *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 1061-72.
- ID. (1989), *The Transformations of Pierre de Saint-Cloud's Roman de Renart within the Renart Manuscripts*, in *Farai chansoneta novele. Hommage à J.-C. Payen*, Centre de Publications de l'Université de Caen, Caen, pp. 419-35.
- ID. (1990), *On the Variants, and their Presentation, in Scholarly Editions of the Roman de Renart*, in *The Editor and the Text. In Honour of A. J. Holden*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 33-45.
- ID. (1991), *La datation des contes de Renart le goupil et la branche IV: Renart et Isengrin dans le puits*, in *À la recherche du Roman de Renart*, Lochee Publications, New Alyth, vol. II, pp. 330-43.
- ID. (1996), *Renart et Isengrin dans le puits: la version courte, la version longue et la version plus longue de la branche IV du «Roman de Renart»*, in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à M.-R. Jung*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 451-63.
- ID. (1997), *On the Comic Qualities of Vox and Wolf and Some Related Predecessors*, in *Medieval Heritage. Essays in Honour of Tadabiro Ikegami*, Yushodo Press, Tokyo, pp. 17-30.
- ID. (1998), *The Roman de Renart. A Guide to Scholarly Work*, Scarecrow Press, Lanham-London.

- ID. (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 University Press, Amsterdam.
- VARVARO A. (1999), *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, vol. 1/I, *La produzione del testo*, Salerno editrice, Roma, pp. 387-422.
- ID. (2001), *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, in “Romania”, 119, pp. 1-75 (poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Salerno editrice, Roma 2004, pp. 285-355, da cui si cita).
- VORETZSCH C. (1891), *Der Reinhart Fuchs Heinrichs des Glichezare und der Roman de Renart*, in “Zeitschrift für romanische Philologie”, 15, pp. 124-82 e 344-74.
- ID. (1892), *Der Reinhart Fuchs Heinrichs des Glichezare und der Roman de Renart*, in “Zeitschrift für romanische Philologie”, 16, pp. 1-39.
- ID. (1895), *Jacob Grimms Deutsche Thiersage und die moderne Forschung*, in “Preußische Jahrbücher”, LXXX, 3, pp. 417-84.
- WAGNER M. L. (1932), *Die Bezeichnungen für “Fuchs” in Sardinien*, in “Archivum Romanicum”, 16, pp. 501-14.
- WEINRICH H. (1978), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna.
- WERNER K. F. (1995), *Reineke Fuchs. Burgundischer Ursprung eines europäischen Tierepos*, in “Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur”, 124, pp. 375-435.
- WILLIAMS A. J. (2000), *Ritual in Branch XVII of the Roman de Renart (Mort et Procession Renart): A Key to a Carnavalesque Reading of the Texts?*, in “The Modern Language Review”, XCV, 4, pp. 954-63.
- WILLIAMS H. F. (1972), *La Chèvre. Person or Title?*, in “Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne”, 24, pp. 37-41.
- WILMOTTE M. (1915-17), *L'auteur des branches II-Va et Chrétien de Troyes*, in “Romania”, 44, pp. 258-60.
- ZUMTHOR P. (1963), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Klincksieck, Paris (trad. it. *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Il Mulino, Bologna 1973).
- ID. (1986), *I planctus della Chanson de Roland. Uno studio tipologico*, in A. Li-mentani, M. Infurna (a cura di), *L'epica*, Il Mulino, Bologna, pp. 279-93.

Appendice

I manoscritti del *Roman de Renart*. Una tabulazione

| A | D | E | F | G | H | I |
|--------|-------|--------|-------|-------|-------|-------|
| 1 | 1 | 1* | 1 | 1* | 1 | 1 |
| 2*bcde | 2abcd | 2*abcd | 2abcd | 2abcd | 6 | 7 |
| 3* | 15 | 15 | 15 | 15 | 7 | 8 |
| 4* | 2ef | 9 | 9 | 9 | 8 | 4 |
| 5* | 3 | 2ef | 2ef | 2ef | 4 | 5 |
| 5a | 6 | 3 | 3 | 3 | 5 | 5a |
| 6* | 4 | 6 | 6 | 6 | 5a | 12 |
| 7 | 5 | 4 | 4 | 4 | 12 | 2abcd |
| 8 | 5a | 5 | 5 | 5 | 2abcd | 15 |
| 12 | 12 | 5a | 5a | 5a | 15 | 2ef |
| 9* | 7 | 12 | 12 | 12 | 2ef | 3 |
| 14 | 8 | 7 | 7 | 7 | 3 | 6 |
| 13 | 9 | 8 | 8 | 8 | 25 | 9 |
| 10* | 14 | 14 | 14 | 14 | 4bis | 14 |
| 11* | 13 | 13 | 13 | 13 | 9 | 13 |
| | 10 | 10 | 10 | 10 | 14 | 10 |
| | 11 | 11 | 11 | 11 | 13 | 11* |
| | 16 | | | | 10 | 16* |
| | 17* | | | | 11 | |
| | | | | | 16 | |
| | | | | | 17* | |

Legenda: * = lacuna importante.

La *branche* 2 è così suddivisa: a = 1-22, b = 23-468, c = 469-664, d = 665-842, e = 843-1024, f = 1025-1396 (versi numerati secondo l'edizione Martin). La *branche* 4bis è la redazione della *branche* 4 attestata dal solo H.

APPENDICE

| N | O | B | K | L | C | M |
|--------------------|-------|-----------------|-------|-------|------|------|
| 1 | 1 | 1 | 2abcd | 2abcd | 2a | 24* |
| 2abcd | 6 | 4 | 15 | 15 | 24 | 2f |
| 15 | 2abcd | 2a | 2ef | 2ef | 2f | 5a' |
| 2ef | 15 | 24 | 5a | 5a | 5a' | 3 |
| 16 | 2ef | 2bcd | 6 | 6 | 3 | 2bd |
| 17 | 3 | 15 | 7 | 12 | 2bd | 15a |
| 13 | 4 | 20 | 4* | 8 | 15a | 14 |
| 2a | 5 | 21 | | 1 | 14 | 5a'' |
| 24 | 5a | 2ef | | 18 | 5a'' | 1* |
| 2f | 7 | 5a | | 19 | 1 | 16 |
| 5a' | 9 | 6 | | 20 | 16 | 23 |
| 3 | 12* | 8 | | 21 | 15b | 22 |
| 2bd | | 9 | | 26 | 20 | 15b |
| 15 ¹⁻²² | | 12 | | 22 | 21 | 20 |
| 5a'' | | 3 | | 16 | 2e | 21 |
| 9* | | 22 | | 7 | 18 | 2e |
| 12 | | 7 | | 4 | 19 | 19 |
| 10 | | 18 | | 10 | 2c | 18 |
| 11 | | 19 | | 9 | 5 | 2c |
| 14 | | 5 | | 3(ba) | 4 | 5 |
| 8 | | 5a [^] | | 11* | 7 | 4 |
| | | 16 | | | 8 | 7 |
| | | 10 | | | 6 | 8 |
| | | 11 | | | 22 | 6 |
| | | | | | 9 | 9 |
| | | | | | 10 | 10 |
| | | | | | 11 | 11 |
| | | | | | 17 | 17 |

Legenda: * = lacuna importante.

La *branche* 2 è così suddivisa: a = 1-22, b = 23-468, c = 469-664, d = 665-842, e = 843-1024, f = 1025-1396 (versi numerati secondo l'edizione Martin).

5a' = 247-288

3a = 1-376

15a = 1-304

5a'' = 289-1272

3b = 377-510

15b = 365-522

5a[^] = 247-255

Indice dei nomi e delle cose notevoli*

- Aarne A., 48 e n, 51, 61n, 74, 128n, 130n, 198, 238n, 239n, 241n
Adalberone di Laon, 22n
Adamo, 16-20, 216
Ademaro di Chabannes, 48n, 237
Adler A., 128n
Aesopus Latinus Wissenburgensis, 237
Afanas'ev A. N., 74n
Africa, 152, 240, 250, 253n
Agiografie, 216, 220-1
Albert-Llorca M., 19
Aleppo, 134
Alessandro III (Rolando Bandinelli), papa, 86
Alinei M., 25n, 55, 217, 234 e n, 254, 263-4
Allegoria, 14, 25, 215-6, 295
Ambivalenza, 77, 191n, 214, 246, 250-1, 274-5
Ambrogio, santo, 176n
America, 20n, 48, 207, 244 e n, 246, 250-1, 254
Analessi, 81 e n, 91n, 186
Antropocentrismo, 219-20
Antropomorfismo, 18n, 33, 54, 56, 69, 75, 96, 147, 207-8, 210-2, 214 e n, 218, 228, 233, 235, 243, 245, 247n, 248 e n, 249, 253 e n, 254n
Antroponimi, 14, 20, 217-8
Apuleio, 239
Arabi, 152
Arcamone M. G., 217
Archetipo
 culturale-letterario, 22, 24-5, 210, 215, 244-5, 247-8, 251, 253
 ecdotico, 282-4, 286
Arles, 176n
Ashburnham, Lord, 278
Asia, 48, 152, 250
Asperti S., 129n
Auctoritas, 15, 108, 119
Avalle D'Arco S., 229 e n, 268n, 287n
Avari, 221n
Aventure, 15n, 32, 36, 49, 58, 65, 66n, 72, 117, 124
Aviano, 159, 237

Babrio, 237
Bachtin M. M., 43 e n, 77, 83n, 88 e n, 89n, 90, 92n, 101, 103 e n, 104, 118, 162n, 177, 179, 183n, 197n, 247, 251
Barillari S. M., 153n
Barrau J., 207-9
Barteau F., 162n, 178n
Batany J., 15, 22n, 57n, 86n, 155, 213n, 214 e n, 216n, 218 e n, 228-9, 242, 248, 254
Battaglia S., 144n
Baucent, cinghiale, 89, 93, 96-7, 102n, 119
Beaumanoir Ph. de, 279
Bellert I., 291
Belletti G. C., 128n, 130, 131n, 161, 165n, 218
Bellon R., 13, 37n, 39, 42n, 91n, 92n, 98n, 99, 163n, 286n, 290
Benedictus Punctuator, 159n
Benevento, 221n
Benfey Th., 236, 243
Bennett P. E., 239
Benoît de Sainte-Maure, 33-4
 Roman de Troie, 33-4
Benveniste E., 25, 31 e n

* *L'Indice* è a cura di Eleonora C. Bardoni. Da esso sono esclusi Renart, Isengrin e Noble, data la frequenza delle loro citazioni.

All'interno della voce *Folklore* sono comprese occorrenze quali cultura folklorica, narrazioni folkloriche, modelli folklorici, tradizione folklorica, credenze folkloriche, origini folkloriche ecc.

All'interno della voce *Oralità* sono incluse accezioni quali tradizione orale, narrazioni orali, trasmissione/circolazione orale, fonti/modelli orali, stile orale, esecuzione orale, interpreti orali ecc.

- Berier F., 30
 Bernart, asino, III, 162, 172-3, 178
 Berriat-Saint-Prix J., 224n
 Bertini F., 48n, 238
 Bertolucci V., 60 e n, 61 e n
 Bestiari, 148, 165, 216, 295
 Bettini M., 25
 Beyer J., 271
 Bianciotto G., 212
 Bibbia, 15-6, 17 e n, 26-7, 156n, 159n, 216, 220
 Ezechiele, 156n
 Genesi, 13, 15-7, 220
 Levitico, 156n
 Numeri, 15, 26
 Proverbi, 156n
 Bismarck O. von, 256
 Boezio S., 216
 Boglioni P., 221
 Boia Lazzaro, 170, 172
 Bonafin M., 71n, 103n, 172n, 248n
 Borghi Cedrini L., 278
 Bouchy A.-M., 217
 Braet H., 39
Branches,
 I, 52, 59n, 106-27, 129, 157n, 183, 186, 187 e n,
 188 e n, 190, 194, 196, 203-4, 211, 213, 238,
 241, 278-9, 284, 288, 293
 Ia, 88n, 163n, 279, 284, 288
 Ib, 123, 273-4, 279, 284, 288
 II, 24n, 28-78, 79, 81 e n, 82, 83 e n, 86, 91, 93,
 98, 100 e n, 101-3, 106, 108 e n, 120, 135,
 145 e n, 146n, 162n, 163n, 183, 190, 191 e n,
 192, 197n, 198n, 204, 211, 213, 239, 274,
 279, 282n, 284, 287-8, 292 e n
 III, 59, 122, 129, 191, 193 e n, 198n, 202, 204 e
 n, 205-6, 211-3, 241, 274, 279, 284, 288
 IV, 99n, 108 e n, 128-61, 191 e n, 192, 198n,
 212-3, 239, 272, 276, 279, 284, 288
 V, 24, 77, 79, 128n, 129, 133, 235, 284, 287-8
 Va, 28 e n, 29, 64, 65n, 77, 78n, 79-105, 121,
 129, 133, 135, 145n, 183, 194, 211, 282n,
 284, 287, 288 e n, 292
 VI, 130, 140 e n, 141-3, 160n, 186-7, 190, 194,
 196-7, 202, 273-4, 284, 286n
 VII, 108n, 116, 129, 131-2, 135n, 137, 139, 151,
 203, 268, 273-4, 279, 284
 VIII, 116, 203, 205, 278-9, 284
 IX, 108 e n, 130, 140 e n, 141-3, 197-200, 212,
 226, 273-5, 284
 X, 108n, 190 e n, 238, 274, 279, 284, 293
 XI, 167n, 211, 279, 284, 292-3
 XII, 59, 108 e n, 201, 211, 268, 273-4, 284
 XIII, 108n, 279, 283
 XIV, 122-3, 194n, 204-6, 211, 279, 283-4
 XV, 58n, 59, 211, 279, 284, 288
 XVI, 99n, 108n, 201, 211, 238, 268, 284
 XVII, 78n, 116, 162-79, 203 e n, 268, 273, 284
 XVIII, 283
 XIX, 279, 283
 XX, 283
 XXI, 274, 279, 283
 XXII, 108n, 283
 XXIII, 108n, 194, 196-7
 XXIV, 13-27, 64, 108n, 235
 XXV, 108n, 133-5, 138-9
 Bretagna, 55
 Bretèque F. A. de la, 242
 Brichemer, cervo, 89, 94-7, 102n, 175n
 Brun, orso, 86n, 89-90, 91 e n, 92-4, 96-8, 101,
 102n, 107, 110-5, 123, 126, 164, 169, 186-9,
 194, 196, 198-200, 216, 232
 Büttner H., 14n, 35n, 46n, 64n, 65n, 128, 129 e
 n, 130, 133-4, 137 e n, 138, 141, 144n, 282
 Cadavere vivente, 164, 171n
Canzoni di gesta, 30-1, 33, 39, 47, 70, 99, 102,
 116, 183n, 266, 268n, 276n, 284, 290
 Enfances, 14, 27, 62n, 64
 Caprini R., 89, 227, 254n
Carmina Burana, 80, 127, 162
 Carnevale - carnealesco, 9, 77, 83n, 101-2,
 150, 172 e n, 177, 179, 201, 214, 228, 247-8,
 251-2, 268 e n
 Cartagine, 176n
 Catane M., 156n, 157n
 Catarismo, 19, 86
 Caucaso, 153n
 Celti, 210
 Cerquigliani B., 256n, 259n, 260n, 261n, 266
 Chabaille P., 129n, 133, 280
Chanson de Roland, 260 e n
 Chantecler, gallo, 32, 36-50, 54, 56, 59, 62, 64n,
 65-6, 72, 75-6, 101, 104n, 107, 112, 145n, 165 e
 n, 175, 177, 194, 197n, 211n, 231, 288
 Chanteclin, gallo, 54
 Chène C., 225n
Chevalier au barisel (Le), 168n
 Chevalier J., 152n
 Chrétien de Troyes, 35, 61 e n, 110, 147
 Cligès, 61
 Conte du Graal, 61
 Erec et Enide, 109
 Ciclo, 48 e n, 78n, 91, 184, 236-7, 240-1, 243 e n,
 244, 246 e n, 247-8, 250n, 251, 283-6, 288-95
 Cina, 217-8
 Cincia, 32, 37, 46, 51-9, 62-3, 76, 93, 102, 190,
 202, 239, 288
 Cistercensi, 132, 153-5, 177
 Classificazione - tassonomia, 208-9, 211-2, 223,
 275
 Coart, leprotto, 110, 113, 125

- Cocchiara G., 75n, 162n
 Cointereau, scimmia, 96, 97 e n
 Combarieu du Grès M. de, 36n, 45n, 143n
 Comparatico, cfr. Parentela spirituale
 Comparazione - metodo comparativo, 131, 133, 141-2, 148, 152, 217, 236-8, 244-5, 258-9, 264, 288n
 Compianto funebre, 116, 123
 Confessione, 113, 116-7, 120-2, 127, 131-2, 136-7, 139, 151, 157n, 162, 167-8, 186, 201-2, 203 e n, 204-6
Conflictus ovis et lini, 35
 Contini G., 261n
 Contraddizione - contraddizioni, 32, 66, 86n, 88, 90, 103, 105n, 211, 252
 Copee, gallina, 107, 110, 112-3, 125, 127, 190, 203
 Corti M., 291
 Corvo favolistico, 48, 61, 239
 Corvo mitologico, 244n, 245, 246 e n, 247
 Cosmogonia, 20
 Costantinopoli, 85
 Côtes-du-Nord, 55
 Coyote, 245, 252, 253n
 Cristianesimo, 17, 27, 149, 154, 157, 159, 167, 169-70, 172, 176, 179, 216 e n, 219-22
 Cristo, 93
 Cronotopo, 109-10, 291
 Čukci, 244n, 246n
 Curtius E. R., 30

 Dällenbach L., 42n, 90, 183n, 185, 197n, 201, 206
 Danimarca, 258
 Dante Alighieri, 30, 80
Paradiso, 30
 Dechend H. von, 152
 De Gubernatis A., 171n, 176n
 Delcorno C., 92
 Del Ninno M., 269
 De Martino E., 164, 167n, 168, 170-1, 172n, 176
 Deroy J., 85n
 Detienne M., 148-9
 Dhondt J., 53
 Dialettica, 8, 33, 84, 111, 119, 151, 214 e n, 223, 253, 270, 275
 Dialogo, 38, 40, 43, 50, 57, 62, 79, 85, 90, 95, 100-2, 103 e n, 111, 137, 147, 151, 157-8, 160, 191-9, 201, 213
 Diavolo, 19, 75n
 Diffrazione, 35, 137n
 Di Nola A. M., 164n, 168n, 170 e n, 171n, 172n, 177n
 Dio, 16-7, 19, 26-7, 40n, 50n, 53, 57n, 70-1, 91, 102, 112, 117-8, 145n, 148, 153, 154n, 197n, 208, 220-1, 250
 Discorso diretto/indiretto, 96, 189-90, 198
 Discorso metadiegetico, cfr. *Mise en abyme*
 Discorso/storia, cfr. Mondo commentato/narrato
 Domestico/selvatico, 16-8, 20, 221
 Donà C., 73n
 Donini A., 250n
 Douin de Lavesne, 34, 73
Trubert, 34, 73
 Dressler W., 291
 Droin, passero, 170, 293
 Dronke P., 216
 Dubuis R., 111-2
 Dubuisson D., 210
 Duby G., 210
 Duchesne A., 230n
 Dufournet J., 45n, 139n, 143n, 162n, 226n
 Dumézil G., 49, 153n, 210n

 Egitto, 149, 208
Enchâssement, 110, 113, 184
 Erbivori/carnivori, 212
 Eroo,
 briccone, cfr. *Trickster*
 cavalleresco, 14, 40, 46n, 47, 65, 90-1, 99, 116, 123, 250, 294
 culturale, 245, 250 e n, 251, 253
 mitico, 249-50
 Esopo, 237-9, 243-4
Estoire del saint Graal, 61
Estoire de Merlin, 61
 Europa, 20, 48, 152, 217, 224, 232, 236, 256
 Eva, 14, 16-8, 20
 Evans E. P., 224 e n, 225
Exempla, 92-3, 101, 130, 155, 158, 178, 272
 Extratestalità, 8, 119
 Eziologie, 19-20, 66, 240
 creazione degli animali, 19-20

Fabliaux, 30-1, 33 e n, 73, 88n, 103n, 124, 183n, 187, 201, 271-3, 275, 278n
 Fassò A., 39
 Fauriel C., 257
 Favola, 22n, 41, 44, 48 e n, 50, 52-3, 56, 61, 81, 159, 209, 212, 215-6, 221, 223, 226, 228, 235, 237-8, 239 e n, 240, 242-5, 247n, 248n, 251, 253-4, 259, 267, 294-5
 ebraica, 130, 155, 156 e n, 157, 159 e n
 Federico I di Hohenstaufen, detto il Barbarossa, imperatore, 53
 Fedro, 237-9, 244
 Ferrant, ronzino, 174
 Feste agrarie, 175-6, 268
 Fiaba - racconto zoomorfico, 8, 51, 101-2, 128, 152, 156-7, 171, 215, 235 e n, 236-45, 249, 253-4, 257, 259, 294

- Fiandre, 241, 258
 Fièrè, leonessa, 163-4, 167, 169, 171, 174-5, 178, 293
Fin'amor-amor cortese, 24, 60-1, 67, 69 e n, 84, 89, 102, 124, 144-5
 Finoli A. M., 86, 87n, 239
Fisiologo, 165
Florebat olim studium, 80
Folies Tristan, 35
 Folklore, 8, 29, 34, 46-7, 54-5, 61, 73, 101, 103-4, 106, 154, 167, 169-70, 176-7, 179, 208, 220-1, 223, 228, 230-2, 234n, 235 e n, 247, 251, 253, 254n, 259, 262-3, 266-7, 268n, 269, 275, 284
 animalistico, 48, 50-3, 57, 59, 69, 74-6, 215-6, 233n, 236-8, 239n, 240-2, 245, 246 e n, 249 e n, 294-5
 bretone, 19
 ebraico, 157
 europeo, 19, 152, 245-6
 francese, 110n
 internazionale, 8, 20n, 128, 236, 259, 264
 provenzale, 19
 svizzero, 228
 Folle - follia - *stultitia*, 34, 49, 68n, 172, 247, 273-4
 Fonti, 8, 15, 44, 69, 159, 206, 236-7, 243, 257, 259, 260 e n, 261, 264, 266-8
 Formule - linguaggio formulare, 26, 40, 43n, 61-2, 66, 69n, 72, 76 e n, 95, 97, 99 e n, 107, 117, 119-20, 127, 141-2, 205, 285
 Förstemann E., 227 e n
 Foulet L., 13, 28-30, 32-5, 36n, 37n, 44, 47, 61-2, 65, 67n, 76-7, 83n, 86-7, 90, 93, 100 e n, 121, 128n, 130n, 133, 134 e n, 135 e n, 139, 145n, 154-5, 158, 160, 162n, 183 e n, 230 e n, 233n, 236, 255, 261 e n, 262, 264, 265 e n, 266, 280, 284, 287, 289
 Francesco d'Assisi, santo, 221
 Franchi, 226, 263
 Francia, 53, 55, 62n, 86 e n, 224, 232, 233n, 241, 255-6, 258, 260, 267, 281
 Frappier J., 110
 Freymond E., 134 e n
 Fukumoto N., 24n, 30n, 45, 58n, 80n, 130, 136 e n, 143n, 150n, 272-3, 281
Gab, 49, 73, 92n, 101, 202
 Galloni P., 220
 Gatti P., 48
 Gaudry, vescovo, 230
 Generi del discorso, 92, 101-2, 116-9, 123, 127, 148, 168, 183, 186, 203-4, 253n
 Generi intercalari, 92n, 103, 118
 Genette G., 81
 Germania, 226, 241, 256 e n, 257n, 258-60, 267
 Gersende, 22
 Gerusalemme, 150
 Gheerbrant A., 152n,
 Ginzburg C., 228
 Giuliano, santo, 57
 Giuramento purgatorio - Ordalia, 69-71, 78-9, 83, 94-6, 121, 195
 Graf A., 240-1
 Gramsci A., 235n
 Greci, 249
 Grecia, 208, 210
 Greimas A. J., 291
 Grimbert, tasso, 95-6, 98, 107, 111, 113, 115-7, 119-20, 123, 166, 169, 232n
 Grimm J., 22n, 86n, 116, 120, 198n, 226 e n, 127-8, 231, 255 e n, 257 e n, 258 e n, 259n, 261-2, 263 e n, 264n, 265, 273, 289
 Grimm W., 257 e n
 Grimmelshausen H. J. von, 247
 Gröber G., 256n, 257n, 258, 260n
 Grottanelli C., 210n
 Guglielmo IX, duca d'Aquitania, 188
 Guibert de Nogent, 21n, 230 e n, 231
De Vita Sua, 21n, 230 e n
 Guillaume d'Orange, 98n, 99
 Guinefort, santo, 221n
 Gumbrecht H. U., 260 e n, 265n
 H. di Saltrey, 153, 155
 Harano N., 24n, 30n, 45, 58n, 80n, 128, 130n, 136 e n, 143n, 150n, 272-3, 281
 Heinrich der Glichezäre, 130, 265
Reinbart Fuchs, 47, 51, 58, 65 e n, 130, 133, 134n, 146, 237, 255, 257 e n, 258, 263, 265, 289
 Henderson A. C., 128n, 154
 Henry A., 44n
 Hermeline, volpe, 132, 144, 165-6, 169, 199, 273
 Hersent, lupa, 22-3, 24n, 27, 32, 33n, 64-79, 80n, 81-5, 90, 101-2, 107-9, 111, 120-2, 124, 126, 132, 135-7, 143n, 144, 145n, 149, 163, 167, 174-5, 178, 191, 203, 204n, 212, 231, 288
 Hertz R., 166, 167n
 Hervieux L., 130n, 160n
 Hilka A., 130n, 155, 158
 Hubert, nibbio, 131, 137, 139, 151, 203
 Huizinga J., 70
 Hyde W. W., 224
 Ideologia, 8, 51, 88, 90, 102, 103 e n, 104, 110, 112, 118-9, 123, 126, 128, 155, 178, 207-10, 218, 251-2, 260-1, 292, 294
 cavalleresca, 124, 127
 religiosa, 172-3, 220, 244
 trifunzionale, 49, 210

- India, 210
 Indiani d'America, 207, 244 e n, 251, 254
 Inferno, 116, 150-2, 154, 172
 Infurna M., 116
 Inganno - ingannatore/ingannato, 21, 23, 25, 32n, 41, 45-7, 48 e n, 50, 61-3, 67, 73, 75-6, 92, 95-6, 100, 104, 120, 124, 132-3, 140, 144, 148-9, 153, 157n, 159-61, 165-6, 186, 190-1, 193-4, 196, 203, 208, 215, 242, 244-7, 248 e n, 249, 250n, 251, 293
 Inghilterra, 86n, 159n
 Iniziazione, riti di, 55, 153
 Interdiscorsività, 29, 39, 47, 101, 103, 266n
 Intertestualità, 17, 24n, 29, 34, 47, 58, 65, 82-3, 91, 93, 101, 103, 119-23, 130, 135, 139, 141, 145, 151, 153, 155, 161, 183 e n, 184-6, 190n, 194, 197n, 201, 203, 206, 216, 265-6, 270, 283
 Intratestualità, 113, 119, 200, 122
 Iran, 210
Isopets, 42
 Isotopie, 42n, 44, 291
 Jauss H. R., 13, 15, 32, 37n, 47n, 49, 58, 112, 122, 128n, 146-8, 184, 216, 266n, 267n, 272
 Jauss-Meyer H., 45n, 143n
 Jean de Meun, 174
Roman de la Rose, 174
 Johnston R. C., 61
 Jolles A., 271
 Jonckbloet W. J. A., 35, 232n, 257n, 258 e n, 259n, 262 e n, 280
 Jung C. G., 244n, 247, 252 e n
 Kerényi K., 244n, 247-50, 252, 254
 Kolmačevskij L. Z., 236n
 Krappe A. H., 13, 19
 Krohn K., 236n, 240-1, 243
 Labande E. R., 230 e n
 Lachmann K., 256n, 257n, 258-9, 261n, 281n
 Lachmannismo, 261-2, 281
 Lacroix D., 35n, 188n
 Lamento funebre - *planctus*, 116, 123, 168-71, 175
Lancelot, 60, 61 e n
 Landri di Nevers, conte, 22n
 Laon, 21n, 22n, 230 e n
 Lecco M., 221
 Lecoy F., 281
 Lefay-Toury M. N., 108, 123, 125
 Leggenda, 20, 33, 52, 153-5, 229 e n, 253
 Le Goff J., 153-4
 Letteratura
 allegorica, 25
 cortese-cavalleresca, 60-1, 124, 178, 188
 didattica, 25, 237, 242, 272
 infantile, 215
 latina, 262
 omiletica, 220, 223
 teologica, 154
 Lévêque P., 210n
 Levi J., 217
 Lévi-Strauss C., 25, 55n, 209n
 Lietart, contadino, 140, 197, 198 e n, 199-200
 Limentani A., 38n
 Lirica trobadorica, 287
 Lodge A., 28n, 34 e n, 62, 76n, 282n
 Lomazzi A., 122n, 248 e n, 278n
 Lombardia, 85
 Londra, 176
 Longobardi, 221
 Lotman J. M., 242, 249n
 Luigi VII, detto il Giovane, re di Francia, 53, 86n
 Macrotesto, 206, 290-1, 292 e n, 293-5
 Manicheismo, 19-20
 Marchello-Nizia C., 39n
 Maria di Francia, 42n, 51, 74, 153, 159, 239-40
De vulpe et ursae, 74
Isopet, 74, 159
 Martin E., 13n, 19n, 23n, 24n, 28-9, 30n, 33n, 35n, 44-5, 51, 58 e n, 64, 79 e n, 80n, 93, 98n, 106n, 107, 108n, 109n, 129n, 131 e n, 132 e n, 133 e n, 135-6, 140n, 141n, 145n, 161, 162n, 226, 232n, 265n, 276n, 278n, 280 e n, 281-2, 288, 290
 Martino, santo, 187
 Maschera, 33, 102, 103n, 211, 214 e n, 227 e n, 228 e n
 Mathieu-Castellani G., 201
 McKnight G. H., 130
 Medeiros M. Th., 110n
 Medio Oriente, 152
 Meijeering A., 129n, 131n
 Melanesia, 20n
 Meletinskij E. M., 20n, 245 e n, 246 e n, 247 e n, 248n, 250 e n, 251n, 253, 254 e n
 Meli M., 210n
 Méline A., 45n, 143n, 226n
 Méon D. M., 133, 257n, 258 e n, 280-1
 Meta-diegese - meta-narrativa - meta-racconto, cfr. *Mise en abyme*
 Metalinguaggio, 15, 20, 67, 78n, 199, 271
 Metempsicosi, 208
Metis, 248-9
 Meuli K., 228
 Miceli S., 244n
 Migliorini B., 233n, 234n
Mise en abyme, 37-40, 42 e n, 43, 50, 58, 78, 81, 83-4, 90, 91 e n, 92-3, 101, 103, 117, 122, 183, 185, 190, 193, 194 e n, 195, 197 e n, 198, 200-4, 206, 269, 275

- Mishlé Shu'alim*, 155-6, 159
 Misoginia, 17, 274
 Miti - Mitologie, 8, 17, 19, 27, 49, 122, 161, 164n, 215, 228, 233, 235n, 243-54
 Mondo alla rovescia, 27, 75, 80, 162, 173, 268
 Mondo commentato/narrato, 31, 35n, 146, 189, 192
 Morte - morte finta, 17n, 55, 78n, 86, 148, 152-3, 162 e n, 164 e n, 165-70, 172n, 176-7, 178 e n, 179, 186, 193, 213, 273-4
Mort le roi Artu, 60
 Motivi folklorici,
 A.1217, 20n
 A.1751, 20n
 J.1117, 74
 K.561.1, 48 e n
 K.721, 48 e n
 K.730.3, 74
 K.826, 48
 K.1384, 74
 Musart, cammello, 85 e n, 86-8, 93, 95n, 97, 102 e n

 Nahon G., 157n
 Nieboer E., 128n, 129 e n, 131n, 136 e n, 137 e n, 151n, 286
 Nigello di Longchamps, 57n
 Speculum Stultorum, 57n
 Nivardo di Gand, 28-9, 48, 264
 Ysengrimus, 24, 28, 42n, 47, 51, 65, 74, 75n, 76, 231, 237, 241, 263-4, 289
 Nomi proprii, 8, 14, 17, 20-2, 55, 89n, 99, 108, 113, 123, 159, 212, 216-8, 225-35, 231, 232 e n, 233-4, 237, 254, 263, 295
 Nonancourt, 86n
 Nur-ed-Din, 135

 Occitania, 87n
 Odissea, 148
 Odone di Cheriton, 130, 160-1
 Olanda, 258
 Oralità, 8, 15n, 30, 36, 48-9, 52, 76, 95, 100, 108, 119, 127, 135, 146-7, 183, 186n, 194n, 197, 228, 232, 236-7, 240, 242-3, 259, 260 e n, 264 e n, 265-6, 267 e n, 269, 284-7, 289, 293, 295
 Orazione funebre, 173
 Orazioni giudiziarie, 123
 Ortalli G., 219 e n, 221n
 Osceno, 36, 115, 162, 172, 174, 176n, 178 e n, 268
 Osseti, 153n, 240

 Paese di Cuccagna, 130, 151
 Paesi Bassi, 241
 Paleosiberiani, 246,
 Pañcatantra, 216n
 Paolo Diacono, 221n
 Paradiso, 16-7, 130, 132, 136-7, 140-3, 148-54, 172, 173n, 178 e n, 179
 Parentela spirituale, 18, 32n, 54-5, 58, 62, 67 e n, 107, 158n, 160, 208, 217, 232-3, 234 e n, 235 e n, 254, 295
 Parigi, 71, 255 e n, 260
 Paris G., 19, 209, 225, 231 e n, 232 e n, 259 e n, 260 e n, 261-3, 266
 Paris P., 258, 262
 Parodia, 9, 17, 20, 26-7, 33, 37n, 39-41, 48-50, 58, 60-1, 64, 69, 71, 76-7, 79, 85, 88n, 89, 91-2, 95n, 98-100, 102, 103 e n, 104, 109, 116, 118, 123-4, 127, 139, 143-51, 155, 162, 163n, 186, 172, 174, 179, 184, 188, 225, 246-7, 250-1, 153n, 268, 271-2, 293
 Parola,
 altrui, 85, 89 e n, 102
 - finzione, 148-9, 151, 248
 romanzesca, 90, 100, 106
 Pasero N., 188, 210, 268n
 Pastoureau M., 224
 Pastré J.-M., 153 e n
 Peccato, 33, 57, 66, 93, 108, 117, 137, 150, 168, 174, 191, 202, 204, 222, 274
 Pellegrinaggio, 107, 153
 Penitenza, 151, 168
 Penitenziali, 176, 222
 Pentimento, 117, 151, 167-8, 173
 Perrot, cfr. Pierre de Saint-Cloud
 Personaggio, 13, 18, 22 e n, 24-5, 32-5, 37 e n, 38, 42-3, 53, 63, 79, 81 e n, 82, 84-7, 89 e n, 90, 92-3, 95-6, 99-102, 109-11, 13, 115, 122-6, 140, 146-7, 178, 183-5, 187, 189-203, 205-6, 210-2, 213n, 214 e n, 216, 218, 226, 229 e n, 231-2, 237-8, 241, 247-9, 250 e n, 252-3, 262-4, 291, 294
 Petronio, 247
 Peuckert W.-E., 233n
 Philipps Thomas, 277
 Pierre de Saint-Cloud, 107-8, 288
 Pietro Alfonso, 130, 155, 157-9, 161
 Disciplina clericalis, 130, 146, 148, 155, 157-8, 160-1
 Pietro di Pavia, cardinale, 86, 87n
 Pinte, gallina, 37-8, 40 e n, 41 e n, 42-3, 45, 49 e n, 101, 104n, 107, 112, 116, 119, 121, 190, 203, 205, 211n
 Plateau, daino, 90
 Pluridiscorsività, 43, 64, 84, 88, 92, 100, 102, 103 e n, 104, 116, 118, 127, 206
 Plurilinguismo, 85, 87-9, 102, 104, 201, 242

- Poitiers, 39n
 Polifonia, 43, 90, 101, 103-4, 111, 183, 194, 196-7, 201, 206
 Polistadialità, 242n
 Praga, 176
 Preghiera, 40, 116-8, 123, 127, 150
 Primaut, lupo, 194n, 204, 206
 Processione - corteo funebre, 162n, 175
 Processo giuridico, 91n, 95 e n, 107n, 111, 116, 118, 122, 186, 194, 213, 223n, 243, 288, 293
 processi e condanne medievali contro animali, 223, 224 e n, 225
 Propp V. Ja., 175, 176n, 215, 235n, 242 e n, 243 e n, 244n, 254 e n, 266
 Prospettiva - punto di vista, 38, 42-3, 50, 63, 81-2, 84, 88-90, 101-3, 105, 111-2, 118, 127, 140, 146, 183, 185, 189-93, 195, 196n, 197 e n, 198-202, 206, 242, 266
 Proverbio, 47n, 99n, 103n, 141, 193n, 269-75
 Psicostasia, 149
 Purgatorio, 154
Purgatorium Sancti Patricii, 153-5
 Rabbi Berechiah Ha-Nakdan, 130, 155, 159-61, 239
 Rabbi Johanan, 156
 Rabbi Meir, 156 e n
 Rabbi Mosè Sefardi, cfr. Pietro Alfonso
 Rabbi Selomo Yitshaqi, cfr. Rashi di Troyes
 Rabelais F., 247
 Rabin Ch., 157n
 Racconto nel racconto, cfr. *Mise en abyme*
 Radcliffe-Brown A. R., 209
 Radin P., 244n, 245n, 246n, 250, 251 e n, 254n
Rainaldo e Lesengrino, 278n
 Rashi di Troyes, 156n, 157, 161
 Raynaud G., 134
Récriture, 289 e n
 Regalado N. F., 184n, 248
 Reichler C., 67n, 115n, 126
 Relazione avunculare, 24-5
 Reliquie, 94, 95 e n, 102, 121, 125
 Renard di Sens, conte, 22n, 229
Renart le Contrefait, 130
 Renfrew C., 210n
 Riccardo I, detto Cuor di Leone, re d'Inghilterra, 159n
 Richert G., 255n, 257 e n
 Richeut, volpe, 22-3, 24n
 Riegler R., 55, 227n, 232, 233 e n, 235n
 Riso, 9, 50, 176, 179, 212, 268, 273
 Rivière J., 49n, 210n
 Roberto di Reims, 34n
 Rohart, corvo, 62n
Rolando a Saragozza, 165n
 Romanelli F., 168n
 Romanzo, 7, 30, 32-6, 39, 43, 46n, 47, 50, 64, 79, 83 e n, 84, 88, 90, 92 e n, 100-6, 116, 118, 127, 147, 183 e n, 185n, 194, 197, 200-1, 212, 248, 284
Romulus, 159, 237, 239
 Roonel - Roonaus, mastino, 94-6, 98-9, 121, 125, 190 e n, 191, 195, 293
 Roques G., 260n, 261
 Roques M., 24n, 281
 Rossi L., 33n, 34n, 73n, 128n, 129n, 135, 143n, 147, 153, 158n
 Rothe A., 258
 Ruota della fortuna, 49n, 151, 273
 Rychner J., 128n, 132, 146-7, 213n
 Salisbury J. E., 178n, 221n, 222
 Salvaneschi E., 224n
Saint Lienart, 115n
 Santillana G. de, 152
Sapientia/fortitudo, 40, 49, 123-4, 163n
 Satira, 51, 53, 125-7, 187, 231, 246n, 248 e n
 anticiscercense, 154-5
 antivillanesca, 50, 101, 105n
 Saussure F. de, 229 e n
 Scandinavia, 210, 240
 Scheidegger J. R., 13, 15, 18, 26 e n, 28n, 30, 31n, 35 e n, 65n, 184n
 Schlegel A. W., 256
 Schlegel F., 256 e n, 257n
 Schmitt J. C., 221n
 Schossig A., 226n, 231
 Schramm G., 227 e n
 Schwarzbäum H., 130n, 155, 156n, 159 e n, 239n
 Sedan, 260 e n
 Segre C., 29n, 101n, 152, 197, 266n
Shame culture, 68
 Shukry Z., 130n, 156n, 157
 Siberia, 20n
 Smith R. E., 198
 Söderhjelm W., 130n, 155, 158
 Sogno, 39 e n, 40 e n, 41-4, 47, 50, 76, 101-2, 197n
 Spagna, 97
 Specularità, cfr. *Mise en abyme*
 Speer M. B., 280
 Spitzer L., 226n, 234 e n
Stemma codicum, 35, 128 e n, 136-8
 Stempel W.-D., 178n
 Storost J., 231n, 233n, 261n, 263n, 265
 Strasser I., 272
 Strubel A., 128n, 133n, 135, 138 e n, 139, 147n, 158n, 174n
 Stussi A., 281n
 Subrenat J., 36n, 45n, 116, 128n, 143 e n, 201, 272-3
 Suchier W., 226n, 230-1, 261, 263 e n

- Sudre L., 44, 47, 65, 74, 107, 183, 210, 236 e n, 237, 242, 259-63, 264n, 266-7
- Suomela-Härmä E., 45n, 46n, 81n, 104n, 184
- Suzuki S., 24n, 30n, 45, 58n, 80n, 130n, 136 e n, 143n, 150n, 272-3, 281
- Tabù, 37n, 217, 233 e n, 235
- Talmud*, 130, 155, 156 e n
Sanbedrin, 156n
- Terrasanta, 107
- Testa E., 291, 292n
- Teudegardo, 230
- Thomas, 188n
Tristan, 188n
- Thompson S., 20n, 48 e n, 51, 61n, 74, 128n, 130n, 198, 238n, 239n, 241n, 242-4, 254
- Tibert, gatto, 32 e n, 37, 51, 57-63, 66, 76, 86n, 93, 102, 107, 113-4, 115 e n, 120-1, 123-4, 186-7, 190, 194, 204-5, 213, 216, 232 e n, 288
- Tiecelin, corvo, 32, 37, 46, 51, 57, 59, 61-4, 76, 93, 190, 198n, 202, 213, 239, 288
- Tieck L., 256
- Tilander G., 22-3, 24n, 34, 137, 170n
- Timpanaro S., 258
- Tipi folklorici
 n. 1, 241n
 n. 2, 241n
 n. 32, 128n
 n. 34, 130n, 241n
 n. 36, 74, 241n
 n. 38, 241n
 n. 57, 61n, 239n
 n. 61, 48 e n
 n. 62, 51
 n. 154, 198
- Todorov T., 148-9, 151
- Toledo, 194
- Tomassini G. B., 42n, 183n
- Tommaso d'Aquino, santo, 178n
- Totemismo, 37n, 55, 208-9, 218, 227n, 233-4, 245, 253 e n, 254 e n
- Tradizione
 biblica, 149
 didascalica, 223
 enciclopedica, 221
 esopica, cfr. Favola
 fisiognomica, 216n
 goliardica, 162, 172
 greca e latina, 270
 indiana, 48, 216n, 237, 240
 mediorientale, 152
 pagana, 221
 palestinese, 157
 romana, 152
- Tradizione - trasmissione scritta, 242, 260n, 266, 267 e n, 268, 293
 manoscritta del *Roman de Renart*, 14 e n, 17, 29n, 33, 45, 58-9, 128n, 133-5, 137, 138n, 142, 183, 185n, 276-91
- Trickster*, 8, 48 e n, 73, 78n, 122n, 153n, 215, 218, 244-54, 268
 serialità, 78, 100, 294
trickster stories, 100, 184n, 245, 248, 294
- Ugo Capeto, 22n
- Ugo da San Vittore, 149
De sacramentis fidei christianae, 149-50
- Uhland L., 256
- Ur-Roman de Renart*, 258, 265
- Ur-text*, 256n, 259
- Van den Vos Reynaerde*, 24
- Van Dievoet G., 116
- Vangelo, 162, 174, 178
- Van Gennepe A., 164n
- Vanto, cfr. *Gab*
- Varty K., 9, 28n, 29, 33n, 37n, 51n, 58, 59n, 65, 72n, 76n, 77, 100n, 128n, 129n, 130, 133n, 134, 135n, 145n, 155, 162n, 277n, 282n, 287, 288n, 289, 292-4
- Varvaro A., 284 e n, 285, 187
- Veglia funebre - funerali, 107, 125, 162-79
- Vernant J.-P., 248-9
- Vie de St. Alexis*, 260
- Voltaire, pseud. di F. M. Arouet, 224n
Traité sur la tolérance, 224n
- Voretzsch C., 107, 128n, 130, 133-4, 157, 226 e n, 231, 232 e n, 233n, 239, 262, 263 e n, 264n, 265-6, 267n
- Vox and Wolf*, 130
- Voyage de Charlemagne*, 70-1
- Wagner M. L., 233
- Walter Ph., 35n, 188n
- Weinrich H., 31 e n, 189n
- Werner K. F., 22n
- Williams H. F., 34n, 162n
- Wilmotte M., 35
- Winnebago, 246 e n, 247, 254n
- Zoomorfismo, 18, 37, 45, 57, 72, 75, 99, 145, 208, 210-12, 214, 218, 244-54
- Zoonimi, 99, 216-8, 225-236, 245, 254, 263, 267
- Zumthor P., 87, 116

