

MASSIMO BONAFIN

SATIRA, PARODIA E OSCENITÀ
NELLA «BRANCHE» VII DEL «ROMAN DE RENART»

Non si può dire che alla *branche* VII – secondo la numerazione standard¹ – del *Roman de Renart* sia arrisa una soverchia fortuna critica: eccettuate le pagine all'interno delle monografie d'insieme sull'opera,² non più di due o tre studiosi a mia conoscenza se ne sono occupati direttamente,³ forse perché il contenuto del racconto per lungo tempo può essere sembrato poco invitante. La narrazione non è preponderante; inoltre, un lungo prologo e due crudissime tirate, una in lode e una in biasimo, aventi per oggetto il sesso femminile (e la sua esponente per eccellenza nel mondo zooepico, cioè la lupa Hersent), insieme alla tonalità anticlericale, possono aver dissuasato molti critici dall'interessarsene in modo approfondito.

Proverò in quest'occasione a dare un'idea degli aspetti di questa *branche* che la rendono meritevole di essere inserita in un'antologia dei testi più notevoli del *Roman de Renart*⁴ – che, come ho scritto altrove,⁵ deve essere considerato alla stregua di un vero e proprio genere della letteratura francese medievale a cui hanno concorso molti autori nell'arco di un secolo e più.

La posizione della *branche* VII nei manoscritti che la tramandano (tutti i relatori principali tranne N) distingue con chiarezza il gruppo omogeneo della classe α (ADEFG)⁶ da un gruppo formato

1. Cioè quella invalsa dall'edizione Martin 1882-1887 in poi, che seguirò anch'io.

2. Sudre 1889, Foulet 1914, Flinn 1963, Scheidegger 1989, Simpson 1996.

3. Dufournet 1988, Harano 1992, Miñano Martínez 1996.

4. Nelle more della stampa di questo contributo, ho pubblicato un'antologia con traduzione italiana che include le *branches* VII, XII, XVII, XXIV: cfr. Bonafin 2012.

5. Bonafin 2006, pp. 290-5.

6. In cui fa sempre coppia con la *branche* VIII.

dalle attestazioni coincidenti delle altre due classi, β (KL) e γ (CM), a cui si potrebbe aggiungere quella di H, caratterizzato dalla vicinanza con la *branche* IV;⁷ questo fatto, l'ipotetica sequenza 'primitiva' formata dalle *branches* VII e IV, che sarebbe avvalorata anche, in H, dal 'rifacimento abbreviato' delle *branches* XXV⁸ e IV bis,⁹ indurrebbe a una diversa valutazione della *branche* VII e della sua collocazione cronologica, forse da porre accanto alle più antiche del *Roman de Renart*, anche considerando che i riferimenti ad avventure precedenti sono quasi assenti, se si eccettua la relazione con Hersent e con Isengrin,¹⁰ e che ripetutamente Renart è indicato col nome comune *li gorpil*, a riprova di una sostituzione onomastica ancora lungi dall'essere realizzata.

Il rapporto con la *branche* IV, quella resa celebre dall'avventura del lupo e della volpe nel pozzo oltre che da una varietà redazionale, è stato già sottolineato da Dufournet 1988, per esempio, secondo cui l'autore della *branche* VII ne avrebbe addirittura ripreso lo schema, articolato in un prologo, un'avventura preliminare e un episodio principale, schema peraltro non isolato nel *Roman de Renart*. È vero che il prologo tratta il tema della Ruota della Fortuna, ben noto all'iconografia medievale, e il contrasto di Folgia e Ragione, ma nella *branche* IV il riferimento cade in un contesto in cui la voce narrante annuncia una storia da ridere, contrapposta alle prediche e alle vite di santi, che comunicherà un'idea dell'esistenza imperniata sul divenire e sulla ambivalenza, un'esistenza in cui appunto anche un matto può dire delle cose sensate e un furbone come Renart può commettere una sciocchezza. Nella *branche* VII la Fortuna si prende gioco degli uomini (v. 5: *Fortune se joe del mont*) e tutto il mondo è in bilico; anzi, giusta un'ottica religiosa e cristiana, il mondo ci è imprestato (v. 17: *Segnor, cist mondes est pretez*), i ricchi devono temere più dei poveri di perdere il loro stato e i loro averi, e la ragione deve appunto metter in guardia dall'orgoglio, perché presto o tardi il forte avrà bisogno del debole (v. 46: *a li fors del feble besoin*); a questi ammonimenti seguono i versi sul protagonista, rappresentato in balia del demonio ed esposto quindi agli

7. L'ho già rilevato in Bonafin 2006, p. 139, ma per le divergenze testuali fra i testimoni cfr. ancora le osservazioni di Martin 1887.

8. Nella quale il v. 242 ricalca esattamente il v. 2 (*Molt remeint de ce que fous pense*) della *branche* VII.

9. Rinvio per la discussione a proposito della *branche* IV a Bonafin 2006, pp. 132-9.

10. Peraltro presupposta come universalmente nota e allusa senza alcun particolare concreto.

avversi colpi della sorte.¹¹ Possono invece richiamare la *branche* IV (v. 82) l'uso del sintagma *Renart li goupils* (v. 71), l'incursione iniziale in cerca di prede nell'abbazia dei monaci bianchi (IV, v. 66),¹² la scoperta casuale e notturna con la conseguente punizione di Renart – che ricorda il trattamento inflitto al lupo Isengrin alla fine della *branche* IV – e soprattutto, direi, il motivo dell'acqua, desiderando la quale la volpe finisce nel pozzo, in un caso, e, nell'altro, che straripando allaga i campi e lo isola sul covone dove si è rifugiato: il motivo ha subito una evidente trasformazione che si può leggere in chiave parodica, dalla mancanza alla sovrabbondanza!¹³ Non va poi dimenticato il tema della confessione, che la volpe evoca nella *branche* VII (v. 156: *car se mes peches rejehisse*), appena si rende conto di essere intrappolata nel pollaio, da dove potrà uscire solo dopo aver subito l'assalto dei monaci, e che nella *branche* IV (v. 312: *As tu tes pechez regehi?*) è usato per indurre il lupo a calarsi nel pozzo; a parte la ripresa quasi letterale¹⁴, il tema subisce nella *branche* VII una dilatazione e una trasformazione tale che a buon diritto è valsa a dare il titolo a tutta la *branche*: *La Confession Renart*.¹⁵

Prima di rivolgermi al nucleo centrale del racconto, in verità piuttosto discorsivo che narrativo, a segnare già una prima differenza con altre parti del *Roman de Renart*, nucleo che s'impernia sull'incontro, e lo scontro dialogico, con il nibbio Hubert, vorrei soffermarmi su una domanda apparentemente banale: perché proprio un nibbio, in vesti religiose, viene ad ascoltare la confessione della volpe e ne finisce divorato?

Premesso che quando ci si avventura sul terreno zoologico e zoonomastico medievale e folklorico ogni certezza sembra vacillare, si può cominciare col ricordare (*Deuteronomio*, 14, 13) che nella tradizione biblica il nibbio come ogni falconiforme è elencato fra gli animali immondi, che non devono essere mangiati; che nella *branche* venga infine proprio divorato da Renart potrebbe enfatizzare l'empietà del protagonista, a una coscienza nutrita dalla cultu-

11. Il Diavolo appare ad un tempo padrone di Renart ed equivalente alla Fortuna.

12. Ma nella *branche* VII (v. 161) sembrerebbero piuttosto monaci neri.

13. In ambo i casi l'acqua gioca un ruolo nell'immobilizzazione temporanea di Renart.

14. Ma ciò può valere anche per la confessione della *branche* I (v. 1028), se pur non si vuole ridurre la coincidenza lessicale al vocabolario formulistico del sacramento della penitenza.

15. La locuzione si cristallizzerà nel francese medievale più tardo, come illustra Librova 2005.

ra giudeo-cristiana. Nel mondo classico il rapporto del nibbio con la sfera religiosa appare solo nella credenza che questo uccello si astenga dal depredare gli altari dei resti degli animali sacrificati. Nel mondo germanico il nome comune del *milvus* (*Weih*/-e < *wei-/wi- 'andare a caccia')¹⁶ lo identifica semplicemente come un predatore o cacciatore, specialmente di polli (quindi in competizione con la volpe);¹⁷ una leggenda – di area slava e baltica – narra del rifiuto del nibbio, per non sporcarsi, di collaborare alla pulizia di uno stagno, ordinata da Dio per dare agli uccelli acqua da bere: per punizione, non poté più bere dai rivi e dagli stagni (ma solo dalle pozzanghere) e si alzò in cielo gridando la sua sete. Da notare, in coincidenza col contesto della *branche*, il rapporto dell'animale con il mondo acquatico. Nella tradizione dei bestiari romanzi invece, dove il nibbio appare poco rappresentato, si taglia la testimonianza del *Bestiario moralizzato* di Gubbio, in cui al sonetto LVI il paragone dell'uccello col peccatore introduce il motivo della confessione come unico strumento di salvezza.¹⁸ Quanto al nome proprio Hubert dalla classica struttura bimembre germanica e probabilmente in una forma merovingica, ha il significato di 'brillante di intelletto', che non sembra proprio congruente con la condotta del nibbio nella *branche* VII; tuttavia, è saliente che sia il nome di un santo molto popolare, vescovo di Maastricht e di Liegi nell' VIII secolo, il cui culto si diffuse rapidamente dalle Ardenne verso sud, sia in Francia che in Germania; sant'Uberto divenne patrono dei cacciatori e protettore contro la rabbia dei cani:¹⁹ specialmente quest'ultimo attributo ebbe un ricco svolgimento sul piano rituale e cerimoniale (profilattico e taumaturgico contro i morsi degli animali arrabbiati, mediante oggetti e scongiuri, con offerte e realizzazioni di pani e dolci 'di sant'Uberto').²⁰ Gli elementi raccolti non

16. Solo una paretimologia, di cui si potrebbe cercare traccia in glossari e/o bestiari germanici, può accostare il nome dell'uccello, su base fonologica, al radicale *weih-* (< *wiha-, <i.e. *weikw-, collegato quindi con lat. *vinco/vinculum/victima*) e al significato religioso (tipo *Weihnacht*): devo alla dottrina di Diego Poli questi suggerimenti.

17. Usanze e filastrocche ricordano formule e stratagemmi per tenerlo lontano dai cortili, secondo *HWDA* (Bd. 9, 255).

18. Lo leggo nell'edizione di A. Carrega 1983.

19. A lui fu anche trasferita la leggenda dell'incontro (di sant'Eustachio) con un cervo segnato dalla Croce di Cristo (cfr. *HWDA*, Bd. 4, 426 sgg.).

20. Ne dà buona testimonianza *HWDA* (ibidem); si potrebbe rilevare, con riferimento alla *branche* VII, che il nibbio nonostante porti il nome di Hubert non riesce a sfuggire al morso fatale di Renart (una volpe è sempre un canide, dopotutto).

hanno la forza di una risposta risolutiva alla domanda che mi sono posto, però fanno emergere una costellazione di riferimenti e di indizi che trovano riscontro nella *branche* sia allusivamente (e parodisticamente) sia indirettamente rinviando a un sottofondo di rappresentazioni implicate e dalla natura del nibbio e dal nome proprio che porta.

Se, come si è detto, i riferimenti espliciti ad altre *branches* e ad altre avventure volpine sono tutto sommato quasi assenti, al paragone con quanto si verifica in quei testi che presuppongono, riassumono, ricapitolano e rielaborano, esibendo anche prelievi verbali diretti, contenuti già narrati altrove nel *Roman de Renart* con effetti di specularizzazione interna molto accentuati,²¹ caratterizza la *branche* VII – come pochissime altre²² – una fitta rete di indicazioni toponomastiche (e forse anche antroponomastiche) che ne permettono una localizzazione piuttosto precisa: Compiègne, l'Oise, Chambly, Ronquerolles, e altri luoghi che il troviero doveva conoscere bene, nella regione a nordovest di Parigi, così come i nomi di persona elencati come termini di paragone della malvagità di Renart potrebbero riferirsi a individui realmente esistenti.²³ A questa precisione si può aggiungere quel notevole effetto di realtà costituito dal ricordo dello straripamento dei fiumi, causa dell'isolamento della volpe sul covone, di cui il narratore evoca le conseguenze economiche (minor produzione e aumento dei prezzi del grano)²⁴ che anche il pubblico non può dimenticare (vv. 301-4). Il riferimento a un'esperienza vissuta comune a chi parla e a chi ascolta la *branche* fa sistema, a mio avviso, con i numerosi interventi in prima persona dell'autore che cominciano nel prologo e continuano lungo tutto il testo (vv. 17, 31, 43, 47, 67, 70, 191, ecc.),²⁵ a segnare non solo o non tanto il ripetersi di un cliché (l'appello al

21. Mi permetto di rinviare al capitolo settimo di Bonafin 2006; nonostante il riconoscimento di Foulet 1914, p. 443, che in questo testo «cette influence des branches antérieures ne s'est exercée qu'à la surface», Dufournet 1988 ha sottolineato invece gli aspetti di riscrittura propri di questa *branche*.

22. Per esempio la *branche* XII.

23. Lo notarono già Martin 1887 e Flinn 1963, p. 97.

24. La "sensibilità" economica del narratore si nota anche nel diverso punto di vista con cui i capponi sono presentati nel corso dell'avventura preliminare di Renart: *cras et sojornez*, grassi e ben pasciuti (v. 81) nell'ottica della volpe che pregusta di divorarli, *qui bien valoit cinc et maaille*, del valore di cinque soldi e rotti, per chi parla stando nel mondo governato dal denaro.

25. *Par ce est droiz que je me tese, Car je vos di bien seinz feintise, Cest essample vos ai mostrez, Je ne di pas par tot folie, Je vos dirai ja sans mentir*, ecc.

lettore), quanto un intento commentativo e anche di presa di distanza, se possibile, da quello che fa e dice il protagonista. Queste caratteristiche della *branche* VII dicono che siamo di fronte a un testo dall'indubbia vocazione satirica, che si serve del canovaccio renardiano per esprimere una severa critica nei confronti degli usi e costumi dei contemporanei, nella fattispecie del clero conventuale, benedettino o cistercense che sia.

Che il testo della *branche* VII non meriti i giudizi severi che ha ricevuto,²⁶ si evince anche dalla scansione narrativa in segmenti piuttosto equilibrati con un evidente nucleo centrale, imperniato sulla rappresentazione in bianco e nero, in bello e in brutto, della lussuria di Hersent, che è il vero terzo protagonista, ancorché assente, della storia. Al prologo di 75 versi segue l'avventura della volpe nell'abbazia (114 versi), quindi, introdotta da 4 versi che costituiscono una sorta di prologo interno, un secondo inizio, la sequenza di Renart che si rifugia sul covone e al risveglio si trova circondato dall'acqua e fa il primo incontro col nibbio (151 versi); la confessione di Renart con l'apologia della lussuria (123 versi) e la corrispettiva deprecazione della lupa da parte del nibbio (167 versi) occupano i 290 versi della parte centrale; la reazione della volpe, col proposito di mangiarsi il confessore, e la ripresa in crescendo dell'elenco di peccati abominevoli occupano i 90 versi seguenti; il finale si distende per 140 versi, con il primo inganno verbale e la finta morte di Renart, alla cui presa Hubert dapprima sfugge e replica con un discorso vibrante, ma poi, dopo la confessione dell'ultima enormità, il divoramento dei piccoli del nibbio, Hubert crede al pentimento della volpe e alla promessa di sottomissione e ne è divorato. Il dimensionamento in sostanza omogeneo delle sequenze sembra indicare una certa perizia narrativa da parte del troviero, anche se il racconto, come già detto, affida il suo unico dinamismo all'apparato descrittivo proprio dell'intento satirico e all'intenso e invadente scambio verbale, con ricorso al lessico osceno, fra i due personaggi.

A leggere, o ascoltare, il prologo non ci si aspetta certo quel dispiegamento di oscenità che caratterizza il fulcro della *branche* e che le ha attirato un po' del discredito e del disinteresse critico di cui dicevo all'inizio. Nel prologo, dove non mancano artifici retorici,²⁷ i sostantivi più impiegati rinviano a un vocabolario morale o

26. A cominciare da Sudre 1889, p. 316 e Foulet 1914, p. 443.

27. Parallelismi e chiasmi (vv. 6-8), allitterazioni e paronomasie (vv. 11, 15, 25, 28, 30, 79).

moralistico proprio di una riflessione sulle alterne vicende del mondo e, direi, più esattamente su un implicito rovesciamento cristiano dei valori secolari: *fous, monz, balance, fortune, povre, riche, poe-ste, pooir, reson, siecle, haut, bas, tort, droit, fors, feble, essample*. Quando si introduce Renart, è per sottolinearne la malvagità, il suo essere in balia del demonio, ma proprio perciò esposto anche lui ai colpi della sorte.

L'avventura iniziale, che ripete lo schema delle ricerche di cibo,²⁸ non smentisce l'impressione, perché la ferocia della volpe nei confronti del povero cappone è paragonata al mondo cortigiano in cui spesso sono i più deboli e gl'innocenti ad andarci di mezzo (vv. 103-4: *Qu'il avient bien sovent a cort / que tex ne peche qui encort*); il primo incontro con i monaci (v. 111: *malgre tos les mainiax*), che si accorgono della volpe e la inseguono riducendola a mal partito,²⁹ offre lo spunto per un epicismo parodistico (la formula *qui lors veïst moignes lever* v. 134) e per la critica dei loro costumi, affidata alle parole di Renart (v. 150-1: *Ha, fet il, moignes sont si fier / et gens de molt male maniere*), ma ambigualmente anche a quelle del narratore: le loro cappe nere li assomigliano a dei demoni, e lo si può provare (vv. 161-8).³⁰ Il passaggio principale del discorso della volpe è però nell'accento alla possibilità di confessarsi *in extremis* per guadagnare la salvezza (vv. 157-8: *ne m'en poist venir nus maus / se morusse si fusse sax*), che echeggia le parole e la situazione già incontrata nella prima *branche* (vv. 1027-8: *de ce ne pot venir nus max, / et se je muir si serai sax*). Dunque i temi della satira antimonastica e della confessione sono anticipati in questa avventura preliminare, ma in modi che nulla fanno pensare alla violenza e alla crudezza verbale che caratterizzeranno i versi successivi.

Il passaggio narrativo dalla fuga di Renart al suo rifugiarsi sul covone è introdotto, come già ricordato, da un secondo inizio in cui il narratore fa il verso al prologo della *branche* II, ovvero, per

28. *Quêtes de nourriture* secondo la distinzione introdotta da Suomela-Härmä 1981.

29. Come altrove nel *Roman de Renart*, umani e animali non comunicano, non si parlano: i monaci parlano fra di loro della volpe da punire, Renart parla fra sé dei monaci.

30. *Por ce qu'il vestent capes noires / si les apele l'en provoires: / mes ils sont tuit forsenez. / Meuls les puis apeler maufez: / maufe sont noir et cist ausi. / Bien les puis apeler eins. / Ce me convient ore esprover, / bien les puis eins apeler*. La simmetria dei vv. 164, 166, 168 m'induce a sospettare un qualche guasto, all'origine della ripetizione del verso, che potrebbe rivelare un'alternanza all'origine della voce del personaggio con quella del narratore.

alcuni, al prologo assoluto, quello che precede ogni narrazione del ciclo renardiano: i vv. 191-4 (*Tant home ont de Renart fablé / mes j'en dirai la verité / en ceste brance sanz esloigne / Or nel tenes pas a mençoigne!*) segnalano la novità di questa *branche* come i vv. 9-10 esaltavano la peculiarità del cosiddetto *Roman de Renart* di Pierre de Saint Cloud (*maint autre conte par la terre / mais onques n'oïstes la guerre*). In effetti il cambio di registro si avverte subito con la prima infrazione lessicale (v. 203: *cus, siu moi!*) e il commento del narratore che prende le distanze dalla condotta del suo personaggio (vv. 207-8: *Se je fusse en sa compaignie / petit m'en fiasse en s'aïe*); il primo gesto di Renart in questa sequenza è quindi all'insegna del basso corporeo e della parodia della preghiera della sera: il motivo del dono scatologico³¹ – sette peti dedicati a figure che hanno avuto a che fare con lui in diverso modo – permette di evocare il nome di Hersent con un lessico cortese scontato (v. 232: *Dame Hersenz ma douce amie*), e parodiato, e di conseguenza anche quello di Isengrin, a cui lo lega un'inimicizia assoluta (v. 237: *Car je he molt le cors de lui*) che il testo non riconduce ad alcun episodio, presupponendo quindi che il lettore conosca già le relazioni reciproche fra i tre personaggi.

In questa sequenza, la parte più esplicitamente satirica è nell'anti-preghiera in cui Renart si raccomanda ai dodici apostoli e recita dodici paternostri pregando Dio di proteggere varie categorie di malfattori e di tormentare varie categorie di religiosi³² e comunque chi fa del bene: il sigillo formale del discorso è posto dal narratore (v. 271: *ce fu la proiere Renart*), mentre ne prende le distanze (vv. 277-8: *que se Dex aidast as maux / adonques seroit il bien saux*). In realtà il testo lascia a mio vedere un certo margine di ambiguità interpretativa, che si riverbera su questi versi solo dopo aver letto la *branche* fino alla fine, cioè fino al divoramento del confessore da parte del peccatore Renart, dunque al trionfo del malvagio, come auspicato nella irriverente preghiera.³³

L'incontro col nibbio è preceduto da una transizione in cui il proposito della volpe di fare un'altra razzia il mattino seguente si fa pretesto e occasione di uno spunto di satira antivillanesca, che

31. Si ricordi anche il parallelo col poemetto eroicomico di *Audigier*.

32. La componente parodica della preghiera, peraltro riportata in discorso indiretto, si può rilevare nelle formule rituali di cornice (vv. 245-6 *si se commande as douze apostres / puis a dit douze paternostres*, 259 *pri Deu*, 268 *et Dex vos m'en puissies oïr*), mentre il contenuto rovesciato si può accostare alle parodie sacre della *branche* XVII (cfr. Bonafin 2006, pp. 167, 173).

33. Si domanda infatti se la preghiera sia stata ascoltata il critico Miñano Martínez 1996, p. 191, autore di uno dei contributi più acuti su questa *branche*.

esplicita l'antagonismo di classe fra baroni e contadini, rappresentati rispettivamente da Renart e Gombert, proprietario di un'oca grassa che non sarebbe in grado di apprezzare (vv. 297-300):³⁴ ma lo straripamento dei fiumi blocca Renart sul covone, finché il nibbio non si dirige verso di lui. La situazione come si è detto attua un rovesciamento topografico della *branche* IV, con la volpe intrappolata in fondo al pozzo, implicitamente richiamata dall'analogo contesto acquatico; d'altro canto, le avventure del protagonista con i volatili sono addirittura topiche fin dalla tradizione dei bestiari, quindi prima della zoeopica, dove però assumono un rilievo originale, specialmente nella *branche* II. Renart attrae il nibbio alludendo alla sua situazione di pericolo estremo (vv. 317-9: *Lez ceste lasse creature / qui est ici en aventure*), di fragile creatura esposta alla morte e che chiede di confessare i suoi peccati (v. 324: *Or serai confes, ce crogie*): la ripresa del motivo della confessione, ampliato esprimendo la contrizione attraverso le lacrime (v. 325: *li escofles le vit plorer*), che dovrebbero attestare la sincerità del penitente,³⁵ si salda qui all'antisermone del nibbio (vv. 327-39: *et si li commence un sarmon / ... / atant a son sarmon feni*), una breve ammonizione satirica che ribadisce la follia dei religiosi e il merito dei malvagi d'ogni risma.³⁶

Con la confessione di Renart siamo finalmente al centro della *branche*, che abbandona il già scarso impulso narrativo a favore di un piano discorsivo e descrittivo, più idoneo allo svolgimento satirico. In effetti, si realizzano qui alcuni principi della dottrina poetica medievale,³⁷ che assegna alla descrizione un significato etico-estetico, espresso nelle polarità della *laudatio* e della *vituperatio*; nella descrizione il soggetto viene corredato di proprietà, attributi ed epiteti, come avviene nella predicazione logico-filosofica; nella descrizione di una persona si dovrebbe realizzare una finzione di

34. *Vilein doit vivre de cardons / mes moi et ces autres barons / lait l'en les bons morsaus mangier: / car nus les manjon sanz dangier*. Curiosa prolessi narrativa che resta senza seguito. Gombert è il nome del villano nella *branche* I, che si conferma uno dei pochi intertesti sicuri di questa *branche*.

35. Sugli aspetti implicati dalle confessioni volpine cfr. Subrenat 1984.

36. Da notare un paio di cose: la progressione *un escofle-li escofles-sire Huberz* (vv. 310, 325, 339), con il nome proprio usato senz'altra apposizione, presupponendo un'identificazione immediata da parte del pubblico; l'invocazione blasfema di Hubert (v. 330: *Par le temple ou Dex fu oferz*); l'accento messo, nell'elenco dei peccatori, sul fatto di venir meno alla parola data, alla fiducia prestata (v. 337: *li traïtor, li foimentie*); la ribadita follia degli uomini di religione (ma sarà da approfondire in che senso è detto).

37. Li ricorda opportunamente Alexandre Leupin 1993, pp. 148-54, da cui traggio per comodità alcuni riferimenti.

totalità, perciò i dettagli devono essere ordinati e armonizzati in un tutto; la tradizione classica e quella biblico-patristica concorrono a suggerire che la bellezza femminile deve far premio su quella maschile, perché in essa si riflette la bellezza del creato, dunque l'azione di Dio; infine la descrizione deve essere funzionale alla narrazione.

Lo scrittore medievale, di fronte a queste indicazioni, può assumerle come prescrizioni per il suo lavoro creativo, ma può anche sottoporle a processi di distorsione e di rovesciamento, assai frequenti nella letteratura comica e parodica, come esemplifica bene anche il *Roman de Renart*. La *laudatio*³⁸ può rivolgersi a un soggetto moralmente indegno o indicibile, ricorrendo alle figure dell'ironia e dell'antifrasi; l'accumulazione di attributi, proprietà ed epiteti, apre la via non a una maggiore e migliore determinazione dell'oggetto, ma a una sua esplosione e frammentazione feticistica e metaforica, che mina le basi di ogni possibile narrazione lineare, coerente e, in sostanza, conforme alle aspettative del pubblico:³⁹ la descrizione impedisce al racconto di svilupparsi e lo divora, esattamente come Renart fa con il nibbio.

La confessione della volpe, a differenza di altre consimili nel *Roman de Renart*, non contiene espliciti riferimenti ad avventure pregresse (e quindi elude ogni intertestualità specifica con altre *branches*), ma si colloca su un piano di generalità, proprio di ogni tipo di discorso morale o moralistico, declinato in senso autoaccusatorio: Renart dichiara di essere stato spergiuro, eretico,⁴⁰ scomunicato, sodomita,⁴¹ ma che per queste inezie non finirà all'inferno (vv. 343-53: *J'ai este set mois toz entiers / parjure et escuminiez / mes ce n'est mie grant peciez / ...*). Passa quindi in rassegna le condotte e le vite dei monaci, bianchi e neri, cistercensi e benedettini, in apparenza per illustrare i motivi che lo tengono lontano da loro, in realtà, poiché spesso il discorso si fa antifrastico e ambiguo, per stigmatizzarne i vizi con una digressione satirica dal tracciato della confessione.

38. E reciprocamente lo stesso può darsi col procedimento opposto, la *vituperatio*.

39. Riprendo in questa chiave alcune fini osservazioni che Leupin 1993, p. 152 fa a proposito di un *fabliau* di Gautier le Leu.

40. La precisazione (v. 351) potrebbe rivelare una competenza specifica, propria di uno scrittore clericale.

41. Sarà da intendersi in senso lato come dedito al piacere senza fini procreativi.

Renart dice di non sapere il latino,⁴² di mangiare volentieri, di non sapere fare i lavori agricoli (vv. 365-9: *je ne sai parler latin / si manguz volentieri matin / ...*), pertanto di non essere idoneo alla vita monastica; soprattutto lo spaventa il rigore dei monaci neri, in cui l'abate medesimo è punito se non usa le buone maniere (vv. 380-2);⁴³ il prezzo della repressione è tanto pesante, si potrebbe tradurre in termini moderni, che sarebbe meglio per l'ordine se dedicasero una seduta settimanale, ma solo una, all'attività sessuale (v. 385: *de foutre une fois la semaine*). Nonostante il testo possa essere sospetto di guasto,⁴⁴ le ripetute infrazioni lessicali (i verbi osceni del copulare) e la descrizione grottesca della rissa fra i monaci per usufruire della donna, fino allo stremo della malcapitata, rappresentano un primo punto saliente dell'intreccio che la *branche* persegue dell'intento satirico con la tematica basso-corporea. Renart non risparmia nemmeno i monaci bianchi, irridendone il precetto *ora et labora* (vv. 409-13: *Li blans ordres par est si fors / nus n'i entre qui n'i soit mors / de jeuner et de veiller / de chanter et de verseillier / et d'ovrer et de laborer*) ed evocando la testimonianza del suo compare Isengrin per deplorarne la severità delle punizioni corporali:⁴⁵ con un passaggio che può risultare brusco, la volpe abbina la sua incapacità di sopportare il dolore all'impossibilità di allontanarsi da Hersent e dalla sua 'natura' femminile.

Comincia a questo punto (v. 430-66: *consirrer ne me puis / de Hersent ne de son pertuis / ...*) una esaltata apologia dell'organo sessuale della lupa e dei suoi straordinari effetti, con accenti che possono far pensare a testi d'altro tipo, impegnati a propugnare un credo naturalistico basato sulla gioia dell'accoppiamento. Anche se la parola è del personaggio, l'infrazione delle norme religiose e discorsive in questo passaggio del testo passa senz'altro in primo piano, nonostante il narratore si sia finora sforzato di presentare Renart come un essere diabolico. La *branche* VII rivela a poco a poco il tessuto di

42. Tenendo conto che spesso il grado di istruzione dei monaci era alquanto eterogeneo, l'accento può risultare ironico.

43. *Neis l'abé qui les adrece / batent il bien le dos deriere*: il passaggio è ambiguo, l'espressione usata nel testo si presta a un doppio senso osceno.

44. I vv. 388-9 (*e tele eust le cul batu / si la meissent hors de cloistre*), 392 (*il la foutroient trop sovent*), 395 (*il la conbriserioient tote*) alludono a una donna che dovrebbe prestarsi alle attività sessuali dei monaci solo mediante un pronome femminile, che presupporrebbe un nome precedente di cui non c'è traccia.

45. Anche questa allusione al lupo è generica: può forse ricordare l'episodio della tonsura coatta e crudele impostagli nella *branche* III, ma non escludo che possa intravedersi in filigrana piuttosto l'*Ysengrimus* latino.

una ambivalenza profonda. Se è vero che la dottrina prevede che le parole del penitente debbano essere crude, per esprimere il disprezzo del peccato,⁴⁶ qui non si può dire che l'intenzione della volpe sia esattamente questa. Piuttosto tradisce il piacere di 'dire' il nome del sesso femminile (*Car ce est li plus nobles nons / qui soit en cest siecle que cons*), che è quasi magico, perché la sua evocazione può umiliare e abbassare (*torner el val*) l'uomo più d'ogni altra cosa, ma al contempo può dargli gioia e onore e guarirlo dal mal d'amore (*Cons est li plus souverains mire / que puisse envers amors trover*), purché non alberghi in lui malvagità (vv. 437-54). Renart perciò non potrebbe stare in un convento in cui non potesse godere dei favori di Hersent, come prescrive la complementarità ordinata del maschio e della femmina (vv. 465-6: *Car molt est l'ordre bone et bele / qui est de male et de femele*). L'autore della *branche* in questi versi centrali sottintende senz'altro in chiave parodica il cliché dell'elogio cortese della donna, ma si inserisce anche con decisione in una serie di testi, perlopiù nel genere dei *fabliaux*,⁴⁷ che nella letteratura francese medievale tematizzano i poteri del *cunnus*: lo stesso *Roman de Renart* offre, com'è noto, più di un esempio che si potrebbe accordare con questo; penso solo all'orazione funebre di Bernart nella *branche* XVII in cui si esprime con ampiezza ancor maggiore l'imperativo naturalistico dell'amplesso.⁴⁸

La reazione del confessore, il nibbio Hubert, appare sproporzionata (167 versi) e sbilanciata, giacché trascura del tutto la parte ecclesiastica della confessione, le accuse di miscredenza e la satira antimonastica, per concentrarsi sulla femminilità di Hersent e sul suo potere perverso; retoricamente, si tratta di un vero e proprio *vituperium in vetulam*, codificato dalla poesia comico-realistica, di cui anche la letteratura italiana fornisce più di un esempio.⁴⁹ Immedesimandosi al meglio nella parte del confessore e anzi del religioso moralista, Hubert traccia un vero e proprio antiritratto della lupa, che dovrebbe dissuadere la volpe dal peccato, rivelando la vera e orribile natura della sua amante. Le parole del nibbio descrivono Hersent come una vecchia sciancata, la cui dissolutezza notoria data da molto tempo e che, se Renart le venisse a mancare, non tarderebbe a riempire il suo vuoto con il primo venuto: la

46. Lo ricorda opportunamente Simpson 1996, p. 173.

47. Una rassegna di testi imperniati sulla rappresentazione del sesso femminile è in Berriot 1995.

48. Ne ho trattato in Bonafin 2006, p. 173.

49. Cfr. Orvieto-Brestolini 2000.

descrizione grottesca, ripugnante ed esagerata, del suo organo sessuale, fonte della sua lussuria, sempre aperto, pozzo senza fondo, culmina nell'immagine della voragine infernale (v. 629: *ce est li gorz de Satenie*). Il testo rappresenta la lupa come archetipo della meretrice, ricorrendo sia a riferimenti biblici lontani (v. 562: *des le tens le roi Salomon*) sia a esempi letterari vicini (v. 559: *onques Richel n'en sot neant*);⁵⁰ le precisazioni toponomastiche (v. 574: *des Morenci jusqu'a Poisous*, v. 614), i particolari realistici ridicolizzanti che sfruttano in senso grottesco il contrasto di misure fra i due animali (vv. 582, 621), le oscenità ripetute, si intrecciano alle allusioni letterarie, più o meno scoperte: così la rima del distico vv. 585-6 (*a droit a non Hersent la love / car c'est cele qui toz maus cove*) riprende ancora la *branche* 1 (vv. 9-10: *que Renart fist, qui toz maus cove / envers dame Hersent la love*), come il paradosso di Renart, che nemmeno se il suo corpo fosse tutto un organo sessuale riempirebbe l'orifizio di Hersent, ricorda *fabliaux* come *Li sohaiz des vez* o *Li quatre sohaiz saint Martin*. Il nibbio non si astiene dall'invitare la volpe a rivolgere i suoi appetiti verso femmine più cortesi, anzi esplicitamente invita a corteggiare un'altra donna sposata, più aggraziata e ben disposta e non truffaldina come la lupa: (vv. 599 sgg.) il ricorso agli stereotipi cortesi – incluso l'invito all'adulterio – nel discorso del confessore non può non suonare parodico,⁵¹ anche se rappresenta un'isola di stile all'interno di una tirata moralistica, a cui il lessico triviale è perfettamente funzionale. Infatti, lungi dall'essere un segnale trasgressivo, va ribadito che nelle parole di Hubert le oscenità e le infrazioni all'etichetta sono coerenti con un'intenzione moralistica e una tradizione stilistica di stampo clericale, che esprime la propria misoginia e le ossessioni di un punto di vista maschile, proiettando sulla donna il fardello delle proprie repressioni e rimozioni. È significativa a questo punto del discorso del personaggio l'auto-identificazione nibbio-religioso, che finge di censurarsi per non dire cose che non sono vere (vv. 631-4: *... / ne a moigne ne a provoivre / qu'il dist chose se n'est voire*).

La reazione di Renart si manifesta nel discorso interiore con cui prepara la sua vendetta: il ritratto della sua amante, spiccatamente

50. Anche se non è sicuro che si riferisca alla Richeut del *fabliau* o a quella del *Roman de Renart* (*branche* XXIV).

51. Il testo avvicina provocatoriamente la descrizione della lupa, che si è fatta montare da ogni cane nei dintorni, all'amore di cuore che Renart prova per lei come se fosse sua sorella (vv. 615-8: *ne nul veautre qui trover puisse / qui neli ait levé la cuisse / et vos l'ames ausi de cuer / comme s'ele fust vostre suer*).

antropomorfo, raduna i contrassegni della dama cortese, bella come un dipinto, dalla dolcezza ammaliante; specularmente, conferma la costruzione retorica e ideologica sottesa alla *branche*: la contrapposizione di un modello e un antimodello femminili, in cui il primo risulta negato dal rivelarsi al pubblico come travestimento di un personaggio animale. Ma nelle parole della volpe colpiscono lo spunto blasfemo (v. 665: *je vos ferai en mon Dieu croire*)⁵² e l'anticipazione del divoramento conclusivo del confessore. La confessione riceve a questo punto nuovo slancio, dopo un nuovo invito del nibbio, e Renart sigilla in un distico il motto che lo ha ispirato fin qui: «sono stato assai perverso e ho compiuto molte azioni alla rovescia»; il binomio *perversus / inversus* conferma la rappresentazione demoniaca che del protagonista ci vuol dare il narratore della *branche*. L'elenco dei peccatori che la volpe asserisce di aver superato in trasgressione assomiglia certamente a quegli elenchi di personaggi a cui l'epica ci ha abituati,⁵³ e risuona quindi parodica, ma non è da escludere che alcuni dei nomi evocassero nel pubblico individui noti, chierici o ribaldi, bersaglio quindi della satira dell'autore.⁵⁴ Il *trickster* – perché qui tale una volta di più Renart si rivela – oltrepassa però ogni distinzione di età e di genere per soddisfare la sua lussuria, i suoi smisurati istinti; il crescendo quantitativo,⁵⁵ le infrazioni lessicali (vv. 712-8: (...) / *quant je truis con a ma mesure / je fot bien dis foiz pres a pres / (...)*), si stagliano in vivido contrasto con l'amore per Hersent, poco prima rappresentato in termini schiettamente cortesi. Contrariamente alle aspettative del confessore, Renart non si ritrae di fronte a un soggetto ripugnante (v. 719: *ja n'iert si hideuse la beste*), come non si è astenuto perfino dalla tecnofagia (*je manjai un mien filloil*). La strategia volpina coglie un parziale successo, spaventando il nibbio con questi eccessi e contemporaneamente mostrandosi consapevole del potenziale seduttivo del male e del peccato: come altrove, il protagonista rivela un uso dell'intelligenza duttile, flessibile, capace di adattarsi alle

52. Poco dopo il narratore sottolinea come il nibbio dia la caccia al diavolo (Renart) senza rendersene conto (v. 677: *qui son diable dechase*).

53. C'è addirittura un *Hernaut li roux*, che sembra uscito dalla *geste* narbonese.

54. Si noti il ricorso dei tratti svalorizzanti del colore rosso (vv. 689-91, 701), il riferimento alle burle, alle furbizie, ai travestimenti (vv. 698, 700, 702: *savoir de gile, molt bon borderez, remuer lor dras*).

55. Il numero di quindici coiti (e più) che la volpe consuma in una sola notte e con una sola partner echeggia analoghe prestazioni di cui la lirica (Guglielmo IX) o l'epica (*Voyage de Charlemagne*) serbano compiaciuta memoria.

occasioni, agli interlocutori destinati a diventare sue vittime, proprio perché, invece, non sono in grado di liberarsi della ripetizione, di imparare dall'esperienza e di modificare le loro reazioni. Della potenziale seduzione maligna di Renart è consapevole anche il narratore, che infatti ne prende le distanze maledicendo la sua 'scuola' (vv. 741-2: *et con l'atrait de parole: / Maldite soit tote s'escole!*).

Indifferente alla violenza, il *trickster* non arretra dinanzi all'autolesionismo se può procurargli una preda o una vittoria sull'avversario (v. 750: *Ha laz, fet il, dolent, je muir!*): la volpe si lacerava la coda e si accascia al suolo svenuta, suscitando la compassione dell'incauto nibbio, che cade ancora una volta (come altri volatili nella tradizione dei bestiari, qui riscritta) nell'inganno della finta morte;⁵⁶ le parole di Hubert, a cui la farcitura latina conferisce un rilievo comico, intensificano il motivo della confessione e l'anticipazione del divoramento finale: il troviero sa come tenere desta l'attenzione del suo pubblico, pur in un contesto che fino a questo punto ha premiato la digressione satirica sull'asse narrativo. La sfilza di contumelie che il nibbio (o il narratore?) rivolge a Renart dopo essere appena sfuggito alla sua presa, nonostante l'ammissione della propria follia (v. 790),⁵⁷ non fanno che rilanciare l'ultima *volée* dell'imbroglione.

Renart confessa infine di aver divorato i piccoli del nibbio, fingendo di ignorare l'identità del suo interlocutore, descritto come un religioso ipocrita (v. 804: *un religious ermofle*), e si dice pronto a riparare, con un gesto di pentimento a cui finora non ha mai fatto ricorso; Hubert, sconvolto dalla rivelazione, augura al suo interlocutore di morire annegato,⁵⁸ ma di fronte all'inaspettato proposito del peccatore di diventare suo 'uomo ligio' a sigillare l'apparente contrizione gli concede quel bacio di pace, che invece il predatore trasforma in un abbraccio mortale. La conclusione giunge improvvisa e, a meno di sospettare guasti della trasmissione, l'adesione del confessore appare motivata solo dall'eccezionalità del pentimento che l'arci-peccatore mette in scena. Mi pare di poter dire che questo ennesimo capovolgimento, questa inversione di condotta, mentre esalta le capacità illusionistiche del *trickster*, sempre un passo più

56. La *branche* VII ricorda senz'altro le avventure della *branche* II con il gallo, la cincia e soprattutto il corvo (come pure quello della *branche* XVII), che a stento sfuggono alle grinfie del predatore.

57. *Fous est qui de lui s'apriveise*: ripresa del motivo del prologo.

58. Il testo riprende il motivo dell'acqua (vv. 827, 830) che caratterizza la situazione di isolamento dei personaggi.

avanti dei suoi antagonisti pronti a diventare le sue prede prima ancora di rendersene conto, conferma il tessuto di ambivalenza della *branche VII*, la rappresentazione attraverso la satira, la parodia e l'oscenità di un mondo in divenire, in movimento, in cui il bene e il male, la licenza e la trasgressione, i peccatori e i confessori, il narratore, i personaggi e il pubblico non hanno posizioni fisse e identità immutabili.

Università di Macerata

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berriot 1995: F. Berriot, *L'Autre attirant et inquiétant: Louange et dénigrement du sexe de la femme dans quelques fabliaux*, in *Les Représentations de l'Autre du Moyen Age au XVIII^e siècle. Mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz*, Université de Saint-Etienne 1995, pp. 177-88.
- Bonafin 2006: M. Bonafin, *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel «Roman de Renart»*, Roma 2006.
- Bonafin 2012: *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, a cura di M. Bonafin, Alessandria 2012.
- Carrega 1983: *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, a cura di A. Carrega e P. Navone, Genova 1983.
- Dufournet 1988: J. Dufournet, *La réécriture dans La confession de Renart (branche VII du Roman de Renart): jeux et enjeux*, in *A la recherche du «Roman de Renart»*, ed. by Kenneth Varty, New Alyth 1988, t. I, pp. 95-106.
- Flinn 1963: J. Flinn, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris 1963.
- Foulet 1914: L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris 1914.
- Harano 1992: N. Harano, *Quelques particularités de la Branche VII du Roman de Renart*, in «Reinardus» 5 (1992), pp. 63-8.
- HWDA: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von E. Hoffman-Krayer und H. Bächtold-Stäubli, Berlin 1927-1942.
- Leupin 1993: A. Leupin, *Barbarolexis. Scrittura e sessualità nel Medioevo*, trad. it., Cucùlibri, s.l., 1993.
- Librova 2005: B. Librova, *Une contribution a la description lexicologique des locutions françaises medievales: Confession Renart*, in «Etudes Romanes de Brno: Sbornik Praci Filozoficke Fakulty Brnenske Univerzity», Series Romani-ca 35.26 (2005), pp. 61-75.

- Martin 1882-1887: *Le Roman de Renart*, publié par E. Martin, Strasbourg 1882, 1885, 1887, 3 voll. (rist. anast. Berlin 1973).
- Martin 1887: E. Martin, *Observations sur le Roman de Renart*, Strasbourg 1887.
- Miñano Martinez 1996: E. Miñano Martinez, *La persuasion dérisoire dans la Branche VII du Roman de Renard*, in «Quaderns de Filologia, Estudis Literaris» 2 (1996), pp. 189-202.
- Orvieto-Brestolini 2000: P. Orvieto - L. Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma 2000.
- Scheidegger 1989: J. R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève 1989.
- Simpson 1996: J. R. Simpson, *Animal body, literary corpus: the old French Roman de Renart*, Amsterdam - Atlanta 1996.
- Subrenat 1984: J. Subrenat, *Les confessions de Renart*, in *Epopée animale, fable, fabliau*, ed. par G. Bianciotto et M. Salvat, Paris 1984, pp. 625-40.
- Sudre 1889: L. Sudre, *Les Sources du Roman de Renart*, Paris 1893.
- Suomela-Härmä 1981: E. Suomela-Härmä, *Les structures narratives du Roman de Renart*, Helsinki 1981.