

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,  
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,  
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,  
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XLIV  
(XIV DELLA IV SERIE)

FASCICOLO I



SALERNO EDITRICE · ROMA  
MMXX

ISSN 0390-0711

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 5617 del 12.12.2007

Il volume viene stampato con un contributo  
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2020 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

UN GIULLARE TUTTO GIALLO.  
ITINERARIO CRITICO ATTRAVERSO  
LA BRANCHE 1 B DEL ROMAN DE RENART

La storia filologica, critica e anche bibliografica del *Roman de Renart* sarebbe di per sé un buon banco di prova per ripercorrere gli avvicendamenti estetici, ideologici, metodologici e geopolitici<sup>1</sup> del XIX e XX secolo e meriterebbe da sola una ricerca monografica. Ci si accorgerebbe, probabilmente, che, a dispetto della vastità del *corpus* testuale (che fa propendere a considerarlo un genere vero e proprio),<sup>2</sup> gli studi si sono coagulati spesso e volentieri soltanto su alcune zone privilegiate, siano esse questioni d'ordine filologico (storia della tradizione e ordinamento dei manoscritti "ciclici"), letterario (fonti, intertestualità, interdiscorsività), ermeneutico (l'universo animalistico e la sua rappresentazione, p.es.), ovvero analisi imperniate su questa o quella *branche* considerata, per quanto sia possibile, isolatamente, come testo concluso, esecuzione individuale di una partitura di un genere alla moda.<sup>3</sup> Proprio il regesto della critica sulle singole *branches* metterebbe in evidenza (lo dico all'ingrosso, sulla base della mia modesta esperienza) che non soltanto alcune di esse sono state oggetto di maggiore attenzione di altre,<sup>4</sup> ma anche che all'interno di una stessa *branche* la discussione si è ac-

1. Basterebbe osservare quanto il *Roman de Renart*, e quindi la letteratura critica su di esso, sia per lunghissimo tempo un fatto essenzialmente europeo settentrionale, a cui i paesi e le culture che si affacciano sul Mediterraneo danno un contributo marginalissimo, almeno fintantoché l'ottica prevalente esclude la comparazione a largo raggio che include, cioè, i testi e i contesti del folklore. Ancora oggi gli interventi critici ai congressi della Société Internationale Renardienne sono quasi totalmente egemonizzati da studiosi francesi, inglesi, tedeschi, olandesi, ecc.

2. Come argomentato altrove, cfr. M. BONAFIN, *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel 'Roman de Renart'*, Roma, Carocci, 2006, pp. 290-95.

3. Il successo del *Roman de Renart* abbraccia un arco plurisecolare, com'è noto, dall'ultimo quarto del XII alla fine del XIII secolo, senza contare le "continuazioni" e le rielaborazioni successive, anche d'autore; per un panorama complessivo è ancora utile J. FLINN, *Le 'Roman de Renart' dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1963.

4. E si può facilmente comprendere in ragione della loro posizione cronologica, della densità ermeneutica, del valore modellizzante rispetto alle altre, della qualità retorico-stilistica, delle peculiarità linguistiche, ecc. Tuttavia, non si può sottacere il fatto che, almeno a partire dalla metà del XX secolo, l'imperativo "mercaticistico" *publish or perish*, implicito a livello internazionale, ha comportato un incremento notevole del tasso di ripetitività nella letteratura critica accademica, nell'universo capitalistico globalizzato, e ha nuociuto non poco alla ricerca originale in qualunque settore scientifico.

cesa soprattutto, quando non esclusivamente, su certi aspetti, lasciandone in ombra altri. Ciò che invece vorrei proporre in questo contributo è un itinerario critico attraverso la *branche 1 b* che, nei limiti di spazio concessi, affronti o almeno tocchi tutti i punti di maggior interesse del testo, così da esemplificare, in una sorta di lettura continua, la ricchezza di stimoli che il *Roman de Renart* offre anche al lettore del XXI secolo, purché abbia la pazienza di ascoltarlo.<sup>5</sup>

1. La *branche 1 b* è trasmessa come terza parte del complesso della prima *branche* (1 - 1 a - 1 b), che ha questo numero d'ordine (poi divenuto surrogato del titolo) perché in testa a undici dei quattordici manoscritti principali che contengono il *Roman de Renart* e che in verità si può considerare, se non la prima in assoluto, certamente la più salda delle antologie che confluirono nelle collezioni maggiori, rappresentate appunto dai quattordici manoscritti (A, D, E, F, G, H, I, N, O; B, K, L; C, M); questi manoscritti sono ripartiti in tre grandi famiglie o classi ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ),<sup>6</sup> per ciascuna delle quali disponiamo di edizioni standard di riferimento.<sup>7</sup> Il testo della *branche 1 b* che ci interessa non presenta grandi differenze nella trasmissione<sup>8</sup> e la sua redazione migliore è ritenuta ancora quella recata dal manoscritto A della famiglia  $\alpha$ , edito da E. Martin, che seguiremo.<sup>9</sup>

La *branche* è nota anche col titolo doppio *Renart teinturier et Renart jongleur*,

5. Si sarà notato che ho scritto “lettore” e “ascoltarlo”, volutamente: perché questa è forse la prima contraddizione che ci si trova ad affrontare, leggendo i testi del Medioevo, nati per essere ascoltati.

6. La classificazione dei manoscritti e il primo studio della tradizione risalgono, com'è noto, a E. MARTIN, *Examen critique des manuscrits du 'Roman de Renart'*, Bâle, Schweighauser, 1872; un primo avviamento alla storia editoriale del *Roman de Renart* si trova nel cap. 10 di BONAFIN, *Le malizie*, cit.

7. Cfr. *Le Roman de Renart*, éd. par E. MARTIN, 3 voll., Strasbourg-Paris, Trübner-Leroux, 1882-1887 (rist. anast. Berlin, de Gruyter, 1973); *Le Roman de Renart*, éd. d'après le manuscrit de Cangé par M. ROQUES, 6 voll., Paris, Champion, 1948-1963; *Le Roman de Renart*, éd. d'après les manuscrits C et M par N. FUKUMOTO, N. HARANO et S. SUZUKI, 2 voll., Tokyo, France Tosho, 1983-1985.

8. Cfr. E. MARTIN, *Observations sur le 'Roman de Renart'*, Strasbourg-Paris, Trübner-Leroux, 1887. Una traduzione italiana della *branche* è compresa nel volume *Le metamorfosi di Renart la volpe*, a cura di M. BONAFIN, Alessandria, Edizioni dell'Orso, di prossima pubblicazione.

9. Anche per la numerazione progressiva dei versi (2205-3212), che non la identifica come autonoma dalle prime due parti della *branche 1*, anche se ormai sull'indipendenza delle tre unità narrative la critica è concorde: cfr. p.es. R. DUBUIS, *Les structures narratives dans la branche 1 du 'Roman de Renart'*, in *Mélanges de langue et littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*, éd. par J. DUFOURNET et D. POIRION, Paris, SEDES, 1973, pp. 199-211.

assegnato *ex post* dagli studiosi,<sup>10</sup> in modo da valorizzare le due maschere che il protagonista adotta in questi episodi concatenati,<sup>11</sup> sfruttando come sempre a suo vantaggio due occasioni che gli capitano. Tuttavia, se è vero che le due maschere in qualche modo si sovrappongono e coincidono nello sfruttamento astuto che ne fa la volpe, il ruolo del (falso) tintore non è che un prologo narrativo che occupa grosso modo i primi 120 versi.<sup>12</sup>

2. All'inizio della *branche*, Renart sta scappando attraverso i campi perché il re (Noble, il leone) ha emesso un bando con licenza di uccidere la volpe senza processo per chi riuscirà a prenderla. Giunto in cima a una collina, Renart rivolge a Dio una preghiera<sup>13</sup> perché lo renda irriconoscibile agli altri animali (vv. 2217-33):

En son un grant tertre s'areste,  
 Vers Orient torne sa teste.  
 Lors dist Renart une proiere  
 Qui molt fut pressieuse et chiere.  
 «He dex, qui meins en trinité,  
 Qui de tans perilz m'as jeté  
 Et m'as soufert tans malz a fere  
 Que je ne doüsse pas fere,  
 Garde mon cors d'ore en avant  
 Par le tien seint conmandement!  
 Et si m'atorne en itel guise,  
 En tel maniere me devise  
 Qu'il ne soit beste qui me voie,  
 Qui sache a dire que je soie».

10. Nell'explicit del testo trådito da A si legge solo al v. 3211 «Ci faut Renart li teinturier».

11. Di un *récit à tiroirs* parla DUBUIS, art. cit., p. 211, sottolineando la giustapposizione di avventure ben narrate e affini al genere dei *fabliaux*.

12. Un'analisi fine del testo, nella lezione del manoscritto C e di M, presi a base della sua edizione, fornisce N. FUKUMOTO, *Le Roman de Renart, branche 1b, édition critique d'après les manuscrits C et M... (2)\* – notes et études* –, in «Bulletin de l'Université de Soka», v 1981, pp. 71-98, un lavoro che completa appunto l'edizione, con un regesto di *loci* filologici e linguistici e un corredo di note critico-letterarie. Non condivido tuttavia la sua bipartizione secondo i due travestimenti di Renart, perché, come dico, la volpe-tintore occupa assai meno dei primi 120 versi; meglio sarebbe stata l'etichetta di volpe-tinta, perché il colore le resta addosso più o meno fino alla fine.

13. Le preghiere della volpe costituiscono quasi un sottogenere di discorso nel *Roman de Renart*, perlopiù intonate alla satira religiosa, ma talvolta semplicemente parodiche (cioè non miranti alle forme della religione, ma sfruttandole per colpire altri bersagli); cfr. p.es. *branche* 1, vv. 1128-42.

Vers Orient sa teste cline,  
 Granz colz se done en la poitrine,  
 Drece sa poe, si se seigne.

Non sfugge il simbolismo dei gesti e delle azioni,<sup>14</sup> né il capovolgimento parodistico e irridente a cui sono sottoposti: come Roland all'approssimarsi della sua fine, sale su un poggio, prega Dio, dice il suo *mea culpa*, volge lo sguardo in avanti;<sup>15</sup> ma il *tertre* di Renart non può raffigurare il Golgota che traspare in filigrana dalla scena della morte dell'eroe epico, come la preghiera, di là dalle parole e dall'atto di battersi il petto, non è che una imitazione carnevalesca: la volpe ringrazia Dio di averlo tratto fuori da molti pericoli<sup>16</sup> e gli chiede di salvarlo ancora una volta trasfigurandolo, cioè facendolo rinascere con una nuova identità.

Mosso come sempre dalla fame («Mes de fein sofre grant destrece», v. 2235; «Renart dedenz la cort s'en entre / Por proie querre a ues son ventre», vv. 2249-50), ma guidato inconsapevolmente dalla Provvidenza, Renart arriva nella casa di un tintore e, sportosi dalla finestra, cade nella tinozza dove si stemperava la tintura, che l'artigiano stava preparando per tingere in giallo i tessuti (vv. 2259-64):

Malbailliz fu et deçoüz:  
 Car dedenz la cuve est coüz.  
 Au fonz va, mes pas n'i demoure:  
 Isnelement resailli soure.  
 La cuve out auques de parfont,  
 Par desus noe qu'il n'afont.

La volpe si dibatte nel recipiente profondo e rischia di annegare, quando arriva il tintore con il quale intavola un dialogo paradossale, facendogli cre-

14. Cfr. C. REICHLER, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1978, pp. 138-40.

15. Più d'uno sono i versi che si possono citare delle celebri lasse della *Chanson de Roland*: «muntet un tertre» (v. 2267), «devers Espaigne est en un pui agut / a l'une main si ad sun piz batud» (vv. 2367-68), «guaris de mei l'anme de tuz perilz / pur les pecchez que en ma vie fis» (vv. 2387-88); se il volgersi verso Oriente (Gerusalemme) nella preghiera di Renart è ovvio (almeno per il pubblico medievale), non si può escludere che esso commuti parodicamente il volgersi verso i Saraceni di Spagna (Occidente) dell'eroe epico, del quale un altro tratto potrebbe essere implicito e travestito nel mutamento di aspetto che la volpe impetra (Roland «en sun visage sa culur ad perdue», v. 2299).

16. Non mi soffermo sulla fenomenologia di questo Dio che in molti testi della narrativa medievale appare piuttosto benevolente o accondiscendente verso le trasgressioni degli eroi (si pensi solo al *Tristan* di Béroul).

dere di essere esperta del mestiere («Je sui beste de ton mester, / Si te puis bien avoir mester», vv. 2281-82) e riuscendo così a farsi trarre fuori dalla tinozza; a quel punto, la finzione d'essere tintore non è più necessaria («Prodom, entent a ton afere, / Que je n'en sai a nul chef trere», vv. 2305-6) e Renart se la svigna, pronto a nuove avventure, ma soprattutto reso quasi irriconoscibile dal colore giallo di cui s'è impregnato il suo mantello («Ta teinture est molt bien peranz, / Jaunez en sui et reluisanz», vv. 2313-14).

La scena è breve (vv. 2236-324) ma densa di sottintesi. Intanto la figura del tintore e la rappresentazione della sua attività sono estremamente coerenti con ciò che sappiamo dagli storici; nella maggior parte delle città dove c'è qualche forma di industria tessile i mestieri della tintoria sono distinti secondo i tessuti e secondo i colori, una specializzazione che si spinge in alcuni casi a differenziare i tintori anche secondo la materia colorante che possono usare.<sup>17</sup> Un'altra distinzione ricorrente riguarda la tecnica della tintura: in Francia, p.es., si separano i tintori *de bouillon* (che bollono dapprima la stoffa con la tinta e il mordente) dai tintori *de cuve* (che possono pure tingere a freddo):<sup>18</sup> a quest'ultima specialità sembra appartenere proprio il *teinturier* incontrato da Renart, che sguazza e nuota nella *cuve*, ma senza avvertire che la tintura sia calda. Alla specializzazione cromatica e/o materiale dei tintori nelle città dell'Europa occidentale non si accompagna una valutazione del mestiere, che anzi è generalmente disprezzato anzitutto perché è un lavoro manuale e poi perché contaminante, a contatto con lo sporco.<sup>19</sup> Non per nulla la *branche* usa ripetutamente il termine *vilein* per indicare il tintore (vv. 2265, 2271, 2288, 2299, 2304), lemma dispregiativo con cui l'aristocrazia, ma anche la classe mercantile che aspira ad integrarsi nel ceto dominante, allontana da sé tutti coloro che devono restare subalterni. A riprova della condizione inferiore della figura del tintore, si può ricordare che in alcune città spagnole, provenzali e italiane «la professione di tintore è rimasta a lungo appannaggio degli artigiani ebrei, che alla diffidenza e al disprezzo che suscita questa attività aggiungono la marginalità sociale e religiosa».<sup>20</sup> Se si pone mente al fatto che il giallo è stato spesso usato per marciare gli ebrei, potrebbe non essere fuorviante cogliere nel colore usato dal tintore nella *branche* e quindi nella tinta con cui esce Renart dalla tinozza una surdeterminazione semantica, a evidenziare ancora di più la pericolosa

17. Cfr. M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 158-59.

18. Ivi, p. 161.

19. Ivi, pp. 170, 173.

20. Ivi, p. 171.

vicinanza dei due personaggi, connotati *ad abundantiam* come esperti della frode e dell'inganno.<sup>21</sup>

Se nel Medioevo (ma non solo) «il fatto stesso di menzionare o di non menzionare il colore di un oggetto è una scelta fortemente significativa»,<sup>22</sup> ci si deve domandare quali valori associa il pubblico del *Roman de Renart*, almeno di questa *branche*, al colore del mantello del suo protagonista. Il colore naturale della volpe è una varietà di rosso, il fulvo, «colore dell'ipocrisia, della menzogna e del tradimento»,<sup>23</sup> a metà fra il rosso e il giallo, colore dei capelli di Giuda nell'iconografia medievale; difficile dire quale sia stata la direzione o il vettore dell'investimento semantico: l'animale simbolo della furbizia e della frode ha trasferito sul personaggio il cromatismo del pelo o l'archetipo cristiano del traditore ha sussunto sotto di sé anche la rappresentazione della volpe? Forse l'uno e l'altro. Rosso Malpelo è un carattere recessivo di lunga durata: «tutti i trattati di fisiognomica [...] presentano gli uomini dai capelli rossi come esseri falsi, furbi e crudeli, come la volpe. Tradizione che in Occidente durerà in questo tipo di letteratura sino in pieno XIX secolo». <sup>24</sup> Ma in questa *branche* Renart *li rous*<sup>25</sup> si tinge di giallo e giallo è anche il colore dell'abito di Giuda, nelle raffigurazioni sempre più frequenti a partire dal XII secolo<sup>26</sup> e che hanno concorso alla progressiva svalutazione di quel colore nei sistemi cromatici europei. Eppure Renart rivendica con gioia e orgoglio questa sua nuova colorazione («Molt se regarde, molt se mire, / De joie conmença a rire», vv. 2323-24), sottolineandone la lucentezza, cioè, secondo la concezione medievale, la pienezza, la luminosità, l'apparenza di vitalità e allegria, proprie dei colori intensi, squillanti, che impregnano bene la stoffa e resistono al tempo, all'acqua, al sole,<sup>27</sup> che si contrappongono quindi ai colori opachi, spenti, slavati, secondo parametri che appaiono percettivamente più rilevanti della sola tonalità. Sfruttando un'ambivalenza a cui il lettore del *Roman de Renart* è abituato, il

21. Se è vero, come dice PASTOUREAU, op. cit., p. 172, che la coppia verbale *teindre/feindre* in epoca feudale tende a condividere i tratti semantici dell'artificio, della menzogna, della mascheratura.

22. Ivi, p. 106.

23. Ivi, p. 178.

24. Ivi, p. 182.

25. Cfr. R. BELLON, *Renart li rous: remarques sur un point de l'onomastique renardienne*, in *Les Couleurs au Moyen Age*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1988, pp. 17-28; E. SUOMELA-HÄRMÄ, «Des rous et des couleurs...», ivi, pp. 401-22.

26. PASTOUREAU, op. cit., p. 185.

27. Ivi, p. 114.



protagonista sembra dunque riattivare quelle connotazioni positive del giallo (quasi dell'oro luccicante) che il colore possedeva nell'antichità e che possiede ancora in molte culture extraeuropee.<sup>28</sup>

Dal punto di vista narrativo e funzionale, la volpe tinta di giallo e quindi mascherata in modo da non essere riconosciuta dai suoi potenziali avversari non richiama solo, per affinità generica, i trucchi e i camuffamenti a cui il *trickster* Renart ricorre abitualmente,<sup>29</sup> ma anche, più precisamente, un racconto conservato nel *Pañcatantra* indiano<sup>30</sup> e schedato nei repertori di motivi folklorici internazionali,<sup>31</sup> quello dello sciacallo tinto di blu. I punti narrativi essenziali che si riscontrano anche nella *branche* 1 b si possono ricapitolare in questo modo:<sup>32</sup>

Uno sciacallo, mentre vagava alla ricerca di cibo («Por proie querre a ues son ventre», v. 2250) entro la città («Envers une vile s'adreche», v. 2236), venne colto dalla notte («Esbahiz fu quant vint en l'ombre», v. 2257), con la gola contratta dalla fame («Mes de fein sofre grant destrece», v. 2235). Sfuggendo ai cani che lo inseguivano e ululando di terrore, cadde senza avvedersene in una giara piena di indaco («Malbailliz fu et decoüz: / Car dedenz la cuve est coüz», vv. 2259-60). La torma dei cani si allontanò. Uscito faticosamente dalla giara della tinta («Par tel air le sache fors / Par pou ne li a tret del cors», vv. 2301-2) e vedendo il suo corpo colorato dal liquido («Jaunez en sui et reluisanz. / Ja ne serai mes coneüz», vv. 2314-15), nota che gli altri sciacalli non lo riconoscono e fuggono spaventati («Tel poor a, por poi ne fuit», v. 2346).<sup>33</sup>

Allora lo sciacallo tinto di blu decide di approfittare della situazione e farsi rico-

28. Cfr. L. LUZZATTO-R. POMPAS, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani, 2005; J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1986, *ad voc.*

29. Dalla morte simulata rotolandosi nella terra e impolverandosi per attirare più facilmente i volatili, giusta la tradizione dei bestiari tardo-antichi e medievali e di cui la zootopica offre più d'un esempio, al *maquillage* con sostanze vegetali, come nella *branche* 13 (*Renart teint en noir*).

30. Cfr. già L. SUDRE, *Les sources du 'Roman de Renart'*, Paris, Bouillon, 1893, pp. 250 sgg., e L. FOULET, *Le Roman de Renard*, Paris, Champion, 1914, p. 358.

31. Le varianti schedate da S. THOMPSON nel *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 voll., Bloomington, Indiana Univ. Press, 1932-1936 (più volte riedito), sono esattamente «J512.13. Jackal accidentally made king but joins other jackals in howling at night. Killed», «J951.4.1. Painted jackal admitted neither to the peacocks nor to the jackals», «J953.14. Jackal falls into dye vat, tries to pose as peacock: detected», «J2131.5.6. Jackal's head caught in pot of blue dye. Animals make him king, but detect him from his cry and turn him out». Per tutte il rinvio interno è a S. THOMPSON-J. BALYS, *Motif and Type Index of the Oral Tales of India*, ivi, id., 1958.

32. Per il testo tradotto in italiano riassumo *Pañcatantra. Il libro dei racconti*, a cura di G. BECHIS, Milano, Guanda, 1983, pp. 46-47, che si basa sulla versione più antica dell'opera (IV-VI secolo d.C.); aggiungo fra parentesi nel testo i richiami ai versi della *branche* 1 b.

33. È la reazione di Isengrino alla vista della volpe colorata di giallo.

noscere dagli altri animali come un capo di origine soprannaturale, allontanando da sé gli altri sciacalli. Ma un giorno, all'udire gli ululati degli altri sciacalli provenienti dalle regioni vicine, non poté trattenersi dal rispondere ululando a sua volta. Fattosi così riconoscere per quello che era realmente, gli altri animali che aveva ingannato lo uccisero.

Di là dalla differente tonalità di colore,<sup>34</sup> e dalla indubbiamente più felice e divertente narrazione del *Roman de Renart*, che spinge sul pedale “novellistico” quello che in origine era soltanto un *exemplum* in un testo didascalico, il calco strutturale è innegabile e già i primi esegeti della *branche* si chiedevano come potesse essere giunto nella Francia del XII secolo il canovaccio diegetico mediorientale (forse attraverso gli arabi o gli ebrei?).<sup>35</sup>

Che l'autore della *branche 1 b* conosca in qualche modo il racconto indiano dello sciacallo tinto di blu sembrerebbe confermato anche dalla trasformazione originale che gli imprime e che diventa il fulcro dell'episodio successivo, e centrale, vale a dire la maschera giullaresca della volpe. Infatti, come si è visto, lo sciacallo viene scoperto proprio perché non riesce a camuffare la voce e a trattenersi dal fare eco agli ululati dei suoi simili (*mielz valt nature que ne fait nureture!*): la voce è ciò che può tradire qualunque travestimento per quanto riuscito. Ma la volpe lo sa, perché come *trickster* è sempre un passo avanti agli altri animali, che non possono vincere il loro istinto. Allontanatosi dalla casa del tintore, si imbatte nel suo avversario di sempre, il lupo Isengrino, anche lui affamato e in cerca di una buona occasione<sup>36</sup> (vv. 2330-40):

«Las!» dist Renart «or sui ge morz.  
Qar Ysengrin est fors et cras

34. Che pure andrebbe indagata, a conferma, forse, di una diversa valorizzazione ideologica e semantica dei sistemi cromatici in culture differenti.

35. FOULET, op. cit., seguito poi da J. DUFOURNET, *Petite introduction aux branches 1, 1a et 1b du Roman de Renard*, Paris, CDU, 1971, p. 81, intravedeva anche la possibile influenza delle avventure di Guillaume d'Orange, un eroe epico che non esita a servirsi di astuzie, trucchi, travisamenti e camuffamenti per portare a termine le sue imprese: cfr. anche M. INFURNA, *Guillaume d'Orange o "le chevalier au déguisement"*: il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume d'Orange, in MR, x 1985, pp. 349-69. In effetti le intersezioni e le sovrapposizioni, a diversi livelli, fra Renart e Guillaume meriterebbero di essere approfondite: cfr. intanto M. LACANALE, *L'opera come riflesso del personaggio: un confronto tra la volpe Renart e Guillaume d'Orange*, in «L'immagine riflessa», n.s., XXIII 2014, pp. 121-40.

36. Si noti il ricorrere a breve distanza del lemma connotativo *aventure*, dapprima (v. 2320) a proposito di Renart che, quasi verace cavaliere, dice di andar in cerca di avventure nella foresta, quindi di Isengrino che, sul limitare del sentiero, aspetta il momento propizio, cioè che gli passi davanti una preda per saziare la sua fame (v. 2327).

Et je de fein megres et las.  
 Molt en ai sosfert grant angoisse.  
 Ne quit pas qu'il me reconoisse:  
 Fors q'au parler (ce sa je bien)  
 Me conostra sor tote rien.  
 G'irai a lui, a que qu'il tort,  
 S'orraï noveles de la cort».  
 Lors se porpense en son corage  
 Que il changera son langaje.

Come di regola nel *Roman de Renart*, il piú debole ha la meglio sul piú forte grazie all'astuzia: qui il protagonista teme di essere riconosciuto dalla voce, nonostante il giallo accecante del mantello che ha già confuso il lupo da lontano,<sup>37</sup> pertanto medita in cuor suo di cambiare il suo linguaggio, o per meglio dire di modificare la sua lingua naturale, adottando un idioma inventato e mescolato che lo faccia apparire straniero.

La metamorfosi di Renart ha compiuto un altro passo: sfuggito alla minaccia di morte del bando reale, esaudita la sua preghiera di non essere riconosciuto, precipitato e riemerso dalla vasca del tintore, sorta di fonte battesimale parodico che produce la rinascita del protagonista adornandolo di un nuovo colore, egli è quasi pronto per la sua nuova identità. Anche se in fondo si tratta soltanto dell'ennesima finzione, di una maschera a tempo ed efficace solo per chi attraversa la strada del personaggio, non certo per il pubblico a cui l'autore indirizza i suoi segnali. Lo stesso nuovo colore di cui si ammanta la volpe è stato interpretato come figura dell'*ornatus* retorico, dei *colores rhetorici* che abbelliscono il discorso del seduttore, in ultima analisi del Maligno.<sup>38</sup> Una maschera che non dissimula, ma rivela e della quale il complemento essenziale è appunto il linguaggio, la capacità di dar vita/voce a una realtà possibile, fondata solo sulla credenza.<sup>39</sup>

3. Renart sfrutta da par suo il vantaggio di apparire estraneo<sup>40</sup> al suo interlocutore (vv. 2351-56):

37. Cfr. «Ysengrin garde cele part / Et voit venir vers lui Renart. / Drece la poe, si se seigne / Ancois que il a lui parveigne, / Plus de cent fois, si con je cuit: / Tel poor a, por poi ne fuit» (vv. 2341-46).

38. Cfr. REICHLER, op. cit., pp. 141 sgg.

39. E non sono da escludere, per l'ermeneuta modernamente piú sottile, allusioni metafunzionali: Renart quale figura della letteratura *tout court*.

40. Cfr. «Et dit que mes ne vit tel beste, / D'estranges terres est venue» (vv. 2348-49).

«Godehelpe» fait il, «bel sire!  
 Non saver point ton reson dire».  
 «Et dex saut vos, bau dous amis!  
 Dont estes vos? De quel país?  
 Vos n'estes mie nes de France  
 Ne de la nostre connoissance».

Sulla lingua usata dalla volpe e sulle sue implicazioni ideologiche si è riversata la maggior parte della critica della *branche 1 b*, tanto più che nel testo essa si salda poco dopo ad altri due elementi-chiave per lo sviluppo del racconto, la figura professionale che la volpe dice di rappresentare e lo strumento senza il quale non può esercitare il suo mestiere (vv. 2369-76):

«Et savez vos neisun mestier?»  
 «Ya, ge fot molt bon jogler.  
 Mes je fot ier rober, batuz  
 Et mon viel fot moi toluz.  
 Se moi fot aver un viel,  
 Fot moi diser bon rotruel,  
 Et un bel lai et un bel son  
 Por toi qui fu sembles prodom [...]».<sup>41</sup>

Galopin (v. 2380), un giullare tutto giallo, che viene dalla Bretagna e a cui è stata rubata la viella: ecco la nuova identità con cui si presenta Renart. La lingua con cui si esprime esibisce delle caratteristiche fondamentali che sostanziano la comicità di cui la *branche* fa ampio uso; le deformazioni a cui sottopone il francese,<sup>42</sup> secondo lo stereotipo che rende ridicoli i personaggi che affettano di parlare una lingua estera che non conoscono, hanno fatto evocare il “francese di Marlborough”, atteso che il locutore dichiara di provenire dalla Bretagna,<sup>43</sup> cioè quel “franglese” che alla fine del XII secolo sembrava essersi allontanato dall’anglonormanno e suonare sempre più esotico ai continentali;<sup>44</sup> ma, se sembra improbabile considerare le alterazioni

41. Osservo, senza sovrastimare troppo la circostanza però, che i termini-chiave *jogler*, *viel*, sono in posizione di rima, come già in precedenza *proiere*, *teinture*, *rire*, *langaje*. Lo scrittore di questa *branche* non è di certo sprovvisto di abilità letterarie.

42. Nonostante la semplificazione a cui ricorre l'autore: «[Isengrino] Asez li conte en son François: / Renart li respont en englois» (vv. 2481-82).

43. Insulare, come precisa il v. 2361 («Engleter»).

44. Cfr. E. SCHULZE-BUSACKER, *Renart, le jongleur étranger: analyse thématique et linguistique à partir de la branche 1b du 'Roman de Renart', vv. 2403-2580 et 2857-3034*, in *Proceedings of the Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Münster, 1979*, ed. by J. GOOSSENS and T. SOD-

idiomatiche della lingua di Renart come un documento di storia della lingua, appare subito evidente che il *leit-motiv* consiste piuttosto in quella insistita trasformazione delle voci del verbo *estre* in *foutre* e nell'intercalare continuo di *fof* nel discorso. Si può certo assimilare questo fenomeno agli intensificatori o marcatori discorsivi tipici del linguaggio basso, sub-standard, popolare,<sup>45</sup> tuttavia, nel *Roman de Renart*, nel discorso che il protagonista, sotto la maschera, indirizza a Isengrino, prevale senza meno l'allusività alla relazione adulterina con la lupa Hersent e forse anche l'anticipazione velata della prossima disavventura del lupo. La spia sessuale sottotraccia – ma neanche tanto viste le decine di occorrenze (!) – enfatizza il parallelismo fra dominio erotico e dominio discorsivo che Renart esercita sui suoi antagonisti,<sup>46</sup> proprio apparentemente lasciando loro credere di essergli superiori.

L'aspetto linguistico e il meccanismo del comico e del riso sono in questo caso solidali ed incrementano l'efficacia del racconto: facendo scimmiettare alla volpe il gergo impuro e subalterno del misero giullare bretone, la *branche* mette in apparenza il lupo (e il lettore che si identificasse momentaneamente con lui) in condizione di superiorità, giusta il meccanismo già ricordato di ridicolizzare gli stranieri che non parlano bene la lingua del posto. Ma proprio questa eccessiva confidenza, questa pretesa di gerarchia, espongono Isengrino a diventare bersaglio di Renart e si rivelano sostanzialmente infondate.

Non si tratta solo dell'usuale rovesciamento di ruoli (alto/basso, sciocco/astuto), ma dell'attivazione dello stimolo-chiave del riso:<sup>47</sup> l'innescò del quale consiste nel repentino viraggio da un messaggio di dominanza a un messaggio di sottomissione, emesso da un soggetto la cui pretesa di rango

MANN, Köln, Böhlau, 1981, pp. 380-91; A. MARTINEAU, *L'étrange charabia de Renart dans Renart jongleur (Branche 1 du 'Roman de Renart'; env. 1190-1195)*, in *L'étrangeté des langues. Actes du Colloque de Saint-Étienne, 13-15 janvier 2010*, éd. par Y. CLAVARON, J. DUTEL et C. LÉVY, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, pp. 69-80.

45. Cfr. W. CALIN, *Obscene Anglo-Norman in a Central French Mouth; or, How Renart the Fox Tricks Isengrin the Wolf, and Why It Is Important*, in «Florilegium», XVIII 2001, pp. 7-19, a p. 11: in italiano, si pensi all'uso, quasi desemantizzato, di *cazzo* nel discorso informale quotidiano.

46. Cfr. M. LAWRENCE, *Parole, pouvoir, plaisir et déguisement du goupil dans 'Renart Jongleur', in «Reinardus», XIV 2001, pp. 173-88; anche in inglese: EAD., *The Storyteller's Verbal jonglerie in 'Renart jongleur', in Telling the Story in the Middle Ages. Essays in Honour of Evelyn Birge Vitz*, ed. by K.A. DUYS, E. EMERY and L. POSTLEWATE, Cambridge, Brewer, 2015, pp. 31-46.*

47. Cfr. F. CECCARELLI, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988, e M. BONAFIN, *Rire, comique et parodie médiévale à la lumière d'une théorie bio-sociale*, in *Ravy me treuve en mon deduire. Mélanges en l'honneur de Jean Dufournet*, études réunies par E. GAUCHER et L. PIERDOMINICI, Fano, Aras, 2011, pp. 13-35.

si rivela improvvisamente infondata. E se il pubblico aveva cominciato a ridere del “franglese” di Galopin, presto si deve ricredere sulla gerarchia dei ruoli e finisce col ridere *con* Galopin (e l'autore della *branche*) a spese di Isengrino, magari inferendone, se ci ripensa, che chi si fa beffe dei giullari anglo-normanni forestieri, come fanno i francesi continentali, rischia di esserne poi ingannato e umiliato sonoramente.

4. Renart-Galopin giullare bretone campeggia negli episodi successivi della *branche*. La sua presentazione come giullare non può rinunciare a due elementi caratterizzanti, lo strumento musicale,<sup>48</sup> la viella, come s'è visto, e il repertorio, la cui elencazione lo individua fundamentalmente come un esperto della *matière de Bretagne*, manco a dirlo, cioè dell'immaginario piú di finzione di tutta la letteratura medievale: insomma un “personaggio-poeta” che rivendica, per chi lo intende, il suo ruolo di *metteur en scène* di fronte a cui gli altri personaggi possono solo essere vittime o comprimari.

Il repertorio padroneggiato non è ampio, ma significativo (vv. 2389-95):

«[...] Ge fot savoir bon lai Breton  
Et de Merlin et de Noton,  
Del roi Artu et de Tristan,  
Del chevrefoil, de saint Brandan».  
«Et ses tu le lai dam Iset?»  
«Ya, ya: goditoët,  
Ge fot saver' fet il trestoz».

L'eco dell'arci-prologo<sup>49</sup> del *Roman de Renart* è percepibile, quantomeno nel primato della letteratura narrativa in senso lato cortese<sup>50</sup> e nell'aggregante

48. Cfr. L. WRIGHT, *Disguise as Minstrel: the Literary Backcloth to Renart jongleur*, in *À la Recherche du Roman de Renart*, ed. by K. VARTY, 2 voll., New Alyth (Perthshire), Lochee Publications, 1988-1991, vol. 1 pp. 229-37, che esemplifica l'importanza dello strumento musicale anche nelle figure di nobili che si travestono da musicisti professionisti.

49. Dico così perché il prologo della *branche 2*, la prima di quelle che ci sono conservate secondo una cronologia ormai assestata, è anche il testo di apertura delle collezioni trasmesse dai manoscritti delle famiglie  $\beta$  e  $\gamma$ , assumendo quindi a incipit generale.

50. Cfr. «Seigneurs oï avez maint conte / que maint conterre vous raconte / comment Paris ravi Elaine / le mal qu'il en ot et la paine / de Tristan qui la chievre fist / qui assez bellement en dist / et fabliaus et chançon de geste» (cito dall'edizione di E. MARTIN, riprodotta in *Il romanzo di Renart la volpe*, a cura di M. BONAFIN, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004<sup>4</sup>, p. 40). Sarà forse un caso che un'antologia di *branches* si trovi a conclusione del celebre manoscritto Chantilly, Condé 472 (K nella tradizione del *Roman de Renart*), che contiene quasi esclusivamente romanzi di materia arturiana? O invece la spia che quella letteratura era percepita come lo sfondo “dialogizzante” principale del genere zooepico?

riferimento tristaniano, che per piú ragioni sembra un intertesto determinante dell'intreccio originale della zooepica (l'adulterio del protagonista con la lupa).<sup>51</sup>

Ma un riferimento alla *chanson de geste*, corrispondente a quello contenuto nel prologo della *branche 2*, potrebbe essere l'enigmatico *Noton* del v. 2390 – perlopiú decifrato come un diabolico *Nettuno* – che diventa nella redazione della famiglia  $\gamma$  un meno opaco *Foucon*,<sup>52</sup> personaggio eponimo di una delle canzoni piú note della *geste* di Guillaume d'Orange,<sup>53</sup> e l'apprendistato giullaresco di Renart si completerà infatti piú avanti («Tant fist Renart qu'en quinze dis / Fu si de la viele apris: / Sages en fu et escoles», vv. 2751-53), arricchendosi proprio del repertorio epico che inizialmente aveva trascurato («Moi saver bon chançon d'Ogier, / Et d'Olivant et de Rollier / Et de Charlon le char chanu», vv. 2853-55).

Per procurarsi l'indispensabile viella, Galopin segue Isengrino nella casa di un contadino che ne possiede una e tutte le sere la suona per la sua famiglia e per il vicinato.<sup>54</sup> Questo episodio attiva uno schema ricorrente nel *Roman de Renart*, quello dell'intrusione in un luogo chiuso per conquistare un bene che vi è detenuto e delle conseguenze negative che ne derivano di solito per l'antagonista della volpe, la quale o non entra affatto insieme al suo occasionale compagno di avventura o, se entra, riesce anche a uscire per prima lasciando l'altro a subire il castigo per l'effrazione compiuta.<sup>55</sup> Due

51. Cfr. M. BONAFIN, *Le maschere del trickster (Tristano e Renart)*, in «L'immagine riflessa», n.s., IX 2000, pp. 181-96.

52. Cfr. MARTIN, *Observations*, cit., pp. 16 sgg.; FUKUMOTO, art. cit. Altri potrebbe legittimamente pensare a questa lezione come una *facilior* rispetto a quella di  $\alpha$ .

53. Cfr. P. MORENO, *La tradizione manoscritta del 'Foucon de Candie': contributo per una nuova edizione*, Napoli, Liguori, 1997; ancora un'intersezione fra il *Roman de Renart* e le *chansons* del ciclo di Guillaume d'Orange?

54. Non sembra avere interessato la critica questa rappresentazione di un contadino capace di suonare la viella e di creare attorno alla sua *performance* una comunità d'ascolto abituale, piú ampia della sua famiglia ed estesa al vicinato; il testo, atteso che il riferimento principale è al mestiere giullaresco di Renart, sembra sottintendere che tale *performance* non fosse solo musicale, ma che lo strumento accompagnasse dei testi cantati: il che potrebbe rendere il passo della *branche 1 b* interessante anche come indizio o riflesso di una circolazione piú ampia del repertorio giullaresco.

55. Esempi di questi schemi ricorrenti sono stati recentemente studiati da M. LACANALE, *S'en est de branche en branche alez... Il 'Roman de Renart' tra raccolta e ciclo*, in corso di stampa nella Biblioteca di Studi Romanzi della Società Filologica Romana (rielaborazione della tesi di dottorato del ciclo xxvi, a.a. 2010-2013, da me diretta presso l'Università degli Studi di Macerata); ma si ricorrerà con profitto ancora a M. DE COMBARIEU DU GRÈS-J. SUBRENAT, *Le 'Roman de Renart'. Index des thèmes et des personnages*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1987.

esempi piuttosto vicini a questo sono nella *branche 14* e nella *branche 1*. La scena vede Isengrino entrare da solo nella casa del contadino, lasciando fuori Galopin, che finge di essere spaventato dalla descrizione che il lupo gli ha appena fatto di un malfattore che il re ha bandito con licenza di ucciderlo tanto è pericoloso: Renart, ovviamente, ed è questo l'aspetto piú interessante e caratteristico dell'episodio in questa *branche*.

Infatti, nel dialogo che precede l'azione, Isengrino chiede a Galopin se ha mai incontrato Renart, di cui fornisce una descrizione abbastanza astratta, se non per il dettaglio della relazione con la regina, a riprova del *fil rouge* sessuale della *branche* (vv. 2308-410):

Mes foi que doiz Artu lo roi,<sup>56</sup>  
 Se tu veïs, se dex te gart,  
 Un ros garçon de pute part,  
 Un losenger, un traïtor  
 Qui envers nullui n'ot amor,  
 Qui tot deçoit et tot engigne?  
 Damledex doinst q'as poinz le tiegne!  
 Avanter escapa lo roi  
 Par son engin, par son bofoi,  
 Qui pris l'avoit por la roïne  
 Que devant lui tenoit sovine,  
 Et por autres forpez asez  
 Dont onc ne pot estre lassez.

Galopin chiede il nome di questo furfante, a completare il raggio del suo frastornato antagonista, giocando anche con un malinteso onomastico che fa ridere il lupo e lo consegna cosí ancora piú alla mercé della volpe (vv. 2422-25):<sup>57</sup>

Fot il donques pelez Asnon?  
 Ysengrin rist, quant il ce ot,  
 Et por le non d'Asnon s'esjot,  
 Molt l'amast mels que nul avoir.

56. Non è da sottacere anche l'ennesimo scambio fra realtà e (meta)finzione: al giullare del paese di re Artú si chiede di giurare sul personaggio di re Artú!

57. Come insegna Sigmund Freud, se è nella persona che ride che si realizza il motto di spirito, è nella persona che lo produce che si svolge il lavoro arguto, cioè la parte intellettuale della relazione: la seconda persona ne fa le spese, ma qui ciò accade solo nella credulità di Isengrino, perché la prima e la seconda persona coincidono; solo il *trickster*, si può dire, riesce a far ridere di se stesso, purché serva a confermare il suo predominio sugli altri. Cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1975, e sull'imbroglione in generale L. HYDE, *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*, trad. it., ivi, id., 2001.



Il sigillo che Renart pone al dialogo è superlativo: non sia mai che assomigli a un tale furfante (vv. 2435-38):

Foi que devez le seint martir  
 Et seint Tomas de Cantorbir,  
 Ne por tot l'or que dex aver  
 Ne fot vouloir moi lui sambler.

Rincuorato, Isengrino vuole presentare il suo nuovo compagno a corte, perché vi eserciti l'arte di giullare, per la quale ha appunto bisogno di una viella.<sup>58</sup>

Ecco dunque che, una volta entrato nella casa e impadronitosi della viella, il lupo la sporge a Galopin, che, per dispetto, fa chiudere la finestra da cui quello è entrato; intanto il rumore ha destato il contadino e un mastino di cui Isengrino non si era accorto (vv. 2559-69):

Li vileins saut, c'est sa costume,  
 Au feu en vient et si l'alume.  
 Quant Ysengrin le voit lever,  
 Voit qu'il velt le feu alumer,  
 Un petitet se tret arere,  
 Par les naches le prent deriere.  
 Li vileins a jete un cri.  
 Li mastins l'a sempres oï:  
 Ysengrin prent parmi la coille,  
 Enpoint et tire et sache et roille,  
 Trestot esrache quenqu'il prent.<sup>59</sup>

L'attacco alle natiche del contadino ha per contrappasso la presa per i genitali del lupo da parte del mastino, che, se da un lato ricorda la castrazione inflitta al prete dal gatto Tibert, nella corrispondente scena della *branche 1* (vv. 870 sgg.), per liberarsi dalla trappola in cui l'ha spinto Renart, illudendolo di trovare cibo nella casa di un prete, dall'altro è necessario prodromo alla sequenza del ritorno di Isengrino da Hersent, costretta a scoprire che il suo consorte non può più esercitare le sue funzioni coniugali.

58. Si noti *en passant* come il lupo presenta la regina: «Et je t'acointerai au roi / Et a ma dame la roïne / Qui tant par est gente meschine» (vv. 2452-54), di cui poco prima aveva riferito in termini crudi (v. 2408) l'adulterio con Renart.

59. Cfr. nella *branche 14*: «Li vileins est corus au feu / Et aluma une chandaille / [...] / Con Primauz l'a veti, si saut / Un petitet ensus de lui / [...] / Atant li corut sus li lou: / Par les naches du cul l'a pris» (vv. 772-89).

Finalmente il lupo, nel trambusto che segue, riesce a guadagnare l'uscio scaraventando nel fango il contadino (vv. 2581-88):

Quant Ysengrin vit l'uis overt,  
Et li vilein felun cuvert  
A cuinnies et a maques  
Vient corant parmi les rues,  
Entre la porte et le vilein  
Fet Ysengrin un saut a plein.  
Si fort le horte qu'il l'abat  
En une fange trestot plat.<sup>60</sup>

La scena è perfettamente congegnata, sia perché funzionale all'ottenimento della viella con cui Galopin ritornerà protagonista nell'ultima parte del racconto, sia perché pone le condizioni di quella successiva, fra il lupo e sua moglie, in cui la *branche* spinge decisamente sul pedale del genere e della comicità dei *fabliaux*, abbandonando anche quei residui tratti zoomorfi che i personaggi fin qui avevano mantenuto.<sup>61</sup>

5. La reazione assai poco compassionevole, per dir così, della moglie Hersent alla mutilazione subita da Isengrino è già prefigurata dal personaggio prima di arrivare a casa («Car se sa feme le savoit, / James de lui cure n'au-roit», vv. 2605-6). Con la scena domestica e coniugale che segue culmina e si conclude la parte del lupo in questo racconto, la cui voce simbolicamente si affievolisce fino ad ammutolire.<sup>62</sup> Tutto il divertimento del dialogo fra moglie e marito è catalizzato dalla componente sessuale, ovviamente, che fa davvero di questi versi una *performance* proto-novellistica; il tratto antropomorfo è prevalente, nelle parole e nei gesti come nell'ambientazione,<sup>63</sup> e il ruolo predominante è senza dubbio quello di Hersent, personaggio che

60. Cfr. nella *branche* 14: «Quant Primaus choisi l'uis overt / Et le vilein fel et cuvert / [...] / Meintenant issi par la porte. / La feme a sor le sueil trovee, / Si l'a en la boe botee» (vv. 785-812).

61. Su questa peculiarità della *branche* 1 b cfr. già SUDRE, op. cit., pp. 237 sgg.; DUBUIS, art. cit.; R.A. LODGE, *On the Character of Renart in Branch 1*, in *Studies in Medieval Literature and Languages: in Memory of Frederick Whitehead*, ed. by W. ROTHWEL et al., Manchester-New York, Manchester Univ. Press-Barnes & Noble, 1973, pp. 185-99.

62. Cfr. «Ne parla gueres hautement, / Mes soavet [...]» (vv. 2617-18), «Ne set li lox un mot respondre, / Ne contre lui n'en ose groindre» (vv. 2733-34).

63. Qualche esempio: «Au col li saut, sovent le bese. / Et si fil sailent, si l'acolent» (vv. 2620-21), «Hersent l'achole, si l'enbrache, / Et lez lui se jut fache a face» (vv. 2631-32), «Atant Hersent del lit saut jus» (v. 2696), «Atant s'en vait a l'uis seoir, / Molt fort commence a sopirer

forse paga lo scotto di una tradizione convenzionalmente misogina, in cui la donna è lasciva in essenza, ma certo rende anche esplicite le esigenze di una sessualità femminile, alla quale la letteratura medievale non presta così facilmente ascolto. La comicità è intensificata dal richiamo straniante e burlesco alla religione, laddove Isengrino per giustificare la sua “mancanza” pretende di aver ceduto temporaneamente il suo organo a una suora («[...] “Une nonein velee, / Qui en son cortil me fist prendre. / Mes bien la m’afia a rendre”», vv. 2668-70),<sup>64</sup> ma anche nell’invito alla devozione che rivolge a Hersent («Or doüssiez estre endormie / Et avoir dit vo patrenostre, / Que vigile est d’un seint apostre», vv. 2652-54), che fa venire in mente le “vigilie” imposte da Ricciardo di Chinzica alla moglie, che trova poi soddisfazione in Paganino da Monaco (*Decameron*, II 10). Il motivo dell’organo sessuale “migrante”<sup>65</sup> o “fuori sede” è ben noto ai *fabliaux*: si pensi al racconto della sorcetta di stoppa, con un rovesciamento dei ruoli, in quanto l’organo femminile è stato allontanato dalla sua proprietaria e il maschio ingenuo che, dopo essere andato a riprenderlo, crede di esserselo fatto scappare, reagisce con un imbarazzato silenzio, al pari di Isengrino, alla richiesta della donna.<sup>66</sup>

Hersent abbandona infine il suo consorte e si allontana da lui, dopo un ultimo esagerato lamento, in cui il pubblico può cogliere in filigrana parodica più d’una figura femminile della narrativa francese del periodo (vv. 2707-12):

Que ferai mes, lasse chative!  
 Molt me poise que je sui vive,<sup>67</sup>  
 Q’or ai perdu tote ma joie  
 Et la rien que je plus amoie.  
 Onques n’oi mes si grant anui:  
 Q’a je mes afere de lui?

Il racconto ora riprende a narrare di Renart-Galopin («Or vos dirai de l’autre part / De la mesnie dan Renart», vv. 2743-44), ma senza abbandonare la

/ Et ses cevoles a detirer. / Ses dras deront, ses poinz detort» (vv. 2702-5), «De jor vit tote la cort pleine. / En la meson en est entree, / Au lit en vient tote devee» (vv. 2724-26).

64. Una promessa di restituzione a cui Hersent non crede, se solo una volta la suora ne facesse la prova («Qar s’une fois l’avoit sentie, / Tost en auroit sa foi mentie», vv. 2681-82).

65. Presente anche in alcune mitologie bricconesche extraeuropee: cfr. P. RADIN-C.G. JUNG-K. KERÉNYI, *Il briccone divino*, trad. it., Milano, Bompiani, 1979.

66. Cfr. *La sorisete des estopes*, in *Fabliaux*, éd. par R. BRUSEGAN, Paris, 10/18, 1994, pp. 290-303.

67. La rima *chative*: *vive* è topica: cfr. nella *branche* 1, vv. 303-4.

struttura a coppie di personaggi che l'ha caratterizzato finora (Renart/tintore, Galopin/Isengrino, Isengrino/Hersent), né gli sdoppiamenti del protagonista, sempre in bilico fra verità e finzione.

6. D'ora in poi il racconto non parla più del lupo («D'Ysengrin n'oi puis novele», v. 2750): la volpe, che ha intanto perfezionato il suo travestimento giullaresco, come si è detto, imparando a suonare bene la viella e arricchendo il suo repertorio (vv. 2751-53), si imbatte in un nuovo personaggio, un pretendente di Hermeline, che sta per sposarlo, essendo convinta che il suo legittimo consorte, Renart, sia defunto. La *branche* 1 b si rivela ancora una volta incline a giocare con i simulacri, con lo scambio fra realtà e apparenza, con le dissimulazioni e le moltiplicazioni dell'identità, con la morte e la rinascita.

Si riparte dunque dalla morte della volpe (vv. 2766-80):

Tuit disoient que mors estoit.  
 Tybert lor dist, se dex le saut,  
 Que Renart vit lever en haut  
 As forches, et si le vit pendre,  
 (Ce lor a fet Tybert entendre)  
 A unes forches granz et hautes,  
 Trers le dos liees les pates.  
 «Il resenblot trop bien Renart,  
 Ge le vi pendre a une hart».  
 La dame lor respont brement  
 «Je ne vos en mescroi noient.  
 Qar je sai qu'il avoit tant fet  
 Vers son seignor de maveis plet  
 S'un des barons le poïst prendre,  
 Que meintenat le feïst pendre».

Riappare qui per un momento il gatto Tibert,<sup>68</sup> fonte della falsa notizia dell'impiccagione di Renart, divisa fra un malevolo "fare intendere" (v. 2770) di uno dei più ambigui avversari della volpe, vittima in questo caso di una proiezione del suo desiderio (v. 2773), e la consapevolezza di Hermeline delle malefatte del suo consorte. Tanto basta perché la nuova coppia in procinto di sposarsi non riconosca chi sia davvero Galopin («Renart voient vers els venir / Et la viele au col tenir: / Molt furent lié, pas nel connurent, / Salué l'ont si con il durent», vv. 2795-98). La *branche* riattiva qui, consa-

68. E, insieme all'orso Brun, appare fugacemente durante le nozze (v. 2890), forse più a ribadire un legame con il testo della prima *branche* che altro.

pevolmente o meno, una intersezione di modelli letterari che non passano inosservati: il motivo della vedova consolata o della “matrona di Efeso”, anche se non è articolato narrativamente, appare presupposto sullo sfondo delle seconde nozze di Hermeline,<sup>69</sup> ma è soprattutto il motivo del ritorno dell’eroe in incognito, e la sua variante tristaniana, che sembra predominare.<sup>70</sup> Difficile dire quanto un autore medievale conoscesse del testo originale del ritorno di Ulisse in incognito e della sua vendetta sui Proci, ma lo schema di questo segmento della *branche 1 b* sembra davvero seguirlo da vicino.<sup>71</sup> Esplicitamente riconosciuto, invece, come si è già visto, il rapporto con le avventure di Tristano e Isotta, anche se lo scarto fra i materiali romanzeschi che ce ne sono rimasti e ciò che effettivamente il pubblico e gli autori medievali ne conoscevano rende non immediato stabilire delle relazioni intertestuali garantite. I travestimenti di Tristano sono noti e specialmente presenti in questo caso sarebbero quelli delle *Folies* e dell’episodio *Tristan ménestrel* nella continuazione del *Perceval* attribuita a Gerbert de Montreuil;<sup>72</sup> che Galopin possa essere una imitazione o una stilizzazione parodica di Tristano travisato da giullare è stato detto<sup>73</sup> ed è senz’altro possibile, ma l’episodio conclusivo della *branche* adibisce altri riferimenti e spunti meritevoli di attenzione.

Se si guarda alla tessitura narrativa e stilistica, colpiscono intanto gli “a parte” di Renart, che esprimono in crescendo le sue minacce, l’anticipazione della trappola, l’egida proverbiale,<sup>74</sup> poi le formule metalinguistiche “autoriali”,<sup>75</sup> fino a un embrione di discorso indiretto libero nelle parole di Herse riferite senza interruzione nel testo.<sup>76</sup> La viella, il repertorio rinnova-

69. Il testo ha cura di precisare che la relazione durava già da tempo, ma questo andrà messo in conto allo stereotipo sull’infedeltà femminile e all’impronta “cortese” del sottotesto piuttosto che all’intreccio renardiano, come rivela il commento dell’autore: «Grant tens avoit que cil l’amoit, / Mais dant Renart ne le savoit. / Ainmé s’estoient molt lonc tens, / Renart le saura tot a tens. / Autretel font, ce m’est avis, / Tex dames a en cest pais» (vv. 2787-92).

70. Cfr. J. BATANY, *Scène et coulisses du ‘Roman de Renart’*, Paris, CDU/SEDES, 1989, pp. 229 sgg.

71. Cfr. MARTINEAU, art. cit., p. 79.

72. Cfr. J.L. WESTON-J. BÉDIER, *Tristan ménestrel. Extrait de la continuation de Perceval, par Gerbert*, in «Romania», xxxv 1906, pp. 497-530.

73. Cfr. B. SCHMOLKE-HASSELMANN, *L’art comique dans le RdeR: Renart teinturier et Renart jongleur*, in VARTY, op. cit., vol. 1 pp. 217-27; e MARTINEAU, art. cit.

74. Cfr. «A Poncet dist entre ses denz / “Tu en seras encor dolenz”» (vv. 2785-86), «Renart respont entre ses denz / “Tu en seras encor dolenz, / Encor en charras en tel briche [...]”» (vv. 2841-43), «Entre ses denz dist li maufez / “Et vos estes mal asenez”» (vv. 2857-58), «En son cuer pense, se il vit, / Tex en plorra qui or en rit» (vv. 2867-68).

75. Cfr. «Après mengier savez que firent?» (v. 2899), «Dont vos avez bien oï dire» (v. 2912).

76. Cfr. «Q’a on a fere d’ome en chanbres / Puis que il n’a trestoz ses membres? / Mes

to e il *jargon* di cui fa uso Renart (con il suo intercalare a sfondo sessuale), dopo avere caratterizzato l'episodio con Isengrino, sono adesso sfruttati per vendicarsi del novello sposo promesso di Hermeline, un impossibile dop-pione del protagonista:<sup>77</sup> e le somiglianze fra i due incontri non si fermano qui. Poncet, personaggio creato per permettere la realizzazione di un altro tiro del *trickster*, attualizza *more renardiano* il falso eroe che nelle fiabe avanza pretese infondate ed è poi smascherato dall'eroe vero (vv. 2845-50):

«Certes, sire» ce dist Poincax,  
 Qui molt estoit cortois et baux,  
 «Se vos voles as noces estre,  
 Dont ne nos faut mes que le prestre.  
 Ge vos donrai del nostre asez,  
 Quant cist aferes iert pasez».

Come nel caso del lupo, la sua illusione di superiorità, espressa qui dal fatto di assoldare il giullare per allietare le proprie nozze, si infrange comicamente di fronte all'astuzia di Renart, che lo mette fuori gioco con l'imbroglio della falsa reliquia miracolosa e replica, a beneficio del pubblico, lo sfruttamento dello stimolo-chiave del riso (il brusco e inatteso ribaltamento della gerarchia, che smaschera l'inadeguatezza al rango del soggetto pretenzioso). Il parallelismo con Isengrino è confermato anche dal ritorno della descrizione di Renart nelle parole dell'incauto interlocutore di Galopin,<sup>78</sup> ad accrescere l'effetto comico di specularità, ma diverso è lo stratagemma con cui la volpe si libera del suo antagonista.

L'espedito della falsa tomba di un santo miracoloso, che in realtà si rivela una trappola per chi ci ha creduto, è ricorrente nel *Roman de Renart*:<sup>79</sup> il motivo combina insieme l'imbroglio volpino, spesso sottolineato dai motteggi indirizzati alla vittima, con la più o meno spinta satira della credenza nelle reliquie miracolose. Inoltre si presta, come in questo caso, a riprendere altri personaggi dell'universo narrativo zooepico (vv. 2911-16):<sup>80</sup>

voist aillors, si se porcast. / Drois est que tos li mons le chast» (vv. 2881-84), incorniciate da due versi alla terza persona singolare.

77. Evidentemente Poncet non può essere che una volpe, ancorché bionda (v. 3061) come un cavaliere cortese.

78. Cfr. «Renart ot non li engignerés. / Fel fu traîtres et boisieres, / Meinte traïson avoit fete: / En haut en a sa goule trete» (vv. 2819-22).

79. Un primo approccio si trova nel lavoro di LACANALE, op. cit.

80. Cfr. *branche 1*, vv. 455-68.

Une tombe d'une martire  
 Dont vos avez bien oï dire:  
 De Coupee qui la gisoit.  
 Trestoz li mondes le disoit  
 Qu'ele fesoit apertement  
 Vertus a toz cumunalment.

Per convincere Poncet a disertare il talamo dopo le nozze, Renart “personalizza” il miracolo che quello può ottenere recandosi sulla santa reliquia, cioè di generare subito un figlio. Adescata la sua vittima, come in altre avventure del *trickster*, facendo leva sui suoi desideri, reconditi o manifesti, poco ci vuole a farlo precipitare nella trappola e a lasciarlo in balia dei cani. È a questo punto che Renart non ha più bisogno della maschera di Galopin e può fare ritorno a casa, per completare la sua vendetta, su Hermeline e anche su Hersent.

Lo svelamento si accompagna a una sequela di ingiurie, di minacce e di colpi<sup>81</sup> con cui Renart si sfoga sulla consorte per il tradimento e anche con la lupa che in fondo le ha tenuto bordone, preparandole pure il letto nuziale: la virulenza con cui egli riafferma il proprio predominio sessuale e la sorpresa fanno sí che le due protagoniste siano scioccate e si credano vittime di un incantesimo<sup>82</sup> (dopotutto l'aspetto giallo brillante non è mutato nella volpe), ma non possono fare a meno di riconoscerlo dalla voce.<sup>83</sup> La *branche* riprende a pigiare sul pedale della comicità, del lessico triviale e della crudeltà tipica del genere dei *fabliaux*, in quella che si presenta come l'introduzione all'ultima scena, ancora una volta imperniata su una coppia di personaggi, le due consorti, che insieme Renart appunto allontana da casa, in modo da metterle una di fronte all'altra.

7. La cacciata di casa di Hermeline a causa del suo tradimento fa da *pendant* all'abbandono di Isengrino da parte di Hersent, che sembra quasi preterintenzionalmente vendicato da Renart con le minacce rivolte alla lupa («Ço sache dex et seint Martins, / Qu'ore est venue vostre fins», vv. 3037-38) e il suo allontanamento. Il dialogo fra le due, una volta lontane, comincia sui toni della confidenza femminile, riflettendo su ciò che è avvenuto alle

81. Cfr. «Et danz Renars prist un baston, / Si li paia sa livreisson, / Et fiert et hurte et rolle et bat / Tant que crie “merci, Renart! / Sire, por deu merci te quier, / Laisse moi vive repai-rier!”» (vv. 3015-20).

82. Cfr. «Bien quident estre enchantees, / Forment en sont espootees» (vv. 3045-46).

83. Cfr. «Bien sorent qu'engnies furent / Quant au parler le reconnurent» (vv. 3041-42).

loro relazioni coniugali, ma presto degenera per il diverso atteggiamento dei due personaggi; alla volontà di rivalsa e di rinascita di Hersent<sup>84</sup> fa riscontro il soprassalto di gelosia di Hermeline, appena l'altra allude all'adulterio con Renart, il "peccato originale" del *Roman de Renart*, il principio dell'inimicizia con Isengrino, alla base del primo processo alla corte di re Noble, secondo la narrazione che ce ne avrebbe lasciato Pierre de St. Cloud<sup>85</sup> (vv. 3087-94):

Mes je ne fis einc lecherie,  
Ce set en bien, ne puterie  
Fors une fois par mesprison  
Vers dant Renart vostre baron.  
Quant mes loveax ot compissiez,  
Mesaasmez et ledengiez,  
Gel fis chaoir en sa tesnere:  
Il fist son tor par de deriere.

Ne scaturisce un alterco violento in cui dagli insulti, in cui le due protagoniste si rinfacciano l'immoralità della loro condotta con epiteti triviali della più schietta tradizione del registro basso e comico dei *fabliaux*,<sup>86</sup> si passa rapidamente alle mani e alla zuffa, nella quale la fisicità della lupa avrebbe la meglio, sennonché un pellegrino zoppo irrompe come un vero e proprio *deus ex machina* (vv. 3167-80):

Lors veïssiez en molt poi d'oure  
L'une desos, l'autre desoure.  
Dame Hersent fu granz et fors,  
Soz lui la tient par grant esforz.  
Encontre un fust l'a enanglee,  
Ja l'oüst morte et estranglee.  
Atant es vos un pelerin  
Qui vint clocant tot le chemin,

84. Cfr. «Molt par ert povres nostre sens, / Se nos ne retrovons maris. / [...] / Si troveron deus jovenceax / Qui bien feront nos volentez» (vv. 3064-69).

85. Per tutto ciò cfr. BONAFIN, *Le malizie*, cit., capp. 2 e 3.

86. Cfr. «Quant vos soffristes mon baron / Qu'il vos bati cel ort crepon. / Pute vielle, pute remese!» (vv. 3103-5), «Molt a en vos pute friant» (v. 3126), «Qui que viegne ne qui que aut, / Vostre taverne ne li faut» (vv. 3135-36), «Vos me ferez, pute merdouse, / Pute vielle, pute teignouse?» (vv. 3151-52). Alla critica sembra essere sfuggita l'allusione al problema dei figli bastardi contenuta nel dialogo: «Foi que je doi seinte Marie, / Qui les voudroit trestoz jeter / Les bastars et desheriter, / Asez auroit plus de puissance / Que n'out onques li rois de France» (vv. 3140-44).



Trova les dames combatant.  
 Une en a prise maintenant,  
 Par la mein l'a levee sus,  
 «Or sus» fet il, «n'en fetes plus!»  
 Et quant departies les a,  
 Molt doucement les castia.

La santità dell'uomo (vv. 3184, 3193) ottiene il miracolo di riconciliarle e di rimandarle a casa, per impetrare pietà e perdono dai rispettivi consorti. Il che accade in un batter d'occhio e la *branche* termina, ritualmente e convenzionalmente, con il racconto che Renart fa a Hermeline della sua avventura con il tintore e con Isengrino: il riso finale della volpina coincide con il riso del pubblico e sancisce ancora una volta il primato della volpe, maestro di affabulazione e di inganni, diuturno inventore di mondi possibili in cui attirare le sue vittime, i suoi interlocutori.

Alla fine della *branche*, il lettore moderno, come l'ascoltatore medievale, avrà apprezzato (immediatamente o in maniera riflessa) in primo luogo la fine tessitura letteraria (la stretta concatenazione degli episodi; l'efficacia degli incontri fra coppie di personaggi; le allusioni all'universo cortese, arturiano e tristaniano, ma senza dimenticare quello carolingio, amalgamato nel repertorio giullaresco; l'uso discreto e raffinato della parodia e delle *nuances* metafinzionali; le intersezioni fra la zooepica e i *fabliaux*, fra zoo- e antropo-morfismo dei personaggi; gli effetti di specularità interni e con altre *branches* in una con il ricorso di schemi e motivi narrativi); poi si sarà divertito reagendo ai diversi stimoli-chiave del riso disseminati nel testo; avrà percepito, dissimulata nel racconto e non asseverata didascalicamente, la profonda ambivalenza che regge l'universo zooepico (rispecchiamento anamorfico quanto si vuole dell'universo reale); sarà finalmente stato indotto a riflettere su quanto di quello che gli è passato davanti nella finzione narrativa (il linguaggio altrui, la maschera, il travestimento, l'imbroglio, le relazioni sessuali, il potere della parola) possa essere rinvenuto, travasato, adattato, ricondotto, trasformato, nella sua esperienza di vita.

MASSIMO BONAFIN  
 Università di Genova  
 massimo.bonafin@unige.it