

 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 670

*Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*





# SULLE SOGLIE DELL'IRRAPPRESENTABILE

Eccesso e tabù tra letteratura,  
cinema e media

a cura di  
Giulia Depoli e Valentina Grisorio



 **MIMESIS**



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Eterotopie*, n. 670  
Isbn: 9788857565637

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## INDICE

INTRODUZIONE <i>Anna Beltrametti, Giulia Depoli, Valentina Grisorio, Federica Villa</i>	7
OSCENE AMBIVALENZE: SU ALCUNE RAPPRESENTAZIONI DEL SESSO NELLA LETTERATURA DEL MEDIOEVO ROMANZO <i>Massimo Bonafin, Sandra Gorla</i>	11
I PECCATI (CAPITALI) DI FRANCESCA BERTINI TRA LETTERATURA, CINEMA E ICONOGRAFIA <i>Elena Mosconi</i>	37
LA SCENA DELLO SCANDALO: EPISODI NOVECENTESCHI <i>Luca Scarlini</i>	61
SADE, BARTHES, BASTIANICH. PICCOLA ARCHEOLOGIA LUDICA DEI DISPOSITIVI DI POTERE <i>Ruggero Eugeni</i>	65
APPUNTI PER UN'INTERVISTA A FILIPPO TICOZZI INTORNO AL TEMA DELL'OSCENO. SOTTRAZIONE, LIMITE, INANIMATO, INEFFABILE <i>Filippo Ticozzi, Federica Villa</i>	77
LA MORTE DAL BUCO DELLA SERRATURA. RIVOLUZIONE DIGITALE E ONNIPRESENZA DEL MORIRE <i>Davide Sisto</i>	85
IL SENSO DELL'OSCENO. CONVERSAZIONE <i>Patrizia Valduga, Maria Antonietta Grignani</i>	99

IL ROMANZO COME SCANDAGLIO DI QUEL CHE NON SI SA  
*Walter Siti, Raffaele Donnarumma*

111

BIBLIOGRAFIA GENERALE

137

MASSIMO BONAFIN, SANDRA GORLA

OSCENE AMBIVALENZE:  
SU ALCUNE RAPPRESENTAZIONI DEL SESSO  
NELLA LETTERATURA  
DEL MEDIOEVO ROMANZO

I.<sup>1</sup>

Questo intervento si propone in primo luogo di illuminare un aspetto della letteratura medievale meno conosciuto fuori dall'ambito degli specialisti, secondariamente di esemplificare qualche rappresentazione diretta, non velata, del sesso in testi d'invenzione del XII-XIII secolo, infine di attirare l'attenzione sul fatto che queste scritture oscene sono caratterizzate da un'ambivalenza di prospettive, cioè da una compresenza, maggiore o minore, di affermatività e di negatività riguardo al loro denotato.

I.1.

Se ammettiamo, con Georges Bataille, che “l'oscenità è una relazione”<sup>2</sup>, cioè non una cosa, ma un rapporto fra un referente o un denotato e la mente di una persona, un soggetto umano, da un punto di vista estetico-letterario non possiamo però limitarci a considerarne l'effetto nella sola reazione del destinatario, lettore o osservatore, ma dobbiamo anche chiederci come esso sia prodotto, con che mezzi stilistici, retorici, linguistici, si realizzi l'osceno.

Per semplicità, assumeremo che il territorio dell'osceno sia definito dalla designazione diretta, senza perifrasi ed eufemismi, degli organi genitali e degli atti che li coinvolgono: lasciamo, in questo caso, da parte il dominio della scatologia, che pure generalmente ricade nello stesso ambito.

- 
- 1 Nell'ambito di un progetto comunicativo condiviso, il primo paragrafo è di Massimo Bonafin, il secondo paragrafo è di Sandra Gorla.
  - 2 G. Bataille, *Histoire de l'érotisme*, Gallimard, Paris 1976; tr. it. *Storia dell'eroticismo*, Fazi, Roma 2006, p. 39.

Senza addentrarci in una disamina storica e linguistica e in una classificazione o definizione speculative<sup>3</sup>, si può quantomeno dire che è sentito come osceno tutto ciò su cui ricade un interdetto<sup>4</sup> e, *in primis*, la sfera sessuale e ciò che ci ricorda la nostra animalità o creaturalità. Si noti, *en passant*, che, anche all'interno del nostro discorso, la definizione di questo ambito oscilla inevitabilmente da una delimitazione "neutrale" di una classe di oggetti a una percezione di ciò che è avvertito come perturbante, in altri termini dal denotato al destinatario. Il che equivale a dire che, di fronte a ciò che chiamiamo osceno, non possiamo mai prescindere dalla dimensione pragmatica, ovvero circostanziale, storica, culturale<sup>5</sup>.

Guardando al Medioevo e alla sua produzione letteraria in volgare, si capisce subito come i generi riconducibili all'universo cortese e cavalleresco, lirici o romanzeschi che siano, non ammettano oscenità nel lessico e nelle descrizioni. Ma poiché l'amore vi è uno dei temi cardinali, i riferimenti agli atti di intimità degli amanti, non potendo mancare, saranno oggetto di velature e di allusioni erotiche, talvolta anche circostanziate pur nella dissimulazione di un lessico indiretto o castigato.

Nella letteratura di carattere cortese, cioè più legata, come avrebbe detto Erich Auerbach<sup>6</sup>, all'autorappresentazione del ceto cavalleresco, aristocratico e nobiliare, il tabù colpisce dunque in due modi, sia nella vera e propria tacitazione, assenza delle *cose* e delle *parole* che insistono sulla sfera sessuale (e, a maggior ragione, scatologica), sia nella eufemizzazione, sostituzione dei nomi propri degli

3 Cfr. p. es. A. Carrega, L'"osceno". *All'origine del senso?*, in "L'immagine riflessa. Testi, società, culture", n.s. a. XIV, n.1-2, 2005, pp. 21-33 (contributo interamente dedicato a esplorare *Testi e immagini dell'osceno*).

4 E. Hicks, *Le signe et l'interdit*, in *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Champion, Paris 1993, t. II, p. 741.

5 Anche a voler fare propria una definizione "reattiva" di osceno, come ciò che suscita un'impressione di disgusto, di imbarazzo, per cui cfr. P. Nykrog, *Obscene or not Obscene. Lady Reason, Jean de Meun and the Fisherman from Pont-sur-Seine*, in J. M. Ziolkowski (a cura di), *Obscenity. Social Control & Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, Leiden-Boston-Köln 1998, pp. 319-331, cioè a porre il punto di vista della classificazione dal lato del ricevente, non si può infatti eludere la questione di che cosa, come e perché inneschi quella reazione.

6 E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Berna 1946, tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

organi e degli atti con circonlocuzioni metaforiche o generiche, cioè non rinunciando alle *cose* ma alle *parole*<sup>7</sup>. Inoltre, la cultura cortese associa all'interdetto linguistico la connotazione di una marca di inferiorità sociale: parlare della sessualità in modo esplicito è villania.

Certo, anche pretendere di individuare un territorio estetico, o ai limiti dell'estetica, come l'osceno, avvalendosi della propria distanza temporale, e dare per scontato che una simile categoria abbia in generale interessato o sia addirittura esistita nella coscienza artistica del Medioevo, può apparire un gesto ermeneutico azzardato<sup>8</sup>.

L'importante, ci sembra, è compierlo consapevoli dei propri limiti, di orizzonte e di metodo. Accenno solo a questa elementare evidenza: è difficile per noi renderci conto del valore critico, trasgressivo, di infrazione estetica ed etica, dei singoli vocaboli del lessico medievale che designano organi e atti sessuali, all'interno di testi letterari, di invenzione, in cui le stratificazioni connotative possono essere molteplici. C'è per esempio chi ritiene, con buoni argomenti, che il linguaggio dei *fabliaux*, un genere che per i temi affrontati è spesso al centro delle ricerche sulla rappresentazione oscena, vada inteso come un linguaggio ordinario, proprio di una cultura indifferente ai tabù linguistici, un linguaggio naturalmente plurale negli argomenti e nei registri com'è di solito il discorso quotidiano<sup>9</sup>.

7 Non si dimentichi che il pensiero medievale è sensibile alla questione dei rapporti fra *res* e *signa*: la domanda se l'osceno risieda nel "nome" della cosa, se sia un prodotto del linguaggio, o se inerisca alla cosa stessa è presente a diversi pensatori, che perlopiù propendono per una risposta "realista"; è la cosa a distinguere il discorso onesto da quello turpe e il discorso osceno è pericoloso perché può indurre ad azioni turpi. In quest'ottica anche il ricorso all'eufemismo non è approvato moralmente, in quanto occulta sotto apparenze false qualcosa che è seriamente peccaminoso, per cui cfr. H. R. Bloch, *Modest Maids and Modified Nouns. Obscenity in the Fabliaux*, in J. M. Ziolkowski (a cura di), *op. cit.*, pp. 304 ss.

8 W. Stempel, *Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem*, in H. R. Jauss (a cura di), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, p. 189.

9 Cfr. C. Muscatine, *The Fabliaux, Courtly Culture, and the (re)Invention of Vulgarity*, in J. M. Ziolkowski (a cura di), *op. cit.*, pp. 281-292. Cfr. anche I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, che, a proposito delle "parolacce", delle parole oscene, sottolinea quanto esse possano avere sì una forza espressiva insostituibile, ma anche un valore denotativo, cioè la capacità di esprimere al grado più semplice quegli

Ci sono tuttavia dei testi che non solo non rifiutano ma anzi sfruttano l'osceno nella propria scrittura e spesso gli conferiscono un ruolo centrale; sono queste opere che ci permettono di affermare, pur con certi limiti, a quali condizioni questo campo terminologico e semantico può comparire nella rappresentazione letteraria, può essere esteticamente giustificato. Perché di giustificazione estetica si tratta, cioè di messa in una cornice, in una distanza, che lo legittimi, lo faccia accedere alla parola in modo mediato, senza che esso susciti quelle reazioni fisiche e comportamentali che si assocerebbero "naturalmente" alle parti del corpo che esso evoca.

I testi a cui ci riferiamo sono quelli in cui le modalità del comico, della satira e della parodia sono più presenti, quando non essenziali. Prima di passare agli esempi specifici del *Roman de Renart* che illustrano, a nostro modo di vedere, l'ambivalenza dell'osceno nella letteratura del Medioevo romanzo, occorre rammentare una caratteristica saliente nei testi di *intonazione satirica e morale*, vale a dire quella di porre la denudazione oscena verbale all'interno della voce che esprime l'intenzione del testo.

Infatti, se è nel discorso, nella voce dell'autore, del moralista, del satirico (quindi, nel mondo commentato in prima persona), che compare il linguaggio sboccato, il termine triviale, la raffigurazione espressiva ed enfatica, spesso al limite del grottesco, dei fatti o delle condotte sessuali, allora non c'è scandalo, perché il tabù, apparentemente violato, è in realtà confermato dal giudizio moralmente negativo sulle realtà che ricadono sotto di esso.

Se, invece, l'osceno è inserito in uno *svolgimento narrativo*, come accade per esempio nei *fabliaux*, racconti comici in versi, l'interesse per la trama e la tensione legata allo svolgimento del racconto emancipano l'osceno dalla condanna morale e anche dalla necessità di una sua giustificazione stilistica<sup>10</sup>.

Ma questo accade anche, se non perlopiù, perché entra in gioco un fattore estetico della massima importanza come il comico, che da solo opera il distanziamento necessario a evitare la reazione "fisiologica" all'osceno (l'eccitazione, per esempio); il comico getta una luce di irrealtà sulle attività sessuali rappresen-

---

atti o organi che altrimenti richiederebbero un lessico, p. es., anatomico o scientifico, di non universale e immediata comprensione.

<sup>10</sup> W. Stempel, *op. cit.*, p. 196.

tate, i cui attori sono piuttosto tipi che personaggi o individui in cui ci si possa in qualche modo immedesimare. Del resto, basta ricordare la formula bergsoniana secondo cui il riso presuppone una temporanea anestesia del cuore, il raffreddamento dei sensi<sup>11</sup>. Si potrebbe dire anche, parafrasando un altro celebre autore<sup>12</sup>, che il comico è la forma attraverso cui l'irrapresentabile si redime dalla sua pura negatività. Certamente questo è vero per la letteratura medievale.

L'attualizzazione dell'osceno nei testi letterari (del Medioevo romanzo) si muove dunque in un recinto di variabili fra un silenziamento e un massimo di parola. Quando ciò che non si deve dire viene detto abbiamo diverse opzioni e condizioni: può darsi come *dettaglio isolato*, come *parola* che irrompe nel livello ordinario del discorso, come avviene nelle interiezioni o nel turpiloquio che non indicano davvero ciò a cui si riferiscono (il denotato sessuale), oppure nella satira moralistica che vuole annihilire proprio ciò di cui fa il nome. Altro il caso dell'*utilizzazione narrativa* dell'osceno, in cui spesso però, come la novellistica ci ricorda, c'è senz'altro la *cosa*, mentre la *parola* può esserci oppure può venire sostituita da metafore e altri procedimenti letterari di mascheratura, che dovrebbero spostare l'attenzione sul come, sul modo di presentare il fatto interdetto<sup>13</sup>.

Proprio qui si può invece osservare come il linguaggio eufemistico, metaforico, a doppio senso, sia lungi dal neutralizzare l'osceno, ma sia anzi spesso uno dei veicoli della sua enfasi, accentuando l'attenzione su ciò da cui apparentemente la distoglie, sottacendone il nome vero (non per nulla i vocaboli osceni sono etimologicamente degli eufemismi, delle sostituzioni). Allo stesso modo in cui, come si sa, un corpo nudo non è sempre di per sé erotico quanto un corpo semisvestito.

Qua tocchiamo una *prima ambivalenza dell'osceno* letterario, laddove i mezzi stilistici, le figure retoriche che, per la loro stessa maggior densità e opacità semantica, dovrebbero cataliz-

11 "Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur. Il s'adresse à l'intelligence pure" (H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris 1924, p. 11).

12 K. Rosenkranz, cit. *ivi*, p. 199.

13 *Ivi*, p. 204.

zare l'attenzione di chi legge, ascolta o guarda, impegnando la sua mente nella loro decifrazione prima che nella raffigurazione oscena, invece accrescono l'effetto evocativo dell'immagine sessuale, stimolano la fantasia, aggirano la distanza estetica che dovrebbero produrre. Accade, verrebbe da dire, come con il lavoro arguto che Freud ha evidenziato nel motto di spirito<sup>14</sup>; esso, attraverso processi di condensazione e spostamento, rende possibile all'ascoltatore del motto, la terza persona implicata nell'atto (la prima essendo quella che dice il motto e la seconda quella che ne è il bersaglio), di ridere, cioè di accedere improvvisamente, inaspettatamente, per vie oblique, a contenuti repressi o proibiti e di trarne piacere. Nel caso della rappresentazione oscena, insomma, il lavoro estetico che essa richiede per essere espressa funziona anche e simultaneamente da innesco a sorpresa del godimento per chi vi è esposto.

## I.2.

Il *Roman de Renart* è un testo sfaccettato e complesso, al punto che sarebbe preferibile parlare di un vero e proprio genere letterario che si distende nell'arco di più di un secolo, con una trentina di testi (i cosiddetti rami o *branches*), scritti da autori diversi<sup>15</sup>. Per esemplificare e, sperabilmente, corroborare quanto finora si è detto in modo generale e astratto, la scelta è caduta su tre *branches* in cui l'oltranza della tematica sessuale è più marcata che altrove.

La *branche 7* è nota come la confessione di Renart, l'eroe/anti-eroe eponimo del romanzo<sup>16</sup>, il *trickster* zoomorfo che mette a

14 Cfr. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1905; tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975. La produttività della ricerca sul motto di spirito in sede letteraria è ampiamente dimostrata: si pensi anzitutto ai lavori di Orlando (F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973); un'applicazione alla teoria della parodia è in M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET libreria, Torino 2001.

15 Per un approccio complessivo all'opera cfr. Id., *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel "Roman de Renart"*, Carocci, Roma 2006.

16 Su questa coppia di opposti, spesso solidali e sovrapposti, cfr. E. M. Meletinskij, *O literaturnych archetipach*, RGGU, Moskva 1994; tr. it. *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, EUM, Macerata 2016.

soquadro le relazioni sociali e personali nell'universo feudale del re Nobile il leone. La storia in questo testo è povera di elementi narrativi, ma primeggiano gli elementi discorsivi e satirici; Renart la volpe si trova immobilizzato sopra un covone in un terreno allagato e, come se fosse in punto di morte, confessa i suoi peccati a un nibbio che si è venuto a posare accanto a lui e che, alla fine, diventerà la sua prossima vittima. Degli 844 versi di cui si compone la *branche* i 290 centrali sono occupati dal dialogo fra penitente, presunto, e confessore, credulone. Dapprima Renart dichiara di essere stato spergiuro, eretico, scomunicato, sodomita<sup>17</sup>:

	J'ai esté set mois toz entiers	Per sette lunghi mesi sono stato
345	Parjure et escuminiez.	Spergiuro e scomunicato,
	Mes ce n'est mie grant peciez:	ma questo non è mica un peccato
	Ja por escuminacion	grave;
	N'aura m'arme damnaciom.	non sarà per via di una scomunica
	Sire, g'ai esté sodomites,	che la mia anima sarà dannata.
350	Encore sui je fins herites.	Signore, sono stato sodomita,
	Si ai esté popelicans	e tuttora sono un perfetto eretico.
	Et renaié les cristiens.	Sono stato pauliciano
	Je hax hom frans et debonaire.	e i cristiani ho rinnegato.
		Odio gli uomini franchi e buoni.

passa quindi in rassegna le condotte e le vite dei monaci, bianchi e neri, cistercensi e benedettini, per illustrare i motivi che lo tengono lontano da loro; soprattutto lo spaventa il rigore dei monaci neri, in cui l'abate medesimo è punito se non usa le buone maniere:

380	Neis l'abe qui les adrece	Persino l'abate che li comanda
	Batent il bien le dos deriere,	vien battuto dietro la schiena,
	Quant il fet une male chere.	quando non usa le buone maniere.

Il prezzo della repressione è tanto pesante – sottintende Renart – che sarebbe meglio per l'ordine se dedicassero una seduta settimanale, ma solo una, all'attività sessuale:

17 Per il testo e la traduzione della *branche* cfr. M. Bonafin (a cura di), *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

De ce esploient il molt mal  
 Q'entr'eus ne font un jeneral  
 385 De foutre une fois la semeine,  
 S'en seroit l'ordre molt plus  
 seine.

In questo poi agiscono malissimo:  
 infatti non fanno tra di loro una seduta  
 plenaria dedicata al fottere una volta  
 la settimana,  
 sicché l'ordine ne risulterebbe molto  
 più sano.

Le ripetute infrazioni lessicali e la descrizione grottesca della rissa fra i monaci per usufruire della donna, fino allo stremo della malcapitata, rappresentano un primo punto saliente dell'uso satirico dell'osceno nella *branche*.

Et quant il oüssent fotu  
 Et ele eüst le cul batu,  
 Si la meïssent hors de cloistre  
 390 Tant que il fust saisons de  
 croistre.  
 Car se remanoit au covent,  
 Il la foutroient trop sovent.  
 Si n'en porroit soffrir la peine,  
 395 Car trop sont lecheor li moine.  
 Il la conbriserioient tote  
 Si que ja mes ne tendroit gote.

E quando avessero fottuto  
 e la donna avesse il culo sbattuto,  
 fuori dal convento sarebbe cacciata,  
 fino a quando non fosse il tempo di  
 scopare.  
 Poiché se rimanesse in convento,  
 troppo sovente i monaci la  
 fotterebbero,  
 e non potrebbe sopportarne lo sforzo,  
 poiché i monaci sono troppo dissoluti.  
 Tutta la farebbero a pezzi  
 al punto che la donna non  
 resisterebbe.

Renart non risparmia nemmeno i monaci bianchi, irridendone il precetto *ora et labora* ed evocando la severità delle punizioni corporali: insomma la vita monastica non è adatta a chi come lui non riesce ad allontanarsi dalla sua amica, Hersent la lupa, e dalla sua "natura". Comincia a questo punto (v. 430) un'esaltata apologia dell'organo sessuale femminile e dei suoi straordinari effetti, con accenti che, pur all'interno della parola del personaggio, che il narratore si è sforzato di presentare come un essere diabolico, mettono in primo piano la trasgressione delle norme religiose e discorsive dominanti: la *branche 7* comincia a rivelare il tessuto di un'ambivalenza profonda.

- |     |                                  |                                     |
|-----|----------------------------------|-------------------------------------|
|     | Et je coment i entereoie         | Come potrei, dunque, entrarvi io,   |
|     | Qui nul mal soffrir ne porroie,  | che non potrei sopportare alcun     |
|     | Ne qui consirrer ne me puis      | dolore,                             |
| 430 | De Hersent ne de son pertuis?    | e che non posso separarmi           |
|     | Partuis! je ment, ains est grant | da Hersent e dal suo buco?          |
|     | chose:                           | Buco? Sbaglio, piuttosto è una gran |
|     | Molt est hardiz qui nomer l'ose. | cosa:                               |
|     | Car por seul itant qu'il m'en    | gran coraggio ha chi nominarlo osa. |
| 435 | membre                           | Perché per il solo fatto che ne me  |
|     | M'en remuent trestuit li membre  | sovviene                            |
|     | Et heriche tote la charz         | tutte le membra mi si rimescolano   |
|     | Par mon chef, ce n'est mie gaz.  | e mi viene la pelle d'oca:          |
|     |                                  | sulla mia testa, non è uno scherzo. |

Anche se è previsto dalla dottrina che le parole del penitente esprimano il disprezzo del peccato con parole crude, non sembra che sia esattamente questa l'intenzione della volpe. Anzi, Renart tradisce il piacere di "dire" il nome del sesso femminile (v. 437), che è quasi magico, perché la sua evocazione può umiliare e abbassare l'uomo più d'ogni altra cosa, ma al contempo può dargli gioia e onore e guarirlo dal mal d'amore (v. 448). 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. 465-466).

- |  |   |
|--|---|
| <p>Car ce est li plus nobles nons<br/>         Qui soit en cest siecle que cons.<br/>         C'est merveille, quant om le<br/>         440 nome,<br/>         Que c'est ce que plus honist<br/>         l'ome<br/>         Et ce que plus le torne a mal<br/>         Et plus le fait torner el val.<br/>         445 Et des que il li veut aidier,<br/>         De ce ne fait pas a plaidier,<br/>         Il li done plus en un jor<br/>         De joie et de bien et d'onor<br/>         Que boce d'ome ne puet dire.<br/>         450 Cons est li plus souverains mire<br/>         Que puisse envers amors trover.<br/>         Ce n'est or mie a esprover.<br/>         Car maint home en sont gari<br/>         Qui autrement fussent peri.<br/>         455 Et encore en garront il meint,<br/>         S'en lor maveisté ne remeint.<br/>         Et qui par maveisté perdra,<br/>         Dahez ait qui l'en aidera.<br/>         Ne quidiés pas que ce soit<br/>         460 fables,<br/>         Je ne voudroie mie estre abés,<br/>         Se Hersent n'estoit abeesse<br/>         Ou celerere ou prioresse,<br/>         Ou qu'ele fust en teil leu mise<br/>         465 Qu'ele fust hors de lor devise.<br/>         Que j'en poüsse avoir mes bons<br/>         Et ele ausi de moi les sons.<br/>         Car molt est l'ordre bone et bele<br/>         Qui est de male et de femele</p> | <p>perché non vi è nome più nobile<br/>         a questo mondo che quello di fica.<br/>         È meraviglioso, quando lo si<br/>         pronuncia,<br/>         perché è ciò che più disonora l'uomo,<br/>         e ciò che più lo perverte al male<br/>         e lo fa più volgere in basso.<br/>         Ma se decide di aiutarlo,<br/>         e su questo non si discute,<br/>         essa gli dona in un sol giorno più<br/>         gioia, benessere e gratificazione<br/>         che bocca d'uomo non possa dire.<br/>         La fica è il medico più efficace<br/>         che per l'amore si possa trovare.<br/>         Non vi è neanche bisogno di<br/>         dimostrarlo,<br/>         perché molti uomini ne furono guariti<br/>         che altrimenti sarebbero periti.<br/>         E molti altri saranno sanati,<br/>         a patto che non alberghi in loro<br/>         cattiveria.<br/>         E colui che sarà dannato per la sua<br/>         cattiveria,<br/>         maledetto sia chi gli corre in aiuto.<br/>         Non crediate che siano storie,<br/>         non vorrei essere abate,<br/>         se Hersent non fosse badessa,<br/>         o vivandiera o priora,<br/>         o che dimorasse in un luogo,<br/>         tale da essere fuori dalla loro<br/>         giurisdizione,<br/>         cosicché potessi godere dei suoi<br/>         favori,<br/>         e lei altrettanto dei miei.<br/>         Infatti è giusta e piacevole la<br/>         compagnia<br/>         del maschio e della femmina</p> |
|--|---|

Più che la parodia dell'elogio cortese della donna, sembra funzionare qui un richiamo alla potenza della vulva e all'imperativo naturalistico dell'amplesso, di cui sia il *Roman de Renart* che i *fabliaux* offrono altri esempi.

La reazione del nibbio è sopra le righe e si concentra 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<sup>18</sup>. Immedesimandosi al meglio nella parte del confessore e del religioso moralista, egli traccia un vero e proprio antiritratto della lupa, che dovrebbe dissuadere la volpe dal peccato, rivelando la vera e orribile natura della sua amante. La lupa Hersent è raffigurata come una vecchia strega sciancata, la cui dissolutezza notoria data da molto tempo (“Trop est vielle sa puterie”, v. 488) e che, se Renart le venisse a mancare, non tarderebbe a riempire il suo vuoto con il primo venuto:

	Se tu estoies a Champli	Se tu fossi a Chamby
	Et ele estoit a Ronqueroles,	e lei fosse a Ronquerolles,
	Por que les terres fussent moles,	direbbe che la terra è troppo bagnata
505	Ne t'iroit ele auan veoir,	per non venirti a visitare per un anno:
	Toz jors i porroies seoir.	in eterno li potresti stare.
	Eincois requerroit un tafur	Al tuo posto sceglierebbe un ceffo
	Qui auroit le vit gros et dur,	che avesse il cazzo duro e grosso,
	Dunt el feroit tenter sa plaie	da cui farsi esplorare la piaga,
510	En leu d'estopes et de naie.	al posto della stoppa e della filaccia.

La descrizione enfatica, ripugnante ed esagerata, del suo organo sessuale, fonte della sua lussuria, sempre aperto, pozzo senza fondo, culmina nell'immagine della voragine infernale (v. 629). Il testo rappresenta la lupa come archetipo della meretrice, ricorrendo sia a riferimenti biblici sia a esempi letterari. I particolari realistici ridicolizzanti che sfruttano in senso grottesco il contrasto di misure fra i due animali (v. 620), le oscenità ripetute, si intrecciano alle allusioni letterarie, più o meno scoperte: come il paradosso di Renart, che nemmeno se il suo corpo fosse tutto un organo sessuale (v. 626) riempirebbe l'orifizio di Hersent, ricorda *fabliaux* come *Li sohaiz des vez* o *Li quatre sohaiz saint Martin*.

18 Cfr. I. Calvino, *op. cit.*, p. 213, a proposito dell'oscillazione fra apologetica e vituperio dell'asse dei valori dell'immaginazione letteraria quando si tratta di ciò che attiene al sesso.

- |   |   |
|---|---|
| 615 Il n'a mastin juqu'a Poissous<br>Ne nul veautre que trover puise<br>Qui ne li ait levé la cuisse,<br>Et vos l'amés ausi de cuer<br>Conme s'ele fust vostre suer.<br>D'itant est li jeus mal partis:<br>620 Car ele est granz et tu petis.<br>Il t'i estuet fere degré<br>S'ele ne se coce de gre.<br>Par le cuer be, qant tu i viens,<br>C'est merveille que tu deviens<br>625 Au jou ou toz li mons se soille.<br>Se tu eres toz vis ou coille,<br>Et teste et col et ventre et piez,<br>Ne seroit mie pleins li bies.<br>Ce est li gorz de Satenie:<br>630 Que quant que il ataint s'i nie. | Non vi è mastino fino a Puisieux,<br>e non si trova nemmeno un veltro<br>che non le abbia sollevato la coscia,<br>e voi l'amate lo stesso di cuore<br>come se fosse vostra sorella.<br>Comunque, il gioco non è equo,<br>perché lei è grande e tu sei piccolo.<br>Ti è necessario arrampicarti<br>se lei non si corica spontaneamente.<br>Perdinci, quando tu ci vai dentro<br>è straordinario che cosa tu diventi<br>al gioco con cui tutto il mondo<br>s'insozza.<br>Se tu fossi tutto cazzo e coglioni,<br>testa, collo, ventre e piedi,<br>il fossato non sarebbe ancora<br>riempito.<br>Quello è il gorgo di Satana:<br>inghiotte tutto quello che vi entra. |
|---|---|

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 ss.). Il ricorso agli stereotipi cortesi nel discorso del confessore ha un effetto parodico (vv. 615-618), a cui il lessico triviale è perfettamente funzionale. Infatti, nelle parole del nibbio 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.

Anche la replica successiva di Renart merita attenzione, perché raggiunge un grado ulteriore di trasgressione, esprimendo il passaggio da un erotismo individualizzato a un ipersessualismo senza limiti che ha la funzione di spaventare e annichilire il suo confessore. Renart dapprima delinea il ritratto della sua amante, spiccatamente antropomorfo, con i contrassegni della dama cortese, bella come un dipinto, dalla dolcezza ammaliante:

- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 650 | Ja senble ele une pointure<br>Qui soit fete por esgarder.<br>Je me lairoie ançois larder<br>Que j'en deïsse une folie,<br>Car sa douçor m'estreint et lie: | È bella come un dipinto<br>fatto per essere ammirato.<br>Mi lascerei volentieri bastonare<br>piuttosto che dirne una follia.<br>Poiché la sua dolcezza mi cattura e<br>mi lega:<br>voi l'avete esageratamente offesa. |
| 655 | Vos par en avés dit trop mal.  |   |

Quindi, all'insegna del binomio "*perversus/inversus*" che lo connota in senso demoniaco,

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 681 | Sire, j'ai esté molt pervers,<br>Meinte chose ai fete a envers,<br>Que je ne doüsse pas fere. | Signore sono stato assai perverso,<br>più di una cosa ho fatto all'inverso,<br>che non avrei dovuto fare. |
|-----|---|---|

rivendica di aver oltrepassato ogni distinzione di età e di genere per soddisfare la sua lussuria, i suoi smisurati istinti; si stagliano in vivido contrasto con l'amore per Hersent il crescendo quantitativo, le oltranzes verbali, il non ritrarsi nemmeno di fronte a un soggetto ripugnante, e perfino dalla tecnofagia.

- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 707 | J'ai fotu la fille et la mere<br>Et toz les enfans et le pere,<br>Et après tote la mesnie,<br>... ..<br>Il m'est avenu meinte nuit<br>Que je fotoie quinze fois.<br>Mes j'estoie toz jorz aroiz. | Mi sono fatto la figlia e la madre,<br>e tutti i figlioli e persino il padre,<br>e dopo tutto il resto della famiglia.<br>... ..<br>Mi è accaduto parecchie notti<br>che io fottessi quindici volte,<br>rimanendo sempre gagliardo. |
| 715 | Je sui de molt chaude nature.<br>Quant je truis con a ma mesure,<br>Je fot bien dis foiz pres a pres,<br>Et noef foïes tot adés.   | Son di natura assai focosa,<br>e se trovo una fica della mia misura,<br>arrivo a fotterla ben dieci volte di<br>seguito,<br>e poi ancora per nove volte.  |
| 720 | Ja n'iert si hideuse la beste,<br>Nes s'ele n'avoit oil en teste,<br>N'est nus qui men puisse<br>tenser.<br>J'ai fait que nus n'ose penser.<br>Car je manjai un mien filloil.                    | Nessuna bestia è mai troppo<br>ripugnante,<br>persino con un solo occhio in testa,<br>non c'è nessuno che possa<br>contendermela.<br>Ho fatto cose inimmaginabili,<br>ho mangiato uno dei miei figlioli.                            |

Ancora una volta, l'ambivalenza che abbiamo osservato nella tessitura oscena di questa *branche* è confermata e rinforzata, in termini che Bataille forse non esiterebbe ad ascrivere a quell'orrore per il sesso in quanto residuo animale che sarebbe sotteso a tutto l'erotismo.

La *branche* 17 dal canto suo presenta ancora il tema della confessione di Renart, ma inserito in un contesto narrativo e tematico di grande densità antropologica. La storia infatti racconta la triplice (e fasulla) morte della volpe e i suoi funerali: proprio in occasione di questa liturgia, rappresentata particolareggiatamente e con accento sulle caratteristiche folkloriche e parodistiche, l'osceno irrompe nel testo con ricchezza di determinazioni.

Dapprima, Renart si confessa *in articulo mortis* e, di fronte al prete che lo esorta a un pentimento sincero, rivendica a suo merito sia il rapporto con la lupa Hersent, sia quello con la regina Fièrè, che aveva anche sposato; il piacere procurato è più importante dell'adulterio e della bigamia<sup>19</sup>.

	Vous m'alegerez de touz maus, Que je n'ai pas meffet granment. Se je croissi dame Hersent	Voi mi allevierete di tutti i mali, perché non ho molto peccato. Se copulai con donna Hersent
	Ma comere, ne mespris rien, Ençoiz li fis liesce et bien.	mia comare, non feci nulla di male, anzi le feci piacere e bene.
390	Quant je croissi ma dame Fiere, Qui si est orgueilleuse et fiere, Ne mespris pas envers ma dame	Quando copulai con madama Fièrè, ch'è così orgogliosa e fiera, non feci torto a madama,
	Que je avoie prise a fame	che avevo preso in moglie
395	Et espousee par soulaz.	e sposata in allegria.

I termini diretti impiegati nel discorso non sono soltanto funzionali a una parodia della confessione sacramentale, che proprio in quegli anni la Chiesa cercava di imporre ai laici (1215 IV Concilio Lateranense), ma configurano anche un radicale *détournement* volto ad esprimere una concezione che ignora l'idea di peccato, nega ogni differimento ultraterreno della soddisfazione dei desideri e fa quindi largo spazio alle pulsioni vitali primordiali.

19 Per il testo e la traduzione della *branche* cfr. M. Bonafin, *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, cit.

Nella messa solenne per il defunto il funerale di Renart attinge il grado più alto di investimento ideologico: la contraffazione del rito religioso cristiano, lasciandosi governare da una logica carnevalesca, si apre a un'esaltazione gioiosa e trionfante del principio di piacere. Il sermone che pronuncia Bernart ne è l'adeguata illustrazione; esso comincia in un tono moralistico e convenzionale:

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 855 | Renart qui la vie a finee,<br>Si a en son temps demenee<br>Vie de martyr et d'apostre:<br>Autel fin aient tuit li nostre<br>Et aussi bonne repentance, | Renart, che ha terminato la sua vita,<br>ha condotto nella sua esistenza<br>una vita di martire e d'apostolo:<br>che tutti noi possiamo finire così<br>e con un pentimento tanto perfetto, |
| 860 | Que de lui ne sui en dotance<br>Qu'il ne soit en bonne fin pris.<br>Onques ne fu Renart repris<br>Nul jour a nule vilanie.<br>Il a esté sanz felonnie  | perché non dubito di lui<br>che abbia avuto una buona morte.<br>Giammai a Renart fu rimproverata<br>in alcun giorno un'azione villana.<br>Egli è stato privo di perfidia                   |
| 865 | Et sanz malice et sanz orgueil.<br>Onques jour ne virent mi ceil<br>Prince qui fust de sa vertu.   | e senza malizia e senza superbia.<br>I miei occhi non videro mai<br>un principe che avesse la sua virtù.   |

ma poi attua un repentino viraggio verso l'elogio della lussuria della volpe e culmina in modo blasfemo attribuendo il paradiso ai fornicatori e l'inferno ai casti:

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 905 | Et qui de mon conmant istroit<br>Et qui volantiers ne foutroit,<br>Soit homme, soit femme ou soit<br>beste,<br>Et piez et mainz et corps et teste | Ma chi trasgredirà il mio ordine<br>e non fotterà volentieri,<br>sia uomo, sia donna o animale,<br>piedi e mani e corpo e testa<br>gli siano legati con catene di ferro |
| 910 | Li soit de chaenez de fer<br>Lié es granz tourmenz d'enfer.<br>Et cil qui mon conmant feront,<br>A joie en paradiz seront.                        | nei grandi tormenti infernali.<br>Quelli che seguiranno il mio ordine<br>saranno nelle gioie del paradiso.  |

L'elogio funebre si capovolge nel distico vv. 867-868, dove la rima *vertu* : *foutu* mette improvvisamente insieme due campi lessicali e semantici opposti; Bernart rivendica in positivo la lussuria di Renart e nella sua propensione al coito l'obbedienza a una legge naturale (vv. 873-876). Il rovesciamento si attua valorizzando con un linguaggio esplicito e osceno ciò che la morale e il discorso uf-

ficiali della Chiesa censurano; organi e atti sessuali sono nominati senza perifrasi ed esaltati come universali, incoercibili da qualsivoglia legge umana (vv. 877-889).

- |     |   |   |
|-----|---|---|
|     | Onques jour ne virent mi œil<br>Prince qui fust de sa vertu.<br>Se il a volantiens foutu,<br>L'en n'en doit tenir plet ne conte.                                  | I miei occhi non videro mai<br>un principe che avesse la sua virtù.<br>Se ha fottuto volentieri,<br>non glielo si deve mettere in conto.  |
| 870 | Il n'a ou monde roi ne conte<br>(De ce ne sui je pas en doute)<br>Qui n'ait foutu ou qui ne foute.<br>Foutre convient, si con moi<br>semble.                      | Non c'è al mondo re o conte<br>(di questo sono sicuro)<br>che non abbia fottuto o non fotta.<br>Fottere bisogna, a parer mio.<br>Perciò dico a voi tutti insieme<br>che fottere non sarà mai vietato.   |
| 875 | Pour ce vous di a touz ensemble<br>Que foutre n'iert ja deffendu.<br>Pour foutre fu le con fendu.<br>Si conmant a touz orandroit<br>Que qui a le vit dur et roit, | Per fottere fu aperta la fica.<br>E dichiaro a tutti senz'altro<br>che chi ha il cazzo duro e rigido,<br>se ha la fica disponibile,<br>gli è perdonato il fottere,<br>e non gli sarà rimproverato,<br>perché il fottere non è peccato,<br>purché il cazzo abbia i coglioni,<br>non più che fare salsicce<br>da insaccare di budella in budella. |
| 880 | S'il a le con abandonné,<br>Le foutre li est pardonné.<br>Que ja ne li ert reprochié.<br>Ne il n'est de foutre pechié<br>Pour que vit soit parti de coilles,      | Tutti si divertono a questo gioco.<br>Renart ha fottuto volentieri:<br>per Hersent è stato tutto<br>il suo cuore e per madama Fièrè.<br>È morto e non ho paura<br>che se la pigli con me per quello che<br>racconto.  |
| 885 | Ne que il fait de faire endoilles<br>Qu'en met de bouel en bouel.<br>Tuit se jeuent de ce jouel.<br>Renart a foutu volantiens.<br>A Hersent a esté entiers        |   |
| 890 | Ses cuers et a ma dame Fiere.<br>Mors est, n'ai paour qu'il me fiere<br>Pour chose que je racont ci.  |   |

Non solo dunque a Renart si perdonano i peccati sessuali, ma viene anzi portato ad esempio: il suo “dongiovannismo” *ante litteram* (“Chi a una sola è fedele verso l’altre è crudele”!), il suo “buon natural” diventa quintessenza di una forza vitale a cui tutti devono felicemente piegarsi. Il vocabolario erotico aggiunge all’effetto trasgressivo nel contesto religioso dei funerali una portata più generale di concezione del mondo e della vita, una concezione materialistica che scioglie implicitamente l’idea di sopravvivenza individuale in quella della specie.

Poco dopo, la tradizione goliardica e carnevalesca della parodia sacra rivive nel vangelo secondo Renart che viene recitato da Ferrant il ronzino; in esso sono di nuovo descritte con un lessico osceno le relazioni del protagonista con Hersent la lupa e Fièr la leonessa, che sono afflitte perché il loro amante defunto non potrà più soddisfarle.

- |  |  |
|--|--|
| <p>968 Conmença en haut l'evangile,<br/>Et a dit: "Vescoi grascia<br/>Euvangile sequencia<br/>Secundum le gorpil Renart!<br/>Entendez i, sire Bernart,<br/>Arceprestre estez et seignor,<br/>Et vous après, grant et menor,</p> <p>975 Le rois et trestous les barons.<br/>Renart, que de voir le savons,<br/>Est morz, vez le ci en present.<br/>Dolante ne est dame Hersent,<br/>L'espousee Ysengrin le leu,</p> <p>980 Que maintez foiz en privé leu<br/>L'a Renart tenue adossee.<br/>Meint grant cop et mainte dossee<br/>Li a donné sor sa crevace.<br/>Maudite soit cele fendace</p> <p>985 Ou cop ne part que l'en i fiere.<br/>Se il a a ma dame Fiere<br/>Aussi souvent batu son tro,<br/>Il ne li poise fors du po.<br/>Onques son con, s'entendu l'as,</p> <p>990 Pour cop de coille ne fu las.<br/>Le cul deüst avoir coupé,<br/>Quant ele a le roi acoupé!<br/>Et Hersent a la croupe lee<br/>Deüst la keue avoir ullee.</p> <p>995 Renart, n'en soit nus en doutance,<br/>En a fete sa penitance.</p> | <p>cominciò il vangelo ad alta voce,<br/>dicendo: "Vobiscum gratia<br/>Evangelii sequentia<br/>secundum la volpe Renart!<br/>Ascoltate, ser Bernart,<br/>siete arciprete, e signori,<br/>e voi tutti, superiori e inferiori,<br/>il re e tutti i baroni.<br/>Renart che, sappiamo per certo,<br/>è morto, eccovelo qua davanti.<br/>Afflitta ne è donna Hersent,<br/>la consorte del lupo Isengrin,<br/>perché più d'una volta, in privato,<br/>Renart l'ha tenuta supina.<br/>Quanti colpi e quante sbattute<br/>le ha dato sulla sua fessura.<br/>Sia maledetta quella fenditura<br/>dove tutti i colpi vanno a segno.<br/>Se egli a madama Fièr così sovente<br/>ha spazzato il suo buco,<br/>non le dispiace se non perché è poco.<br/>Mai la sua fica, se l'hai capito,<br/>fu stanca dei colpi di coglione.<br/>Dovrebbe avere il culo rotto<br/>per quanto ha cornificato il re!<br/>E Hersent dalla groppa larga<br/>dovrebbe avere la coda bruciata.<br/>Renart, nessuno ne dubiti,<br/>ha fatto perciò la sua penitenza.</p> |
|--|--|

Gli atti compiuti con entrambe da Renart sono ricordati con crudeltà e ponendo l'accento sull'intensità e sulla ripetizione, nello sforzo, mai sufficiente, di placare l'insaziabile appetito sessuale delle due concubine del protagonista. Se di primo acchito parrebbe ritornare in questo vangelo parodico l'intonazione misogina, tipica

del linguaggio moralistico e clericale, non si può però trascurare il fatto che la degradazione di un'immagine di purezza femminile attraverso l'osceno risulta ancora ambivalente, in quanto indirettamente svela anche l'ipocrisia della concezione cortese dominante, cioè di un modello parimenti imposto alla donna per addomesticarne la sessualità; in questo modo anche la denigrazione della lascivia femminile appare del tutto congruente con l'esaltazione naturalistica del sesso di cui è protagonista Renart.

## II.

La *branche* 22<sup>20</sup> risulta bipartita in due nuclei narrativi distinti: nel primo, che occupa un po' meno della metà del totale (315 versi su 722), Renart si accorda con il lupo Isengrin, il cervo BricheMER e il gallo Chantecler – di norma, antagonisti della volpe – per coltivare un campo in comune. Il sodalizio si spezza una volta maturato il raccolto e Renart si trova improvvisamente nella condizione a lui poco familiare di personaggio ingannato (e non ingannatore), tradito dai compagni che hanno distrutto e divorato il grano che doveva essere condiviso. Non perde, tuttavia, le sue doti di astuzia e propone di risolvere la controversia rivolgendosi al giudizio del re, alla corte del quale i quattro si danno appuntamento.

Inizia qui la seconda parte della *branche*, che sviluppa un nucleo narrativo dai tratti sorprendenti. Renart, giunto a palazzo nel giorno prestabilito, entra da una porta secondaria, comparando da solo al cospetto del sovrano mentre i suoi avversari restano, ignari, davanti all'ingresso principale in attesa di essere ricevuti. Il re che appare sulla scena non è però il leone Nobile, uno dei personaggi principali del *Roman de Renart* e sovrano della corte intorno alla quale ruota l'ambientazione del ciclo, bensì una figura inedita, intenta a svolgere – munita di una vanga – la sua unica occupazione, quella di *cons feire seulement* (“fare soltanto fiche”, v. 337). Si tratta del re

20 Ci si riferisce in questa sede alla versione della *branche* tramandata dai mss. B (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 371) e L (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3335). Il testo è citato dall'edizione J. Dufournet, L. Harf-Lancner, M. T. de Medeiros, J. Subrenat (a cura di), *Le Roman de Renart*, 2 voll., Champion, Paris 2013-2015, che si basa sul testo tràdito da B. Le traduzioni sono di chi scrive.

*Connin* (v. 346), altrimenti sconosciuto al pubblico delle avventure renardiane, il cui nome non fa che ribadire la funzione e racchiudere l'essenza stessa del personaggio: se la vicinanza fonetica tra le parole *con* e *connin*, che fa percepire la seconda come una sorta di derivato della prima, già da sola basterebbe a suggerire l'indirizzo dell'allusione, è rilevante inoltre considerare che il nome comune *co(n)nin*, nel significato di "coniglio" (< lat. *cuniculus*), è attestato in letteratura per la prima volta nella seconda metà del XII secolo proprio per riferirsi metaforicamente all'organo genitale femminile e, per sineddoche, al genere femminile *tout court*<sup>21</sup>. L'osceno – il cui territorio può dirsi definito dalla designazione diretta degli organi genitali senza perifrasi o eufemismi<sup>22</sup> – irrompe dunque sulla scena senza preavviso e senza un contesto apparente che ne giustifichi la presenza.

L'immagine dell'organo genitale femminile come apertura, fenditura creata con una vanga richiama un *fabliaux* del XIII sec., *Du con qui fu fait a la besche*, in cui il diavolo, munito proprio di questo strumento, completa la creazione di Dio aggiungendo il *con* a Eva, che ne era inizialmente sprovvista. Nella *branche 22 Connin* sembra avere come unico scopo la reiterazione di quest'operazione, ripetuta senza variazioni e, per giunta, senza che sia mai rappresentato un corpo femminile a cui l'organo in questione *appartenga*. In conseguenza di tale peculiarità<sup>23</sup>, risulta del tutto assente in questa *branche* la raffigurazione di atti sessuali o qualsivoglia esaltazione della lussuria. Tuttavia, fin da subito e per tutto il testo, la rappresentazione del *con* si gioca sulla tradizionale ambivalenza già messa in luce dagli esempi della *branche 7*, con elogi apologetici contrapposti a immagini esagerate e ripugnanti (queste ultime numericamente prevalenti). La creazione di Connin, infatti, viene descritta fin dal

21 Nel *Roman d'Eneas* (v. 8595), per chiarire che il personaggio di cui si parla non è attratto dalle donne viene impiegata la perifrasi sessuale *il n'aime pas poil de conin*; cfr. *TLF*, s.v. "connil". Nel nostro testo potrebbe essere ravvisabile, inoltre, una connessione tra il nome *Connin* e il termine germanico *kuning* (> *könig*), "un jeu de mots 'thiois' ou franco-thiois venant évidemment s'y ajouter au jeu de mots grivois classique" (J. Batany, *Scène et coulisses du "Roman de Renart"*, SEDES, Paris 1989, p. 253).

22 Cfr. par. I.1.

23 Per un approfondimento della quale cfr. S. Gorla, *Metamorfosi e magia nel Roman de Renart. Traduzione e commento delle branches XXII e XXIII*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata 2018, pp. 171-172.

principio e a più riprese come una piaga, una fossa orrenda, sempre aperta, oscura e senza fondo:

340 Mais nais fesoit ne bel ne gent,  
que, qant la ploie avoit fandue  
de la beche grant et molue,  
si remenoit hideuse et grant,  
ne ja ne reclousit nul tens  
que demie aune a grant mesure  
ne parut bien la fandeüre.

Ma non le faceva né belle né graziose,  
poiché, quando aveva aperto la  
spaccatura  
con la vanga grande e affilata,  
rimaneva orrenda e grande,  
e non si richiudeva mai al punto  
che di mezza àuna all'incirca<sup>24</sup>  
appariva la fenditura.

350 demanda de cele overture,  
qui si estoit laide et obscure,  
por coi l'avoit faite si grant,  
qar onques mes a son vivant  
n'avoit veü plaie sanz fonz

domandò di quella apertura,  
che era così orrenda e oscura,  
perché l'avesse fatta così grande,  
giacché mai in vita sua  
aveva visto una fessura senza fondo

445 La fouse est grande et parfonde,  
n'a si hideuse en tot le monde:  
qui orandroit desor vanroit  
et dedanz abeosteroit,  
n'i a chose qui destornast  
que de ci au fonz ne gardast,  
se il le fonz poïst veür.

La fossa è larga e profonda,  
non ce n'è di così orrende in tutto il  
mondo:  
a chi adesso si mettesse sopra  
e guardasse dentro,  
non c'è cosa che impedirebbe  
di guardare fino in fondo,  
se il fondo si potesse vedere.

di cui proprio Renart percepisce immediatamente la bruttezza e che arriva a paragonare (come aveva fatto il nibbio nella *branche 7*) alla voragine infernale (v. 456: “*c'est li goufres de Satenie*”). Il re, ingenuo quanto improbabile interprete del cristallizzato universo cortese, non può che rispondere alle critiche elogiando il *con* come “*ce que toz li monz / sert et requiert a genoillons*” (“ciò che tutto il mondo / serve e venera in ginocchio”, vv. 355-56). In ogni caso, si noti bene, non è certo l'organo sessuale femminile *in generale* che la volpe denigra, bensì nello specifico la fattura di quanto realizzato da Connin. Renart non esita a sfruttare la situazione a proprio vantaggio: da questo momento vestirà i panni di saggio consiglie-

24 Cioè poco più di mezzo metro. L'àuna è un'unità di misura corrispondente a circa 1,20 metri.

re e demiurgo, convincendo il sovrano della necessità di apportare delle migliorie alla sua creazione. Ognuna delle modifiche da lui caldeggiate avrà una funzione doppia e (anche qui) ambivalente: quella dichiarata di contribuire a perfezionare l'opera del re e quella latente di realizzare la propria vendetta nei confronti dei nemici che lo hanno ingannato.

I consigli, nell'ordine, sono:

1) di posizionare di traverso all'apertura una striscia di pelle di cervo che la divida in due parti:

	[...] Vos preïssiez	[...] Potreste prendere
	.I. col de cerf fort et tendent	una parte, forte ed elastica, del collo
370	qui escorchiez fust maintenant,	di un cervo
	sel meïssiez tout au travers	che venga scuoiato al momento,
	a poiz et a gluz bien aers;	poi metterla di traverso
	qant la ploie fust departie,	ben fissata con della pece e della colla;
	et de cest cuir estroit lacie,	quando la piaga sarà divisa in due,
375	ne fussent mie si hideus	e ben attaccata a questo pezzo di
	li dui pertuis con li.I. seul:	pelle,
	cil de deseure fust li cons	non sarebbero così orribili
	et cil desoz, li plus reonz,	due buchi invece che uno solo:
	fust cus par autele maniere	quello sopra sarebbe la fica
380	que li cus doit aler derriere.	e quello sotto, il più tondo,
		in questo modo sarebbe il culo,
		poiché il culo deve andare dietro.

2) di aggiungere in mezzo una cresta di gallo:

	Mais or sachiez, qui prenderoit	Ma ora sappiate che prendendo
	une creste de coc vermeille,	una cresta rossa di un gallo,
460	si l'atachast en cele raille	se l'attaccate su quella striscia
	que vos avez ileuques mise,	che voi avete messo là,
	qui le cul et le con devise,	che separa il culo dalla fica,
	.I. poi estouperet l'entree;	ostruirete un po' l'entrata;
	dont n'esteroit pas si bae	dunque non sarà più così spalancata
465	cele fouse, qui toujorz ovre.	quella fossa, che è sempre aperta.

3) di coprire il tutto con la pelliccia di un lupo:

- |     |   |   |
|-----|---|---|
|     | “Barbe il faut: se barbe eüst,<br>plus biaux et miauz seenz en fust”.   | “Occorre del pelo: se avesse del pelo,<br>sarebbe più bella e più attraente”.   |
|     | “Or me di donques qu’i vaudroit<br>la barbe, qui la li mestroit”.   | “Dunque ora dimmi a cosa servirebbe<br>il pelo che fosse messo là”.   |
| 570 | “Sire, ele coverroit le con<br>c’on voit emi tout a bandon<br>et cele creste et cel coueigne.<br>Sire, comment que il avaingne, | “Sire, coprirebbe la fica<br>nel mezzo della quale si può guardare<br>liberamente,<br>così come quella cresta e quel pezzo<br>di pelle. |
| 575 | se mes consauz en iert creüz,<br>la barbe iert mise par desus”.   | Sire, checché accada,<br>se i miei consigli al riguardo saranno<br>seguiti,<br>il pelo sarà posizionato sopra”.                         |

Ognuno degli antagonisti di Renart, di conseguenza, verrà mutilato per fornire quanto necessita all’opera di perfezionamento (perineo, clitoride, pelo pubico) e sarà punito per il tradimento perpetrato ai danni della volpe, senza che il re venga mai interpellato in merito o sia anche solo messo al corrente di quanto accaduto in precedenza.

La necessità di ogni intervento viene giustificata da Renart con argomentazioni convincenti, di natura estetica e socioculturale. La prima e la seconda miglìoria avrebbero lo scopo, infatti, di rendere meno orribile l’apertura, ridimensionandola (vv. 436-437: “*or n’est mie si grant la roie / ne si hideuse a esgarder*” “ora non è più così grande il solco / né così orrendo da vedere”) e colmandone la voragine (v. 463), a cui altrimenti nessuno oserebbe avvicinarsi (vv. 466-468: “*por ce que nule riens nel cuevre, / n’i osera nus aprochier, / car il cuideroient noier*” “Poiché nulla la copre, / nessuno oserà avvicinarsi, / poiché penserebbero di annegarci”). La terza addizione serve invece a *nascondere* per intero il *con*, in modo che i villani ne stiano alla larga, rendendolo invece *assez plus chier* alla *cortoise gent* (chierici, borghesi e cavalieri):

	Vilain qui ne s'i connoistroit por sa barbe bien cuideroit que ce fust d'un haut puis	Un villano che non ne sa nulla crederebbe bene, grazie a questo pelo, che si tratti dell'imbocco di un pozzo profondo
580	l'entree qui d'un buison soit estoupee. Car mainte foiz avons veü, qant en.I. puis est on cheü, li païsent d'entor le haient,	che sia stato coperto con dei cespugli. Giacché molte volte abbiamo visto che, quando qualcuno è caduto in un pozzo, i paesani dei dintorni lo circondano con una siepe,
585	que les bestes leenz ne chaient. Autel quideront ci trover, ja n'i oseront abiter. Cortoise gent qui ce savront ja por la barbe nel leront,	affinché le bestie non ci cadano dentro. Crederanno di trovare qui la stessa cosa, non oseranno avvicinarsi.
590	einz l'en avront assez plus chier clers et borjois et chevalier.	Le persone cortesi che lo sapranno non si allontaneranno a causa del pelo, anzi lo considereranno molto più caro chierici e borghesi e cavalieri.

L'immagine del *con* come un pozzo nascosto dai cespugli risulta significativa sotto due aspetti: in primo luogo evoca e allude (non senza una cifra parodica) ai testi letterari in cui il sesso femminile viene paragonato a un giardino irrigato da una fontana; secondariamente, rappresenta in maniera puntuale il tabù stesso che investe la sfera sessuale nella società e nella cultura cortese<sup>25</sup>: anche in presenza delle *cose*, è opportuno che le *parole* che le designano siano assenti, o meglio, è necessario utilizzare *altre parole* che le nascondano (eufemismi, allusioni, circonlocuzioni, ecc.).

Tale meccanismo permette di sottolineare l'ineluttabile demarcazione sociale esistente tra chi appartiene al mondo cortese e chi no: il mascheramento dell'oggetto osceno sotto altre sembianze lo renderà di maggior valore per i primi e irricognoscibile ai secondi; parlare in modo esplicito di ciò che ha a che fare con la sessualità non si addice agli uni tanto quanto comprendere i meccanismi allusivi che vi fanno riferimento sarebbe impossibile per gli altri.

Viene qui raggiunto il culmine della natura ambivalente di questa *branche*. Il principio cortese, infatti, è enunciato da Renart quasi alla fine dell'opera di perfezionamento del *con*, che è avvenuta (e continua a essere narrata nei versi successivi) attraverso la costante

25 Cfr. par. I.1.

trasgressione a tale norma, con la precisa e dettagliata descrizione di ogni elemento costitutivo dell'organo sessuale, ma anche con l'evocazione, da parte della stessa voce narrante, dell'esperienza diretta del pubblico, della sua conoscenza – data per certa – delle caratteristiche del sesso femminile (vv. 541-543):

Vos, qui en con veü avez  
et de cons vos entremetez,  
savez bien que ce senefie

Voi, che avete guardato in una fica  
e di fiche vi occupate,  
sapete bene che cosa significa

e di contesti esperienziali tutt'altro che edificanti, che poco lasciano all'immaginazione e che non potrebbero essere più distanti dall'orizzonte cortese:

690 Ne gluz, ne chاوز, ne poile con  
n'i valent mie.I. boston;  
mesleüre n'autre pelains  
que mestre i veulent ces putains  
ne lor vaut riens, que touz jorz  
croit  
plus dru après qu'avent n'estoit.

Né colla, né calce, né depila-fiche  
valgono un fico secco;  
miscele e altre sostanze depilatorie  
che vogliono metterci le puttane  
non servono a nulla, poiché dopo [il  
pelo] cresce  
sempre più folto di prima.

La scelta deliberata di non nascondere il *con*, nemmeno a parole, ma di nominarlo ripetutamente e di menzionare nel dettaglio le parti che lo compongono, può inoltre essere messa in relazione con il contesto di “parodia della Creazione” che pervade l'intera *branche*<sup>26</sup>. Una simile cornice sembrerebbe non solo legittimare, ma quasi *esigere* che a ogni cosa venga dato il proprio nome. Tale lettura non smorza tuttavia la carica trasgressiva del lessico utilizzato, ma – semmai – la esalta per contrasto.

L'utilizzo di lessico osceno è affiancato, almeno in un'occasione, da quello tecnico-scientifico: è il caso del termine, preciso quanto raro, *lendie* (< lat. *landica*) con cui viene designato il clitoride (v. 544), appartenente al dominio lessicografico dei glossari lati-

26 A suggerire per primo questa interpretazione è stato J. Subrenat, *Le roi Connin, un étrange compère de Renart*, in C. Galderisi, J. Maurice (a cura di), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers 2006, pp. 215-226; alcune precisazioni e ulteriori spunti in S. Gorla, *op. cit.*, pp. 170-174.

no-francesi, e il cui impiego risulta assolutamente eccezionale in un testo letterario, tanto che la *branche* 22 “en offre peut-être même les seuls exemples”<sup>27</sup>. Se da un lato tale accostamento può apparire paradossale, dall’altro manifesta la volontà di disattendere le convenzioni non solo cortesi in senso stretto, ma più in generale quelle del pensiero (maschile) dominante, designando con precisione anche quella parte dell’organo genitale femminile di cui per secoli la trattatistica anatomica non sarà in grado di riconoscere la funzione e che, di conseguenza, faticcherà a nominare e definire<sup>28</sup>.

L’uso di un vocabolo tanto specifico, che rimanda a un contesto medico-scientifico, è suggestivo anche alla luce di un’altra caratteristica ambivalente che emerge dal racconto, quella della relazione tra creazione e smembramento. Si ha l’impressione, infatti, di assistere a una dissezione alla rovescia, una “costruzione” che sembra parodia di un’operazione chirurgica, dove le parti del *con* – che nella realizzazione di Connin ancora non ha le sembianze anatomiche che gli dovrebbero appartenere, tanto che “*ne ne resanble mie cons*” (v. 352) – vengono via via assemblate, ma solo dopo essere state asportate a loro volta dai corpi dei nemici di Renart<sup>29</sup>. Alla categoria dell’osceno sembra poter essere qui affiancata quella del grottesco o, con maggiore precisione, quella bachtiniana di *corpo grottesco*, la cui rappresentazione si svolge “sempre al confine tra due corpi, meglio ancora, nel loro punto di intersezione: un corpo dà la propria morte, l’altro la propria nascita, ma essi sul limite estremo si fondono in un’unica immagine bicorporea”<sup>30</sup>.

27 S. Lefèvre, *Branche XXIV. Notice, Notes et variantes*, in A. Strubel (a cura di), *Le Roman de Renart*, Gallimard, Paris 1998, p. 1345, n. 1 rel. p. 764; cfr. anche *ivi*, p. 1339.

28 Cfr. C. Thomasset, *De la nature féminine*, in C. Klapisch-Zuber (a cura di), *Histoire des femmes en Occident. II: Le Moyen Âge*, Plon-Perrin, Paris 1990, pp. 65-98. Per una rassegna esaustiva delle denominazioni usate per indicare il clitoride in lingua francese prima dell’utilizzo del termine “clitoris” e per una panoramica sulle trattazioni scientifico-anatomiche al riguardo, cfr. M. Clément, *De l’anachronisme et du clitoris*, in “Le Français préclassique”, n. 13, 2011, pp. 27-45.

29 La volpe veste in modo ancora più evidente ed esplicito i panni di chirurgo nella versione della *branche* tramandata dal manoscritto M (Torino, Biblioteca Reale, varia 151), caratterizzata da importanti interpolazioni.

30 M. Bachtin, *Tvorčestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatelst'vo “Chudožestvennaja literatura”, Moskva 1965; tr.

Infine, il piacere di contravvenire al tabù è ribadito proprio nella chiusura del *récit*, per voce del narratore, che non esita ancora una volta a *dire*, ad affermare apertamente quello che andrebbe taciuto, sebbene al contempo – non a caso – i versi siano costellati da una serie di elementi di negazione (*nus, n[e], non, rien*), e associa al *con* l'aggettivo della cortesia *douce*, esprimendo e condensando la cifra ambivalente della rappresentazione dell'osceno nei testi romanzi del Medioevo:

	Nus n'en doit dire se bien non, qu'ele monde n'a si douce rien	Nessuno deve dirne se non bene, poiché al mondo non c'è nulla di così dolce
720	com est li cons, ce set l'en bien.	come la fica, è risaputo.

---

it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.