

**POLY**   
 **T** **HE**   
**Sis**  **FILOLOGIA,  
INTERPRETAZIONE  
E TEORIA DELLA  
LETTERATURA**

**2** | **20**  
**20**



# POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

2 / 2020



# POLY THE SIS

## Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 2 / 2020

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-755-0

© 2021 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore responsabile*

Massimo Bonafin (Università di Genova)

### *Comitato di direzione*

Massimo Bonafin (Università di Genova),  
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),  
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea  
Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität  
Münster, D), Teodoro Patera (Universität  
Göttingen, D), Antonella Sciancalepore  
(Université Catholique de Louvain, B)

### *Comitato di redazione*

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de  
Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria  
Dominioni, Annalisa Giulietti, Sandra Gorla,  
Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela  
Margani, Giulio Martire, Irene Polimante,  
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

### *Comitato scientifico*

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,  
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),  
Federico Bertoni (Università di Bologna),  
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,  
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,  
Venezia), Riccardo Castellana (Università di  
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique  
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université  
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),  
Carlo Donà (Università di Messina), Florence  
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),  
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee  
University, Lexington, VA-USA), Franziska

Meier (Universität Göttingen, D), Christine  
Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen  
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),  
Stefano Rapisarda (Università di Catania),  
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander  
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia  
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini  
(Università del Piemonte Orientale), Franca  
Sinopoli (Sapienza Università di Roma),  
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),  
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

### *e-mail*

[redazione.polythesis@unimc.it](mailto:redazione.polythesis@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Corso  
della Repubblica, 51 – 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6080  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

## Indice

### *Saggi*

- MARA CALLONI  
7 'Renart falconiere' e 'Renart e Tardif': i riti di predazione nel  
*Roman de Renart*
- MARIATERESA PROTA  
23 Florete. Quando la principessa uccide il drago
- FRANCESCO TONIOLO  
41 Cacciatrici, amanti, antropofaghe: le figure femminili in  
Carlton Mellick III

### *Note e discussioni*

- NICCOLÒ MONTI  
59 Il personaggio in guisa d'umano. Un concetto in transizione  
tra strutturalismo e antropologia

### *Recensioni*

- MASSIMO BONAFIN  
81 A proposito di: Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de  
l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*
- DIEGO TERZANO  
93 A proposito di: Alberto Comparini, *Un genere letterario in  
diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*
- RICCARDO CASTELLANA  
101 A proposito di: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una  
frontiera*



# ‘Renart falconiere’ e ‘Renart e Tardif’: i riti di predazione nel *Roman de Renart*

MARA CALLONI

## *Abstract*

This article proposes the analysis of *Renart fauconnier* and *Renart et Tardif*, two episodes included in Branch 11 of the *Roman de Renart*. In these episodes Renart achieves the moral and material qualities to become a real knight. The fox turns into a hero through a comic initiation, which is the parody of the clichés of the chivalrous rituals, such as the theft of horses and weapons, the practice of falconry and the duel. The study aims to demonstrate how deeply these episodes change the narrative structures of the Second Section of Branch 11. This could lead to the conclusion that the Second Section of the Branch has actually been composed in a different time.

La *branche* 11 del *Roman de Renart*<sup>1</sup>, meglio conosciuta sotto il titolo di *Renart empereur*, pur essendo la più corposa dell'intero ciclo, ha destato uno scarso interesse da parte della critica moderna, a partire dal giudizio poco lusinghiero di Lucien Foulet, che l'ha definita senza appello «la moins attrayant» (Foulet 1968, 456), in ragione della scarsa capacità da parte del suo autore di calibrare con sapienza antropomorfismo e zoomorfismo all'interno del racconto, errore che ne avrebbe compromesso completamente il carattere eroicomico, tipico delle *branches* più antiche (ivi, 456-459). Questa ingiusta nomea affibbiata alla *branche* 11 sin dagli albori degli studi dedicati ai racconti del ciclo renardiano deriva da due fraintendimenti: il primo, di natura metodologica, consiste nell'impiego di filtri di gradimento propri del lettore moderno per giudicare un prodotto letterario medievale, ignorando uno studio

<sup>1</sup> Seguo la numerazione adottata dall'edizione Martin (1882-1887).

che contempli gli aspetti imprescindibili dell'ermeneutica della ricezione; il secondo, di carattere interpretativo, nasce dalla convinzione che l'antologia di *Renart empereur* sia un racconto riconducibile a una figura autoriale precisa e a una genesi sostanzialmente unitaria.

La *branche* 11 è articolata in due sezioni, del tutto autonome dal punto di vista diegetico, e a loro volta scindibili in diverse sequenze narrative più o meno autosufficienti: la prima sezione, più varia e dinamica, si delinea come una catena di avventure e di incontri che Renart vive lungo il cammino, alcuni dei quali fortemente debitori alla tradizione renardiana; la seconda, più omogenea per stile e contenuto, si svolge tra la corte e il campo di battaglia e ruota attorno alle vicende belliche che il popolo di re Noble deve sostenere prima contro i pagani e poi contro Renart e i baroni in rivolta.

I nuclei narrativi di questa lunga *branche* possono essere schematicamente ripartiti nel seguente modo<sup>2</sup>:

1. Prima sezione: *Le avventure di Renart*

1.1 *Incipit* (vv. 1-40): esordio e allontanamento da Malpertuis.

1.2 *Renart e Isegrin* (vv. 41-260): inganno ai danni di Isengrin, rifugio nella dimora di Isengrin ed Hersent.

1.3 *Renart e le more* (vv. 261-335): Renart tenta di impossessarsi di alcune more.

1.4 *Renart e Roonel* (vv. 336-550): inganno ai danni del cane Roonel; guarigione di Roonel.

1.5 *Renart e i nibbi* (vv. 551-625): Renart divora una covata di nibbi.

1.6 *Renart, il cavaliere e il servitore* (vv. 626-764): Renart si libera con l'astuzia dal servo che l'ha catturato; guarigione grazie a un'erba miracolosa.

1.7 *Renart e Droin* (vv. 765-1389): Renart divora con l'inganno i cuccioli del passero Droin; Droin si vendica di Renart grazie all'aiuto del mastino Morhout.

1.8 *Renart guarito da Isengrin ed Hersent* (vv. 1390-1526): Isengrin ed Hersent guariscono le ferite di Renart.

2. Seconda sezione: *La guerra*

2.1 *Renart falconiere* (vv. 1527-1596): Renart si diletta in una battuta di caccia col falcone.

2.2 *Renart e Tardif* (vv. 1597-1646): Renart uccide il lumacone Tardif in duello.

2.3 *La guerra contro i pagani* (vv. 1647-2303): re Noble conduce una crociata contro l'esercito di Infedeli che ha invaso il regno.

<sup>2</sup> Il numero dei versi e le porzioni testuali della *branche* 11 qui riportati si riferiscono all'edizione allestita da Bianciotto (2005); mentre per quanto riguarda i riferimenti ai versi delle *branches* 1, 1a e 2, il testo seguito è quello restituito per cura di Bonafin (1998).



#### 2.4 *La guerra feudale* (vv. 2304-3410): Renart usurpa il trono; guerra tra re Noble e Renart.

L'alterità delle due sezioni risulta tanto più evidente sul piano narremico, dal momento che i fattori di discontinuità non riguardano unicamente il contenuto, bensì coinvolgono alcuni degli elementi strutturali del racconto e degli aspetti legati all'apparato retorico-formale e alle strategie narrative. Questo contributo si propone di approfondire il ruolo di cerniera narrativa svolto dagli episodi d'esordio della seconda sezione, *Renart falconiere* e *Renart e Tardif*, e di evidenziare le modalità della ricodificazione delle strutture narrative fondamentali dell'universo renardiano, la quale si realizza a partire dalla seconda metà di questa singolare *branche*. I due brevi racconti presi in esame sembrano la naturale prosecuzione della serie di episodi autoconclusivi che compongono la prima parte della *branche*, ma ricoprono l'evidente funzione di proiettare il protagonista nella dimensione epico-cavalleresca che fa da cornice alla seconda sezione, ponendo le premesse per la metamorfosi di Renart da volpe a cavaliere. Nel breve e fittizio percorso di formazione cortese compiuto da Renart, la caccia e il combattimento assumono la valenza di riti iniziatici, intervenendo a definire una nuova identità del protagonista, e di conseguenza rimodulando alcune delle categorie paradigmatiche e fondanti della materia renardiana. L'inedito antropomorfismo che contraddistingue la *branche Renart empereur*, tanto biasimato da Foulet, va dunque ascritto al deliberato intento di calare i personaggi e l'ambientazione del *Roman de Renart* nel contesto della parodia del mondo cortese.

\* \* \*

All'interno del suo saggio *Les structures narratives du Roman de Renart*, Suomela-Härmä individua due principali tipologie di macrosequenze narrative<sup>3</sup> sulle quali si fondano gli intrecci delle avventure renardiane: la *quête de justice* et la *quête de nourriture*. Nel caso della 'ricerca di giustizia', Renart è costretto ad allontanarsi da Malpertuis e raggiungere re Noble al fine di essere interrogato e giudicato per i suoi misfatti dalla corte istruita dal sovrano; lungo il cammino la diabolica volpe si diverte prendendosi gioco dei messaggeri del re, solitamente le vittime che reclamano una punizione per Renart. Similmente, lo schema tipico della *quête de nourriture* prevede che il protagonista abbandoni la sua tana

<sup>3</sup> Riporto la definizione di macrosequenza, formulata da Suomela-Härmä (1981, 92) sulla scorta dello studio di Roland Barthes: «la macroséquence, formée d'une suite plus ou moins longue d'actions, est une entité autonome avec un début, un milieu et une fin. [...] une suite logique d'actions qui sont unies entre elles par une relation de solidarité: la macroséquence s'ouvre lorsqu'aucun de ses termes n'a d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'aucun autre de ses termes n'a plus de conséquent».

per procacciarsi del cibo per sé o per Hermeline e i suoi cuccioli, e che nel suo tragitto incontra altri animali o s'imbatta in situazioni sempre nuove.

La particolarità di queste avventure, contrariamente alle *quêtes* dei cavalieri della Tavola rotonda, contraddistinte da un intrinseco finalismo, è l'infinita riproducibilità: già Jauss ([1977] 1989, 76-87) aveva individuato delle connessioni tra l'*aventure* renardiana e quella arturiana<sup>4</sup>, successivamente Bonafin ha delineato meglio il rapporto tra le due tipologie di avventura, definendo la prima «una drastica demitizzazione» (Bonafin 2006, 386) della seconda. Diversamente dalle peripezie vissute dai cavalieri di Artù, quelle sperimentate da Renart non possiedono alcun aspetto elettivo, né tantomeno un carattere di fatalità o predestinazione: la volpe è protagonista di avventure per statuto irripetibili, che non istituiscono l'una con l'altra un rapporto di determinazione alla base di un possibile processo evolutivo dell'eroe e del mondo in cui egli si muove; in questo modo i personaggi che popolano il mondo renardiano, uguali a loro stessi *ad aeternum*, garantiscono la perpetuazione delle storie di cui sono protagonisti.

In tal senso risulta emblematica l'architettura della prima sezione, composta da una serie di cinque *quêtes de nourriture*, che s'inanellano l'una dopo l'altra senza un rapporto consequenziale predeterminato: Renart, attanagliato dalla fame, abbandona Malpertuis per cercare del cibo per sé e per la sua famiglia, lungo il cammino incontra Isengrin e si prende gioco di lui, successivamente si ferisce nel tentativo di recuperare delle more per sfamarsi; proseguendo la sua ricerca, incontra Roonel e gli gioca un brutto tiro, e in seguito, dopo averlo abbandonato morente, sale su un albero e divora una nidia di nibbi; a causa dei colpi subiti dai rapaci, si accascia a terra in fin di vita, viene catturato da un cavaliere e dal suo servitore, desiderosi di ricavare una buona pelliccia di volpe; infine, una volta liberatosi, riprende il cammino, scorge su un albero il passero Droin e, con l'inganno, sbrana i suoi nove passerotti.

Si delinea in modo ben diverso il disegno narrativo della seconda sezione, incentrato sul racconto della rocambolesca scalata sociale di Renart, che riuscirà, anche se per brevissimo tempo, a sedere sul trono del regno<sup>5</sup>: il contenuto, infatti, è disposto all'interno di un'ossatura diegetica organica e indivisibile, nettamente distinta dalle avventure della prima sezione. Mentre si allontana dalla dimora di Hersent ed Isengrin, la volpe scorge, per caso, uno scudiero che lascia incustodito il proprio equipaggiamento per orinare presso un cespuglio; Renart si impadronisce del bottino, composto da un ronzino, un tamburo per cacciare le anatre e un falcone, e si dedica ad una piacevole battuta di caccia. Dopo aver catturato un cospicuo numero di anatre, casualmente si

<sup>4</sup> Sull'analisi del concetto di *aventure* nel mondo arturiano si rinvia a Köhler ([1956] 1985, 108-113).

<sup>5</sup> Il tema dell'arrampicata sociale di Renart trova un fertile sviluppo nel racconto epigonale del *Couronnement Renart*.

imbatte nel lumacone Tardif, gonfaloniere dell'esercito di re Noble<sup>6</sup> e nemico storico della volpe<sup>7</sup>. Renart, uscito vittorioso dal duello, sottrae armatura e destriero al lumacone e riprende il suo cammino, quand'è ecco sopraggiungere al galoppo un messaggero di re Noble: il sovrano convoca con urgenza a corte il suo barone per aiutarlo a fronteggiare l'invasione da parte dell'esercito degli Infedeli<sup>8</sup> e gli affida il governo del reame, ma l'infido Renart, in assenza del re leone, mette in atto un diabolico piano per usurpare il trono e prendere in sposa la regina Fièrè<sup>9</sup>. Così Noble, dopo aver respinto l'attacco dei nemici, è costretto a muovere guerra contro Renart, il vassallo ribelle, per riappropriarsi del suo regno<sup>10</sup>.

Come risulta chiaro dalla sinossi della seconda sezione, gli episodi che la compongono costituiscono un progetto narrativo unico e si susseguono secondo un ordine gerarchico determinato, rendendo necessaria e ineliminabile ogni parte del racconto: in questo modo il criterio di semplice giustapposizione che presiede l'organizzazione della prima sezione viene sostituito col principio di consequenzialità.

La materia narrativa della seconda sezione è al suo interno resa ulteriormente compatta grazie alla presenza di analessi e prolessi, piuttosto rare nel *Roman de Renart*, dove di norma l'ordine del racconto coincide con quello cronologico

<sup>6</sup> Il prestigioso incarico militare è l'aspetto più qualificante del personaggio di Tardif, che viene definito per la prima volta gonfaloniere di re Noble negli ultimi versi della *branche* 1 (vv. 1565-1570).

<sup>7</sup> Come narrato nella *branche* 1a, Renart, per farsi beffe dell'esercito nemico, asserragliato alle porte di Malpertuis, e godere della compagnia carnale della regina, si introduce di notte nell'accampamento delle truppe del re e incatena i suoi avversari, ma si dimentica di Tardif, che libera i suoi compagni d'armi e cattura la volpe (*br.* 1a, vv. 1809-1832). L'impresa eroica di salvataggio da parte del lumacone ha comunque dei risvolti grotteschi: Tardif, come un paladino epico, «tret l'espee» (*br.* 1a, v. 1813) per slegare i suoi compagni, ma goffamente (forse perché non abbastanza forzuto per sorreggere una spada?) trancia a chi una zampa, a chi la coda.

<sup>8</sup> La prima parte della seconda sezione, l'episodio *La guerra contro i pagani*, rielabora una declinazione particolare del tema della crociata, quello della reazione militare all'invasione degli Infedeli: infatti, il racconto si concentra sulla guerra finalizzata alla liberazione dei territori di re Noble, precedentemente occupati da un esercito straniero. Il popolo degli invasori viene definito unicamente per la provenienza oltremarina e per il rifiuto della fede cristiana, due caratteristiche complementari che contraddistinguono la generica e nutrita schiera dei nemici della cristianità nelle *chansons de geste*. In opposizione all'esercito di Noble, definito «gens Dieu» (v. 1830) e «crestiens» (v. 1848), quello avversario viene nominato «paiens» (v. 1771), «gent parjure» (v. 2066), «sarrazin» (v. 2108); tali appellativi, come quello ignominioso attribuito al cammello, «larron de pute foi» (v. 2272), non possiedono una reale connotazione religiosa o storica, ma sono elementi che cooperano a collocare l'azione in un contesto narrativo che rinvia all'immaginario epico-cavalleresco della guerra santa.

<sup>9</sup> La combinazione dei motivi dell'infedeltà coniugale e dell'usurpazione del trono replica in tutta evidenza il triangolo amoroso del mondo arturiano: nel *Roman de Brut* Re Artù, costretto ad allontanarsi per fronteggiare i Romani, affida il regno e la sposa al suo nipote più fidato, Mordred.

<sup>10</sup> Com'è evidente, la seconda sezione della *branche* 11 sviluppa in successione entrambi i soggetti attorno ai quali ruotano i grandi cicli dell'epica, la guerra contro i pagani e il conflitto tra il re e il vassallo ribelle, proponendo una sistematica parodia dell'immaginario letterario cavalleresco.

degli eventi, e dalla strutturazione per *entrelacement*<sup>11</sup>. Tali strategie narrative sono introdotte negli episodi di *Renart falconiere* e *Renart e Tardif*: tra questi le analessi stabiliscono una continuità attraverso un preciso rapporto di causa-effetto, dal momento che gli oggetti rubati allo stolto scudiero nell'episodio *Renart falconiere* risultano elementi necessari per ingaggiare il duello contro Tardif, tanto che Renart assisterà il colpo letale al lumacone proprio con il tamburo per spaventare le anatre, usato poco prima durante la sua breve battuta di caccia<sup>12</sup>.

Com'è stato precedentemente messo in luce, la prima sezione si costruisce su una catena di 'ricerche di cibo'; al contrario, la seconda sezione non risponde allo schema della *quête de nourriture*, né tantomeno a quello della *quête de justice*. Proprio alla luce di tale singolarità, Suomela-Härmä (1981, 114) inserisce la seconda sezione della *branche* 11 nell'esiguo insieme delle macrosequenze definite non classificabili. Le altre *branches* non riconducibili alle due tipologie di macrosequenza possono essere, tuttavia, inquadrati come *quêtes*: la studiosa individua nelle *branches* 7, 8 e 17 una ricerca apparentemente spirituale, definita *quête spirituelle* appunto, ma che nel corso della narrazione assume i contorni di *quête de nourriture*<sup>13</sup>. La seconda parte della *branche* qui presa in esame rappresenta, dunque, un'eccezione rispetto all'intero ciclo: essa, infatti, non può essere nemmeno inquadrata come *quête*, giacché non presenta la funzione ineliminabile del moto di allontanamento.

Inoltre, in questa seconda fase del racconto, le azioni di Renart non sono dettate né dall'istinto di sopravvivenza né dai vincoli della società feudo-animalesca presieduta da re Noble, bensì prendono avvio da un nuovo e sconosciuto motore propulsivo: il desiderio. La condizione che consente di attribuire un'importanza rilevante e insolitamente moderna alla volontà di Renart è il suo affrancamento dalla condizione di necessità che si concreta in *Renart falconiere*, dove la caccia non risponde più all'esigenza primordiale del reperimento di cibo, ma diventa piuttosto un passatempo tipicamente cortese: il falcone, che in altre circostanze potrebbe essere uno dei volatili divorati da Renart, viene conservato con cura: «Mout en fet grant joie et mout prise / le

<sup>11</sup> Nel suo monumentale studio sul *Lancelot en prose*, Lot (1918, 17-28) dimostra l'unitarietà compositiva dell'opera proprio partendo dall'analisi delle modalità e declinazioni della tecnica dell'*entrelacement*.

<sup>12</sup> L'avventura *Renart e Tardif* è ulteriormente vincolata alla precedente mediante riferimenti testuali: «quant Renart a Tardif choisi, / lors vosist estre a Choisy / tout sanz cheval et sanz faucon!» (vv. 1611-1613) [Quando Renart ha scorto Tardif, / avrebbe voluto essere a Choisy / senza cavallo e senza falcone!]; «son faucon atache viaz / desor son arçon a un laz» (vv. 1617-1618) [attacca velocemente il suo falcone / con un laccio sopra all'arcione]. Le traduzioni della *branche* 11 sono tratte da Calloni (2021).

<sup>13</sup> Nella *branche* 8 Renart promette a Belin e Bernard che, se lo accompagneranno nel suo pellegrinaggio a Roma, otterranno cibo a volontà; nella *branche* 7 Renart al termine della sua confessione sbrana Hubert, il nibbio che lo aveva confessato, e allo stesso modo nella *branche* 17 Renart tenterà di mangiare Chantecler.

faucon et mout le tient chier» (*br.* 11, vv. 1588-1589) [Renart ne è molto felice e molto apprezza / il falcone, che gli sta a cuore]; e le anatre catturate non vengono mangiate, ma caricate sul ronzino come trofeo di caccia: «Trois anes prist en un tenant, / Renart mout grant joie en a fait, / derrier lui trosse, si s'en vait» (*br.* 11, vv. 1592-1594) [Prese tre anatre in una volta, / Renart ne è molto felice, / le carica dietro di sé, e se ne va].

L'emancipazione dal bisogno relega a un ruolo marginale anche la caratteristica statutaria del protagonista, la *renardie*: infatti, è la pressante ricerca di nutrimento che rende indispensabile il ricorso a inganni e astuzie, ma il viaggio che conduce Renart dalla magione di Isengrin alla corte di Noble offre al protagonista una serie di incontri e avventure che gli consentono di acquisire le condizioni materiali per trascurare i problemi legati alla mera sopravvivenza e impiegare tempo ed energie al servizio del re.

Si tratta in sostanza di un breve e fittizio percorso di iniziazione, durante il quale Renart ottiene gli elementi e le proprietà per accedere al mondo della cortesia. In questo senso, *Renart falconiere* e *Renart e Tardif* sovvertono la concezione di *aventure* tipicamente renardiana, in cui di norma regna la casualità: la volpe, mentre si allontana dalla dimora di Hersent ed Isengrin, scorge presso un cespuglio lo scudiero distratto e il suo ricco equipaggiamento, *par aventure* (v. 1536)<sup>14</sup>: la formula, piuttosto rara nel ciclo renardiano<sup>15</sup>, è lo stilema stereotipico dei romanzi cavallereschi che rivela l'intrinseco teleologismo dell'esperienza che l'eroe sta per vivere. Grazie agli incontri fortuiti con lo scudiero distratto e con il lumacone Tardif, Renart acquisisce gli attributi materiali e morali per divenire cavaliere, condizione indispensabile affinché egli trovi una nuova e precisa collocazione all'interno della materia narrativa della seconda sezione, che si sviluppa in un cronotopo sconosciuto al resto del ciclo: la guerra<sup>16</sup>.

Il processo evolutivo che subisce Renart è a tutti gli effetti un'*iniziazione*, così come viene delineata da Pellizer (1991, 45-48) nel suo studio sulle strutture del racconto mitico, ovvero una fase in cui l'eroe modifica profondamente il suo *status*, attraverso una serie di prove qualificanti, definite appunto «catastrofi di individuazione» (ivi, 48). Il *pattern* della peripezia eroica tende a modularsi su una rappresentazione rituale con almeno due caratteristiche costanti: il

<sup>14</sup> La formula *par aventure* qui assume una pregnanza semantica singolare, poiché invita il pubblico a stabilire una serie di richiami tra l'azione di sapore picaresco dell'avventura volpina e il contesto narrativo cavalleresco, generando l'interferenza che sta alla base dei meccanismi della parodia del ciclo renardiano.

<sup>15</sup> Per l'analisi delle altre occorrenze del termine *aventure* all'interno del *Roman de Renart*, si rinvia a Bonafin (2006, 385-404).

<sup>16</sup> Il regno di re Noble, infatti, non conosce conflitti, se non quelli di carattere giudiziario, nei quali è spesso implicato Renart, da quando è stata proclamata la pace universale tra gli animali, come ricordano a più riprese i personaggi: nella *branche* 1 Brun afferma che Isengrin non si fa giustizia da solo su Renart in nome della pace giurata (vv. 60-63); nella *branche* 2 Renart invita la cincia a farsi baciare in nome della pace promulgata dal re (vv. 491-502).

processo dialettico in tre fasi e l'elemento della violenza (Bloch [1991] 2005, 13), per cui le imprese che il giovane è chiamato a compiere si configurano spesso come esperienze di predazione. La metamorfosi di Renart segue questo schema, scandendosi in tre passaggi altamente simbolici, contraddistinti da un'azione di conquista: il furto, la caccia e il combattimento. Attraverso la dissacrazione di questi che sono momenti fondamentali e paradigmatici per la costituzione dell'ideale cavalleresco, gli episodi *Renart falconiere* e *Renart e Tardif* inaugurano la parodia sistematica dei generi epico-cavallereschi attuata nella seconda sezione.

La ruberia è un motivo ricorrente all'interno dei racconti renardiani, essendo una delle manifestazioni archetipiche dell'astuzia del *trickster*, ma nella gran parte dei casi Renart si ingegna per involare del cibo: i furti sono ancora generati dall'istinto di autoconservazione e trovano ragion d'essere nell'occasionalità, come espressione della *renardie*. Il ladrocinio di *Renart falconiere*, invece, riguarda beni dal valore simbolico, le armi e la montatura: sono questi gli accessori concretamente indispensabili all'equipaggiamento guerriero e le prerogative dell'appartenenza all'*élite* cavalleresca<sup>17</sup>. D'altronde, lo stereotipo del furto di armi e cavalli conosce un'enorme proliferazione all'interno delle narrazioni epiche: in particolare, la conquista del destriero del nemico sconfitto in combattimento è un'immagine decisamente ricorsiva, che viene assorbita anche nella descrizione della battaglia all'interno della seconda sezione di *Renart empereur*.

Nel caso di *Renart falconiere*, la natura triviale degli oggetti trafugati dalla volpe genera l'interferenza che sta alla base dei meccanismi tipici della parodia del racconto renardiano: le armi si riducono a un bacino metallico utile come tamburo per cacciare le anatre, non già per affrontare una guerra, e la montatura è un umile ronzino. La degradazione grottesca dell'impresa eroica è accentuata dalla presenza di un personaggio di umili origini, lo scudiero, definito dai tratti tipici della satira antivillanesca: mentre questi è intento a orinare presso un cespuglio, Renart lo deruba rapidamente del ronzino, del falcone e del tamburo; accortosi del furto di cui è vittima, lo scudiero tenta invano di inseguire la volpe, rincorrendola goffamente con la spada sguainata.

La battuta di caccia rappresenta un secondo passo nella definizione della nuova identità di Renart, spogliandolo, in prima istanza, dei tratti più schiettamente animaleschi: infatti, la presenza del falcone, «vero animale», secondo la definizione di Suomela-Härmä (1981, 166)<sup>18</sup>, consacra la trasformazione

<sup>17</sup> Sull'importanza di questi elementi si rinvia a Barbieri (2017, 56-57).

<sup>18</sup> La studiosa suddivide i personaggi dell'universo renardiano nelle tre categorie di «veri umani», «veri animali» ed «esseri antropomorfi». Il secondo gruppo comprende la generica schiera degli animali da cortile, in prevalenza polli, catturati da Renart, le bestie da soma di proprietà dei contadini o dei monaci, le mute di cani che immancabilmente inseguono i predatori: si tratta di animali domestici al servizio dell'uomo e la loro subalternità emerge anche sul piano letterario, dal momento che essi non sono dotati di individualità, né tantomeno delle proprietà verbali,

sostanziale del protagonista da predatore a cacciatore: similmente a un uomo, Renart concepisce il falcone come una sua proprietà, lo strumento che gli consente di procacciarsi del cibo senza lottare in prima persona. In secondo luogo, il falcone è notoriamente l'animale utilizzato dagli aristocratici nell'esercizio della pratica venatoria: in generale la caccia, oltre a rappresentare un luogo comune nella costruzione dell'identità cavalleresca, costituisce un'attività significativa per la nobiltà feudale<sup>19</sup>. Tuttavia, l'avventura col falcone vissuta da Renart (*branche* 11) sembra aver poco in comune con il rituale eroico della caccia: qui il protagonista si diletta catturando delle «anes» (vv. 1541, 1568, 1592), termine che significa 'anatre', ma che si può facilmente confondere con *ânes*, cioè 'asini' (Van den Abeele 1990, 187). L'uso di un lessico triviale e di termini dal valore semantico ambivalente genera un ulteriore abbassamento stilistico in chiave comica: il cavallo tanto ambito, «vers le roncin que tant prisoit» (v. 1548), è, come sopra detto, un ronzino, e il termine «bacin» (v. 1540) indica genericamente un recipiente utile più che altro alle faccende domestiche, non un tamburo da guerra.

Conclusa la battuta di caccia, il protagonista si rimette in cammino, non già spinto dal bisogno materiale, ormai estinto, bensì dalla stessa forza endemica che determina gli accadimenti nell'universo arturiano: infatti, di lì a poco, in modo apparentemente del tutto casuale, Renart si imbatte nel lumacone Tardif.

Dopo aver abbattuto il suo nemico, il protagonista può impossessarsi di armi e di un cavallo molto più prestigiosi, determinando un'ulteriore progressione nella sua scalata. A questo stadio, gli aspetti relativi alla promozione socio-economica di Renart assumono maggiore importanza, come testimonia la cura del dettaglio nella descrizione dell'armamentario del lumacone: Tardif è «bien armé» (v. 1602) e si presenta impugnando lancia e scudo (v. 1600), a cavallo del suo destriero (v. 1601), con l'elmo allacciato (v. 1602); all'inizio del combattimento sferra un primo attacco con lo spiedo (v. 1621), disarcionando Renart, ed è pronto a colpirlo nuovamente con la spada (v. 1628), ma a quel punto la volpe lo abbatte brutalmente da cavallo colpendolo con il tamburo. L'equipaggiamento bellico di Tardif è completato dal «missodour» (v. 1632), termine che indica un destriero di grande valore (Frappier 1959, 88).

Il duello tra Renart e Tardif, oltre ad offrire dal punto di vista meramente narrativo l'occasione per dotare la volpe di armi e cavallo, significa una prova iniziatica nella quale il protagonista deve mettere in gioco la sua identità. All'interno del percorso di edificazione della personalità eroica, la vittoria sulla preda determina generalmente «l'acquisizione della dominanza» (Pellizer 1991, 48), correlata all'assunzione di una qualche forma di potere. Così la sfida, che si rivelerà letale per il porta-insegne reale, ha lo scopo precipuo di promuovere

contrariamente a quanto accade per i protagonisti del ciclo, per la maggior parte animali selvatici e predatori.

<sup>19</sup> A questo proposito si rinvia a Sciancalepore (2018, 267-271).

l'ascesa sociale del protagonista, che culminerà con l'usurpazione del trono, e allo stesso tempo di attribuirgli una collocazione ben definita all'interno della feudalità animale: una volta giunto a corte, Renart, per volontà del consiglio del re, sarà chiamato a prendere il posto di Tardif in qualità di nuovo gonfaloniere.

Anche in quest'ultima prova eroica, il racconto renardiano si propone come la desemantizzazione delle esperienze elettive e redentrici che fondano l'universo cavalleresco. La narrazione del combattimento è collocata all'inizio della seconda sezione della *branche* al fine di riconfigurare il ruolo del protagonista all'interno del sistema narrativo, esattamente come i romanzi cristiani, nelle prime pagine, propongono un duello o una prova che, una volta superata, darà modo all'eroe di fare il suo ingresso nel mondo della cortesia<sup>20</sup>.

Se da un lato sono assimilabili le funzioni che rispettivamente ricoprono il duello renardiano e i duelli arturiani nell'economia del racconto, costituendo entrambi uno snodo narrativo fondamentale, dall'altro lato i protagonisti non sono paragonabili: Renart si colloca agli antipodi dei paladini della Tavola rotonda, le cui avventure mirano a ripristinare l'equilibrio sociale compromesso. Al contrario, le trame diaboliche della volpe sono orientate al sovvertimento dell'ordine costituito: in questo senso, Renart può essere ben definito come l'anti-cavaliere, e, fedele al canone del *mundus inversus*, quello tra Renart e Tardif si delinea come l'anti-duello, dove per duello si intende, secondo la definizione proposta da Bergeron (2008, 47), un combattimento tra due cavalieri, che può avere luogo all'interno di un rituale marziale codificato o essere il risultato di un incontro casuale.

Il duello renardiano svuota il duello cortese dei suoi principi costitutivi: in primo luogo viene negata la condizione di parità tra gli sfidanti, dal momento che Renart, sostanzialmente disarmato, parte da un evidente svantaggio, rendendo la sua vittoria una duplice umiliazione per Tardif: il lumacone, disarcionato da un colpo di tamburo, viene prima sfigurato, e poi ferito a morte dal suo stesso spiedo, sottrattogli durante il combattimento. La caduta da cavallo rappresenta di per sé il momento tragico della conclusione del duello, perché è il preludio della sconfitta: il cavaliere privato del suo destriero, appesantito dalla sua armatura, cede la sua posizione privilegiata e contestualmente la sua abilità strategica<sup>21</sup>. La perdita della dignità cavalleresca derivata dal disarcionamento è qui enfatizzata dall'ambiguità delle parole della voce narrante, «de si haut comme Tardif fu / chaï envers son son escu» (*br.* 11, vv. 1633-1634) [Da così in alto com'era, / Tardif cadde riverso sul suo scudo]: Tardif, un tempo illustre porta-insegne reale, cade dall'alto del suo prestigioso destriero, riverso e inerme

<sup>20</sup> Bergeron, nel suo saggio sul combattimento cavalleresco nell'opera di Chrétien de Troyes, nota che un primo duello avviene entro i primi mille versi del romanzo, proprio allo scopo di collocare l'eroe al centro dell'azione e di dare avvio al suo percorso di crescita sociale e morale, così accade tra Erec e Ydier, tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio, tra Yvain ed Esclados (Bergeron 2008, 48).

<sup>21</sup> Sul legame tra cavaliere e cavallo si rinvia a Barbieri (2017, 51-52).



sul proprio scudo, abbattuto da un colpo di uno strumento innocuo, come il tamburo<sup>22</sup>. Secondariamente la sfida, che spesso viene lanciata da un cavaliere all'altro per rimediare a un torto o a un'offesa subito precedentemente, perde la sua funzione riparatrice (Bergeron 2008, 52): il lumacone non è in grado, infatti, di portare a buon fine la vendetta legittimamente tanto agognata: «Vengier s'en cuide encore encui / de tout l'anui que fet li a; / orendroit, ce dit, li vendra!» (vv. 1608-1610) [Pensa di vendicarsi proprio oggi / dell'umiliazione che gli ha procurato; / presto – così dice – la pagherà!].

Infine, il duello viene spogliato del valore collettivo che sancisce il miglioramento della posizione sociale del protagonista attraverso il riconoscimento da parte dell'intera comunità della vittoria dell'eroe (Bergeron 2008, 48-50): Renart, infatti, dovrà tenere la corte all'oscuro del suo successo delittuoso.

Si può scorgere un antecedente letterario del duello tra Renart e Tardif nel combattimento tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio (*Perc.*, vv. 1076-1119), il quale, reo di aver rubato una coppa d'oro al re e aver offeso la regina, è il primo avversario che Perceval affronta e sconfigge. In entrambi i casi gli eroi protagonisti, al contrario dei loro nemici, si muovono ancora in uno spazio estraneo a quello della cavalleria: si tratta, insomma, di un'impresa di avviamento cavalleresco. Entrambi i combattimenti si concludono, com'è naturale, con la vittoria del protagonista, il quale prende possesso delle armi e dell'identità dell'avversario: proprio come Perceval da lì in poi viene conosciuto come il cavaliere dall'armatura vermiglia, così Renart assume la carica di gonfaloniere al posto di Tardif<sup>23</sup>.

Il carattere iniziatico di entrambe queste *aventures*, pur così differenti fra loro, è ravvisabile anche dalla condizione sfavorevole da cui parte l'eroe: sia Renart che Perceval si trovano a fronteggiare un cavaliere più esperto e meglio equipaggiato, sul quale trionfano grazie al pragmatismo e alla capacità di sfruttare più efficacemente la situazione. Oltre ai contenuti, la formalizzazione dello scontro tra la volpe e il lumacone sembra ricalcare quella del duello tra Perceval e il Cavaliere Vermiglio: l'avversario sferra un primo feroce colpo che abbatte da cavallo l'eroe (*Perc.*, vv. 1102-1111), il quale risponde all'attacco con un'arma da caccia, Perceval un giavellotto (*Perc.*, vv. 1112-1117), Renart, ancora più modestamente un tamburo, e sconfigge il nemico (*Perc.*, vv. 1118-1119)<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Sulla figura di Tardif all'interno del ciclo si veda Lefèvre (2006), in particolare sul duello contro Renart p. 160.

<sup>23</sup> Spesso l'avversario può essere interpretato come una proiezione delle angosce e dei conflitti interiori del protagonista (Barbieri 2017, 41-42).

<sup>24</sup> Come nota Barbieri, le armi da getto rientrano nell'attrezzatura per la caccia, ma sono escluse dall'equipaggiamento bellico, che deve consentire la collisione ravvicinata dei due sfidanti (ivi, 134).

In *Renart e Tardif* la dissacrazione dell'universo cavalleresco è attuata mediante le stesse strategie formali adottate in *Renart falconiere*: la narrazione dell'improbabile duello tra la volpe e il lumacone è costruita sulla successione di motivi di derivazione cavalleresca che collidono con la raffigurazione dei protagonisti. Nelle tradizioni eroiche, un elemento di rinforzo alla determinazione del soggetto è l'insistenza sulle peculiarità dell'antagonista, spesso caratterizzato da tratti mostruosi (Pellizer 1991, 48); nei romanzi cortesi, il nemico del protagonista viene generalmente descritto come un avversario temibile allo scopo di amplificare la difficoltà della prova e quindi valorizzare il merito dell'eroe. L'ingresso sulla scena di Tardif genera, però, un cortocircuito grottesco: il lumacone, armato di tutto punto, a cavallo di un destriero, e determinato a riabilitare il suo nome, incute un tale timore nella volpe, che, sprovvista di qualunque senso dell'onore, d'istinto vorrebbe sottrarsi allo scontro, al punto che la voce narrante commenta ironicamente: «Quant Renart a Tardif choisi, / lors vosist estre a Choisi / tout sanz cheval et sanz faucon!» (br. 11, vv. 1611-1613)<sup>25</sup>.

La reazione pavida di Renart alla vista della lumaca agguerrita rievoca il poemetto satirico pseudo-ovidiano *De Lombardo et lumaca*, nel quale un contadino, intento a lavorare in vigna, si imbatte in una lumaca, che ai suoi occhi appare un mostro dalle sembianze terribili, dotato di scudo e corna. Il testo, composto verso la metà del XII secolo, ha conosciuto una notevole diffusione, testimoniata da una tradizione manoscritta non insignificante<sup>26</sup> e da un richiamo che si trova all'interno del *Perceval*<sup>27</sup>. Come illustrato da Lefèvre (2006, 162-167), il lumacone già a partire almeno dal X secolo diviene simbolo di un coraggio illusorio: l'animale, infatti, può essere facilmente paragonato a un cavaliere armato per le corna assimilabili a un elmo e la conchiglia a uno scudo, ma al minimo pericolo essa si ritrae nella sua casa.

La parodia dei modelli epico-cavallereschi è tanto più evidente per il fatto che il combattimento tra i due ripercorre lo schema formale adottato tradizionalmente nello svolgimento dei duelli<sup>28</sup>: lo scontro ha inizio con la formula che indica la rottura dell'indugio: «qui vers lui vint sanz atargier» (v. 1615), segue la fase dello speronamento: «et Tardif le cheval brocha / que il mie ne demora» (vv. 1619-1620), lo scontro: «sel feri si de son espié» (v. 1621), e l'abbattimento: «que du cheval l'a mis a pié, / toz estenduz chaï et plaz» (vv. 1622-1623). In questo caso, alla *jouste* non fa seguito la fase dell'*escremie*, come prevede il duello codificato dai romanzi (Barbieri 2017, 75): Renart, non essendo dotato di armi contundenti, disarciona Tardif con un colpo di tamburo, «qu'il l'abati

<sup>25</sup> Per la traduzione cfr. nota 12.

<sup>26</sup> Il poemetto è tradito in diciannove manoscritti, descritti dettagliatamente nell'edizione curata da Bonacina (1983, 94-135).

<sup>27</sup> «Ains pour assaillir la limaçe / no en Lombardie tel noise» (*Perc.*, vv. 5496-5497).

<sup>28</sup> Si fa qui riferimento alla *silhouette* del duello prototipico, delineata da Lagomarsini (2012, 110-114) all'interno della sua disamina relativa alla *Suite Guiron*.

du missoudor» (v. 1634), con il quale lo percuote fino a scorticargli il volto e infine lo uccide, trapassandolo con lo spiedo che gli ha sottratto.

Una volta conclusa la metamorfosi del protagonista da volpe-barone a cavaliere, grazie al superamento delle prove in cui si è imbattuto lungo il cammino, il suo viaggio può avere una direzione e una finalità del tutto inedita: ecco che sopraggiunge l'urgente convocazione da parte di re Noble. Per il suo ingresso a corte come cavaliere, però, Renart ha bisogno di uno scudiero: il tasso Grimbert è il candidato ideale per questo ufficio, dal momento che è cugino e fidato amico della volpe. Proprio in ragione di questo affetto parentale, Grimbert, all'interno del ciclo, ricopre il ruolo di aiutante del Renart accusato: il tasso compare generalmente nelle *branches* incentrate sui procedimenti giudiziari contro Renart, perché risponde alla necessità narrativa di dover salvare il protagonista, consentendogli di vivere nuove avventure. In virtù della sua funzione di aiutante dell'eroe, Grimbert si rivela il solo messaggero in grado di condurre la volpe a corte e anche in questa *branche* si incarica di accompagnarlo al cospetto del re: «Or a Renart bon escuier» (v. 1706), afferma il narratore.

I racconti di predazione spesso si concludono con la conquista di una sposa e l'assicurazione di una discendenza, d'altro canto il matrimonio consacra l'ingresso in uno stato adulto e virile; spesso si tratta di unioni esogamiche, determinate da necessità migratorie, che consentono al protagonista di acquisire nuove terre o il regno del futuro suocero, eliminato brutalmente dall'eroe con la complicità della neosposa (Pellizer 1991, 48). Così, la parabola socioeconomica di Renart raggiunge l'acme nel momento dell'unione coniugale con la regina Fièrre, evento reso possibile dalla morte di Hermeline (vv. 1724-1725): annunciata dal primogenito di Renart, Perchehaie, la scomparsa della sua consorte permette al protagonista da un lato di abbandonare del tutto la ricerca del cibo, che finora lo aveva motivato, dall'altro di immettersi in un'affatto nuova avventura che conduce al punto più alto della gerarchia feudale.

### *Riferimenti bibliografici*

#### *Testi*

- Bianciotto, Gabriel (ed.), 2005. *Le Roman de Renart*, texte établie par N. Fukumoto, N. Harano, S. Suzuki, revu, présenté et traduit par G. Bianciotto, Paris, Librairie générale française.
- Bonacina, Magda (ed.), 1983. «De Lombardo et lumaca», in Bertini, Ferruccio (a cura di), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, 4 voll., Genova, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, 94-135.
- Bonafin, Massimo (ed.), 1998. *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- Busby, Keith (ed.), 1993. Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Calloni, Mara, 2021. «Renart imperatore», in Bonafin, Massimo (ed.), *Le metamorfosi di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 265-419.
- Martin, Ernst (ed.), 1882-1887. *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.

### *Saggi critici*

- Barbieri, Alvaro, 2017. *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra.
- Bergeron, Guillaume, 2008. *Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang.
- Bloch, Maurice, [1991] 2005. *Da preda a cacciatore. La politica dell'esperienza religiosa*, [Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience], tr. it. di Stefania De Petris, Milano, Cortina.
- Bonafin, Massimo, 2006. «Demitizzazioni dell'avventura cavalleresca», in *Mito e storia della tradizione cavalleresca: atti del 42. Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, Fondazione CISAM, 385-404.
- Foulet, Lucien, 1968. *Le Roman de Renart*, Paris, Champion.
- Frappier, Jean, 1959. «Les destriers et leurs épithètes», in *La technique littéraire des chansons de geste: actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres, 85-104.
- Jauss, Hans Robert, [1977] 1989. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, [Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur], presentazione di Cesare Segre, tr. it. di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Köhler, Erich, [1956] 1985. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, [Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung], tr. it. di Gabriella Baptist, Bologna, il Mulino.
- Lagomarsini, Claudio, 2012. «La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari», *Medioevo Romano* 36/1, 98-127.
- Lefèvre, Sylvie, 2006. «Le limaçon et le déploiement de l'imaginaire: du contre emploi héroï-comique au grotesque fatrasique», in Galderisi, Claudio / Maurice, Jean (eds.), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, CESC, 159-174.
- Lot, Ferdinand, 1918. *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion.

- Pellizer, Ezio, 1991. *La peripezia dell' eletto*, Palermo, Sellerio.
- Sciancalepore, Antonella, 2018. *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, eum.
- Suomela-Härmä, Elina, 1981. *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Van den Abeele, Badouin, 1990. «Renard fauconnier. Observations sur l'emploi du motif de la volerie dans l'épopée animale et le fabliau», *Reinardus* 3, 185-198.