

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

3 | **20**
21

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

3 / 2021



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 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 di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

Coordinamento di redazione

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, 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

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

Saggi

- ALDO BARATTA
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

Note e discussioni

- LUCA TOGNOCCI
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe

Sulle identità politetiche della volpe e della lupa

MAURO DE SOCIO
Università degli Studi di Macerata

Abstract

The aim of the present contribution is to highlight the importance of a ‘polythetic’ classification (the primary reference is to Rodney Needham’s studies) for the right comprehension of some types of fictional characters, such as in particular the trickster and the *vetula*. Exemplarily, we will focus on the fox Renart and the she-wolf Hersent, to discuss the relating of the first to the well-known category of the trickster and to lead back, on the same bases, also the she-wolf to a specific archetype of the feminine.

1. *Maschere culturali*

Il *Roman de Renart* fonda la propria relativa e apparente compattezza interna sulle identità dei suoi protagonisti, che si mantengono stabili nelle varie *branches*. Più precisamente, il genere renardiano si definisce a partire da una certa ricorsività di personaggi – e, in misura minore, di intrecci – dotati di una loro spontanea e immediata riconoscibilità presso il pubblico. Infatti, dove una data combinazione di personaggi e situazioni permette di classificare un racconto come zoeopico, sono poi gli ulteriori tratti specifici di questi personaggi – e le dinamiche prevedibili che instaurano – a qualificare un racconto zoeopico come renardiano. Se poi questo genere sconfinava nel grande filone delle *trickster stories* è sempre per la centralità accordata al suo protagonista, che realizza concretamente alcune possibilità del tipo universale del Briccone.

Il profilo bricconesco di Renart è ciò che gli consente di agire da protagonista e condizionare l’intera narrazione ovvero, come direbbe Bachtin ([1975] 2017, 306), di creare «intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi».

Questo, del resto, è quanto accade nell'epos satirico-parodico con le figure del furfante, del buffone e dello sciocco, tra le quali la volpe s'inserisce a buon diritto, per dividerne la marginalità sociale ed esistenziale che le caratterizza. A tutti loro

sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. [...] Queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha un carattere pubblico, da piazza popolare (*ibid.*)

Renart rientra senza alcun dubbio in questa tipologia di maschere culturali – ma quasi cultuali – che la società produce per dire l'indicibile, poiché esse «danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale» (ivi, 309). D'altra parte, la concreta realizzazione del tipo del *trickster* non implica necessariamente la riproposizione di tutti i tratti identitari che gli pertengono nella teoria, così che, nel suo caso, Renart può qualificarsi come tale anche senza esprimere vistosamente la parte di stupidità che dovrebbe coesistere con la furbizia, nella natura del Briccone prototipico.

Specularmente alla volpe, anche il personaggio della lupa Hersent afferisce a una più ampia classe di figure femminili che riproducono la stessa immagine archetipica, ciascuna in un modo peculiare: precisamente, il tipo della *vetula* o megera, a sua volta evoluto da un archetipo del femminile declinato, storicamente, in varie figure, dalla Signora di animali, alla maga, alla mezzana. Tale eredità sembra conservarsi *in nuce* nel personaggio di Hersent, benché anche in questo caso solo alcuni caratteri del modello siano stati valorizzati per la costruzione del personaggio.

Sia Renart che Hersent, in quanto realizzazioni di specifici archetipi culturali, condividono solo una porzione, variabile da caso a caso, delle proprietà complessive del modello, eppure il riferimento che esprimono è sempre riconoscibile. Il motivo è che si tratta di identità 'politetiche', cioè classificabili non in base al possesso di caratteristiche sufficienti ed essenziali, ma in base a «un set di criteri, i quali possono essere soddisfatti solo sporadicamente e in combinazioni altamente variabili» (Needham [1975] 2011, 5). Solo seguendo tale approccio è possibile dare adeguato conto della natura del personaggio e del tipo ideale cui si conforma, senza che le inevitabili differenze contestuali portino a escludere a priori un'equivalenza. Si troverà, così, che anche Hersent possiede molti dei 'fattori primari'¹ ascrivibili all'immagine della megera, o *vetula*.

¹ Nella terminologia di Rodney Needham, i 'fattori primari di esperienza', o 'costitutivi elementari della cultura', sono le «unità semantiche della nostra rappresentazione dell'esperienza umana», ovvero un repertorio (ristretto) di stimoli simbolici condivisi che, a seconda delle

L'attribuzione, del resto, replica la stessa operazione che ha portato a includere Renart nella categoria dei *tricksters*, ovvero tramite una comparazione con altri personaggi affini, imparentati tra loro in quelle che, sulla scorta di Wittgenstein ([1953] 1983, 46-47)², si suole definire 'somialtanze di famiglia'.

In entrambi i casi, l'identità dei personaggi è realmente definibile solo a partire da una selezione dei tratti denotativi del prototipo, motivo per cui dire che Renart è un *trickster* è corretto solo a patto di intendere l'articolo nel suo valore pienamente indeterminativo, come 'uno dei *tricksters*' cui una particolare combinazione di tratti ha dato forma. Lo stesso discorso vale per Hersent, che non è una maga, né la discendente diretta di una divinità pagana, né propriamente una megera, eppure condivide con questi personaggi una palese 'aria di famiglia'. Renart è un *trickster* senza essere un demiurgo o un buffone, così come Hersent è una femmina lasciva e, nel profondo, temibile, la cui potenziale assimilabilità a una figura mitica o divina resta però inespresa; ma tutto ciò che concerne la loro identificazione è altamente informativo della mentalità comune soggiacente alla costruzione e alla fortuna del *Roman de Renart*.

2. Identità dei *tricksters*

Analizzando l'apparente contraddittorietà della figura di Unferth, *thyle* (cioè una sorta di consigliere) del re di Danimarca nel *Beowulf*, Avalle notava che l'opposizione intrinseca che lo caratterizza, ovvero quella per cui le glosse lo definiscono talvolta un *orator* e talvolta uno *scurra*, non è che «una variante della nota struttura stultus/sapiens qui ancora intesa come l'espressione di una coscienza divisa fra due momenti inconciliabili (follia/saggezza, dismisura/misura, ecc.)» (Avalle 1989, 57). È sul primo polo di questo sdoppiamento originario (S¹) che, secondo lo studioso, se ne innesta un secondo (S²), corrispondente alla dicotomia pagliaccio/clown, vale a dire, rispettivamente, l'«ingannatore» e l'«ingannato». Si forma così uno schema che, nella sua interezza, rappresenterebbe «la ben nota figura del *trickster*: via via (e non contemporaneamente) demiurgo (sapiens «orator») e Briccone (stultus «scurra») sui piani alti (S¹), e ingannatore (clown) e ingannato (pagliaccio) sui piani bassi (S²)» (ivi, 58). Come si vede, – al di là dell'uso non sinonimico di Briccone e *trickster*, che oggi sarebbe fuorviante – già questa è una rappresentazione che

circostanze, vengono combinati in modo analogico per formare immagini riconoscibili – per esempio quella della strega. Sono anche, secondo lo studioso, le uniche caratteristiche in riferimento alle quali è possibile fare antropologia, poiché «solo in virtù di tali somiglianze naturali tra gli uomini è possibile comparare tradizioni diverse» (cfr. Needham [1978] 2006, 21, 24-26 e 60).

² Il rimando preciso è ai paragrafi 65-67 della parte I.

non si adatta pienamente alla figura di Renart, le cui avventure restituiscono l'immagine di un ingannatore insuperabile, che quasi mai viene propriamente ingannato, ma che riceve la sua dose di danni e sconfitte per una scelta arbitraria del narratore, perlopiù nel corso di inseguimenti dall'esito imprevedibile o di combattimenti destinati a concludersi con una finta morte. In sostanza, quando cerca di vincere con la forza anziché con l'astuzia. Diversamente da Unferth, Renart non è mai uno *stultus*, perché questo ruolo è tradizionalmente riservato al lupo Isengrin, con il quale la volpe fin dall'inizio si è spartita le due facce dello sdoppiamento che, secondo lo schema di Avalor, caratterizza il *trickster*³.

Una notevole eccezione, in realtà, si trova solo ai primordi della tradizione, nella br. 2 di Pierre de Saint-Cloud, cioè quella che si presume essere la più antica del *Roman* (insieme alla br. 5a, attribuita allo stesso autore). Qui le trovate di Renart hanno ancora esiti oscillanti. Dapprima cattura il gallo Chantecler con l'inganno, inducendolo a cantare a occhi chiusi così da poterlo agguantare, ma poi cade a sua volta nello stesso trucco: istigato dal gallo, apre la bocca per rispondere alle invettive dei suoi inseguitori, permettendo a Chantecler di fuggire. La rilevanza dell'evento è segnalata dallo stesso narratore: «Renars qui tot le mont deçoit, / Fu deçoüs a cele foiz» («Renart che tutti inganna / fu ingannato quella volta», vv. 430-431)⁴, ed effettivamente in questo caso Renart è (ancora?) un «vero *trickster* ambivalente», come annota Bonafin nella sua edizione ([1999] 2004, 65), «ingannatore/ingannato». La precisazione temporale («quella volta») lascia però il dubbio che anche nell'opinione dell'autore si trattasse di un'ingenuità ormai estranea alla volpe, che infatti, a differenza degli altri animali del *Roman*, impara dai propri errori. Proprio di questo inganno 'si ricorderà' nella br. 17, quando, catturato di nuovo il gallo, non apre più la bocca per gabbare i suoi inseguitori, come suggeritogli, poiché riconosce l'imbroglio di Chantecler, «que par engin et par parole / L'avoit autre foiz engingnié» (vv. 1126-1127) [e coll'astuzia e la parola / un'altra volta l'aveva ingannato]. Intanto, però, nel corso della br. 2 la volpe continua a sperimentare insuccessi: persa la prima preda, Renart tenta di rifarsi su una cincia, alla quale chiede un bacio in virtù di un presunto legame di parentela (vv. 469 ss.). A differenza di Chantecler, però, la cincia non crede alle rassicurazioni della volpe e per due volte riesce a smascherare i tentativi di aggressione di Renart, finché non viene salvata dal tempestivo arrivo di un gruppo di cacciatori, che costringe la volpe a scappare. Al danno si aggiunge, stavolta, anche la beffa, con la cincia che esorta sarcasticamente Renart a intrattenersi, costringendolo a inventare scuse per giustificare la sua fuga. Va meglio l'incontro con un converso (vv. 602-643):

³ Come Unferth, anche Renart porta una traccia dell'*orator* nel proprio nome, che rimanderebbe al gotico *ragin*, dunque pressappoco 'consigliere' (cfr. Bonafin 2006, 226-227), ma questa eredità sembra avere pochi riscontri concreti nel *Roman*; semmai è proprio la sua nemesi, Isengrin, a qualificarsi talvolta come conestabile.

⁴ Per la br. 2 cito passi e traduzioni da Bonafin ([1999] 2004); per le br. 12 e 17 cito da Bonafin (2012a). In tutti i casi, il testo di riferimento è quello dell'edizione Martin (1882-1887).

costui viene esortato da uno dei cacciatori a catturare la volpe, ma Renart gli fa credere di star facendo una gara di corsa con i segugi e il converso, convinto, lo lascia passare. Seminati i cani, s'imbatte nel gatto Tibert e a questo punto si può già apprezzare un'evoluzione nell'indole bricconesca della volpe. Infatti, se finora i suoi inganni erano finalizzati al procacciamento di cibo, in questo caso Renart agisce per il puro piacere di nuocere al suo avversario: «Renars qui est de male vie, / Nel laissa onques a haïr, / Ainz se peine de lui traïr» (vv. 720-722) [Renart, che è di cattiva condotta, / non cessò mai di odiarlo, / anzi si adopera per tradirlo]. Pertanto, prima gli propone di allearsi con lui nella guerra che sta conducendo contro il lupo Isengrin, poi prova a farlo cadere in una trappola che un villano aveva teso lungo il sentiero. Tibert, però, non solo se ne accorge e la schiva, ma riesce persino a rivoltare il tiro contro Renart, spingendo lui nel trabocchetto (vv. 787-798). Renart se la caverà con una zampa ferita⁵, ma al di là dell'insuccesso è interessante notare come a questo punto della narrazione – che, ripetiamo, si presume essere la prima tra quelle conservate – si siano già delineate le due grandi direttrici su cui si muoveranno i *tricks* della volpe nelle *branches* successive: ingannare una preda per divorarla oppure ingannare un avversario per il sadico gusto di danneggiarlo.

L'ultimo episodio della *branche*, ovvero l'adulterio commesso con la lupa Hersent, completa il ritratto del *trickster*, aggiungendo all'astuzia quella pulsione sessuale che pure starà a fondamento di altri inganni orditi da Renart. I tratti che saranno distintivi della volpe sembrano dunque tutti assodati fin dagli esordi della tradizione scritta. Del resto, bisogna riconoscere che, ad eccezione dell'episodio di Chantecler, Renart non si comporta mai veramente da stupido, anzi i suoi fallimenti dipendono proprio dal fatto ch'egli ha già una pessima fama, la quale induce i suoi interlocutori alla prudenza estrema. Infatti, fin dai primi versi la caratterizzazione di Renart è già quella canonica, del *lecheres* infido, «qui tant par fu de males ars / Et qui tant sot toz jors de guile» (br. 2, vv. 24-25) [che era abilissimo nel male / e sapeva sempre molti trucchi].

In definitiva si può dire che, con qualche iniziale oscillazione (retaggio di una tradizione precedente?), nel *Roman de Renart* l'identità della volpe si fissa da subito come quella del *trickster callidus*, che si prende gioco degli altri animali – su tutti Isengrin, sua vera controparte – proprio sfruttando la loro *stultitia*⁶.

⁵ Sfrutterà questa circostanza nel successivo incontro, con il corvo Tiecelein, ottenendo un guadagno parziale. Dopo averlo spinto a dar prova delle sue abilità canore, per farlo distrarre e fargli cadere il formaggio che stava mangiando, Renart adduce la scusa della zampa ferita per convincerlo ad avvicinarsi senza paura e recuperare il cibo. Tiecelein, pur titubante, si fida e Renart prova ad agguantarlo, ma sbaglia mira e il corvo riesce a salvarsi *in extremis*, mentre alla volpe non resta che accontentarsi del formaggio.

⁶ Le poche volte in cui Renart si trova ad avere comportamenti ingenui sono, in realtà, circostanze funzionali a predisporre la sua successiva rivalsa. Un chiaro esempio è nella br. 4, che peraltro riprende un intreccio narrativo già preesistente. Renart cade in un pozzo, avendo scambiato il proprio riflesso per l'immagine della sua compagna Hermeline. Per salvarsi, convince Isengrin a raggiungerlo, facendogli credere di trovarsi in Paradiso: il lupo entra in un secchio e si

Una traccia dell'altra tipologia di *trickster* può ritornare occasionalmente, come nel caso della br. 12 di Richart de Lison. Qui una sorta di follia carnevalesca investe ogni aspetto della narrazione (cfr. Walter 1989), dal contesto in cui si muovono i personaggi (l'avventura si svolge nel periodo della 'festa dei folli', v. 469) al comportamento degli stessi protagonisti, Renart e Tibert, i quali usurpano il ruolo di un curato e si recano nella sua chiesa per celebrare messa. L'attitudine buffonesca di Renart e Tibert emerge soprattutto dalle loro conversazioni, nelle quali si rimbeccano a lungo su questioni filosofiche e su usi liturgici, in maniera ovviamente ridicola. Anche stavolta, però, l'ingenuità della volpe è solo apparente, poiché al momento opportuno Renart rivela la sua vera natura e prende vendetta sul compare, facendolo rimanere incastrato con il collo tra le corde delle campane della chiesa e quasi impiccandolo. Non contento, gli rivolge anche un lunga canzonatura (vv. 1074-1212), conclusa con un'altra sarcastica accusa di follia nei confronti del gatto, che intanto continua a divincolarsi per non rimanere strozzato dalle funi: «Voldriez vos tot jors soner? / Ge vos di bien, ce est folie» (vv. 1210-1211) [Vorreste forse suonare tutto il giorno? / Ve lo dico chiaro e tondo, è una follia].

In modo altrettanto evidente, le stesse connotazioni farsesche caratterizzano i funerali della volpe, nella br. 17 (cfr. Bonafin 2006, 172-179). Dal sermone apologetico con cui l'arciprete Bernart decanta i meriti di Renart e lo assolve da ogni accusa di lussuria⁷, alla lettura di un vero e proprio 'Vangelo secondo Renart', le esequie per Renart di fatto celebrano la morte di un buffone. Ancora una volta, tuttavia, il *trickster* si dimostra essere ben altro. Fino alla fine, la sua morte è solo simulata e il cordoglio e il funerale che gli altri animali gli riservano testimoniano solo della riuscita del suo inganno.

3. *La volpe, il matto e il cavaliere*

Una chiara distinzione tra le fisionomie che può assumere un *trickster* emerge dal confronto con un altro famoso furfante della letteratura medievale, Trubert, protagonista dell'omonimo componimento di Douin de Lavesne. Le

cala nel pozzo, ma in questo modo aziona la carrucola che riporta su l'altro secchio, permettendo così alla volpe di risalire, mentre lui rimane imprigionato. Viene involontariamente salvato da alcuni monaci che si rifornivano a quel pozzo, i quali però non gli risparmiano una dose di percosse.

⁷ «Se il a volantiers foutu, / L'en n'en doit tenir plet ne conte. / Il n'a ou monde roi ne conte / (De ce ne sui je pas en doute) / Qui n'ait foutu ou qui ne foute. / Foutre convient, si con moi semble. / Pour ce vous di a touz ensemble / Que foutre n'iert ja deffendu» (vv. 868-875) [Se ha fottuto volentieri, / non glielo si deve mettere in conto. / Non c'è al mondo re o conte / (di questo sono sicuro) / che non abbia fottuto o non fotta. / Fottere bisogna, a parer mio. / Perciò dico a voi tutti insieme / che fottere non sarà mai vietato].

somiglianze tra il *Trubert* e il *Roman de Renart* sono sia testuali che tematiche⁸, ma Trubert subisce un'evoluzione che in Renart non c'è, o perlomeno non è così marcata: parte ingenuo, ma si scaltrisce ben presto e anzi è precisamente questa sua furbizia maturata e imprevedibile il motore dell'intero racconto. Proprio per questo, però, anche lui perde fin da subito la potenziale duplicità del *trickster* archetipico.

Invece è interessante notare come le scelte linguistiche via via adottate dall'autore, per designare il suo protagonista, rivelino un progressivo sfasamento tra la natura del personaggio e la percezione che mostrano di averne i suoi interlocutori. All'inizio, Trubert viene presentato come «fous»/«fol» e «soz» (vv. 38, 54, 100, 116, 172)⁹ e solo dopo la prima avventura, occorsagli in maniera abbastanza casuale, egli inizia a concepire personalmente i propri inganni, divenendo «Trubert qui de tout boise» (v. 304) [Trubert, che in ogni cosa inganna]. Se, da un lato, rimane *fol* e *soz* nelle parole di chi parla di lui (ad esempio la duchessa, sua prima vittima, ai vv. 319 e 347), il narratore, invece, coglie la sua metamorfosi: «ainz vos conterai de Trubert / Qui plus gaaigne qu'il ne pert» (vv. 399-400) [vi narrerò invece di Trubert, / che guadagna più di quanto non perda]¹⁰. Così, mentre per la dama resta un «sot» (v. 718), per Douin è ormai un «gloz» (v. 750), «qui mal porquiert et trace» (v. 771) e «qui de tot boise» (v. 775), un «furfante» che «il male ricerca e insegue» e «che sempre mente». Alla fine, ingannato il duca, è direttamente Trubert a presentarsi – mostrandosi consapevole del valore semantico del suo nome¹¹ – e a capovolgere sul suo antagonista l'accusa di stupidità: «Sire dus, je ai non Trubert. / Bien vos puis tenir por fobert» (vv. 827-828) [Signor duca, io mi chiamo Trubert, / e ben posso ritenervi un imbecille]. Curiosamente, però, Trubert continua a recare su di sé i connotati esteriori dell'ingenuo, e anche alcuni viandanti in cui si imbatte, al solo vederlo, sanno «c'est uns fous» (v. 881) [si tratta di uno scemo]. L'essere *fou* è dunque una condizione appariscente quanto l'essere un *vilain*, che non riguarda la disposizione mentale, o non solo, ma l'aspetto¹².

⁸ Il *Trubert* cita qualche verso della br. 1 e imita alcune trovate di Renart, come il *gab* che la volpe rivolge ai suoi inseguitori (br. 1a) e la parodia della preghiera epica pronunciata nella br. 1b (cfr. Donà 1994, 72 e 113-114). A queste si può aggiungere la ripresa di alcuni motivi folklorici: quello del travestimento, compiuto per tramite di un tintore, come nella br. 1b (anche il colore è lo stesso, in entrambi i casi il giallo); quello, diffusissimo, del medico impostore (br. 10 del *Renart*) e quello del seduttore nei panni del marito (Trubert riesce a legare il duca, suo nemico giurato, a un albero e godere della moglie spacciandosi per lui, come fa Renart con il re Noble e la regina Fièrè nella br. 1a).

⁹ Per essere stati allevati dalla madre in una foresta, Trubert e la sorella «s'estoient nonsachant et nice» (v. 13) [eran rimasti sciocchi e ignoranti]. Entro questi primi trecento versi, una sola volta è definito, con un'anticipazione, «cil qui par aventure guile» (v. 67) [quello che per avventura inganna]. Cito testo e traduzione da Donà (1992).

¹⁰ Nell'ingannare la duchessa per giacere con lei, «fu sages et recoiz» (v. 629) [astuto e padrone di sé], dice il narratore.

¹¹ Ovvero precisamente 'sciocco, stupido'. Cfr. la nota di Donà (1992, 215) ai vv. 827-828.

¹² Senza poter qui approfondire il discorso sul riconoscimento sociale della follia, ci si può però

Finalmente, quando parla con Trubert, il duca riconosce che non un *soz* ma – con una dittologia tipicamente renardiana – «uns glouz ensi m’atorna / Par son art et par son engien» (vv. 1176-1177) [un briccone che così mi concio / con la sua arte, e col suo ingegno]¹³. Parimenti, anche la dama si renderà conto che «il set plus de mal que Judas» (v. 1613) [in fatto di mali è più esperto di Giuda]. Del *sot* non c’è più traccia: è ormai «Trubert qui set toz les torz» (v. 1990) [Trubert, che conosce ogni trucco], «Trubert, qui mout set de guile» (vv. 2338 e 2762) [Trubert, che conosce ogni astuzia], e anche agli occhi delle sue vittime «il a bien ou cors l’anemi» (v. 2344) [ha senza dubbio un diavolo in corpo], «il ne doute ne Dieu ne gent. / Ce n’est pas hom, ainz est malfez / Qui ainsi nos a enchantez» (vv. 2360-2362) [quello non teme né Dio né la gente, / non è un uomo ma un vero diavolo, / che in questo modo ha saputo incantarci!]. Una sola volta ricompare l’epiteto «li soz» (v. 2602), ma è un’occorrenza che pare piuttosto confermare come la definizione non sia riferita alla sua stupidità, bensì alla sua condizione sociale, quasi fosse una forma parasinonimica di *vilain*: Trubert è travestito da donna ma sotto la maschera è sempre lui, il matto.

Da questa breve disamina dei termini adottati per designare Trubert, sembra di poter trarre la conclusione che quella del ‘matto’, *fou* o *sot*, sia una categoria – più probabilmente una sotto-categoria – altrettanto specifica e isolabile quanto quella del Briccone, sotto la quale tende poi a ricadere (come è il caso parallelo della figura del ‘villano astuto’, impersonata da altri *tricksters* della letteratura e del folklore, quali Unibos, Marcolfo ecc.).

Sostanzialmente, dunque, Renart è diverso da Trubert nella misura in cui non appare mai stolto. Entrambi rientrano nella categoria del *trickster*, ma solo il secondo rientra, almeno nei presupposti, in quella del *sot*.

Proprio perché ostenta dei connotati riconoscibili, la figura del matto può anche essere assunta, all’occorrenza, come un travestimento. È una soluzione messa in atto da un altro briccone particolarmente affine a Renart, ovvero Tristano, negli episodi delle *Folies* di Oxford (FO) e di Berna (FB)¹⁴. Qui, il *trick* dell’eroe consiste proprio nel fingersi folle, così da poter accedere in incognito alla corte di re Marco e rivedere la sua amata Isotta. Nella *Folie* di Berna, Tristano si straccia le vesti, si graffia il viso, aggredisce tutti gli uomini in cui si imbatte, si rade i capelli e si arma di una mazza¹⁵, dotandosi così di tutti i segni

limitare a dire che anche la *sottise* è a suo modo una categoria politica, poiché implica l’appartenenza a una precisa classe, solo parzialmente coincidente con quella del *vilain*.

¹³ Ancora «li glouz» è definito al v. 1399, e «Trubert li desloiaus, / Li glouz qui tant m’a fet de maus» [Trubert, quello, il traditore, / il briccone che tanto male mi ha fatto] ai vv. 1425-1426.

¹⁴ E ripresa da altri testi della tradizione tristaniana, quali il *Tristrant* di Eilhart d’Oberg, la *Prima Continuazione* del *Tristan et Isolde* di Goffredo di Strasburgo, ad opera di Ulrich di Türheim e la *Seconda Continuazione*, ad opera di Heinrich di Friburgo. L’episodio figura anche nel testo del *Tristan en prose* trådito dal ms. Paris, BnF fr. 103 (cfr. la notizia sui testi redatta da Demaules per l’edizione Gallimard, in Marchello-Nizia 1995, 1311). Cito i testi delle *Folies* da Baumgartner / Short (2003); le traduzioni sono mie.

¹⁵ «Ses dras deront, sa chiere grate, / Ne voit home cui il ne bate. / Tondre a fait sa bloie crine;

denotativi del *fou*. Che il travestimento funzioni lo dimostra il fatto che tutti, al solo vederlo, riconoscono in lui un matto, e perciò lo ingiuriano e gli lanciano addosso delle pietre («Conme fous va, chascuns lo hue / Gitant li pierres a la teste» (FB, vv. 135-136)). Anche Marco, quando Tristano si presenta al suo cospetto, lo classifica subito come matto, chiedendogli: «Fous, con as non?» (v. 156) [Matto, come ti chiami?]; ugualmente Isotta si riferisce a lui come «lo fol» (v. 267). Infine, stessa apostrofe gli rivolge la domestica Brangain, ma è significativo che passi dal chiamarlo «dan fol» (v. 270) a «chevaliers sire» (v. 296), una volta appurato che non è davvero un matto.

Similmente, nel testo di Oxford Tristano indossa una tunica grezza avuta da un pescatore e si rade i capelli, così che «ben senlle fol u esturdi» (FO, v. 210) [sembra davvero un folle o uno stupido], altera la propria voce, si annerisce il viso e si dota di un bastone. Il risultato è che il portiere del castello di re Marco, appena lo vede, «mult l'ad cum fol bricun tenu» (v. 226) [l'ha preso subito per un matto], così come i vari servitori, che lo additano lanciandogli pietre al suo passaggio «“Veez le fol! hu! hu! hu! hu!” / Li valet et li esquier / Depuis le cuilent arocher» (vv. 250-252).

In questo caso, dunque, la collocazione nella categoria del *sot* è volontaria e fittizia, e si realizza assumendone fisicamente gli attributi tipici. Tristano continua a esprimere il tipo di *trickster* astuto, come Renart, mentre la maschera dello *stultus*, che temporaneamente assume, rientra nella sua strategia ingannatoria ed è a tutti gli effetti una prova di *ruse*. Più precisamente una *veisdie*, come lui stesso la definisce: «Feindre mei fol e faire folie, / Dunc n'est ço sen e grant veisdie?» (FO, vv. 181-182) [Fingermi pazzo e fare pazzie, / Non è questa una sottigliezza d'ingegno e una grande astuzia?].

Una volpe astuta, un matto e un cavaliere che per astuzia si finge matto: a modo loro, sono tutti *tricksters*, nonostante i tratti che condividono varino caso per caso. Generalizzando, è evidente perciò che quando si accomunano sotto la stessa etichetta di bricconi personaggi tanto disparati come Renart, Tristano, Trubert, ma anche, per esempio, lo sciocco Giufà della tradizione siciliana o il dio norreno Loki, si sta di fatto ammettendo l'esigenza di una classificazione 'politetica', che permetta di valorizzare – al di là di differenze storicamente motivabili – le innegabili somiglianze nei modi in cui culture diverse narrativizzano la propria visione del mondo¹⁶.

/ [...] / En sa main porte une maçue» (vv. 128-134).

¹⁶ Sulla parentela bricconesca di Tristano e Loki con Renart cfr., rispettivamente, Bonafin (2000) e Grisward (2001). A proposito dello sciocco Giufà, spesso vittima di raggiri da parte dei suoi stessi concittadini, nota Matteo Martelli (2006, 263) che «l'allontanamento dagli stessi strati subalterni a cui appartiene è un altro carattere tipico di queste storie, nelle quali il popolo minuto tenta di prendere le sue rivincite ingannando ed imbrogliando coloro che paiono ancor più estranei». S'intravede qui la duttilità della figura del Briccone, che viene assunto come portavoce tanto delle istanze di ribellione (ideale) di una società, contro il sistema di valori vigente, quanto della volontà di rivalsa di una sua singola classe sociale sulle altre. Trubert, invece, pencola più verso la letteratura che il folklore: ha comportamenti da *trickster*, ma perché le sue azioni emulano

D'altronde, il *trickster* è sempre 'trickster di qualcuno', o meglio di qualche società o comunità, rispetto alla quale egli personifica il rimosso, il discorso censurato: come tale, è ovvio che la sua figura appaia multiforme, subendo gli inevitabili condizionamenti culturali che ne modellano la fisionomia, in funzione delle esigenze auto-rappresentative della collettività che lo produce.

4. *La maschera di Hersent*

Come si è anticipato, la cultura popolare soggiacente a queste narrazioni ha espresso anche una sua particolare rappresentazione del femminile, che ugualmente veicola tutta un'eredità di concezioni, addensate attorno a una figura dalla fisionomia nota e di cui la mentalità comune continua a promuovere la presenza nei racconti. È quella che, seguendo Suomela-Härmä (1981, 75), si può chiamare megera, ma che di fatto ha ancora molto della tradizionale maga. Tale sembra l'identità celata dietro la maschera della lupa Hersent.

Una ricognizione approfondita dei personaggi femminili di matrice folklorica nella letteratura medievale sicuramente confermerebbe quell'abbondanza di rappresentazioni dell'archetipo dell'anima che Heinrich Zimmer riscontra nei *romances* arturiani, «in quelle fate del lago che fanno da compagne all'eroe, in quelle regine malvagie che lo stregano e lo tormentano, in quelle splendide signore e bellissime damigelle che continuamente e ovunque implorano il suo aiuto» (Zimmer [1957] 2018, 154, n. 1). Tuttavia, l'immagine che evoca Hersent è assolutamente refrattaria a ogni idealizzazione cortese, e forse è questa più lasca dominanza che il personaggio lascia esercitare su di sé a condurla verso un'evoluzione peggiorativa in mezzana. Lo stigma della perversione sessuale è infatti un forte deterrente per scongiurare l'ansia generata da una femminilità riluttante a rispondere appieno alle aspettative maschili, cui invece più pacificamente si conformano le dame dei *romans*. Non a caso, il personaggio è stato ben presto bilanciato dalla comparsa di una sposa legittima di Renart, Hermeline, moglie fedele e stereotipica – lei sì, «pourvue d'attributs empruntés aux héroïnes courtoises et épiques» –, che accoglie il marito di ritorno a casa ed è sua complice e confidente, più volte destinataria ultima delle ricerche di cibo della volpe: in sostanza, perfetta «image en négatif d'Hersent» (Bellon 1993, 25-26). Per questo, mentre Isengrin mantiene una stretta interdipendenza con la volpe, in quanto suo atavico antagonista, la lupa trasferisce la loro conflittualità in una struttura di rapporti triangolare (uguale, ad esempio, a quella che

consapevolmente quelle dei protagonisti delle 'fiabe di inganni', cui il suo autore si ispira (cfr. Donà 1994, 183-184). Pertanto, se Renart testimonia della genuina esigenza di un *trickster* che nasce in seno a una società, Douin certifica la fortuna trasversale che questo tipo ottiene presso il pubblico, tale, cioè, da indurre a riprodurlo quasi a tavolino.

coinvolge Tristano, Marco e Isotta, nei testi del *Tristan*), proprio grazie al suo ruolo di rappresentante femminile moralmente ambiguo¹⁷.

Pertanto, è significativo che la più organica presentazione della lupa Hersent, fatta con un intento denigratorio, venga fuori nell'ambito di una confessione religiosa (br. 7)¹⁸. Il nibbio Hubert, confessore di Renart, realizza perfettamente l'istanza di dominazione di chi, ascoltando, esercita un potere¹⁹, che evidentemente si esprime a detrimento del sistema di valori condiviso da Renart e Hersent. Vale a dire che, definendo i tratti distintivi della lupa – e particolarmente le sue inclinazioni sessuali – come negativi, in realtà porta discredito su una certa rappresentazione del femminile. È una rappresentazione che persiste con forza nell'immaginario collettivo, ma confligge con l'interesse dell'ideologia dominante, volta a promuovere una sessualità più utile all'assetto socioeconomico vigente, ovvero quella della coppia legittima.

Hersent, dunque, è poco più di un nome, che identifica una classe di figure imparentate tra loro in virtù di un comune modo di aderenza a più ampie categorie classificatorie (in una sorta di ordine crescente per implicazioni: la vecchia, la mezzana, la strega, la Signora di animali), come accade a tutte le tipologie di personaggi più o meno stereotipici della letteratura medievale. La lupa del *Renart* e l'omonima mezzana dei *fabliaux* rappresentano due momenti dell'evoluzione di questo personaggio, ma non per questo sono meno vicine alla Grinberge dell'*Audigier* di quanto, ad esempio, non lo siano all'Hersent dell'*Aiol* o all'Ysengrine dei *Vangeli delle filatrici*. Si tratta di tanti personaggi

¹⁷ Il triangolo è sorretto dal fatto che entrambe le figure del *trickster* e della megera si raccordano nell'esuberanza sessuale non normata che tradizionalmente le connota. È un'affinità importante, che mi pare contribuisca a ridimensionare l'importanza dell'episodio dell'aggressione sessuale di Renart alla lupa (br. 2) nell'economia complessiva del *Roman*, idea già discussa da Mary Jane Schenck (2006) su basi codicologiche. Come nota Bonafin (2006, 66), Isengrin è già nemico dichiarato di Renart prima che questi consumi la sua violenza su Hersent: semmai, più di tale evento occasionale, è la relazione adulterina di Renart e Hersent, che si presenta già stabilizzata, ad alimentare in maniera innovativa l'ostilità narrativamente preesistente tra la volpe e Isengrin. Ciò non toglie, comunque, che la ricerca di un *casus belli* chiaro e preciso possa aver determinato un addensamento della tradizione attorno all'episodio del *viol*, divenuto il nucleo comune per la composizione delle 'grandi antologie' del *Roman de Renart*, come sembra risaltare anche dalla classificazione proposta da Varty, in una «anthologie d'origine développée», comprendente prologo, *viol* ed *escondit*, e una «seconde anthologie», fondata sul *jugement* (cfr. Varty 1988, 43-44).

¹⁸ Nella br. 7, fingendo di confessarsi, Renart decanta al nibbio Hubert la propria passione carnale per Hersent, ricavandone una dura reprimenda, che in realtà si indirizza tutta contro la lupa. Tra le altre cose, Hubert la definisce «une vielle espoistronee» (v. 474) [una vecchia sciancata] e dice di lei che «C'est une estrie barbelee / Qui a porte verge pelee / Espoir bien a passé cent anz» (vv. 479-481) [È una strega tutta barbata, / che si è fatta infilare il bastone / a dir poco per oltre cento anni]. Anche questa *branche* si legge in Bonafin (2012a).

¹⁹ Il riferimento teorico è a Foucault, che nella sua archeologia della sessualità indaga le modalità con cui «la confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure d'individualizzazione da parte del potere». Ciò dipende dal ruolo «ermeneutico» (quindi dominante) del confessore, nella produzione di un sapere la cui detenzione è fatta oggetto di contesa (ovvero s'inscrive in una dinamica di rapporti di forze) dal momento in cui l'individuo «si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su sé stesso» (Foucault [1976] 2013, 54).

femminili che insieme formano una sorta di «dinastia delle vecchie, collegate dalla ripetizione di certi nomi, come nell'epica esistono dinastie di buoni o di cattivi legati a una determinata stirpe. Il solo riferimento a queste stirpi richiama alla mente i tratti che le caratterizzano e ne determinano i comportamenti» (Lee 1994, 27).

Se da una *branche* all'altra e da un autore all'altro sembra quasi naturale che la lupa – come la volpe e, in misura minore, il lupo – conservi stabilmente certe caratteristiche peculiari, ciò in realtà lo si deve allo spessore intrinseco del personaggio e non a un suo adeguamento a intrecci precostituiti²⁰. È sempre bene rimarcare che la volpe, la lupa, il lupo ecc. non esistono in quanto attori delle *branches* del *Renart*, ma sono queste ultime che si articolano a partire dai vari personaggi e dalle loro interazioni, ovvero, generalizzando quanto osservava già Saussure nelle sue riflessioni sulla formazione delle leggende germaniche (cfr. Avalle 1995, 98), è l'intreccio a dipendere dal personaggio, non viceversa. Parimenti, la mezzana Hersent del *Richeut* eredita un nome tradizionalmente adeguato a rappresentarla, ma la sua fisionomia è preesistente, e infatti per questa, non per il nome, ella si trova nel *fabliau*. Si può dire, insomma, che in tutti i casi si tratta sempre della stessa *persona*, o meglio della stessa maschera, che cela «un'identità *mobile*, o flessibile, che ne assicuri un certo grado di riconoscibilità e di durata nel tempo e nella varietà dei contesti» (Bonafin 2009, 8).

In questo senso, il particolare aspetto teriomorfo della lupa renardiana attesta una continuità con uno stadio antichissimo di credenze, legate a quei residui di totemismo ravvisati diffusamente nei racconti di animali²¹. Relitti di concezioni totemiche, infatti, sono alla base degli intrecci fiabeschi riguardanti matrimoni con partner dalle sembianze animalesche – diffusi dagli eschimesi ai giapponesi, agli indiani d'America (cfr. Thompson 2016, 383-388) –, come riflessi di pratiche esogamiche. L'appartenenza della sposa a un clan diverso sarebbe segnalata proprio dalla sua natura eccezionale, prima ferina, poi, «con il decadere dell'istituzione totemica», genericamente magica (Meletinskij

²⁰ Come è nel caso esemplificativo delle *trickster stories*, interamente dipendenti dal protagonista e infatti composte «di aneddoti indipendenti, connessi non tramite relazioni causali bensì tramite il rinnovarsi delle astuzie e l'incessante vagabondare dell'eroe imbroglione» (Bonafin 2009, 5).

²¹ Bonafin (1996, 12), che pure concorda con l'ipotesi di una radice totemica dello zoomorfismo, ricorda che alla stessa intuizione erano giunti – seguendo percorsi diversi – studiosi come Propp, Meletinskij e Thompson, benché con formulazioni molto caute. Il giudizio riassuntivo migliore, però, resta probabilmente quello di Propp, secondo il quale «nella situazione attuale degli studi l'origine totemica dell'epos di animali non può essere né confutata né confermata completamente. È sicura soltanto l'origine totemica dei motivi sugli animali presenti nella fiaba di magia» (Propp [1984] 1990, 365). Inoltre, malgrado la nettezza dell'equazione iniziale, poi attenuata, per cui gli animali dei racconti animaleschi di popolazioni allo stadio totemico sarebbero dei totem essi stessi, non ci sono motivi per non accogliere anche la sintesi di Van Gennep, secondo cui «la favola, nella sua forma moderna, è il punto estremo di tutta una categoria di narrazioni che ha come altra forma estrema la leggenda totemica» (Van Gennep [1910] 1991, 38). Concezione che oltretutto sembra già precorrere le recenti tesi circa l'opportunità di una classificazione politetica dei generi letterari.

[1994] 2016, 76)²². È effettivamente una trafila che può coincidere con la storia di Hersent, tanto più che, come aggiunge lo stesso Meletinskij, anche gli esempi cinesi del modello della donna-volpe non tardano a trasformare questa figura in un'etera.

Meno pertinente sembra il richiamo a entità che pure si trovavano in relazione – ma non in dipendenza²³ – con un'organizzazione totemica della vita associata, vale a dire gli spiriti o animali-guida. Eppure, non è da escludere un loro concorso nella preservazione di certe credenze connesse all'animalità. Tra i casi possibili, si può segnalare un'interessante affinità tra l'essere soprannaturale del folklore norreno chiamato *fylgja* e le idee che presiedono alla genesi dei protagonisti della br. 24 del *Renart*. La *fylgja*, infatti, rappresenta un alter-ego dell'uomo che, nella sua forma animale, ne riflette il carattere e il temperamento o anche lo status sociale. Come spiega Else Mundal²⁴, un uomo forte e potente potrebbe avere per *fylgja* un orso, un uomo scaltro una volpe, un re un leone e così via, secondo la stessa elementare associazione analogica che presenta i quattro animali della *branche*, *Renart*, *Isengrin*, *Hersent* e *Richeut*, come rappresentanti di altrettanti furfanti omonimi di pari indole²⁵. Inoltre, la *fylgja* si mostra anche in aspetto di donna, con il ruolo di spirito-guida protettore che, all'atto di abbandonare l'uomo, ne decreta la rovina e la morte: in questo caso, la credenza è collegata ai culti degli antenati, anche se in alcune fonti viene descritta «as a woman of unusually large size, which may indicate that she was looked upon as a semidivine character». Senza pensare a un'osmosi diretta tra il folklore nordico e quello francese o franco-germanico in quest'ambito²⁶, il modo in cui credenze originariamente differenti (dall'animale-totem, allo spirito-guida, alla divinità matriarcale) confluiscono e si confondono in questa parzialissima entità è però una volta di più indicativo della facilità

²² La relazione tra matrimoni esogamici e istituzione totemica è spiegata più chiaramente da Lévi-Strauss: «Succede che in certe società una tendenza assai generale a postulare rapporti intimi tra l'uomo e gli esseri od oggetti naturali viene utilizzata per qualificare concretamente classi di parenti o presunti tali. Affinché tali classi sussistano in una forma distinta e duratura, bisogna che quelle società siano in possesso di stabili regole matrimoniali. Si può quindi affermare che il preteso totemismo presuppone sempre certe forme di esogamia» (Lévi-Strauss [1962] 1964, 18).

²³ Lévi-Strauss ([1962] 1964, 29-30) porta l'esempio concreto di un mito ojibwa per sottolineare l'importanza di distinguere la relazione totemica, collettiva e solo metaforica, dalla relazione con lo spirito custode o con l'animale-guida, individuale e diretta.

²⁴ Cfr. Pulsiano / Wolf 1993, 624-625, da cui traggio le notizie.

²⁵ Questa concezione della *fylgja* animale si accomuna anche con quella dell'*hugr* (mente), ovvero una personificazione dei pensieri malvagi di un uomo che si presentano nella forma di un lupo.

²⁶ Benché contatti, anche mediati, siano attestati a livello di intrecci e anche di personaggi. Per il primo caso, si pensi al ciclo della volpe e dell'orso studiato da Kaarle Krohn (1889) e ritrovato in alcune *branches* renardiane. Il secondo lo suggerisce Claude Lecouteux (1982, 109-158 e 171), equiparando la figura leggendaria del Cavaliere del Cigno – rielaborata, tra gli altri, nell'eroe arturiano Lohengrin – a un equivalente maschile di Melusina, proveniente dalla mitologia germanica e imparentato con gli dei norreni Freyr e Njördr.

con cui varie tradizioni culturali possono cumularsi su una singola figura che sia sufficientemente predisposta ad accoglierle. D'altronde, l'idea di una coincidenza dei tratti morali con dei tipi animali ha una sua lunga storia anche nell'esegesi biblica ed è la stessa che sovrintende all'organizzazione dei bestiari, marcata dall'uso del verbo *senefier*. Il che peraltro spiega anche la (necessaria) sostituzione di Hermeline con Richeut come consorte della volpe, nella *Genesi* della br. 24²⁷.

In definitiva, sembra di poter dire che la lupa Hersent fa la sua apparizione nell'universo renardiano come un carattere già formato, 'popolare' in tutte le sue accezioni, e ciò accade principalmente in virtù della sua conformità a una certa immagine archetipica della megera, o *vetula*, come l'abbiamo chiamata. L'apparente perifericità della lupa renardiana rispetto alle altre figure che esemplificano questa stessa immagine non è davvero rilevante, poiché, come si è detto, in questo tipo di raggruppamenti i confini sono necessariamente sfumati e due elementi non contigui possono somigliarsi assai poco²⁸: ciò che conta è il riconoscimento che – si presume – il lettore compiva.

Si vede come, ugualmente a quanto accade per il *trickster*, anche nel caso di Hersent l'identità politetica che esprime sia un prerequisito essenziale per recitare coerentemente il ruolo di principale personaggio femminile del *Renart*. I suoi tratti specifici, infatti, si rivelano complementari a quelli della volpe, ed è proprio tale specularità a garantire una certa ricorsività di situazioni dagli esiti prevedibili: quelle in cui la volpe ordisce inganni ai danni del lupo per ottenere i favori della propria amante, la quale, dal canto suo, è naturalmente incline ad assecondarlo.

Schematizzando, si ha da un lato Renart, *trickster*, personaggio maschile, caratterizzato da un'innata esuberanza sessuale che è pronto a soddisfare con l'inganno; dall'altro Hersent, *vetula* o megera, personaggio femminile dall'indole lasciva e lussuriosa e notoriamente incline all'infedeltà.

Come già detto, non stupisce che questa sintonia tra la volpe e la lupa inneschi e alimenti gran parte dei conflitti tra Renart e Isengrin.

²⁷ La sostituzione sembra fortemente motivata, nonostante la porzione di testo interessata sia stata purtroppo conservata da un solo testimone su quattro, il ms. B (Paris, Bnf, fr. 371).

²⁸ Parlo di contiguità facendo riferimento alla spiegazione con cui il biologo Morton Beckner introduceva il concetto di 'classe politipica' (poi aggiornato nella terminologia e ripreso anche da Needham), così riassumibile: «se il numero degli individui che la compongono è grande si può immaginare di disporli lungo una linea in modo tale che ciascuno 'assomigli' fortemente al suo vicino più prossimo e meno fortemente al successivo, finché i membri estremi potrebbero non assomigliarsi affatto, non avendo necessariamente alcuna proprietà in comune. Infatti nessuna proprietà dell'insieme dato è universalmente distribuita nella classe» (Bonafin 2011, 42-43).

5. Conclusioni

È normale che gli echi renardiani finiscano poi per confondersi con la simbologia della volpe *tout-court*, le cui innumerevoli attestazioni letterarie confermano immancabilmente la persistenza degli stessi tratti ricorrenti, che forgiavano un immaginario comune dell'animale da Oriente a Occidente²⁹. Fra le tante, un esempio particolarmente calzante per apprezzare come il ricorso al folklore sia motivato da un'esigenza di maggiore dialettica tra testo e mondo, mi sembra offerto da quell'opera *sui generis*, a metà tra diario, romanzo e resoconto etnografico, che è *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, postumo), del peruviano José María Arguedas. Questo testo, scritto da un etnologo e frutto di un recupero di originari motivi etnici in una narrazione dall'impianto romanzesco, sfrutta la tradizione mitologica quechua della volpe come espediente per introdurre nel racconto delle voci esterne, extra-temporali (anzi, provenienti dal tempo mitico). Affida così alle due volpi 'di sopra' e 'di sotto', custodi dei due mondi, il commento – criptico – di alcuni eventi salienti narrati dall'autore:

LA VOLPE DI SOTTO [...] Questo è il nostro secondo incontro. Duemilacinquecento anni fa ci incontrammo sul monte Latausaco, di Haurochirì [...]. Il nostro mondo allora era diviso, come adesso, in due parti: la terra in cui non piove e che è calda, il mondo di sotto, vicino al mare [...]. Questo mondo di sotto è il mio e comincia nel tuo [...]. Succedono adesso, in questo tempo, storie più facili da capire?
 LA VOLPE DI SOPRA [...] L'acqua scende dalle montagne che io abito; corre per le valli *yungas* incassate tra montagne aride e ocre e si apre, come la luce, certamente, vicino al mare; sono vene delicate sulla terra secca, tra dune e rocce erose, che è la maggior parte del tuo mondo. Senti: io sono sceso sempre e tu sei salito. Ma adesso è peggio e meglio. Ci sono mondi più in alto e più in basso (Arguedas 1990, 58-59)³⁰

La distanza tra le volpi di Arguedas e il protagonista del *Roman de Renart* è abissale, eppure il principio per cui entrano in una narrazione codificata è simile, e in entrambi i casi va messo in relazione con le maggiori possibilità ermeneutiche che solo la cultura popolare può offrire, per una descrizione della realtà che intrattenga con essa un rapporto osmotico. Probabilmente è

²⁹ Per una panoramica di testi, si può consultare la voce *volpe* redatta da Massimo Bonafin per il *Dizionario dei temi letterari* della UTET.

³⁰ Gli attributi delle due volpi formalizzano una delle principali opposizioni concettuali della cultura andina, quella tra alto e basso, esperita anche concretamente nella divisione geografica e culturale del Perù tra la costa e la *sierra* (cfr. l'introduzione di Antonio Melis all'edizione italiana, in Arguedas 1990, VIII). Non mancano, poi, nel testo, vere e proprie trasformazioni di esseri umani in figure volpine, motivo comune alla tradizione orientale dell'animale, ma in questo caso l'elemento magico (e dunque lo stesso ricorso alle volpi mitiche) è subordinato a un tentativo, per certi versi davvero disperato, di cercare forme espressive che riescano a comunicare la complessa ambiguità del reale. È precisamente lo stesso motivo che induce l'autore all'estrema commistione di generi e linguaggi che caratterizza quest'opera.

questa prerogativa a determinare anche la costruzione di figure che, da una tradizione folklorica all'altra, in tutto il mondo, finiscono poi per somigliarsi. In fondo, sono per l'appunto le credenze popolari ad aver formato e alimentato l'archetipo del *trickster* cui si riconduce anche Renart – e quello femminile da cui proviene Hersent –, così come hanno fornito l'ossatura degli intrecci della maggior parte delle *branches*. Ma come l'individuazione, per esempio, del tipo del Briccone proviene in via induttiva dall'esame delle affinità tra personaggi di diverse tradizioni narrative, così, specularmente, l'appartenenza della volpe a tale categoria si regge interamente sulla ribadita coincidenza tra i suoi tratti distintivi e quelli che definiscono l'archetipo. A sua volta, il concetto stesso di archetipo andrebbe probabilmente sottratto al valore transo meta-storico attribuitogli dalla psicanalisi junghiana. Sembra invece più calzante un'impostazione storicistica come quella di Meletinskij, che nega la natura necessariamente recessiva degli intrecci narrativi rispetto a presunte figure-chiave immutabili, ma soprattutto sposta meritamente la formazione dell'immaginazione mitologica nell'individuo dall'ambito del confronto tra conscio e inconscio a quello del rapporto con l'ambiente sociale circostante (cfr. Meletinskij [1994] 2016, 12-13 e 3 ss.)³¹.

In filologia come in antropologia, la comparazione è un'operazione che rimane prioritaria per far «emergere l'appartenenza di un tratto o elemento a un livello (tradizione) culturale eterogeneo rispetto al testo che lo ospita» (Bonafin 2012, 1098), e che oltretutto segue un principio meno contestabile di altri, ovvero quello di lasciar dialogare i testi fra loro. Adottarla nell'analisi dei personaggi, secondo il criterio 'politetico' discusso, è inevitabile per sperare di ricostruire – per quel che è possibile – la loro identità, poiché questa risulta spesso dipendere da meccanismi (presuntamente) universali di formalizzazione del sapere. Altrimenti, non si comprenderebbero le spinte profonde che ovunque hanno promosso la creazione di figure così simili tra loro, né il particolare rapporto che queste devono intessere con l'ambiente storico-culturale in cui si muovono.

Riconoscere l'esistenza dell'archetipo del *trickster* – o della maga – significa riconoscere che più società hanno risposto in maniera uguale a una stessa esigenza, legata a una certa gamma di valori, pulsioni e tensioni da rappresentare. E questo si può fare solo tramite un confronto per somiglianze, trascurando tutte quelle differenze che risultino storicamente o culturalmente motivabili. All'inverso, riconoscere che Renart è un *trickster* ed Hersent una sorta di megera è l'unico modo per capire il loro ruolo (eversivo) nel sistema culturale che li ha prodotti.

³¹ Come ricordano Alvaro Barbieri e Massimo Bonafin, «immersi nella storia, gli archetipi si costruiscono nel tempo, vivono di trasformazioni e si lasciano cogliere solo nella singolarità e nella concretezza documentale delle varianti testuali in cui volta a volta si attualizzano» (Barbieri / Bonafin 2018, 11).

Riferimenti bibliografici

Testi

- Arguedas, José María, [1971] 1990. *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, a cura di Antonio Melis, Torino, Einaudi.
- Baumgartner, Emmanuèle / Short, Ian (ed.), 2003. Thomas, *Le Roman de Tristan*, suivi de *La Folie Tristan de Berne* et *La Folie Tristan d'Oxford*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Felix Lecoy, Paris, Honoré Champion.
- Bonafin, Massimo (ed.), [1999] 2004. *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo (ed.), 2012a. *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Douin de Lavesne, 1992. *Trubert*, a cura di Carlo Donà, Parma, Pratiche.
- Lee, Charmaine (ed.), 1994. *Auberée*, Parma, Pratiche.
- Marchello-Nizia, Christiane (ed.), 1995. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- Martin, Ernest (ed.), 1882-1887. *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.

Saggi critici

- Avalle, d'Arco Silvio, 1989. *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1995. *Ferdinand de Saussure tra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino.
- Bachtin, Michail Michajlovič, [1975] 2017. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- Barbieri, Alvaro / Bonafin, Massimo, 2018. «Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione», *L'immagine riflessa* 27, 1-16.
- Bellon, Roger, 1993. «Une création originale: la fame Renart, ou le personnage d'Hermeline dans le *Roman de Renart*», *Reinardus*, special volume: *The Fox and Other Animals*, 13-29.
- Bonafin, Massimo, 1996. «Le nom du loup et le trickster-renard. La discussion sur les stratifications ethniques dans le *Roman de Renart*», *Reinardus* 9, 3-13.
- Bonafin, Massimo, 2000. «Le maschere del *trickster* (Tristano e Renart)», *L'Immagine Riflessa* 9, 181-196.
- Bonafin, Massimo, 2006. *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci.
- Bonafin, Massimo, 2009. «Prove di un'antropologia del personaggio», in Barbieri, Alvaro / Mura, Paola / Panno, Giovanni (ed.) *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*

- medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 3-18.
- Bonafin, Massimo, 2011. «Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario», *L'Immagine Riflessa* 20, 33-54.
- Bonafin, Massimo, 2012. «Tempi brevi, tempi lunghi», in Benozzo et al. (ed.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel medioevo occidentale: atti del 9. convegno della Società Italiana di Filologia Romanza* (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne, 1091-1100.
- Donà, Carlo, 1994. *Trubert o la carriera di un furfante. Genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma, Pratiche.
- Foucault, Michel, [1976] 2013. *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, tr. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli.
- Grisward, Jöel H., 2001. «Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis», in Mühlethaler, Jean Claude / Billotte, Denis 2001 (ed.), *"Riens ne m'est seur que la chose incertaine". Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 293-305.
- Krohn, Kaarle, 1889. «Bär (Wolf) und Fuchs: eine nordische Tiermärchen kette. Vergleichende Studie», *Journal de la Société Finno-ougrienne* 6, 1-132.
- Lecouteux, Claude, 1982. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot.
- Lévi-Strauss, Claude, [1962] 1964. *Il totemismo oggi*, tr. it. di Danilo Montaldi, Milano, Feltrinelli.
- Martelli, Matteo, 2006. «Il margine e l'ambivalenza. Sullo statuto dello sciocco», *Studi urbinati* 76, 257-269.
- Meletinskij, Eleazar M., [1994] 2016. *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Needham, Rodney, [1978] 2006. *Caratteri primordiali*, tr. it. di Martino Doni, Milano, Medusa.
- Needham, Rodney, [1975] 2011. «Classificazione politetica: convergenza e conseguenze», tr. it. di Marco Aime e Massimo Bonafin, *L'Immagine Riflessa* 20, 1-32.
- Propp, Vladimir J., [1984] 1990. *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di Franca Crestani, Torino, Einaudi.
- Pulsiano, Philip / Wolf, Kristen, 1993. *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Routledge, New York.
- Schenck, Mary Jane, 2006. «Hersent's history: The unmarked story in the Roman de Renart», in Tudor, Adrian P. / Hindley, Alan (ed.), *Grant Risee? The Medieval Comic Presence / La Présence comique médiévale: Essays in Memory of Brian J. Levy*, Turnhout, Brepols, 291-304.
- Suomela-Härmä, Elina, 1981. *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Thompson, Stith, 2016. *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it. di Quirino Maffi, Milano, il Saggiatore.
- Van Gennepe, Arnold, [1910] 1991. *Le origini delle leggende. Una ricerca sulle*

- leggi dell'immaginario*, tr. it. di Vittorio Cucchi, Milano, Xenia.
- Varty, Kenneth, 1988. «L'économie des 'Romans de Renart'», in Id. (ed.), *À la recherche du Roman de Renart*, New Alyth, Lochee, 2 voll., v. 1, 13-49.
- Walter, Philippe, 1989. «Renart le Fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI du Roman de Renart», *L'Information littéraire* 41 (15), 3-13.
- Wittgenstein, Ludwig, [1953] 1983. *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi.
- Zimmer, Heinrich [1957] 2018. *Il re e il cadavere. Storia della vittoria dell'anima sul male*, tr. it. di Fabrizia Baldissera, Milano, Adelphi.