

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Studi linguistici e letterari  
Scuola di scienze umane, sociali e del patrimonio culturale

Corso di Laurea in Lettere Moderne

Roman de Renart,  
*il fil rouge*

Relatore:

Chiar.mo Prof. Alvaro Barbieri

Tesi di Laurea Triennale

Leonardo BROTTTO

Matricola: 2013301











## *Sommario*

PREMESSA	I
INTRODUZIONE	V
Cenni generali dell'opera	V
Critica renardiana	VIII
BESTIARIO RENARDIANO	1
Isengrino il lupo	3
Tibert il gatto	5
Chantecler il gallo	7
Nobile il leone	8
Bruno l'orso	11
RENART LA VOLPE	15
La nascita	20
L'affermazione	27
IL ROSSO	39
Immagine	39
Riflesso	49
EPILOGO	59
BIBLIOGRAFIA	63





## PREMESSA

Ho conosciuto Renart nel corso delle lezioni di Filologia romanza dell'anno accademico 2020-2021. Quello del professor Barbieri era uno dei primi corsi che seguivo e non avevo la minima idea di come avvicinarmi al mondo universitario ma, dopo l'incontro con Renart, avevo un valido modello di come non farlo.

Renart era un alunno distratto: non interveniva, non prendeva appunti, non faceva nulla per farsi prendere in simpatia dal professore. Gli studi non sembravano minimamente interessarlo e i problemi dello studente universitario erano a lui estranei. Quando arrivava in aula, sempre in ritardo, il suo passo era ridicolo: non si muoveva in modo uniforme, procedeva per scatti, quasi come se la sua attenzione fosse continuamente stimolata da qualcosa e costantemente alla ricerca di qualcos'altro (non di persone, quelle non gli interessavano, preferiva stare da solo e sembrava non fidarsi di nessuno).

Spesso mi capitava di guardarlo durante le lezioni. Vedevo nella sua ostentata ribellione uno sfacciato tentativo di mettersi in mostra e una richiesta di attenzioni continua (quasi come in precedenza queste attenzioni non le avesse avute mai). Renart voleva farsi osservare e io non capivo il motivo; più ero io ad osservarlo e più mi sentivo io l'osservato: ero come guardare dentro a uno specchio. Avevo la sensazione che quell'esserino mi stesse studiando eppure non avevamo mai parlato e i nostri incontri si contavano sulle dita di una mano.

I suoi occhi rossi erano attraenti e io non ho saputo resistervi.

Renart aveva uno sguardo magnetico e io avevo l'impressione che una qualche divinità gli avesse donato l'abilità di catturare completamente l'attenzione di un qualsiasi interlocutore. Era impossibile non ascoltarlo quando parlava; quando parlava di qualsiasi cosa. Era in grado di convincerti di tutto ciò che diceva, più volte, mentre ero con lui, mi sono chiesto «Come siamo finiti a parlare di questo argomento?», «Perché gli sto dando ragione?». Tutto ciò che usciva da quella bocca, quella piccola boccuccia contornata da un recinto di dentini, una volta entrato a contatto con l'aria, prendeva una forma e un profumo di verità. Dal primo incontro avevo capito che Renart non era normale e che gli schemi sociali non erano fatti per lui.

Ho continuato a vederlo perché ne avevo bisogno; avevo bisogno di Renart. Sentivo che lui aveva qualcosa di mio, anzi, lui aveva ciò che volevo! Lui era libero, io mi sentivo in gabbia. Io volevo la sua libertà, volevo quel suo atteggiamento di ribellione! Mi aveva spinto ad interrogarmi sulle mie priorità, sui miei interessi, sulle mie scelte per il futuro e sulle mie amicizie (perfino sui miei pensieri). Tutto sembrava aver perso senso da quando era entrato nella mia vita. Tutti i miei preconcetti mentali erano stati infranti. I miei tabù non erano che un ricordo.

Un giorno avevamo appuntamento al solito bar, vedendo che non arrivava ho continuato ad aspettare. L'ho fatto per due anni. Pensavo fosse morto, non si era più fatto sentire e nei posti che prima frequentava nessuno l'aveva più visto. Dopo quella serie di assidui e ravvicinati

incontri era scomparso. Quando Renart tornò era un giorno d'ottobre; me lo trovai davanti e feci fatica a riconoscerlo: era magro, sporco di fango e tremendamente pallido, quasi giallognolo; sembrava stesse scappando da qualcuno, o forse da qualcosa (non capivo). Le sue piccole mani tremavano. Gli chiesi se potessi aiutarlo, disse che era una maledizione, che se la portava dietro da troppo tempo: dalla nascita! Lì per lì non capii; non feci nemmeno in tempo a capire. Mi disse queste poche parole e filò via. Io rimasi così: fermo a vedere quella sua chioma fulva farsi sempre più lontana fino a sparire.

Non ho più visto Renart da quella volta.

Sebbene questo mio piccolo testo si addica poco ad un lavoro di ricerca scientifica e filologica trovo difficile scegliere cos'è pertinente e cosa no all'interno di una materia, come quella del ciclo renardiano, che fa dell'accostamento di opposti la sua essenza. In questa premessa voglio pertanto prendermi una licenza da quello che è il testo dando spazio alla voce e alle impressioni di uno scrittore che prima di tutto è un lettore del *Roman de Renart*.

L'idea per questo lavoro, sulla volpe, sul rosso e sull'uso simbolico che si fa degli animali nel *Roman de Renart*, si è sviluppata negli ultimi due anni a seguito di ricerche svolte con maggiore e minore intensità. Quello che è in seguito proposto è il tentativo di esplicitare e valorizzare un ragionamento personale con l'ausilio di alcune opere e voci autorevoli<sup>1</sup>.

Anche il lettore meno attento noterà, nel corso della lettura delle *branches* del *Roman de Renart* una certa insistenza sui colori e in particolare sul colore rosso del pelo della volpe: un vero e proprio *fil rouge*. Questo può sorprendere o meno ma non sembra affatto casuale che la fortuna dell'opera si collochi nello stesso giro d'anni in cui si attua la svalorizzazione del – per usare una definizione di Micheal Pastoureau – «re dei colori» per mezzo dell'accostamento di questa particolare cromia alla figura di Giuda e, progressivamente, di tutti i traditori. Il rosso è una tinta che condivide con Renart una natura duplice e instabile; all'interno dell'opera questo colore si può interpretare come marker di primigenia pericolosità.

Le *branches* cui farò riferimento in questo lavoro sono presenti nel trittico curato da Massimo Bonafin per le Edizioni dell'Orso<sup>2</sup> (*Vita e morte avventurose di Renart la*

---

<sup>1</sup> Riferimento chiave nel percorso da me disegnato sarà Massimo Bonafin che, probabilmente, può essere additato come massimo esperto italiano del *Roman de Renart*.

Per quanto riguarda il rosso si farà spesso riferimento ai lavori di Pastoureau sulla simbolica e la cultura dei colori nel Medioevo occidentale.

<sup>2</sup> Libri che racchiudono le *branches* numero: II, Va, III, IV, I, XXIV, XII, VII, XVII, Ib, XXIII, XXII, XI

*volpe, Il romanzo di Renart la volpe, Le metamorfosi di Renart la volpe*) e nel volume *La volpe Reinhart, o Reinhart Fuchs*<sup>3</sup>, edito da Carocci (a cura di Carla Del Zotto) dello scrittore medievale tedesco Heinrich der Glichesare. A questo nucleo di testi fa da sfondo un saggio del già citato Micheal Pastoureau: *Rosso, storia di un colore*.

Intendo con questa premessa esplicitare inoltre il percorso espositivo che sarà proposto nelle successive pagine: in un primo momento analizzeremo i caratteri generali del *Roman de Renart* evidenziandone le peculiarità e la tradizione critica; in seguito, con l'ausilio di un catalogo di animali (ispirato ai bestiari medievali), introdurremo i principali personaggi delle *branches*<sup>4</sup>; il cuore argomentativo di questo lavoro sarà costituito da un terzo nucleo espositivo riguardante la volpe, il suo essere *trickster*, il suo rapporto col colore rosso e le ripercussioni che questi due attributi (l'essere fulvo e l'essere Briccone) hanno nella società.

---

<sup>3</sup> Poema tedesco che si ricollega al latino *Ysegrimus* (opera attribuita a Nivardo di Grand).

<sup>4</sup> Per parlare di Renart, nelle sezioni lui dedicate, si farà riferimento a tre racconti fra i più famosi: *Genesi di Renart e Isegrino* (branche XXIV), *La morte di Renart* (branche XVII) e *Renart giullare* (branche I<sub>b</sub>).



## INTRODUZIONE

### *Cenni generali dell'opera*

Quello che oggi comunemente impariamo a conoscere col nome di *Roman de Renart* è un insieme di testi composti fra 1170 e il 1250 nella Francia settentrionale da vari e numerosi autori, quasi sempre anonimi (l'unico citato più di una volta è Pierre de Saint-Cloud, mentre Richart de Lison si firma in una *branche*). Il *corpus* base del ciclo renardiano consta di quattordici manoscritti<sup>5</sup> a cui si aggiunge una copiosa tradizione indiretta indice della fortuna che, dal Medioevo fino all'età moderna, l'opera ha incontrato (non mancano richiami alle avventure della volpe Renart da parte di grandi autori: basti pensare all'opera *Reinecke Fuchs* composta, alle porte dell'Ottocento, da Goethe). Il *Roman de Renart* è stato oggetto di numerosi studi critici nel corso di quei cento anni che – come suggerisce Massimo Bonafin<sup>6</sup> – vanno dal 1814 al 1914: è grazie a questo secolo di ricerche se oggi il *romanzo* ha una veste unanimemente riconosciuta e perciò fruibile a tutti.

Il termine “romanzo” presente nella titolazione della raccolta non è da intendere in senso moderno; con questo termine (*roman-z*) si indicava in origine la lingua volgare, romanza appunto. Col passare del tempo, e con lo sviluppo della letteratura, il termine è passato a designare altri referenti: dalla lingua volgare si è arrivati all'opera in volgare e dall'opera in volgare si è giunti ad un particolare tipo di produzione: quello della narrativa in versi (sempre in volgare). Più che di “romanzo” si può quindi più propriamente parlare, nel caso del *Roman de Renart*, di collezione o ciclo di racconti (segnati da una forte intertestualità interna) in cui gli animali protagonisti sono, con un netto distacco dalla favolistica antica, portatori di nomi propri (molti dei quali di origine germanica): Renart *la volpe*, Isengrino *il lupo*, Nobile *il leone*, Chantecler *il gallo*, Tibert *il gatto*, Brun *l'orso*, ecc.

---

<sup>5</sup> Questi testimoni sono indicati con le prime 14 lettere dell'alfabeto tradizionale.

<sup>6</sup> Bonafin 2006, 255

Gli animali che popolano il *Roman de Renart* sono dotati della parola, strumento con il quale – per esempio – Renart dà sfogo alla propria *metis*: virtù descritta dai Greci che permette di trasformare in lecito l’illecito, prendere a torto o a ragione senza curarsi di chi si ha davanti.

Il dono del verbo<sup>7</sup> a questo gruppo di creature ha lungamente tenuto in scacco la critica. L’interpretazione più naturale: quella dell’antropomorfismo (ossia dell’attribuzione di virtù umane agli animali), è stata superata dallo zoomorfismo. Significativo in questo senso è il fatto che gli animali chiave come la volpe, il lupo, il leone, il gatto non si trovino mai a dialogare con l’essere umano: loro sono gli uomini all’interno dei racconti. Un espediente utile al lettore ingenuo per comprendere lo zoomorfismo all’interno del *Roman de Renart* può essere quello di immaginare i protagonisti come portatori di maschere; maschere che li collocano all’interno di un clima carnevalesco in cui tutto muta alla stessa velocità con cui gira la ruota della Fortuna.<sup>8</sup>

La civiltà umana e quella animale, fondata sulle stesse strutture, viaggiano su due assi paralleli e non si incontrano mai<sup>9</sup>. I protagonisti del *Roman de Renart* sono tutti membri dell’aristocrazia: abitano in castelli<sup>10</sup>, vanno a cavallo<sup>11</sup> e si riuniscono a corte. Le assemblee regali sono presiedute da re Nobile autorità con la quale Renart ha un rapporto vassallatico ambiguo: spesso si pone al monarca in maniera quasi paritaria (in virtù di precedenti favori), altre volte mostra un rispetto solenne e un marcato rapporto vassallatico e infine, nelle *branche XI*, con il sovrano lontano dalle proprie terre prova un vero e proprio colpo di stato. Tutti i processi a cui Renart è sottoposto nel corso dell’opera non minano la stima del monarca nei confronti del proprio siniscalco.

Renart si configura come un *trickster* ossia colui che “gioca dei tiri” non sempre privi di implicazioni negative: la volpe non è un carnefice perfetto e talvolta cade vittima

---

<sup>7</sup> Nel corso della *branche XXIV* si fa riferimento all’episodio biblico dell’asina di Balaam (storia contenuta nel capitolo 22 del libro dei *Numeri*) per introdurre la classe degli animali parlanti.

Descrivendo brevemente l’episodio si potrebbe dire così: Balaam era un profeta che, dopo aver fatto infuriare Dio, si trova sulla strada un angelo pronto ad ucciderlo per volontà del Signore. Solo l’asinella nota questa figura invisibile agli occhi del profeta. Vedendosi minacciata l’asinella non vuole procedere nel tragitto e fermatasi, inizia ad essere battuta da Balaam; Dio vedendo la scena concede all’animale la parola, questo si lamenta per il trattamento ricevuto. Al termine del dialogo l’angelo si rende visibile anche a Balaam e lo informa della terribile minaccia alla quale stava andando incontro e facendogli capire come l’asinella l’avesse salvato. Il profeta alla fine si riconcilia con Dio.

<sup>8</sup> Saranno questi particolari travestimenti a segnalare i personaggi nel corso del bestiario che seguirà queste pagine.

<sup>9</sup> Ad eccezione di un dialogo fra Brichemer, il cervo, e un contadino.

<sup>10</sup> Renart vive in quello che più volte viene indicato come tale a Malpertuis.

<sup>11</sup> Unica bestia a non essere connaturata con elementi umani, il cavallo rimane una semplice montatura in tutte le sue apparizioni all’interno del *Roman de Renart*.

dei propri stessi raggiri (come accade nella *branche* II). Questo particolare archetipo inizia ad essere frequentato, ed applicato alla letteratura medievale, nella seconda metà del Novecento a seguito della pubblicazione di un saggio sul tema da parte di Carl Gustav Jung in risposta ad un'opera, *Il briccone divino*, dell'etnografo Paul Radin. Alcuni dei tratti caratteristici del *Roman de Renart* e dell'archetipo del Briccone sono: travestimenti, mascheramenti utili a dissimulare la propria natura e la propria identità e una spiccata attenzione alla sfera sessuale e basso corporea<sup>12</sup>, con l'impiego di lessico e l'uso di discorsi osceni.

Il Briccone, quasi per definizione, si colloca a metà, occupando uno spazio liminare, incerto e indeterminato, entro il quale ci si può muovere con equivocità sinuosa, secondo retoriche ingannevoli fondate sui trucchi e sui mascheramenti, sull'anfibologia e sul raggiri verbale. Si colloca a metà fra giusto e sbagliato. Si colloca a metà nella strada che da semplice essere umano porta ad eroe, si colloca a metà nella strada che da semplice essere umano conduce al rango di divinità. Come lo sciamano dunque, il *trickster*, collega due sfere diametralmente opposte: realtà e finzione. Questa natura ibrida rende Renart «sovrumano e subumano a un tempo»<sup>13</sup>. L'astuto protagonista dell'opera è dunque un "diverso": caratteristica che è motivo di isolamento in tutte le società (non solo quella medievale). Pur rimanendone fuori il *trickster* si fa Ombra del collettivo e come tale di tutte le pulsioni represses della società. Nella continua spinta al progresso e alla rimozione degli scarti la figura del Briccone non viene accettata poiché monito della nostra limitatezza. Renart è dell'inconscio, di tutto ciò che non si ha il coraggio di manifestare. Per usare una definizione di Jung: «Il Briccone è la figura collettiva dell'Ombra, una somma di tutte le qualità inferiori dei caratteri individuali».<sup>14</sup> A segnalare l'anomalia della volpe è quel pelo rosso che non le permette mai di creare veri e propri rapporti con gli altri personaggi dell'opera; quest'ultimi finiscono sempre con l'abbandonarla o, meglio, col cacciarla.

Oltre agli studi di Jung anche quelli di Freud contenuti in *Psicanalisi dell'arte e della letteratura* sono utili per palesare alcuni aspetti della personalità di Renart. Sembra che, risparmiando Affetto e generando così il riso umoristico, la volpe causi il suo isolamento.

---

<sup>12</sup> basti pensare all'ironica apologia del pene che viene fatta nel corso della *branche* XVII a seguito della prima morte simulata della volpe.

<sup>13</sup> Jung & Kerenyi & Radin 2006, p. 165.

<sup>14</sup> *ivi*, p. 172.

Sin dalla genesi (*branche XXIV*) Renart è un escluso e costretto alla fuga; sebbene continui a scappare per tutto il romanzo non riesce mai a mutare la propria natura che rimane sempre ben espressa da quella pelliccia fulva che lo contraddistingue dal resto degli animali. La volpe può mascherarsi, fingersi morta, ma non potrà mai cambiare la propria natura. Questa continua fuga nasconde, seguendo la lettura freudiana, un certo senso di inadeguatezza, ciò indicherebbe che Renart avverta come un peso la sua diversità. Viene spontaneo chiedersi se l'atteggiamento umoristico non sia dunque un tentativo di celare un senso di sofferenza latente.

l'umorismo si inserisce nella lunga serie di metodi costruiti dalla psiche umana per sottarsi alla costrizione della sofferenza, una schiera che comincia con la nevrosi, culmina nella follia, e nella quale sono compresi l'intossicazione, lo sprofondare in se stessi, l'estasi.<sup>15</sup>

Purtroppo non sarebbe possibile (e nemmeno corretto) provare a dare una risposta ad un dubbio del genere; sottoporre a psicanalisi personaggi finzionali è un processo quanto mai controproducente<sup>16</sup>. Ho voluto però esporre questa intuizione di Freud per preparare il lettore ad una certa mobilità mentale, fondamentale per comprendere il succo di questo lavoro. Nel corso di questa trattazione non si vorrà sottoporre Renart ad una seduta psicanalitica bensì evidenziare come spesso i “cattivi” appaiano intimamente segnati e fossilizzati in atteggiamenti che gli impediscono di esprimere tutti gli sviluppi loro possibili.

### *Critica renardiana*

Come segnalato in precedenza gli estremi cronologici utili per individuare le tappe fondamentali della ricerca filologica renardiana sono 1814 e 1914. Questo secolo si caratterizza per la presenza di due “scuole” polarizzanti e opposte: una tedesca (i cui principali esponenti sono Grimm, Jonckbloet, Voretzsch, il primo Gaston Paris e Sudre) e una francese (i cui principali esponenti sono Paulin Paris, il secondo Gaston Paris,

---

<sup>15</sup> Freud 2020, 185

<sup>16</sup> Specie considerando, come ha giustamente osservato Carlo Donà nel suo saggio *Trubert*, che personaggi come Renart sono privi di un reale spessore psicologico o di una qualche vita interiore. Un'interpretazione patetica (come quella da me proposta) è frutto di una visione mediata dagli occhi di un lettore moderno.



Bedier e Foulet).<sup>17</sup> Uno dei principali discrimini fra le due fazioni è l'adozione o meno del metodo genealogico lachmanniano<sup>18</sup>.

Per comprendere l'evoluzione del pensiero riguardo la tradizione del *Roman de Renart* è fondamentale partire dall'inizio. La filologia romanza nasce in Germania e la Germania è stato per lungo tempo il paese guida nella pubblicazione di edizioni critiche di opere antiche. Non deve dunque sorprendere che il primo a mostrare interesse per le storie di Renart sia stato un tedesco. Jacob Grimm, fratello di Wilhelm Grimm (con il quale ha pubblicato una raccolta di favole che gli rende tutt'ora famosi), durante uno dei suoi soggiorni a Parigi, nel 1814, ricopiò alcune *branches* renardiane. Lo scopo del filologo era quello di dimostrare una discendenza germanica delle avventure della volpe, incrociando la tradizione francese con quella tedesca. Nel 1834 esce, a cura di Jacob, un'edizione del *Reinahrt Fuchs* opera di un monaco tedesco Heinrich der Glichesare con protagonista la volpe. Il testo si contraddistingue per la sua originalità rispetto alle *branches* realizzate in Francia con protagonista Renart.

Questo aspetto di tipo nazionalistico è andato via via sfumando negli ultimi anni dopo essersi acceso alle porte della Prima guerra mondiale. L'ipotesi di localizzare l'origine del *Roman de Renart* in area germanica è stata duramente attaccata in Francia da Paulin Paris. Il filologo francese faceva risalire le origini del ciclo renardiano ad un substrato popolare: i prodromi vengono cercati in quella favolistica animale greco-latina che era materia di insegnamento scolastico nel Medioevo. Questa teoria trova uno dei suoi punti di forza nell'opera mediolatina di Nivardo di Gand (1150?): *Ysengrimus* che condivide con il *Roman de Renart* una certa affinità contenutistica e gli stessi personaggi principali, sebbene il protagonista di questo poema di circa 3000 versi sia il lupo anziché la volpe. Grazie a questo testo Paulin Paris, così come tutta la "scuola francese", cerca di sottolineare la subalternità della tradizione orale (folklorica) su quella scritta.

Gaston Paris, figlio di Paulin, dopo un viaggio di studio in Germania tornerà in patria convinto della bontà del metodo lachmanniano, andando così contro le teorie paterne. Il principale contributo del filologo francese nel dibattito sul *Roman de Renart* è stato il tentativo di sottolineare la centralità delle favole popolari, le *folktales*, nello sviluppo della tradizione del *Roman de Renart*, allineandosi così alla posizione della "scuola tedesca". Leopold Sudre, allievo di Gaston, metterà in luce la familiarità delle

---

<sup>17</sup> Per un approfondimento del tema rimando al capitolo 8 di *Le malizie della volpe* edito da Carocci a cura di Massimo Bonafin.

<sup>18</sup> Questo procedimento non era ritenuto fondamentale in Francia come invece lo era in Germania.

avventure della volpe con il genere universale del racconto zoomorfico o, più comunemente detto, della fiaba di animali. Per evidenziare una preponderanza della tradizione orale su quella scritta (quella, ad esempio, di Esopo o Fedro) vengono individuati alcuni tratti comuni. Attraverso la comparazione fra la tradizione popolare e le *branches* renardiane, appartenenti al più ampio insieme della zooepica medievale, si può notare come in entrambe: 1) sono «gli eroi zoomorfi che determinano la prospettiva della narrazione, 2) la struttura compositiva» è «basata su azioni semplici, spesso di tipo comico, 3) il tema dell'inganno» si sviluppa «attraverso i tipi complementari del furbo e dello stolto, 4) la tendenza a costituire dei cicli narrativi.»<sup>19</sup>. Con la pubblicazione di questo lavoro, in terra francese, Sudre allineerà con una certa decisione le posizioni dominanti nei due stati.

A riaprire il dibattito sarà Joseph Bedier, anche lui allievo di Gaston Paris, che rifiuterà con decisione il metodo lachmanniano schierandosi apertamente contro la “scuola tedesca”. La frattura fra le due posizioni diverrà insanabile a seguito degli studi sul *Roman de Renart* di Foulet. Sul tema il filologo francese nel 1914 pubblicherà una monografia che sarà in grado di ribaltare la visione allora comunemente accettata di un'origine popolare del *Roman de Renart*.

Un primo tentativo di edizione moderna del *Roman de Renart* uscirà ad opera di Dominique M. Meon nel 1826 (pubblicazione poi ampliata da un volume secondario a cura di Polycarpe Chabaille nel 1835). Per avere invece un'edizione con criteri scientifici bisognerà aspettare fino al 1882 quando Ernst Martin pubblicherà un lavoro sulla volpe frutto di quindici anni di ricerche. L'edizione del filologo tedesco ha fatto testo per più di un secolo tanto che, ancora oggi, si conserva la numerazione delle ventisette *branches* renardiane da lui proposta.

Martin, utilizzando tutti i codici a lui noti elaborò «tre grandi raggruppamenti (siglati  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ), distinti per il numero e la sequenza delle *branches*, ma anche per divergenze testuali e di singole lezioni»<sup>20</sup>. Utilizzando X come presunto archetipo (copia dell'originale) il filologo scelse i testi che, a suo parere, più gli si avvicinavano dando larga preferenza al manoscritto A della famiglia  $\alpha$ . All'allievo di Martin: Hermann Büttner risale l'unico tentativo di *stemma codicum* dei testimoni del *Roman de Renart* presentato in un ampio saggio pubblicato nel 1891. Büttner seguendo il metodo

---

<sup>19</sup> Bonafin 2018, 26

<sup>20</sup> Bonafin 2006, 280

lachamanniano, che punta ad un vertice il più possibile puro, intraprese un'opera di collazione colossale frutto dello studio di quasi 29.000 versi.

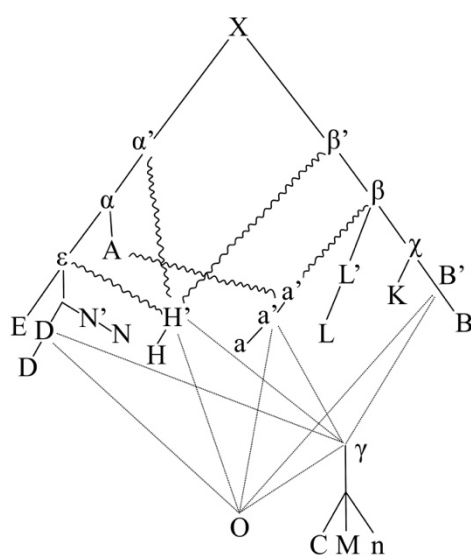
Per illustrare la natura dello *stemma codicum* del *Roman de Renart* mi limiterò a riportare quanto Massimo Bonafin afferma in merito, non volendo io prendermi la paternità di un simile studio (invito chi fosse interessato ad approfondire tali questioni alla lettura del capitolo 8 di *Le malizie della volpe*):

Un confronto del contenuto dei diversi testimoni fa emergere coincidenze nel raggruppamento delle *branches*, sequenze relativamente stabili di racconti, che, però, da sole non consentono di sceverare l'eventuale anteriorità delle une rispetto alle altre. Si possono nondimeno dividere i manoscritti principali in tre gruppi in base alla presenza/assenza di certe storie; così si hanno:

1. A D E F G H I N, che contengono le *branches* 13 e 14, ma non la 18 e le successive;
2. B e L, che hanno le *branches* 18, 19, 20, 21, 22, ma non la 13 e 14;
3. C e M, che hanno le *branches* 18, 19, 20, 21, 22, ma anche la 14.

Anche se in teoria da una copia all'altra ci possono essere state sia aggiunte che eliminazioni di racconti, in pratica sembra verosimile che un'opera come il *Roman de Renart*, caratterizzata dalla spiccata tendenza alla ciclizzazione delle avventure del suo eroe eponimo, sia andata progressivamente crescendo di volume: perciò si può avanzare l'ipotesi che le due serie di *branches* evidenziate (13-14 e 18-22) mancassero dall'archetipo e siano state aggiunte in un secondo tempo. [...]

Delle tre classi di manoscritti individuate più sopra (e siglate con lettere greche  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ) è stato dimostrato che la prima è quella più prossima all'originale, o per meglio dire all'archetipo)<sup>21</sup>



22

<sup>21</sup> Bonafin 2006, pp. 282-283

<sup>22</sup> Fonte: Büttner (1891, vol. I, p. 128).

Altre edizioni critiche del *Roman de Renart* hanno fatto la loro comparsa nel secondo dopoguerra, dando preferenza agli altri due rami dell'albero genealogico renardiano:  $\beta$  e  $\gamma$ . Sono tre i principali lavori in questo senso:

1. A cura di Mario Roques (pubblicato tra il 1848 e il 1863). L'edizione si inserisce nella critica al metodo lachmanniano aperta da Bedier.  
A differenza dell'opera di Martin fondata sul testimone A, e più in generale sulla famiglia  $\alpha$ , quella di Roques dà più importanza a  $\beta$  e in particolare al testimone B.  
Il lavoro verrà portato a termine solo nel 1999 da Felix Lecoy.
2. A cura di un'equipe giapponese (formatasi in Francia) che pone il *focus* su  $\gamma$ , gruppo di manoscritti utilizzati da Dominique M. Meon per la prima edizione moderna del *Roman de Renart*. L'insieme di filologi nipponici, partendo da questo precedente, cercò di proporre una versione più accurata e fedele del terzo gruppo di testimoni individuato da Martin.
3. A cura di un collettivo filologico, stavolta francese, fondato sul ramo  $\gamma$ . Il gruppo, coordinato da Armand Strubel, pubblicò la propria edizione nel 1998. Testo guida per la realizzazione di questo lavoro è H; questo testimone viene individuato come il migliore, nonché il più originale, fra i cosiddetti codici *compositi*.





## BESTIARIO RENARDIANO

Il *Roman de Renart* è un'opera in cui i protagonisti hanno fattezze e attributi tipicamente animaleschi. Prima di cominciare una trattazione più approfondita del tema di questo lavoro<sup>1</sup> sarà utile introdurre il lettore a quel sistema di valori e a quei personaggi che saranno i protagonisti delle avventure della Renart. Per fare ciò sfrutteremo uno dei generi letterari più diffusi durante il Medioevo: quello del catalogo di animali o, più precisamente, del bestiario.

I cinque – più uno<sup>2</sup> – animali inseriti in questo elenco sono quelli che più frequentemente si incontrano<sup>3</sup> nel ciclo renardiano: Isengrino (il lupo), Tibert (il gatto), Chantecler (il gallo), Nobile (il leone) e Bruno (l'orso). Spesso, nel corso della lettura delle *branches*, viziati dalla tradizione favolistica, si è soliti immaginare i vari Renart, Isengrino e Nobile con le fattezze degli animali che rappresentano (volpe, lupo e leone). Quest'immagine risulta però forzata quando vengono compiute azioni tipicamente umane. Non volendo entrare nel dibattito circa la coscienza animale mi limiterò a riportare alcuni esempi di natura fisica (e non morale) di azioni che un umano può compiere e una bestia no: fare un nodo, cucinare, impugnare un'arma<sup>4</sup>, ecc. Dopo questa considerazione appare evidente come i protagonisti del *Roman de Renart* non siano tanto animali antropomorfi quanto esseri umani zoomorfi.

Numerosi sono stati i popoli che nell'antichità veneravano divinità zoomorfe. Nel culto egizio era frequente imbattersi in divinità con fisico umano e testa animale. Solo per citare i più celebri: Ra, incarnazione del sole, aveva il volto di un falco così come Anubi, dio dei riti funebri, aveva quello di uno sciacallo. Anche nei popoli occidentali come, ad esempio, quello greco non mancano casi della stessa specie. In molti miti ellenici compaiono centauri di cui il più famoso, Chirone, fu maestro d'armi di Achille. Anche il Minotauro, mezzo uomo e mezzo toro, si inserisce nella tradizione di ibridi fra uomo e bestia.

---

<sup>1</sup> Esposto nell'introduzione e che non starò in questa sede a riportare

<sup>2</sup> La volpe sarà oggetto di un'analisi autonoma.

<sup>3</sup> Con particolare riferimento alle *branches* contenute nella collana di Edizione dell'Orso.

<sup>4</sup> Tutte azioni che nel *Roman* vediamo comunemente compiute dai protagonisti.

Così come le creature zoomorfe della mitologia classica non potevano esaurire la propria funzione unicamente nello stato animale o in quello umano, allo stesso modo gli «animali del *Roman de Renart* [...] non sono soltanto animali. Sono anche personaggi e “tipi”; tipi allegorici e morali, ma anche e soprattutto tipi sociali»<sup>5</sup>. Immaginare Renart come una semplice volpe sarebbe dunque quantomai erroneo<sup>6</sup>.

Ogni scheda di questo bestiario sarà composta da due elementi: 1) una breve introduzione al patrimonio simbolico dell'animale rappresentato dai protagonisti del *Roman de Renart* e 2) un insieme degli attributi di queste figure all'interno dell'opera. I due elementi hanno il compito di facilitare una corretta inquadratura del personaggio, collocandolo simultaneamente nel solco della tradizione e in quello delle *branches* renardiane.

Un breve corredo simbolico dell'animale è un utile ponte con l'antichità, molto spesso infatti la simbologia animale si tramanda sin da epoche lontanissime rimanendo, nella maggior parte dei casi, significativamente inalterata. I valori che gli animali assumono sono frutto del rapporto che gli stessi hanno avuto con l'uomo sin dalla preistoria. L'essere o meno addomesticabili e le abitudini tipiche che caratterizzano ogni creatura influenzano la sua immagine nella tradizione, non solo letteraria, ma anche folklorica. Numerosi saranno i riferimenti, nelle pagine successive, alle favole esopiche (con il successivo contributo fornito da Fedro) e al ruolo che questi animali si sono trovati ad assumerne nelle società antiche<sup>7</sup>. Punto di arrivo sarà l'affermazione del cristianesimo che, con i suoi valori, segnerà profondamente tutta l'ideologia medievale.

Sebbene l'insieme delle principali caratteristiche di questi “animali” all'interno dell'opera sia spesso influenzato dal punto 1) sarà utile esplicitare, alla luce del repertorio classico, come si comportano questi personaggi nelle diverse *branches*. Il *Roman de Renart* fornisce infatti «alla storia culturale degli animali un gran numero di informazioni inedite che provengono più dalle concrete usanze e credenze del tempo che non dalle opere di teologia, dalle agiografie o dalla letteratura epica»<sup>8</sup>. Uno degli aspetti che varrà

---

<sup>5</sup> Pastoureau 2008, p. 195

<sup>6</sup> Ai fini di una narrazione più fluida nelle pagine che seguiranno ci riferiremo ai protagonisti del *Roman* per mezzo dell'animale che rappresentano. Questa scorciatoia lessicale non deve però essere interpretata come spia di una corrispondenza esatta fra la bestia e il personaggio.

<sup>7</sup> Sarebbe inutile allargare l'analisi al Medioevo essendo questo periodo storico l'oggetto della nostra analisi: si rischierebbe di sovrapporre cronologicamente periodi diverse.

<sup>8</sup> Pastoureau 2008, p. 196



sempre la pena segnalare è quello del rapporto, non sempre conflittuale, di questi animali con la volpe.

### *Isengrino il lupo*

Un lupo è il protagonista di numerose favole antiche riportate, fra gli altri, da Esopo e Fedro. A *Il lupo e l'agnello* risale quello che può essere considerato come l'apologo più famoso di tutti i tempi:

Ad rivum eundem lupo et agnus venerant  
Siti compulsi; superior stabat lupo  
longeque inferior agnus. Tunc fauce inproba  
latro incitatus iurgii causam intulit.

[Allo stesso rivo il lupo e l'agnello erano venuti, spinti dalla sete; più in alto stava il lupo, molto più in basso l'agnello. D'un tratto, eccitato da voracità smodata, quel brigante accampò un pretesto di lite]<sup>9</sup>

Com'è noto per l'agnello non va a finire bene ma, se così si può dire, nemmeno per il lupo che da quel momento diventerà vittima dell'odio di tutti i fruitori di questo racconto. Questo animale selvatico si configura così come l'antagonista per eccellenza di una grande fetta di letteratura.

Come molti altri animali delle favole anche il lupo subisce uno slittamento nel passaggio da mondo reale a mondo immaginario e fiabesco: le caratteristiche fisiche e biologiche diventano valori etici e morali. Ecco, dunque, che l'essere un predatore (caratteristica fisica propria del lupo) ne connatura un carattere predatorio (caratteristica etica di questo animale). Da questo passaggio da una sfera all'altra nasce così il "lupo cattivo", *topos* che non sarà limitato alla favolistica antica ma che si protrarrà fino alla modernità (basti pensare a *Cappuccetto rosso*).

Sempre da *Il lupo e l'agnello* possiamo trarre alcune delle caratteristiche che spesso accompagneranno questo animale nelle sue comparse. Il lupo si contraddistingue

---

<sup>9</sup> Fedro 2019, pp. 4-5

per l'uso della forza: strumento utile per sopraffare le sue vittime che sono sempre animali più deboli di lui. La fiera agisce seguendo gli istinti primari (mangiare, giocare) e manca, nella sua raffigurazione, un qualunque cenno di astuzia o lavoro mentale e psicologico. Forse il più "primitivo" fra gli animali della tradizione favolistica il lupo non si distingue mai per sagacia e arguzia (anche nel *Roman de Renart* il lupo sarà più l'immagine di un ladro che quella di un truffatore).

A fornire un altro precedente utile a screditare la figura del lupo è il Vangelo di Giovanni: in un noto passaggio dell'opera si contrappone la figura del buon pastore a quella del lupo. Con il diffondersi del cristianesimo immagini come questa non faranno che alimentare l'odio nei confronti del lupo.

Piccola menzione merita la lupa; il mito fondativo di Roma offre dell'animale una rappresentazione positiva: esso salva e nutre Romolo e Remo permettendo così la fondazione dell'Urbe, ma rimane un caso isolato. Un ben più vasto repertorio simbolico attribuisce alla lupa tutt'altri valori: cupidigia e avidità<sup>10</sup> che diventeranno poi tipici dell'animale (tali saranno gli attributi della lupa presente nel *Roman de Renart*: Hersent moglie incestuosa di Isengrino e amante compiacente della volpe).

Isengrino secondo per numero di apparizioni solo a Renart<sup>11</sup>. Il lupo condivide con la volpe un legame di parentela: nel corso della *branche* XXIV viene definito "zio". Il suo rapporto con Renart varia a seconda del racconto: nel corso della *branche* XI fra i due c'è un'amichevole intesa, Isengrino soccorre Renart gravemente ferito e lo ospita nella propria dimora (ignaro di essere stato in precedenza ingannato); questo caso<sup>12</sup> rimane però isolato. Fra i due, nel corso del *roman*, si respira continuamente un clima di guerra<sup>13</sup> che li vede schierati sempre agli opposti in quello che può essere visto come allegoria dell'eterno duello fra forza bruta e ingegno.

---

<sup>10</sup> Sarà una lupa (insieme ad una lonza e ad un leone) a mettersi davanti a Dante nel primo canto della *Commedia*.

<sup>11</sup> All'interno dei volumi di Edizioni dell'Orso Isengrino compare nelle brache: XXIV, XVII, Va, III, IV, I, Ib, XXIII, XXII e XI.

<sup>12</sup> Insieme a quello delle *branches* XXIV e XXII.

<sup>13</sup> Dell'inizio di questa guerra si parla nella *branche* II.

### *Tibert il gatto*

La principale caratteristica che fin dall'antichità accompagna il gatto è la sua abilità nell'acciuffare i topi; sebbene questa caratteristica sia notevole non sembra tale da giustificare tutta la sacralità attribuita dagli Egizi a questo animale (una divinità: Bastet, dea della guerra e della fecondità, aveva la testa di un gatto). I Romani, popolo più pratico, vedevano questo animale come immagine di indifferenza o antipatia. I Greci, specialmente all'interno dell'apparato favolistico, tenderanno a darne una rappresentazione negativa.

La quasi totale assenza di questo animale dalla Bibbia<sup>14</sup> non farà altro che oscurarne le proprietà positive in un Medioevo fortemente cristianizzato. Il gatto passa così da indifferente e antipatico ad astuto e traditore.

Nel *Roman de Renart* il gatto prende il nome Tibert<sup>15</sup>. Questo personaggio condivide con la volpe la predisposizione all'inganno e all'uso dell'astuzia; il possesso di un pacchetto simile di attributi li rende intimamente simili e, per tale motivo, incompatibili<sup>16</sup>. Tibert e Renart non riescono a lavorare di squadra perché entrambi si ritengono migliori del proprio compagno.

Lo scontro fra i due si risolve sempre in favore della volpe che, forse in virtù della sua selvatichezza, sovrasta il gatto in primo luogo a livello fisico e in secondo a livello intellettuale. Sembra che Tibert, vivendo a stretto contatto con la corte di re Nobile, si sia in un certo senso imborghesito perdendo contatto con la propria natura selvatica. La vittoria di Renart sul gatto diventa sempre più evidente nel corso del romanzo tanto che in uno dei numerosi processi contro di lui Tibert non osa nemmeno accusarlo sebbene sappia di aver subito un torto.

---

<sup>14</sup> Va ricordato come la Bibbia sia un prodotto del popolo ebraico, rivale economico degli egiziani. È possibile che l'omissione del gatto dalle Sacre Scritture sia una risposta alla simpatia che gli Egizi avevano nei suoi confronti.

<sup>15</sup> Tibert compare, all'interno dei volumi di Edizioni dell'Orso, nelle *branche*: XII, XVII, II, I, Ib, XXIII, XI.

<sup>16</sup> Ovviamente non mancano le eccezioni, in alcune *branche*, come ad esempio la XI Tibert non si oppone a Renart e anzi se ne fa alleato.

La figura di Tibert si distacca dunque, seppur di poco, da quella presentata dalla tradizione antica, più che astuto il gatto appare colto. Nella *branche XII* il gatto viene presentato come un abile fruitore della lingua latina e delle prassi liturgiche, nella seconda è tanto esperto da potersi permettere di prendere a scherno un prete:

Molt vos en est bien avenu:  
Tot vostre sen avés perdu,  
Vos livres avez adirés.  
400 Molt estes or maloürez,  
Ne savés mes plus une letre.  
[...]  
415 «Hai, Tybert - ce dist li prestres -  
Baux dous amis et bau dous mestres,  
Rent moi mes livres: je t'afi,  
Contendrai moi en ta merci.  
Si me rendés mon palefroi!»  
420 «Or n'en soiez ja en esfroi -  
Ce dit Tybert - par seint Martin,  
Anchois m'arés dit en latin  
Con l'en dit fable, se volés.»  
«Faba - dist li prestre - or l'avés.»  
425 Ce dist Tybert «Ce ne puet estre.  
Faba c'est feve sanz areste,  
Et fabula ice est fable.  
Alez, fou prestre, au deable  
Qui vos puisse le col briser,  
430 Si apernés autre mester:  
Que la premere question  
M'avez sausé comme bricon.

[Vi è andata proprio bene: avete perduto tutto il vostro senno e avete dimenticato i vostri libri. Ora siete molto sventurato, non ne sapete più una sola parola. [...] «Ah, Tibert - disse il prete - mio dolce amico e mio caro maestro, rendimi i miei libri: te lo giuro, mi avrai alla tua mercé. Rendimi dunque il mio cavallo!» «Ora non vi agitate così tanto - dice Tibert - per San Martino, prima ditemi in latino come si dice favola, se vi va.» «Faba - disse il prete - detto fatto» Disse Tibert: «Non può essere. *Faba* significa 'fava', senza dubbio. Ed è *fabula* che significa 'favola'. Andate al diavolo, pazzo di un prete e possiate rompervi il collo,

imparate dunque un altro mestiere, ché alla prima domanda mi avete risposto come un ignorante.]<sup>17</sup>

### *Chantecler il gallo*

Il gallo, sin dall'antichità, è associato ad una serie di valori positivi. Il suo canto, che accompagna il sorgere del sole, viene visto come segno di produttività; è la "voce" del pennuto a spronare i contadini alla mietitura. A riprova del suo valore simbolico basti pensare che ad esso sono associate ben tre diverse divinità olimpiche: Apollo, Diana e Asceplio<sup>18</sup>, dio della medicina, che fa del gallo suo animale totemico. Evidente, dunque, come anche presso i Greci la sua sia una figura benevola.

Nella Bibbia celeberrimo è il canto del gallo che fa comprendere a Pietro di aver rinnegato Gesù; lo stesso Cristo aveva previsto questo: «In verità ti dico: questa notte stessa, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte»<sup>19</sup>. Quest'animale si fa così, lungo tutta la tradizione cristiana, portavoce e simbolo di salvezza. Dopo l'episodio biblico il gallo acquisisce un valore quasi epifanico e premonitore; non è dunque un caso che nel *Roman de Renart Chantecler*<sup>20</sup> sperimenti un sogno rivelatore:

"Ooi?" dist li cos 'vos ne saves  
Que j' ai songie un songe estrange  
Deles cel trou les cele granche,  
Et une avision molt male,  
[...]  
Avis me fu el somellier  
195 Que ne sai quel beste veneit  
Qui un. ros peliçon vestoit,  
Bien fet sanz cisel et sanz force:  
S'il me fesoit vestir a force.

---

<sup>17</sup> Bonafin 2012, pp. 74-77

<sup>18</sup> Asclepio è un personaggio della mitologia greca sui cui natali esistono diverse leggende. Si dice sia stato istruito alla medicina del centauro Chirone (maestro anche di Achille). Vista la sua benevolenza nei confronti degli infermi divenne il dio della medicina alla pari del presunto padre Apollo.

<sup>19</sup> Vangelo di Matteo, 26, 34.

<sup>20</sup> Chantecler il gallo compare, all'interno dei volumi di Edizioni dell'Orso, nelle *branche*: XVII, II, I, XXIII, XXII, XI.

D'os estoit fete l'orleüre,  
200 Tote blanche, mes molt ert dure:

«Che? - disse il gallo - voi non sapete che ho sognato un sogno strano, vicino a quel buco accanto al granaio, ebbi una visione terribile, [...] Mi parve durante il sonno che arrivasse non so che bestia che indossava una pelliccia rossa, ben fatta senza cesoie e senza forbici, e me la faceva vestire a forza. L'orlo era fatto d'osso, tutto bianco, ma molto duro»;<sup>21</sup>

Ovviamente quello sognato dal gallo non è altro che Renart, la volpe, nello sviluppo del racconto, proverà a mangiare il gallo spiegando così l'*orleüre* fatto d'osso bianco.

Capponi e galline sono uno dei pasti preferiti della volpe all'interno del romanzo, il gallo è chiamato spesso a difendere il pollaio dalle irruzioni di Renart e per questo motivo fra i due non scorre buon sangue. Chantecler è uno dei più feroci antagonisti della volpe<sup>22</sup>. Il gallo è animato da un desiderio di vendetta, infatti, nel corso della *branche XVII*, l'*amica* del gallo Copee (il cui cadavere diventerà una sorta di reliquia) viene uccisa dalla volpe.

Nonostante arrivi a sfidare Renart a duello, Chantecler, in molti racconti sembra aver paura della volpe, più volte rischia di essere mangiato e durante i processi (in alcuni casi) fa dei passi indietro non schierandosi apertamente contro il Briccone.

### *Nobile il leone*

Il leone è da sempre considerato il re degli animali sia per la folta criniera che per l'eleganza che lo contraddistingue; come ogni monarca giusto, sottolinea Plinio il Vecchio, questo animale «si mostra clemente verso coloro che lo supplicano»<sup>23</sup>. Nelle opere omeriche sono frequenti le comparse del leone come simbolo di forza e coraggio. Nella mitologia greca uno dei precedenti più famosi è fornito dalla prima prova che Eracle deve affrontare nelle sue dodici fatiche: la lotta con un leone.

---

<sup>21</sup> Bonafin 2018, pp. 50-51

<sup>22</sup> I due collaborano solo nella *branche XXII* quando insieme coltivano un campo.

<sup>23</sup> Maspero 1997, p. 185.

Nelle favole esopiche invece il principale attributo del leone non è né la forza né il coraggio bensì la fierezza<sup>24</sup>, certamente non la più nobile fra le virtù e non mancano i racconti in cui questo animale appare poco furbo e facilmente raggirabile.

Mentre il leone alato, nella cultura cristiana, è il simbolo dell'evangelista Marco<sup>25</sup>, quello *terrestre* viene connotato in maniera demoniaca tanto da comparire (nell'*Apocalisse*) come cavalcatura di Giuda. Questa visione può essere ricondotta ai giochi gladiatori nei quali, per colpa di questa belva, persero la vita molti cristiani durante il periodo delle persecuzioni. La bellezza di questo animale lo aveva infatti reso un'attrazione circense presso i Romani. Una delle leggende più affascinanti riguardo il leone vede la sua cornice proprio in un'arena:

Androloco uno schiavo *fugitivus* incontrò in una foresta un Leone che aveva una zampa trafitta da una grossa spina, gliela toglie e il felino, riconoscente, da quel momento, non abbandonò più Androloco e gli divenne amico. Ma dopo alcuni anni Androloco fu arrestato e consegnato al suo antico padrone che lo condannò *ad bestias*. Nell'anfiteatro avvenne allora un fatto portentoso: il grosso Leone che avrebbe dovuto assalirlo e sbranarlo, gli viene vicino e «con la lingua accarezza dolcemente le gambe e le mani di quell'uomo mezzo morto dalla paura» (*cruraque eius et manus prope iam exanimati metu lingua leniter demulcet*). Questo leone, inutile dirlo, era quello che Androloco aveva liberato dalla spina e curato amorevolmente. Gli spettatori commossi da quella vista, per decisione unanime, lasciarono andare libero lo schiavo e gli donarono il leone.<sup>26</sup>

Elementi come la creazione del rapporto uomo-bestia, l'incontro nella foresta, il soccorso dell'eroe nei confronti nell'animale ricordano da vicino le avventure descritte da Chretien de Troyes nel romanzo *Le chevalier au lion*:

Messire Yvains pansis chemine  
3344 Par une parfonde gaudine  
Tant qu'il oû enmi le gaut  
un cri mout dolereus et haut.  
Si s'adreça lors vers le cri,  
3348 Cele part ou il l'ot oï,

---

<sup>24</sup> Secondo Aristotele queste bestie sarebbero troppo orgogliose persino per scappare di fronte al pericolo.

<sup>25</sup> Così come della repubblica di Venezia che fa del santo il patrono della città.

<sup>26</sup> Maspero 1997, p. 187.

Et, quant il parvint cele part,  
 Vit un lyon, en un essart,  
 Et un serpent qui le tenoit  
 3352 Par la coe, et si li ardoit  
 Trestoz les rains de flame ardent.  
 N'ala mie mout regardant  
 Messire Yvains cele mervoille;  
 3356 A lui meïsmes se consoille  
 Auquel d'aus deus il aidera.  
 Lors dit qu'au lyon se tanra,  
 Qu'a venimeus ne a felon  
 3360 Ne doit an feire se mal non,  
 Et li serpanz est venimeus,  
 Si li saut par la boche feus,  
 Tant est de felenie plains.  
 3364 Por ce panse messire Yvains  
 Qu'il l'ocirra premieremant.

[Messer Ivain camminava pensoso in una foresta profonda, quando senti, tra la vegetazione, un grido di dolore penetrante. si diresse subito verso il luogo da cui proveniva il grido, e, quando vi giunse, vide un leone in una radura, e un serpente che lo teneva per la coda e che gli bruciava i fianchi con la sua fiamma ardente. Messer Ivain non stette a lungo a guardare quella scena straordinaria, subito chiese a se stesso chi dei due avrebbe aiutato. Decise che sarebbe stato il leone: a una creatura velenosa e perfida si deve fare solo del male, e il serpente è velenoso, e dalla bocca sputa fuoco, tanto è pieno di perfidia. Per questo messer Ivain decise di ucciderlo per primo.]<sup>27</sup>

Il valore simbolico del leone appare dunque profondamente diviso fra un'immagine "ufficiale" che lo vuole come incarnazione delle virtù di forza e coraggio e una più "popolare" in cui incarna i vizi della vana-gloria e della leggerezza; Nobile<sup>28</sup>, il re del mondo cortese in cui è ambientato il *Roman del Renart*, fa parte della seconda categoria.

Il leone nel ciclo renardiano è contraddistinto da un'eccessiva clemenza che gli impedisce di punire la volpe anche quando è lui stesso la vittima del raggio<sup>29</sup>. Il re appare

<sup>27</sup> De Troyes 2018, pp. 306-309.

<sup>28</sup> Nobile, all'interno dei volumi di Edizioni dell'Orso, comparare nelle *branche*: XVII, Va, I, Ib, XXIII, XXII.

<sup>29</sup> Come accade nel corso della *branche* XI quando il re subisce un vero e proprio colpo di stato orchestrato da Renart.



così molto ingenuo e facile da persuadere: cambia spesso opinione conformandosi alla visione meglio esposta, per prendere una decisione si affida quasi esclusivamente al consiglio dei suoi baroni.

### *Bruno l'orso*

In epoca classica quella dell'orso è una presenza secondaria. La traccia culturale più rilevante tramandataci dai Greci è senza dubbio l'utilizzo del nome di questo animale per indicare due delle principali costellazioni utili per i naviganti: l'Orsa Maggiore e l'Orsa Minore<sup>30</sup>; non va però dimenticato come questa creatura sia anche animale totemico della dea della caccia Artemide. Altri sono i miti che vedono coinvolte figure ursine: basti pensare alla storia di Atalanta<sup>31</sup>, a quella di Paride o di Polifonte<sup>32</sup>.

Nell'orso gli uomini vedono l'immagine della forza e un loro parente prossimo. Per molti secoli la figura di questo animale è stata associata a quella del guerriero<sup>33</sup> e, più in generale, di colui che detiene il potere. Le popolazioni barbare consumavano abitualmente la carne di questo animale (che si credeva in grado di conferire forza sovrumana) e avevano nei suoi confronti un atteggiamento di venerazione. Con l'avvento della Chiesa cristiana questi culti pagani furono combattuti, l'orso perse progressivamente forza e superbia. Attraverso stragi e raffigurazioni dell'animale come mansueto l'orso non faceva più paura.

Il secondo monarca più presente nella letteratura occidentale dopo Carlo Magno (promotore di numerosi massacri di orsi durante le sue campagne in Germania) è Artù che deve il suo nome proprio a questo animale. Il rapporto fra l'orso e il protagonista del ciclo arturiano è brillantemente esposto da Michel Pastoureau nel testo *L'orso, storia di un re decaduto* del quale propongo un estratto:

---

<sup>30</sup> Il genere della fiera è femminile a causa del genere del sostantivo in lingua greca

<sup>31</sup> Secondo la tradizione classica Atalanta, fu abbandonata dal padre nel bosco poiché non ritenuta degna di succedergli al trono. Nella foresta un'orsa l'accudì. Lo stato di selvatichezza della giovane favorì in lei lo sviluppo di virtù tipicamente maschili come la forza e l'abilità nella caccia.

<sup>32</sup> Sia nel mito di Paride che in quello di Polifonte una casella dell'albero genealogico è occupata da una figura ursina.

<sup>33</sup> Presso i Goti il rito di passaggio all'età adulta era la lotta corpo a corpo con uno di questi animali

Ma soffermiamoci ora sulla leggenda di re Artù che, con Carlo Magno, è il principale sovrano della letteratura medievale. La sua origine è innegabilmente celtica e il suo nome è identico a quello dell'orso, per il quale, come abbiamo appena visto, veniva usata la parola *art* in irlandese, *artos* in gallico, *arth* in gallese e *arch* in bretone. Nella mitologia gallese e irlandese sembra che Artù in origine fosse un re orso, o forse anche, come la dea Artio, una divinità ursina in seguito trasformatasi in sovrano leggendario, per poi perdere progressivamente l'essenza della sua natura originaria. Nei testi narrativi latini dell'alto Medioevo cristiano questa natura animale non affiora praticamente più, e ancora più nascosta risulta nei romanzi cortesi scritti in volgare nel XII e nel XIII secolo. La maggior parte degli autori, infatti, non capiva ormai più gli schemi e i temi intorno ai quali un tempo si era formata la storia di re Artù e dei suoi compagni; così, nella scrittura o riscrittura romanzesca, li ridusse, li alterò e li trasformò in semplici motivi letterari.<sup>34</sup>

Nonostante i tratti ursini siano in buona parte stati soffocati nel romanzo non mancano casi contrari. In *Mort le roi Artu* il monarca uccide il coppiere Lucano stringendolo a morte contro il proprio petto proprio come avrebbe fatto un orso.

Grazie alle offensive cristiane attorno al XII secolo lo stato di regalità dell'orso viene meno<sup>35</sup>. A partire dal *Roman de Renart* l'orso compare come semplice ambasciatore del sovrano Nobile<sup>36</sup> e viene descritto come una bestia stupida e ridicola<sup>37</sup>. Bruno<sup>38</sup> tocca l'apice del disonore nella *branche XXIII* quando è costretto ad esibirsi in un goffo balletto al termine del quale si rende oggetto dello scherno della regina:

1775    Bruns ot que tumber li estuet,  
           Que escondire ne s'en puet  
           Que totes voies ne le face.  
           Venuz en est en mi la place.  
           Mout s'acesme, mout s'aplanie  
 1780    Et de bien tumber s'amanie.  
           La teste lesse a terre aler  
           Et puis lesse le cul aller,  
           Si durement vient a la terre.  
           Le pertuis eslesse et desserre,

---

<sup>34</sup> Pastoureau 2008, p. 57

<sup>35</sup> A partire dal Duecento l'orso è ormai costantemente umiliato non solo nella letteratura, anche nel contesto quotidiano è possibile imbattersi in quest'animale nei circhi e nelle piazze delle grandi città.

<sup>36</sup> In numerose *branches* Bruno è presule o cappellano.

<sup>37</sup> Per certi versi Bruno costituisce un doppio di Isengrino.

<sup>38</sup> Bruno compare, all'interno dei volumi di Edizioni dell'Orso, nelle *branches*: XVII, Va, I, Ib, XXIII, XI.

1785 Que si ert plain, par poi ne crieve.  
Et li tumber si fort li grieve,  
Maugré sien li estuet peoir,  
Si que tuit le porent veoir.  
Toute la sale en rebondist,  
1790 Chascune des bestes en rist.  
«Cist tumber bien - fet la roïne -  
Quis au tumber du cul buisine».

[Bruno capisce che deve esibirsi, che non può rifiutarsi in alcun modo di farlo. Avanza fino al centro dello spiazzo. Si prepara attentamente, si liscia a fondo il pelo e si appresta a eseguire una bella capriola. Lascia andare la testa verso il basso e poi lascia andare il culo, e cade a terra malamente. Allarga e lascia andare l'ano, poiché è così pieno che per poco non scoppia. E la capriola è così faticosa per lui che, suo malgrado, non può impedirsi di scoreggiare così che tutti lo possano sentire. Tutta la sala ne riecheggia, ogni bestia ne ride. «Bella capriola - fa la regina - quella di chi insieme suona la tromba con il culo».]<sup>39</sup>

Col *Roman de Renart* siamo ormai lontanissimi dai fasti che l'immagine dell'orso aveva conosciuto. Le casate con l'effigie di quest'animale diventano sempre meno e viene sostituito dal leone e dell'aquila.

---

<sup>39</sup> Bonafin 2021, pp. 192-193.



## RENART LA VOLPE

La volpe è la protagonista del *Roman de Renart* e come tale merita una trattazione più approfondita e particolareggiata rispetto agli altri animali esposti in precedenza. Come le altre bestie Renart subisce uno slittamento dalla sfera fisica e biologica a quella etica e morale.

Per l'attribuzione dei giudizi morali negativi, che da sempre contraddistinguono la volpe, concorrono almeno due elementi: 1) un bizzarro metodo di procacciarsi il cibo e 2) un'insolita andatura a zig zag. I continui cambi di direzione dell'animale non sono casuali, ma servono a confondere eventuali predatori. La scelta di camuffare le proprie impronte viene intesa, sin dall'antichità, come segno di un'intelligenza superiore che in qualche modo allontana la volpe dal mondo animale avvicinandola, invece, a quello umano. Sul modo di procedere di questo canide è interessante una credenza diffusa presso i Traci:

Eliano (op. cit., VI, 24) racconta che i Traci «usano la volpe per vedere se un fiume gelato è guadabile senza pericolo che il ghiaccio si spezzi. Se la volpe lo attraversa e il ghiaccio non si spezza né cede sotto le sue zampe, allora essi la seguono. La volpe prova la sicurezza dell'attraversamento in questo modo: accosta l'orecchio alla superficie ghiacciata e se non ode il rumore dell'acqua che scorre di sotto e non avverte nessuno scricchiolio in profondità, allora non ha più alcun timore e attraversa il fiume senza esitazione, In caso contrario, eviterebbe di passargli sopra».<sup>1</sup>

Va da sé che questo modo di procedere zigzagante, curvilineo ed elusivo, al di là dei fondamenti etologici su cui si fonda, va inteso anche in senso morale e rinvia alla sinuosità diabolica e ingannatrice che si contrappone dicotomicamente all'andatura rettilinea.

È la proverbiale scaltrezza, desunta da questo come da altre credenze diffuse presso gli antichi, a rendere la volpe l'animale perfetto per la narrazione favolistica, col lupo costituisce il cast di numerose favole esopiche, in una delle più famose (che vede come giudice della contesa fra i due una scimmia) Fedro esordisce così:

---

<sup>1</sup> Maspero 1997, p. 339

Quicumque turpi fraude semel innotuit,  
Etiam si verum dicit, amittit fidem.

[Chiunque si è fatto conoscere una volta per un vergognoso in-ganno, anche se dice il vero, rimane screditato.]<sup>2</sup>

La natura giocosa e dissacrante della volpe si presta poco alla più “seria” mitologia (dalla quale è quasi assente). Ad eccezione del Giappone, dove questo animale è associato alla dea dell’abbondanza, in tutti gli altri culti la volpe assume valori demoniaci e ingannatori. Nella mitologia germanica, per esempio, quest’animale si associa frequentemente a Loki, dio dell’inganno.

La dose viene rincarata dal giudizio negativo sull’animale che si trova nelle Sacre Scritture. È lo stesso Gesù a dire che «le volpi hanno le loro tane e gli uccelli del cielo i loro nidi»<sup>3</sup>. La dicotomia fra le due specie nasce e prende forza grazie ad un cavillo lessicale che coinvolge i due termini: *tana* e *nido*. La “tana” è il rifugio di quegli animali che vivono a terra e a contatto con il peccato, non a caso questo termine è finito con l’indicare un covo di malviventi. Al contrario, “nido” si riferisce ad un ricovero per volatili e con questo lemma si è soliti indicare un luogo sicuro, nel quale ci si sente a proprio agio<sup>4</sup>. Dopo questa constatazione appare ancora più evidente come la distinzione fra i due oggetti sia morale oltre che lessicale. In una dimensione gerarchica (come quella che pervade tutta la Bibbia) ciò che si trova in basso è in una condizione di difetto rispetto a ciò che si trova in alto. La condanna biblica nei confronti della volpe sarà destinata a durare fino ad arrivare ai giorni nostri; nella celeberrima opera di Collodi *Pinocchio*, è proprio una volpe, insieme ad un gatto, ad ingannare l’ingenuo burattino.

Riallacciandoci al punto 1) e riprendendo il discorso su quelli che sono i tratti di natura biologica dell’animale, una particolare attenzione merita il suo singolare metodo di caccia. La volpe è solita, quando incontra condizioni di caccia sfavorevoli, fingersi morta, spesso immersa in una pozza di fango. Il suo presunto cadavere, nascosto in bella vista, funge da specchietto per allodole; gli uccelli, vedendo una facile preda in quella

---

<sup>2</sup> Fedro 2019, pp. 15-16

<sup>3</sup> Matteo 8, 20

<sup>4</sup> Giovanni Pascoli farà del *nido* uno dei *topoi* della propria poesia.

carcassa, le si avvicinano, è in quel momento la volpe serve il suo inganno: con uno scatto repentino e mortale mostra ai poveri volatili quanto le apparenze possano essere ingannevoli. Se l'andamento irregolare suggeriva l'idea d'intelligenza diverso è il discorso per quest'altra peculiarità che connatura in maniera negativa questa virtù. Ecco allora che la volpe non è più "intelligente" in senso stretto, questo perché l'intelligenza, com'è noto, quando è usata per fini vili diventa astuzia e furbizia. Questa precisazione è importante perché è l'astuzia a fare della volpe la seconda creatura più odiata dall'uomo<sup>5</sup> non l'intelligenza. Le finte morti, dunque un tratto biologico, fanno di questo animale un essere maligno e ingannatore.

Le finte morti sono il tema di una delle più famose *branche* del *Roman de Renart*: la numero XVII. Renart dopo essersi recato alla corte del re inizia a giocare a scacchi con Isengrino scommettendo su chi sarebbe stato il vincitore. Dopo aver perso la prima partita la volpe si ritrova al verde, non avendo nulla da puntare decide allora di giocare i propri coglioni. Il lupo, ingolosito dalla possibilità di umiliare e mutilare l'avversario, vince anche la seconda partita. Vistosi sconfitto Renart si concede alla mercé di Isengrino che per prendersi gioco di lui gli blocca con un chiodo lo scroto alla scacchiera. Il dolore è talmente forte da far svenire la volpe che, nonostante riprenda coscienza per un breve lasso temporale, viene dichiarata morta. Nobile indice un fastoso funerale, per il giorno seguente, al quale prendono parte le più alte autorità del mondo renardiano. Anche tutti coloro che avevano in odio la volpe hanno per lei parole dolci durante la veglia funebre. L'ironia raggiunge in questa *branche* uno dei picchi più alti e allo stesso tempo paradossali. Per difendere la condotta deplorabile di Renart il prete è costretto ad arrischiare un'apologia del «foutre»:

Renart qui la vie a finee,  
Si a en son temps demenee  
Vie de martyr et d'apostre:  
Autel fin aient tuit li nostre  
Et aussi bonne repentance,  
860 Que de lui ne sui en dotance  
Qu'il ne soit en bonne fin pris.  
Onques ne fu Renart repris

---

<sup>5</sup> La bestia più odiata è il lupo.

Nul jour a nule vilanie.  
 Il a esté sanz felonnie  
 865 Et sanz malice et sanz orgueil.  
 Onques jour ne virent mi il  
 Prince qui fust de sa vertu.  
 Se il a volantiers foutu,  
 L'en n'en doit tenir plet ne conte.  
 [...]

Pour ce vous di a touz ensemble  
 875 Que foutre n'iert ja deffendu.  
 Pour foutre fu le con fendu.

[Renart, che ha terminato la sua vita, ha condotto nella sua esistenza una vita di martire e d'apostolo: che tutti noi possiamo finire così e con un pentimento tanto perfetto, perché non dubito di lui che abbia avuto una buona morte. Giammai a Renart fu rimproverata in alcun giorno un'azione villana. Egli è stato privo di perfidia e senza malizia e senza superbia. I miei occhi non videro mai un principe che avesse la sua virtù. Se ha fottuto volentieri, non glielo si deve mettere in conto. [...] Perciò dico a voi tutti insieme che fottere non sarà mai vietato. Per fottere fu aperta la fica.]<sup>6</sup>

Dopo questa pantomima, mentre stanno chiudendo la buca con dentro il cadavere della volpe, Renart si sveglia, con uno scatto afferra Chantecler e inizia a fuggire. Nel racconto non sono precisate le motivazioni di questo gesto, l'unico sentimento che sembra animare Renart è la paura: la paura di essere ancora vivo. Non disponendo di elementi sufficienti per ricostruire quanto successo mentre era privo di coscienza la volpe si affida alla cosa che meglio le riesce e decide di fuggire sebbene ne ignori le reali ragioni. A quest'altezza la vicenda potrebbe ancora chiudersi con una semplice constatazione del fraintendimento oppure con una grassa risata per il malinteso e invece no, la volpe sceglie di fuggire, di assecondare la propria natura predatoria generando così il caos.

Ripresa da coloro che la inseguivano – per salvare il povero gallo – la volpe sarà costretta ad inscenare un'altra morte, e un'altra ancora, per chiudere questo spiacevole capitolo che, al termine delle continue fughe, la vedrà gravemente ferita. Solo nel proprio castello a Malpertuis, con l'affetto di moglie e figli, Renart troverà pace.

---

<sup>6</sup> Bonafin 2012, pp. 228-229



La terza (e ultima) morte è quella più interessante sia per quanto riguarda l'aspetto simbolico che per il sottile gioco retorico tra vero e falso. Per sfuggire al mandato di cattura di re Nobile Renart persuade il cugino, il tasso Grimbert<sup>7</sup>, a dichiararlo morto. La volpe si avvale di una tomba, un fresco cumolo di terra, destinata ad un contadino che con lei condivide il nome, per provare la propria dipartita:

«Cousin, de ce n'ai je que faire  
Ne veil or plus aler a court,  
1610 Que trop m'i a l'en tenu court.  
Ceste parole me randroiz  
Au roi, quant devant li vendroiz,  
Qu'a la mort m'a mis le corbel.  
Et la dehors souz ce tombel,  
1615 A cele croiz, souz cele espine  
Me fist enfouir Hermeline  
Vostre amie, vostre parente  
Qui iriee en est et dolante.  
Quant hors de la porte seroiz,  
1620 Un tombel iluec trouveroiz  
D'un vilain qui Renart ot non.  
Desus verrez escrit le non:  
Et ainsi au roi le diroiz,  
Quant de ci vous departiroiz.  
1625 Hermeline vos menra droit  
Veoir le tombel orandroit  
Qui est tout fres et tout nouvel:  
O lui ira mon filz Rovel.»

[«Cugino, questo non l'ho da fare. Non voglio più andare a corte, perché mi hanno dato troppe noie. Riferirete al re questo discorso, quando sarete davanti a lui, che il corvo mi ha colpito a morte. E là fuori in quella tomba, sotto quella croce e quel rovo mi fece seppellire Hermeline, vostra parente e amica, che n'è afflitta e desolata. Quando sarete fuori della porta troverete là una tomba d'un contadino di nome Renart. Vedrete scritto sopra il nome: e così lo direte al re, quando partirete di qua. Hermeline vi porterà diritti a vedere subito la tomba, che è ancora fresca e recente: con lei verrà mio figlio Rovel.»]<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Grimbert sarà alleato della volpe in numerose circostanze.

<sup>8</sup> Bonafin 2012, pp. 266-267.

Renart, ovviamente, non è morto, ma il fatto che sottoterra si trovi una persona che con lui condivide il nome non rende la frase “Renart è morto” intimamente falsa. Quale Renart? Molte delle astuzie della volpe si fondano su meccanismi simili a questo: congegni retorici in cui quanto si afferma non è prettamente vero, ma nemmeno il contrario.

Diverso invece è il caso dell'apparato simbolico evocato con il terzo decesso. Quello che con la *branche* viene “fatto morire” non è un semplice contadino, ma un personaggio di più ampio respiro nel substrato folklorico francese. Il “primo” Renart era un essere umano con i capelli fulvi che condivideva con la volpe protagonista del *roman* la perfida indole ingannatrice. Rispetto alla tradizione favolistica classica questo Briccone si mostra autonomo e indipendente, non ha nessuna caratterizzazione animalesca. Quando nella *Genesi*<sup>9</sup> si presenta per la prima volta la volpe si dice: «aveva il pelo rosso “come” Renart»<sup>10</sup> creando così un legame fra i due. Il fatto che il contadino muoia nel racconto XVII dimostra come, attorno al 1200<sup>11</sup>, la volpe sia già nettamente più famosa e apprezzata; cancellando il rivale e chiarendo così ogni dubbio circa la nomina Renart non ha più rivali, diventa l'unico e può assurgere al ruolo di re degli inganni.

Questo nome proprio, “Renart”, si legherà così saldamente al protagonista del *Roman de Renart* da soppiantare il termine allora in uso per indicare la volpe: *goupil* (regolare continuazione del lat: *VULPECULA*). Ancora oggi in Francia *renard* indica la volpe, offrendo uno dei casi più interessanti di sostituzione lessicale per processo antonomastico nel panorama delle lingue romanze.

### *La nascita*

Abbiamo cercato, nel precedente paragrafo, di spiegare come nasce l'immagine della volpe ingannatrice in età classica. La camminata ondulata e le finte morti sono i principali tratti di natura biologica che screditano questo animale a livello etico.

---

<sup>9</sup> Branche XXIV.

<sup>10</sup> Bonafin 2012, p. 37.

<sup>11</sup> Data presunta composizione della *branche* XVII.

Spostandoci ora in una delle *branche* più famose del *Roman de Renart*, la numero XXIV, possiamo vedere come il problema delle origini sia cruciale anche all'interno dell'opera renardiana. In questo capitolo si cercherà (partendo dal racconto) di mettere in luce quelle che sono le origini e le forme del rapporto fra lupo e volpe, mostrando come da un'iniziale sintonia nasca un clima di "guerra" e di accuse reciproche.

In questa reinterpretazione del *Genesi*, che l'autore dice di aver copiato da un manoscritto trovato in un baule<sup>12</sup> («Je vos conterai par deduit / Comment il vindrent en avant, / Si con je l'ai trové lisant, / Qui fu Renart et Isengrin. / Je trovai ja en un esclin / Un livre, Aucupre avoit non»<sup>13</sup>), Adamo ed Eva, cacciati dal Paradiso terrestre, vengono dotati da Dio di un bastone magico in grado di produrre, quando messo a contatto con uno specchio d'acqua, ogni volta un animale nuovo che potrà legarsi o meno all'uomo.

Questa *branche* può in larga parte essere ricondotta a quel ciclo di letteratura misogina che perversava lungo tutto il Medioevo<sup>14</sup>: sono sempre gli animali di Eva, infatti, quelli a non rivelarsi addomesticabili e anzi dannosi per l'uomo («Toutes les foiz c' Adens feri / En la mer, que beste en issi, / Cele beste si retenoient / Quel que el ert, si l'aprivoisoient; / Celes que Eve en fist issir / Ne pot il onques retenir: / Si tost con de la mer issoient, / Après le leu au bois aloient;»<sup>15</sup>); ciononostante l'importanza del racconto non va sottovaluta soprattutto per quanto concerne il ruolo chiave svolto dal rosso nella presentazione della volpe.

La *branche* XXIV, comunemente conosciuta col titolo di *Genesi di Renart e Isengrino*, non appartiene alla famiglia  $\alpha$  (la più antica del *Roman de Renart*) e si può considerare come il tentativo di dare al ciclo renardiano un "mito delle origini" quando esso era già ampiamente conosciuto e apprezzato nella Francia del tempo. Il bisogno di integrare al già ricco filone di avventure della volpe questo episodio indica come, attorno al 1250, fosse ancora necessario rendere palese che Isengrino e Renart costituiscono una

---

<sup>12</sup> Questo espediente è molto frequente nella letteratura medievale e non solo (basti pensare al caso de *I promessi sposi* di Manzoni) e serve a fornire autorevolezza a quanto verrà detto in seguito.

<sup>13</sup> «Vi racconterò per divertimento come vennero al mondo, - così come l'ho trovato scritto - e chi erano Renart e Isengrino. Trovai una volta in un baule un libro: *Aucupre* era intitolato». Bonafin 2012, p. 33.

<sup>14</sup> Eva è caratterizzata da un'insanabile cupidigia, quando dopo aver battuto per la prima volta sullo specchio d'acqua, entra in possesso di una pecora pensa subito ad averne un'altra: «Eve en son cuer se porpansoit / Que, s'ele une encor en avoit, / Plus bele estroit la compaignie».

<sup>15</sup> «Tutte le volte che Adamo colpì nel mare e ne uscì un animale, lo trattenevano qualunque fosse e l'addomesticavano. Quelli che fece uscire Eva non poteva mai trattenerli: appena uscivano dal mare andavano nel bosco dietro al lupo.». Bonafin 2012, pp. 35-37

“coppia eroica”<sup>16</sup>, nata dalla stessa madre<sup>17</sup> e (quasi) nello stesso momento<sup>18</sup>. I due animali rappresentano di fatto le facce opposte della stessa medaglia. Il rapporto di parentela accomuna la volpe e il lupo ad un grande numero di eroi classici; la tradizione epica assume però più le forme di un modello da capovolgere che di uno da rispettare.

A differenza dei modelli epici in cui gli eroi si trovano a collaborare per ottenere un risultato comune nel *Roman de Renart* questo duo agisce isolatamente, ognuno cercando di raggiungere i propri scopi e giocando dei tiri all’altro. Ecco allora che ci si allontana dalla classicità e ci si avvicina alle coppie di comici che siamo soliti vedere sui palchi dei teatri o in spettacoli televisivi. Penso (solo per accompagnare a questa descrizione a parole un’immagine concreta), per esempio, a Stanlio e Ollio. Una delle prerogative di questi duetti è la “compensazione dei caratteri”: ad un personaggio grasso se ne oppone uno magro, ad uno taciturno fa da controparte uno prolisso e così via; in poche parole, si tendono a creare due figure polarizzate in modo tale che le proprietà della prima risaltino ancora più vivacemente attraverso il contrasto con quelle della seconda. Invece di completarsi i due personaggi tendono a sottrarsi evidenziando in continuazione le mancanze dell’altro. Nel *Roman de Renart* appare evidente come ad un eroe segnato dalla *polytropos*<sup>19</sup> come Renart se ne contrapponga uno “monotropico” come Isengrino: dove il lupo vede un’unica via la volpe è in grado, grazie alla sua astuzia, di valutare tutti gli scenari possibili e, alla fine, scegliere il più vantaggioso per lei.

A livello simbolico questa dicotomia si palesa sul versante cromatico: la rappresentazione mentale dei due animali non può prescindere dalla constatazione della diversità nelle tavolozze dei due animali. Il lupo, almeno quello descritto nella tradizione favolista<sup>20</sup> di cui il *Roman de Renart* è parente prossimo, è caratterizzato da un pelo nero (o comunque scuro) mentre la volpe da un manto fulvo. Quella fra rosso e nero è una contrapposizione presente in molta dell’iconografia cristiana; i colori, sebbene entrambi

---

<sup>16</sup> Numerose sono le coppie eroiche formate da gemelli, basti pensare a Castore e Polluce nell’*Iliade*.

In Omero (specialmente nell’*Iliade*) era comune imbattersi in coppie di eroi, la più famosa è sicuramente quella composta da Achille e Patroclo, senza per questo screditare il duo Odisseo e Diomede, coppia sulla quale si fonderà (solo per citare la più famosa fra le successive “sortite notturne”) quella di Eurialo e Niso nell’*Eneide* virgiliana.

<sup>17</sup> Fisicamente la verga, ma simbolicamente Eva.

<sup>18</sup> Come in un parto gemellare dove possono intercorrere anche diversi minuti fra la nascita del primo figlio e quella del secondo.

<sup>19</sup> Aggettivo col quale spesso ci si riferisce ad Ulisse nelle opere omeriche. Dal greco: *colui che si volge da molte parti*.

<sup>20</sup> Nel *Roman de Renart* non si fa mai palesemente riferimento al colore del pelo di Isengrino.

infernali, sono comunque opposti: è dove la luce delle fiamme rosse di Lucifero non arriva che si trova il nero delle tenebre.

Riallacciandoci alla *branche* XXIV possiamo osservare come ai colori sia riservato un ruolo di primissimo livello all'interno dell'opera: Renart è presentato proprio per mezzo del colore che lo contraddistingue: il rosso. La cromia dell'animale viene citata subito dopo l'indicazione del suo stato di selvatichezza innestando così fra i due elementi uno stretto rapporto di comunione. Renart non prova nemmeno ad avere con Adamo ed Eva un contatto e si limita a nascondersi nel bosco quasi come bastasse la sua esistenza a renderlo inadatto alla socialità. Mentre il lupo vede nella fuga uno strumento per evitare l'onta di aver fallito il furto della pecora<sup>21</sup> di Adamo le motivazioni dell'esclusione di Renart dal mondo umano non vengono presentate, ma in fondo non ce n'è bisogno: basta il colore del pelo a segnare l'anomalia dell'animale rispetto al mondo dell'uomo. Ecco perché, senza nemmeno conoscere i termini dell'equazione, nella descrizione della volpe si arriva direttamente al risultato: Renart è selvatico perché è rosso e lo è perché il rosso è il colore di Renart.

[...] en issi  
Li gorpis, si asauvagi;  
Rous ot le poil conme Renarz,  
80 Mout par fu cointes et gainnarz;  
Par son sens toutes decevoit  
Les bestes, gant qu'il en trovoit.

[ [...] ne uscì la volpe e diventò selvatica: aveva il pelo rosso come Renart, era molto agile e malandrina. Colla sua astuzia ingannava tutte le bestie che incontrava.]<sup>22</sup>

Se si presta attenzione gli aggettivi scelti: «cointes» e «gainnarz» appaiono quanto mai fuori posto in un testo che ha come principale obiettivo quello di *introdurre* un personaggio. La funzione del racconto non viene soddisfatta e si finisce invece col fare

---

<sup>21</sup> Isengrino subito dopo essere stato generato da Eva, che in un momento di distrazione aveva sottratto il bastone a Adamo, cerca di rubare la pecora che i due avevano appena accolto. L'uomo, recuperata la verga magica, batte sullo specchio d'acqua evocando un cane che coraggiosamente riesce a salvare la pecora. «Per essere stato sconfitto il lupo se ne fuggì vergognoso nel bosco». Questo passaggio all'interno del racconto è utile per marcare la dicotomia all'interno del regno animale: ci sono creature (come la pecora) che non sanno vivere senza l'uomo e creature (come il lupo) che non sanno vivere con l'uomo.

<sup>22</sup> Bonafin 2012, pp. 36-37

riferimento ad un repertorio di episodi successivi ai fatti narrati nell'impossibilità di poter stabilire un adeguato ordine cronologico. Usando questi lemmi in un'occasione simile si va creando un alone di fatalismo intorno alla figura della volpe che appare intimamente segnata a peccare, tanto per il suo essere una volpe quanto per l'essere rosso di capelli come quel Renart da cui eredita il nome («Tot cil qui sont d'anging et d'art / Sunt mes tuit apelez Renart: / Por Renart et por son gorpil»<sup>23</sup>).

La riflessione sui nomi propri<sup>24</sup> serve all'autore per introdurre un altro tema importante: quello del legame di parentela fra la volpe e il lupo che non è solo figurato in quanto entrambi rifuggono l'uomo diventando gli animali più rappresentativi del mondo selvatico, ma anche di sangue. Isengrino prende i contorni di uno "zio" per Renart e la parentela viene fatta discendere dal mondo umano. Il nome della volpe e quello del lupo dipendono da una coppia di fuorilegge che lavorava in squadra: il primo abile nello scasso e nel furto, il secondo maestro di astuzia.

Come abbiamo visto l'aspettativa di un lavoro di squadra sull'onda lunga delle coppie eroiche viene frustrata nel *Roman de Renart* che presenta invece il duo come soluzione comica. Il testo evidenzia come quasi per definizione il nome finisca col designare la specie animale:

Mout par sorent et cil et cil.  
Se Renart sot gent conchier,  
90 Li gorpix bestes engingnier,  
Mout par furent bien d'un langage  
Et d'unes meurs et d'un corage.  
Tot ensemment, de l'autre part,  
Isengrin, li oncles Renart,  
95 Fu, ce sachiez, mout fort roberre  
Et par nuit et par jor fort lerre:  
Icelui leu senefia  
Qui le berbiz Adam roba.  
Tot cil qui sorent bien rober  
100 Et par nuit et par jor embler  
Sont bien a droit dist Isengrin;

---

<sup>23</sup> «tutti quelli che possiedono l'arte d'ingannare sono ormai tutti chiamati Renart, da Renart e dalla volpe». Bonafin 2012, p. 37.

<sup>24</sup> Accennata nel precedente paragrafo.

[Sapevano molte cose l'uno e l'altro: se Renart sapeva truffare gli uomini, la volpe sapeva ingannare le bestie. Avevano proprio lo stesso sangue gli stessi costumi e lo stesso carattere. Allo stesso modo, d'altra parte, Isengrino, zio di Renart, era (sappiate) un gran brigante, giorno e notte un ladro matricolato: equivaleva a quel lupo che rubò le pecore di Adamo. Tutti quelli che sanno rubare bene e notte e giorno rapinare sono a buon diritto detti Isengrino.]<sup>25</sup>

Dopo la presentazione dell'animale, e del legame con il lupo frutto di una "discendenza umana", contro la volpe viene lanciato un monito. Secondo lo scrittore, Renart è una bestia della quale non ci si può fidare poiché malvagia, invidiosa e avara. Anche in questo caso, come nel precedente relativo all'«agilità» e alla «malvagità», non vengono forniti esempi utili a motivare i giudizi circa la volpe. Anche in questo caso elementi del genere appaiono superflui.

A Renart puet l'en bien aprandre  
150 Grant sen, qui bien i viaut entendre;  
Car cil Renart vos senefie  
Çaus qui sont plain de felonie,  
Qui ne finent del agaitier  
Con puissent autrui engingnier,  
155 Ne ja li fel liez ne sera  
Le jor qu'autrui n'engingnera.  
Al engingnier li sont onni  
Privé ou estrange ou ami:  
Ja un seul n'en esparnera,  
160 Ja si chier ami ne sera.  
Et avec cele felonie  
A il le cuer tout plain d'envie,  
Et envie est cele racine  
Ou tout li mal prenent orine.  
165 Avec felonie et envie,  
Escharsetez est lor amie,  
Et escharsetez est tel chose  
Que toz tens ait la borse close;

---

<sup>25</sup> Bonafin 2012, pp. 36-37

[Da Renart si può imparare bene gran furbizia, se uno vuole ascoltare bene, perché quel Renart ci rappresenta quelli che sono pieni di perfidia, che non smettono di escogitare come possono raggirare gli altri. Infatti il malvagio non sarà lieto il giorno che non ingannerà alcuno. Per ingannare gli sono eguali familiari, estranei o amici: non ne risparmierà uno solo per quanto sarà suo amico caro. E con quella malvagità ha il cuore tutto pieno d'invidia e invidia è quella radice da cui traggono origine tutti i mali. -Con malvagità e invidia avarizia è loro amica, e avarizia è quella cosa che sempre tiene la borsa chiusa.]<sup>26</sup>

La volpe è questa, nessuno muoverebbe mai obiezioni contro questa profilazione dell'animale.

Dopo una sezione più retorica ha inizio la seconda parte del racconto, quella umoristica, dove viene presentato al lettore quello che si aspettava: una delle truffe per cui è famosa la volpe. Il ripiego sul mito biblico come base della *branche* può essere visto come il segno di un repertorio che verso la metà del XI secolo era già stato per larga parte consumato. In una fase in cui il rapporto fra il lupo e la volpe è ancora idillico («Li lous disoit par amor fine / Au gorpil, vers qui n'ot haïne»<sup>27</sup>) appare troppo superficiale l'inganno servito da Renart per giustificare l'inizio della diatriba fra i due destinata ad alimentare l'intero romanzo. L'imbroglio che viene presentato nella *Genesi di Isengrino e Renart* non spicca per originalità e si può ricondurre alla favola *Il lupo e la volpe, giudice la scimmia* già citata in precedenza.

Lupus arguebat vulpem furti crimine;  
5 Negabat illa se esse culpae proximam.  
Tunc iudex inter illos sedit simius.  
Uterque causam cum perorassent suam,  
Dixisse fertur simius sententiam:  
Tu non videris perdidisse quod petis;  
10 Te credo subripuisse quod pulchre negas.

[Il lupo accusava la volpe di furto; quella sosteneva di non essere colpevole. Allora tra le parti si assise come giudice la scimmia. Quando tutt'e due ebbero perorato la propria causa, ecco, si dice, la sentenza pronunciata dalla scimmia: «Non mi sembra tu abbia perduto

---

<sup>26</sup> *ivi*, pp. 40-41

<sup>27</sup> «il lupo parlava con puro affetto alla volpe, verso cui non aveva odio». Bonafin 2012, p. 41.



proprio ciò che reclami; quanto a te, sono convinta che hai sgraffignato quanto bellamente neghi».]<sup>28</sup>

Oggetto della contesa sono in questo caso tre prosciutti sottratti dalla volpe al lupo dopo che il primo gli aveva consigliato di dire che glieli avevano rubati per evitare di doverli condividere con chiunque ne volesse un pezzo. Questa volta non c'è la scimmia a fare da giudice fra i due e Renart ha vita facile nel raggirare a parole Isengrino.

Quello che appare evidente da questo racconto è il fatto che la malvagità della volpe non ha motivazioni: “la volpe è malvagia” è un’incontrovertibile verità che si fonda su un patrimonio folklorico che non ha bisogno di essere rivendicato. Certamente la fortuna, o meglio “sfortuna” della volpe è quella di essere legata indissolubilmente a quel rosso che in ogni epoca è stato portatore di più valori negativi che positivi (in parte proprio a causa dell’animale). Se è vero che, come dice Pastoureau, «un colore non significa in sé, ma in base alla posizione che occupa in un sistema»<sup>29</sup>, il sistema in cui si inserisce Renart è quello religiosamente marcato del Medioevo occidentale<sup>30</sup> e del discredito nei confronti dei fulvi nelle arti visive<sup>31</sup>. Ciò non fa che aumentare la percezione negativa che si ha del colore; forse, nel Medioevo più che mai, essere volpi ed essere rossi sono due attributi che non vanno bene né singolarmente né in coppia, questa particolare mescolanza diventa rappresentazione del diavolo.

La *branche XXIV* non cerca tanto di spiegare la nascita della malvagità della volpe quanto, come espresso in precedenza, quelli che sono i rapporti fra i due personaggi simbolo del ciclo renardiano: Isengrino e Renart.

### *L'affermazione*

In questa terza sezione del capitolo dedicato alla volpe cercheremo di mostrare quelli che sono i tratti caratteristici del protagonista e come questi siano (in larga parte) condivisi con un archetipo universalmente presente nelle tradizioni folkloriche: il

---

<sup>28</sup> Fedro 2019, p. 14-15

<sup>29</sup> Pastoureau 2021, p. 8

<sup>30</sup> Che vedeva nel rosso il simbolo delle fiamme dell’Inferno.

<sup>31</sup> Proprio in questo periodo, sempre più frequentemente, personaggi negativi iniziano ad essere raffigurati coi capelli rossi, uno su tutti Giuda.

Briccone<sup>32</sup>. Per far ciò faremo affidamento alla *branche* VII che, sebbene non si segnali per l'originalità del contenuto<sup>33</sup>, presenta le spie del legame fra Renart e il *trickster* ossia colui che compie «dei *tricks*, e cioè gioca dei tiri [...]: ora scherzosi e ora buffi, ora malevoli e crudeli, ora puerili, ora osceni o ancora abilissimi e astuti, oppure al contrario goffi e maldestri, tanto da restarne vittima lui stesso, l'ingannatore ingannato.»<sup>34</sup>. Non va dimenticato, e avremo modo di vederlo, che il Briccone non è un carnefice perfetto ma una figura in grado di oscillare fra la lucida follia e la comica ignoranza.

Lo sviluppo di Renart all'interno dell'opera è così immediato che risulta praticamente impossibile parlare di una vera e propria crescita del personaggio (per questo motivo alla “Nascita” facciamo subito seguire l’“Affermazione”). Dopo la nascita la volpe ci viene mostrata come già adulta e formata. Quella che di fatto è una caratteristica tipica del genere romanzo<sup>35</sup>, ossia lo sviluppo mediante “prove” dei soggetti nel corso dell'opera, nel *Roman de Renart* non viene soddisfatta e non potrebbe essere altrimenti. Se gli animali mettessero in moto un meccanismo di crescita psicologica in grado di portarli ad imparare dai propri errori allora non sarebbe più possibile la burla da parte della volpe. È infatti lecito sospettare che una persona (considerando tali quelle del ciclo renardiano) dopo essere stata raggirata una prima volta non sia beffata anche una seconda nella medesima maniera, questo, nelle numerose *branche* dell'opera, non succede e talvolta l'inganno subito è lo stesso presentato in un altro racconto. L'evoluzione psichica è disattesa non solo dai personaggi secondari ma anche da Renart<sup>36</sup> che «pur essendo l'unico fulcro dell'azione è, si può dire, un puro nome, privo di un reale spessore psicologico e di una qualche vita interiore, ma anche di una figura chiaramente determinata»<sup>37</sup>.

Il Briccone non dispone di una sagoma ben definita e questo disturba il lettore perché non riesce a comprenderne e razionalizzarne i ragionamenti. Quello che va segnalato è che quest'archetipo, proprio grazie alla sua fluidità, è in grado accogliere in sé anche i valori più disparati (talvolta persino nello stesso momento) senza che questi

---

<sup>32</sup> Useremo, nella nostra trattazione, questo termine come sostituzione più naturale di “trickster”. Parole come “birbante” e “beffardo” sono state scartate visto il forte taglio patetico che le contraddistingue.

<sup>33</sup> La *branche* VII dal titolo *Confessione di Renart* vede la volpe, al termine di una lunga e parodiata confessione, mangiare il proprio interlocutore.

<sup>34</sup> Miceli 1984, p. 12.

<sup>35</sup> Prendendo in considerazione il genere che siamo abituati a conoscere in epoca contemporanea.

<sup>36</sup> Così come Trubert, personaggio con il quale condivide la natura di *trickster*.

<sup>37</sup> Donà 1994, p. 193

siano per forza di cose compresi. Come in un quadro cubista che si compone di diverse prospettive espresse su un'unica tela il *trickster*, non essendo in grado di controllare le tendenze antagoniste presenti nel proprio inconscio, si fa rappresentazione di una molteplicità di punti di vista e di possibilità. Le critiche che hanno colpito la corrente artistica di inizio Novecento erano dovute all'innovazione portata: rappresentare diverse possibilità in unico momento era un'opera mai riuscita a nessuno. Parallelamente la figura del Briccone è stata lungamente accantonata dalla critica come mera maschera di pazzia.

Di fronte al *trickster* come di fronte ad un dipinto cubista i nostri occhi vedono nella molteplicità di vedute un "errore". Questa percezione è frutto di quella che viene vista come una sovrapposizione di personalità che, slittando l'una sull'altra, finiscono col sovrapporsi generando un *pastiche* di cui non possediamo le chiavi interpretative. L'incomprensione nasce dal desiderio di comprendere e di catalogare: Renart non è catalogabile e la sua figura non necessita di spiegazione ma di essere accolta. La natura politropa del Briccone viene vista come erronea poiché priva di una visione unitaria, ma essa non è altro che la rivelazione di quanto sia rarefatta la realtà. Al nostro livello sociale quando in un solo individuo abitino esperienze contrarie siamo portati a definirlo come instabile, privo di senso, in altre parole: folle. Il Briccone è folle ed incarna tutto ciò che è contraddittorio ed eccessivo. Per chiarire ulteriormente questo punto ripropongo una sintesi delle teorie di Bachtin presentate in *Il demiurgo trasgressivo*:

Per esempio l'indulgere dell'immaginario connesso a quella cultura carnevalesca su alcune tematiche che ricorrono simili nei racconti del trickster: l'eccessività (relata alla sessualità, alla ghiottoneria e al cibo), l'anomalo-grottesco, lo straripante, la contraddittorietà, la ambivalenza, la valorizzazione degli «orifici» del corpo, nonché dei suoi confini per deformarli (per la figura umana come viene rappresentata e descritta); e inoltre ovviamente, per il comportamento «carnevalesco», l'inversione di ogni norma, la violazione di regole, le oscenità, il privilegio amento del «basso corporeo» (organi sessuali, deretano) e delle «volgarità» d'ogni tipo, e molto altro ancora.<sup>38</sup>

Il continuo oscillare fra poli estremi porta il *trickster* ad abbracciare anche quei valori contrari alla logica del tempo (oltre che alla logica contemporanea con i continui riferimenti misogini) e in particolar modo al cristianesimo pudico e coerente.

---

<sup>38</sup> Miceli 1984, p. 139.

Nella *branche VII* Renart mangia il proprio confessore fornendo un argomento a favore dell'equazione: *trickster* uguale Satana che ha avuto gioco facile in molta critica di questa tipologia di racconti. Spesso i Bricconi compiono azioni malvage e non a caso Carlo Donà sostiene che è «con opere come *Renart e Trubert* che la letteratura occidentale comincia a scoprire, con la complicità del comico, il fascino conturbante della malvagità»<sup>39</sup>, ma ci può essere malvagità dove non c'è un'idea di bene e male?

Come abbiamo osservato il *trickster*, infatti, non risponde a dei codici ma si fa espressione di disordini. Inoltre, il Briccone, essendo un essere privo di un reale spessore psicologico, non ha gli strumenti per reinterpretare autonomamente concetti astratti come quelli di “giusto” e “sbagliato”.

Più che di malvagità sarebbe dunque corretto parlare di follia, ossia stato di alienazione dal mondo e da tutte quelle che sono le sue etichette.

Per quanto riguarda l'aspetto comico citato da Donà questo non è che l'effetto della messa in crisi d'un ordine visto come prevedibile dei termini, un ordine per certi versi “logico”. In quest'ottica di continua infrazione dei valori sociali prende forma il prologo di *La confessione di Renart* dove al lettore non si augurano né gioie né ricchezze bensì povertà:

Fous est qui croit sa fole pense:  
Molt remeint de ce que fous pense  
Fous est qui croit fole esperance,  
Que toz li monz est en balance.  
5 Fortune se joe del mont:  
Li un vienent, li autre vont.  
L'un met en bien, l'autre en la briche,  
Si fet l'un povre et l'autre riche  
Tex est la costume Fortune  
10 Que l'un eime, l'autre rancune.  
Ele n'est mie amie a toz,  
L'un met desus, l'autre desoz:  
Et celui qu'ele met plus haut  
Et qui meus fet et qui meus vaut,

---

<sup>39</sup> Donà 1994, p. 191

15   Fait ele un maveis saut saillir  
       Ou a l'entrer ou a l'issir.  
       Segnor, cist mondes est prestez,  
       Li uns a poi, li autre asez:  
       Et qui plus a, tant doit il plus,  
 20   De tant sont li povre au desus.  
       Et qui poi enprunte, poi rent:  
       En le lest vivre bonement.

[Folle è colui che crede al suo folle pensiero: vi è molto scarto in ciò che pensa un folle. Folle è colui che crede in una folle speranza, poiché il mondo intero vive in bilico. La Fortuna si prende gioco degli uomini: alcuni salgono, altri scendono. Essa mette qualcuno nell'agio, qualcuno in disgrazia, e rende uno povero e l'altro ricco. Tale è la consuetudine della Fortuna, che ama uno e porta rancore all'altro. Di certo essa non è amica di tutti: l'uno pone di sopra, l'altro di sotto. Ma colui che ella mette più in alto, e che fa meglio e che vale di più, essa lo fa precipitare d'un balzo o all'inizio o alla fine. Signori, questo mondo ci è stato prestato. Alcuni hanno poco, altri molto, e chi più ha, tanto più è in debito, pertanto i poveri sono più fortunati: chi poco riceve, poco deve dare, e lo si lascia vivere in pace.]<sup>40</sup>

Questo inno alla follia invita a diffidare della Fortuna, che è passeggera, e ad apprezzare la povertà; verrebbe però naturale aggiungere a quanto sopra: “folle è chi crede a quest’ironica introduzione” poiché uno dei pochi valori che è sempre rimasto inalterato nella storia dell’uomo è proprio quello legato alla ricchezza: essere ricchi non è mai stato un disvalore.

Il *Roman de Renart* mostra in questo passaggio come delle volte sia gratificante vedere il mondo alla rovescia e pensare che esista una società in cui i valori non sono quelli della nostra. Ogni processo trasformativo genera però scarti e anche fantasticare su un mondo più “giusto” in cui la povertà è un valore porta a credere che la ricchezza non lo sia. Ecco, dunque, che invertendo i termini finiamo sempre col generare esclusioni.

I *trickster* in parte nascono da questo desiderio egoistico di migliorare la propria condizione a discapito degli altri. Figure come quella di Renart prendono ciò che desiderano non curandosi del fatto che esso avvenga a torto o a ragione.

Ciò che il *Roman de Renart* offre: il furto, l’inganno e la frode sono fondamentali per l’uomo moderno poiché gli permettono di comunicare con quel primitivo inconscio

---

<sup>40</sup> Bonafin 2012, pp. 136-137

che le gabbie sociali hanno rinchiuso. Sebbene sia buona norma riconoscere che rubare sia sbagliato è innegabile che molte volte quest'azione permette un accesso immediato alla fonte di piacere desiderata. Per quanto l'uomo si doti di regole la soddisfazione immediata degli istinti sarà sempre presente nel substrato psichico. Di questo inconscio primitivo Renart si fa portavoce evitando di soffocare le proprie pulsioni e non sforzandosi di apparire civile.

Nel *Roman de Renart* i desideri del protagonista non vengono mai piegati in favore dei codici sociali tantomeno a favore di quelli morali a cui fa capo l'ottica cristiana riassunta dal motto "ama il prossimo tuo come te stesso". La messa in scena di valori contrari a quelli ritenuti comuni dovrebbe suscitare nel lettore una reazione di sdegno invece, di fronte alle vili gesta della volpe, l'occhio non viene tirato indietro e anzi continua a scorrere sulla pagina con più gusto che in precedenza. In fondo siamo ancora dei selvaggi che si identificano col Briccone che se ne frega degli altri e cerca la propria realizzazione proprio ai loro danni. Renart, così come tutti i *trickster* è dunque la rappresentazione di un desiderio di ribellione latente che accomuna una società ingabbiata in convenzioni che ne limitano la libertà.

Nel tentativo di liberarsi della sua componente più selvaggia e per certi versi malvagia, l'uomo si è dotato di regole e sovrastrutture limitanti in grado di normare il corretto vivere in società. Come osserva Jung sebbene sia cambiata l'organizzazione dell'uomo lo stesso non si può dire per la sua natura. Quello perpetrato dalla società non è altro che un camuffamento della realtà che viene presentata come regolabile e logica. Possiamo concordare sul fatto che figure come quelle di Renart e Trubert non siano altro che maschere grottesche che vivono grazie all'inganno ma non potremmo mai dire che in quelle rappresentazioni non trovi realizzazione almeno una parte di noi. I *trickster* si fanno ombra di un desiderio collettivo di infrazione che si alimenta di tutte le castrazioni alla libertà personale che si generano con il vivere sociale.

se la coscienza può liberarsi del fascino del male e non è più costretta a viverne l'esperienza, l'oscurità, il male, non si è peraltro dissolto: subita una perdita di energia, si è ritirato nell'inconscio, e ivi permane finché la coscienza non è in difficoltà. Ma se quest'ultima è scossa da crisi o da dubbi, diventa allora chiaro che l'Ombra non si è affatto volatilizzata, ma attende soltanto il momento propizio per manifestarsi, se non altro sotto forma di proiezione sul prossimo. Se il colpo le riesce, tra la coscienza e l'Ombra si ricrea quel mondo di primitiva

oscurità in cui può apparire - anche nella fase più evoluta di civiltà - tutto ciò che caratterizza il Briccone. In tedesco questo stato di cose è chiamato giustamente Affentheater (teatro delle scimmie), pagliacciata. Basta un niente perché tutto vada storto o si sfasci<sup>41</sup>

Per scuotere la sensibilità del lettore la volpe si fa “esploratore di disordini” e propone al pubblico un mondo alternativo in cui è lecito fare ciò che si vuole senza curarsi della coloritura morale che le proprie azioni potranno assumere. Con questo colpo il *trickster* capovolge il sistema e rovesciandolo crea una realtà imprevedibile di cui è artefice inconsapevole. Il *Roman de Renart* è dunque la rappresentazione di un mondo “negativo” in cui ogni qualifica può assumere qualità opposte rispetto a quelle che siamo abituati ad attribuirle.

I *trickster* «non sono né esseri diabolici né entità morali»<sup>42</sup> ma esempi di comportamenti possibili. Renart non è una mera maschera di pazzia ma una figura in grado di risvegliare dubbi, speranze e pulsioni represses grazie alla sua purezza e al suo essere in grado di assecondare liberamente i propri istinti. La volpe rappresenta quello stadio di anarchia tipico del bambino che non sa interfacciarsi con il mondo degli adulti perché non ne condivide le regole. Quel demone che caratterizza l’infanzia non viene in Renart mai abbandonato proprio per la sua natura di essere privo di evoluzione: non imparando la volpe sembra rimanere in uno stato di fanciullezza in cui tutto è lecito e per essere realizzato basta che sia pensabile. Per un qualsiasi osservatore questo atteggiamento ha però le forme di un’incapacità relazionale, costretto da un demone Renart si allontana dal vivere sociale poiché non è in grado di coglierne i contorni.

Cest essample vos ai mostrez  
Por Renart qui tant est devez  
Et qui ovre contre nature.  
50 Ja nus n'aura de lui droiture,  
il prent a tort, il prent a droit,  
C'est merveille qu'il ne recroit.  
Mes certes ja ne recreira  
Devant ce qu'il l'en mescarra:  
55 Car son deable le demeine.

---

<sup>41</sup> Jung, Kerenyi, Radin 2006, pp. 168-169

<sup>42</sup> *ivi*, p. 154

Et si est toz en son demeine  
Qui de lui ne se velt partir

[Vi ho fatto questo esempio Per via di Renart, che tanto è pazzo e agisce contro natura. Nessuno riceverà mai da lui un giusto trattamento: egli prende a torto, prende a ragione, è incredibile che non si ravveda. Ma certo non vi rinuncerà prima che gli capiti una disgrazia: perché il suo demone lo costringe ed è completamente in sua balia, che non intende abbandonarlo.]<sup>43</sup>

L'esclusione della volpe all'interno del contesto sociale del *Roman de Renart* prende le forme di una condanna universale frutto di un "patto col diavolo" che lo vede continuamente costretto a compiere tiri malvagi nei confronti di chi gli si trova vicino. Ricercare in una presunta complicità diabolica i motivi delle azioni di un determinato soggetto è uno degli espedienti più comuni (nel medioevo e non solo) per cercare di giustificare quei comportamenti che non sembrano avere una logica. Non di rado i folli sono visti come soggetti posseduti da entità sovranaturali che li animano muovendoli come fossero dei burattini, un aspetto che non va trascurato è come la filiazione di queste creature a Satana non faccia altro che renderle ancora più diverse dai "giusti" che invece si vogliono avvicinare a Dio.

Il rapporto col diavolo e con gli spiriti demoniaci ci introduce a quello che di fatto è il tema centrale del nostro lavoro: il rosso. Non va dimenticato che Satana è in tutto e per tutto una creatura rossa e come tale viene rappresentata nella stragrande maggioranza dell'iconografia cristiana (anche se non mancano esempi originali in cui Belzebù è blu).

Come dice Pastoureau nel saggio sulla storia di questo colore:

Visto in senso negativo, il rosso fuoco è dunque associato alle fiamme dell'inferno e al drago dell'Apocalisse, che ha un corpo rosso come il fuoco (Ap. 12, 3-4). È un rosso che inganna e tradisce, che distrugge e devasta producendo una luce più inquietante delle tenebre, sull'esempio del fuoco infernale che brucia senza rischiarare. È per definizione il rosso del Diavolo e dei suoi demoni che nelle miniature e nelle pitture murali d'epoca romanica hanno spesso la testa di questo colore. Sarà anche, un poco più avanti, il colore dei traditori e dei felloni, che a immagine di Caino, di Giuda o di Renart, la volpe ipocrita, saranno muniti di una chioma o di un manto rossi, fiammeggianti e pericolosi come il fuoco.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Bonafin 2012, pp. 138-139

<sup>44</sup> Pastoureau 2021, p. 56



Mentre la follia all'interno del *Roman de Renart* rimane una caratteristica approfondita esclusivamente nella *branche* VII, il tema del colore del rosso è onnipresente nell'opera costituendone il vero e proprio *fil rouge*. Il racconto protagonista della nostra riflessione in questo sotto capitolo, quello relativo alla confessione della volpe ad opera del nibbio Hubert, vede pronunciare da Renart stesso un catalogo di figure che del rosso si fanno raffigurazione proprio per la loro malvagità.

«Di, di avant, se tu sez rien,  
680 Et si te confesse molt bien!»  
«Sire, j'ai esté molt pervers,  
Meinte chose ai fete a envers,  
Que je ne doüsse pas fere.  
Molt ai esté de mal afere  
685 Et si fel et si desrubez,  
Quant mon cervel est detenprés:  
Neis li abes de Corbie  
Dunt l'ordre en est tote enorbie:  
Hunant li roux ne Tabarie  
690 Qui tuit vivent de roberie,  
Ne Qoquins ne Hernauz li roux  
Qui vet contant des roges trouz,  
Ne Herberz cil de males bordez  
Qui est fet au coing as coordez  
695 Ne missire Hernauz Bruiere  
Qui fet nape de sa suiere:  
Ne Mauduis li clers d'Auteinvile  
Qui tant cuide savoir de gile:  
Ne Godemaus ne Marcheterres,  
700 Qui se fet or molt bon borderez:  
Ne Pieres li roux ne Fetas  
Qui sevent remuer lor dras:  
Ne Richarz li cras ne Tapeste:  
Ne tuit cil qui sont de la jeste  
705 N'ont pas tuit entr'ous alochié  
Que je ai fet le mien pechié.

[«Parla, parla, se hai qualcosa da dire, e confessati per bene!» «Signore sono stato assai perverso, più di una cosa ho fatto all'inverso, che non avrei dovuto fare. Sono stato molto malvagio, tanto empio e tanto violento, quanto il mio cervello è disturbato. Nemmeno l'abate di Corbie, che ha corrotto tutto il suo ordine; o Hunantil rosso, o Tabarie, che vivono entrambi di rapine; o Coquin o Hernaur il rosso che va contando i fori rossi, o quell'Herbert noto per le burle cattive che è grosso come una zucca; o Messer Hernaut Bruyère, che fa del suo straccio la tovaglia; o Mauduit il chierico di Autainville che si crede tanto astuto; o Godemaus o Marcheterre, che passa per un gran burlone; o Pierre il rosso o Fetas che cambiano spesso i loro vestiti. O Richard il grasso o Tempesta; tutti quelli che sono di quella risma, non si sono tra loro tanto sollazzati quanto posso aver fatto io con i miei peccati.]]<sup>45</sup>

Visto l'insieme del quale si vanta di essere il campione sarebbe giustificabile il fatto che nessuno gli si avvicini, eppure all'interno del romanzo Renart viene detto felicemente sposato con Hermeline, volpina dalla quale ha anche avuto tre figli (Rovel, Percehaie e Malebranche). L'immagine di una coppia felice viene però ben presto smentita, in tutte le avventure in cui la volpe parte alla ricerca di cibo per la moglie la sua fame non è che la molla utile all'inizio della narrazione; quasi mai Renart alla fine della *branche* torna a casa con un cappone per la moglie e spesso ha mangiato senza condividere alcunché con lei. Come osserva Silvana Miceli: «Il trickster si dimostra sempre, malgrado tutto, fundamentalmente solitario. I suoi matrimoni sono sempre provvisori, dalle residenze dove cerca di stabilirsi finisce per essere scacciato. Sempre peregrinante, le sue avventure lo pongono in conflitto con gli altri esseri – uomini, animali o spiriti di varia natura – che appaiono sempre meglio “integrati” di lui».<sup>46</sup>

Renart, col suo pelo rosso, non fa che risaltare rispetto all'insieme di animali che lo circondano, la volpe si pone come individuo ossia ente unico e portatore di differenze che non può evitare di scontrarsi con una società che si fa invece portatrice di condivisioni e regolarità. Questa contrapposizione fra isolamento e raggruppamento permette al *trickster* solitario ed emarginato di muoversi con ancora maggiore libertà all'interno del disordine; il Briccone si può permettere di infrangere tabù proprio per questi per lui non sussistono, non appartenendo alla società le regole di cui essa si è dotata non valgono per lui.

---

<sup>45</sup> Bonafin 2012, pp. 170-173

<sup>46</sup> Miceli 1984, p. 120.





## IL ROSSO

La storia, a causa di una consultazione che per lungo tempo si è basata su materiali in bianco e nero, viene interpretata come un mondo privo di colore. In questo capitolo avremo modo di vedere come il passato sia in realtà pieno di cromie e, in particolare, di rosso. Partendo da una prospettiva storica nel primo sotto capitolo cercheremo di mostrare come i significati di questa particolare cromia si sono sviluppati a partire dall'antichità. In un secondo momento vedremo come all'interno del *Roman de Renart* cambiano i rapporti con la volpe quando essa cambia colore nella *branche I<sub>b</sub>*.

### *Immagine*

Il rosso è il colore archetipico, il primo che l'uomo abbia padroneggiato, fabbricato, riprodotto, declinato in varie sfumature, prima in pittura e poi in tintura.<sup>1</sup>

Con questo particolare pigmento si realizzano molte delle pitture rupestri con le quali gli uomini primitivi erano soliti decorare le caverne. La diffusione di questo colore è facilitata da una certa reperibilità della tinta; i toni rossi di queste raffigurazioni sono infatti ricavati dall'ematite, uno dei minerali più presenti in Europa. Nel Vecchio continente si trovano le più antiche testimonianze artistiche attribuibili all'uomo, basti pensare alle Grotte di Lascaux che contengono oltre 9000 figure di animali, uomini o segni astratti.

Gli Egizi sono il popolo antico che ci tramanda i migliori risultati nel campo della pittura dove il rosso veniva utilizzato per distinguere le figure maschili da quelle femminili<sup>2</sup>. È presso il popolo dei faraoni che questo pigmento comincia ad assumere valori spiccatamente negativi staccandosi dalla tradizione ben augurante delle pitture rupestri. Gli scribi erano soliti segnare in rosso le parole che indicavano pericolo, sventura

---

<sup>1</sup> Pastoureau 2021, p. 10

<sup>2</sup> Alle donne nell'arte egizia era riservata una coloritura più giallastra.

o morte; allo stesso modo un'espressione come "avere il cuore rosso" indicava la tendenza di una persona a commettere atti impuri. Difficile però sradicare completamente quelle che sono le coloriture positive del rosso, anche in Egitto non mancano testimonianze di accezioni positive (per esempio di vittoria o potere). Come osserva Pastoureau infatti:

Il colore non è soltanto un fenomeno fisico e percettivo: è anche una costruzione culturale complessa, resistente ad ogni generalizzazione se non ad ogni analisi, e che mette in gioco problemi numerosi e complessi.<sup>3</sup>

Come avremo modo di vedere in queste pagine il rosso si lega principalmente a due elementi che accompagnano l'uomo da sempre: 1) il fuoco e 2) il sangue. Il fuoco, la forza appariva in un primo momento incontrollabile e minacciosa per l'uomo, si lega a numerose divinità delle quali Efesto è probabilmente l'esempio meglio riuscito. Il dio del metallo presso i Greci era infatti in grado di compiere sia azioni benevole che malefiche. Il sangue, sostanza che funge da nutrimento di ogni essere umano, è invisibile nella quotidianità umana, la sua vista è indice di qualcosa di straordinario che si può legare tendenzialmente alla nascita o alla morte. Per tutto il cristianesimo questo elemento si comporrà di elementi sia positivi che negativi, può infatti essere simultaneamente inteso come sacrificio di Cristo che come peccato dell'uomo.

Il fascino instabile di questi due elementi non fa che attirare l'attenzione dell'uomo sul colore che li contraddistingue. La realizzazione di un bel rosso diventa sempre più importante e col progredire della tecnica si arriva a tinte molto raffinate. Un ruolo determinante nell'evoluzione e nella storia del colore è giocato dai Fenici, popolo di grandi artigiani, che parallelamente all'uso dell'ematite<sup>4</sup> sviluppa quello della "porpora": una particolare tintura che si ricava dalle secrezioni di alcuni molluschi marini del genere *Murex*.

La porpora acquisirà notevole prestigio e valore grazie a due fattori: la lucentezza e la stabilità della tinta. Il prezzo elevato derivante da questi due elementi e da un processo produttivo lungo e complesso alimenterà la simbologia del rosso come sinonimo di prestigio e potere. A Roma l'uso di questa tintura diventerà così frequente da costringere

---

<sup>3</sup> Pastoureau 2005, p. 101

<sup>4</sup> Usata come pigmento rosso dai pittori, tintura per l'acqua e rimedio per le malattie del sangue.

gli imperatori a limitarne la compravendita<sup>5</sup>. A riprova della stretta connessione fra rosso e forza basti pensare al legame etimologico che in latino lega l'aggettivo *ruber* ("rosso") e il sostantivo *robur* ("forza").

Abbandonando ora quello che riguarda l'artificiale creazione dei pigmenti per spostarci nel campo a noi più congeniale della natura (essendo animali i protagonisti del *Roman de Renart*) è interessante sottolineare come, mentre a Roma animali dotati di pelo e caratteristiche rosse<sup>6</sup> non destino che curiosità, le persone con la chioma fulva godano invece di pessima fama. Il colore rosso dei capelli è, secondo numerose fonti dell'epoca, nella donna segno di dissolutezza, nell'uomo caratteristica comica e indice di un'ascendenza germanica. A Roma infatti:

Un personaggio detto «il Rosso» deve spesso il suo nomignolo al pelo rosso o al ripugnante volto colorito, ma può anche esser chiamato in questo modo per via della sua indole collerica, crudele o sanguinaria. Analogamente, per i nomi di luogo l'evocazione del rosso può rimandare al colore naturale di un'acqua, di una terra o di una montagna, ma può anche evidenziarne l'aspetto minaccioso, pericoloso o proibito.

Così, nel gennaio del 49 a.C., quando Giulio Cesare, all'inseguimento di Pompeo varca il Rubicone (*Rubico* in latino, nome proprio legato all'aggettivo *ruber*), non supera soltanto un fiume minore dell'Italia del Nord, le cui acque presentano, a causa della natura del terreno, una tinta rossastra, ma varca soprattutto una pericolosa «linea rossa» una frontiera proibita.<sup>7</sup>

L'esempio di Cesare è utile per allacciarci al filone della letteratura cristiana. Nella più grande opera in volgare della letteratura italiana (la *Divina Commedia*) sarà proprio il responsabile delle "Idi di marzo" a far compagnia a Lucifero e a Giuda nel baratro dell'Inferno. L'oltretomba cristiano immaginato da Dante era già stato lungamente condizionato dai traduttori della Bibbia che avevano introdotto aggettivi cromatici laddove non ce n'erano. Ecco allora che il rosso diventa, come abbiamo osservato nel precedente capitolo, il colore del drago dell'Apocalisse, del Diavolo e di Giuda<sup>8</sup> (oltre che di Renart).

---

<sup>5</sup> Nell'opera *Rosso, storia di un colore* Pastoureau riporta un fatto singolare: secondo alcune fonti giunto a Roma interamente vestito di rosso lo stesso figlio del re di Numidia (Giuba II) fu arrestato e giustiziato. Vestirsi interamente di porpora era infatti una facoltà riservata esclusivamente all'imperatore.

<sup>6</sup> Come il gallo con la sua cresta ritenuta dai Romani come immagine nel miglior rosso

<sup>7</sup> Pastoureau 2021, p. 52

<sup>8</sup> È solo all'epoca di Carlo il Calvo, nella seconda metà del IX secolo, che compare e si diffonde l'immagine di Giuda con i capelli rossi.

Nella letteratura medievale il rosso svolge un ruolo importante all'interno del ciclo arturiano: numerosi sono i protagonisti che si accompagnano a questa cromia. Persifal, protagonista di *Le conte du Graal*, si dota, nelle numerose miniature che lo ritraggono, di uno stemma monocromo rosso. Lo scudo del cavaliere è il premio per l'uccisione di un temibile avversario. Quelli vermigli sono i più valorosi ma anche i più spietati fra i combattenti arturiani. Il rosso caratterizza infatti negativamente Mordred, figlio di re Artù. I capelli fulvi di questo personaggio lo accumulano alle figure di ribelli precedentemente citati.

Alla "sfera infernale" espressa dai traditori se ne contrappone una più "paradisiaca" che vede nel rosso il colore dell'amore divino (della *caritas*) e dell'amore verso il prossimo espresso dal sacrificio di Gesù. La crocifissione, nonostante l'intento salvifico e puro, non può che colorarsi del rosso del sangue di Cristo. Del sangue successivamente versato dai martiri ha preso il colore la veste delle più alte cariche ecclesiastiche<sup>9</sup>. Sebbene l'idea dell'umile figlio di Dio resosi mortale per redimere i peccati dell'uomo richiami ad una diversa sfera di valori, non può essere ignorato il richiamo verso il Senato romano compiuto dalla Chiesa con la scelta di vestirsi di rosso.

Dai senatori ai cardinali il legame delle tinte purpuree con il potere appare inscindibile, basti pensare che negli stemmi e nelle insegne delle monarchie medievali il rosso è il colore più frequente, l'orifiamma francese costituisce probabilmente il caso più celebre. Non mancano però declinazioni originali di questa corrispondenza. Il rosso da potere diventa sinonimo di punizione verso chi si trova in una posizione di subalternità e sottomissione rispetto a chi esercita la legge. Questa tinta accompagnerà le due immagini della Giustizia: il boia e il giudice. Il rosso dell'angelo che cacciò Adamo ed Eva dopo il peccato originale passa al boia, che si dota di un copricapo di questo colore, artefice della volontà dell'uomo. Rossa è la toga del giudice che emette la condanna di morte che dovrà poi essere materialmente eseguita. La porpora diventa così simultaneamente simbolo della colpa e del castigo.

La tinta che contraddistingue il manto di determinati animali e i capelli delle persone non è propriamente quella del rosso ricavato dai pigmenti bensì del rossiccio, un colore che oggi potremmo definire simile al rame. Come osserva Margherita Lecco *fauve*

---

<sup>9</sup> Lo stesso papa lungamente si vestirà con abiti di questo colore che oggi designa invece l'ordine cardinalizio.



è un termine di origine germanica che, prima ancora di “belve” in francese moderno<sup>10</sup>, si riferisce al giallo scuro sfumato di rosso proprio di certi peli. A questo termine si lega un personaggio della letteratura francese che condivide con Renart una certa natura “demoniaca”: Fauvel. Quest’animale si fonde con la tinta che lo contraddistingue a partire dal nome che si fonda sull’unione di «*faus* e di *vain*, di *faus* e *vel*, l’acrostico dei peggiori vizi (cfr. d), ed un richiamo al colore del suo mantello, che è il *fauve*».

Ausi Fauvel, se Diex me sauve,  
220 Ne doit avoir coulour fors fauve,  
Ne sus le dos, ce dois savoir,  
Ne doit il noire roie avoir.  
Teil coulour vanité denote:  
A vaine beste vaine cote.

[Così Fauvel, mi salvi Iddio, / non deve avere altro colore che il «fauve», I né sul dorso,  
sappilo, / deve avere solco nero. / Questo colore denota vanità: / a vana bestia, vano  
mantello!]<sup>11</sup>

Il fulvo si svaluta considerevolmente proprio negli anni della stesura del *Roman de Renart* parallelamente alla comparsa sempre più frequente nell’iconografia cristiana di un Giuda dalla chioma fulva. In un processo di storicizzazione a retroso altre figure vengono dotate di capelli color rosso; rimanendo nella Bibbia sempre con maggiore regolarità personaggi come Esaù o Saul condividono con Giuda il colore dei capelli.

Gli antichi trattati di fisiognomica (eredi di un testo attribuito ad Aristotele) presentano chi è rosso di capelli come un essere ipocrita e crudele, questo pregiudizio sopravviverà in Occidente fino all’epoca moderna<sup>12</sup>. Quando si è chiamati a giustificare il motivo di questa relazione si avanza, nella maggior parte dei casi, un confronto con un animale: la volpe. Il canide viene considerato (come abbiamo già avuto modo di vedere nel capitolo dedicato alla volpe) in assoluto l’essere più subdolo del creato, per traslazione, quest’animale diventa simbolo dell’uomo dai capelli rossi:

---

<sup>10</sup> *Fauves* sarà il nome che la critica attribuirà al movimento espressionista francese all’inizio del Novecento col significato appunto di “belve”.

<sup>11</sup> Lecco 1993, pp. 36-37.

<sup>12</sup> Una delle novelle più famose di Verga, *Rosso malpelo*, si basa sugli stereotipi negativi dei rossi.

I biondi sono fieri e magnanimi perché prendono dal leone. I bruni sono forti e solitari perché prendono dall'orso. I rossi sono scaltri e malvagi perché prendono dalla volpe.<sup>13</sup>

Una lettura di questo tipo sembra essere facilitata da una relativa difficoltà nell'incontro con persone fulve. Spostandoci però dal Mediterraneo al mondo germanico e scandinavo in cui i rossi sono più frequenti si può notare come la considerazione di essi non muti e rimangano comunque persone indesiderate.

Nella mitologia nordica è rosso Thor, il dio più violento e temuto di Asgard, così come il fratello Loki. Il dio, come abbiamo in precedenza accennato, teneva in grande considerazione la volpe e ne condivide ora anche il colore fulvo della chioma. Questa divinità, nella cultura scandinava, rappresenta il demone del fuoco ed è un genio distruttore e maligno. Loki condivide molte di quelle che sono le peculiarità proprie del *trickster* e dunque di Renart.

Questi esempi fornisco elementi utili alla conferma di come l'immaginario dei popoli germanici e celtici combaci con quello degli Ebrei, dei Greci e dei Romani quando si parla della caratterizzazione negativa delle persone dai capelli rossi. Per questi popoli essere fulvi non significa altro che essere pieni di vizi.

In ogni società il pelo fulvo indica colui che non è come gli altri. Colui che appartiene a una minoranza e perciò disturba, preoccupa o scandalizza. Essere diversi si accompagna spesso al rischio dell'esclusione. Sospetti e diffidenza si alimentano delle diversità, azioni empie devono sempre essere compiute da qualcuno di estraneo all'ordine sociale poiché i soggetti civili sicuramente non le metterebbero in atto.

La pelliccia rossa, in definitiva, si configura come un ulteriore elemento a sfavore dell'integrazione di Renart all'interno del contesto sociale. Il colore fulvo del pelo sin dalla *Genesi di Renart e Isengrino* agisce come indicatore di pericolosità ([...] en issi / Li gorpis, si asauvagi; / Rous ot le poil comme Renarz, / Mout par fu cointes et gaingnarz<sup>14</sup>) e nel corso della sua storia non ha mai assunto accezioni positive a differenza di altre gradazioni dello stesso colore. In numerose *branches* il protagonista viene indicato con appellativi facenti riferimento al colore della volpe e questo ha sempre funzione squalificante.

---

<sup>13</sup> Pastoureau 2021, p. 96

<sup>14</sup> «[...] ne uscì la volpe e diventò selvatica: aveva il pelo rosso come Renart, era molto agile e malandrina.» Bonafin 2012, p. 36

Nel *Roman de Renart* l'epiteto di gran lunga più frequente è “Renart li rous”<sup>15</sup>, la numerosità di questo inciso impedisce di isolarne un unico caso per presentare un esempio. Questa dicitura interessa la quasi totalità delle *branches* offerte della casa editrice Edizioni dell'Orso e durante una lettura generale dell'opera è impossibile non notare il suo continuo utilizzo.

In questa sede intendo brevemente indicare tre delle apparizioni più marcatamente negative dell'aggettivo “rosso” per riferirsi a Renart all'interno dell'opera. L'indicazione cromatica appare sempre come una motivazione utile a rafforzare quella che è la natura maligna della volpe. Questo esercizio ha lo scopo di mostrare come il rosso a cui si fa riferimento all'interno dell'opera non assuma mai valori positivi. Gli stessi personaggi del *Roman de Renart* sono soliti precisare il colore della volpe come segno della diversità che gli separa; Renart è anomalo rispetto ad un sistema, ritenuto comune, che si basa su altre tinte di pelo o di piumaggio.

Tralasciando descrizioni come “rosso furfante”<sup>16</sup> o “malvagio rosso”<sup>17</sup> i casi che vedremo in questa sede sono: «diabolico rosso», «rosso velenoso» e «rosso tipaccio». Queste scelte sono dovute a diversi motivi, fra cui l'originalità del termine che accompagna il colore, il luogo del racconto in cui vengono utilizzati e il personaggio che li pronuncia. Nel primo caso, al termine della *branche* XI che vede Renart approfittare della provvisoria assenza di Nobile per allestire un colpo di stato, una volta sedata la rivolta il re ha per l'artefice dello scompiglio parole durissime:

Et Renart par mout grant desroi  
3340 En fu mené devant le roi.  
Trestoz corociez et plain d'ire,  
Li rois li conmença a dire:  
«Ha! Pugnés rous de male part,  
De ma gent as fet grant essart,  
3345 Mes li guerredon t'ert renduz,  
Que orendroit seras penduz;  
Ne t'i vaudra enging ne lobes».

---

<sup>15</sup> Vale a dire “Renart il rosso”.

<sup>16</sup> Appellativo che ricorre, per esempio, nella *branche* I al verso 731. Bonafin 2018, p. 293.

<sup>17</sup> Questa descrizione di Renart la possiamo trovare, per esempio, nel corso della *branche* XI al verso 1057. Bonafin 2021, p. 321.

[Renart, con violenza, fu condotto al cospetto del re. Molto arrabbiato e colmo d'ira, il re cominciò a parlare: «Ah! Laido e diabolico rosso, hai fatto grande strage dei miei. Ma ti sarà resa ricompensa, ché presto sarai impiccato e non ti varrà a nulla furbizia o trucco».]<sup>18</sup>

Ovviamente, anche in questo caso Renart alla fine riuscirà a far cadere le accuse sul suo conto e tornare così alla libertà e al proprio castello. Come abbiamo visto nella sezione “Nobile il leone” il monarca del *Roman de Renart* si lascia spesso convincere dalle belle parole e il suo raggiri da parte della volpe è uno dei leitmotiv del “romanzo”. Resta di fatto che il legame col diavolo e con tutto ciò che riguarda l’Inferno è molto vivo nell’immaginario del rosso e questa occorrenza del termine all’interno del ciclo renardiano ne è una dimostrazione. L’accostamento di questi due termini indica una forte correlazione fra i due, la volpe è un essere diabolico e malvagio.

Un secondo caso degno di interesse è «rous venimeus» locuzione presente nella *branche XXII*. Il principale motivo di analisi di questa occorrenza è dovuto al soggetto che la pronuncia. È infatti originale che sia il lupo, nemico giurato della volpe, all’interno di un catalogo in cui potrebbe ricordare molte e ben peggiori (frutto dell’esperienza vissuta) qualità della volpe soffermarsi proprio sul colore dell’animale.

«Renart, ce n'est mie de vos -  
Dist Ysengrin - que je cous soie.  
Un serement vos en feroie  
275 Q'ainz Hersent, ma douce amie  
N'eüistes part ne compaignie.  
[...]  
Mes se ge vos ai fet damage  
Si en querez vostre droiture  
Isnelement grant aleüre,  
285 Je ne sui pas en vo dangier.  
Ne ne vos ai mie tant chier  
Que vos ein port droit ne amande,  
Ne nul escondit vos en rende,  
Foi que doi Noble le lyon  
290 [...]  
Mai m'apelastes foimentie,

---

<sup>18</sup> Bonafin 2021, pp. 414-415.

Filz a putain, rous venimeus  
Mes anemis estes morteus,  
Onques n'aiez vers moi fiance.

[«Renart, non è affar vostro - disse Isengrino - se io sia cornuto. Potrei giurare solennemente che, anzi, da Hersent, la mia dolce amica, non aveste attenzioni né compagnia. [...] Ma se io vi ho fatto un torto, allora cercate giustizia subito e in fretta, non sono a vostra disposizione. Non vi ho mica tanto caro da rendervi in anticipo giustizia o ammenda, o da porgervi alcuna scusa, per la fedeltà che devo a Nobile il leone. [...] Malamente mi chiamaste spergiuro, figlio di puttana, rosso velenoso. Siete mio nemico mortale, non contate più su di me.]<sup>19</sup>

L'ultimo esempio che compone questo breve elenco, sicuramente ampliabile, di epiteti renardiani che vedono l'impiego del termine rosso come aggettivo che descrive negativamente l'aspetto etico (oltre che quello visivo) della volpe è «ros garçon». Con questa citazione introduciamo quello che sarà il racconto analizzato nel corso del successivo sotto capitolo: la *branche* Ib. Nel corso di questa avventura Renart, immersi in una vasca per tintura, acquisisce un'insolita tinta gialla che gli permette di interagire liberamente con gli altri personaggi svincolato del colore della propria pelliccia. Lo stesso Isengrino, nemesi della volpe, non lo riconosce e si trova così comicamente costretto a descrivere a Renart stesso i motivi per cui è odiato da tutti.

Dist Ysengrin «Tu es molt prous  
Et si ses molt, si con je croi.  
Mes foi que doiz Artu lo roi,  
Se tu veis, se dex te gart,  
2400 Un ros garçon de pute part,  
Un losenger, un traïtor  
Qui envers nullui n'ot amor,  
Qui tot deçoit et tot engigne?  
[...]  
Tant m'a forfet que je voldroie  
Que il tornast a male voie.  
Se gel pooie as poinz tenir,  
Molt tost le convendrait morir:  
2415 Li rois m'en a doné congié,

---

<sup>19</sup> ivi, pp. 228-229.

Bien commandé et otroié».
   
 Renart tenoit le chef enclin.
   
 «Par foi - fet il - dant Ysengrin,
   
 Malvés lecher, fot il devez?
   
 2420 Comment fot il a non pelez?
   
 Dites nos». «Comment il a non?»
   
 «Fot il donques pelez Asnon?»
   
 Ysengrin rist, quant il ce ot,
   
 Et por le non d'Asnon s'esjot
   
 2425 Molt l'amast mels que nul avoir.
   
 «Volez - fait il - son non savoir?»
   
 «Oil: comment fot il pelez?
   
 «Renart a non li desfaez.
   
 Toz nos deçoit, toz nos engigne,

[Disse Isengrino: «Sei molto bravo e sai molte cose, a mio parere. Ma, per la fede che devi al re Artù, vedesti mai - Dio ti protegga! - un rosso tipaccio di mala parte, un malparliero, un traditore che non ha amor per nessuno, che tutti inganna e imbrogli? [...] Mi ha fatto tanto male che vorrei che andasse in malora. Se potessi averlo fra le mani ben presto gli accadrebbe di morire: il re me ne ha dato il permesso, l'ordine giusto e l'autorizzazione». Renart teneva il capo basso. «Affè, ser Isengrino - dice - malvagio birbante fotte egli pazzo? Come fotte egli chiamato a nome, diteci». «Come egli ha nome?» «Fotte dunque chiamato Anome?» Isengrino rise quando lo senti e per il nome d'Anome si rallegrò, gli piacque più d'ogni altra cosa. «Volete sapere - dice - il suo nome?» «Sì, come fotte chiamato lui?» «Renart si chiama quel farabutto. Tutti ci inganna, tutti ci imbrogli.»<sup>20</sup>

Abbiamo, nel corso di questo sotto capitolo, evidenziato come quella che poteva apparire una scelta aggettivale innocua si inserisca in realtà all'interno di un ampissimo caleidoscopio di significati che squalificano la moralità della volpe. “Renart il rosso” non è una locuzione vuota, proprio come il celeberrimo “Achille piè veloce”, onnipresente nell'*Iliade* omerica, indica le virtù e le vulnerabilità dell'eroe greco<sup>21</sup>, così l'epiteto molto frequente all'interno del *Roman de Renart* indica contemporaneamente le ragioni dell'originalità e dell'esclusione di Renart.

<sup>20</sup> *ivi*, pp. 30-33.

<sup>21</sup> Una ferita al tallone sarà infatti la causa della morte di Achille nel corso dell'*Iliade*.

## Riflesso

Come accennato nella precedente sezione questo ultimo sotto capitolo vuole mostrare quelli che sono i rapporti fra Renart e gli altri personaggi quando esso non è condizionato dal colore rosso del proprio pelo. La *branche* I<sub>b</sub> (*Renart tintore*) che, in questa sede, prendiamo in analisi è la terza parte di un più ampio racconto che vede sotto il numero I riunite tre lezioni: I, I<sub>a</sub> e I<sub>b</sub><sup>22</sup>.

Nella *branche* I, in occasione della corte plenaira indetta da Nobile, tutti gli animali del regno accorrono a palazzo («Onques n'i ot beste tant ose / Qui remansist por nule chose / Qui ne venist hastivement: / Fors dan Renart tant solement, / Le mal lere, le soulduiant, Que li autre vont encusant / Et enpirant devant le roi / Et son orgueil et son desroi»<sup>23</sup>), l'unico a non presentarsi è Renart. L'assenza della volpe permette agli altri animali di parlarne male.

Colui che innesca il meccanismo comico della novella, ossia il primo a nominare la volpe ricordandone gli atti empì è ovviamente Isengrino. Il lupo, di fronte al re, muove la richiesta di ricevere un giusto risarcimento per lo stupro della moglie da parte della volpe<sup>24</sup>. Il re non accoglie le suppliche del lupo, anzi lo invita a tacere per evitare di rendersi ancora più ridicolo e di ricordare di essere un cornuto. Come molti altri animali a corte, Nobile è infatti convinto che la natura lussuriosa della lupa<sup>25</sup> abbia facilitato il rapporto fra lei e Renart: essendo dunque consensuale l'unione non si sarebbe corretto parlare di violenza sessuale.

Le accuse mosse da Isengrino nei confronti di Renart restano pesanti e alzano un polverone all'interno dell'assemblea. Nella prima parte del racconto si assiste ad un veloce scambio di battute fra i protagonisti del dibattito: Nobile, Isengrino ed Hersent. Alla fine della discussione il re riesce a riportare l'ordine a corte sebbene lo stato di quiete

---

<sup>22</sup> La sigla priva dell'accompagnamento di lettere (I) è utilizzata per far riferimento al testo che compare più volte come incipit delle raccolte renardiane (11 volte nei 14 manoscritti principali).

<sup>23</sup> «Nessun animale ci fu tanto temerario / che per qualche motivo mancasse / di venire in tutta fretta, / eccetto il solo ser Renart, / il malandrino, l'impostore, / che gli altri vanno accusando / e incolpando davanti al re / per la sua superbia e la sua insubordinazione». Bonafin 2018, p. 252.

<sup>24</sup> L'episodio è contenuto nella *branche* II.

<sup>25</sup> Caratteristica a cui già si accennava nel "Catalogo animali" all'interno della sezione dedicata ad Isengrino.

duri per poco. Archivate infatti le istanze del lupo, Nobile si vede ancora una volta incalzato dalle richieste di sottoporre Renart a processo, a muovere tale richiesta è in questo caso Chantecler. Il gallo si presenta a palazzo col cadavere di una gallina uccisa dalla volpe e ne chiede giustizia. Dopo la commovente storia della povera Copee<sup>26</sup> morta sotto i denti di Renart il leone non ha più motivi per opporsi al processo di Renart.

Nobile invia Bruno come suo ambasciatore per chiamare la volpe a palazzo. Arrivato al castello di Malpertuis l'orso viene però ingannato da Renart con la promessa di miele e non riesce a ricondurlo con sé a corte. Tornato da Nobile malridotto e senza la persona che era andato a chiamare Bruno costringe il re ad inviare un nuovo emissario: Tibert. Il gatto, come l'orso sarà ingannato, solo Grimbert, cugino della volpe riuscirà a convincerlo a presentarsi al processo. A palazzo la volpe non perde tempo e inizia con grande astuzia a smontare le accuse che le vengono mosse («Mes qui g'aint ou hee Renart, / Ne fet pas chere de coart. / Ainz commence enmi la meson / Teste levee sa reson»<sup>27</sup>) prima dalle vittime dei suoi inganni e poi dal gallo. Surclassati sul piano retorico gli animali che reclamavano giustizia sono costretti a far cadere le accuse e a lasciar libero Renart.

Appena dopo averla fatta nuovamente franca, nel momento in cui è necessaria la maggiore cautela, Renart non resiste al richiamo dell'inganno. Uscito da corte in sella ad un cavallo non passa molto tempo prima che si imbatta in Codardo<sup>28</sup> che, vista la fame della volpe, viene catturato con il desiderio di mangiarlo in un secondo momento. La lepre in un attimo di disattenzione da parte della volpe riesce a divincolarsi e ad avvertire il re che, preso dalla collera, emette un bando con licenza di uccidere la volpe senza processo per chi riuscirà a prenderla.

Fino a questo punto *branche* I e I<sub>b</sub> combaciano, ciò che allontana le due versioni è la soluzione che Renart adotta durante la fuga. Mentre nel primo caso dopo aver riportato numerose ferite la volpe riesce a rifugiarsi nel proprio castello nel *Renart tintore*, la buona corsa dell'animale non basta a permettergli di farla franca ed è costretto ad ulteriori disavventure.

---

<sup>26</sup> Questo il nome della gallina vittima di Renart che giocherà un ruolo importante anche nella *branche* I<sub>b</sub>.

<sup>27</sup> «Ma, incurante di chi lo ami o lo odii, / Renart non fa cera di codardo, / anzi, in mezzo al palazzo, / comincia il suo discorso a testa alta». Bonafin 2018, p. 320.

<sup>28</sup> Vassallo del re che aveva assistito al processo.



Come abbiamo precedentemente osservato, con la cattura della lepre per farne uno spuntino prelibato per sé e per i figli, il motore di Renart è quasi sempre la fame. Nella *branche* I<sub>b</sub> questo acquista i contorni della divina provvidenza: la parodica preghiera rivolta in un attimo di riposo dalla fuga non passa inosservata e viene accolta garantendo alla volpe quanto desiderato.

2220                   Lors dist Renart une proiere  
qui molt fu pressieuse et chiere:  
«He Dex, qui meins en trinité,  
qui de tans perilz m'as jeté  
et m'as souffert tans malz a fere  
que je ne doüsse pas fere,  
2225                   garde mon cors d'ore en avant  
par le tien seint commandement!  
et si m'atorne en itel guise,  
en tel maniere me devise  
qu'il ne soit beste qui me voie,  
2230                   qui sache dire qui je soie»

[Allora Renart disse una preghiera / che molto fu preziosa e buona: / «Ah, Dio, che sussisti in Trinità, / tu, che mi hai liberato da tanti pericoli / e hai tollerato che facessi tanti mali / che non avrei dovuto fare, / proteggi il mio corpo d'ora in avanti / per la tua santa legge! / E acconciami in questa guisa: / trasformami in modo tale / che non ci sia bestia fra quelle che mi vedranno / che sappia dire chi io sia».]<sup>29/30</sup>

Arrivato nei pressi di una tintoria la volpe si sporge dalla finestra per vedere se all'interno vi è del cibo ma, una volta perso l'equilibrio, precipita in una tinozza che ne muta il colore del pelo da rosso a giallo («Sa teinture avoit destemperee / Au mielz qu'il pout et

---

<sup>29</sup> Bonafin 2021, pp. 20-21.

<sup>30</sup> Questo passo della *branche* I<sub>b</sub> viene citato anche da Carlo Donà in *Trubert*. La preghiera della volpe ricorda da vicino quello dell'eroe al centro della trattazione del filologo che delinea i tratti del topos letterario: la «parodia della preghiera epica, e più in particolare della cosiddetta preghiera di richiesta, sul tipo di quelle che troviamo ad esempio nella *Chanson de Guillaume* (vv. 813-816 «Sainte Marie, mere genitriz, / si veirement cum Deus portas a fiz, / garisez mei pur ta seinte merci / que ne m'ocient cist felon Sarrazin»), o in *Huon de Bordeaux* (vv. 7752-53: «Sainte Marie, car me secorés / et que je puisse ce cheval conquerer!»)» (p. 113).

atrempee. / Faite l'avoit por teindre en jaune»<sup>31</sup>). Renart sta per affogare<sup>32</sup> quando arriva il tintore gestore dello stabilimento che lo salva poiché ha saputo dalla volpe l'appartenenza alla comune maestranza. L'espedito utilizzato dalla volpe per salvarsi va visto alla luce di quelle che sono le coordinate del lavoro di tintore nell'epoca della composizione del *Roman de Renart*. Durante il Medioevo, infatti, il tintore non è un semplice mercante di stoffe bensì un artigiano. Solo un certo numero di tinture era concesso ad ogni stabilimento e questo rendeva la professione specifica e “chiusa”.

Avere a che fare con il processo metamorfico delle stoffe non era visto di buon occhio dalla società del tempo. Cambiare la natura delle cose era un potere che, secondo molti, doveva spettare solo a Dio. Chi svolgeva questa professione era perciò ritenuto nemico del Signore come tale veniva escluso dalla società. Oltre ad una dubbia moralità ai tintori viene mossa l'accusa dell'inquinamento delle arie e delle acque, gli stabilimenti sono pertanto costretti a spostarsi sempre più in periferia lontano dal vivere civile e dagli altri. La lontananza di queste figure dal sistema medievale non fa che alimentare, nelle fonti dell'epoca, la caratterizzazione di queste figure come misteriose. I tintori sono spesso descritti come litigiosi e chiusi, «sono sporchi, portano abiti chiazzati, e hanno unghie, viso e capelli macchiati. Fin nel loro aspetto trasgrediscono l'ordine sociale: imbrattati dalla testa ai piedi, ricordano degli istrioni usciti dalle vasche dell'Inferno».<sup>33</sup> Secondo lo storico francese autore di *Medioevo simbolico* una conferma di questa natura infernale del mestiere di tintore è fornita dal lessico:

Il lessico conferma in parte questo sguardo inquieto o di disprezzo che le società europee hanno a lungo rivolto al mestiere di tintore. In latino classico, esistono due parole per designare questa professione: *tinctor* e *infector*. Entrambe sopravvivono nel latino medievale, sebbene la seconda sia ormai più rara della prima. Nel corso dei secoli, infatti, *infector* - direttamente derivata dal verbo *inficere*, «impregnare, ricoprire, tingere» - si carica di una connotazione negativa designando non più il mastro artigiano ma i suoi più umili operai,

---

<sup>31</sup> «Aveva stemperato la sua tintura / e diluita meglio che poteva. / L'aveva fatta tingere di giallo.» Bonafin 2021, p. 23

<sup>32</sup> Il processo colorante avveniva, all'altezza della composizione del ciclo renardiano, in due modi e prevedeva due diverse tipologie di tintori: esistevano i tintori *de bouillon* (che bollono dapprima la stoffa con la tinta e il mordente) e i tintori *de cuve* (che possono pure tingere a freddo). Il maggior rischio incontrato dalla volpe durante l'immersione nella vasca non è tanto quello delle ustioni quanto quello dell'annegamento, è naturale pensare dunque che la tecnica utilizzata dal tintore presente nella *branche Ib* sia quella che prevede un'acqua fredda.

<sup>33</sup> Pastoureau 2005, p. 169

quelli che puliscono le vasche a svuotano le acque putride; poi, divenuta troppo peggiorativa, la parola finisce per sparire. Lo stesso verbo *inficere* non significa più soltanto tingere, ma anche alterare, sporcare, corrompere; e il suo participio passato, *infectus*, acquista il significato di fetido, malato, contagioso. Quanto al sostantivo *infectio*, che in latino classico indica la sola tintura, esprime ormai l'idea di lordura, di sudiciume, di fetore, persino di malattia (dapprima dell'anima, poi del corpo). Gli autori cristiani hanno dunque buon gioco ad accostare le sonorità di questa famiglia di parole a quelle del termine *infernum*, l'Inferno. L'atmosfera sudicia e nauseabonda che regna nel laboratorio del tintore (*infectorium*), così come la presenza di vasche e bollitori e le misteriose operazioni che vi si svolgono, sembrano tutti congiurare per fare di questo luogo l'anticamera dell'Inferno.<sup>34</sup>

La figura con cui Renart entra in contatto non è dunque quella di un uomo innocuo ma di un demone che muta la natura delle cose create dal Signore e che viene inteso come parente prossimo dei demoni infernali. Fra la volpe e il tintore si crea dunque un rapporto simbiotico che vede entrambe le figure vittime di esclusione poiché compiono azioni contrarie a quella che è la morale comune. I significati negativi delle due figure incontrandosi tendono a sommarsi e quest'unione è ben espressa dal mutamento del mantello della volpe. Diventando giallo Renart lega la propria storia a quella dei tintori e i tintori la loro a quella di Renart, così facendo le due classi acquisiscono i difetti l'una dell'altra.

“Renart giallo” non è un abbassamento di “Renart li rous” ma per certi versi una sua elevazione. Il giallo è infatti un altro dei colori tipici di Giuda nell'iconografia del tempo: se rossi erano i capelli gialli erano gli abiti. La tinta della veste del traditore di Cristo si fa sinonimo di falsità e menzogna e l'identificazione con questa figura è uno dei principali motivi della svalutazione del colore. Si assiste in questi anni alla nascita di una contrapposizione di questi toni pastello con quella che è la lucentezza dell'oro che assurge a “buon giallo”. Ecco allora che tutto quello che non è oro viene associato alla follia e al disordine.

Il giallo sin dall'antichità indica ciò che è impuro, ma quello di cui Renart si compiace, esaltandone la lucentezza («Ta teinture est molt bien pernanz, / Jaunez en sui et reluisanz»<sup>35</sup>), deve per forza essere un miglioramento rispetto al rosso che fino a poco prima lo distingueva del resto degli animali. Abbandonato il fulvo Renart deve per forza

---

<sup>34</sup> *ivi*, pp. 171-172

<sup>35</sup> «La tua tintura impregna molto bene: / sono di un bel giallo brillante». Bonafin 2021, p. 27

di cose essere diventando biondo e dunque dorato. Con questo nuovo mantello la volpe si dota di un travestimento perfetto che, sebbene non ne muti la conformazione fisica, ne sanifica l'immagine.

Quello del camuffamento è un tema ricorrente nella letteratura di ogni epoca. Trubert, Briccone che può essere considerato come la più naturale evoluzione di Renart, ne fa largo impiego nelle sue avventure allacciandosi ad un *topos* classico. Il mascheramento è un espediente narrativo tradizionalmente associato alla realizzazione di due fini, la fuga e la seduzione, da parte del protagonista. Una volta compiute queste missioni la finzione viene meno.

Nella letteratura francese il travestimento ha spesso funzione comica, se certamente generava riso anche l'immagine di Achille vestito da donna a Sciro, il pubblico del tempo sentendo la *branche* I<sub>b</sub> non poteva ignorare il precedente di Guillaume<sup>36</sup> eroe che può con ogni diritto essere definito «“le chevalier au deguisement” per la sua abilità proteiforme nel fingersi altro da quello che è in realtà»<sup>37</sup>. Come nel caso omerico sono tratti fisici spesso a far cadere il mascheramento e a tradire l'eroe francese è spesso la fragorosa risata. Insieme alla voce il riso è un tratto fonetico difficile da camuffare e in grado di identificare univocamente una persona.

Massimo Bonafin individua un possibile modello di partenza per la *branche* I<sub>b</sub> in un racconto indiano contenuto nel *Pañcatantra*. In questo racconto uno sciacallo mosso dall'appetito cade in una giara di indaco che ne muta il colore in blu. Con la nuova tinta la bestia prova a farsi credere un'entità sovranaturale ma non riuscendo a resistere all'istinto di ululare si smaschera e viene ucciso. Renart è più astuto dello sciacallo e riesce a mascherare il suo “verso” con un idioma nuovo ricavato da una parodica mescolanza fra inglese e francese<sup>38</sup>. La volpe sceglierà volontariamente di far cadere la messa in scena per punire la moglie che voleva convolare a seconde nozze.

Lo svelamento si accompagna a una sequela di ingiurie, di minacce e di colpi con cui Renart si sfoga sulla consorte per il tradimento e anche con la lupa che in fondo le ha tenuto

---

<sup>36</sup> Va precisato però che all'interno delle avventure di Guillaume, come osserva Marco Infurna, il travestimento funge più spesso da verifica della propria fama che da strumento utile ai fini delle imprese eroiche.

<sup>37</sup> Infurna 1985, p. 355.

<sup>38</sup> Questa nuova lingua creata dalla volpe è il centro del meccanismo comico all'interno del racconto e si basa sulla continua sostituzione del verbo *estre* in *foutre*.

bordone, preparandole pure il letto nuziale: la virulenza con cui egli riafferma il proprio predominio sessuale e la sorpresa fanno sí che le due protagoniste siano scioccate e si credano vittime di un incantesimo (dopotutto l'aspetto giallo brillante non è mutato nella volpe), ma non possono fare a meno di riconoscerlo dalla voce.

Durante il suo mascheramento nessuno sospetta che Galopin (nome con cui Renart si fa chiamare fingendosi un giullare esperto in *matière de Bretagne* e in viella) possa essere una persona malvagia, crudele e per questo degna di odio. Il lupo Isengrino non chiede che questo nuovo personaggio sia giustiziato dopo essere stato ingannato, fatto battere e umiliato per mezzo di una castrazione che lo vede cacciato dal letto nuziale.

- 2225 Quant ont mangié a grant loisir,  
Si parolent d'aler jesir:  
Et lors i ot molt, ce sachez,  
Parle ainz que il fust coché.  
Molt grant piece s'i arestut.
- 2230 Mes neporoc cocher l'estut:  
Hersent l'achole, si l'enbrache,  
Et lez lui se jut fache a face.  
Et cil commence a reüser  
Et durement a reculer.
- 2235 Mes ne li vault, si con je quit.  
Encore ora tel chose anuit  
Dont il n'oüst ja nule envie,  
Qu'il n'avoit cure de sa vie.  
Hersent l'achole et cil se tret
- 2240 En sus, n'a soing de son atret.  
«Et qu'est or ce - fet ele - sire?  
Avez me vos coilli en ire?»  
«Dame - fet il - et que volez?»  
«Si faites ce que vos solez».
- 2245 «Ge n'en sui mie ore aiesiez,  
Mes desormes vos en tesiez».  
Fet Hersent «Je ne m'en puis tere,  
Ainz vos convient la cose fere».  
«Que ferai, va?» «Que te convient,
- 2250 Ce qu'a totes femes avient».

«Taisiez - fait il - n'en ferai mie.  
 Or doüssiez estre endormie  
 Et avoir dit vo patrenostre,  
 Que vigile est d'un seint apostre».

2255 «Sire - fet ele - par seint Gile,  
 Ja n'i aura mester vigile.  
 Se vos volez m'amor avoir,  
 Fetes en tost vostre pooir»  
 Dame Hersent forment le haste,

2260 Il se trestorne, ele li taste  
 Iloc ou la coille soloi  
 Estre par raison et par droit.  
 N'i trova mie de l'andoille  
 «Chetis - fet ele - ou est ta coille,  
 2665 Qui ci endroit te soloit pendre?

[Quando hanno mangiato a piacimento, discorrono di andare a letto: e, sappiate, si parlò molto prima di coricarsi. Un gran pezzo si dilungò ma nondimeno coricarsi dovette. Hersent l'avvolge e lo abbraccia, e si stende al suo fianco, rivolta verso di lui. Ma egli comincia a sottrarsi e a ritrarsi con decisione. Ma non gli serve, a mio parere. Dovrà ascoltare stasera qualcosa che non avrebbe voluto, di cui non s'era curato in vita sua. Hersent l'abbraccia ed egli si tira indietro, non curandosi dei suoi approcci. «Che cosa succede, signore? - fa lei - Siete in collera con me?» «Signora - fa lui - che volete?» «Che voi facciate come al solito». «Ora non sono tanto di buon umore e adesso voi state zitta!» «Non posso tacere - fa Hersent - E voi fate il vostro dovere!» «Fare che cosa?» «Il tuo dovere, quello che spetta a tutte le mogli». «Tacetè! - fa lui - non farò nulla. Ora voi dovrete essere a dormire e aver detto il Paternostro, che è la vigilia di un santo apostolo». «Signore - fa lei - per sant'Egidio, non servirà alcuna vigilia. Se voi volete avere il mio amore, fate subito ciò che è in vostro potere». Donna Hersent lo assale con insistenza, egli le volta la schiena, lei lo tasta là dove i coglioni di solito erano secondo natura e ragione. Non trovò traccia del salsicciotto. «Disgraziato - fa lei - dov'è l'affare che soleva pendere in questo posto?]<sup>39</sup>

Nessuno offende Galopin eppure, essendo una volpe, si dovrebbe rendere immagine di una serie di vizi. Questo “nuovo” personaggio stimola la fiducia del prossimo. Osservando la netta differenza, in termini di percezione del personaggio, fra quello che precede e quello che segue il bagno nella vasca, viene naturale associare il patrimonio

---

<sup>39</sup> Bonafin 2021, pp. 44-47.

negativo della figura di Renart in buona parte al suo mantello rosso. La volpe bionda non condivide con quella rossa l'innata malvagità.

La volpe nella *branche* I<sub>b</sub> è sempre Renart che in quanto *trickster* inganna il prossimo: lo fa con Isengrino con l'inganno della viella<sup>40</sup> e lo fa con Poncent che voleva sposare sua moglie. Ciò che cambia è la percezione che si ha di Renart non tanto la sua natura. L'indole dei personaggi, come abbiamo precedentemente osservato, sopravvive ad ogni mascheramento e finisce sempre col tradire il travestimento. Quando è gialla però la volpe appare buona, più simile ad una creatura celeste che ad un'infernale maschera del demonio e questo le permette di agire in maniera differente.

«Il colore è innanzitutto un fatto di società»<sup>41</sup> e se la società crede che i rossi siano cattivi non saranno alcuni casi di rossi buoni a confutare questa teoria. Allo stesso modo se al giallo si associano una serie di valori positivi tali da permettere la fiducia di un passante non basterà l'incontro con un Renart a mutare la teoria sulla bontà dei biondi. Le convinzioni collettive sono ben radicate e non hanno bisogno di elementi a favore (come osservato nella presentazione di Renart nel corso della *branche* XXIV).

Renart ancora una volta mette in scena una carnevalizzazione del mondo, nulla è ciò che sembra essere e nulla è ciò che dovrebbe rappresentare. L'abbattimento delle aspettative dei personaggi all'interno del *Roman de Renart* finisce col minare anche quella che è la nostra sensibilità di lettori. Crediamo che per leggere un personaggio come Galopin basti cambiare colore a Renart quando in realtà il primo si dota di tutta una serie di pensieri secondari che lo allontanano profondamente dal *trickster* che siamo stati abituati a conoscere nelle altre *branches*.

---

<sup>40</sup> Renart si finge un giullare che ha smarrito la viella e interrogando il lupo su dove potesse trovarne una lo convince a fare irruzione nella dimora di un contadino. Una volta entrato in possesso dello strumento il *trickster* con un grande frastuono sveglia l'uomo e chiude la porta impedendo al lupo di scappare. Intrappolato Isengrino è costretto a lottare con gli occupanti della casa rimediandone la perdita dei coglioni.

<sup>41</sup> Pastoureau 2005, p. 101





## EPILOGO

Il lettore del *Roman de Renart* non è solo fruitore dell'opera ma anche personaggio della rappresentazione. È grazie al pubblico che il Briccone ha dei tabù da infrangere ed è sempre grazie al pubblico che Renart è in grado di scovare gli elementi utili per camuffarsi.

Il Briccone è così dio, animale, essere umano, eroe, buffone, colui che è vissuto prima del bene e del male, negazione, affermazione, distruttore e creatore. In una parola, è il Briccone divino. Se ci prendiamo gioco di lui, ci guarda sogghignando. Ciò che accade a lui, accade anche a noi.<sup>1</sup>

Etichettare Renart è un'azione impossibile poiché nella sua figura c'è buona parte della nostra coscienza. Il suo profilo, mobilissimo e versipelle, disponibile a continui camuffamenti e incessanti mutamenti, si modella e si riplasma di volta in volta secondo un principio di trasformazione adattiva alle contingenze specifiche di ogni singola congiuntura.

Con questo mio lavoro di ricerca sulla figura della volpe ho tentato di mostrare come il rosso si leghi indissolubilmente alla figura del Briccone francese Renart. In queste pagine ho provato a convincere una platea ideale che questa corrispondenza fosse esatta e incontrovertibile. Per far ciò ho sviluppato il testo lungo tre nuclei tematici principali<sup>2</sup> (le caratteristiche principali del romanzo, il complesso degli attori presenti nell'opera e infine il protagonista ossia la volpe) utili al consolidamento di questa teoria. Infine, mi sono servito di numerosi esempi, tratti da alcune delle *branches* più famose del ciclo renardiano, che hanno permesso di evidenziare i preconcetti che accompagnano e segnalano negativamente “Renart li rous”.

Col caso finale della *branche* I<sub>b</sub>, racconto in cui la corrispondenza volpe-rosso si rompe, ho voluto però giocare un personalissimo *trick* al lettore. La novella di *Renart tintore* mostra infatti come il Briccone abbia scelto di essere rosso e volpe. Un'immagine

---

<sup>1</sup> Jung 2006, p. 133

<sup>2</sup> Nuclei dichiarati anche in *Premessa*

che racchiude e condensa le peculiarità negative dell'animale diabolico e del colore del fuoco infernale è la più molesta per il lettore e quella che meglio incarna la natura del *trickster*. Con questo travestimento Renart non ha bisogno di parlare, è la sua forma a parlo esplicitamente come altro rispetto alla comunità e soprattutto rispetto a ciò che può essere individuato come “giusto”. I Bricconi dunque non hanno dei contorni ben definibili e sono di volta in volta ciò che è più adatto a sorprendere e disturbare la sensibilità del lettore.

Durante la lettura del ciclo renardiano ci siamo convinti che Renart fosse una volpe rossa ma quest'immagine non è che un frammento della pellicola che il protagonista del romanzo registra, taglia e cuce come un antico rapsodo. Il *fil rouge* del *Roman de Renart* è il continuo abbattimento delle convinzioni del pubblico (convinzioni che si creano durante la lettura dell'opera) e questo riguarda anche lo scheletro delle *branches* stesse. I continui ritorni, quasi strutturali, dell'epiteto “Renart li rous” rafforzano un'immagine che nei fatti non esiste, la locuzione si rivela ingannevole e fornisce al pubblico una chiave di accesso sin troppo facile e immediata a quella che è la natura del protagonista. La volpe all'interno dell'opera non ha un vero colore e, ragionandoci attentamente, non è nemmeno una vera volpe<sup>3</sup>. Tutte le proprietà che caratterizzano Renart e che vengono fornite al pubblico dall'autore non sono altro che travestimenti utili al Briccone per orientare e poi spiazzare le nostre aspettative.

---

<sup>3</sup> Come abbiamo visto nel prologo del catalogo queste figure hanno caratteristiche zoomorfe.





## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti primarie*

*Vita e morte avventurose di Renart la volpe* (a cura di Massimo Bonafin), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012

*Il romanzo della volpe* (a cura di Massimo Bonafin), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018

*Le metamorfosi della volpe* (a cura di Massimo Bonafin), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021

Heinrich Der Glicheseare, *La volpe Reinhart* (a cura di Carla Del Zotto), Carocci Editore, Roma 2007

Chretien de Troyes, *Il cavaliere e il leone* (a cura di Francesca Gambino), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018

Fedro, *Favole* (a cura di Fernando Solinas), Mondadori, Cles 2019

### *Letteratura secondaria*

Massimo Bonafin, *Le malizie della volpe, parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Carocci Editore, Roma 2006

Massimo Bonafin, *Un giullare tutto giallo. Itinerario critico attraverso la branche 1 b del Roman de Renart*, «Medioevo Romanzo, rivista semestrale», 44, 2020, pp. 102-124

Carlo Donà, *Trubert o la carriera di un furfante, genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994

Sigmund Freud, *Psicanalisi dell'arte e della letteratura*, Newton Compton Editori, Roma 2020

Marco Infurna, *Guillaume d'Orange o Le chevalier au déguisement: il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume*, «Medioevo Romanzo, rivista semestrale», 10, 1985, pp. 349-369

Carl Gustav Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, *Il briccone divino*, SE Studio Editoriale, Milano 2006

Margherita Lecco, *Ricerche sul «Roman de Fauvel»*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993

Francesco Maspero, *Bestiario antico, gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Edizioni Piemme, Alessandria, 1997

Silvana Miceli, *Il demiurgo trasgressivo*, Sellerio editore, Palermo 1984

Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005

Michel Pastoureau, *L'orso, Storia di un re decaduto*, Einaudi Editore, Torino 2008

Michel Pastoureau, *Rosso, storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2021