

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XIV · 1989

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Intertestualità nel *Roman de Renart*

1. «La storia di tutta la letteratura medievale... è, per parecchi secoli, in gran parte una storia dell'assimilazione, elaborazione e imitazione del bene altrui». Queste parole di Paul Lehmann¹, ampiamente sottoscritte, tesaurizzate e sviluppate da Michail Bachtin², dimostrano — se ce ne fosse ancora bisogno — che la problematica dell'intertestualità è stata sempre avvertita nei migliori studi di filologia medievale, anche prima che il nuovo concetto critico diventasse di moda nella scienza letteraria degli ultimi vent'anni³. Esso ha nondimeno consentito, in concomitanza con le correnti strutturalistiche e semiologiche, di riformulare più precisamente le relazioni dei testi medievali fra di loro, e in particolare di quelli, e non sono pochi, che si costituiscono in forma ciclica. Opportunamente, quindi, in apertura di uno studio di qualche anno fa sul ciclo epico di Guillaume si trovava l'affermazione che «lo studio dell'intertestualità nelle opere dei cicli medievali può davvero costituire un'area di ricerca di ampio respiro, legittima e meritoria»⁴. Un eccellente banco di prova per studiare i procedimenti intertestuali nella letteratura medievale è senz'altro offerto dal *Roman de Renart*.

Il ciclo di racconti che hanno per protagonista la volpe, redatti da vari autori fra XII e XIII secolo, è trådito da una ventina di manoscritti, raggruppati in tre famiglie principali, e conta circa trentamila versi⁵. In una varietà di registri rimarchevole

¹ P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963 (2ª ed.), p. 2 (mia traduzione).

² Cfr. p. es. M. Bachtin, «Dalla preistoria della parola romanzesca» (1940), in *Estetica e romanzo*, trad. it. a c. di C. Strada Janovič, Torino 1979, pp. 407-44, cit. a p. 432.

³ Per un primo orientamento si può ricorrere alle «Indicazioni bibliografiche ragionate» a c. di L. Apone e R. Caprini, in *Intertestualità*, Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura, a c. di M. Bonafin, Genova 1986, pp. 115-21.

⁴ D. Maddox & S. Sturm Maddox, «Intertextual Discourse in the William Cycle», *Olifant* 7 (1979): 131-48 (trad. it. di R. Caprini, in *L'epica*, a c. di A. Limentani e M. Infurna, Bologna 1986, pp. 305-21, cit. a p. 306).

⁵ Edizioni di riferimento: *Le Roman de Renart*, par E. Martin, 3 voll., Strasbourg 1882-87, rappresenta la famiglia α e si basa sul ms. A (Paris, B.N.f.

(dal comico al fiabesco, dal satirico al meraviglioso, all'osceno) vengono narrati e rinarrati fundamentalmente due tipi di storie: gli incontri di Renart con altri animali che cadono nei suoi tranelli, e i giudizi a cui egli è sottoposto, o si sottrae, per le sue imprese da parte della società degli animali⁶. Nonostante la materia narrativa di eccezionali dimensioni (un albero a ventisei/ventisette *branches*) i filologi del passato non hanno esitato, in vista di un'interpretazione complessiva, a tentare drastiche riduzioni, in ciò facilitati dalla fisionomia stessa del corpus.

Occupandosi d'intertestualità *sans le savoir*, sia Sudre⁷ che Foulet⁸ avevano sfruttato la proliferazione di richiami da una *branche* all'altra del *Roman de Renart* per stabilire, l'uno, relazioni con schemi e motivi narrativi di ascendenza folclorica, e, l'altro, una verosimile mappa delle fonti letterarie e una cronologia dei testi del ciclo. Ciò che a loro forse importava meno, in quella straordinaria enciclopedia del riuso che è il *Roman de Renart* [d'ora in poi: *RR*], erano le modalità stilistiche che governano le riprese, le allusioni e le ripetizioni, ora in chiave di imitazione di una storia di successo, ora come trasformazione di vecchi elementi in un contesto nuovo, e gli scopi che i diversi trovieri si prefiggevano raccontando avventure già note (coerenza e connessione col ciclo, ma anche smentita e parodizzazione dei precedenti, p. es.).

Un'impostazione più moderna della problematica intertestuale nel ciclo renardiano si fa strada già nell'importante contributo di Jauß⁹, laddove rileva una differenza significativa fra la ciclizzazione epica e quella del *RR*; quest'ultimo non si fonda tanto su un asse temporale lineare, entro cui operare il recupero di

fr. 20043) per le brs. 1-14, integrato dal ms. D (Oxford, Bodl. Douce 360) nelle lacune, sul ms. N (Roma, Vat. Reg. 1699) per le brs. 15-17, sul ms. de Cangé (Paris, B.N.f. fr. 371) della famiglia β per le brs. 18-22 e 24; le brs. 23, 25 e 26 sono conservate in mss. unici. Sulla famiglia β si fonda invece *Le roman de Renart*, par M. Roques, 6 voll., CFMA, Paris 1948/1963, e sul ms. C (Paris, B.N.f. fr. 1579) della famiglia γ *Le Roman de Renart*, par N. Fukumoto, N. Harano, S. Suzuki, 2 voll., Tokyo 1983, 1985.

⁶ Introducono alla problematica renardiana: F. Schalk, «Die moralische und literarische Satire», in *GRLMA* vi/1: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg 1968, pp. 245-74, nonché M. R. Jung, «Satirische, komische und realistische Literatur der Romania», in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 7: *Europäisches Mittelalter*, Wiesbaden 1981, pp. 397-424.

⁷ L. Sudre, *Les sources du Roman de Renart*, Paris 1893.

⁸ L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris 1914.

⁹ H. R. Jauß, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959.

eventi trascorsi, o anticipare eventi futuri della vita di un eroe, o dar spazio a un personaggio secondario, quanto piuttosto sulla possibilità di generare una costellazione di racconti, sempre nuovi e sempre uguali, attorno al nucleo ideativo delle astuzie di Renart. Combinando poi più decisamente l'approccio stilistico con quello antropologico si è potuto individuare nelle *trickster stories* un modello di narrativa ciclica assai affine al RR¹⁰: com'è noto, il *trickster*, o briccone divino, è una figura mitologica protagonista di una serie di racconti, ognuno dei quali verte su un tiro o una burla che questo personaggio mette in atto contro qualcun altro¹¹. Infine, una recente analisi di tipo narratologico¹² ha messo in luce la presenza di due tipi di sequenze narrative cui obbediscono quasi tutte le *branches* del RR, ossia le 'ricerche di cibo' e le 'ricerche di giustizia', con possibilità di varianti e, soprattutto, di reciproco incastonamento (*enchâssement*), nonché con una diversa modellizzazione dello spazio e del tempo.

Ma tutti questi spunti non hanno finora prodotto un esauriente studio dell'intertestualità renardiana, che tenga conto dei risvolti stilistici che meglio possono farci apprezzare le differenze fra le varie *branches* e i loro reciproci rapporti. Anzi, dopo i fasti della critica delle fonti si è talvolta perfino trascurata un'analisi micrologica, in grado di accertare l'entità e le forme delle riprese, le procedure citazionali e allusive, i casi di racconto nel racconto e il gioco più o meno raffinato con le voci del narratore e dei personaggi. Da qui intende appunto partire l'indagine che segue.

2. Uno studio del RR sotto il profilo dell'intertestualità può essere impostato secondo diverse direttrici: p. es. assumendo l'intero corpus come un unico testo (in realtà è una sommatoria di testi) si possono determinare le relazioni che intrattiene con la letteratura coeva o anteriore (*fabliaux* e testi mediolatini affini; *chansons de geste* e romanzi cortesi, in chiave di parodia). Tuttavia sarà preferibile cogliere e precisare prima i legami di

¹⁰ Cfr. N. F. Regalado, «Tristan and Renart Two Tricksters», *L'Esprit créateur* 16 (1976): 30-8, e da ultimo A. Lomazzi, «L'eroe come trickster nel *Roman de Renart*», in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a G. Folena*, Modena 1980, pp. 55-65.

¹¹ Cfr. S. Miceli, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo 1984.

¹² E. Suomela-Härmä, *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Helsinki 1981.

una *branche* coll'altra all'interno del ciclo; si scoprirà così che la compattezza del *RR* è molto meno immediata di quanto si creda, come già riconobbe Foulet¹³. Uno studio della coesione ciclica potrebbe fondarsi sulla ricorrenza dei personaggi, individuati da alcuni tratti significativi¹⁴, ovvero sulla frequenza di certi schemi narrativi: è truitistico, p. es., ricordare che il *Jugement Renart* rappresenta uno degli episodi più ripetuti e variati ed evidentemente più graditi dal pubblico, dato che quasi tutti i manoscritti portano la *branche* del processo in testa alla collezione¹⁵.

In questa sede, invece, si privilegeranno i procedimenti intertestuali che incidono maggiormente sull'articolazione narrativa di singole *branches*, cercando di mettere in evidenza la funzione che di volta in volta assumono i frequenti riferimenti a storie precedenti, la loro variamente dettagliata evocazione in contesti diversi, gli effetti di specularità che ne conseguono¹⁶. L'importanza di un tale reticolo di richiami interni fu adeguatamente valorizzata da Foulet per stabilire l'antichità o priorità di alcune *branches* perché non contenevano accenni a precedenti avventure di Renart. D'altronde il riferirsi ad episodi della vita della volpe narrati in altri testi non è indicativo semplicemente della competenza intertestuale dell'autore, ma anche, in vario grado, di una volontà di costruzione del ciclo, o quantomeno di porsi in una certa tradizione narrativa, nei confronti della quale si può avere un atteggiamento di adesione inerziale, di imitazione come ricorso a un modello illustre per giustificare la propria 'novità', quanto uno di consapevole rielaborazione, con l'utilizzo di versioni parallele, fino ad ottenere effetti di parodia. Dalla parte del pubblico, la ricapitolazione di fatti già raccontati altrove serve ad evocare immediatamente un orizzonte di attese relative al genere, alle situazioni, ai personaggi, delle coordinate familiari entro cui collocare il nuovo racconto.

¹³ Secondo il quale ogni *branche* merita il titolo di «Roman de Renart» (cfr. L. Foulet, *op. cit.*, p. 565).

¹⁴ Come accade nello studio di D. Maddox & S. Sturm Maddox cit. alla nota 4.

¹⁵ Cfr. J. Subrenat, «Trois versions du Jugement de Renart», in *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à P. Jonin, Aix-en-Provence 1979*, pp. 623-43, e id., «Renart et Ysengrin, Renart et Roonel. Deux duels judiciaires dans le Roman de Renart», in *Études de langue et de littérature françaises offerts à A. Lanly, s.l., s.d. (ma 1980)*, pp. 371-84.

¹⁶ Mutuo l'espressione da A. Limentani, «Effetti di specularità nella narrativa medievale», *RZLG* 4 (1980): 307-21, che discute il libro di Lucien Dällenbach citato alla nota successiva.

Ora, usufruendo della categoria di intertestualità all'interno del ciclo renardiano, considerando ogni *branche* come testo autonomo, è possibile mettere in evidenza due tipi rilevanti di fenomeni intertestuali narrativi: 1) quando un episodio della vita di Renart è raccontato più di una volta nel corpus; 2) quando si allude concisamente ad un episodio passato. S'intuisce che una simile proposta ha natura prevalentemente empirica e nasce da una ricognizione puntuale del RR; pertanto non esclude affatto tassonomie differenti ottenute con approcci più sofisticati e diversamente motivati.

Occorre nondimeno esplicitare meglio la problematica qui considerata: comune ai due tipi rilevati è, in via teorica, la distinzione fra l'occorrenza all'interno di una medesima *branche* ovvero in *branches* diverse dell'avventura di cui si tratta e della sua rievocazione; ma va subito avvertito che, se esistono esempi non trascurabili di rinarrazioni interne che configurano un'interessante specularità del racconto¹⁷, non sono viceversa significative le allusioni a fatti narrati nello stesso testo, poiché è pacifico che una certa quota di ridondanza necessita all'indispensabile coesione testuale.

Peculiare alle rinarrazioni è invece il loro presentarsi generalmente in forma ridotta e abbreviata rispetto alla narrazione originaria¹⁸; esse possono dunque essere considerate come dei riassunti e andrà accertata la loro maggiore o minore fedeltà, la conservazione, o meno, delle sequenze narrative principali, la loro trasformazione o disposizione in altro ordine. Parallelamente non è raro il caso che la rinarrazione sia affidata ad un personaggio, spettatore o protagonista della vicenda, che le può così imprimere il proprio punto di vista; si ha quindi una forma di «metaracconto riflessivo»¹⁹, in quanto un narratore interno regge temporaneamente un segmento della *branche*, interrompendo la diegesi e introducendo nel discorso un fattore di di-

¹⁷ Per questi concetti si rinvia alla trattazione di L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

¹⁸ Cfr. quanto scriveva in tutt'altro contesto J. Ricardou: «Si je considère la mise en abyme dans sa plus ample généralité, je constate qu'une nécessité régit ses dimensions: jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé» (da *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, p. 189, cit. in Dällenbach, *op. cit.*, p. 62).

¹⁹ Cfr. Dällenbach, *op. cit.*, p. 71.

versificazione stilistica. Due sono pertanto le tecniche (riassunto e cambiamento di prospettiva) che interessano le rinarrazioni nel *RR* e che consentono ai trovieri di alterare la fisionomia semantica di storie già conosciute.

Quanto alle allusioni, che erano state perlopiù utilizzate dalla critica precedente per ristabilire una plausibile cronologia delle *branches*, qui si sottolineerà piuttosto il fatto che stringhe di pochissimi versi condensino, a mo' di rubrica, il nucleo o il tratto più caratteristico di un'avventura di Renart, che il pubblico si suppone già conosca integralmente. Di superiore interesse risulta però il raccogliersi a grappolo di serie di allusioni entro contesti particolari, che vengono a costituire dei microgeneri discorsivi interni al *RR*. Sono in tal modo significative le varie confessioni in cui Renart ricapitola i suoi peccati in punto di morte, o in procinto di cambiar vita, come pure gli elenchi di accuse che gli animali che sono stati vittime dei suoi inganni esibiscono durante i processi cui la volpe è sottoposta. La funzione di questi riferimenti intertestuali, a carattere di anlessi narrative minime, sembra evidentemente quella di offrire un raccordo con gli episodi precedenti, consentendo, come s'è già detto, al destinatario un'immediata collocazione della nuova *branche* sullo sfondo del ciclo. D'altro canto, l'autore, con queste sfilze di allusioni, dà prova di essere al corrente di tutti i particolari della vita del suo eroe, esimendosi da una più puntuale dimostrazione.

3. La sesta *branche* (1190?) [d'ora in poi: br. 6 - idem per le altre]²⁰ può essere abbastanza indicativa della varietà dei procedimenti messi in gioco quando si narrano episodi tratti da altre *branches*. I 1542 versi di cui è composta si possono agevolmente dividere in due parti: nei primi 780 versi viene rievocato il processo a Renart, dal v. 781 fino alla fine ha luogo un duello giudiziario fra Renart e Isengrin. Qui interessa, com'è ovvio, la prima parte, più ripetitiva rispetto al ciclo, e non la seconda, che ambisce a dare una soluzione più originale al processo.

Nel *Jugement Renart* della br. 1 (ca. 1179) il leone Noble, re degli animali, mandava prima l'orso Brun e poi il gatto Tibert

²⁰ Tutte le citazioni sono tratte dall'ed. Martin, parzialmente riprodotta anche in *Le Roman de Renart*, par J. Dufournet et A. Méline, 2 voll., Paris 1985.

nella tana della volpe, per convincerla a presentarsi a corte e rispondere dei suoi delitti; ma solo il tasso Grimbert riusciva alla fine a condurre Renart di fronte al re. Nella br. 6 la volpe è giunta a corte per essere giudicata e Noble ricorda pubblicamente il contenuto delle accuse: tra queste, anzitutto, i tiri giocati ai suoi ambasciatori, Tibert e Brun. Ciò consente al troviero di raccontare di nuovo quelle avventure: ma si noti subito il passaggio da una narrazione impersonale, dall'esterno, quale quella della br. 1, ad una personalizzata, sostenuta cioè da una voce interna alla storia, anche se non direttamente coinvolta nei fatti. Secondariamente, la durata del racconto subisce una visibile contrazione dal momento che in alcune decine di linee (rispettivamente i vv. 157-230 e 231-97) viene condensata tutta la materia corrispondente della br. 1, dove occupava uno spazio di qualche centinaio di versi.

Il riassunto della missione di Tibert fatto dal leone conserva le azioni principali e l'ordine logico di successione che avevano nella br. 1²¹, introducendo tuttavia qualche significativa trasformazione. Vengono omesse, p. es., la descrizione dell'arrivo di Tibert, le sue paure e imprecazioni alla vista dell'uccello di San Martino (presagio funesto), nonché la fame incautamente confessata a Renart²²: sono particolari sicuramente 'inutili' dalla prospettiva di Noble, che mette a fuoco quasi esclusivamente il comportamento della volpe, ma che nella br. 1 contribuivano a definire la subordinazione agli istinti e la creaturalità del legato del re. Viceversa viene amplificato, nella br. 6, il particolare dello svenimento della donna del prete, allorché il gatto, per liberarsi dal malpasso in cui la volpe l'ha cacciato, azzanna l'uomo e lo mutila degli organi genitali²³; il troviero sfrutta l'occasione offerta da uno spunto di comicità da *fabliaux* per inserire una satira del basso clero e delle donne:

La prestresse est toute esbahie
De la coille qui est perie.
«Lasse — fait ele — malvenue!
Ne serai mes chiere tenue.

²¹ A livello macroscopico: arrivo del gatto, comunicazione del messaggio del re, tranello ordito e attuato dalla volpe per sottrarsi all'impegno.

²² Cfr. i vv. 800-3 della br. 1: «Mes certes je ai si grant fein | Que tote en ai corbe l'escine. | Avez vos ne coc ne geline, | Ne chosse qu'en puisse manger?»

²³ Cfr. i vv. 879-82 della br. 1: «Quant la feme vit sa grant perte, | Lors par fu sa dolor aperte. | Trois fois s'est chaitive clamee, | A la quarte chaî pammee.»

Missire a perdue ma joie
 Pour quoi chiere tenue estoie.
 Or n'aura il mais de moi cure
 Que il a perdu l'ambleüre.
 Or sai bien qu'il me guerpira,
 Quant il aider ne se pourra.
 Si sui je plus triste et dolente,
 A joie ai tenu ma jovente:
 Il me donnoit les bons mengiers
 Et les biaus draps molt volentiers.
 Or sai bien, faillir m'estuet:
 Grant chose a en faire l'estuet.
 Messire a perdu hardement:
 Li chas l'a servi malement». (vv. 207-24)

Anche nel riassunto della missione di Brun il re Noble punta decisamente sul fatto centrale, la trappola posta in essere da Renart per sbarazzarsi dell'orso, trascurando i preliminari e l'epilogo. Mancano quindi gli accenni alla golosità di Brun, che offriva alla volpe il destro per il nuovo inganno, e l'inseguimento del malcapitato da parte dei contadini, che, nella br. 1, si prestava ad un'elencazione onomastica di gusto epicizzante. La narrazione, che pur mantiene nel loro ordine le sequenze principali, si sofferma pertanto sull'intrappolamento dell'orso nella fenditura del tronco e sulla conseguente caratteristica ferita sul capo, procuratasi nello sforzo di liberarsi: ma la responsabilità della volpe appare nella br. 6 soltanto di tipo morale, giacché Noble non dice che Renart intervenga materialmente, come accadeva nella br. 1, per incastrare Brun nel tronco²⁴.

Che raddoppiamenti narrativi e 'variazioni sul tema' siano coesenziali al *RR*, si può documentare anche ricorrendo alla br. 10 (1180-1190), nella quale la missione di portare la volpe di fronte alla corte presieduta dal leone è affidata prima al mastino Roenel e poi al cervo Brichemer. Ed è proprio l'ambasciata del primo ad essere ricordata dal leone, nel suo racconto retrospettivo della br. 6; ma, rispetto ai casi precedenti, la riduzione apportata alla disavventura del mastino è assai più consistente. Lo sfooltimento della vicenda, concentrata come al solito sulla *ruse* di Renart ai danni di Roonaus²⁵, è reso ancor più marcato dal predominante impiego di tempi verbali commentativi, ri-

²⁴ Cfr. i vv. 602-4 della br. 1: «Endementres que Brun i bee, | Renart a les coinz enpoigniez | Et a grant peine descoigniez.»

²⁵ Variante del nome del mastino nella br. 6.

spetto a quelli narrativi, pressoché ridotti al solo perfetto²⁶: indizio questo di un maggior sforzo di personalizzare il narrato, ampliando lo spazio dei commenti di Noble a scapito della completezza della narrazione.

L'acme della focalizzazione interna messa in opera nella br. 6 viene però raggiunto nel lungo racconto di Isengrin (vv. 510-780), che rammenta, col vigore della parte lesa, alcune tra le più celebri astuzie di Renart, trattate nelle brs. 2, 3, 4 e 14. Il riassunto di avventure precedenti viene impiegato qui in maniera più complessa, intrecciato con una certa dialogizzazione che permette di riprodurre più icasticamente le diverse prospettive dei personaggi. Fra i passaggi che mette conto di segnalare in questo senso vanno annoverati quelli che concernono l'episodio della violenza ad Hersent, compagna di Isengrin, narrato nella br. 2. Il racconto che ne fa il lupo nella br. 6 è alquanto animato e vivido:

Jel mosterrai de moie part
 Que vos a force l'asaillistes.
 Au croz trover pas ne faillistes:
 Voiant moi, ou vousisse o non,
 Li batistes bien le crepon.
 Molt vos vi boter et enpoindre
 Et durement la coe estreindre. (vv. 562-8)

Renart naturalmente contesta l'interpretazione di Isengrin:

Le menter et le sofacher
 Fis je tot por lui fors sacher.
 Enpoindre et traire me veïstes,
 Bien sai que mal i entendistes;
 Mes je nel fis se por bien non,
 Or m'en rendes mal gerredon. (vv. 593-8)

Il rapporto con la br. 2 è esplicito, oltre che dal riferimento contenutistico, da una serie di riprese lessicali²⁷, e dal mantenimento della struttura e dei ruoli dialogici. Diversa appare invece, per ragioni intuibili, la costruzione temporale della vicenda, in cui il ricorso al deittico «or» (cfr. vv. 583, 598, 600, 602) e la

²⁶ La distinzione fra tempi del mondo narrato e tempi del mondo commentato e il suo impiego nell'analisi letteraria rimontano, com'è vulgato, al libro di H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M.P. La Valva, Bologna 1978.

²⁷ Nella br. 2 la scena occupa i vv. 1261-1357; vi ricorrono i verbi «estraindre» (vv. 1267, 1271), «enpaindre» (vv. 1268, 1332, 1346), «traire» (v. 1333), e «desfendre» (v. 1317), nonché l'accenno alla «force» (v. 1282) e alle «braie» (v. 1314) di Renart.

distribuzione a chiasmo dei tempi verbali narrativi e commentativi nel discorso di Isengrin e Renart²⁸ sottolineano il gioco prospettico fra passato e presente. Nel riassunto che successivamente Isengrin fa della disavventura del pozzo (vv. 609-65), che risale notoriamente alla br. 4, la riduzione colpisce soprattutto la parte iniziale della storia (fino all'arrivo del lupo al pozzo), ma tralascia altresì alcuni particolari semanticamente rilevanti. Infatti Isengrin non dice più di aver scambiato la propria immagine riflessa sul fondo con quella di Hersent, né accenna al fatto che Renart spaccia la carrucola con appesi i due secchi per una bilancia dei peccati: e non sarà del tutto casuale che la conduzione del racconto dalla prospettiva del personaggio, pur serbando inalterato il nucleo essenziale della storia, inclusa una mimesi del dialogo svoltosi fra Renart e Isengrin quando si incontrano a metà strada²⁹, faccia però sparire due elementi così ideologicamente significativi come i *topoi* del 'riflesso' e della 'ruota'³⁰. Reciprocamente, il personaggio riversa la sua soggettività nella narrazione, infarcendola di interventi commentativi e deprecativi e corroborandola con riferimenti, per dir così, al proprio vissuto: «Encor m'en dolent tuit mi membre. | Molt sui dolans, quant moi en membre» (vv. 665-6).

Ricorre di nuovo alla dialogizzazione la ripresa di un episodio della br. 3; Isengrin accusa Renart di averlo condotto a pescare in uno stagno gelato, causandogli la perdita della coda; la volpe si difende stigmatizzando l'eccessiva avidità del lupo. Se i riscontri testuali non lasciano dubbi sul riferimento alla br. 3³¹, va piuttosto sottolineata sotto il rispetto stilistico la vivacità conseguita dal troviero della br. 6 rappresentando il fatto attraverso i punti di vista opposti dei due protagonisti. Infine un ultimo luogo del discorso di Isengrin offre spunto per una valutazione delle risultanze inedite che possono scaturire da questo tipo di

²⁸ Il discorso di Isengrin accumula i tempi narrativi nella prima parte e quelli commentativi nella seconda, mentre la replica di Renart comincia coi tempi commentativi e successivamente passa alla narrazione vera e propria.

²⁹ «Je demandai que tu queroies: | Tu me deïs qu'en mont iroies. | "C'est custume que chascuns tient, | Quant li uns vet, li autres vient".» (vv. 639-42).

³⁰ Cfr. G. C. Belletti, «Il lupo e la volpe nel pozzo. Racconto e ideologia dal *Roman de Renart* al *Renart le Contrefait*», *IR* 3 (1979): 33-94.

³¹ Cfr. nella br. 6 le rime «peschier/acrocier», «engelee/seelee», «partir/departir» ai vv. 667-72, e il distico «Qui tot covoitestrestot pert | Ce os je bien dire en apert» (vv. 681-2); nella br. 3 le rime «peschier» (v. 381), «gelee/seellee» (vv. 413-4), e il distico «Si li a dit tout en apert | Cil qui tot covoitestrestot pert» (vv. 431-2).

relazioni intertestuali; alle note proprietà dei metaracconti riflessivi (qui nella varietà in cui oggetto della riflessione speculare è, metonimicamente, tutto un ciclo narrativo) si aggiunge la combinazione in un unico flusso narrativo di frammenti provenienti da fonti diverse, in modo da (dare l'illusione di) generare un'avventura nuova. Isengrin infatti ricorda la tonsura subita con l'acqua bollente ad opera di Renart (vv. 734-9) e successivamente il trucco suggeritogli dalla volpe per impadronirsi dei pesci trasportati dai mercanti. Se sul piano lessicale sembrano imporsi i legami con la br. 3³², non si può però dimenticare che l'ordine degli episodi è invertito (prima i mercanti, poi la tonsura) e, più ancora, i personaggi sono in un caso scambiati: nella br. 3 è la volpe a simulare la morte per farsi caricare dai mercanti sul carretto dei pesci (e ci riesce), mentre nella br. 6 è Isengrin a tentare lo stesso tipo su istigazione di Renart (e gli va male). Piuttosto la somiglianza sarebbe da istituire con la br. 14, dove l'analogia situazione ha tuttavia per protagonista Primaut, fratello di Isengrin, ma riscontri più puntuali sono impossibili. Per questo non sarà troppo azzardato supporre che il troviero della br. 6 abbia consapevolmente ibridato due avventure, sfruttando la condensazione del racconto affidato alla voce del personaggio³³.

Che i procedimenti stilistici finora esaminati, in grado di conferire un adeguato rilievo semantico all'intertestualità nel ciclo renardiano, pur non omogeneamente diffusi in tutto il corpus, non siano però esclusivi di una sola *branche*, lo si può accertare scegliendo una *branche* più tarda (post 1205), piuttosto prolissa (2080 versi) e conservata in un solo manoscritto: la br. 23³⁴. Nella prima metà di essa si tratta di un'ennesima messa in scena del *Jugement Renart*, con la peculiarità tuttavia di impiegare i riferimenti alla br. 1 prevalentemente come cornice strutturale, in cui inserire anche la rinarrazione delle vicende del primo processo affrontato da Renart, quello descritto nelle brs. 2+5a (il cosiddetto *RR* di Pierre de Saint-Cloud). Il troviero della br. 23 cede ancora la parola ai personaggi, secondo una consuetudine

³² Ricorrono infatti in entrambi i testi il motivo della carretta carica di pesci (v. 754 della br. 6, e vv. 33, 36, 70 della br. 3), dell'animale gettato su di essa (v. 759 della br. 6, e v. 74 della br. 3), la rima «anguille/guille» (v. 745 della br. 6 e v. 95 della br. 3), e altri più minuti riferimenti, quasi a livello di citazione.

³³ In concorrenza con l'ipotesi, forse più ovvia ma di non facile verifica, dell'esistenza di *branches* perdute e di varianti non fissate in una redazione scritta conservata.

³⁴ Il ms. che reca questa *branche* è citato dal secondo volume dell'ed. Martin.

caratteristica di queste specie di *mise en abyme*³⁵: in meno di un centinaio di versi (vv. 76 e sgg.) il lupo riassume i fatti di cui la volpe si rese colpevole e come riuscì a sottrarsi al primo giudizio:

Vo baron firent un esgart
 Qu'il se duit vers moi escondire
 Par serement de l'avoutire
 Qu'en li mist sus de m'espousee,
 Dont ele a molt este blasmee.
 De ce me plaing qu'il se quati
 En ma loviere et si bati
 Mes loviaux et les conpissa (vv. 78-85)

A sua volta Renart si difende ricordando il tranello ordito da Isengrin col giudice Roenel per castigarlo e, di conseguenza, la legittimità della sua fuga:

Quant je fui venuz a mon jor
 Sanz contremant et sanz sejour,
 Ysengrin me fist a entendre
 Con cil qui me voloit sorprendre,
 Que Roonel iert enossez. (vv. 137-41)

La narrazione risulta così spezzata fra le due voci dei protagonisti, che pur non alterando sostanzialmente lo svolgimento dei fatti li selezionano nondimeno in maniera tale da far apparire in una luce migliore il proprio comportamento. Ognuno degli interlocutori enfatizza, o viceversa lascia in ombra, alcuni dettagli a seconda dell'angolo visuale da cui guarda tutta la storia. Allo stesso fine sono indirizzati gli inserti commentativi che punteggiano i loro discorsi, cercando di accaparrarsi la solidarietà dell'uditorio³⁶. I procedimenti prospettici elementari messi a frutto nel corso di questo segmento speculare della br. 23 si basano in sostanza su una distribuzione della materia narrativa fra i due personaggi dialoganti. Una superiore originalità stilistica sembra infine raggiungere la br. 23 allorché sperimenta un'embrionale polifonia in occasione del riassunto della, già ricordata, missione dell'orso Brun, dalla br. 1. Questa volta il narratore è

³⁵ E non solo di queste: cfr. Dällenbach, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ Cfr. «Ce sevent bien tuit cist baron, | Que nel porroient consentir, | S'il n'en voloient bien mentir.» (vv. 94-6), oppure «Renars respont: Sire entendez! | Selonc l'un droit l'autre prenez! | De ce qu'Ysengrin me met sus, | Le metrai ge du tot ensus.» (vv. 117-20).

Renart stesso, che deve discolarsi dalle accuse di Brun; rispetto agli esempi della br. 6 la prospettiva dalla parte della volpe costituisce un primo elemento di novità; ma l'attenzione va poi rivolta alle interruzioni che anche il racconto di Renart subisce ad opera degli interventi e delle interrogazioni del re Noble e dello stesso Brun:

«Bruns — fet li rois — toucha vos il?»
 «Il me toucha certes nenil.
 Mes il sot bien la traïson
 Dont remanoir dui en prison.» (vv. 397-400)

Più che la linearità e la perspicuità degli eventi rinarrati, scarse entrambe, andrà notato come la br. 23 si sforzi di riprodurre un episodio pertrattato del ciclo renardiano con modalità nuove, facendone emergere i lineamenti da uno scambio dialogico a più voci, in cui ogni personaggio dalla propria prospettiva mette a fuoco un lato della situazione³⁷. Sarà poi il pubblico a cui la *branche* è destinata a compiere l'operazione di legare fra loro i frammenti e ricostruire la totalità dell'episodio man mano che procede il racconto sceneggiato, operando quella «sintesi memoriale»³⁸ che non sembra necessariamente più specifica di un lettore che di un ascoltatore di un testo narrativo.

Le brs. 6 e 23 illustrano sufficientemente alcuni procedimenti stilistici che governano la rinarrazione di avventure già note nel *RR*. In quelle che, con Dällenbach³⁹, si potrebbe definire *mises en abyme* enunciative, la materia narrativa subisce generalmente una forte selezione e, talvolta, una diversa articolazione; la struttura semantica della storia originaria viene altresì modificata dalle ingerenze di un narratore interno che spesso è anche protagonista della vicenda; l'importanza della prospettiva dei personaggi, infine, si misura efficacemente nel caso di rinarrazioni

³⁷ Vengono a proposito questi pensieri di Bachtin, seppur nati in un altro contesto: «L'unilateralità e la limitatezza del punto di vista (della posizione dell'osservatore) può sempre essere corretta, integrata e trasformata (ricalcolata) mediante analoghe osservazioni da altri punti di vista. I punti di vista nudi (senza vive e nuove osservazioni) sono sterili.» (da «Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane» (1959-61), in *L'autore e l'eroe*, trad. it. a c. di C. Strada Janovič, Torino 1988, pp. 291-319, cit. a p. 314).

³⁶ Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, p. 16, dove rinvia a id., *I segni e la critica*, Torino 1969, p. 79.

³⁹ Dällenbach, *op. cit.*, p. 76: «L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'*histoire racontée* (ou *fiction*), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme *une citation de contenu ou un résumé intertextuels*».

dialogizzate, a due o più voci, che si segnalano per la precocità d'impiego di tecniche polifoniche e pluriprospektivistiche.

4. Un caso molto particolare di intertestualità (ma meglio sarebbe: di intratestualità) nel *RR* è dato da quelle *branches* che, al loro interno, si riflettono in riassunti più o meno parziali dei fatti che ne costituiscono la trama principale.

La br. 9, di 2212 versi, è una delle pochissime *branches* firmate⁴⁰ da un 'autore' chiaramente individuabile; viene solitamente collocata verso il 1200 e la sua originalità consiste nel contrapporre Renart non ad Isengrin o ad altri animali, bensì ad un villano, Lietart, ed alla sua famiglia, ben caratterizzati nel loro contesto. Anche la vicenda vera e propria non si rifà ad altri esempi all'interno del ciclo, al quale pure si ricollega con frequenti allusioni. Ma la peculiarità che qui va indagata consiste in questo: l'avventura che dà l'avvio alla *branche* viene rinarrata più volte nel corso di essa, ad opera dei due protagonisti, la volpe e il villano. Lietart, che aveva incautamente promesso il proprio bue, ormai inadatto al lavoro, all'orso Brun, ricorre poi all'aiuto di Renart per sottrarsi all'impegno; ma, una volta sbarazzatosi dell'orso, non vuole più rendere alla volpe il dovuto. Come si vede, è una storia connotata piuttosto palesemente in senso antivillanesco e Renart vi compare come deuteragonista. La prima riflessione speculare (*mise en abyme*) retrospettiva ha luogo al momento dell'incontro di Lietart con la volpe, alla quale il contadino narra quanto è accaduto nelle centinaia di versi precedenti (vv. 590-604). Rispetto alla narrazione impersonale, con lunghi dialoghi, il riassunto effettuato dal personaggio si segnala subito per l'estrema stringatezza⁴¹, i molti particolari lasciati impliciti e l'omissione di quanto può rivelare la 'debolezza' di Lietart nei confronti di Brun. Il racconto del villano, caratterizzato da un impiego prevalente del perfetto, è però incorniciato fra due momenti (un 'prologo' e un 'epilogo') schiettamente commentativi, nei quali il personaggio giustifica le sue azioni⁴². Più avanti Lietart racconta di nuovo la sua disavven-

⁴⁰ «Un prestre de la Croiz en Brie, | Qui Damledex doit bone vie | Et ce que plus li atalente, | A mis sun estuide et s'entente | A fere une novele branche | De Renart qui tant s'out de ganche.» (vv. 1-6).

⁴¹ Se è caratteristico della *mise en abyme* di contrarre la durata del racconto per offrire in uno spazio ristretto la materia di tutto un testo (Dällenbach, *op. cit.*, p. 82), qui ciò avviene in maniera particolarmente spinta.

⁴² «Bien m'avoit hui mein aseje | Maufes, et mis en ses liens, | Quant ge qui

tura, ma questa volta alla moglie e aggiungendovi l'incontro con la volpe e il consiglio avutone per liberarsi dell'orso (vv. 952-74). In questa seconda narrazione speculare della br. 9 si ritrovano, in scala leggermente ridotta, un annuncio iniziale⁴³, un intervento a carattere metanarrativo per separare l'incontro con Brun da quello con Renart⁴⁴ e un'interrogazione conclusiva rivolta alla moglie⁴⁵. Finalmente una terza autoricapitolazione interna è data nel discorso di Renart a Hermeline (vv. 1438-97), in cui la volpe ripete tutto dalla propria prospettiva: l'ascolto dei lamenti di Lietart, la sua profferta di aiuto, la realizzazione del tranello per eliminare l'orso, e la pessima ricompensa avutane. Come sempre l'ordine logico di successione dei fatti è mantenuto anche nel riassunto *en abyme*, e il racconto è compreso fra un annuncio metanarrativo, una sorta di rubrica rivolta al destinatario intratestuale⁴⁶, e un proposito di vendetta, con valore conclusivo⁴⁷. In più si noterà che la narrazione di Renart comincia e finisce con la scena topica della volpe che sfugge all'inseguimento dei cani: ulteriori indizi stilistici di una precisa indicazione della specularizzazione in corso⁴⁸. Ovviamente l'accento del discorso di Renart batte sulla buona azione da lui compiuta e sulla perfidia del villano che non ha mantenuto la parola.

In conclusione, si può constatare all'opera nella br. 9 una omogenea e piuttosto abile tecnica narrativa, che riesce ad incassare nella storia tre diverse autoricapitolazioni (*mises en abyme*), in grado di riflettere progressivamente gli eventi, di incrementare la semantica del testo variando la prospettiva diegetica, impiegando il personaggio come narratore interno provvisto di un determinato punto di vista; la consapevolezza dei procedimenti sembra discendere anche dalla chiara segnalazione

bien sui anciens, | Si fole parole disoie: | Mais sages hom sovent foloie» (vv. 590-4), e «Meis co por coi je sui dolans, | que li damages en est grans: | Jamais nul si bon buef n'aurai, | N'en nul liu ne le troverai» (vv. 607-10).

⁴³ «Et si vos dirai bien por quoi» (v. 952).

⁴⁴ «Mes a quoi feroie lonc conte?» (v. 969).

⁴⁵ «Mes or me conseille et avoie | Comment il ne fust ja soü» (vv. 974-5); né si trascuri l'enfasi posta dal personaggio sulla propria condotta: «Et je le soi bien enlacher | De blanches paroles et pestre: | Que j'en ai este a bon mestre. | De bien lober buen mestre sui» (vv. 964-7).

⁴⁶ «Et por ce ne lera ge mie | Por dolor ne por feblete | Que vos n'oes la verite | Comment ai este aslis | Et comment ai este bailliz, | Comment ai mal por bien trove» (vv. 1440-5).

⁴⁷ «Mes Litart le conperra cher, | Se do tot mon sen ne decline» (vv. 1496-7).

⁴⁸ Cfr. Dällenbach, *op. cit.*, p. 28.

di inizio e fine delle zone di riflessione speculare, assicurandone la percepibilità e l'alto rendimento narrativo ⁴⁹.

Dall'indagine sulle rinarazioni interne al *RR*, come caso particolarmente interessante per apprezzare il funzionamento dell'intertestualità nella narrativa ciclica, viene anche indirettamente avvalorata l'idea bachtiniana che i generi letterari satirici e comici del Medioevo abbiano contribuito alla formazione della linea dialogica e carnevalesca del romanzo europeo. L'epopea animalesca, come i *fabliaux* e tutti i generi parodistici, sono stati il terreno di coltura e di sperimentazione del plurilinguismo e di quei procedimenti prospettici, in grado di restituire un'immagine della realtà come conflitto di voci, di parole e di punti di vista. Se l'intertestualità dichiara che non esistono parole vergini, che l'invenzione è piuttosto rifacimento e reintonazione, la polifonia narrativa è il modo per abituarsi all'esistenza di una pluralità di angoli visuali da cui guardare il mondo.

5. Qualche parola, infine, sull'altro fenomeno intertestuale indicato all'inizio: le allusioni. Poiché i riferimenti alle passate avventure della volpe sono frequentissimi in tutto il ciclo e quasi ogni *branche* ne è provvista, sia in funzione di mera presentazione del personaggio sia di collegamento narrativo, si sono qui trascelti quelli che appaiono inseriti in un contesto discorsivo determinato. In particolare, le allusioni retrospettive sembrano raccogliersi segnatamente nelle confessioni di Renart ⁵⁰ e nei *cahiers de doléances* che vengono presentati alla corte di Noble contro la volpe. Per maggior chiarezza sarà bene ribadire che le allusioni qui considerate, in quanto modalità di relazione intertestuale ⁵¹, riferendosi al contenuto di una storia, si differenziano dalle citazioni, che invece richiamano un testo conservandone anche la struttura significante. Esse pertanto possono riferirsi a più di un testo che narri la stessa vicenda e il ricorso al prestito letterale sarà decisivo per discriminare la *branche* di riferimento. L'allusione, in quanto frammento speculare in cui si riflette la totalità di una storia, deve tuttavia sempre possedere

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 140.

⁵⁰ Cfr. J. Subrenat, «Les confessions de Renart», in *Épopée animale, Fable, Fabliau*. Actes du 4^{me} Colloque de la Société Internationale Renardienne, edd. par G. Bianciotto et M. Salvat, Paris 1984, pp. 625-40.

⁵¹ Cfr. G. Mathieu-Castellani, «Intertextualité et allusion: le régime allusif chez Ronsard», *Littérature* (1984): *La Farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, pp. 24-36.

un minimo di segnali che ne permettano il riconoscimento da parte di un destinatario a conoscenza anche parziale del ciclo. Né sempre le allusioni richiamano un fatto precedente in maniera neutra: Renart che confessa i suoi peccati o Isengrin che gli rinfaccia le sue malefatte non hanno evidentemente lo stesso tono a proposito delle stesse azioni, analogamente a quanto si è osservato in precedenza per le rinarrazioni.

Nella confessione della br. 1 (vv. 1029-96), p. es., Renart rievoca in prima persona i tiri giocati a Tibert e a Isengrin, in un discorso fitto di allusioni ad altre *branches*, in cui si rispecchia buona parte del primitivo ciclo renardiano. La confessione è chiaramente incorniciata da versi introduttivi e conclusivi⁵², intercalata — specialmente all'inizio e alla fine — di espressioni metanarrative⁵³ e formule di pentimento che intensificano la soggettività del discorso⁵⁴. La decifrazione delle allusioni è abbastanza sicura per i versi che chiamano in causa l'adulterio con Hersent, vero e proprio peccato originale del ciclo, narrato nella br. 2:

Sire, g'ai este entechez
De Hersent la feme Ysengrin;
Mes je vos en dirai la fin.
Ele en fu a droit mescreüe,
Que voirement l'ai fotue. (vv. 1030-4)

nonché per i versi che racchiudono in un distico emblematico la disavventura di Isengrin nella br. 3, esibendo le stesse parole-rima⁵⁵:

Gel fis pecher en la gelee
Tant qu'il out la queue engelee. (vv. 1055-6)

La br. 14 deve invece essere excussa per i versi:

Trois bacons avoit en un mont
Ches un prodome en un larder:
De çous li fis ge tant manger
N'en pot issir, tant fu ventrez,
Par la u il estoit entres. (vv. 1050-4)

⁵² «Or entendez a mes pechez!» (v. 1029); «Or voil venir a repentanche | De quanque j'ai fet en m'enfanche» (vv. 1095-6).

⁵³ «Mes je vos en dirai la fin» (v. 1032); «Si vos en dirai en queil manere» (v. 1041).

⁵⁴ «Or m'en repent, dex moie corpe!» (v. 1035), «Dex mete or m'ame a garison-» (v. 1039), «Or me repent, dex moie coupe!» (v. 1094).

⁵⁵ Cfr. nella br. 3 «gelez» (v. 380), «gelee» (v. 413), «engele» (v. 455).

anche se là era Primaut e non Isengrin il protagonista; ma i riscontri lessicali non lasciano dubbi⁵⁶. A dire della volontà di saldatura col ciclo attraverso la garanzia dell'identità del suo eroe eponimo va anche notato che la confessione di Renart incassa nella serie di allusioni due episodi della stessa br. 1:

Je fis Tybert chaoir es laz,
 Qant il cuida mengier les raz.
 De tot le parenté Pintein
 Que soulement lui et s'antein
 N'i a remeis coc ne jeline
 Dont je n'aie fet ma cuisine. (vv. 1073-8)

con reimpiego di versi e rime⁵⁷, e con un effetto non trascurabile di specularità del racconto. Tutta la confessione è infine caratterizzata dalla presenza massiccia del personaggio Renart mediante verbi causativi, deittici e pronomi personali che compensano l'ellitticità delle allusioni con una maggiore intensità emotiva.

Analoghe considerazioni si potrebbero fare per la confessione contenuta nella br. 8 (1190?), detta *Pèlerinage Renart*; il discorso della volpe (vv. 112-57) appare infatti ben delimitato da versi di annuncio e di chiusura⁵⁸ e intercalato da formule causative e *mea culpa*, a denotare la soggettività del personaggio⁵⁹. Tra le allusioni più nettamente decifrabili emergono ancora quelle ad avventure narrate nelle brs. 3 e 14, in particolare i versi:

Car je li fis les seins soner,
 Si vint li prestres de la vile
 Et des vileins plus de deus mile
 Qui le batirent et fusterent:
 A bien petit ne le tuerent. (vv. 130-4)

⁵⁶ Cfr. nella br. 14 i «trois bacons» (v. 666) e l'identica conclusione: «Et Primaus si estoit si gros | Que il ne pot onques oissir» (vv. 704-5).

⁵⁷ Cfr. «De soris crasses et de raz» (v. 806), «Con plus tret, plus estreint li las» (v. 858), «Qu'il ot as denz mangier les laz» (v. 886) nonché il distico: «Ou il n'avoit coc ne geline | Dont Renart n'ait fet sa cuisine» (vv. 817-8).

⁵⁸ «... Renart, or te sie | Ci devant moi, si me descovre | Tot de chef en chef la mal ovre» (vv. 110-2); «Che que voudrois, si m'en chargiez: | Car je vos ai dite la some» (vv. 156-7).

⁵⁹ Cfr. vv. 126, 130, 135, 143 (tipo «Car jel fis...») e v. 146 («Dex moie cope del pechie!»). Sugli aspetti schematici delle confessioni di Renart in rapporto alla pratica religiosa dell'epoca, cfr. lo studio citato di J. Subrenat.

rimandano alla br. 14, con citazioni testuali di qualche entità⁶⁰; lo stesso vale per i versi:

Et puis le refis prendre au piege
Ou il garda huit jorz le siege.
Au partir i laissa le pie. (vv. 143-5)

con riferimento ai vv. 1064-5 della br. 14: «Et la clef do piege destent | Si a pris par le pie Primaut». L'episodio della pesca del lupo nello stagno ghiacciato, dalla br. 3, è alla base dei versi:

Puis li fis en un vivier
Tote une nuit poissons pechier
Dusqu'au matin que uns vileins
I vint sa maçe en ses meins.
Cil li fist maveis peliçon:
Qar avoc lui ot un gaignon
Qui li peleiça la pel. (vv. 135-41)

Queste due confessioni di Renart mostrano quindi la possibilità di uno studio dell'allusione, fuori da una piatta ricerca delle fonti: la serie di brevi riferimenti retrospettivi e speculari riceve senso, in definitiva, dall'inserimento in un microgenere discorsivo che sottolinea più intensamente la prospettiva diegetica del personaggio, in modo sostanzialmente non troppo dissimile — se non nella superiore concentrazione — da quanto si è verificato per le rinarrazioni *en abyme*.

A riprova si ritorni al lungo discorso di Noble nella br. 6, nel quale pure non mancano sintetiche allusioni ad altri misfatti di Renart. Qui il genere 'elenco dei crimini della volpe' che nutre la requisitoria del leone non è così fortemente connotato come la 'confessione', ed appare piuttosto un contenitore che determina la forma delle allusioni principalmente col mettere in risalto l'atto di cui Renart è accusato. La br. 2 fornisce p. es. materia alle allusioni contenute nei vv. 299-304⁶¹, nei vv. 325-32⁶² e nei

⁶⁰ Cfr. nella br. 14 «Les seins sone de grant air» (v. 428) e «Qui donc veist vileins venir...» (vv. 485 e sgg.).

⁶¹ Renart e la cinzia: «Qar qant ele le volt besier | Et a lui se volt apaier, | Les denz jeta por lui conbrer: | Ensi la voloit enconbrer. | La li orent ses eles oes: | Arere sailli en son cruës».

⁶² Renart e il corvo: «Li corbaus rest a cort venuz | Et dist que droit li soit tenuz | De Renart qui prist son fromage | Et apres fist si grant utrage | Que o les denz le volt sesir. | Mes n'en fist pas tot son plesir: | Cil s'apercust qu'il le volt prendre, | Si s'en torna, nel volt atendre».

vv. 343-9⁶³. L'offesa arrecata alla gallina Pinte nella br. 1 è invece evocata nei vv. 315-20⁶⁴. Le vicende accennate da Noble trattengono della storia primitiva solo pochi dettagli, senza badare al loro rilievo effettivo nella trama, bensì, giacché è il re degli animali in veste di pubblico accusatore che parla, focalizzando in modo quasi esclusivo il comportamento della volpe. La certezza dei riferimenti è generalmente assicurata, come si è visto, da citazioni lessicali che fungono da indicatori di secondo grado per la decodifica da parte del pubblico e che, per differenza, evidenziano la nuova ottica da cui l'avventura è guardata, cioè quella dei danni e del dolore arrecati dalle imprese della volpe.

Anche queste serie di allusioni, quindi, che prese a sé potrebbero essere valutate semplicemente come interpolazioni speculari minime, come «enunciati riflessivi metadiegetici»⁶⁵ che non si emancipano dalla tutela narrativa del racconto principale, concorrono invece ad incrementare e variare la semantica della *branche*, grazie all'inserzione in un contesto discorsivo sufficientemente caratterizzato. Questi rilievi su alcune forme di intertestualità nel *RR* ribadiscono, in conclusione, la ricchezza di spunti che un tale campo di ricerca dischiude e, più specificamente, la solidarietà fra tecniche intertestuali e tecniche polifoniche, la funzione assunta dalle riflessioni speculari (*mises en abyme*) non solo nel creare la connessione ciclica, ma nel mutare i punti di vista narrativi ed espandere la semantica del testo, finalmente l'apertura alla pluridiscorsività che, anche da questo versante stilistico, conferma l'epopea, anzi il *romanzo* della Volpe.

MASSIMO BONAFIN

Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano

⁶³ Renart e Hersent: «Ysengrins s'est a moi clames | De Renart qui tant est blamez, | Que sa feme li a maumise | Et sor lui a sa forche mise | Si vilment et en tel manere | Com sor une autre chamberere: | Tot ses pensez i sont forniz».

⁶⁴ «Dame Pinte se rest clamee, | Qui est de meinte gent amee, | De sa seror dame Copee | Que Renart li a escropee, | Et cinc mortes de ses serors, | Dont sis cors est en grant dolors».

⁶⁵ Cfr. Dällenbach, *op. cit.*, p. 71.