

Marcella LACANALE, *S'en est de branche en branche alez. Il Roman de Renart tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella, 2020, 186 pp.

Come è noto, i testi raggruppati sotto la dicitura di *Roman de Renart* rappresentano uno dei cardini dell'intera letteratura medievale, motivo per cui sono stati e continuano a essere studiati incessantemente, sotto i più svariati punti di vista. In questo panorama, il volume di Marcella Lacanale ha già un primo merito di inserirsi nella discussione scientifica proponendo non l'analisi dettagliata di un singolo argomento, ma una nuova prospettiva di ricerca sull'intera opera.

Il titolo è già esplicativo di una ragionata tassonomia che l'A. adotta, basata sulla constatazione che il *Roman de Renart* è formalmente «più di una raccolta, ma meno di un ciclo» (p. 165), e questo in virtù della sua afferenza a un particolare genere letterario, la zooepica, i cui tratti distintivi includono appunto una certa tendenza alla ciclizzazione, mai però perseguita fino in fondo. Se l'assegnazione del *Roman de Renart* a un genere specifico non è inedita, qui il pregio sta nella ricognizione puntuale dei tratti (da un punto di vista formale, ma non contenutistico) che la motivano.

Il volume è articolato in quattro capitoli, più un'introduzione e una conclusione, che dichiaratamente riflettono le prime quattro fasi di esistenza di un testo poetico tratteggiate da Paul Zumthor¹, ovvero «il momento della produzione ... quello dell'esecuzione e della ricezione ... e infine quello della conservazione» (p. 9). Attraverso queste operazioni, l'A. arriva a dimostrare, in maniera convincente, l'esistenza di «due *Romans de Renart*» (p. 161), vale a dire due macro-gruppi di *branches*, dei quali il primo si caratterizza per la ricorrenza di motivi, formule e richiami intertestuali che rimandano a una dimensione performativa, mentre il secondo appare più svincolato da tali espedienti retorici, o «indizi di oralità»². Le *branches* del primo gruppo risultano poi corrispondere a quelle contenute nella prima raccolta da cui si fanno discendere tutti i testimoni oggi noti (ovvero le *brs.* I-XVII, esclusa la XIII)³. Una volta ricondotta la genesi compositiva del *Renart* alle pratiche giullaresche di recitazione del testo, l'A. ipotizza che proprio un *manuscrit de jongleur* potesse essere all'origine della tradizione manoscritta, il che, da un lato, spiegherebbe la disposizione caotica delle *branches* nell'archetipo rico-

¹ Cfr. P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1990. È, dunque, trascurato il momento della ripetizione.

² Definizione che l'A. mutua da P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris 1987.

³ Secondo la numerazione dell'edizione Martin (*Le Roman de Renart*, publié par E. MARTIN, 3 voll., Strasbourg 1882-1887), che è quella adottata anche dall'A.

struito dalla critica, dall'altro torna effettivamente coerente con la loro presunta destinazione orale.

Il primo capitolo («La produzione del testo», pp. 11-86) è dedicato allo studio di motivi e formule ricorrenti. Molto opportunamente, l'identificazione dei motivi si focalizza sulle strategie di volta in volta adottate dalla volpe per mettersi in salvo, vale a dire sui modi in cui Renart, scampando alla morte, rimette in moto la vicenda: è infatti su questo snodo narrativo che convergono la curiosità del pubblico, il quale sa sempre che Renart avrà la meglio, ma vuole sapere come, e l'abilità del narratore di inserirsi in una tradizione senza snaturarla. Proprio l'osservazione delle soluzioni cui ricorrono i diversi autori rivela l'adesione a «un progetto implicitamente condiviso» (p. 15), rispetto al quale sembra che il loro apporto si misuri soprattutto nella capacità di ricombinare alcuni schemi diegetici fissi ed evidentemente distintivi della narrazione renardiana. Vengono così alla luce sette motivi ricorrenti, che determinano altrettante situazioni da cui la volpe riesce a trarsi d'impaccio: 1) la parzialità del re Noble, che finisce per mostrarsi sempre indulgente verso Renart; 2) la promessa di penitenza, con la quale Renart riesce a convertire una condanna a morte in un'ammenda religiosa; 3) la richiesta di confessione, con cui guadagna tempo per elaborare la fuga; 4) il colpo mancato, quando il suo aggressore sbaglia mira, permettendogli di fuggire; 5) i cani, che si mettono al suo inseguimento; 6) la falsa reliquia, sulla quale fa giurare il suo avversario per incstrarlo in qualche trappola; 7) la finta morte. Di ciascuno di questi motivi l'A. discute le occorrenze nelle varie *branches*, per concludere che si distribuiscono agevolmente nelle due grandi tipologie in cui ormai si suole distinguere le avventure di Renart⁴, ossia quelle fondate su una *quête de justice*, in cui rientrerebbero i primi tre motivi, e quelle fondate su una *quête de nourriture*, cui si legherebbero gli altri quattro. È una bipartizione che si può tenere presente, ma senza assolutizzare la corrispondenza tra singolo motivo e macro-sequenza, dato che le stesse occorrenze presentate non sembrano sempre rispettarla. Un caso evidente riguarda il motivo della falsa reliquia, che il più delle volte consente alla volpe di sottrarsi a un processo a corte, senza implicazioni con la ricerca del cibo; d'altro canto, anche la finta morte cui Renart ricorre è tanto uno stratagemma di caccia (*brs.* VII, XIII) quanto, altre volte, una scappatoia da un duello ordalico (*brs.* VI, XVII).

Alla ricorsività dei motivi si affianca poi quella di alcune espressioni formulari ugualmente condivise dai diversi autori; tra queste, l'A. ne seleziona tre: *Or se commence a porpenser*, *Or est Renart en male trape*, anch'esse funzionali a segnalare al pubblico i punti di svolta della narrazione, e il dittico *engin et art*, perlopiù esemplificativo degli attributi della volpe. Il quadro che emerge dall'indagine su questi

⁴ A partire dallo studio di E. SUOMELA-HÄRMÄ, *Les structures narratives dans le "Roman de Renart"*, Helsinki 1981.

due meccanismi di produzione del testo, cioè i motivi e le formule, fornisce il primo punto d'appoggio alla tesi dell'A., poiché effettivamente si vanno delineando due tendenze quasi antitetiche tra il primo gruppo di *branches*, che si caratterizza per il ricorso a un repertorio comune, e il secondo gruppo, che invece se ne emancipa.

Lo stesso atteggiamento ambivalente trova conferma nell'analisi del capitolo successivo, dedicata ai meccanismi di intertestualità operanti nel *Renart* («L'intertestualità nel *Roman de Renart*», pp. 87-111). Infatti, l'altissimo numero di allusioni tra una *branche* e l'altra – l'A. ne conta circa centoventi⁵ – rende indubbia la loro inclusione tra gli elementi identificativi della narrativa renardiana: eppure, anche in questo caso lo spoglio delle occorrenze rivela un dato sorprendente, ovvero che questa intricata rete di rimandi reciproci è tutta appannaggio delle *brs.* I-XIV, mentre le *brs.* dalla XV alla XXVII, pur continuando a citare le altre, di fatto non vengono mai citate.

La discussione di qualche caso emblematico è sufficiente a mostrare il grado di alterazione che un episodio può subire nei vari contesti in cui viene riproposto, per cui capita spesso che un personaggio modifichi i dettagli di un evento quando lo riferisce, o addirittura che si alluda a versioni non attestate nella tradizione manoscritta. Così, ad esempio, un tiro giocato da Renart al gatto Tibert nella *br.* I – che già all'interno della stessa *branche* è prima narrato dall'autore, poi riassunto dalla volpe e infine da quest'ultima rinarrato in termini autoassolutorii – è raccontato nella *br.* VI con particolari così differenti da non poter dire con certezza se si tratti di una riscrittura o del recupero di una versione alternativa, circolante oralmente.

Un altro caso problematico è quello dell'inganno rievocato dall'orso Brun nella *br.* Va, che non coincide appieno con l'unico episodio simile che conosciamo, narrato nella *br.* I. Concretamente, nella *br.* I Renart sfugge alla convocazione a corte intrappolando l'ambasciatore Brun con la testa nel tronco di un albero, avendogli fatto credere che vi fosse del miele. Nella *br.* Va, Brun dice di essersi fatto convincere da Renart ad accompagnarlo nel cortile del contadino Constant des Noes, con la promessa di trovarvi del miele; le galline però, starnazzando, avevano attirato l'attenzione del villano, che si era scagliato su Brun con i suoi cani, mentre Renart fuggiva. Nello stesso cortile, nella *br.* II, Renart aveva catturato il gallo Chantecler. Secondo l'A. (pp. 92-93), la versione di Brun sembrerebbe una commistione tra il racconto a noi noto attraverso la *br.* I e il racconto della cattura del gallo, che dunque proprio Pierre de Saint-Cloud⁶ avrebbe rielaborato nel passaggio dalla *br.* II

⁵ Il numero si riferisce, mi pare, alle allusioni interne alla stessa *branche* e a quelle riferite ad altri *récits*, escludendo quindi le allusioni a episodi non tramandati e quelle che l'A. chiama «allusioni non pertinenti», cioè le vere e proprie riscritture di episodi già narrati in altre *branches*.

⁶ A questo troviero è assegnata la paternità delle *brs.* II e Va, che insieme costituirebbero il nucleo primitivo dei racconti incentrati sulla volpe Renart.

alla Va. In realtà, se è vero che la *br. Va* è cronologicamente precedente alla *br. I*, è in quest'ultima che andrebbe cercata l'innovazione rispetto a un ipotetico modello, senza necessariamente dover supporre che Pierre de Saint-Cloud abbia alterato un intreccio preesistente, mescolandolo con un altro che lui stesso aveva raccontato un migliaio di versi prima. O semplicemente potrebbe trattarsi di due tradizioni parallele, una a noi nota tramite la *br. I* e l'altra attestata solo per via indiretta, nelle parole di un personaggio, come del resto accade in più occasioni.

Non condivisibile mi pare, invece, il giudizio dell'A. sulle rinarrazioni dello stupro della lupa Hersent, laddove afferma che, tutto sommato, nella *br. I* Renart non avrebbe mentito raccontando la violenza come un rapporto consensuale, dal momento che, a fronte della tradizionale designazione dell'episodio come *Viol d'Hersent*, la violenza sessuale in realtà non si trova in nessuna *branche* conservata (p. 94). Qui presumo che l'A. faccia riferimento all'accoppiamento avvenuto nella dimora della lupa (*br. II*), quando ella si era mostrata effettivamente compiacente, tuttavia un'innegabile violenza si compie altrove, nella tana di Renart, dove Hersent resta incastrata e la volpe *les deus pertuis li destoupe* (*br. II*, v. 1276). È sicuramente a questa circostanza che si riferisce anche il lupo Isengrin nella stessa *br. I*, quando denuncia alla corte come Renart avesse usato forza sulla moglie *a Malpertuis en son repere* (*br. I*, v. 33).

Ad ogni modo, proprio a causa delle incertezze che accompagnano le ricostruzioni di questi collegamenti intertestuali, resta assolutamente sottoscrivibile il monito dell'A. a «usare una maggiore cautela verso indizi che troppo spesso sono trattati come prove» (p. 93), tanto più che, come lei stessa avverte, la conoscenza di un determinato episodio non implica automaticamente, per il pubblico, la conoscenza della *branche* che a noi lo ha tramandato. Questa evidenza giustifica le sue perplessità per i tentativi, in particolare di François Zufferey⁷, di datare le *branches* affidandosi al criterio dell'intertestualità (pp. 103-104), che si è rivelato invece poco adeguato. Nondimeno, come emerge dallo studio, anche i motivi ricorrenti nel *Roman de Renart* si sono assestati in momenti successivi della tradizione, e benché la maggior parte compaia già nel troncone primitivo delle *brs* II-Va, per la 'richiesta di confessione' occorre attendere la stesura della *br. V* e per la 'promessa di penitenza' la *br. VI*. Sarebbe allora interessante incrociare i dati sui motivi con la cronologia delle *branches* proposta da Lucien Foulet e ultimamente rivista da Zufferey⁸, poiché la prima impressione è che effettivamente alcuni motivi innovino in *branches* successive a quelle in cui compaiono le prime attestazioni. Per esempio,

⁷ F. ZUFFEREY, *Genèse et tradition du roman de "Renart"*, in «Revue de Linguistique Romane», 75 (2011), pp. 127-189.

⁸ *Ibidem*, p. 159, dove Zufferey inserisce un confronto schematico tra la ricostruzione di Foulet e le proprie proposte di modifiche.

il motivo della penitenza si trova nelle *brs.* I, VI, Ia e XXIII, ma nelle ultime due viene parzialmente alterato: nel primo caso, infatti, Noble non si lascia persuadere dalla promessa di Renart, ma solo dalle suppliche della moglie Hermeline; nel secondo, Renart non muta il giudizio del re accettando una penitenza, ma incuriosendolo con la promessa di un matrimonio vantaggioso⁹. Altro esempio: nella tarda *br.* XIII il motivo del colpo mancato è realizzato per la prima volta da un antagonista animale, il mastino Roonel (vv. 2204-2208, citati a p. 38), mentre nella *br.* XVI era addirittura Renart a fallire il colpo. D'altronde, è bene sottolineare che se questi motivi diventano tipici del *Roman de Renart*, non significa che siano stati concepiti *ad hoc*, quanto piuttosto selezionati da un repertorio di meccanismi compositivi già parzialmente sviluppati (e per cui sarebbe proficuo un confronto con la narrativa extra-renardiana). Si vede perfettamente nell'intreccio della *br.* III – ma un discorso simile si può fare anche per la *br.* IV –, che già nella sua tradizione orale prevedeva la finta morte della volpe e un colpo mancato che tronca la coda al lupo; pure, un tocco di 'renardizzazione' è dato con l'aggiunta dei cani nel novero degli aggressori del lupo. In sostanza, anziché fornire dei riferimenti per la cronologia relativa delle *branches*, è lo studio dei motivi, delle formule e delle allusioni che, al contrario, trarrebbe giovamento da una cronologia precisa, poiché permetterebbe di approfondire la conoscenza e l'evoluzione di queste pratiche compositive lungo la storia del *Renart*.

Intanto, comunque, l'A. ha fissato un punto di partenza che non si potrà ignorare: «tra tutti gli autori del *Roman de Renart*, alcuni sembrano partecipare più di altri ai meccanismi compositivi come la ripetizione di motivi narrativi e di formule o l'instaurazione di legami intertestuali» (p. 111), e sono precisamente quelli che composero le *branches* confluite nell'archetipo.

A questo punto, non stupisce che tale dicotomia si riconfermi anche attraverso gli indizi di oralità disseminati nei vari testi, dai *verba dicendi* alle apostrofi al pubblico, ai continui richiami e anticipazioni che il narratore inserisce nel racconto. Alla loro trattazione è dedicato il terzo capitolo («L'esecuzione del testo», pp. 113-136), volto a discutere l'ipotesi che la strategia compositiva di questi *écits* fosse profondamente influenzata dalla loro modalità di diffusione, che era quella della *performance* orale condotta da un giullare, motivo per cui si richiedeva un coinvolgimento continuo del pubblico tramite vari artifici retorici, quali appunto il dialogo con l'uditorio e le allusioni ad altri episodi noti. Il fatto poi che questa «presenza della voce» (altra espressione di Zumthor) venga meno nel gruppo di *branches* posteriori alla formazione dell'archetipo si spiega proprio con una diversa imposta-

⁹ Altrettanto interessante è il fatto che la formula *engin et art*, così identificativa dell'attitudine della volpe, non figuri nelle *branches* attribuite a Pierre de Saint-Cloud, ma compaia per la prima volta nella *br.* IV.

zione dei testi, scritti non più per essere recitati pubblicamente, ma per essere letti. In questo caso, le occorrenze complete degli ‘interventi della voce’ non sono riportate, ma si possono conteggiare in una tabella riepilogativa a p. 151. Invece, l’idea che la composizione di alcuni testi abbia subito condizionamenti dovuti alle necessità performative è sperimentata attraverso un’analisi puntuale della struttura della *br. I* (pp. 130-136). Per quanto siano relativizzabili i risultati prodotti da un’indagine così circoscritta, la *branche* sembra comunque sufficientemente rappresentativa di un’impostazione comune: è una delle più attestate nei manoscritti, contiene tre motivi su sette e tutte e tre le formule isolate dall’A., allude a episodi presenti in altre cinque *branches* ed è oggetto di allusioni in sei. L’esito della ricognizione mette in luce come, su circa 1600 versi, peraltro divisibili in sette sequenze recitabili più o meno autonomamente, si alternino, tra gli altri espedienti, sedici richiami, sei anticipazioni, tre interventi del narratore e due *réclames* di episodi esterni. È evidente che si tratta di accorgimenti consapevolmente ricercati per rispondere a una precisa esigenza comunicativa, ovvero intrattenere non un lettore, ma una folla.

Peraltro – fa notare l’A. –, questo è anche il motivo per cui il *Roman de Renart* difetta di una coerenza interna tale da costituire un romanzo in senso proprio o un ciclo, poiché semplicemente non era ciò cui miravano gli autori, mentre divenne un’aspirazione solo per i compilatori delle successive raccolte antologiche. Su questo tema s’incentra il quarto capitolo del saggio («La conservazione del testo», pp. 137-158), che fornisce anche una sintetica ma esaustiva descrizione di tutti i testimoni dell’opera e della loro classificazione stemmatica (pp. 138-147), seguita da un breve riepilogo sulle ipotesi ricostruttive dell’archetipo.

A tal proposito, forse vale la pena di spendere qualche parola in più su una questione che viene solo accennata, ovvero il disaccordo tra Büttner e Foulet circa l’inclusione della *br. XVII* nella raccolta originaria, negata dal primo in quanto assente dai mss. **AEFG** della famiglia *α* e reintegrata da Foulet (seguito da Zufferey), che ipotizza a monte una semplice caduta delle carte finali in cui doveva essere stata copiata. In realtà, proprio il testimone su cui si basa, per questo testo, l’edizione di Martin¹⁰ smentisce la necessità di porre la *branche* in posizione di chiusura, dato che la accoglie, senza particolari scrupoli logico-cronologici, più o meno a metà del codice. In ogni caso, l’intera questione – importante per tracciare il giusto confine tra i ‘due *Renart*’, trattandosi dell’ultima *branche* dell’archetipo – potrebbe essere rivista proprio alla luce degli indizi di oralità che il testo conserva. Purtroppo, però, nessuno di loro sembra probante. Del numero apparentemente alto di motivi (cinque, comunque meno degli otto della *br. XIII*), due casi riguardano la finta morte della volpe, che è il tema stesso della *branche*; uno la confessione, che però, in questo caso, non è usata come trucco per fuggire, e uno il colpo mancato, che comunque

¹⁰ Bibl. Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1699, siglato **N**.

figura anche in altre *branches* successive (XIII, XVIII e XXV). Le formule stereotipiche e gli interventi della voce figurano indifferentemente in *branches* interne ed esterne all'archetipo, pertanto non sono un elemento discriminante. Solo le allusioni intertestuali sembrano avvicinare, per quantità, la *br.* XVII alle altre dell'archetipo¹¹, ma il confine è sfumato e l'A. stessa riconosce che la «“linea di demarcazione” si situa nei pressi della *br.* XV con sporadiche deviazioni fino nella *br.* XVII» (p. 110). Naturalmente l'A. prende posizione, accogliendo la *branche* nell'archetipo, ma l'impressione è che vi resti, diremmo, con beneficio d'inventario.

Del resto, un'avvertenza che nel saggio non viene esplicitata è che queste lievi oscillazioni non devono stupire, poiché possono agevolmente ricondursi a una componente di gusto personale dell'autore, che pure avrà avuto un peso nella composizione del testo e che però, in computi di questo tipo, viene inevitabilmente oscurata. È un limite oggettivo delle analisi quantitative, che, ponendo tutti i testi sullo stesso piano, come elementi di un *corpus* omogeneo, inevitabilmente ne offuscano le differenze qualitative, dovute all'abilità, agli intenti e anche alle arbitrarie scelte stilistiche dei singoli poeti.

La questione, comunque, non inficia le conclusioni cui approda l'intera indagine condotta fin qui, che ha dimostrato, in maniera persuasiva, come le *branches* afferenti al primo dei due gruppi in cui si è suddiviso il *Renart* siano le stesse che vennero incluse nella prima raccolta di testi sulla volpe. Si prova, così, una sostanziale equivalenza tra il 'primo *Renart*' e l'archetipo di tutti i manoscritti. Si prova, di conseguenza, anche un netto cambio di passo tra la modalità di composizione e diffusione delle prime *branches* e quella delle *branches* aggiuntive, ovvero concepite dopo la stesura della prima raccolta (circa 1205). Le prime rispondono a una diffusione orale e giullaresca, le seconde a una trasmissione scritta e – forse fin da subito – antologizzata.

Per finire, proprio osservando lo scarto che intercorre tra l'assoluta incoerenza logica nell'organizzazione interna della prima raccolta e le modifiche apportate nelle antologie seguenti, tese a creare una successione di racconti più lineare e fruibile, l'A. aggiunge una nuova interessante prospettiva sulla natura dell'archetipo.

¹¹ L'unica *branche* sicuramente tarda, eppure ricca di allusioni intertestuali, è la XXIII, che ne conta ben ventisei. L'A. giustifica questo numero ipotizzando che l'autore (che sarebbe, secondo Foulet, anche il realizzatore dell'unico codice in cui è tramandata) abbia voluto cimentarsi «nella scrittura di una *branche*, per così dire, “ricapitolativa”» (p. 152), seguendo la stessa attitudine che lo aveva indotto a produrre un manoscritto (Torino, Bibl. Reale, varia 151, siglato **M**) in cui tenta una riorganizzazione logica e cronologica di tutta la materia renardiana. Nulla vieta di ipotizzare lo stesso per l'autore della *br.* XVII, dato che oltretutto le sue allusioni richiamano le stesse *branches* (meno una, la Va) cui allude proprio la *br.* XXIII.

Recuperando un'ipotesi di Massimo Bonafin¹², sostiene che potesse trattarsi di un *manuscrit de jongleur*, o di un testo di formato affine, utilizzato come supporto mnemonico da un giullare durante le sue recitazioni pubbliche. È una teoria decisamente ammissibile, anzi va detto che la difficoltà di provarla non sminuisce la validità della proposta, che non solo è calzante con la ricostruzione delle due fasi genetiche del *Roman de Renart*, ma risulta anche più convincente di quella avanzata da Foulet, che lo riteneva opera di un collezionista, interessato a raccogliere tutti i testi renardiani circolanti al suo tempo¹³. Infatti, non si vede perché un collezionista – anche lettore – non dovesse ambire a quel minimo di coerenza interna di cui invece la raccolta difetta, mentre è assai più agevole attribuire questo disinteresse a un esecutore, al quale bastava possedere i testi per aiutarsi nella recitazione.

Un utile riassunto dell'intero percorso argomentativo conclude il volume (pp. 159-169) e offre l'occasione per un breve approfondimento sul genere di appartenenza del *Roman de Renart*, ovvero la zoepica. Anche questa è una puntualizzazione necessaria, perché, come sostiene l'A., l'identità del genere è definita proprio da quell'insieme di espedienti compositivi che caratterizzano le prime *branches* e che vanno perdendosi quando subentra, a monte della composizione, il condizionamento della scrittura. Naturalmente vi sono altri elementi che concorrono alla definizione del genere zoepico e che tutte le *branches* del *Roman* condividono, i quali, paradossalmente, attestano la maggiore antichità del sostrato folklorico renardiano rispetto a quello della favolistica esopica (p. 163). Sono tratti che legano le storie della volpe ai cicli di *trickster stories* diffusi nelle tradizioni popolari di tutto il mondo, ma ciò che importa in questa sede è evidenziare come proprio la preminenza assoluta del *trickster* Renart, motore di tutti gli intrecci che formano le *branches*, renda ragione della scelta dell'A. di indirizzare la propria analisi su motivi e formule che lo riguardano direttamente.

In questa impostazione, infine, non vanno trascurati alcuni pregi formali, in particolare l'ausilio di molte tabelle sinottiche che riassumono a colpo d'occhio i risultati via via presentati (tornano particolarmente comode quella relativa alla distribuzione delle *branches* nei testimoni, a p. 144, e quella riepilogativa del numero di motivi, formule e allusioni in ciascuna *branche*, a p. 151), le quali fungono non solo da supporti utili alla trattazione, ma anche da stimolanti punti di partenza per altre eventuali indagini. Altrettanto apprezzabile è la puntuale disambiguazione di alcune scelte terminologiche centrali, come, ad esempio, il valore dato al termine 'intertestualità', sul quale l'A. recupera la definizione originaria di

¹² M. BONAFIN, *Il racconto*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, II, *La circolazione del testo*, Roma 2001, pp. 433-462, p. 453.

¹³ L. FOULET, *Le Roman de Renard*, Paris 1914, p. 31.

Julia Kristeva, per la sua dipendenza dal concetto bachtiniano di ‘polifonia’ (p. 87 e relative note); oppure, il rifiuto di chiamare le allusioni ‘analessi’ o ‘prolessi’¹⁴, come invece fa Suomela-Härmä, per evitare riferimenti al piano temporale. Scelta senz’altro condivisibile, dal momento che la disposizione delle varie avventure di Renart all’interno di una dimensione temporale coerente e unitaria è assolutamente estranea agli interessi del narratore, del pubblico e anche del racconto zoomorfico in sé.

Si può dire, in conclusione, che il volume di Marcella Lacanale offre una lettura doppiamente valida, non solo per i risultati che apporta, ma anche per gli spunti che lascia, dai quali non solo la filologia renardiana potrebbe – e dovrebbe – trarre suggestioni.

MAURO DE SOCIO

Università degli Studi di Macerata
maurodesocio@gmail.com

¹⁴ Riservandosi solo l’uso del termine ‘analessi interne’ quando si riferisce a episodi contenuti nella stessa *branche* (ad es. p. 108, n. 39).