



Paolo Rinoldi

## Il riflesso di Narciso nel pozzo: dal *Roman de Renart* al *Lai de l'ombre*



### Abstract

Lo specchio, il doppio, la superficie riflettente sono, anche grazie alle evidenti implicazioni neoplatoniche, metafore e immagini correnti nella speculazione e nella letteratura medievali, a diversi livelli. Da anni ormai la poesia trobadorica è stata indagata in questa direzione secondo un ventaglio di metodologie critiche articolate sul grande mito erotico dello/nello specchio, vale a dire quello di Narciso. Nel saggio ci si propone di indagare due testi meno sfruttati in questa direzione, di carattere non lirico e molto diversi tra loro (*Lai de l'ombre*, *Renart et Ysengrin dans le puits*), in cui la superficie acquatica specchiante del pozzo è centrale non solo per l'articolazione del testo, ma proprio per la costruzione di un senso in cui il tema erotico, onnipresente, è arricchito di sfumature ironiche e parodiche e di nuove possibilità narrative.

The mirror, the double, the reflective surface provided a common and large stock of images and metaphors to medieval literature and philosophy, mainly because of their neoplatonic roots. Trobadoric poetry has been largely investigated these years, following different critical approaches, all centered around the great erotic mirror-myth of Narcissus. This paper will focus on two texts, celebrated yet less known from this point of view, very different from one another yet both out of the lyric genre (*Lai de l'ombre*, *Renart et Ysengrin dans le puits*): the mirror-surface of the well is the key feature not only for the structure but also for the sense of a text where the erotic theme, always present, is enriched in ironic and parodic nuances and narrative possibilities.



«Trema un ricordo nel ricolmo secchio,  
nel puro cerchio un'immagine ride.»

Montale 2003, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, p. 108  
[or. edn. Montale, E 1925, *Ossi di seppia*, Gobetti, Torino].

Se dovessimo trovare il senso profondo della presenza dello specchio e del doppio nell'Età classica e in quella medievale, in letteratura, filosofia, scienza o

teologia, probabilmente esso andrebbe ricercato, un po' all'ingrosso, non solo nella conoscenza di Sé e nella ricerca della verità, ma proprio nel rapporto fra verità e menzogna. Lo specchio costituisce infatti una metafora carica di tutte le potenzialità e ambiguità del dualismo neoplatonico medievale: immagine separata ma consustanziale, simulacro illusorio e ingannevole ma anche chiave di un mondo parallelo che supera la comprensione puramente fenomenica, disponibile dunque alla riflessione dei pensatori così come alle non meno penetranti *inventiones* dei poeti<sup>1</sup>. Questa densità di implicazioni è evidente, ad esempio, nella celebre scena del *rendez-vous* sotto il pino che apre la porzione superstite del *Tristan* di Béroul<sup>2</sup>. Gli amanti a convegno segreto nel giardino a fianco di una fonte scorgono nell'acqua il riflesso di re Marco (informato del tradimento e nascosto su un albero) e cercano di sfruttare a loro vantaggio una situazione potenzialmente esiziale: fingendo di non avere visto il re, condurranno il gioco in modo da convincerlo della loro innocenza. Il circospetto dialogo dei due, che arrivano da luoghi diversi e inizialmente non sanno nemmeno se il *partner* si è accorto della terza presenza, declina il motivo tradizionale del marito *cocu et battu*, ripresa ad esempio nel *Decameron* (Picone 1981) in versi di straordinaria densità, quasi battute di teatro, incentrati sull'evidenza/apparenza di vero e falso (verità mescolate e alternate a menzogne, frasi menzognere con aspetto veritiero, anfibologie, ecc.), che costituiscono una *mise en abyme* di tutto il romanzo, dato che alludono chiaramente al futuro esilio di Tristano, al rogo cui verrà condannata Isotta, al suo giuramento<sup>3</sup>. La scena anticipa dunque i momenti chiave del racconto, ne prefigura l'esito (l'associazione fontana/pino rimanda alla coppia amore/morte secondo Strubel 1992, p. 111), e grazie al simbolo dell'immagine riflessa ne imposta uno dei temi portanti, il rapporto fra verità e menzogna appunto, che sarà esplorato nel corso del romanzo anche nei risvolti propriamente filosofici e teologici<sup>4</sup>.

Nel racconto tristaniano l'immagine riflessa è quella del marito, e il discorso che ne deriva sulla bocca degli amanti è per conseguenza indiretto, allusivo, tagliato a sguincio. Più numerose le narrazioni in cui l'*ombre* è quella dell'oggetto di passione erotica: in questo gruppo il *miroir perillous* di Narciso è senza dubbio quello che ha veicolato ogni sorta di riscritture lungo il percorso della scoperta/inganno di Sé e dell'Altro. La bibliografia sull'argomento, sovrabbondante, riguarda soprattutto il

---

<sup>1</sup> All'interno di una bibliografia vastissima, basteranno come primo approccio bibliografico le sintesi di Jonsson (1995), Bettini (2008), Costantini (2005) e le riflessioni, anche teoriche, di Fusillo (2012).

<sup>2</sup> In realtà la prima parte della scena manca in Béroul e si ricostruisce attraverso il rifacimento di Eilhart von Oberg.

<sup>3</sup> Il testo di Béroul si legge ora nella bella edizione di Paradisi (ed. 2013, vv. 1-257).

<sup>4</sup> Sul tema filosofico del rapporto bugia/verità ancora utili le pagine di Fumagalli Beonio Brocchieri (2002).

genere lirico (il narcisismo è una delle componenti della *fin'amor*), ma del mito si sono appropriati anche testi narrativi molto famosi di chiara matrice ovidiana (dal *Lai de Narcisse* al *Roman de la Rose*, da Christine de Pisan all'*Ovide moralisé*)<sup>5</sup>. In questa sede vorrei indagare un paio di poemetti meno scopertamente ovidiani – *Renart et Ysengrin dans le puits* e il *Lai de l'ombre* – nei quali il mitologema di Narciso si rifrange in maniera sotterranea accoppiandosi al motivo del pozzo, che non è semplicemente una superficie riflettente, ma è dotato di profondità misteriose, legate all'aldilà e potenzialmente abitate (Bonafin 2006, p. 152), regno dell'*ombre* insomma, giusta il significato del termine in antico francese, che addensa e stringe in un nodo, etimologico ed eziologico, i significati di *ombra*, *riflesso* e *simulacro*. In più, rispetto a una fonte o un lago, a prevalente caratterizzazione cortese, il pozzo può trascinare con sé (sicuramente nei due testi di cui ci occuperemo) una serie di connotazioni mezzane, “borghesi” o francamente comiche (chi non ricorda gli apologhi del filosofo che cade nel pozzo o la novella boccacciana di *Dec. VII, 4?*), per cui non solo di rifrazione sotterranea si tratterà, ma anche impura, in cui l'ironia gioca un ruolo essenziale.

*Renart et Ysengrin dans le puits*, IV *branche* del *Roman de Renart*, è molto nota soprattutto per ragioni testuali, dal momento che uno dei manoscritti latori (Paris, Arsenal, ms. 3334, siglato H) ne riporta due versioni divergenti (Strubel 1996 e 2000). A noi qui interessano solo marginalmente i rapporti fra le due redazioni e le speculazioni sulla derivazione dell'una dall'altra, così come l'altrettanto vivace *querelle* sulle fonti (fra le quali occupano un posto di rilievo la favola citata da Raschi di Troyes nel commento al *Talmud* e la rielaborazione nella *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso)<sup>6</sup>, dal momento che seguiremo la versione lunga e *vulgata*<sup>7</sup> (diffusa in molti manoscritti, mentre la versione corta di H è un *unicum*), l'unica a introdurre e sfruttare con coerenza la metafora dello specchio e di Narciso. Il racconto è così noto da meritare solo un breve riassunto della parte che ci interessa: la volpe Renart, come sempre affamato e in caccia, entra in un'abbazia cistercense e fa strage di pollame. Sulla strada del ritorno, con una gallina in bocca, viene preso dalla sete (vv. 143-148) e si ferma nel cortile ai bordi del pozzo. Guardando all'interno, crede di

---

<sup>5</sup> Mi limito a citare le monografie di Goldin (1967), Vinge (1967), Calzolari (ed. 2001), Bettini & Pellizer (2003), Agamben (2006). Sul versante letterario galloromanzo ancora insostituibile Frappier (1959).

<sup>6</sup> Foulet (1968, pp. 289-312) e soprattutto Bonafin (2006, pp. 155-161); meno convincente a mio giudizio Pastré (2000).

<sup>7</sup> Seguo testo e traduzione di Bonafin (1998); una buona bibliografia (comprese le numerose edizioni) al sito <[http://www.arlima.net/qt/renart\\_roman\\_de.html](http://www.arlima.net/qt/renart_roman_de.html)>. Segnalo che una terza versione *extralarge* è testimoniata da altri manoscritti del *Roman* (Bonafin 2006, pp. 128-139) e non riporta varianti significative per noi (eds. Fukumoto, Harano & Suzuki 1983). Per il *dossier* iconografico si veda Varty (1999, pp. 163-170).

riconoscere nella sua immagine la compagna Hermeline, la chiama per due volte ma per due volte la voce ritorna indietro con un effetto di eco. Stupito, Renart entra in uno dei due secchi a carrucola posti sul bordo e il suo peso lo fa scendere al fondo, dove il nostro eroe si accorge dell'errore e si dispera. Per sua fortuna passa da quelle parti, spinto anch'egli dalla fame, il lupo Isengrino, che si sporge ai bordi del pozzo ed è a sua volta ingannato dal suo riflesso: crede infatti di vedere la compagna Hersent insieme a Renart. Renart sostiene di essere morto e di trovarsi in Paradiso e convince Isengrino a raggiungerlo: mentre il lupo in un secchio scende, la volpe, balzata repentinamente nell'altro, riacquista la libertà.



Fig. 1: Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 360, c. 46v.

Che la parte centrale del racconto sia costruita sulle due scene speculari di Renart e Isengrino ai bordi del

pozzo è cosa ovvia<sup>8</sup>, e gustosa dato l'effetto di "raddoppiamento al quadrato" che essa crea rispetto alla riflessione delle immagini. Forse meno scontato ribadire che tutta la struttura della *branche* è retta dal sottotesto "narcisistico", e se colgono nel segno coloro che giudicano la versione lunga rifacimento della corta<sup>9</sup>, le allusioni a Narciso mostrano bene la voga che l'omonimo *lai* ha lanciato negli anni Sessanta-Settanta del XII secolo. Il mito ovidiano è non solo pervasivo, ma centrale come motore dell'azione narrativa rispetto alla sola motivazione razionalistica (la fame) dei modelli riconosciuti (che possiamo catalogare sotto l'etichetta della "luna nel pozzo / nell'acqua" scambiata per un formaggio da parte del goloso di turno). Nel *Renart* la fame (e la sete) hanno un ruolo importante nell'avvicinare i protagonisti al pozzo, e quando la volpe deve convincere il suo nemico ad entrare al suo posto lo farà certo lusingando il suo appetito e facendo balenare l'idea di un Paradiso pieno di prede, ma ciò che in definitiva spinge entrambi al fondo è la curiosità suscitata dalla presenza dell'*ombre*. Bisogna dire subito che la valutazione dei segmenti testuali in questo senso è raramente univoca, perché il confronto con i modelli e fra le varie redazioni lascia sempre ampio margine alla soggettività del critico. Vediamone qualche esempio, limitandoci a quelli di più stretta pertinenza al tema di Narciso:

- la motivazione della sete di Renart. Renart è attratto dal pozzo a causa della sete, ma il dato si può interpretare in chiave naturalistica, o, altrettanto bene, come riferimento alla sete che spinge Narciso all'incontro fatale (Rossi 1998, p. 1136). La questione si complica, perché tocca poi spiegare come mai Renart faccia il secondo passo, entrando nel secchio e precipitando<sup>10</sup>: l'autore avrebbe potuto accontentarsi della stessa motivazione, ma della sete non si fa più menzione nella versione lunga dopo il v. 147, al punto che Renart sembra sporgersi ulteriormente e mettere le zampe nel secchio (il che provocherà la caduta) solo per volpina curiosità (forse per lussuria? il testo è muto al riguardo): «purquoi descend-il? Parce qu'il a vu l'image d'Hermeline et qu'il veut la rejoindre?» (Strubel 1996, p. 446). Si può discutere se questa "complicazione" della sola versione lunga sia o no la conseguenza di un rimaneggiamento, resta il fatto che il modello di Narciso ha qui operato in profondità;

- al v. 164, la versione lunga riporta così le prime parole di Renart alla sua *ombre*, nella quale ha già creduto di riconoscere Hermeline: «Di moi, la dedens que fais tu?» («Dimmi, che fai tu laggiù?»), mentre nella scena speculare Isengrino

---

<sup>8</sup> Specularità che è proprio letterale: vv. 155-158/203-206, 159/209, 168/208.

<sup>9</sup> I critici sono oscillanti al riguardo: si veda la discussione in Varty (1988-1991; 1996), Rossi (1998) e Bonafin (2006, pp. 131-135).

<sup>10</sup> Le osservazioni di Rossi (1998, p. 1136) su questo punto partono da un falso problema: ciò che i critici "rimproverano" alla versione lunga non è l'assenza del motivo della sete (che non è affatto assente), ma la sua scomparsa e sostituzione con un altro motivo.

esordisce con un «A son ombre dist: 'qui es tu?'» («dicendo al suo riflesso: 'Chi sei tu?'», v. 224), giudicata talora un'incongruenza avendo egli già creduto di riconoscere Hersent (Bonafin 1998, p. 231). Ma sull'episodio gettano una luce diversa le varianti degli altri manoscritti, che anche nella prima occorrenza presentano al v. 164 «Di moi, la dedenz, qui es tu?» (Rossi 1998, p. 1130). La variante, in termini strettamente testuali, si presta ad una doppia analisi: lezione poizore che serra i legami intertestuali con la scena di Isengrino, oppure lezione secondaria influenzata appunto dal v. 224. Come che sia, essa sottolinea i dubbi dell'agnizione e dunque rafforza il richiamo al mito di Narciso, ben visibile anche subito dopo nel motivo dell'eco («la vois du puis vint contremont», «la voce dal pozzo risali», v. 165), che trova ovvia corrispondenza nella ninfa Eco ovidiana.

- Tutta la scena si svolge di notte, momento propizio al cacciatore e al furto. Le versioni sottolineano a vario titolo la presenza della luna:

Dans les modèles latins, ces références à l'ambiance du récit sont indispensables: il faut en effet "montrer la lune" au loup, afin de confirmer la croyance en un énorme fromage. Dans la version "longue" du *Renart*, au contraire, dans laquelle l'emportent les jeux d'ombre, à la lueur faible de la lune, tout devient plus complexe, dans la mesure où le goupil et le loup sont censés reconnaître leur propre image reflétée dans le puits (Rossi 1998, p. 1130).

L'osservazione non convince del tutto: se anche accettassimo che la versione lunga sia posteriore, il dettaglio della luna, nato per altri motivi, (ri)troverebbe una sua funzionalità anche accoppiato ai giochi d'ombra, perché la luce della luna piena può essere tutt'altro che *faible* e garantire anzi quel livello intermedio di luminosità che permette ai due protagonisti di riconoscere una *silhouette* familiare e allo stesso tempo, non consentendo un'identificazione precisa, li induce in errore.

Un giudizio preciso su tutti questi passi richiederebbe un'escussione completa delle varianti manoscritte e non è possibile nello spazio del presente saggio. Basterà qui aver evidenziato che, all'interno del gioco interdiscorsivo di codici letterari che permea la *branche* (lirica, epica, romanzo, testi religiosi: Rossi 1998; Simó Torres 2004), il mito di Narciso, parodiato, ha un posto centrale (Subrenat 1985; Scheidegger 1989, pp. 318-338; Strubel 1996, pp. 444-446):

L'on pourrait se demander si l'épisode n'est pas fondé sur une exploitation ironique du mythe de Narcisse. Renard, doublement abusé par son propre reflet dans l'eau et par

le son de sa propre voix qui lui revient en écho, se précipite au secours ou à la rencontre d'une image déceptive. L'ironie de la situation se double d'une ironie perceptible au plan des significations: au lieu de se reconnaître lui-même dans l'autre, ce qui est le propre de la situation narcissique, Renard croit reconnaître l'autre dans lui-même. Le maître trompeur pouvait-il être trompé par un autre que lui-même? (Subrenat 1985, p. 361).

Renart, che alla vista della presunta Hermeline reagisce come un *fin amant* («Cuida que ce fust Hermeline / sa femme qu'aime d'amor fine», «crede che sia Hermeline / sua moglie che ama d'amor fino», vv. 159-160) si comporta da stolto e la sua follia è anticipata nei versi 29-32 del prologo: «Molt par est sajes et voisous / Renars, et si n'est pas noisous. / Mes en cest monde n'a si sage / au chef de foiz n'aut a folage» («Renart è assai accorto e prudente / e non è importuno. / Ma al mondo non c'è saggio / che una volta non faccia una follia»). Il *topos* del *trompeur trompé* mette in atto un meccanismo analogo rispetto a quello del giovinetto che disprezza l'amore e viene punito innamorandosi di un simulacro<sup>11</sup>, e la catottrica testuale su questo punto si rifrange ulteriormente nella scena di Isengrino, che è sì un duplicato della precedente, ma ne è anche riscrittura parodica con un ulteriore abbassamento di registro, esplicito nelle ingiurie, non certo da amante cortese, scagliate alla supposta Hersent che egli crede di vedere in flagrante adulterio con Renart. L'atmosfera fabliolistica instaurata a questo punto prepara l'inganno della carrucola e un ultimo rovesciamento del mito di Narciso: la *male escole* di Renart (v. 26), la sua attitudine all'inganno, trova riscontro non solo nelle parole pronunciate quando ormai egli ha progettato il piano per salvarsi («Qui es ce, diex, qui m'aparole? / Ja tiens ge ça dedenz escole», «Chi è che mi parla per Dio ? / Qua dentro ormai passo la mia vita», vv. 233-234; (Simó Torres 2004, p. 192)) ma anche in un altro punto del prologo in cui si ribadisce che l'attribuzione di saggezza e follia non è data una volta per tutte («Mais j'ai oï dire en escole: / De fol home, sage parole», «ma ho sentito dire a scuola: / da uomo stolto saggia parola», vv. 15-16). La *folie* topica di Narciso<sup>12</sup> è anche della volpe, ma quest'ultima si riscatta dalla sua stoltizia, non perisce al fondo ma risorge e si salva grazie alla sua *ruse*, come richiesto nella logica della scrittura ciclica del *Roman de Renart* e nel paradosso di un personaggio sempre in pericolo ma immortale (Simó Torres 2004, pp. 189-192).

---

<sup>11</sup> Per una panoramica dei commenti al mito in chiave moralistica nel Medioevo, si rimanda a Babbi (2006).

<sup>12</sup> Ad es. nel *Lai* omonimo: «... ne sa folie n'aperçut» («...e non si accorse della sua follia») (ed. Mancini 1989, v. 796).

La cronologia assoluta e relativa dei testi renardiani non è sicura, ma non molto tempo dopo (primi decenni del XIII sec., senza entrare nel dettaglio di una datazione anch'essa controversa) Jean Renart scrisse il celebre *Lai de l'ombre*, la cui scena finale si svolge sul bordo di un pozzo, questa volta di un castello<sup>13</sup>. Correndo il rischio di gran parte della critica, cioè di appiattare tutto il *lai* su questa sola scena, ci accontenteremo anche questa volta di un breve riassunto: un cavaliere cortese si innamora di una dama *per audita* e, visitatala, inizia con lei una schermaglia amorosa in cui si vede ribattere punto per punto ogni richiesta e supplica. Giunto a mal partito, egli riesce (proditoriamente?), approfittando di un momento di distrazione, a infilare un anello nel dito di lei, e prende congedo. La dama, resasi conto in ritardo dell'accaduto, dopo un lungo monologo richiama a sé il cavaliere e, in un dialogo ai bordi del pozzo della corte, lo costringe a riprendere l'anello. Il cavaliere accetta, ma subito, gettandolo nel pozzo, lo dona all'immagine riflessa della dama, «la riens que j'aim plus après vous» («la cosa che più amo dopo voi», v. 887): conquistata dal gesto, la castellana diventa senz'altro indugio sua *amie*.

Il poemetto ha suscitato infinite letture, in chiave strettamente psicologica (freudiana o lacaniana), retorica (le parole si riflettono e rifrangono anch'esse, abbondano le rime equivoche e le frasi passibili di doppia interpretazione (Kay 1980)), letteraria (sullo sfondo della *fin'amor* trobadorica e dei romanzi cortesi), tutte lecite e tese generalmente a sottolinearne l'ironia, l'ambivalenza e l'ambiguità («evasive» nelle parole di Kay 1980, p. 515), con un fondo di psicologismo e razionalismo più o meno marcato ma sempre evidente (ultima in questo senso la lettura di Viridis 2009). Che nel poemetto sia presente un filo rosso narcisistico è provato dallo stesso innamoramento del cavaliere per una donna mai vista, occasionato certo da racconti e lodi, ma tutto interno alla fantasia maschile<sup>14</sup>. Questa impressione è complessivamente rafforzata dalle numerose allusioni alla leggenda tristaniana (Blakeslee 1987), dal momento che proprio Tristano è un eroe del riflesso e del doppio: si pensi alla sua patologica scelta di prendere in moglie Isotta dalle bianche mani, evidente doppio "onomastico" di Isotta la bionda, e al celebre episodio della *salle aux images*, in cui egli fa scolpire statue di Isotta e dei principali protagonisti della vicenda a risarcimento della forzata assenza dall'amata (Roncaglia

---

<sup>13</sup> Il testo, famoso anche per aver suscitato la riflessione metodologica di Joseph Bédier, si può leggere comodamente in Limentani (ed. 1994) (da cui sono tratte le citazioni e le traduzioni che seguono). La bibliografia si potrà desumere da Molle 2006-2007 e dalle informazioni raccolte nel sito di *Arlima*: <[http://www.arlima.net/il/jean\\_renard.html#omb](http://www.arlima.net/il/jean_renard.html#omb)>.

<sup>14</sup> Si rimanda a Gier (1998) e Kay (1980, p. 526). Meno sicuro, a mio avviso, che il riferimento sia non genericamente alla materia ovidiana ma propriamente al *Lai de Narcisse*.



1971). Altrettanto evidente è che si tratta nel *lai* di una lettura rovesciata e per così dire “positiva” del mito di Narciso, come dimostra non tanto l’*happy ending*, quanto il fatto che il cavaliere, pur appoggiandosi al pozzo, vede riflesso solo il viso della dama e non il proprio: «Il s’est acoutez sor le puis, / qui n’estoit que toise et demie / parfonz, si ne meschoisi mie / en l’aigue, qui ert bele et clere, / l’ombre de la dame...» («S’è appoggiato sopra il pozzo, che non era che una tesa e mezza profondo; e non mancò di scernere nell’acqua, chiara e limpida, il riflesso della dama...», vv. 878-882; (Gier 1998, p. 452)).

L’allusione a Narciso è mescolata però ad altre suggestioni, che gettano una luce (un riflesso, diremmo) almeno parzialmente diversa sull’intera vicenda. La prima parte del poemetto ci presenta un cavaliere valoroso ma *volage*, che solo per la dama impara a conoscere Amore e a ... «geter puer / toutes les autres» («respingere tutte le altre», vv. 132-133); secondo gran parte della critica, il movimento di progressiva accettazione e apertura verso l’Altro si misura anche nelle due scene speculari, la prima di dono forzato e a tradimento dell’anello (di cui tutti percepiscono il valore di violenza sessuale), la seconda di dono “cortese” all’*ombre* del pozzo. Mi sembra però insufficiente qualificare il gesto nella seconda occasione come “galante”, “delicato”, insomma procedente da un *wit* puramente mondano-cortese (Viridis 2009, p. 89). Proporrei dunque una lettura congiunta delle due scene di offerta dell’anello, come di regola, non per sottolineare un’evoluzione psicologica, ma perché il gesto del cavaliere richiama irresistibilmente alla mente il motivo della *desponsatio* – tramite la consegna dell’anello – di una statua (divinità pagana o Vergine), diffuso in molti racconti e con tinteggiatura più o meno *noir*<sup>15</sup>: là si trattava (per lo meno nel canovaccio più diffuso) di un giovane ignaro che mettendo l’anello al dito di una statua ne riceve indesiderate attenzioni, qui del tentativo di creare un legame cui la dama si sottrae e che l’*ombre* invece sancisce. Si tratta di racconti diversi, certo, ma uniti dai due elementi dell’offerta dell’anello al dito e della presenza del doppio (statua o “doppio acquatico” sono perfettamente omologhi). La prima offerta ha dunque nelle aggressive intenzioni del cavaliere un valore vincolante non solo nei termini di etica mondana, ma più sotterranei, di costrizione soprannaturale. Fallito il primo tentativo, il secondo non è qualcosa di sostanzialmente diverso<sup>16</sup>: anche nella seconda occorrenza ai bordi del pozzo il gesto non è in realtà meno

---

<sup>15</sup> Si rimanda a Galderisi (2005) e, per altra bibliografia, Burgio (ed. 2001, pp. 166-191; 226-234), Donà (2008), Rinoldi (2010) e Baroncini (2012).

<sup>16</sup> Gier pensa invece che «en faisant disparaître l’objet qui est devenu le symbole de sa prétention mal fondée aux faveurs de la dame, il [il cavaliere] renonce visiblement à cette prétention même» (Gier 1998, p. 451) e che solo dopo che egli ha rinunciato alla violenza, la dama «pour le récompenser lui offre de son plein gré ce qu’il n’a pu obtenir par force» (Gier 1998, p. 455).

aggressivo, come mostra l'immagine apparentemente naturalistica dell'acqua «un petit troublee» («un poco turbata» v. 898), che richiama la violenza sessuale in una lunga tradizione folclorica (Viridis 2009; Spadini 2012, p. 104); semplicemente, questa volta esso è diretto ad un diverso oggetto, il riflesso della dama, secondo una corrente neoplatonica<sup>17</sup> ben viva lungo tutto il corso del Medioevo, che vale ad esempio anche per le immagini<sup>18</sup>.

Non mi illudo che questa lettura risolva tutte le contraddizioni, i *tours et détours* del *lai*, senz'altro almeno in parte voluti dal suo autore (si rimanda alle osservazioni di Kay (1980)). Rimane oltretutto una difficoltà sostanziosa da superare, dal momento che il cavaliere dice chiaramente che donerà l'anello a «la riens que j'aim plus après vous», presupponendo dunque una gerarchia inversa a quella appena ipotizzata in cui il doppio acquatico è la dama più nobile e perfetta, in grado di accettare il dono. È vero però che un simile rigore classificatorio non sembra esigibile dal testo, e che il ricordo folclorico della *desponsatio statuae*, se pur ha giocato un ruolo sotterraneo, è stato comunque riverniciato da una patina letteraria “cortese” e “realistica”. Non a caso ho scelto il sintagma “ricordo folclorico”, poiché non intendo considerare il *lai* come variante dei racconti della *desponsatio*, ma solo suggerire un accostamento, che la combinazione dei motivi “anello al dito” e “doppio acquatico” rende plausibile. Conferire spessore non puramente cortese e psicologico all'offerta dell'anello e al gioco di ruoli fra la dama e la sua *ombre* reca alcuni vantaggi ermeneutici:

- attribuisce rilievo alla prima scena dell'anello, in cui la dama, presa nel suo pensiero amoroso, ha inizialmente un atteggiamento che sarebbe riduttivo definire solo passivo (ella nemmeno si accorge del gesto del cavaliere se non quando egli se ne è già andato), e che è arduo intendere (come pure si è fatto) come momentanea distrazione o - meglio - come stato di pura *trance* erotica; la dama, prima di passare all'azione, mostra di sentirsi in qualche modo “costretta” dalla forza del gesto, che è certo simbolico («la valeur symbolique du fait est indépendante de sa volonté», Gier 1998, p. 445) ma alla luce della scena finale prende altre risonanze;

---

<sup>17</sup> Già in Frappier «Dans le charmant Lai de l'Ombre, que Jean Renart composa vers 1210 ou 1220, ne doit-on pas déceler aussi un platonisme latent? L'ombre de la dame reflétée dans l'eau du puits devient l'idée de la parfaite amie qui ne saurait refuser le présent de l'anneau» (Frappier, 1959, p. 47n).

<sup>18</sup> «Ce puits rejoint par là [per il fatto che l'amante non vede se stesso ma il viso di lei] un grand nombre d'autres fontaines ou sources littéraires qui ne reflètent pas une réalité préexistante mais qui révèlent, font apparaître, évoquent, donnent vie à une réalité nouvelle. Le plus souvent, ce sont de belles dames qui y sont visibles, même ou surtout quand ce sont des hommes qui se penchent dessus. Les fées en particuliers sont coutumières de ces lieux» (Denoyelle s.d.).

Ad esempio si veda l'analisi di Corbellari (2001, p. 263) sull'episodio dell'immagine di Galvano nella *Première Continuation*.

- consente di spiegare come mai le due scene di offerta dell'anello, valutate ben diversamente dalla critica in termini di psicologia cortese (la prima aggressiva, la seconda matura e consapevole), vengano qualificate ostensivamente nel testo con gli stessi termini di *sen(s)* (v. 572 / 876) e *cortoisie* (v. 565 / 909)<sup>19</sup>;

- se l'*ombre* non è solo un semplice riflesso, ma si avvicina all'*alter ego*, al doppio che abita le profondità dell'acqua, il gesto del cavaliere non è puramente cortese ma "magico" e la reazione della dama reale non è un repentino mutamento del cuore: quando l'*ombre* ha accettato il dono, ella semplicemente non può che aderire a sua volta alla volontà del cavaliere.

Renart e Isengrin che nel pozzo vedono l'immagine della propria compagna, così come il cavaliere che vede nell'acqua solo la donna amata e non se stesso, costituiscono due varianti o riletture del racconto di Narciso: le tensioni, testuali o interpretative, che abbiamo visto, derivano dal fatto che in entrambi i casi il tema alto e tragico subisce le torsioni della parodia e dell'ironia, e il mitologema di Narciso si innesta (se è vero quanto abbiamo detto sulla versione lunga del *Renart*) o convive con baleni di altre tradizioni narrative.

## L'autore

Paolo Rinoldi è ricercatore di Filologia romanza all'Università di Parma. I suoi principali interessi di ricerca toccano l'epica oitanica (ciclo di Guillaume d'Orange, dei Lorenesi, Chanson d'Aspremont), i testi scientifici occitani, i volgarizzamenti dal latino e dal francese.

e-mail: paolo.rinoldi@unipr.it

## Riferimenti bibliografici

Agamben, G 2006, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino [or. edn. Agamben, G 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino].

Babbi, AM 2006, 'Eco e Narciso nei commenti medievali' in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, eds PG Beltrami, MG Capusso, F Cigni & S Vatteroni, Pacini, Ospedaletto (Pisa), pp. 107-123.

---

<sup>19</sup> Nel testo si tratta in realtà di una *climax* dal primo al secondo passo, comunque non di contrapposizione: si rimanda a Burgess (1989). Si potrebbe trovare una risposta non irragionevole a quest'aporia ricordando la divergenza fra percezione dell'autore e dei personaggi (Kay 1980, p. 516) o invocando la pura ricerca di simmetria, di cui il poemetto offre numerosi esempi (ad es. la dama stessa prefigura ai vv. 687-695 la possibilità di gettare l'anello nel pozzo, ma per farlo sparire, dunque con senso rovesciato rispetto a quello del cavaliere), ma sembra più produttivo accettare la compresenza di diversi livelli di lettura.

Baroncini, L 2012, 'La sposa cadavere, la donna pietra e il fidanzato della vergine', in *Fate. Madri, amanti, streghe. Atti del XXVII Convegno internazionale (Genova, Rocca Grimalda, 16-18 settembre 2011)*, ed. SM Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 291-304.

Belletti, GC 1993, 'Il lupo e la volpe nel pozzo (dal *Roman de Renart* al *Renart le Contrefait*)', in *Saggi di sociologia del testo medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 109-153 [or. edn. Belletti, GC 1979, 'Il lupo e la volpe nel pozzo. Racconto e ideologia dal *Roman de Renart* al *Renart le Contrefait*', *L'immagine riflessa*, vol. 3, pp. 33-94].

Bettini, M & Pellizer, E 2003, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.

Bettini, M 2008, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino [or. edn. Bettini, M 1992, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino].

Blakeslee, RM 1987, 'Les allusions aux romans de Tristan dans l'œuvre de Jean Renart' in *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, ed. D Buschinger, Kummerle Verlag, Goppingen, pp. 42-58.

Bonafin, M 1998, *Il romanzo di Renart la volpe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Bonafin, M 2006, *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Carocci, Roma.

Burgess, GS 1989, 'Sens and cortoisie in the Lai de l'Ombre' in *Contemporary Readings of Medieval Literature*, ed. G Mermier, Nizet, Paris, pp. 51-71.

Burgio, E (ed.) 2001, *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Brun, L (ed.) 2004, *Le roman de Renart. Bibliographie*, Available from <[http://www.arlima.net/qt/renart\\_roman\\_de.html](http://www.arlima.net/qt/renart_roman_de.html)> [Gennaio 2014].

Calzolari, A (ed.) 2001, *Narciso*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Corbellari, A 2001, 'De la représentation médiévale. Fantasme et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen Âge central', *Poétique*, vol. 127, pp. 259-279.

Costantini, F 2005, 'I sensi "ingannati": forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII', *Critica del testo*, vol. 8, pp. 113-146.

Denoyelle, C s.d., *L'effet miroir dans le Lai de l'ombre*. Available from : <[http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sites.univ-rennes2.fr%2Fcelam%2Fcetm%2FMIROMB.htm&ei=dlbKUsSpK4vKywOx9IDIDQ&usq=AFQjCNEa\\_n10U62lgPm9SKC6JKcpWUSMiQ&bvm=bv.58187178,d.bGE](http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sites.univ-rennes2.fr%2Fcelam%2Fcetm%2FMIROMB.htm&ei=dlbKUsSpK4vKywOx9IDIDQ&usq=AFQjCNEa_n10U62lgPm9SKC6JKcpWUSMiQ&bvm=bv.58187178,d.bGE)> [Gennaio 2014].

Donà, C 2008, 'Dall'anello di Venere allo sposo della Vergine' in *Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, eds A Barbieri, P Mura & G Panno, Unipress, Padova, pp. 73-104.

Dufournet, J (ed.) 2000, *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Champion, Paris.

Foulet, L 1968, *Le Roman de Renard*, Champion, Paris.

Frappier, J 1959, 'Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, pp. 134-158. Available from:

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-865\\_1959\\_num\\_11\\_1\\_2144](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-865_1959_num_11_1_2144)>  
[Gennaio 2014]

Fukumoto, N, Harano, N & Suzuki, S (eds) 1983, *Le Roman de Renart. Édité d'après les manuscrits C et M*, France Tosho, Tokyo.

Fumagalli Beonio Brocchieri, M 2002, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma, Laterza [or. edn. Fumagalli Beonio Brocchieri, M 1987, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma, Laterza].

Fusillo, M 2012, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena [or. edn. Fusillo, M 1998, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La nuova Italia, Firenze].

Galderisi, C 2005, 'Le récit du mariage avec la statue. Résurgences et modalités narratives' in *Diegesis. Études sur la poétique des motifs narratifs au moyen âge de la Vie des pères aux lettres modernes*, Brepols, Turnhout, pp. 77-104 [or. edn. Galderisi, C 2001, 'Le récit du mariage avec la statue. Résurgences et modalités narratives', *Romania*, 119].

Gier, A 1998, 'L'anneau et le miroir. Le *Lai de l'ombre* à la lumière de Narcisse', *Romanische Forschungen*, vol. 110, pp. 445-455.

Goldin, F 1967, *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric*, Cornell University Press, Ithaca.

Jonsson, EM 1995, *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Les Belles Lettres, Paris.

Kay, S 1980, 'Two readings of the *Lai de l'Ombre*', *Modern Language Review*, vol. 75, pp. 515-527.

Limentani, A (ed.) 1994, *Jean Renart. L'immagine riflessa*, Pratiche Editrice, Parma [or. edn. Limentani, A (ed.) 1970, *Jean Renart. L'immagine riflessa*, Einaudi, Torino].

Mancini, M (ed.) 1989, *Il lai di Narciso*, Pratiche Editrice, Parma.

Molle, JV 2006-2007, 'Per un'interpretazione del *Lai de l'ombre* come *chanson de trouvère*', *Rivista di Studi testuali*, voll. 8-9, pp. 163-190.

Paradisi, G (ed.) 2013, *Béroul. Tristano e Isotta*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Pastré, JM 2000, 'Renart et le puits, Syrdon et l'arbre: visions paradisiaques dans le *Roman de Renart* et chez les Osses' in *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, ed. J Dufournet, Champion, Paris, pp. 437-453.

Picone, M 1981, 'Il rendez-vous sotto il pino', *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 22, pp. 71-85.

Rinoldi, P 2010, 'Necrofilie medievali', in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, eds N Catelli, G Iacoli & P Rinoldi, Bononia University Press, Bologna, pp. 127-148.

Roncaglia, A 1971, 'La statua di Isotta', *Cultura neolatina*, vol. 31, pp. 41-67.

Rossi, L 1998, 'Renart et Isengrin dans le puits' in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, vol. 2, eds JC Faucon, A Labbé & D Quérueu, Champion, Paris, pp. 1123-1137.

Scheidegger, JR 1989, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Droz, Genève.

Simó Torres, M 2004, 'El espejo y la polea en *le puits*: reflexividad y amoralidad del *Roman de Renart*', *Estudis romànics*, vol. 26, pp. 183-200.

Spadini, E 2012, 'Il motivo della donna alla fonte nella lirica romanza. Appunti intorno a un corpus poetico', *Critica del testo*, vol. 15, pp. 79-113.

Strubel, A (ed.) 1992, *Guillaume de Lorris – Jean de Meung. Le Roman de la Rose*, Librairie Générale Française, Paris.

Strubel, A 1996, 'Deux versions de "Renart dans le puits" (manuscrit H)', in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. 1, ed. L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 437-449.

Strubel, A 2000, 'Ordre et désordre dans un recueil rénardien: l'exemple du ms. H' in *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, ed. J. Dufournet, Champion, Paris, pp. 487-496.

Subrenat, J 1985, 'Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du *Roman de Renart*)', *Sénéfiance*, vol. 15, pp. 349-361.

Varty, K 1988-1991, 'La datation des contes de Renart le goupil et la *branche IV*: Renart et Isengrin dans le puits' in *À la recherche du Roman de Renart*, vol. 2, Lochee Publications, New Alyth, pp. 330-343.

Varty, K 1996, 'Renart et Isengrin dans le puits: la version courte, la version longue et la version pus longue de la *branche IV* du *Roman de Renart*' in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. 1, ed. L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 451-463.

Varty, K 1999, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Vinge, L 1967, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups, Lund.

Viridis, M 2009, 'L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul *Lai de l'ombre* di Jean Renart', *La parola del testo*, vol. 13, pp. 71-94.