



## SOMMARIO

PREMESSA	3
IL MOTIVO DEL FILTRO D'AMORE	7
1) Isotta, Tristano e il filtro	7
2) Il meraviglioso e la retorica	17
2.a) I <i>mirabilia</i> e la magia	17
2.b) Il ruolo della retorica	19
3) Le origini del filtro	22
3.a) I precedenti classici e la letteratura cortese	22
3.b) La "preistoria celtica"	28
LE FONTI	35
1) Cronologia	35
2) I racconti irlandesi	37
2.a) La memorabilità delle antiche leggende	45
3) L'archetipo tristaniano	50
4) Thomas	54
4.a) I manoscritti	57
4.b) Il testo	61
4.c) <i>Verur</i> e anti-amor cortese	74
5) Eilhart von Oberg	76
5.a) Il testo	78
5.b) La scadenza del filtro	90
6) Bérουλ	94
6.a) Il testo	97
6.b) Menzogna, verità e "disincantamento"	109
7) I poemetti di Oxford e Berna	114
7.a) La <i>Folie Tristan</i> di Berna	117
7.b) La <i>Folie Tristan</i> di Oxford	121
7.c) Metadiegesi e non reciprocità	126

8) Gottfried von Strassbourg	129
8.a) Il testo	135
8.b) La buona fede	144
9) La tradizione indiretta	147
9.a) Il <i>Deus amanz</i> di Marie de France	148
9.b) Raimbaut, Bernart e Chrétien	150
9.c) Il <i>Cligès</i> di Chrétien de Troyes:	156
 LINEE DI SVILUPPO	 161
1) Il lessico dei rimaneggiatori	161
2) La reciprocità e l'amore prima del filtro	167
3) La durata del filtro e il ritorno in società	171
4) La responsabilità e Brangvain	174
 L'EVOLUZIONE DI UN TEMA LETTERARIO	 177
1) La riscrittura	177
2) La derivazione celtica	180
2.a) La <i>geis</i> o l'incantesimo vocale	180
2.b) Riscrittura e trasformazione: dal motivo popolare della <i>geis</i> a quello cristiano del beveraggio incantato	182
3) Una leggenda sovversiva	187
3.a) Il riconoscimento dell'eversività della leggenda	187
3.b) L'aperta polemica del <i>Cligès</i> (responsabilità, compromesso e condanna)	191
 CONCLUSIONI	 195
 APPENDICE A	 200
 APPENDICE B	 213
 NOTA BIBLIOGRAFICA	 219

## PREMESSA

La tradizione tristaniana consta nella maggior parte dei casi di testimonianze incomplete. Le fonti più antiche pervenuteci risultano spesso mutilate da una trasmissione che le ha consegnate in stati di frammentazione e lacunosità difficilmente risanabili o comunque di ardua collocazione cronologica, geografica e linguistica.

Questo stato appare ancor più notevole se si tiene conto della diffusione capillare e della rinomanza di cui godette la leggenda, al punto da produrre tante varianti in un così breve lasso di tempo. Un solo secolo ha permesso la deflagrazione di un'originaria *estoire* in due redazioni in versi così differenti tra loro come quelle di Thomas e Béroul, nei *lais* di Maria di Francia e nell'elaborazione episodica delle *Folies*; per non parlare delle reazioni di Chrétien de Troyes e del rimaneggiamento tedesco di Eilhart von Oberg e delle rielaborazioni di un testo tra i più antichi, quello di Thomas, da parte di Gottfried von Strassbourg e di frate Roberto. Quando la nascita del primo romanzo in prosa sembra terminare la produzione tristaniana ecco sorgere le continuazioni di Gottfried e le traduzioni inglesi ed italiane.

Gli studi, oltre ad essersi cimentati nelle edizioni critiche, fondamentali per il lavoro sui testi, si sono indirizzati verso problemi interpretativi limitatamente a singole versioni o al massimo verso il confronto di due autori, dando luogo alle gare tra Thomas e Béroul per l'accaparramento della data più alta o alle diatribe sull'alterco tra il *Tristan* e il *Cligès*.

Non si contano poi gli “scavi” indefessi alla ricerca delle derivazioni di volta in volta classiche, orientali<sup>1</sup> o celtiche<sup>2</sup> all’interno di un’ulteriore dicotomia che vedeva i due fronti impegnati a sostenere, da un lato, la teoria romantica dell’aggregazione e della sedimentazione spontanea di tradizioni diverse, dall’altro, quella della corruzione di un testo letterario preciso e già definito in epoca antica, finendo per arrancare all’interno di una rete di derivazioni forse tanto difficili da identificare quanto sterili nella loro insignificanza.

Attratti inoltre da singoli aspetti del testo tristaniano, gli studiosi hanno focalizzato spesso l’attenzione su problemi di complessa soluzione come la triplicazione del personaggio di Isotta, l’eredità delle vele bianche e nere, o l’anteriorità della passione rispetto al filtro amoroso.

Ci si può, quindi, rendere conto di come le analisi del “multi-testo” tristaniano si siano piegate ad appoggiare o a portare la propria testimonianza in merito a ricerche, dalle più specifiche alle più generiche, come quelle sul meraviglioso nella letteratura medievale<sup>3</sup>, o sulla concezione che i poeti medievali avevano dell’amore o ancora sui temi celtici in voga nel Medioevo francese.

---

<sup>1</sup> Si segnala GALLAIS, 1974.

<sup>2</sup> Fondamentale risulta, ad esempio, l’ingente operazione di archeologia letteraria che costituisce il volume di GERTRUDE SCHOEPERLE LOOMIS (SCHOEPERLE LOOMIS, 1963), nonché il contributo di BOLELLI, 1985.

<sup>3</sup> Ci si riferisce al contributo di DANIEL POIRION (POIRION, 1988).

Era necessario che gran parte dei contributi finissero per riguardare più o meno direttamente l'elemento narrativo della pozione amorosa.

FRAPPIER sembra uno dei pochi, tuttavia, ad aver privilegiato il ruolo del filtro d'amore nel suo fondamentale contributo che, tuttavia, volto alla delimitazione dei confini tra versione comune e versione cortese<sup>4</sup>, risulta intaccato da quella volontà dicotomica finendo per sottomettere l'analisi del tema della pozione ad una funzione secondaria, a differenza di quanto compiuto ad esempio per il *don contraignant*<sup>5</sup>.

La pozione amorosa, oltre ad aver attirato e scatenato la fantasia di moltissime culture, risulta, quale motivo principe della leggenda, il migliore involucro atto a veicolare visioni sia personali che collettive.

L'intento, nel mio lavoro, non consisterà, dunque, come teme VARVARO, nell'«annasprire nelle mitiche origini celtiche e indoeuropee della storia di Tristano e Isotta»<sup>6</sup>, né nel confutare la legittimità di riconoscimenti derivativi già appurati, ma, attraverso l'esame almeno delle fonti più antiche, si cercherà di verificare, limitatamente al motivo del filtro, la presenza di processi rielaborativi, le loro eventuali entità e motivazioni.

Si rende perciò necessario, oltre ad un inquadramento che

---

<sup>4</sup> FRAPPIER, 1963.

<sup>5</sup> L'analisi del motivo è stata affrontata dallo studioso in FRAPPIER, 1988.

<sup>6</sup> La giusta opposizione di ZINGARELLI, 1928, viene ripresa da VARVARO, 1970, p. 1058, nel polemizzare con le innumerevoli ipotesi teorizzate dalla critica in tema di riconoscimento, a tutti i costi, di precedenti classici o nordici.

implichi le eredità classiche e celtiche della leggenda, anche un coinvolgimento degli ambiti privilegiati con cui, verosimilmente, essa venne a contatto: quello del meraviglioso e della retorica.

Dall'esame delle fonti si tenterà di estrapolare quelle che possono essere considerate le peculiarità interpretative delle singole redazioni, non solo oggi, ma anche in rapporto alla posizione che occuparono all'interno di una produzione di cui gli stessi autori medievali furono sicuramente a conoscenza, ed in relazione alla probabile ricezione da parte dei lettori loro contemporanei.

Nel superamento dei particolarismi dei vari rimaneggiatori sarà utile indagare trasversalmente le redazioni prese in esame, tenendo presente (e motivando) il carattere eversivo della leggenda. Ci si preoccuperà, perciò, di mettere in evidenza le diversità e le affinità tra i vari testi, relazionandoli in rapporto alle posizioni socio-culturali dei rimaneggiatori e alle tendenze più o meno responsabilizzanti nei confronti dei protagonisti.

Si tenterà di determinare se e quale fu il peso del rapporto socio-culturale tra letteratura popolare e letteratura di corte, alle prese con temi, correlati al motivo in esame, quali l'incantesimo, il rapimento, l'adulterio, fino a riguardare la formazione e l'influsso del concetto di 'amor cortese'.

Posti a confronto, i rimaneggiamenti dovranno, dunque, rendere conto, in base alle linee di sviluppo più evidenti, dei processi di riscrittura, se tale fu, nonché delle possibili motivazioni, delle probabili modalità, degli evidenti effetti su una tradizione travagliata.

# I

## IL MOTIVO DEL FILTRO D'AMORE

### 1) Isotta, Tristano e il filtro

Delle versioni antiche che tramandano il racconto di Tristano e Isotta<sup>1</sup> a noi restano, nella maggior parte dei casi, testimonianze incomplete, sia che si tratti dei manoscritti mutilati da una tradizione travagliata, sia che ci si imbatta in una versione lasciata incompiuta dallo stesso autore.

Tra gli adattamenti più antichi della leggenda, ad esempio, quello di Bérout ci è pervenuto acefalo e mutilo nella sua parte finale, lasciando ai posteri un testo la cui narrazione va dall'episodio del colloquio degli amanti sotto il pino alla vendetta di Tristano ai danni dei baroni "malparlieri"<sup>2</sup>.

Similmente, il testo di Thomas ci è noto attraverso sei frammenti (all'incirca poco più di 3000 versi), alcuni di estensione assai modesta: si va dai 52 versi del frammento Cambridge ai ben 1823 versi del frammento Douce<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Fondamentale risulta l'opera di RETO R. BEZZOLA sulle origini e la formazione della letteratura cortese in Occidente ed in particolare la sua trattazione del romanzo di Tristano: BEZZOLA, 1958-63, vol. 3, t. 1, pp. 291-302.

<sup>2</sup> Per maggiori dettagli sulla tradizione del testo di Bérout si veda p. 94.

<sup>3</sup> Per un elenco più completo dei frammenti che trasmettono il testo di



Tra le rielaborazioni in medio-alto tedesco, la sola trasmessa in forma completa (attraverso un testo modernizzato del XV sec.), e di cui rimane circa un migliaio di versi, è il *Tristrant* di Eilhart von Oberg<sup>4</sup>, mentre quella di Gottfried von Strassbourg<sup>5</sup>, *Tristan und Isolde*, (adattamento ampliato della versione di Thomas), malgrado la vasta mole, risulta incompiuta e continuata da due autori più tardi: Ulrich von TÜRHEIM e Heinrich von Freiberg.

Completo invece ci è giunto un altro adattamento del romanzo di Thomas: la *Tristramsaga ok Isöndar*, traduzione in islandese antico<sup>6</sup> ad opera del monaco Roberto, che si inserisce all'interno di un vero e proprio programma di traduzioni, mentre il *Sire Tristrem*, traduzione della stessa versione in medio inglese, ci è giunto privo della parte finale.

Altri due testi a noi pervenuti, la normanna *Folie Tristan* di Berna e l'anglo-normanna *Folie Tristan* di Oxford, sebbene di dimensioni nettamente inferiori rispetto ad altre testimonianze, riportano un episodio preciso e per certi versi cruciale della leggenda tristaniana.

Ugualmente della fine XII sec. sembrano essere i versi anglo-normanni del *Tristan rossignol* inseriti nel *Donnei des amanz*<sup>7</sup>.

---

Thomas si veda p. 58.

<sup>4</sup> Si veda a p. 76.

<sup>5</sup> Si veda a p. 129.

<sup>6</sup> Della quale, in LOOMIS, 1951, è data una parziale traduzione in inglese, mentre in MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995 la saga è tradotta in francese moderno.

<sup>7</sup> Il testo ha avuto il suo editore in PARIS, 1896.

Dal primo quarto del XIII sec. appare un'altra versione della leggenda tristaniana, rappresentata dal più cortese *Tristan en prose*, nel quale però la vicenda di Tristano risulta ormai integrata a pieno titolo all'interno del mondo arturiano, quasi del tutto sconosciuto (se non fosse per alcuni accenni presenti nell'opera di Béroul) alle prime e più antiche versioni della leggenda. Questa riscrittura, infatti, adattandosi più compiutamente agli ideali del XIII sec., diede l'avvio all'ingente messe di traduzioni del racconto nelle principali lingue europee.

La fortuna della leggenda, infatti, fu e continua ad essere talmente vasta da registrare non solo rifacimenti antichi in lingue diversissime, ma addirittura riscritture ad opera di autori e critici moderni<sup>8</sup>, tra le quali quella di BÉDIER<sup>9</sup>, anche se di un rigore filologico non sempre costante<sup>10</sup>, risulta ancor oggi per certi versi impareggiabile.

Malgrado la sua pregnanza narratologica, l'episodio del filtro non è l'evento più importante della leggenda tristaniana che, secondo la ricostruzione, doveva prendere le mosse, com'era

---

<sup>8</sup> Si segnala, ad esempio, quello di MARY, 1973.

<sup>9</sup> In particolare la sistemazione nel farraginoso terreno costituito dai frammenti e dai rifacimenti di una delle più antiche testimonianze del racconto (quella di Thomas d'Angleterre - metà XII sec.) portò lo studioso alla pubblicazione dei suoi risultati nei due volumi di BÉDIER, 1902-5, opera che gli permise e anzi lo sollecitò a ricostruire un "canovaccio" della leggenda nella sua interezza, nella forma in cui doveva circolare al tempo delle più antiche versioni francesi (BÉDIER, 1918).

<sup>10</sup> Il giudizio sembra trasparire dalle pagine del contributo di VARVARO, 1967.

d'obbligo per i romanzi in lingua d'oïl, dalle vicende che precedono e portano alla nascita del protagonista attraverso la narrazione della vita dei suoi genitori.

È così che Rivalen, signore d'Ermenia, recatosi alla corte di re Marco di Cornovaglia, conosce Blancheflor, sorella del re, e finisce per innamorarsene essendone riamato. Dalla relazione nascerà un fanciullo che, per il fatto di essere venuto al mondo dopo la morte dei genitori<sup>11</sup> e per di più lontano dalla casa dello zio materno<sup>12</sup>, viene chiamato Tristano (per paretimologia) e affidato a Roald, fedele vicario di Rivalen.

Il padre adottivo, malgrado l'amore e l'impegno nei confronti di Tristano nell'educarlo in tutte le arti e discipline cavalleresche, non riesce ad evitare che egli venga rapito da mercanti norvegesi che durante il tragitto in nave sono colti da una terribile tempesta.

Quello del viaggio per mare è, evidentemente, un tema fondamentale che riaffiorerà durante l'episodio del filtro d'amore.

Giunti a terra, nel tener fede alla parola data<sup>13</sup>, i rapitori sbarcano Tristano nella stessa terra di Cornovaglia nella quale egli sarà destinato a ricongiungersi entro breve con lo zio

---

<sup>11</sup> Rivalen muore in guerra prima della nascita del protagonista, mentre la madre muore dandolo alla luce.

<sup>12</sup> I genitori, fuggiti come amanti dalla Cornovaglia per non aver avuto il coraggio di dichiarare a Marco il loro amore legittimo, regolarizzano la propria posizione sposandosi dopo la fuga, quando già fanno di essere in attesa di un figlio.

<sup>13</sup> I pirati, colti dalla tempesta, avevano promesso di liberare Tristano se fossero riusciti a scampare alla rovina.

materno, grazie alle conoscenze e alla cortesia nelle quali il protagonista eccelle e che lo faranno conoscere a corte.

Nel frattempo le ricerche di Roald, dopo tre anni, danno i loro frutti e il tutore, saputo dove Tristano si è rifugiato, lo raggiunge alla corte di Cornovaglia dove svela al re, fornendo come prova l'anello che la madre aveva dato a Tristano, che egli è suo nipote, figlio di sua sorella.

Con l'*agnitio* si apre un nuovo capitolo della storia dell'eroe, che dopo essersi fatto nominare cavaliere e aver dato prova del proprio valore nella sua terra natale, torna presso re Marco proprio nel momento in cui la Cornovaglia, vessata dal forte Morholt, fratello della regina d'Irlanda, si vede intimare la consegna di trenta fanciulli per ogni reame.

Tristano, l'unico che osa opporsi a Morholt, ripaga la fiducia che lo zio ripone in lui, e dopo essere stato ferito in singolar tenzone da un'arma avvelenata, uccide Morholt con un colpo tale che la spada si scheggia, liberando, così, la Cornovaglia dal potere irlandese.

A nulla, però, valgono i medicamenti cui è sottoposto l'eroe alla corte di Marco, poiché l'unica in grado di guarirlo dal veleno che l'ha intossicato è la sorella del nemico ucciso, la regina d'Irlanda, Isotta. Recatosi, dunque, sotto il falso nome di Tantris (un astuto anagramma), in quella terra, riesce da un lato a ristabilirsi grazie alle capacità magiche di Isotta la "maga" e dall'altro a conoscere e a diventare l'insegnante d'arpa della principessa, Isotta la bionda.

Risanato, Tantris è in grado di far ritorno al proprio paese dal quale, però, l'invidia e le trame dei baroni che attorniano re

Marco, lo allontanano alla ricerca di una moglie per il re che lo aveva nominato suo erede. La sposa designata è Isotta la bionda, principessa d'Irlanda, che Tristano dovrà chiedere in moglie per lo zio; e così, il protagonista, nuovamente sbarcato sull'isola, apprende che la principessa è stata promessa dal re suo padre a chiunque sia in grado di liberare l'Irlanda dal drago che vi imperversa.

Ma Tristano rimane nuovamente avvelenato dal contrasto con la bestia, sulla quale, però, l'eroe riesce ad avere la meglio, e dopo averle asportato la lingua cade svenuto nei pressi di uno stagno; lì verrà trovato dalla regina e da sua figlia, alla ricerca del vero responsabile dell'uccisione del mostro, dopo che il vile siniscalco si era fatto avanti per pretendere la mano di Isotta millantando la prodezza.

Riportato a corte, Tristano viene riconosciuto dalla principessa come l'uccisore dello zio grazie alla scheggia ritrovata nel cranio di Morholt, che la perspicace Isotta riconosce combaciare a perfezione con la tacca sulla spada di Tristano. Soltanto il fatto che il protagonista è l'unico ad aver il diritto di pretendere in moglie la principessa per il re di Cornovaglia, salvandola dal siniscalco, riesce a far desistere Isotta dal proposito di vendetta.

È a questo punto che i due futuri amanti, provata l'impostura del primo pretendente, si preparano al viaggio per mare che segnerà il loro destino, non prima, però, di aver ricevuto dalla "regina-maga" un filtro portentoso<sup>14</sup> per

---

<sup>14</sup> Come si vedrà in alcuni autori la verosimiglianza scientifica rasenta la banalizzazione, facendo di un elemento evocatore di magia e

suggellare, per mezzo delle sue virtù magiche, l'unione politica dei due regni di Irlanda e di Cornovaglia.

Affidata a Brangvain, l'ancella della principessa, la pozione doveva essere somministrata ad Isotta e Marco durante la prima notte di nozze, ma, a causa dell'incuria della fedele amica<sup>15</sup>, il filtro amoroso viene offerto a Tristano e Isotta, colti da una tremenda sete durante una bonaccia in mare.

All'istante i due si innamorano l'una dell'altro, e sconfitte le prime pudicizie, si confessano il reciproco amore ottenendone sollievo, felicità e soddisfazione, anche grazie a Brangvain che, sentendosi in colpa per il fatale errore, accetta di divenire loro complice nel celare l'accaduto e nel mettere la propria verginità a disposizione di Isotta (che n'è ormai privata) durante la prima notte di nozze con re Marco.

Brangvain si sostituisce a Isotta, grazie al favore delle tenebre<sup>16</sup>, nel letto di Marco e, come una buona amica che

---

meraviglioso, poco più di uno sciroppo ottenuto dalla bollitura di molte erbe diverse, mentre per altri rimaneggiatori la funzione privilegiata diventa quella metaforica che fa del beveraggio il simbolo di una passione amorosa già annunciata dal repentino perdono di Isotta verso Tristano.

<sup>15</sup> In alcune versioni la responsabilità dell'errore non è direttamente di Brangvain ma di un valletto (o una fanciulla) che porge la fiala contenente la pozione ai due protagonisti.

<sup>16</sup> Alcune redazioni aggiungono all'inganno la complicità dello stesso filtro che ha fatto innamorare Isotta e Tristano (che sarebbe stato utilizzato anche per Marco), in altre versioni, l'ebbrezza del re è causata dal vino che, durante la notte delle nozze, gli sposi dovevano bere per tradizione.

soccorre la compagna, l'ancella presta la propria "camicia", metaforicamente ancora candida, ad Isotta che ormai ne ha una talmente logora da non poterla offrire a Marco; questa è, infatti, la metafora che Brangvain adopera per salvarsi da due servi che hanno ricevuto l'ordine da Isotta, preoccupata di un possibile tradimento, di ucciderla.

Dopo il pentimento di Isotta, le due donne si dichiarano nuovamente il reciproco affetto ma, quando le traversie sembrano concluse, nel racconto iniziano a susseguirsi i ricorrenti sospetti di Marco, sobillato dai baroni, circa il contegno tenuto da Tristano e Isotta, accusati di essere amanti.

Si susseguono i reiterati tranelli ai quali gli amanti vengono sottoposti e il loro continuo scampare ai pericoli derivanti dall'invidia e dalla malignità dei baroni "malparlieri", tra i quali il più spettacolare risulta il dialogo fittizio di Tristano e Isotta sotto un pino su cui si è appostato Marco assieme al nano accusatore; i due amanti, infatti, essendosi accorti della presenza del re, intavolano una finta discussione che rivela (o meglio imita) agli occhi di Marco la fedeltà della moglie e del nipote.

Se le abilità degli amanti, nello sfuggire alle imboscate, si perfezionano sempre più sottilmente, l'interpretazione di Isotta, chiamata al giuramento in un giudizio di Dio<sup>17</sup>, risulta

---

<sup>17</sup> Il procedimento di cui si parla era noto col nome di "ordalia", all'epoca, non ancora debellato dalla cristianizzazione; la procedura consisteva in una prova fisica, di varia natura, attraverso la quale si invocava la divinità affinché manifestasse il proprio giudizio su una controversia di natura giuridica; in Europa l'ordalia era un'istituzione giuridica molto diffusa e collegata strettamente al giuramento; principali forme ne furono la prova del fuoco, dell'acqua e la "scommessa di battaglia";

magistrale. Essa, infatti, avendo preordinato di farsi trasportare attraverso un guado sulle spalle di Tristano travestito da pellegrino, e dopo aver simulato la caduta per giacere (distesa a terra) con lui, giura di fronte a Dio che nessuno è mai stato tra le sue gambe se non suo marito e il pellegrino che l'ha sorretta e che con lei è caduto di fronte a tutti. Giurando su una verità che sembra altro da ciò che è, Isotta supera la prova<sup>18</sup>.

La situazione, comunque, precipita di lì a poco, e gli amanti si vedono costretti, banditi dalla corte, a riparare nella foresta tra gli stenti e le privazioni di cui però non sembra si accorgano, paghi come sono del loro reciproco amore.

A questo punto il reinserimento dei due protagonisti all'interno del consorzio civile, avviene (secondo alcune versioni della leggenda) per intervento della scadenza degli effetti del filtro amoroso la cui durata (in quelle redazioni lo si era detto ancora al tempo della sua preparazione) era limitata ad alcuni anni.

---

l'ordalia del fuoco, prevista per le persone di rango, consisteva nel trasportare un pezzo di ferro incandescente o nel camminare sui carboni accesi a piedi scalzi con gli occhi bendati; le mani o i piedi venivano fasciati e, dopo tre giorni, esaminati; se la persona usciva illesa dalla prova, era dichiarata innocente; se riportava ferite, era dichiarata colpevole; in Europa questo tipo di prova fu abolito verso la metà del XIII secolo.

<sup>18</sup> In alcune versioni Isotta dopo il giuramento non viene realmente sottoposta alla prova del ferro rovente, o ad una qualsivoglia altra prova, che ne verifichi davanti a Dio la sincerità; per un'analisi dettagliata dell'episodio del giudizio di Dio, sia nella versione cortese che in quella comune, si veda FRAPPIER, 1963, pp. 441-54.



Queste grosse divergenze tra le fonti, coinvolgono verosimilmente l'ideologia degli autori che ne scrivono, anche se non in modo così fuorviante da aver fatto dimenticare loro che l'elemento-filtro era nelle loro mani, comunque, una metafora.

Tuttavia, il racconto si volge a narrare, unanimemente in tutti gli autori, di come, esiliato dalla sua corte, Tristano trovi rifugio nella Piccola Bretagna, nella quale la figlia del duca, Isotta dalle bianche mani (la terza ed ultima), fa rivivere l'antica passione dell'eroe che attratto dal suo nome, in un tentativo vano di sostituire l'amata, decide di sposarla e al contempo di rinunciare alla sua conoscenza carnale nel rispetto dell'amore che ancora lo avvince.

Nel suo delirio, Tristano arriva a far costruire una stanza nella quale ad ornamento fa porre delle statue raffiguranti la sua prima "amica" e l'ancella di lei, ma la sua dipendenza dalla regina di Cornovaglia non si limita al bisogno contemplativo, e si concretizza prima nel desiderio di raggiungere l'amata che lo porta nuovamente nella sua terra, poi nella necessità di essere soccorso, ancora una volta, dalle arti magiche di Isotta dopo che, per aiutare un amante che ha perduto la compagna, Tristano viene ferito dall'ennesima spada avvelenata.

Lo sfortunato eroe manda, allora, Kaherdin (il fratello della moglie, suo amico e nel frattempo amante di Brangvain) a chiamare Isotta, chiedendogli di issare sulla nave del ritorno una vela bianca se la regina avrà accettato o una vela nera in caso contrario.

Isotta, avvisata da Kaherdin, si precipita in Bretagna su una nave dalla vela bianca, ma Isotta dalle bianche mani, avendo

intercettato il messaggio del marito al fratello, decide di vendicarsi di un amore mai ricevuto<sup>19</sup> e interpellata al giungere della nave, informa Tristano che la vela è nera.

Il protagonista, sconsolato, rende l'anima a Dio, mentre la sua amante sbarcata lo sta raggiungendo e, appresa la notizia funesta, raggiunto l'amato muore in un ultimo bacio.

## 2) Il meraviglioso e la retorica

### 2.a) I *mirabilia* e la magia

In un ambiente come quello medievale, in cui la religiosità attraversava ogni aspetto della vita reale, intellettuale o artistica, e nel quale anche il miracolo divino veniva accettato come evento "normale" della storia dell'umanità, la percezione del meraviglioso, ossia di ciò che desta meraviglia<sup>20</sup>, era necessariamente diverso dalla nostra concezione di "cosa che desta stupore".

Per questo, spesso, i teorici moderni finiscono per cadere nella rete di una definizione del meraviglioso letterario medievale alquanto deviante, circoscrivendo il campo d'azione

---

<sup>19</sup> In questo Isotta dalle bianche mani è favorita inoltre da un'ultima bonaccia, che trattiene in mare Isotta la bionda quanto basta per far accadere il peggio.

<sup>20</sup> Etimologicamente (*DELI*, vol. 3/I-N, s.v. *meraviglia*, pp. 742-43, col. 2) 'ammirevole', 'che desta ammirazione', 'detto di sentimento improvviso di viva sorpresa per cosa nuova, straordinaria o inattesa': derivato come neutro plurale sostantivato (lat. *mirabilia*) dall'aggettivo *mirabile(m)*.

del termine all'ambito del «soprannaturale normalmente accettato»<sup>21</sup>.

DANIELE POIRION sembra giudicare tale interpretazione fuorviante, in quanto i confini di accettazione del "fantastico" o dello "strano"<sup>22</sup>, per il lettore e l'autore medievale, erano se non più ampi almeno indefinitamente diversi da quelli entro cui la mente del lettore moderno li rinchiude.

Inoltre il sistema di interazione culturale entro cui si ascrive l'idea medievale di 'meraviglioso' sembra implicare un insieme di rapporti osmotici, all'interno delle inferenze dei lettori medievali, più complesso di quanto le nostre conoscenze su quella cultura possano stabilire.

All'origine della percezione del meraviglioso si collocherebbe dunque, secondo POIRION, l'incontro tra la consapevolezza della realtà abituale e l'insinuarsi di un desiderio o di un timore estranei alla sfera dell'ordinario.

In ambito letterario però tale incontro può avvenire non solamente attraverso l'utilizzazione di lontani motivi esotici ma anche per mezzo del semplice recupero di tradizioni che si contrappongono, in quanto *alterità*, al sapere comune.

Questo dislivello si ricrea allora anche nel momento in cui la cultura dotta e la sua produzione letteraria si incontrano con la tradizione popolare, suggerendo un contrasto provocato dal contatto tra le inferenze del lettore e un mondo che non gli è proprio o comunque consueto.

---

<sup>21</sup> POIRION, 1988, p. 4.

<sup>22</sup> Le due definizioni hanno il pregio di unificare il punto di vista più propriamente letterario del meraviglioso e quello psicologico e artistico.

In altre parole, il contatto tra una letteratura convenzionalmente considerata nota e elementi di una produzione che attiene alla sfera del diverso sarebbe alla base di alcuni processi che portano alla produzione dei *mirabilia*.

L'interferenza e la trasformazione letteraria e, in ultima analisi, il processo tecnico della riscrittura sembrano, perciò, i fenomeni a cui imputare l'affiorare del meraviglioso all'interno della letteratura medievale ed in particolare è possibile supporre che l'utilizzazione cristiana di storie estranee a quella cultura e addirittura a quella religiosità possa esserne alla base.

Ciò che dà l'impressione di essere valido per «l'odissea cristiana»<sup>23</sup> riproposta dal personaggio di San Brandano nel poema anglo-normanno del IX sec. a lui dedicato<sup>24</sup>, sembra, per certi versi, potersi adattare anche alla leggenda tristaniana.

L'universo meraviglioso visitato da Brandano nel suo viaggio appare, infatti, debitore sia verso la fantasia dei monaci irlandesi al lavoro su temi celtici, sia verso vestigia classiche e mitologiche, nonché nei confronti di recuperi orientali. È verosimile, allora, che un percorso simile si delinei per un tema che tutto ha del meraviglioso come quello della pozione amorosa all'interno del racconto di Tristano e Isotta.

## **2.b) Il ruolo della retorica**

L'utilizzo di ciò che è esotico o estraneo alla cultura comune, senza alcuna forma di integrazione se non esteriore, sembra verosimilmente indicare una sorta di opposizione a interpretare

---

<sup>23</sup> La definizione deriva da POIRION, 1988, p. 13.

<sup>24</sup> Per il poema si veda WATERS, 1974.

quegli elementi come spiegabili sul piano naturale. Si ha l'impressione quasi di trovarsi di fronte al rifiuto di integrare appieno gli elementi recuperati e riutilizzati da tradizioni diverse all'interno della cultura vulgata, anche attraverso una seppur minima interpretazione e decodificazione a livello scientifico.

Tale è il caso ad esempio degli oggetti magici introdotti nella letteratura medievale dopo essere stati estrapolati dalle letterature considerate esotiche<sup>25</sup>.

Una simile operazione esplicativa implicherebbe del resto uno sforzo di separazione tra reale e irreale che sottintende uno spirito critico di cui il Medioevo non disponeva<sup>26</sup> e che, dopo tutto, non coincideva con il desiderio di *alterità* che sta alla base dei *mirabilia*.

Del resto a tale ripulsa la cultura medievale poteva agevolmente porre rimedio e compensazione attraverso la possibilità di fare, ad esempio, del motivo del filtro un espediente retorico per mezzo della sua trasposizione metaforica e dell'utilizzo di quella figura tanto cara al Medioevo che è la metonimia<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> POIRION, 1988, pp. 29-31.

<sup>26</sup> POIRION, 1988, p. 24.

<sup>27</sup> Metafora e metonimia sembrano essere le figure retoriche privilegiate di tale processo di trasformazione: METAFORA = (MURPHY, 1983, p. 420) (*translatio*) «figura retorica che consiste nel mettere direttamente in rapporto due termini o concetti appartenenti a campi di significato diverso, sostituendo l'uno all'altro»; METONIMIA (o METONIMIA) = «tradizionalmente è stata fatta consistere nella designazione di un'entità mediante il nome di un'altra entità che stia alla prima come la causa sta

Il tema letterario, che prima di essere tale rappresentava un archetipo ricollegabile ad una mitologia precisa, anche se non cristiana, veniva denaturato e trasformato in metafora, in metonimia, in simbolo, con le conseguenze che ognuno di questi procedimenti letterari comporta.

Attingendo ad un ambito di conoscenze a quel tempo talmente capillarizzato da non aver nulla da invidiare (semmai da insegnare) a noi moderni, il tema del filtro amoroso veniva così investito di un potere, quello della parola, capace di evocare non solo quel contrasto di inferenze che crea il meraviglioso nella mente del lettore, ma anche l'intera sfera culturale all'interno della quale il ricettore medievale agisce e pensa, un ambito intellettuale, e ancor prima letterario, che si appaga di amore, di amore cortese e di tutta la fenomenologia amorosa che ne deriva.

L'operazione sembra più che naturale in un universo mentale come quello del XII sec. che crede, o finge di credere, che le parole sono i segni delle cose<sup>28</sup>.

Da un lato, il filtro, inteso in senso letterale come magia esotica e non integrato (se non marginalmente) all'interno della nuova letteratura, creava il meraviglioso scatenando il contrasto tra il conosciuto e l'estraneo, dall'altro la pozione, ricreata e

---

all'effetto e viceversa, oppure che le corrisponda per legami di reciproca dipendenza» (contenente-contenuto; occupante-luogo occupato; autore-opera; causa-effetto), ossia il processo di sostituzione di un termine con un altro che abbia col primo rapporti di affinità logica (MORTARA GARAVELLI, 1997, p. 148).

<sup>28</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 46.

recepita come figura retorica che sostituisce l'effetto con la causa, evocava in modo magistrale il tema portante della leggenda: l'amore incontenibile e imprescindibile dei due protagonisti.

### **3) Le origini del filtro**

#### **3.a) I precedenti classici e la letteratura cortese**

Come per molti altri motivi letterari<sup>29</sup> presenti nella leggenda dei due amanti di Cornovaglia, anche per quello del filtro amoroso, le teorie di derivazioni proposte sono molte, tanto da aver provocato non pochi dibattiti tra gli studiosi<sup>30</sup>. Esse gravitano, nella maggior parte dei casi, attorno a due nuclei principali: quello classico e quello celtico<sup>31</sup>.

A sostegno di quanto affermato da POIRION circa il fatto che «il potere magico, la scienza dei tossici e dei veleni farebbero di Isotta una nuova Medea»<sup>32</sup> è possibile verificare la tradizione classica già indagata dalla SCHOEPERLE LOOMIS, tentando di ricostruire una traccia concisa ma indicativa.

---

<sup>29</sup> Si veda ad esempio quanto afferma LOTH, 1917-19 a proposito dell'elemento narrativo che chiude la leggenda di Tristano e Isotta, quello della vela nera e della vela bianca.

<sup>30</sup> Si veda ad esempio la polemica di PANVINI, 1951 contro ZINGARELLI, 1928.

<sup>31</sup> Due sostenitori delle rispettive tesi si possono riscontrare in DEL MONTE, 1952, soprattutto p. 38 e PANVINI, 1951, soprattutto p. 33.

<sup>32</sup> POIRION, 1988, p. 63.

Sembra possibile, infatti, delineare un insieme di precedenti letterari del motivo della *love-potion* che si discosti almeno in parte da una derivazione interamente celtica<sup>33</sup>, quasi una bozza già presente tra gli autori classici alla quale quella tradizione popolare si sia potuta sovrapporre.

L'eroina euripidea potrebbe ben essere portata ad esempio per identificarvi l'antecedente più illustre di Isotta, ma la somiglianza pare limitarsi alle capacità di Isotta in campo terapeutico o meglio alla sua dimestichezza con la guarigione dagli avvelenamenti cui va soggetto Tristano, per uno strano destino che lo vede sempre bisognoso della sua donna e da lei dipendente<sup>34</sup>.

Tuttavia, nel provare a Fenice (protagonista del *Cligès* di Chrétien de Troyes) di essere abile nell'arte di preparare pozioni e filtri, Tessala (la nutrice di questa) dichiara di conoscere più incantamenti di quanti ne conoscesse Medea proprio subito prima che Fenice dia inizio alla sua invettiva contro Isotta<sup>35</sup>; ancora una volta Medea e Isotta ritornano riproposte assieme da una memoria poetica che doveva verosimilmente essere radicata.

Medea, infatti, dimostratasi potente di magia già per l'aiuto prodigato a Giasone nella sua missione di conquista del vello,

---

<sup>33</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, pp. 403-4.

<sup>34</sup> Sugli elementi che possono far pensare ad un ruolo dominante di Isotta si veda p. 144.

<sup>35</sup> (Vv. 3010-13): *et sai, se je l'osoie dire, / d'anchantemanz et de charaies / bien esprovees et varaies / plus c'onques Medea n'an sot* [e conosco, oso dirvelo, / sortilegi e incantamenti / ben sicuri ed efficaci / quali neppure Medea conobbe].



diventa con Euripide (V sec. a.C.) una maga terribile che, inarrestabile nei suoi propositi di morte, uccide la nuova sposa del marito traditore per mezzo di un mantello e una ghirlanda d'oro da lei avvelenati.

Inoltre è da considerare che la preparazione del filtro per antonomasia, vero co-protagonista della storia d'amore, viene affidata ad Isotta la maga, regina e madre e non ad Isotta la bionda, la principessa, l'amante cui nondimeno si devono le numerose guarigioni di Tristano.

Tuttavia, poco prima del precipitare della tragedia classica nell'ecatombe finale, Medea, mentre medita i particolari della vendetta, per assicurarsi un riparo sicuro ad Atene, promette al re Egeo che per mezzo dei suoi filtri magici egli riuscirà ad ottenere la paternità. Un elemento che non può non richiamare alla mente il carattere eminentemente fecondante (anche se non esplicitamente sottolineato dalla leggenda) della pozione d'amore che la regina d'Irlanda prepara per le nozze di sua figlia con re Marco.

Sebbene, infatti, in tutta la leggenda tristaniana, tale virtù non si riveli mai come tale, rimanendo confinato sempre e soltanto nei limiti di un incantesimo di sentimenti, il potere fisico di fertilizzare (se non altro il suolo su cui viene sparso), riaffiora in un *lai* di Maria di Francia<sup>36</sup>.

In uno dei dialoghi di Luciano di Samosata<sup>37</sup> (ca. 120-180 d.C.) Bacchide è impegnata a descrivere a Melitta gli incantesimi d'amore offerti da una strega su commissione, e se ciò non fosse

---

<sup>36</sup> Per il problema si veda a p. 149.

<sup>37</sup> LUC. *D. Meretr.* 4.

abbastanza indicativo, forse si potrebbe far riferimento alla pozione che, dovendo trasformare Lucio<sup>38</sup> in uccello, lo tramuta invece in un asino a causa della sbadataggine di una ancella, proprio come accade per Brangvain e il filtro di Tristano e Isotta.

Per il periodo arcaico della letteratura latina, Plauto (254-184 a.C.) mette in scena un amante ormai disilluso (Dinarco) che spiega come un uomo, che abbia bevuto alla coppa dell'amore, sia definitivamente perduto nelle mani dell'amata (Fronesia)<sup>39</sup>, mentre i due sommi poeti dell'età augustea sembrano condannare l'uso dei filtri magici: Orazio<sup>40</sup> (65-8 a.C.), infatti, descrive il barbaro utilizzo di midollo e fegato allo scopo di approntare una bevanda amorosa, mentre Ovidio<sup>41</sup> (43 a.C. – 18 d.C.) si dimostra, scettico (se non proprio contrario) circa

---

<sup>38</sup> Ci si riferisce al protagonista di *Lucio o l'asino*, romanzo attribuito a Luciano anche se con notevoli riserve e modello dei *Metamorphoseon libri* di Apuleio.

<sup>39</sup> Si tratta del monologo di Dinarco all'apertura della prima scena del primo atto del *Truculentus* (PLAVT. *Truc.*).

<sup>40</sup> HOR. *epodes* 5, 35-40: *cum promineret ore, quantum extant aqua / suspensa mento corpora, / exsecta uti medulla et arium iecur / amoris esset poculum, / interminato cum semel fixae cibo / intabuissent pupulae.* [col midollo raschiato e il secco fegato / si farà il beveraggio dell'amore / se le pupille immote / su quel cibo proibito coleranno.] (traduzione di ENZO MANDRUZZATO).

<sup>41</sup> OV. *Ars.* 2, 105-8: *Nec data profuerint pallentia philtre puellis; / Philtre nocent animis vimque furoris habent. / Sit procul omne nefas!...* [Non gioveranno mai pallidi filtri / a piegar donna; turbano la mente / e scatenano i filtri la follia. / Via dunque i malefici...] (traduzione di ETTORE BARELLI).

l'efficacia di misure quali le pozioni per la conquista della persona amata.

Durante la prima età imperiale, la verosimiglianza scientifica di Plinio il Vecchio (23-79 d.C.)<sup>42</sup> elenca alcuni ingredienti (come il pelo della coda di lupo, parti di cavallo, e alcuni tipi di pesci) utilizzabili nell'approntare una pozione d'amore, mentre il disprezzo di Giovenale<sup>43</sup> (ca. 60-140 d.C.) si riversa sui medici da strapazzo che forniscono alle mogli i filtri con i quali sottomettono i propri mariti, ridotti a poco più che pupazzi e la scrupolosa esposizione di Svetonio<sup>44</sup> (70-122 d.C.) mentre descrive le atroci efferatezze dell'imperatore Caligola, parlando dell'insania di cui lui stesso si era accorto, riporta la voce secondo cui l'imperatore era stato vittima di un filtro

---

<sup>42</sup> PLIN. *nat.* 8, 34: *Quin et caudae huius animalis creditur vulgo inesse amatorium virus exiguo in villo eumque...* [il volgo crede che una piccola parte del pelo della coda dell'animale (lupo) costituisca un talismano d'amore e che...]; 9, 25: *Quam ob causa amatorii quoque veneficiis infamis est et iudiciorum ac litium mora...* [quel potere (di quel pesce) ha la reputazione di servire alla preparazione di filtri amorosi e...].

<sup>43</sup> IUV. 6, 610-14: *Hic magicos adfert cantus, hic Thessala vendit / philtra, quibus valent mentem vexare mariti / et solea pulsare natis: quod desipis, inde est, / inde animi caligo et magna oblivio rerum / quas modo gessisti...* [C'è il medicone che viene coi canti / magici, o vende filtri di Tessaglia / grazie ai quali una donna può abbrutire / il marito e stravolgergli la mente / per poi prenderlo a calci nelle natiche...] (traduzione di CESARE VIVALDI).

<sup>44</sup> SVET. *Cal.* 50: *Creditur potionatus a Caesonia uxore amatorio quidem medicamento, sed quod in furem verterit* [Si dice anche che sua moglie Cesonia gli avesse somministrato un filtro amoroso che lo condusse alla pazzia] (traduzione di FELICE DESSI).

amoroso somministratogli dalla moglie Cesonia.

Indubbiamente sembra difficile escludere, se non una derivazione del tema della pozione da quei precedenti antichi, almeno una sovrapposizione di antecedenti classici (difficile stabilire in che ordine sia avvenuta la fusione o il recupero) alle pressioni esercitate dal fronte folklorico rappresentato dalla tradizione dei racconti celtici.

Durante il XII sec., infatti, nella Francia settentrionale, con l'emergere del romanzo, quale nuova forma letteraria, il motivo letterario del filtro amoroso, poteva contare su un veicolo privilegiato: l'*Eneide*.

Il culto del Medioevo per la retorica e i *tropoi* non poteva farsi sfuggire la metafora virgiliana del 'bere l'amore'<sup>45</sup> derivata dal poema dell'autore mantovano; essa passava, così, nella letteratura dell'epoca per mezzo del *Roman d'Eneas*, riscritta, però, attraverso un gioco assai più insistito sulla "bevanda mortale"<sup>46</sup>. Segno di un primo avvicinamento tra motivi classici e popolari o almeno tra una figura retorica ormai diffusa, quale quella dell'amore bevuto, e una altrettanto vulgata componente narrativa a disposizione degli autori francesi (ma anche normanni, anglo-normanni e alemanni), derivata verosimilmente da un sostrato popolare.

---

<sup>45</sup> VERG. *Aen.* 1, 748-49: *Nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* [In vario discorso prolunga la notte Didone / infelice e lunghi sorsi beve l'amore] (traduzione di ENZIO CETRANGOLO); si veda inoltre PUNZI, 1988, p. 63.

<sup>46</sup> Al v. 811 del romanzo è detto: *Mortal poison la dame boit* [la mortale pozione la donna bevve] e al v. 1259 si replica: *Mortal poison avoit beü* [la

Il riemergere di elementi folklorici doveva avvenire però in una forma rivisitata, atta ad una maggior suggestione nei confronti di un pubblico di corte ormai proiettato (se non già avvezzo) verso il meraviglioso-esotico<sup>47</sup>, che spesso evocava attraverso il recupero di temi classici<sup>48</sup>.

### **3.b) La “preistoria celtica”**

Se, dunque, appare valido sia il parallelo tra Medea e Isotta<sup>49</sup> sia, più in generale, il legame tra il meraviglioso-alchemico medievale e i filtri dell'antichità, è da ritenere verosimile che, tra la mitologia antica e il romanzo bretone vada inserita la tradizione celtica.

Quella mitologia conservava, infatti, l'idea di un legame intrinseco tra la donna e il serpente, al punto tale che la funzione della guarigione magica non sembra essere stata annebbiata in alcun modo nemmeno dalla prima cristianizzazione delle popolazioni celtiche<sup>50</sup>.

È così che questa lotta, che può forse essere messa in relazione con l'iconografia sacra<sup>51</sup>, viene riproposta nell'episodio

---

mortale pozione aveva bevuto].

<sup>47</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, pp. 408-9.

<sup>48</sup> POIRION, 1988, p. 15.

<sup>49</sup> È da notare, tuttavia, l'apparente frantumazione del ruolo dell'eroina classica in tre figure cooperanti all'interno del racconto tristaniano (POIRION, 1988, p. 63).

<sup>50</sup> POIRION, 1988, p. 63.

<sup>51</sup> La Vergine viene a volte raffigurata nell'atto di schiacciare la testa del serpente.

della guarigione di Tristano (avvelenato) ad opera di Isotta, grazie alle sue arti magiche<sup>52</sup>.

Ma non solamente alla guarigione erano dirette le virtù alchemiche del folklore nordico; il filtro amoroso, infatti, sembra rivisitare in modo nuovo e prolifico il motivo della *geis*<sup>53</sup>, l'incantesimo vocale collegato ai racconti di rapimento.

Secondo la SCHOEPPERLE LOOMIS, il racconto di Tristano e Isotta ha indubbiamente una derivazione popolare<sup>54</sup>; gli archetipi degli amanti, legati da un vincolo di natura magica, sarebbero da identificare con i protagonisti di un racconto popolare irlandese<sup>55</sup>: Diarmaid e Grainne, ugualmente condannati ad

---

<sup>52</sup> Per un'analisi dettagliata del problema si rimanda a MARTIN, 1981.

<sup>53</sup> Il termine irlandese *geis* (sost. f. – pl. *geasa*) (*CDIL*, s.v. *geis*, vol. G, coll. 56-58 e *WID*, s.v. *geis*, p. 175, col. 2) sembra indicare una solenne ingiunzione (sia positiva che negativa), in particolare di carattere magico, la cui violazione conduce alla sfortuna e alla morte; tabù, formula magica, proibizione; per la pronuncia, confrontata su YULE, 1987 e BRUNI, 1987, si può proporre /ǵæš/ (occlusiva velare con intacco palatale, vocale bassa-anteriore, fricativa alveo-palatale); è da segnalare che, laddove la maggioranza degli studiosi che si sono occupati del problema adottano la forma *geis* per il nom. sing., *IED* s.v. *geis*, p. 533, col. 1 considera l'elemento lessicale come dativo sing., mentre per il nom. sing., *IED* s.v. *ǵear*, p. 530, col. 1 propone *geas*, che nella forma *geasa* avrebbe tuttavia l'appoggio del testo tardo irlandese (per l'analisi del testo si veda a p. 37).

<sup>54</sup> SCHOEPPERLE LOOMIS, 1963, p. 400 e ss.; cfr. anche MARKALE, 1982, pp. 293-354 e CHOCHÉYRAS, 1996, *passim*.

<sup>55</sup> Per il racconto irlandese si veda p. 37 mentre per un riesame del materiale celtico all'interno dei testi tristaniani si confronti MCCANN, 1990.

un'unione eterna e letale derivante da un incantesimo, sebbene di natura diversa.

Inoltre, Grainne, la donna solare<sup>56</sup>, sembra essere il prototipo irlandese di Isotta la Bionda; in effetti pare difficile negare il carattere eminentemente solare di una protagonista così attiva e potente come Isotta<sup>57</sup>, la cui astuzia sembra superare addirittura i confini del testo mentre si esibisce nel suo virtuosismo durante il giudizio di Dio<sup>58</sup>.

La sua capacità di sedurre e convincere è irresistibile per chiunque, anche per l'onesta ancella che le fa dono della propria verginità; infine, senza di lei Tristano sarebbe in continuo pericolo di morte fino all'effettivo sopraggiungere della fine per il mancato arrivo dell'amata-guaritrice alla conclusione del romanzo.

Tra l'altro, nella tradizione celtica, è assai frequente il caso di un'identificazione del ruolo solare con l'elemento femminile<sup>59</sup> e di quello lunare con il suo opposto maschile; del resto se nelle lingue celtiche, allo stesso modo che in alcune altre lingue (come ad esempio in quelle germaniche<sup>60</sup>), la luna è sostantivo

---

<sup>56</sup> Il nome della protagonista deriva secondo MARKALE, 1994, p. 100 da *grian*, 'sole'; ma LE ROUX – GUYONVARCH, 2000, p. 510 danno la seguente spiegazione: «seme, semente» o «bruttezza», mentre per il nome *Greine* propongono «figlio del sole», dando ragione così dell'inganno in cui sarebbe incappato MARKALE.

<sup>57</sup> Per il problema si confronti inoltre CAZENAVE, 1981, pp. 131-44 e pp. 164-67.

<sup>58</sup> Si veda l'analisi dell'episodio in Bérroul a p. 113.

<sup>59</sup> MARKALE, 1994, *passim*.

<sup>60</sup> Il sostantivo, che in italiano è grammaticalmente di genere maschile,

maschile, è il sole a rappresentare il contrapposto genere grammaticale femminile.

MARKALE arriva inoltre a proporre un parallelo tra la mitologia celtica e i miti scandinavi che da una lato presentano Brunilde come una dea solare, una valchiria calata nel bel mezzo di una fortezza circondata di fiamme, mentre dall'altro Sigfrido è descritto come un «uomo-luna»<sup>61</sup> tanto quanto lo è Tristano, che non può vivere più di un mese lontano da Isotta. Tra le fonti, Eilhart<sup>62</sup> giunge addirittura ad elencare le conseguenze fisiche derivanti dal filtro amoroso, affermando che se uno dei due non avesse visto l'altro tutti i giorni si sarebbe ammalato, mentre se essi non avessero potuto scambiarsi parole per una settimana sarebbero morti.

Secondo lo specialista di letterature e leggende celtiche, sia nel caso di Diarmaid che in quello di Tristano, ci si troverebbe dinnanzi ad un «eroe culturale, un eroe civilizzatore» e non ad un «eroe solare», poiché esso risulta privo di forza per se stesso se viene separato dalla «donna-sole», reale detentrica della sovranità<sup>63</sup>.

Ma ciò che sembra convincere ancor più la SCHOEPERLE LOOMIS è l'elemento-fulcro del racconto irlandese, quello cioè

---

anche nel tedesco moderno è femminile: *die Sonne* (s.f.); il vocabolo tedesco corrispondente al femminile italiano 'luna' è il maschile *der Mond* (s.m.) (si veda *OGD*, s.v. *Mond*, p. 536, col. 3 e s.v. *Sonne*, p. 687, col. 2).

<sup>61</sup> MARKALE, 1994, pp. 100-2.

<sup>62</sup> Si vedano i vv. 2279-99 riportati a p. 82.

<sup>63</sup> MARKALE, 1994, n. 84 a p. 100.



che porta al legame tra i due amanti; esso non è rappresentato da una bevanda magica, come nel caso di Tristano e Isotta, ma da un incantesimo vocale (*geis*) lanciato da Grainne, con lo scopo di obbligare Diarmaid a rapirla.

Un sortilegio equivalente ad un comando perentorio e cogente il cui mancato rispetto avrebbe comportato l'esclusione dell'amato dal consorzio civile, una sorta di esilio<sup>64</sup>.

La credenza negli incantesimi di carattere amoroso è diffusa a tal punto presso le popolazioni primitive da risultare universalmente attestata, anche se in alcuni casi da tracce esigue, in ogni letteratura<sup>65</sup>.

All'interno della tradizione druidica, secondo LE ROUX e GUYONVARC'H<sup>66</sup>, il significato che identifica più da vicino il valore positivo e negativo di *geis* è 'interdetto' dal momento che il campo d'azione più frequente di questo rituale riguarda la proibizione; tuttavia è da ritenere che esso coinvolgesse sia l'accezione di «interdizione religiosa o legale», sia, in senso positivo, quello di «pretesa o ingiunzione», nonché, nell'ambito delle pratiche magiche, quello di «incantesimo» vero e proprio.

Qualunque sia il valore semantico che di volta in volta il termine assume, esso si lega precipuamente al complesso di tabù e di doveri imposti dai druidi ad un soggetto o all'intera comunità durante lo svolgimento della vita sociale.

Nonostante la possibilità di far coincidere, entro alcuni

---

<sup>64</sup> Per l'analisi antropologica della *geis*-tabù si veda p. 183.

<sup>65</sup> SCHOEPPERLE LOOMIS, 1963, p. 403; per le motivazioni antropologiche si veda HARRIS, 1996, pp. 243-81.

<sup>66</sup> LE ROUX – GUYONVARC'H, 2000, pp. 168-71.

aspetti, la *geis* con il tabù<sup>67</sup>, l'aspetto esclusivamente negativo di quest'ultimo è in contraddizione con il significato spesso positivo del termine irlandese, del quale la conversione al cristianesimo ha fatto scomparire qualsiasi equivalente britannico<sup>68</sup>.

Nondimeno i concetti che sorreggono le due espressioni si avvicinano nel momento in cui si tenga presente sia il controllo sociale che essi permettono di ottenere all'interno di una comunità, sia l'interesse a lungo termine, tanto collettivo quanto individuale, che essi contano di far prevalere sulle soddisfazioni immediate, che andrebbero a svantaggio degli assetti ecologici, delle norme sociali e delle prescrizioni alimentari, igieniche e così via.

Queste ingiunzioni di eseguire o meno determinate azioni dovevano servire alla casta sacerdotale celtica per esercitare il necessario controllo sulla classe dirigente e militare e massimamente sul personaggio più importante della società guerriera e aristocratica.

Colui che trasgredisce alla *geis* si esporrà, da un lato a un'infrazione morale e sociale che, riempiendolo d'onta, farà sì che egli venga allontanato dall'ordine sociale stabilito, dall'altro a gravi inconvenienti e infine alla morte che, oltre ad essere dolorosa, sarà ignominiosa e infangante per il suo onore<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Si vedano i capp. XIX-XXII dell'opera di FRAZER, 1973 e HARRIS, 1996, p. 274 e ss. per le motivazioni antropologiche che costituiscono le basi del tabù in quanto vincolo che disciplina la convivenza sociale.

<sup>68</sup> LE ROUX – GUYONVARCH, 2000, p. 507.

<sup>69</sup> MARKALE, 1982, pp. 311-12.

Non può non venire alla mente il complesso problema del rapporto tra l'adulterio di Isotta e Tristano e la loro esclusione dalla corte, nonché l'inversione di tendenza alla quale la leggenda viene sottoposta da una riscrittura che, delimitando la durata degli effetti del filtro ad un periodo determinato, vuole gli amanti penitenti, allo scopo di poterli reinserire nel contesto sociale dal quale sono stati banditi.

Se l'individuo non può sottrarsi, infatti, al comando che gli viene imposto, vi sono occasioni, del tutto eccezionali, in cui ciò si verifica di fatto.

Nella maggior parte dei casi tali congiunture sono appositamente escogitate dall'individuo vincolato, allo scopo di eludere l'obbligo; in altre parole esse rappresenterebbero degli stratagemmi, dei sotterfugi che consentono, nel rispetto della forma, di contravvenire alla sostanza della *geis*, proponendo uno schema di comportamento ancora una volta molto simile a quello tenuto da Isotta durante il suo giuramento in occasione del giudizio di Dio.

## II

### LE FONTI

#### 1) Cronologia<sup>1</sup>

- (IX sec.) primo racconto celtico che sta all'origine dei racconti irlandesi e della versione comune della storia di Tristano e Isotta;
- (X sec.) l'irlandese "racconto di fuga" di *Diarmaid e Grainne*<sup>2</sup>;
- (circa 1140) Bernart de Ventadorn allude a Tristano<sup>3</sup>;
- (circa 1150) versione antica della leggenda di Tristano e Isotta: l'*estoire* circolante per tradizione orale e scritta<sup>4</sup>;
- (circa 1157) Thomas: *Tristan et Yseut*<sup>5</sup>;

---

<sup>1</sup> La cronologia è tratta seguendo le indicazioni di MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. xlv-xlix; le proposte vengono tuttavia rielaborate e vagliate sulla base di altri contributi.

<sup>2</sup> Si veda p. 37.

<sup>3</sup> Si veda p. 152.

<sup>4</sup> In AGRATI - MAGINI, 1983<sup>b</sup>, p. 310, le due curatrici, dopo aver indicato quale fonte originaria delle versioni successive l'opera perduta di Chrétien de Troyes (*l'Histoire du roi Marc et d'Isent la Blonde*), indicano come data probabile il 1152 circa.

<sup>5</sup> La datazione proposta da MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, p. xlvi, è notevolmente più bassa (1170-73) di quella accolta qui, che si avvale di

- (circa 1165?) Marie de France: *Lai du Chèvrefeuille*, *Lai des deus amanz*<sup>6</sup>;
- (tra il 1170 e il 1190) Eilhart von Oberg: *Tristrant*<sup>7</sup>;
- (1176) Chrétien de Troyes: *Cligès*<sup>8</sup>;
- (circa 1180) Bérout: *Tristan et Yseut*<sup>9</sup>;
- (fine XII sec.) *Le Folies*: la *Folie Tristan* di Berna e la *Folie Tristan* di Oxford<sup>10</sup>;

---

PUNZI, 1988, soprattutto p. 59; per VARVARO, 1967, p. 13, che rievoca le precedenti proposte di datazione (FRAPPIER, 1963, p. 259: 1170-1175; WIND, 1960, p. 15: 1150-1160) il *terminus post quem* rimaneva il 1155 (data del *Brut* di Wace; ma si veda quanto riportato a p. 57 a proposito di Goffredo di Monmouth) finendo per coincidere con l'idea di RONCAGLIA, 1981, p. 83 che data tra il 1150 e il 1157.

<sup>6</sup> Per questo *lai* di Maria di Francia si veda p. 148.

<sup>7</sup> Per la datazione dell'opera in medio-alto tedesco si veda p. 76.

<sup>8</sup> Spesso, in tema di datazione e di rapporti intertestuali tra quest'opera di Chrétien (si accantona solitamente l'opera tristaniana dell'autore della *Champagne*, della quale nulla di più è conosciuto che il titolo) e le altre versioni della leggenda tristaniana (in special modo quella di Thomas), le prove a sostegno di tesi diametralmente opposte sono passibili di inversione, senza che si riesca a definire a chi si debba ascrivere il debito letterario; si veda p. 57.

<sup>9</sup> Ancora valida sembra la datazione di BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 309 alla quale si oppongono però, ad esempio, GUERRIERI CROCETTI, 1947, p. 3 e AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>, p. 310 suggerendo una data più bassa: dopo il 1191; ad una collocazione temporale più alta (terzo quarto del XII sec.) perverrebbero quei critici che appuntano l'attenzione sull'arcaicità della lingua in cui il testo ci è pervenuto; per una discussione più particolareggiata, si rimanda a p. 96.

<sup>10</sup> Per le *Folies* si veda p. 114.

- (fine XII sec.) i versi anglonormanni del *Tristan rossignol* inseriti nel *Donnei des amanz*;
- (1200-10) Gottfried von Strassbourg: *Tristan und Isolde*<sup>11</sup>;
- (1226) frate Roberto: *Tristramssaga ok Isöndar*;
- (1230-35) il primo *Tristan en prose*<sup>12</sup>;
- (1230-35) Ulrich di Türheim: continuazione del *Tristan und Isolde* di Gottfried von Strassbourg;
- (1290-1300) Heinrich von Freiberg (secondo continuatore dell'opera incompiuta di Gottfried);
- (1294-1330) *Sire Tristrem*;
- (XIV sec.) la *Tavola Ritonda*.

## 2) I racconti irlandesi

Si è già sottolineato come quel misterioso procedimento, che in irlandese si chiama *geis*<sup>13</sup>, sia una delle concretizzazioni dell'incantesimo vocale, elemento rituale fra i più importanti nelle pratiche druidiche.

In effetti, come si è detto, la parola è intraducibile; la si potrebbe parafrasare con l'espressione 'tabù' ma forse 'divieto' risulterà più appropriato<sup>14</sup>, poiché, per sua natura, la *geis* ha un

---

<sup>11</sup> Si veda p. 129.

<sup>12</sup> VARVARO, 1967, p. 14 indicava come termine *post quem* ancora il 1215; AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>, p. 310 propendono per l'anticipazione di un lustro del primo romanzo in prosa francese (1225-1230).

<sup>13</sup> Per questo procedimento si veda a p. 29 e la n. 53 relativa.

<sup>14</sup> Inoltre sembra che il termine 'tabù' abbia forse una connotazione troppo legata alle civiltà del Pacifico (si veda HARRIS, 1996, pp. 274-75).

carattere ambiguo: dietro l'aspetto negativo appare sempre, a guardar bene, il valore positivo che fa riferimento normalmente alla necessità di un atto utile al mantenimento di un ordine (sociale) prestabilito.

Si tratta comunque di un incantesimo pronunciato in genere da un membro della classe sacerdotale, talvolta da un individuo isolato, più spesso da una donna.

L'esempio più calzante e più appropriato all'identificazione di un tale procedimento, al di là della sua essenza, reale o letteraria che sia, pare costituirsi in un racconto irlandese che, come la storia di Tristano e Isotta, mette in scena un triangolo amoroso.

Il racconto, che la SCHOEPERLE LOOMIS<sup>15</sup> identifica nella leggenda irlandese di Diarmaid e Grainne<sup>16</sup>, è una "novella" costituita dal motivo della fuga, estremamente popolare e sfruttato, tipico della letteratura d'Irlanda e derivante direttamente dalle leggende celtiche che vanno via via cristianizzandosi<sup>17</sup>.

*Aithed* è il nome che si dà a quell'insieme di testi il cui fulcro ruota attorno al rapimento e alla fuga di amanti, del quale, però solo pochi ed esigui frammenti ci sono giunti attraverso testi

---

<sup>15</sup> La studiosa (SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, *passim*) avrebbe fatto precedere, infatti, (come riporta DEL MONTE, 1952, p. 35) «l'*estoire* o 'primo Tristano' da un 'prototriscano' (*Urtriscan*) celtico» simile alla leggenda irlandese dell'inseguimento di Diarmaid e Grainne».

<sup>16</sup> Per un elenco dei testi che tramandano il racconto si veda GALLAIS, 1974, p. 80.

<sup>17</sup> POIRION, 1988, p. 63.

tardi del X sec.<sup>18</sup> da cui si possono ricavare notizie preziose.

Tuttavia, queste redazioni irlandesi, attraverso cui le leggende celtiche sono state tramandate, «sembrano già estranee dallo stile di vita rappresentato da quelle storie»<sup>19</sup>, veicolate, almeno inizialmente, prevalentemente per tradizione orale; tanto quanto le prime redazioni francesi del Tristano saranno distanti dall'atmosfera dei racconti irlandesi che riutilizzano.

In particolare il centro di questi resoconti di imprese straordinarie, incantesimi incredibili, ricerche, amori e battaglie, si raccoglie attorno alla figura di Finn mac Umall, il capo supremo dei *Fianna*<sup>20</sup> e attorno ai suoi compagni, tra cui Diarmaid.

L'eroe del racconto è, appunto, Diarmaid, uno dei *Fianna*, i cui capi, per le loro abilità, erano oggetto di innumerevoli storie.

La caratteristica peculiare di questi eroi non è, infatti, tanto l'eccellere nel combattimento corpo a corpo, quanto il distinguersi per le abilità manuali nelle quali lo stesso Tristano primeggia in tutte le redazioni della leggenda<sup>21</sup>.

Ma Diarmaid, in alcune versioni della leggenda, non è solo un compagno di Finn e uno dei suoi più fidati guerrieri, è, prima

---

<sup>18</sup> Secondo SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 395, la tradizione di Diarmaid e Grainne discenderebbe ininterrottamente dal IX sec. ai nostri giorni.

<sup>19</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 400.

<sup>20</sup> Il nome '*Fianna*' si riferisce alle bande di guerrieri erranti dei quali abbiamo, fin dal VI sec. (ci informa la SCHOEPERLE) tracce in Irlanda.

<sup>21</sup> Alcuni esempi ne sono: la destrezza nel tiro con l'arco, l'abilità nella caccia al cervo, l'addestramento degli animali domestici (insegna al proprio cane a uccidere la preda in assoluto silenzio), l'imitazione del canto degli uccelli, la capacità di compiere salti prodigiosi.



di tutto, suo nipote (proprio come lo è Tristano per re Marco).

Finn è in procinto di sposare Grainne, la figlia di Cormac, guarda caso re d'Irlanda; una promessa sposa riluttante all'unione con Finn, che nel manifestare il suo rifiuto al padre, fa trasparire il suo innamoramento per un altro uomo.

Le premesse sembrano, dunque, ben simili a quelle della leggenda tristaniana, e per di più con risvolti pressoché identici: l'eroe del racconto irlandese, infatti, sarà costretto da una strana fatalità a rapire la promessa sposa di Finn, alienandosi dal mondo civile assieme alla sua donna e, fuggitivo e braccato ovunque, sarà costretto a sopravvivere, come gli amanti di Cornovaglia, nelle asperità della foresta.

Vi sono, però, tra il racconto di Diarmaid e Grainne e quello di Tristano e Isotta delle divergenze notevoli.

Se infatti i due protagonisti di Cornovaglia sono legati assieme nell'amore da una bevanda portentosa, i rapporti tra l'eroe irlandese e la principessa d'Irlanda (Grainne) sono molto più complessi.

Diarmaid, infatti, in ciò che è possibile ricostruire della tradizione orale, è raffigurato come prigioniero di un incantesimo che lo rende irresistibile a qualsiasi donna<sup>22</sup>. Infatti, Grainne, appena lo vede, chiede informazioni sul campione; quell'uomo

*with fair, freckled skin, raven-black curls, a gentle,  
handsome, manly countenance, and soft voice*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 401-2; ROLLESTON, 1998, pp. 259-60.

<sup>23</sup> Per il testo ci si è serviti del racconto irlandese edito in JOYCE, 1962, pp.

[con la pelle chiara e lentiginosa, con i ricci neri come un corvo imperiale, e dalle gentili, attraenti e virili movenze e voce soave].

In risposta le si spiega che

*that is Diarmaid of the Bright Face, the favourite of maidens*

[quello è Diarmaid dalla faccia radiosa, il favorito dalle fanciulle].

Egli è, perciò, il primo responsabile, non colpevole, della passione che divora Grainne al solo vederlo. Decide, dunque, che quell'uomo sarà suo e, determinata, manda a prendere una coppa (corno) dalla quale fa sì che bevano gran parte dei presenti:

*And she ceased not till all she wished to drink had drunk from the gold-chased horn. And after a little time, those who had drunk fell into a deep sleep, like the sleep of death.*

[ed ella non cessò (di porgere da bere) finché tutti coloro che lei voleva bevessero non ebbero bevuto dal corno d'oro sbalzato. E dopo poco, coloro che avevano bevuto caddero in un sonno profondo come il sonno della morte.].

Grainne ricorre ad un filtro magico per far addormentare

gran parte del convito. Si avvicina, dunque, a Diarmaid e con voce suadente, da vera incantatrice, gli chiede di ricambiare il suo amore. Ma l'eroe, confuso, rifiuta di amare la promessa sposa che intende tradire Finn. Grainne, tuttavia, non demorde e «forzata a parlare più audacemente di quanto si addica a una fanciulla da marito»<sup>24</sup> spiega:

*Finn has come to ask me for his wife; but he is an old man, even older than my father, and I love him not. But I love Thee, Diarmaid, and I beseech thee to save me from this hateful marriage.*

[Finn è venuto a chiedermi in moglie; ma è vecchio, tanto quanto mio padre, ed io non lo amo. Ma amo te, Diarmaid, e ti supplico di salvarmi da questo detestabile matrimonio.].

Alquanto commosso e lusingato della scelta di Grainne ricaduta su di lui tra tanti campioni, Diarmaid rifiuta ugualmente. Egli, infatti, non ama la donna che, vedendosi rifiutata per l'ennesima volta, decide di lanciare sull'eroe un incantesimo:

*Then Grainne said: «...and now, O Diarmaid, I place thee under geasa, and under the bonds of heavy druidical spell<sup>25</sup> – bonds that true heroes never break through – that thou take me for thy wife before Finn and the others*

---

<sup>24</sup> Sono queste le esatte parole di Grainne: «*Forced to speak more boldly than a maiden should*».

<sup>25</sup> Per il significato del termine *spell* si veda p. 181.

*awaken from their sleep; and save me from this hateful marriage.»*

[allora Grainne disse: «...e ora, O Diarmaid, ti pongo sotto *geis*, e sotto i vincoli di un oneroso incantesimo druidico – legami che un vero eroe non romperà mai - che tu mi prenda come tua moglie prima che Finn o gli altri si ridestino dal loro sonno; e che tu mi salvi da questo odioso matrimonio.»].

Le parole di Grainne si riferiscono esplicitamente ad una *geis*, ossia quell'insieme di obblighi e divieti interpretato, però, dalla superstizione popolare come un vero e proprio sortilegio.

Infatti, interpellati gli amici per un consiglio, Diarmaid riceve unanimemente la stessa risposta:

*«I counsel you to follow the princess rather than break through your geasa.»*

[«Ti consiglio di seguire la principessa piuttosto che venir meno alla tua *geis*.»]

Diarmaid, contro voglia, accetta di rapire Grainne, inseguito continuamente da Finn e dai *Fianna*, tanto da non poter mangiare dove cucina, da non poter dormire dove mangia, da non poter dormire dove ha dormito il giorno prima<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Questi sono i consigli di Angus nel lasciare Diarmaid dopo il primo agguato: «*where you cook your food, there eat it not; where you eat, sleep not there; and where you sleep to-night, sleep not there to-morrow night!*» [«dove cucini il tuo cibo, lì non mangiare; dove mangi, non dormire lì; e dove dormi stanotte, non dormire lì domani notte!»].

Malgrado la sua iniziale riluttanza, Diarmaid, una volta accettato il comando di Grainne, la tratterà per tutto il resto del racconto in modo amorevole e protettivo proprio come il più fedele e premuroso dei mariti. Tuttavia, MARKALE<sup>27</sup> ci informa del fatto che, in un'altra versione della leggenda, Diarmaid continua a negarsi, rifiutandosi di avere rapporti sessuali con la donna<sup>28</sup>.

La situazione non può non riportare alla mente l'astinenza a cui volontariamente si sottopone Tristano nei confronti di sua moglie, Isotta dalle bianche mani.

Ma, mentre la consorte di Tristano si chiude prima nel rispetto della volontà del marito e poi nel dolore di non essere ricambiata, finendo per sfogare la sua frustrazione nella vendetta, Grainne, per mettere alle strette l'amato, gli lancia una nuova *geis* e, facendo leva sulla sua potenza virile lo costringerà a cedere.

Ciò che lega Diarmaid e Grainne non è, dunque, l'amore tristaniano; tuttavia la loro relazione è costruita su una serie di obblighi reciproci che li spingono ad essere indissolubilmente vincolati l'uno all'altra proprio come Tristano e Isotta.

Dopo innumerevoli peripezie, che dimostrano la destrezza, l'astuzia e l'eroismo del protagonista, la pace cala tra Diarmaid e Finn, sancita dal matrimonio di quest'ultimo con un'altra figlia di Cormac.

Tuttavia, proprio nel momento in cui Diarmaid, morente,

---

<sup>27</sup> MARKALE, 1982, p. 308.

<sup>28</sup> Si veda CHOCHÉYRAS, 1996, p. 235 e ss. per un'analisi del problema della castità volontaria, sia nei racconti irlandesi che nel *Tristan* di Béroutl.

necessita di una bevanda curativa, Finn gliela nega rinfacciandogli il tradimento, al quale l'eroe replica spiegando la costrizione della *geis* impostagli da Grainne durante il banchetto:

*«Lay not the blame of that on me,» said Diarmaid, «for Grainne put me under heavy geasa, which for all the wealth of the world I would not break through»*

[«Non incolpare me di questo,» disse Diarmaid, «poiché Grainne mi mise sotto gravosa *geis*, che per tutto l'oro del mondo non avrei rotto.»].

Nondimeno, il vecchio amico tradito lascerà morire Diarmaid, proprio come Isotta dalle bianche mani, la moglie oltraggiata di Tristano, lascerà perire l'eroe di Cornovaglia mentre aspetta, in Isotta la bionda, colei che lo può salvare.

## **2.a) La memorabilità delle antiche leggende**

In un ambito così spiccatamente folklorico, sembra chiaro non doversi attendere dai personaggi una psicologia né tanto approfondita, né altrettanto “ricamata” quanto quella attribuita loro da un poeta come Thomas<sup>29</sup>.

Tuttavia pare possibile che tale peculiarità derivi dal basso livello di “cristianità” che, secondo la SCHOEPERLE LOOMIS, trasparirebbe dalla maggior parte degli antichi racconti irlandesi<sup>30</sup>. La raffigurazione degli eroi, in quella letteratura, sarebbe scevra, infatti, da influenze dovute alle norme morali

---

<sup>29</sup> Per la caratterizzazione dei personaggi di Thomas si veda p. 75.

<sup>30</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 462.

dettate dalla cristianizzazione; atteggiamento che sembra riguardare addirittura i santi di quella stessa cultura.

Ogni comportamento e relazione che la moralità cristiana taccerebbe come illecito e innaturale è riferito, in quei racconti, con naturale inconsapevolezza. Del resto, la studiosa è dell'opinione che l'adulterio, nell'antica epica irlandese, doveva essere considerato dal marito come un'infrazione alla sua proprietà e punito o accettato a seconda del vantaggio che può o meno derivarne<sup>31</sup>.

In modo analogo CHOCHÉYRAS, analizzando le implicazioni eretiche della versione di Bérout, suppone che in nessun caso l'adulterio, all'interno della società pagana patriarcale, possa essere considerato come un crimine religioso contro la divinità<sup>32</sup>; sarebbe, dunque, l'introduzione della morale cristiana la responsabile della condanna della leggenda tristaniana, che verosimilmente comportò la rielaborazione dei racconti antichi.

Malgrado questo stadio pre-cristianizzato emergente dal "profilo morale" della leggenda irlandese, lo sviluppo della vicenda e l'atteggiamento dei personaggi non possono non far pensare al racconto di Tristano e Isotta; un racconto, al contrario, ormai interamente calato in atmosfera cristiana.

Inizialmente Tristano è indifferente, come Diarmaid, alla bellezza di Isotta, e infatti egli la conquista per conto di re Marco. Ma, semplificando, un errore e un filtro intervengono a complicare la trama. Ecco così Tristano prigioniero di un destino ineluttabile, costretto, suo malgrado, ad amare la promessa

---

<sup>31</sup> Il PANVINI, 1951, *passim* si oppone con alcune riserve a tale opinione.

<sup>32</sup> Si veda l'opinione di CHOCHÉYRAS, 1996, p. 213.

sposa di suo zio, proprio come Diarmaid è schiavo di un comando-sortilegio.

Entrambi gli eroi sono vittime di un disegno preordinato (più o meno consapevolmente) da una o più protagoniste femminili<sup>33</sup> che vogliono i prodi incatenati a sé.

Grainne, figlia del re d'Irlanda, vuole a tutti i costi Diarmaid, per scampare a quell'odioso matrimonio (*hateful marriage*) con un re che non vuole e che per di più risulta molto più vecchio di lei.

Non è, però, di Isotta la responsabilità del suo amore per Tristano, ma un'altra Isotta, sua madre, è l'artefice del filtro che li legherà in eterno.

A guardar bene, tuttavia, nemmeno Grainne ha colpa di una passione scatenata in lei dall'incantesimo che grava sull'amato, che gli conferisce un fascino irresistibile. È così che, pur potendo ricorrere ad un filtro amoroso<sup>34</sup>, ella sceglie l'incantesimo vocale (*geis*) per obbligare Diarmaid.

Tuttavia il filtro c'è, e appare nella leggenda irlandese poco prima che l'eroina si erga nella sua potenza ammaliatrice, ciò nonostante vi compare con un'altra funzione: la narcosi.

In una rete di rapporti intertestuali così complessi, forse è possibile, allora, recuperare un'immagine ugualmente ipnotica

---

<sup>33</sup> Si ricorda la triplicazione di quello che sembra quasi un archetipo unico; per le figure dei tre personaggi (Isotta la maga/madre, Isotta la bionda/amante e Isotta dalle bianche mani/moglie) si veda il contributo di BRAULT, 1997.

<sup>34</sup> SCHOEPPERLE LOOMIS, 1963, p. 402 afferma: «*Grainne might have had recourse to a love-potion*».



(anche se non narcotica) attestata dalle *Folies*, che vede Tristano protagonista di una sorta di *charme*, alla corte di Marco, per raggiungere Isotta<sup>35</sup>.

E ancora, la seconda *geis* che Grainne impone a Diarmaid, per far sì che egli la faccia sua, potrebbe essere connessa al potere fecondante (e portatore di potenza sessuale), sempre sottinteso e mai esplicitamente dichiarato nelle descrizioni della pozione tristaniana; un aspetto che permane, riaffiora o sfugge alla censura nel *lai* di Maria di Francia<sup>36</sup>.

Nel racconto di Tristano e Isotta, inoltre, i protagonisti sono continuamente sottoposti a “prove” e tranelli (orditi dai baroni), che essi riescono a superare, grazie alla loro scaltrezza. Una serie simile di incidenti, nel racconto celtico, appartenevano al periodo vissuto da Grainne e Diarmaid nella foresta.

Ma, nelle storie celtiche, quelle peripezie rivestivano una funzione subordinata, mentre il loro riutilizzo da parte dei redattori francesi, e la conseguente dislocazione, ne hanno modificato la forza narrativa, potenziandola.

Sembra trattarsi, dunque, verosimilmente di un insieme complesso di eredità, recuperi, riscritture, trasposizioni semiologiche che forniscono nuovi segni a significati preesistenti e significati precedentemente sconosciuti a un codice obliterato.

Nel passaggio a una nuova letteratura, le corrispondenze biunivoche che caratterizzavano un antico sistema di simboli vengono, di conseguenza, riorganizzate a causa di quella memorabilità che le leggende e i racconti (sia di tradizione orale

---

<sup>35</sup> Si veda la n. 205 a p. 127 e la problematica analizzata a testo.

<sup>36</sup> Si veda p. 149.

che scritta) dovevano imporre alla mente dei lettori-ascoltatori.

Alla luce, allora, di queste relazioni, il filtro può apparire, in realtà, come una versione cristianizzata, una rielaborazione di un motivo tratto dal folklore, che avrebbe potuto liberare i personaggi da un eventuale senso di colpa poiché li libera dalla responsabilità, ma che contemporaneamente priva gli amanti della padronanza su un amore che rischia di avvilirsi ad effetto meccanico<sup>37</sup>.

Un insieme di concomitanze favoriva, allora, la rielaborazione di quei testi, costituito, secondo CHOCHÉYRAS<sup>38</sup>, sia dal conflitto risultante dal passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale, sia dall'intrusione di una certa forma di cristianesimo nella società pagana, sia dall'apparizione della feudalità in un sistema sociale differente.

I redattori francesi, inoltre, adottando (più o meno coscientemente) la materia consegnata dai racconti celtici di fughe, li avrebbero sì modificati «per conformarsi alle storie di amore illecito popolari in Francia»<sup>39</sup>, ma la 'diffrazione'<sup>40</sup> stava già operando.

Attraverso il recupero di molti racconti, andava

---

<sup>37</sup> Il "libero arbitrio" in effetti verrà recuperato dalla versione di Béroul ed Eilhart attraverso l'inserimento nella trama del racconto della scadenza degli effetti del *lovendrins-tranck* (si vedano rispettivamente le pp. 97 e 81).

<sup>38</sup> Ci si riferisce alle conclusioni tratte dallo studioso a proposito dell'interpretazione eretica del mito di Tristano e Isotta (si veda CHOCHÉYRAS, 1996, p. 210).

<sup>39</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 396.

<sup>40</sup> Si veda CONTINI, 1992, pp. 29-30.

probabilmente costituendosi una leggenda e, allo stesso tempo, diversi testi (e diverse varianti di uno stesso testo) esplodevano da un patrimonio folklorico unitario.

### 3) L'archetipo tristaniano

Affrontando il problema della filiazione tra testi (nonché della collocazione cronologica della loro composizione) appartenenti al vasto repertorio delle versioni tristaniane, è impossibile non imbattersi nella ormai quasi centenaria teoria dell'archetipo.

La tesi, così come la formulò BÉDIER<sup>41</sup>, si presentava nella mente dello studioso non solo come l'ipotesi di un capostipite verso il quale far confluire i rami di uno *stemma codicum*, ma di un testo francese realmente e storicamente esistito, già assunto alla dignità letteraria, anche se irrimediabilmente perduto.

Egli lo concepì come un'opera approssimativamente databile attorno alla metà del XII sec., da cui ogni altra versione successiva sarebbe stata derivata attraverso riletture diverse ad opera degli autori più antichi, o in questo caso rimaneggiatori (o peggio copisti), come Thomas, Béroul, Eilhart, e gli autori delle *Folies* e del romanzo in prosa<sup>42</sup>.

La teoria, che ha incontrato non pochi oppositori<sup>43</sup>, nata

---

<sup>41</sup> BÉDIER, 1902-5, vol. 2, pp. 168-87.

<sup>42</sup> Le sigle con cui lo studioso, nel suo stemma (BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 309), indica le fonti sono: Thomas (*T*); Béroul (*B*); Eilhart (*O*); *Folies* (*Fb* e *Fo*); romanzo in prosa (*R*).

<sup>43</sup> si segnala in particolare FRAPPIER, 1963, p. 258.

dall'esigenza di confutare la tesi romantica dell'assorbimento di tradizioni disparate (tradizione orale, *fabliaux*, *lais*, ecc.) in un unico testo letterariamente ed artisticamente compiuto<sup>44</sup>, era scaturita necessariamente dall'ordine che BÉDIER era riuscito a portare tra i testimoni, nel suo dare alla luce il testo ricostruito di Thomas.

Ma la tendenza quasi aprioristica di far confluire i dati osservati verso la definizione di uno stemma pentapartito o quadripartito guidò BÉDIER alla conclusione che tutti i romanzi di Tristano derivassero da cinque (oppure quattro) testi primari: *Fb*, *B* e *O* (ulteriormente raggruppati in un subarchetipo), *T* e *R*<sup>45</sup>.

VARVARO dopo aver sottolineato come da Thomas derivino il testo di Gottfried, la saga del monaco Roberto, il *Sir Tristrem*, la *Folie* d'Oxford nonché il romanzo in prosa, mette in evidenza come alla stesura di quest'ultimo abbiano "contribuito", per le tracce che se ne possono ritrovare nella parte finale, il testo di Béroul e la *Folie* di Oxford<sup>46</sup>, mostrando così come sia vasta l'opera di fusione tra testi diversi che caratterizza l'ambiente anglo-normanno.

Ma, se l'agglomerarsi di testimonianze diverse della leggenda tristaniana dilagava probabilmente sia come cognizione precisa che come confuso ricordo, VARVARO parla di vera e propria contaminazione per quanto concerne i rapporti

---

<sup>44</sup> VARVARO, 1967, pp. 17-18.

<sup>45</sup> BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 309; si veda VARVARO, 1967, p. 18 e ss. per il giudizio su Bédier.

<sup>46</sup> VARVARO, 1967, pp. 23-25; per la derivazione del romanzo in prosa da Thomas si veda VINAVER, 1959, p. 339.

intercorrenti tra Thomas e le sue fonti, nonché tra Béroul ed Eilhart, senza così dover ricorrere all'ipotesi di una fonte comune per giustificare delle isolate concordanze tra i due autori. Una *contaminatio* del resto confessata dallo stesso Thomas<sup>47</sup>, che ammette di conoscere vere e proprie versioni distinte della stessa leggenda e di inquinare in virtù della sua spasmodica ricerca di *verur*<sup>48</sup>.

Ma anche Béroul dimostra di essere ben permeabile ad ambienti e tradizioni diversi utilizzando in modo intercambiabile i termini *lovendrins* (v. 2138) e *lovendrants* (v. 2159)<sup>49</sup>.

Circa durante lo stesso periodo Maria di Francia, nei primi versi del suo *Lai du Chèvrefeuille*, distingue tra la storia che ella sta per narrare e l'altra storia, quella conosciuta per intero, evidentemente intendendo discernere tra una tradizione orale e una o più tradizioni scritte<sup>50</sup>.

In alcuni casi, la critica ha ormai accettato come assodati i rapporti di dipendenza e interdipendenza tra testimonianze (e quindi le rispettive collocazioni temporali almeno in termini di cronologia relativa) laddove i testi tradiscano delle palesi derivazioni, come ad esempio la provenienza da Thomas di Gottfried, della saga, del *Sir Tristrem* e della *Folie d'Oxford*<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Ci si riferisce ai vv. 2120-23 citati nella n. 58 a p. 54.

<sup>48</sup> Si veda BAUMGARTNER, 1993, p. 76 e ss. per il giudizio sulla *verur* di Thomas.

<sup>49</sup> A p. 97 e ss. si confrontino i vv. di Béroul.

<sup>50</sup> VARVARO, 1967, p. 40.

<sup>51</sup> VARVARO, 1967, pp. 23-24; non mancano, tra gli studiosi, delle posizioni

Al contrario, però, per un caso come quello di Thomas, Béroul ed Eilhart, risulta assai arduo stabilire, non solo date precise per la loro composizione, ma anche una adeguata successione cronologica<sup>52</sup>.

VARVARO, a conclusione della sua analisi del processo bedieriano di "costruzione" dell'archetipo<sup>53</sup>, finisce per riferirsi alla congerie dei testi tristaniani come ad un insieme composito ed eterogeneo costituito da «una leggenda» e contemporaneamente da «una successione di romanzi e racconti»<sup>54</sup>.

Questi due mondi, in continua e parallela evoluzione, avrebbero contribuito ad una memorabilità che sarebbe stata causa ricorrente di un incessante riaffiorare di tradizioni diverse da un autore all'altro.

Se da un lato, tale contesto, evidentemente, non permette, a causa della sua instabilità, di determinare a che livello il materiale si sia stabilizzato e in che forma, dall'altro la

---

più radicali e definitive: AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>, p. 310 pensano alle *Folie* di Berna e *Folie* di Oxford come a due testi episodici basati rispettivamente su Thomas e Béroul; COCITO, 1983, p. 11 ripropone la distinzione tra versione comune (Béroul - Eilhart - *Folie* di Berna) e versione cortese (Thomas - *Folie* di Oxford - *Tristramsaga* norvegese - Gottfried) dovuta a FRAPPIER, 1963.

<sup>52</sup> Pressoché impossibile sembra poter stabilire, ad esempio, la direzione che caratterizza il processo di contaminazione implicato nelle versioni di Béroul e di Eilhart (VARVARO, 1967, p. 26).

<sup>53</sup> L'archetipo, afferma VARVARO, 1967, p. 57, se esistito, «non poté avere certo la funzione che Bédier attribuì ad esso».

<sup>54</sup> VARVARO, 1967, p. 51.

diffusione della leggenda a più livelli (quello più propriamente letterario e quello della memoria) potrebbe aver favorito la rilettura e la reinterpretazione fino a costituire veri e propri fenomeni di riscrittura.

Pertanto, pur nella consapevolezza dei rapporti di dipendenza esistenti tra le differenti versioni, si rende necessaria un'analisi dei vari autori allo scopo di determinare se, in quale modo e con quale entità, un eventuale processo di rielaborazione personale ebbe luogo.

#### **4) Thomas**

Dopo che le antiche narrazioni, provenienti dal mondo celtico, si erano iniettate all'interno della materia di Bretagna, Thomas<sup>55</sup> emerge come una delle più vitali e influenti personalità che danno alla luce le prime versioni francesi del racconto di Tristano e Isotta.

La leggenda, infatti, pare fosse già conosciuta dai trovatori verso la metà del XII secolo<sup>56</sup>. Se diamo ragione ad APPEL, un riferimento a Tristano lo si ritrova già in Cercamon<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Le notizie biografiche e di inquadramento storico sono state desunte da: BÉDIER, 1902-5, vol. 2, pp. 37-55; WHITEHEAD, 1959, pp. 141-44; AGRATI - MAGINI, 1983<sup>b</sup>, pp. vii-ix; MANCINI, 1997, pp. 132-41; notizie più dettagliate si possono ritrovare in MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 1218-37.

<sup>56</sup> Per la conoscenza della versione di Thomas dimostrata da Bernart de Ventadorn nella sua *Tant ai mo cor* si veda MILONE, 1988, pp.15-16.

<sup>57</sup> Ci si riferisce al contributo di APPEL, 1921 in cui lo studioso procede ad

Secondo lo studioso, infatti, il trovatore, con *lo cor tristan* (da trascriversi allora: *lo cor Tristan*) del suo *Ab la pascor m'es bel q'ue chant*, farebbe riferimento al 'cuore di Tristano' e non semplicemente al 'cuore attristato'.

Thomas stesso, d'altra parte, afferma di seguire la precedente versione di Breri<sup>58</sup>, identificato ormai quasi unanimemente dalla critica con Bleheris, il cantastorie gallese alla corte di Guglielmo IX (il trovatore) conte di Poitiers<sup>59</sup>.

Dell'autore si conosce poco più del nome, che compare in sole due occasioni all'interno dell'opera: nel momento in cui esalta la veridicità della propria versione<sup>60</sup>, e alla fine del poema<sup>61</sup>.

---

un'analisi dell'elemento lessicale all'interno dell'opera del provenzale; si confronti inoltre l'interessante posizione di PAYEN, 1973, pp. 623-24, che suggerisce addirittura una presa di posizione implicita di Cercamon contro l'eroina tristaniana colpevole di aver ceduto al compromesso; per il trovatore si veda TORTORETO, 1981.

<sup>58</sup> Thomas, infatti, afferma di aver udito numerose versioni della storia, ma anche che tra tutte la sola degna di essere seguita è quella di *Breri*, / *ky solt les gestes et les cunttes / de tuz les reis, de tuz les cunttes / ki orent esté en Bretaingne*. (vv. 2120-23) [«Breri, / che conosceva le imprese e le storie / di tutti i re, di tutti i conti / che avevano regnato in Britannia»]; per il testo (e la relativa numerazione dei versi) di Thomas si è seguita l'edizione di LECOY, 1991.

<sup>59</sup> PANVINI, 1951, p. 37.

<sup>60</sup> Affermando di seguire la versione di Breri, l'autore aggiunge: *Thomas iço granter ne volt / e si volt par raisun mustrer / que iço ne put pas ester* (vv. 2134-36) [Thomas non vuole accettare questa versione / e vuole provare con argomenti / che non poté essere così].

<sup>61</sup> Quando si congeda dai suoi lettori l'autore dichiara: *Tumas fine ci sun*



Ancora due sono le citazioni dirette che Gottfried von Strassbourg<sup>62</sup> e l'autore del *Sire Tristrem* fanno del suo nome; tuttavia, malgrado le parole di Gottfried, non si conosce l'esatta provenienza di Thomas; è difficile, infatti, stabilire con ragionevole certezza se sia semplicemente inglese oppure anglo-normanno o se provenga dalla Francia; d'altronde le parole con le quali celebra la città di Londra<sup>63</sup> non risultano prova sufficiente per determinarne la provenienza insulare.

Anche l'inquadramento temporale presenta le stesse incertezze; secondo la datazione tradizionale, infatti, il poeta della versione anglo-normanna si collocherebbe cronologicamente attorno al 1170 o più tardi<sup>64</sup>, ma più verosimilmente, secondo alcuni studiosi<sup>65</sup>, la data è da arretrare di almeno un decennio: tra il 1150 e il 1160.

Tuttavia anche l'elemento meno dubbio, il *terminus post quem*

---

*escriit* (v. 3125) [Thomas termina qui il suo scritto].

<sup>62</sup> L'autore tedesco lo indica come *Thomas von Britanje* al v. 150 (il passo è riportato per intero a p. 133).

<sup>63</sup> Vv. 2651-62.

<sup>64</sup> Tra i più rappresentativi: BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 45 e ss., data il testo verso il 1155-70, seguito, con una datazione ancor più bassa (1170-75), da FRAPPIER, 1963, soprattutto p. 259.

<sup>65</sup> In particolare RONCAGLIA, 1981, p. 83 propende per una datazione piuttosto alta attorno al 1150-57, confermando così la posizione a cui era pervenuta B. WIND nella sua seconda edizione del *Tristano di Thomas* (WIND, 1960, pp. 14-17); per puntualizzazioni di carattere linguistico e metrico si vedano WIND, 1949 e il più recente PUNZI, 1988, pp. 45-53, in cui la studiosa scorge le tracce per una datazione a metà del XII sec. (per un'accurata bibliografia: pp. 9-20 e n.1).

(il *Brut* di Wace<sup>66</sup>), vacilla di fronte ad una possibile derivazione di Thomas direttamente da Goffredo di Monmouth<sup>67</sup>, mentre i rapporti con il *Cligès* di Chrétien de Troyes sono stati sempre affrontati nel senso di una derivazione dell'uno dall'altro, con l'unica conseguenza che spesso le soluzioni sono facilmente invertibili<sup>68</sup>.

Verosimilmente vi sono alcune probabilità che fosse un chierico, ma niente che sia probante fuor di dubbio.

Solo alcune indicazioni e certi suoi interventi ambigui vengono in aiuto: egli, infatti, a più riprese, si rifiuta di prender parte o di dare giudizi sulla condotta degli amanti, adducendo come scusa il fatto di non aver mai provato sentimenti simili<sup>69</sup>.

Se, dunque, da un lato Thomas si mostra capace di profonda analisi dei sentimenti amorosi è d'altro canto probabile, ma non certo, che egli non li abbia mai conosciuti.

#### **4.a) I manoscritti**

Il testo di Thomas ci è giunto in modo frammentario attraverso cinque codici che tramandano un totale di nove frammenti.

---

<sup>66</sup> LOT, 1898, *passim*.

<sup>67</sup> PUNZI, 1988, p. 10.

<sup>68</sup> SICILIANO, 1932, p. 1 e ss.; COCITO, 1983, n. 28 a pp. 17-18.

<sup>69</sup> Thomas interviene nella narrazione commentando le pene dei quattro protagonisti (Tristano, Marco e le due Isotta) ai vv. 1084-87: *Hici ne sai que dire puisse / quel d'aus quatre a greignor angoisse, / ne la raison dire ne sai, / por ce que esprové ne l'ai*. [«Non so dire / chi dei quattro abbia maggiore tormento, / né come darne ragione, / perché sono cose che non ho provato »].

Essi sono costituiti da:

- il frammento conservato a Cambridge (indicato con C) che riporta l'episodio intitolato *Le Verger* (52 vv.);
- i frammenti Sneyd<sup>70</sup> solitamente indicati con le sigle Sn1 (888 vv.) e Sn2 (826 vv.)<sup>71</sup>;
- i frammenti conservati a Torino<sup>72</sup>, conosciuti nella trascrizione di NOVATI<sup>73</sup> e contrassegnati dalle sigle T1 e T2 (entrambi di 256 vv.);
- i frammenti conservati a Strasburgo indicati con Str1 (68 vv.), Str2 (82 vv.) e Str3 (70 vv.);
- il frammento Douce designato dalla sigla D (1823 vv.);

---

<sup>70</sup> Il nome deriva da quello del loro primo possessore; i frammenti sono conservati tra gli oltre 6 milioni di volumi (ospitati in più di 140 km di scaffali) che costituiscono il patrimonio della Bodleian Library di Oxford.

<sup>71</sup> I frammenti sono stati oggetto di numerose edizioni: all'inizio del secolo se ne occupò BÉDIER, 1902-5; a cinquant'anni di distanza si colloca la prima edizione di BERTINA WIND, importante soprattutto dopo la ricomparsa del ms. Sneyd, WIND, 1950 (nel '60 apparve la seconda edizione); in seguito DEL MONTE, 1952, PAYEN, 1974, LECOY, 1991; una traduzione italiana si trova in TRONCARELLI, 1979 ma anche in AGRATI - MAGINI, 1983<sup>b</sup>.

<sup>72</sup> FONTANELLA, 1988-89.

<sup>73</sup> NOVATI, 1939.

I frammenti conservano, in alcuni casi sovrapponendosi, un totale di 3144 versi<sup>74</sup>, consegnando ai lettori cinque nuclei narrativi di lunghezza disuguale:

1. il verziere;
2. il matrimonio;
3. la sala delle statue;
4. il corteo della regina;
5. la fine del poema.

A questi va aggiunto l'ultimo frammento ritrovato: quello di Carlisle<sup>75</sup>.

Poiché l'episodio dell'assunzione della pozione da parte dei due amanti non ci è pervenuto, il manoscritto recentemente scoperto costituisce una testimonianza particolarmente importante<sup>76</sup>.

Esso rappresenta, infatti, uno dei più utili elementi, a disposizione della critica, per cercare di interpretare l'atteggiamento di Thomas nei confronti dell'episodio del filtro amoroso.

La storia di questo brano è legata al nome di tre studiosi: M. BENSKIN, che fu il suo primo scopritore, T. HUNT, che in seguito riconobbe il gruppo di versi come appartenente alla versione di Thomas, ed infine I. SHORT, che ne concluse l'edizione.

---

<sup>74</sup> Per l'estensione dell'opera di Thomas si veda LECOY, 1988.

<sup>75</sup> Per il testo del frammento e la descrizione del manoscritto ci si è serviti del fondamentale contributo di BENSKIN - HUNT - SHORT, 1992-95.

<sup>76</sup> Per i problemi di integrazione e di interpretazione che il frammento comporta si rimanda alle appendici.

Il frammento è tramandato sotto forma di due fogli di guardia di un cartulario latino rilegato nella seconda metà del XIII sec., proveniente dall'abbazia cistercense di Holm Cultram (a 20 km da Carlisle) in Inghilterra; esso risulta costituito da 154 ottosillabi in anglo-normanno che trasmettono in modo estremamente lacunoso l'episodio centrale del testo di Thomas.

Si è calcolato che, originariamente, il foglio misurasse circa mm 240×170; scritto sia sul *recto* che sul *verso*, presenta uno specchio di scrittura (mm 190×145) diviso in due colonne (*a* e *b*) di 40 versi ciascuna. Esso è stato, poi, riutilizzato orizzontalmente per far da contropiatto doppio e adattato per mezzo della rifilatura alle dimensioni del cartulario (mm 130×100); L'analisi di questo frammento, che non è collazionabile ad alcuno dei manoscritti già conosciuti, ha comportato non pochi problemi.

La rifilatura verticale ha causato, infatti, la caduta di 6 versi, mentre quella orizzontale ha comportato, la perdita della parte iniziale (circa 3-4 sillabe) dei vv. delle cc. 286<sup>va</sup> e 1<sup>ra</sup>, nonché della parte finale dei vv. delle cc. 286<sup>rb</sup> e 1<sup>vb</sup>.

Particolarmente rovinato risulta il verso del f. 286<sup>r-1v</sup> sul quale sono stati sovrascritti titolo del volume, indicazioni bibliografiche e relativi rinvii. Dal punto di vista paleografico il codice riporta una scrittura con caratteristiche insulari databile nella seconda metà del XIII sec., mentre, linguisticamente, il testo del frammento presenta molti tratti anglo-normanni.

Il manoscritto presenta altre caratteristiche tra le quali in sintesi: colonne della larghezza di circa 50-60 cm; nessun punto

di fine verso; l'iniziale di ciascun verso leggermente distaccata; capitali decifrabili solo grazie alla lettera di richiamo<sup>77</sup>.

#### **4.b) Il testo**

Della versione di Thomas, purtroppo, non possediamo versi che riportano specificamente l'episodio dell'assunzione del filtro.

Tuttavia due sono i brani che ne fanno cenno indirettamente: uno verso la fine del romanzo, l'altro all'interno del frammento Carlisle.

Il gruppo di versi del testo di Thomas che si riferisce alla pozione, appartiene appunto alla sezione indicata come *fin du roman*, tramandata quasi nella sua interezza dal ms. D e, a varie riprese, dai mss. T2, Str2, Str3, Sn2.

Più precisamente, la menzione del filtro d'amore avviene durante l'episodio del monologo di Tristano, poco prima che Kaherdin si imbarchi per l'Inghilterra a implorare Isotta che venga in Bretagna a salvare l'amante in fin di vita.

In un punto preciso del testo di Thomas si evince che l'amore nacque in mare con l'assunzione della pozione; è chiaro a questo proposito, infatti, il v. 2494: *en la mer, quant surpris en fumes*.

La bevanda prodigiosa irrompe nel monologo proprio per bocca di Tristano, che chiede a Kaherdin di rammentare a Isotta di quando la bevvero e gli effetti e le conseguenze che quest'atto ebbe sulla sua vita:

---

<sup>77</sup> Per rifinire il lavoro era stata prevista, evidentemente, l'opera di un rubricatore, che, tuttavia, non ha concluso la propria fatica.

*Dites li qu'ore li suvenge* (2486)  
*des emveitures, des deduiz*  
*qu'eümes jadis jurs e nuiz,*  
*des granz peines e des tristurs,*  
*e des joies e des dusurs* (2490)  
*de nostre amur fine e veraie*  
*quant ele jadis guarì ma plaie,*  
*del beivre qu'ensemble beümes*  
*en la mer, quant surpris en fumes.* (2494)  
*El beivre fud la nostre mort,*  
*nus n'en avrum ja mais confort;*  
*a tel ure duné nus fu,*  
*a nostre mort l'avum beü.* (2498)  
*De mes dolurs li deit membrer*  
*que souffert ai pur li amer.*

(vv. 2486-500): [«Dille che si rammenti / dei piaceri e delle gioie / che conoscemmo un tempo, di giorno e di notte, / delle profonde pene e dei momenti di tristezza, / e delle gioie e delle dolcezze / del nostro amore perfetto e sincero, / quando ella un tempo guarì la mia ferita; / della bevanda che insieme bevemmo / in mare, quando ne fummo sorpresi. / La bevanda fu la nostra morte, / non ne avremo mai più scampo. / Per questo ci fu dato, / abbiamo bevuto per la nostra morte. / Del mio dolore le devi rammentare, / che ho sofferto per il fatto di amarla.»].

Come si può notare la menzione del filtro avviene fugacemente anche se in modo cupo e appassionato; l'atmosfera di tutto il passo, come del resto il tono dell'intera opera di

Thomas, è guidata dalla fatalità dell'unione magica, e la passione di Tristano assume le sembianze della ferita d'amore che rende l'eroe dipendente da Isotta.

Tuttavia rimangono enigmatici i vv. 2486-92, *Dites li qu'ore li suvenge / ... / de nostre amur fine e veraie / quant ele jadis guari ma plaie.*

Il passo potrebbe rappresentare una svista dell'autore, ma, in caso contrario, l'incongruenza suggerirebbe l'idea di un amore nato tra i due protagonisti già in un tempo precedente all'assunzione del filtro, quando, cioè, Isotta aveva guarito la ferita di Tristano; ben prima, dunque, del loro viaggio per mare.

Inoltre, se Tristano nel chiedere a Kaherdin di far appello ai ricordi di Isotta nomina l'episodio del filtro, Kaherdin, nel riferire le preghiere dell'amico a Isotta, ne omette la menzione<sup>78</sup>.

Altri passi però potrebbero aiutare a sostenere che, durante la sua narrazione, Thomas dimentichi la responsabilità del filtro.

In più punti della sua opera egli raffigura l'amore che unisce i due amanti semplicemente come una potente passione senza far mai riferimento all'incantesimo che l'ha scatenata: *E! Deu! bel pere, reis celestre, / icest cange coment puit estre? / Coment avreit ele changé, / quant encore maint l'amisté? / Coment porrat l'amur gurpir? (vv. 101-05)*<sup>79</sup>.

Ancora più incisivo appare il giudizio diretto di Thomas in uno dei suoi interventi all'interno del testo: *...se de fin'amur*

---

<sup>78</sup> Vv. 2737-58.

<sup>79</sup> Tristano lamenta il supposto oblio di Isotta: [«Ah, Dio, bel padre, re celeste, / come può essere un tal cambiamento? / Come sarebbe ella mutata / se ella mantiene l'affetto? / Come può l'amore congedarsi?»].



*l'amast, / l'altre Ysolt nen esspusast. (vv. 381-82)*<sup>80</sup>.

Altre volte sono i personaggi stessi a non rammentare quale sia la natura del loro amore, supponendo (e temendo) di essere stati dimenticati dalla persona amata. Solo dando per scontato il carattere naturale, e non magico, del loro amore, gli amanti sono colti dal dubbio che esso possa venir meno.

Più volte Tristano è in dubbio e paventa il disamore di Isotta la bionda: *...ublié m'ad pur suen delit. (v. 75)*<sup>81</sup>; *De li sui del tuit obliez, / car sis corages est changez. (vv. 99-100)*<sup>82</sup>; *Ne la blam pas s'ele mei oblie, (v. 149)*<sup>83</sup>; *Tost li porra plaisir si bien, / de mei ne li menbera rien. (vv. 169-70)*<sup>84</sup>; *...e quant ele nostre amur oblie, (v. 205)*<sup>85</sup>; *...si cum ele pur sun seignur / ad entroblié nostre amur. (vv. 229-30)*<sup>86</sup>; *...car il quide qu'ele l'oblit / pur sun seignur u pur delit. (vv. 243-44)*<sup>87</sup>; *«Bele, a vos me plain / del change e de la trischerie / que envers moi fait Ysodt m'amie.» (vv 970-72)*<sup>88</sup>;

---

<sup>80</sup> [«...se la amasse di *fin'amor* / non sposerebbe l'altra»].

<sup>81</sup> Tristano, riferendosi al compromesso di Isotta di cedere a Marco, afferma: [«...mi ha dimenticato per il suo piacere»].

<sup>82</sup> [«Mi ha dimenticato, / poiché i suoi sentimenti sono cambiati»].

<sup>83</sup> [«Non la biasimo se mi ha dimenticato»].

<sup>84</sup> Tristano finge la rassegnazione: «Presto proverà tal piacere / che di me non avrà ricordo»].

<sup>85</sup> [«...e poiché ella oblia il nostro amore»].

<sup>86</sup> [«...così come ella, per il suo signore, / ha dimenticato il nostro amore»].

<sup>87</sup> [«...poiché crede ch'ella lo dimentichi / per il piacere che prova con il proprio signore»].

<sup>88</sup> Tristano si lamenta con la statua dell'ancella di Isotta: [«Bella, con voi mi dolgo / del mutamento e dell'inganno / che verso di me commette Isotta, la mia amica»].

Ma anche Isotta arriva a prospettare che l'amante l'abbia dimenticata: *Dote que curru ait al change*, (v. 1105)<sup>89</sup>.

Tuttavia la natura potentemente cogente dell'amore che avvince i due amanti sembra sconfinare in una passione innaturale.

Esso è un impeto che sicuramente oltrepassa ogni legge morale; una forza che va al di là della volontà a causa di un incantesimo.

Quando, infatti, Isotta si crede in punto di morte a causa della tempesta che l'ha colta in mare, afferma:

*De la meie mort ne m'est ren;  
quant Deu la volt, jo la vul ben.* (2908)

*Mais tres que vus, amis, l'orrez,  
jo sai ben que vus en murrez.  
De tel manere est nostre amur,  
ne puis senz vus sentir dolur,* (2910)

*vus ne poez senz moi murrir  
ne jo senz vus ne puis perir.*

(vv. 2907-14): [«Per me la morte non è nulla; / se Dio la vuole, anch'io la vorrò. / Ma quando voi, amico, la saprete, / io so bene che ne morirete. / Il nostro è un amore di una tale natura, / che non posso provare dolore che non sia anche vostro, / voi non potete morire senza che muoia anch'io / né posso senza di voi perire»].

Tuttavia non solo il filtro, ma, altresì, la responsabilità della

---

<sup>89</sup> [«Teme che egli sia incorso in un nuovo amore»].

sua somministrazione agli amanti scompare all'interno del racconto.

Brangvain<sup>90</sup>, infatti, quando si scaglia, irata, su Isotta per l'onta che crede di aver subito, rinfaccia ad Isotta il suo folle amore.

L'ancella di Isotta dimentica però un particolare: a sé deve imputare l'errore che ha fatto innamorare gli amanti; lei ha sbagliato nel porgere la pozione d'amore che è causa della loro follia: *Tut mun país pur vus guerpi, / e pus, pur vostre fol curage, / perdi, dame, mun pucelage.* (vv 1272-74)<sup>91</sup>.

E anche la replica di Isotta è priva di quella che sarebbe stata la più facile accusa, l'errore del filtro: *...vus moi avez ben conseilé. / Ne fust la consence de vus, / ja folie n'eust entre nus* (vv. 1580-82)<sup>92</sup>.

Si ha l'impressione, dunque, che durante il racconto vi sia, da parte di Thomas o dei personaggi che egli muove, l'abitudine, se non la volontà, di dimenticare l'origine dell'amore che lega Tristano e Isotta.

I dati sembrano piuttosto chiari: un amore folle, totale, senza una causa scatenante; una passione che come altre può svanire, lasciando l'amante privo del suo oggetto d'amore;

---

<sup>90</sup> Per il nome dell'ancella di Isotta si adotta la normalizzazione *Brangvain* attestata da Thomas anche laddove la grafia riportata dagli altri autori è di volta in volta diversa: *Brengain* (Bérout), *Brenwain* (*Sire Tristrem*), *Brangenen* (Eilhart).

<sup>91</sup> [«Ho abbandonato il mio paese, / e per il vostro folle amore / ho perduto, signora, la verginità»].

<sup>92</sup> [«...voi mi avete ben consigliata. / Senza il vostro consenso / tra noi non ci sarebbe stata follia»].

nessun colpevole dell'errore del filtro poiché non ci si rammenta di alcun filtro.

Tuttavia nuovi elementi vengono a galla grazie al nuovo frammento; dalla sua lettura, infatti, il ruolo del filtro e il carattere (più o meno consapevole e dunque colpevole) dell'amore che lega i due amanti escono necessariamente reinterpretati.

L'episodio presente nel frammento Carlisle<sup>93</sup>, da un punto di vista narrativo, riporta il romanzo ad un momento cruciale.

In esso infatti, malgrado la lacunosità dei versi, è possibile riconoscere gli episodi costituiti dalla prima dichiarazione e consumazione dell'amore tra Tristano e Isotta, e più in generale dalle prime reazioni dei due amanti dopo l'assunzione del filtro:

- (vv.1-37) la ritrosia di Isotta: la promessa sposa tenta di confessare a Tristano il suo segreto (l'amore per lui) ma continua a nascondere la causa del suo male; piange, pentita di essersi fatta sfuggire l'occasione di ucciderlo per l'omicidio dello zio (Morholt), ma sa che Tristano è l'unico che può darle conforto per il dolore che avverte (il suo folle sentimento). Il cambiamento del colore del viso palesa il suo amore; è necessariamente prigioniera;
- (vv. 33-71) la dichiarazione d'amore: Isotta si inoltra in un gioco di parole sul sintagma *lamer*, suscettibile di due scansioni: *l'amer* (con doppio significato) e *la mer*;
- (vv. 72-77) la consumazione e lo stratagemma degli amanti: dopo che Isotta e Tristano hanno "preso il proprio piacere",

---

<sup>93</sup> Per il testo del frammento si veda l'Appendice A.

essi parlano a Brangvain del loro amore attirandola nella complicità e nel silenzio. Dalla nave viene avvistata la terra e Tristano si cruccia di non poter più prendere piacere assieme alla sua amante. Un valletto avvisa il re dell'imminente arrivo della sua promessa sposa e di suo nipote. Il re accoglie gli amanti;

- (vv. 117-39) il matrimonio di Isotta e Marco: le feste si susseguono e verso sera Isotta (non più vergine) e Tristano escogitano un piano perché la loro relazione non venga smascherata. Brangvain (ancora fanciulla) dovrà prendere il posto di Isotta nel letto di re Marco;
- (vv. 140-54) i timori di Isotta e il suo amplesso con Marco: Isotta teme che Brangvain la possa tradire allo scopo di prendere realmente il suo posto nel letto di Marco come regina. Isotta sostituisce Brangvain nel talamo nuziale mentre Marco rimane ignaro dell'accaduto a causa del vino.

Il passaggio narrativo da cui è possibile trarre le maggiori indicazioni sul ruolo del filtro è condensato nei versi che vanno dal 33 al 71:

*...e en la mer*  
*...sse que fut l'amer* (34)

*...t si amer*  
*... je me mettreie*  
*...e s... ...*  
[... ... ...]  
*... ... ...]*  
*cum bien crëus[tes] vus, amis.* (38)

*Si vus ne f[u]ss[ez], ja ne fusse,  
ne de l'amer rien [ne] s'üsse.  
Merveille est k'om la mer ne het  
qui si amer mal en mer set,* (42)

*e qui l'anguisse est si amere!  
Si je une foiz fors en ere,  
ja n['i] enteroie, ce quit.»  
Tristran ad noté [ch]escun dit,* (46)

*Mes el l'ad issi forsvëé  
par «l'amer» que ele ad tant changé  
que ne set si cele dolur  
ad de la mer ou de l'amur,* (50)

*ou s'el dit «amer» de «la mer»  
ou pur «l'amur» diët «amer».  
Pur la dotance quë il [s]ent,  
demande si l'a[mur li] pr[en]t* (54)

*ou si ja grante ou s'el s'[a]st[ient].  
[... ... ...  
... ... ...]*

*«Par tant q[u'e]l voir le...te,  
car deus mals i put l'en se[n]tir,  
l'un d'amer, l'autre de puïr.»* (58)

*Ysolt dit: «[C]el mal que je sent  
est amer, mes ne put niënt:  
mon quer angoisse e pres le tient.  
E tel amer de la mer vient:* (62)

*prist puis que [je çäen]z entray.»  
Tristran respont: «Autretel ay:*

*ly miens mals est del vostre estrait.*

*L'anguisse mon quer amer fait,* (66)

*si ne sent pas le mal amer;*

*n'il ne revient pas de la mer,*

*mes d'amer ay ceste dolur,*

*e en la mer m'est pris l'amur.* (70)

*Assez en ay ore dit a sage.*

(vv. 33-71): [«... nel *mare* / ... (non avrei saputo) cosa fosse *l'amare-l'amaro-il mare* / ... così *amaro* / io mi metterei / ... / come ben avete compreso, amico / se voi non foste venuto, io non sarei stata qui (*mare*) / né saprei niente dell'*amare-l'amaro-il mare* / è meraviglia che non odi *l'amare-l'amaro-il mare* / chi conosce in *mare* un male così *amaro* / e come sia *amara* l'angoscia! / Una volta che io ne fossi fuori, / non vi tornerei mai più, io credo.» / Tristano ha ascoltato ogni parola, / ma lei lo ha a tal punto fuorviato / giocando così sull'*amare-l'amaro-il mare* / che egli non sa se quella sofferenza (*amaro*) / gli viene dal *mare* o dall'*amore* / o se dice 'amer' per dir *mare* / o 'amer' per dir *amore* / Nell'incertezza che prova, si chiede se è *l'amore* ad impadronirsi di lei, / o se è lei che cede o si trattiene / ... / in modo che la verità ... / perché due mali si possono provare (in tal caso) / una sensazione di *amaro* o la nausea. / Isotta dice: «Il male che io sento / è *amaro* ma non mi dà nausea: / angoscia il mio cuore e lo tiene prigioniero, / e questo *amaro* viene dal *mare* / iniziato dopo che mi misi in *mare* (*mare*)» / Tristano risponde: «È così anche per me: / il mio male ha la stessa causa. / L'angoscia rende *amaro* il mio cuore / ma non sento *amaro* questo male / e (questo male: *amaro*) non ha a che fare con il *mare*: /

dall'*amare* mi viene questo dolore (*amaro*) / ed è nel *mare* che *l'amare* si è impadronito di me. / Ho già detto molto per chi è in grado di capire.»].

In questi versi Isotta crea un gioco di parole<sup>94</sup> costruito sul bisillabo *lamer*, interpretabile di volta in volta in modo diverso e ambiguo (*l'amer*: «l'amaro»; *la mer*: «il mare»; *l'amer*: «l'amare»).

Il tutto allo scopo di nascondere a Tristano la vera causa del suo male: quell'*amer* (l'amaro dolore) che le viene *de l'amer* (dall'amare).

Ella, infatti, ha conosciuto *l'amer* (l'amare) *en la mer* (in mare), ma anche *l'amer* (l'amaro delle pene amorose) *en l'amer* (nell'amore).

Ai vv. 47-48 è detto che Isotta ha fuorviato Tristano; dunque, l'eroina è forse riuscita a distogliere l'amante proprio dalla vera ragione del suo 'amaro', ossia 'l'amore' che prova nei suoi confronti.

Isotta, incolpando il 'mare' per la sua sofferenza<sup>95</sup>, ha

---

<sup>94</sup> Non è escluso, a tal proposito, che Thomas abbia voluto tramandare lui stesso il gioco di volta in volta omettendo la separazione degli articoli dai lemmi, in questo modo si spiegherebbe perché Gottfried lo avrebbe riproposto tale e quale: facendo diversamente non sarebbe riuscito a tradurne la particolarità (si veda p. 144).

<sup>95</sup> È anche probabile che il gioco di parole dovesse servire, nelle intenzioni dell'autore, a mimetizzare il 'mal d'amore' dietro un comunissimo 'malessere' derivato dal 'mare'; si veda l'Appendice A ai vv. 40-41 e prima ai vv. 38-39, in cui Isotta afferma di essere in una situazione particolare (ma sembra riferirsi ad un luogo) a causa verosimilmente di Tristano.



ingannato Tristano, modificando la verità con le sue parole (v. 48).

A questo punto Tristano afferma (quasi con un'operazione metadiegetica) di non capire quale sia l'esatta interpretazione dei versi precedenti; non capisce veramente più se il 'male' viene dal 'mare' o 'dall'amare', e sembra ora entrare anch'esso nel gioco lessicale che contro di lui hanno ordito Thomas e Isotta.

Solo ai vv. 59-60 Isotta svela il proprio gioco e ai vv. 68-69 Tristano chiarirà che il dolore viene dall'amare e non dal mare anche se dal mare ha avuto impulso.

Queste considerazioni sono conseguenza del fatto che se non accettiamo l'interpretazione «per mezzo del mare» del v. 48 (*Par lamer que ele ad tant changee*) bisogna intervenire sul testo modificando per lo meno *ele* da pronome soggetto a pronome oggetto<sup>96</sup>.

Le ipotesi continuano ad essere sovrapponibili, ed inoltre il brano sembra suggerire un altro fatto notevole: il passaggio tra v. 40 e v. 43 non dovrebbe contenere la parola 'amare' se si considera che è proprio l'eliminazione del termine medio "amare" in quello che sembra l'*iter* metonimico normale (si vedano i vv. 33-35: MARE ⇒ AMARE ⇒ AMARO) che fuorvia Tristano, il quale è portato a credere alla derivazione diretta dell''amaro' dal 'mare': MARE ⇒ (AMARE) ⇒ AMARO; se, dunque, i vv. 40-43 non possono contenere la parola 'amare', essa compare al v. 48 poiché in quel caso è proprio 'l'amare'

---

<sup>96</sup> Altrimenti 'l'amaro' o 'l'amare' non avrebbero senso nel verso se non interpretando il verbo *changee* come "nascosto, celato"; in questo caso si potrebbe ottenere: «per l'amore che lei ha tanto celato».

l'oggetto grammaticale che lei ha tanto celato e confuso; sembra, a questo punto, che non rimanga che interpretare *tel* del v. 62 nel senso di 'tale amaro' (i vv. precedenti parlano, infatti, di amarezze: v. 59 «*el mal*», v. 60 «*est amer*», v. 61 «*angoisse*») che viene 'dall'amare', un amore che iniziò solo dopo che Isotta entrò in 'mare'; inoltre anche i vv. 62-63 (riguardanti Isotta) ripropongono gli stessi schemi: v. 62: AMARO ← AMARE, v. 63: AMARE ← MARE; come se non bastasse i vv. 69-70 (riguardanti Tristano) sono paralleli ai precedenti.

Ciò che resta del gioco è, comunque, la stretta relazione intercorrente tra il mare, luogo ove per definizione accade tutto ciò che nel romanzo è fatale e definitivo<sup>97</sup>, e l'amore, la passione travolgente che costituisce il fulcro del racconto<sup>98</sup>.

Ma un terzo termine si intromette: 'l'amaro'; la sofferenza derivante dal mare, il tormento che scaturisce dalla passione, o più semplicemente l'acre del *beivre*, o meglio ancora l'amarezza che caratterizza e accomuna tutti quegli elementi, uniti indissolubilmente in un solo sintagma, come lo sono gli amanti da quel momento in poi.

---

<sup>97</sup> Basti pensare all'episodio scatenante del filtro e a quello conclusivo delle vele che porta alla morte di Tristano.

<sup>98</sup> Analizzando inoltre è possibile notare un fatto curioso: le occorrenze dei tre termini *l'amer* (l'amaro), *la mer* (il mare), *l'amer* (l'amare) è possibile notare che esattamente 100 sono i vv. (considerando anche i vv. che verosimilmente sono stati nascosti o amputati) che racchiudono, dalla prima all'ultima occorrenza, quei concetti (vv. 5-99) con una frequenza di apparizione che raggiunge forse il *climax* al v. 51, esattamente il punto centrale all'interno dei 100 versi.

#### 4.c) *Verur e anti-amor cortese*

Tra tutte queste incertezze le tendenze della critica si sono dirette verso l'interpretazione cortese di Thomas, il poeta della religione dell'amore<sup>99</sup>.

Lo stesso rifiuto, da parte di Thomas, di credere all'indebolimento del potere del filtro amoroso, nonché alla volontaria separazione dei due amanti<sup>100</sup>, sarebbe indicativo. Tale riluttanza sarebbe connaturata all'intento del poeta: fare della propria opera una sorta di apoteosi della *fin'amor*.

A tale visione però si sono opposti, rimettendola in discussione, alcuni critici<sup>101</sup>, i quali prospettano al contrario un Thomas che sfida la società cortese. L'autore, in questo caso additerebbe ad *exemplum* una coppia di amanti vincolati in un amore folle, esclusivo, che eccede la legge morale; un esempio di anti-amor cortese.

Favorevoli a quest'interpretazione sembrerebbero i toni sempre cupi, struggenti, a volte moraleggianti, il lessico quasi sempre tetro; un'atmosfera, quella di Thomas, che si oppone alla

---

<sup>99</sup> WHITEHEAD, 1959, p. 142; BAUMGARTNER, 1993, p. 76 e ss.; si veda inoltre WIND, 1970.

<sup>100</sup> In questo autore, la causa della separazione deriverebbe dalla scoperta della loro relazione da parte di Marco.

<sup>101</sup> Tra i più significativi si colloca PAYEN, 1973, che non vede Thomas come un autentico poeta cortese, ma come un incredulo utilizzatore di schemi cortesi; seguendo questa linea HUNT, 1981 considera Thomas un moralista che denuncia l'*impasse* della cultura cortese di fronte alle pulsioni del desiderio umano; CURTIS, 1970, p. 203 è dell'opinione che la versione di Thomas sia troppo spinta verso la rappresentazione della passione tragica e fatale per essere chiamata cortese.

*joi*, all'ottimismo della *fin'amor*.

Da un lato, "l'eternità" del filtro sembrerebbe implicare la non volontarietà di un'attrazione tra i protagonisti, inesistente prima dell'episodio in mare, e di conseguenza suggerirebbe l'irresponsabilità degli amanti.

Dall'altro, però, la tragica fatalità di una passione così imperiosa, e il suo stesso derivare da un incantesimo, individua quell'amore come innaturale e mostruoso (in senso medievale), una rappresentazione del tutto lontana dal concetto di *fin'amor*.

Del resto Thomas vuole proporsi, evidentemente fin dall'inizio del poema<sup>102</sup>, come poeta della *verur*, una commistione tra verità morale, verosimiglianza di caratteri e logica narrativa<sup>103</sup>.

Una ricerca di verità che d'altra parte potrebbe rendere ragione della propensione ad eliminare o a limitare il meraviglioso all'interno del racconto; tendenza riversatasi evidentemente sul motivo del filtro, spesso trascurato<sup>104</sup>. Dalla lettura del testo di Thomas, nel suo insieme, è infatti possibile affermare che l'importanza che il meraviglioso riveste in altri romanzi, in questa versione è affidata all'analisi dettagliata della psicologia dei personaggi.

---

<sup>102</sup> Lo si deduce dal commiato in cui l'autore fa esplicito riferimento alle sue prime intenzioni: *e dit ai tute la verur / si cum jo pramis al primur.* (vv. 3133-34).

<sup>103</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 77.

<sup>104</sup> Questa inclinazione di Thomas ha fatto pensare (per tutti si veda BAUMGARTNER, 1993, pp. 76 e ss.) al filtro come ad un simbolo dell'amore tra Tristano e Isotta.

Quelle dei protagonisti sono personalità complesse e tormentate che si realizzano in continui monologhi saturi di dubbi ed incertezze. A tal punto l'autore insiste su questa linea che alcuni critici vi hanno voluto ravvisare un elemento peculiare dell'ideologia di Thomas.

La modificazione della sovversione dell'ordine feudale che sembra essere alla base di altre versioni della leggenda pare, dunque, essersi trasformata, con quest'autore, in conflitto psicologico<sup>105</sup>.

## 5) Eilhart von Oberg

I tre frammenti del *Tristrant* di Eilhart von Oberg che ci tramandano l'immagine di un testo due-trecentesco<sup>106</sup>, non costituiscono, malgrado la loro precocità temporale rispetto ad altre versioni della leggenda tristaniana, che una delle prime rielaborazioni di un testo medio-alto tedesco composto presumibilmente tra il 1170 e il 1190<sup>107</sup>.

L'opera, tuttavia, attraverso una versione posteriore<sup>108</sup> (XV

---

<sup>105</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 94.

<sup>106</sup> Si tratta di tre manoscritti conservati a Magdeburgo, Stargard e Ratisbona, per un totale di circa seicento versi.

<sup>107</sup> Per la datazione e notizie biografiche si vedano: RIEDER, 1980, pp. 5-15; MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 1359, 1361 e 1368-70.

<sup>108</sup> Il testo del XV sec. ha avuto il suo primo editore in LICHTENSTEIN, 1877 (edizione ristampata nel 1973), la prima edizione completa, mentre i frammenti del poema antichi sono stati pubblicati nell'edizione WAGNER, 1924.

sec.), risulta l'unica testimonianza consegnata in modo integrale da una tradizione alquanto travagliata, anche se in una veste che non corrisponde all'originale.

In fase di piena ricezione della leggenda, è verosimile che quella di Eilhart risulti l'unica versione completa già così rimaneggiata, ma sembra strano che dell'autore si siano perse così "bene" le tracce, tanto che gli autori dei rifacimenti posteriori, palesemente dipendenti dalla sua stesura, non fanno alcun riferimento a lui o a qualche elemento che ci possa aiutare ad identificarlo<sup>109</sup>.

Sebbene Eilhart citi due volte all'interno del testo, il proprio nome<sup>110</sup>, il problema dell'identità dell'autore rimane ancora aperto. La critica, infatti, è tuttora in bilico tra la sua identificazione con un ministeriale di Brunswick, goffo e impacciato imitatore dell'*Eneit* di Hendrik van Veldeke (1160-1200 ca.)<sup>111</sup>, e la rinuncia ad una individuazione storica.

Entrambe queste posizioni hanno qualche vantaggio: rispettivamente, da un lato quello di riuscire a precisare temporalmente la posizione del poeta a scapito di una collocazione bassa, dall'altro quella di poter anticipare la

---

<sup>109</sup> Si veda RIEDER, 1980, p. 6.

<sup>110</sup> Nell'edizione LICHTENSTEIN, 1877: *Von Hôbergin he Eilhart* (v. 9446) [Ser Eilhart di Hoberge]; *Eilhart des gûten zûg habet* (v. 9456) [Eilhart ha buona testimonianza].

<sup>111</sup> Poeta fiammingo che, oltre a comporre in un dialetto francofono liriche d'amore, tradusse l'*Eneide* di Virgilio ispirandosi a una versione francese.

datazione, rinunciando all'identificazione dell'autore<sup>112</sup>.

### 5.a) Il testo

VARVARO, nel suo famoso contributo sull'archetipo tristaniano, aveva già messo in evidenza come i riferimenti di Eilhart alla propria fonte siano sfuggenti e ambigui, viste le frequenti interpolazioni che egli annette al testo sicuramente francese<sup>113</sup>.

Inoltre, la testimonianza da parte dell'autore non può esser presa che con cautela, in quanto l'intromissione del *topos* del "libro da cui si legge" è sempre in agguato<sup>114</sup>:

*wölt ir nu° schwigen still,  
wann eß ist min will,* (34)

*daß ich úch oʷn all valschait  
hie kúnd die rechten waʷrhait,  
die ich in sinen bu°ch vand,  
wie der her Tristrand* (38)

*zu° disir wert kam,  
und wie er sin end nam*

(vv. 33-40): [Vi racconto se volete tacere / (poiché è mia

---

<sup>112</sup> Vi è comunque chi non esclude che il *Tristrant* sia stato composto da un poeta totalmente sconosciuto.

<sup>113</sup> VARVARO, 1967, p. 47.

<sup>114</sup> Ai versi, riportati da VARVARO, 1967, p. 48, ne sono stati aggiunti altri che sottolineano il medesimo problema; per il testo e la numerazione dei vv. ci si è serviti (tranne quando indicato diversamente) di BUSCHINGER - SPIEWOK, 1993.

volontà / rendervi qui nota l'autentica verità / senza alcuna falsa intenzione) / come lo trovai nel libro, / in che modo il nobile Tristano / venne prima in questo mondo / e poi morì].

Il riferimento di Eilhart sembra, in effetti, la dichiarazione topica dell'autore che afferma di aver letto o sentito la storia che sta narrando, o l'episodio che riporta, ma allo stesso tempo essa può celare il riferimento all'esistenza di una tradizione contemporaneamente scritta e orale: *îdoch sô sagit uns daz bûch / und ouch die lûte vor wâr, / daz sie mêr denne zwei jâr / in dem wilden walde lâgin* (vv. 4576-79)<sup>115</sup>: [Però ci dice il libro, / e anche la gente, invero, / che rimasero più di due anni / nel bosco selvaggio].

Altri esempi ne sono: *so man wol hören mag* (v. 4893) [come posso ben sentire]; *die eß in biechern hond gelesen* (v. 4941) [che lo hanno letto nel libro]; *für waʋr hort ich daß sprechen* (v. 9745) [per aver sentito dire ciò].

Nella pur totale incertezza circa la fonte francese del poeta tedesco, è possibile tuttavia seguire le tappe più rilevanti del romanzo al fine di tentare una ricostruzione di quella che verosimilmente fu la lettura e la rielaborazione della storia da parte dell'autore del *Tristrant* o addirittura di un suo lettore.

Partendo dal presupposto che il filtro amoroso costituisca, nella versione in medio-alto tedesco, l'unico responsabile dell'amore tra Isotta e Tristano<sup>116</sup>, è possibile, tuttavia, rinvenire

---

<sup>115</sup> Per la traduzione di questi vv. (LICHTENSTEIN, 1877) ci si è serviti di RIEDER, 1980.

<sup>116</sup> Come suggerisce RIEDER, 1980, p. 11.



all'interno del testo degli elementi che potrebbero respingere questa interpretazione.

Dopo l'ira di Isotta, infatti, e il suo perdono a Tristano per l'uccisione dello zio, i contatti fisici tra i due appaiono, delineati timidamente, anche se in modo nettamente più vago di quanto sembra avvenire nella versione di Gottfried<sup>117</sup>.

Tristano, inoltre, sembra in qualche modo giustificarsi di non volere, o non potere, prendere Isotta in moglie per sé invece di richiederla per conto di suo zio (vv. 2340-47): sarebbe infatti troppo giovane per prendere moglie, ma dichiara di aver l'intenzione di prenderla in moglie per un nobile re.

È necessario riconoscere, tuttavia, che gli elementi testuali sono troppo sfuggenti per permettere congetture che esulano dal dettato, tanto più che da quel momento la narrazione scivola molto rapidamente verso l'episodio della pozione magica e, dunque, verso la conclamazione dell'amore tra i due protagonisti.

La regina madre, infatti, mentre i futuri amanti si preparano al viaggio per mare, consegna una bevanda nelle mani dell'ancella di Isotta, Brangvain<sup>118</sup>, senza spiegare alla fanciulla le virtù di quel liquore da somministrare agli sposi durante la prima notte di nozze, raccomandandosi esclusivamente di evitare a qualsiasi costo che altri lo bevano:

---

<sup>117</sup> Per lo stesso problema in Gottfried si veda p. 136 e ss., in cui vengono analizzati i passi relativi.

<sup>118</sup> La grafia utilizzata da Eilhart per il nome della fedele ancella di Isotta è *Brangenen*.

*ir mu<sup>o</sup>tter ain tranck nam.* (2370)

*Brangenen sú in ein tet*

*und sprach: «Libe, dorch myne bete*

*disen tranck soltu füren*

*und den sol berüren (2374)*

*nieman wann din aineß hand.*

*Und so ir kumpt in kurwälsch land,*

*wann min tochter und ir man*

*zu<sup>o</sup> samen úllen schla<sup>v</sup>ffen gan* (2378)

*und in daß bett sind gelegen,*

*so soltu in daß tranck geben,*

*und haiß sie in uß trincken gar.*

*Ouch mit vliß wol bewar.* (2382)

*Daß sin nymant enbÿß me.»*

(vv. 2370-83): [Sua madre prese una bevanda. / La diede a Brangvain / e disse: «Cara, poiché io te lo chiedo, / devi portare questa bevanda; / guarda bene che nessuno, / eccetto la tua sola mano, la tocchi, / e quando giungerete al paese / e mia figlia e il suo sposo / dovranno andare a dormire insieme / e giaceranno nel letto, / allora devi dare loro la bevanda. / Ordina loro di berla tutta. / La devi custodire con zelo / perché non la beva mai nessuno!«].

A questo punto sembra che la pretesa di provocare un “colpo di scena” faccia sì che Eilhart interrompa le raccomandazioni di Isotta la maga per preannunciare ciò che il destino riserva all’ancella durante la traversata: *daß ward gebrochen uff der see.* (v. 2384) [Ciò fu infranto sul mare.].

Malgrado il desiderato effetto-sorpresa, l'intromissione serve a malapena a consentire il passaggio dell'esposizione dal discorso diretto del personaggio alle delucidazioni del narratore.

È verosimile che le informazioni che l'autore stesso ci fornisce, circa le peculiarità della pozione, fossero state elencate a Brangvain da parte della regina, anche se non lo si dice espressamente. Con una puntualità quasi ossessiva Eilhart, comunque, ragguaglia i suoi lettori sui minimi particolari riguardanti le caratteristiche del filtro secondo lo schema: effetti generali, durata, effetti particolari:

*der tranck waß so geta<sup>v</sup>n:  
welch wib und man (2386)  
deß truncken baiden,  
sÿ mochten sich nit me schaiden  
in vier jauren  
wie gern sie eß enba<sup>v</sup>ren, (2390)  
sie mu<sup>o</sup>sten sich minnen  
mit allen iren sinnen  
die wÿl daß sie lebten.  
Vier ja<sup>v</sup>r sie pflegten (2394)  
so gro<sup>v</sup>ssert lieb baid,  
ja daß sie sich nit schaiden  
möchten och ainen tag.  
Stätlich ainß deß andern pflag (2398)  
an ze sehen bÿ nacht und tagen:*

(vv. 2279-99): [La bevanda era fatta così: / qualsiasi donna e uomo / che ne avessero bevuto entrambi / non si sarebbero

potuti / separare affatto per quattro anni / per quanto lo avessero voluto evitare, / essi si sarebbero dovuti amare / con tutti i loro sensi, / finché fossero vissuti. / Per quattro anni però / ambedue si sarebbero amati con tale fervore / che non si sarebbero potuti separare / per un giorno. / Avrebbero avuto bisogno di cure / se non si fossero visti giorno e notte:].

E ancora:

*Daß macht ouch der tranck,  
daß yeglichß ward siech und kranck, (2402)  
ob sie wa<sup>v</sup>ren ain wochen  
von ain ander ungesprochen,  
sie mu<sup>o</sup>sten baide wesen tod.*

(vv. 2401-05): [Questo provocava la bevanda, / che se non avessero parlato insieme / per una settimana / ambedue avrebbero dovuto morire.].

Come si può notare, Eilhart appare come il più diligente dei farmacisti quando si preoccupa di elencare, quasi si trattasse di un rimedio medicamentoso, le doti del filtro, eppure, quando la narrazione passa al tragitto dei protagonisti in mare, la sua capacità di creare un'ambientazione circostanziata cede alla semplificazione.

Il malessere avvertito da Isotta durante la traversata è ben lontano dalla costruzione scenica di Thomas, fatta di giochi di parole e suggerimenti velati, come avviene nel manoscritto

Carlisle<sup>119</sup>; ecco i versi del poema tedesco:

*ÿe doch waß sú der verte* (2424)  
*ungewon uff der se*  
*und sprach, eß tät ir we,*  
*daß sie so bald füren.*

(vv. 2424-27): [Però essa non era abituata / al viaggio per mare / e disse di soffrire tanto / perché andavano così veloci.].

Poco circostanziato pare anche l'episodio dell'assunzione del filtro, anche se l'autore sembra sempre in procinto di rivelare ai protagonisti l'errore che stanno commettendo:

*do begund in ser túrsten* (2450)  
*und hiß sich im trinken gebin.*  
*Der schenck waß after wegen.*  
*«Herr, ich wen hie ste win»,*  
*so sprach ain junckfro<sup>v</sup>lin.* (2454)  
*Er hieß in im raichen.*  
*Daß waß ain böß zaichen!*  
*Den tranck sú im braucht.*  
*Gar clain er gedaucht,* (2458)  
*daß er im böß wär.*  
*Er tranck in a<sup>v</sup>n schwär.*  
*Do ducht in gu<sup>o</sup>t der win.*  
*Do gab er ouch der frowen sin.* (2462)

---

<sup>119</sup> Si veda l'Appendice A ma soprattutto n. 95 a p. 71.

(vv. 2450-62): [Allora cominciò ad avere tanta sete / e ordinò di dargli una bevanda. / In quel momento il coppiere era assente. / Allora una graziosa damigella disse: / «Credo, sire, che qui ci sia del vino.» / Egli chiese di darglielo. / Questo era un cattivo segno! / Essa gli portò la bevanda. / Egli non pensò affatto / che gli avrebbe fatto male, / la bevve senza dispiacere: / il vino allora gli sembrò buono. / Lo offrì anche alla sua signora.].

Da quel momento l'amore è totale e ineluttabile, ma non sono tanto l'evocazione di scene e i risvolti psicologici dei personaggi a fare della pozione amorosa un errore irreparabile e fatale, quanto soprattutto le espressioni con le quali l'autore ne sottolinea, direttamente con la sua "voce", la gravità: *oder sie müsten ain ander minne* (v. 2466) [dovettero amarsi a vicenda.]; *so groß ward daß minnen / zwischen in oʒn iren danck / daß macht alleß der tranck* (vv. 2476-78) [così grande era l'amore / tra loro senza la loro volontà: / questo aveva provocato il filtro.].

Eilhart non lesina, inoltre, le ripetizioni e le lungaggini in tema di pentimento, tanto da costruire, sugli effetti che il repentino innamoramento ha sugli amanti, un insieme di periodi che occupa lo spazio di circa venticinque versi, dal verso 2479 in poi.

L'autore, infatti, dopo aver descritto come la giovane principessa e il suo amante vennero presi dai rimorsi, afferma che entrambi furono in balia di tanti dolori, preoccupazioni, e sensi di colpa da doversi celare allo sguardo altrui.

Evidentemente il tema sta molto a cuore all'autore che,

tuttavia, sembra riproporlo spesso più come una formula stereotipata di invocazione e di preghiera che non come sincera contrizione di anime penitenti: *waß sol ich armeß wib?* (v. 2522) [Cosa devo fare io, povera donna peccatrice?].

Questo atteggiamento non è però solo dei protagonisti, ma sembra un modello che il poeta affida anche ad un altro personaggio di rilievo: Brangvain.

La damigella, infatti, rammentandosi della pozione, si precipita nella stanza dove aveva riposto il filtro e, non trovandolo, piange e si dispera: «*Owe, liber herr Trÿstrand / und liebe junckfrowe min! / nun müst ir verlorn sin*» (vv. 2750-52) [«Ahimè, caro nobile Tristano / e mia cara signora, / ora dovete essere perduti»].

Due versi dopo, l'autore, attraverso lo stesso personaggio, replica:

*«Ich waiß wol, wie eß hier umb sta<sup>v</sup>t:  
din herr den tod ha<sup>v</sup>t (2760)  
und min junckfrowe.  
Laidir, ach und owe!  
Sie mögen nit geneßen,  
sie wöllen dann in so lieb wesen, (2764)  
daß sie über die minn.»*

(vv. 2759-65): [«So bene come stanno le cose qui: / il tuo signore / e la mia signora moriranno, / perciò sento una grandissima pena. / Non possono guarire, / se non vogliono essere gentili l'uno con l'altro, / amandosi.»].

Ma ad Eilhart quest'indagine doveva servire, verosimilmente, a coadiuvare quella sugli effetti del filtro e sull'irresponsabilità degli amanti, tanto da sottolineare continuamente la parte sostenuta dall'ancella malaccorta nel tragico errore<sup>120</sup>:

*Brangenen ser clagte:* (2778)

«*daß sie deß tranckß enbissen,  
eß wirt mir noch verwissen.  
Doch will ichß laussen an ain hail.*»

(vv. 2778-81): [Brangvain si lamentò tanto: / «Che hanno bevuto il filtro, / mi sarà ancora rimproverato, / ma voglio lasciarlo al destino.»].

È, ancora, la stessa Brangvain, quasi per un senso di colpa ormai radicato, a fornire alla sua signora l'arma più efficace che farà sì che l'ancella ceda alle sue richieste di complicità:

«*von rechte mir dar umme sol* (2804)

*schand und laster widerfaren,  
daß ich den trang nit wol bewaren.  
Deß sölt ir min trúw schowen.*»

*Do sprach die junckfrowe:* (2908)

«*Daß bedenck durch gotteß gu<sup>o</sup>t  
und hilf mir uss der no<sup>v</sup>t flu<sup>o</sup>y.*»

---

<sup>120</sup> Lo stesso Eilhart, però, sembra giustificare Brangvain facendo appello alla sua buona fede (vv. 2964-67).



(vv. 2804-10): [«Secondo la legge devo subire / danno e vergogna per questo / poiché io avrei dovuto custodire il filtro,» / disse Brangvain, la fedele. / Allora la signora disse: / «Ricordatene per la tua bontà / e aiutami ad uscire dalla difficoltà.»].

L'interesse di Eilhart sembra avere, dunque, un obiettivo: quello di raffigurare Tristano e Isotta come vittime di un destino avverso che li vuole, loro malgrado, uniti per sempre in un amore contro la convenienza sociale. Si nota, allora, che alcuni passi del racconto si prestano ad una tale lettura.

Nell'episodio del 'fior di farina', in cui Tristano è vittima dell'ennesimo trabocchetto approntato dal nano fellone, Eilhart si intromette nel testo per giudicare l'imprudenza del protagonista; l'impulsività avventata di Tristano però, spiega l'autore, è dovuta alla costrizione che ormai da tempo grava su di lui:

*doch hab wir wol vernomen,* (4058)

*daß eß von dem tranck kam.*

*Er waß sunst ain wýser man:*

*er het eß wol gelaussen.*

*Die grovß unma<sup>v</sup>ssen* (4062)

*Lert in deß tranckß craft so.*

(vv. 4058-63): [però abbiamo ben sentito / che ciò derivò dal filtro. / Di solito era un uomo tanto saggio, / l'avrebbe certamente tralasciato: / la grande smoderatezza / gliela insegnò la forza del filtro.].

La struttura appare, così, inappuntabile. Tuttavia il testo di Eilhart, piuttosto spesso sembra rivelare delle incongruenze grossolane.

Era stato detto, infatti, a suo tempo che il filtro era dotato di una scadenza<sup>121</sup>; concetto ribadito anche in seguito, dal v. 4934 in poi, quando, trascorsi quattro anni da quando gli amanti avevano bevuto la pozione, essi cominciarono a pensare di volersi separare.

L'autore dichiara implicitamente che finché Isotta e Tristano si amavano riuscivano a sopportare le privazioni che la vita nella foresta imponeva loro, ma quando l'effetto del filtro venne meno essi cominciarono a sentire il peso del disagio; quasi un rinsavimento che fa loro desiderare la riammissione all'interno della civiltà rappresentata dalla corte.

Se, dunque, la pozione ha una scadenza, l'incongruenza sta nel fatto che, in seguito, il testo raffigura Tristano e Isotta come amanti, non esclusivamente a distanza e non soltanto in senso platonico, anche dopo che l'effetto della pozione è venuto meno<sup>122</sup>.

Si potrebbe obiettare che il mutamento dei desideri degli amanti è lecito e può rientrare nelle intenzioni dell'autore. Ma allora ci si può chiedere perché Eilhart, dopo aver desiderato così ardentemente il rinsavire dei protagonisti, il loro perdono e il reinserimento a corte, ritorni sui suoi passi raffigurando Tristano e Isotta come amanti impenitenti.

---

<sup>121</sup> Uno per tutti: v. 2283, citato a p. 82.

<sup>122</sup> Bastino da esempio i vv. 5175-92; 5343-49; 5549-55; 5652-64; 9159-71.

### 5.b) La scadenza del filtro

Derivando, come vuole FRAPPIER<sup>123</sup>, dalla «*version commune*», il *Tristrant* di Eilhart rappresenta, unitamente a quella di Bérout, una significativa testimonianza di quella versione della leggenda che propone, assieme ad una durata del filtro limitata nel tempo, anche una lettura particolare di quel motivo letterario.

Secondo lo studioso, l'autore del modello, nell'opera del quale dovremmo riconoscere l'antigrafo di quei due rimaneggiatori, è il vero inventore dell'affrancamento degli amanti dalla meccanicità della pozione amorosa.

FRAPPIER, oltre a ricondurre la ragione di ciò a motivi di carattere morale e psicologico, propone una spiegazione correlata a fattori di natura letteraria<sup>124</sup>, ossia: «*Comment faire sortir Tristan et Iseut de la forêt de Morrois?*» Tuttavia, l'espedito dell'attenuazione della forza dell'incantesimo, attraverso la quale l'*impasse* sarebbe stata superata, nel confronto con il silenzio disarmante del testo, sembra vacillare.

Se, infatti, è indubitabile che Tristano e Isotta continuino ad amarsi anche dopo il termine dei quattro anni, l'ipotesi secondo la quale la forza della pozione si affievolirebbe, invece di cessare del tutto, non sembra supportata da adeguati elementi testuali.

Egli, semplicemente, si limita a descrivere nei minimi dettagli le caratteristiche del "beveraggio"; preannuncia che l'effetto durerà quattro anni; registra, in seguito, che i quattro anni sono passati e prosegue la narrazione raffigurando due

---

<sup>123</sup> FRAPPIER, 1963, pp. 266-73.

<sup>124</sup> FRAPPIER, 1963, pp. 270-71.

amanti che continuano ad amarsi come se nulla fosse avvenuto.

Il contesto, effettivamente, risulta piuttosto chiaro, ma il testo sembra, nondimeno, suggerire l'idea di una scadenza perentoria e improrogabile affermando che Tristano e Isotta, giunti al "quarto anniversario del loro avvelenamento", iniziano ad avvertire il desiderio di abbandonare gli stenti della foresta separandosi<sup>125</sup>.

Indubbiamente, il problema continua ad essere legato per alcuni versi, come affermava VINAVER, alla questione del volontario ritorno degli amanti dalla foresta<sup>126</sup>, e d'altro canto alla limitazione della responsabilità dei protagonisti<sup>127</sup>.

Per quanto riguarda il primo punto, la motivazione di carattere letterario avanzata da FRAPPIER, sembra risolversi soltanto in un mero espediente narratologico, tanto più se si pensa all'abbondanza di elementi di incoerenza, o presunti tali, nel testo di Eilhart.

La passione amorosa, infatti, vi appare «più narrata che evocata»<sup>128</sup> e soprattutto smembrata da una indagine, a volte estremamente banalizzante, che la appiattisce a dato statico e inerte mentre pretende di elevarla a motore dell'intera vicenda.

D'altro canto, fin dall'inizio, Eilhart descrive un filtro con effetti tali da non apparire come una pozione destinata a rinforzare il rapporto tra due futuri sposi promessi l'uno all'altra per un patto politico, ma fatta apposta per le sofferenze

---

<sup>125</sup> Per il passo si vedano i vv. riportati a p. 89.

<sup>126</sup> Si veda il contributo di VINAVER, 1927, p. 78.

<sup>127</sup> Si veda BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 238.

<sup>128</sup> MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, p. 1363.

di due amanti adulteri<sup>129</sup>.

Questo non può non far pensare che vi siano ragioni diverse e di diversa natura utili a spiegare una scelta narrativa che privilegia una pozione dagli effetti limitati nel tempo.

Se, dunque, l'autore tedesco voleva, da un lato, risolvere narratologicamente la questione del ritorno degli amanti all'interno del consorzio civile, dall'altro, è verosimile che volesse altresì inserire o replicare elementi che fanno dei protagonisti dei peccatori non responsabili della loro colpa<sup>130</sup>.

Per quest'ultimo problema, se non bastassero tutti gli interventi diretti dello stesso autore a giustificare Isotta e Tristano, a conferma, si potrebbe citare l'episodio finale in cui è re Marco a perdonare e compiangere gli amanti.

Quando, infatti, il re venne informato che la passione smodata tra sua moglie e suo nipote era scoppiata a causa di una bevanda prodigiosa egli rimpianse per sempre di non averlo saputo in tempo mentre essi erano in vita.

Non solo egli si rammarica di non aver conosciuto prima la verità, ma addirittura si mostra addolorato per la morte di due amanti (vv. 9712-17) ora giudicati innocenti a causa della costrizione che li spingeva al tradimento.

L'autore, attraverso quegli elementi, sarebbe stato in grado, perciò, di recuperare (più o meno consapevolmente) valori come la limitazione della colpa, preesistenti alla costituzione della

---

<sup>129</sup> Si confrontino, a p. 82 e ss., i vv. 2279-99.

<sup>130</sup> L'opinione di RIEDER, 1980, p. 11 a tal proposito è che per Eilhart il filtro serva essenzialmente a giustificare e a discolpare Tristano e Isotta per mezzo di un amore-malattia che de-responsabilizza gli adulteri.

versione francese della leggenda come, ad esempio, avveniva negli antichi racconti irlandesi<sup>131</sup> che raffiguravano gli amanti in balia di cause meccanicistiche.

Contemporaneamente le forze magiche che legavano Diarmaid e Grainne si riversano in una *minne* “eilhartiana” che non si avvicina all’ortodossia dell’amor cortese, e che sembra continuamente minacciare «l’*ordo* etico-sociale in vigore da secoli»<sup>132</sup>; proprio come la fuga, nei racconti irlandesi, poteva rappresentare un elemento destabilizzante per l’equilibrio politico collettivo sconvolgendo la *leadership*.

In una continua dialettica, istanze letterarie di coerenza narrativa potevano convivere, dunque, con quelle morali di deresponsabilizzazione e con altre, “nuove”, di rappresentazione di una realtà conflittuale tra legge sociale e necessità personali<sup>133</sup>, rivisitando problematiche, come quelle dello straniamento dalla società, già esistenti nel “proto-tipo” irlandese, ma con implicazioni del tutto differenti.

Anche se «l’incanto della fiaba»<sup>134</sup> è, quindi, ormai superato nel romanzo tedesco d’amore e d’avventure, la memorabilità o la riscrittura continuano a modificare e contestualizzare il materiale folklorico, operando in sincronia con le esigenze di una società in trasformazione.

---

<sup>131</sup> Per il racconto di Diarmaid e Grainne si veda p. 37.

<sup>132</sup> RIEDER, 1980, p. 11; per il problema si veda anche BUSCHINGER, 1987.

<sup>133</sup> Si veda RIEDER, 1980, p. 11, secondo il quale in Eilhart traspare «un’etica feudo-cortese» contro natura, in cui l’appagamento amoroso, legittimo, risulta letale per chi non osserva le convenzioni.

<sup>134</sup> Come suggerisce RIEDER, 1980, p. 10.

## 6) Bérout

Il *Tristan* di Bérout<sup>135</sup> è conservato nei 4485 ottosillabi tramandati da un solo codice manoscritto<sup>136</sup>, che, purtroppo, oltre a presentare qualche lacuna anche se non vistosa<sup>137</sup>, risulta acefalo, mutilo nonché adespoto.

Dal testo tuttavia giunge il soccorso di un nome che non sembra rappresentare però molto più che un'etichetta<sup>138</sup>.

Bérout, nel suo testo, fa riferimento (al pari di Thomas) a sé stesso in sole due occasioni: quando si preoccupa di precisare che il destino riservato a Yvain non è quello narrato da altri autori della storia (vv. 1265-70)<sup>139</sup>, e allorché commenta l'amore

---

<sup>135</sup> Per l'edizione del testo si rimanda a GUERRIERI CROCETTI, 1947, MURET, 1970, LACROIX – WALTER, 1989 e BRAET - DE LAGE, 1989 da cui sono tratti i vv. che seguono (e la relativa numerazione); per l'analisi narratologica e stilistica risulta basilare VARVARO, 1963, con particolare riferimento alle pp. 104-15 (*Il filtro: coscienza e responsabilità*) riproposto in *Il Romanzo*, 1988, pp. 315-31 (*L'adulterio e il filtro*), nonché BAUMGARTNER, 1993, soprattutto pp. 38-66; per la traduzione italiana si veda il COCITO, 1983.

<sup>136</sup> Si tratta del cod. 2171 conservato nel fondo francese della biblioteca nazionale di Parigi.

<sup>137</sup> Le lacune, concentrate soprattutto in corrispondenza dell'inizio e della fine del ms., riguardano spesso pochi versi (vv. 9-15, 45-48, 81-82, 112-18, 256-58, 345, 534, 1797, 2316, 2496, 2601, 2826, 2837, 2867, 3171, 3225, 3943, 4078, 4215, 4447).

<sup>138</sup> VARVARO, 1963, p. 28.

<sup>139</sup> *Li conteor dient qu'Yvain / firent nïer, qui sont vilain; / n'en sevent mie bien l'estoire, / Berous l'a meus en sen memoire / trop ert Tristran preuz et cortois / a ocirre gent de tes lois* [I narratori raccontano che Yvain / fu

tra Tristano e Isotta, presagendone le pene (vv. 1789-92)<sup>140</sup>.

Null'altro si conosce dell'autore se non che, a giudicare dalle caratteristiche linguistiche del suo testo, fu d'origine normanna<sup>141</sup>, anche se, più che dialetto della Normandia di XIII sec., quella di Béroul è sembrata, ad alcuni studiosi<sup>142</sup>, una lingua localizzabile sì in area nord-occidentale ma dalle caratteristiche composite<sup>143</sup>.

Tuttavia la BAUMGARTNER<sup>144</sup>, dando credito a coloro che puntano sull'importanza nel testo dei toponimi della Cornovaglia inglese, reputa plausibile che l'autore abbia operato al servizio di un signore di quelle contrade e che comunque abbia scritto per un pubblico inglese che non poteva sorprendersi per esempio per i lemmi *lovendrins* (v. 2138) e *lovendrants* (v. 2159)<sup>145</sup> con cui l'autore si riferisce al filtro.

ucciso, poiché sono villani; non conoscono bene la storia, / Béroul l'ha messa a memoria / troppo era Tristano nobile e generoso / per uccidere gente di tal fatta].

<sup>140</sup> *Ne, si conme l'estoire dit, / la ou Berous le vit escrit, / nule gent tant ne s'entrainerent / ne si griment nu conpererent* [né, come dice la storia, / là dove Béroul la vide scritta, / mai due s'amarono tanto / e si procurarono tale amore così penosamente].

<sup>141</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 21.

<sup>142</sup> Si confronti il parere di POPE, 1913, che rimane tuttavia perplessa per l'ineguale distribuzione dei tratti linguistici; le ipotesi della studiosa sono state riprese in seguito da COCITO, 1983, p.18.

<sup>143</sup> A contatti con giullari bretoni che parlavano il celtico, l'inglese e il normanno pensa PANVINI, 1951, p. 37.

<sup>144</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 21.

<sup>145</sup> Si vedano rispettivamente p. 97 e p. 102.



Da un punto di vista cronologico, anche nel caso di Béroul le proposte di datazione sono state discordanti: si va dalla datazione più alta di BÉDIER<sup>146</sup> (1180 d.C.) a quella più bassa di GUERRIERI CROCETTI<sup>147</sup> (ultimo decennio del XII sec.).

Anche se, dunque, la lingua utilizzata dal copista può apparire arcaica<sup>148</sup>, tanto da spingere i critici ad una datazione alta (terzo quarto del XII sec.), il solo elemento (termine *post quem*) di datazione sicura sembra rimanere il riferimento al *Roman de Renart*, (composto intorno al 1179-80) al v. 4286<sup>149</sup>, ulteriore prova del collegamento tra Béroul e la tradizione giullaresca, come testimonia l'inserimento del passo del *Roman* all'interno dei repertori dei giullari<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 309.

<sup>147</sup> GUERRIERI CROCETTI, 1947, p. 3 mette in relazione il v. 3849 con l'epidemia scoppiata tra i crociati che assediavano S. Giovanni d'Acri nel 1190-91; a tal proposito sembra fondamentale l'ipotesi di interpolazione avanzata dalla RONCHI, 1989; a questo riferimento, inoltre, non sembra credere la BAUMGARTNER, 1993, p. 21.

<sup>148</sup> Ma, com'è messo in evidenza da MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 1134 e 1153, la veste arcaica potrebbe essere stata costruita volutamente.

<sup>149</sup> Se l'interpretazione di *malpertis* fosse *Malpertuis* [Malpertugio] il testo di Béroul farebbe infatti riferimento al rifugio di Renart stabilendo un fondamentale termine *post quem* (si veda RONCHI, 1989, p. 180).

<sup>150</sup> MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, p. 116 e la relativa n. 2 che rimanda a p. 1206.

### 6.a) Il testo

Purtroppo, similmente a quanto accade per la versione di Thomas<sup>151</sup>, non è pervenuta di Bérout la sezione del poema che narrava di come gli amanti fossero stati presi dalla passione a causa del filtro amoroso. Tuttavia in più punti l'autore ritorna sulla pozione spiegandone la preparazione, gli effetti e soprattutto la durata. La versione di Bérout, infatti, inserisce l'elemento "nuovo" della durata, che era sconosciuto a quella di Thomas<sup>152</sup> ma presente in quella di Eilhart:

*Mot les avra amors pené:* (2130)

*trois anz plainiers sofrirent peine,*

*lor char pali et devint vaine.*

*Seigors, du vin de qoi il burent*

*avez oï. por qoi il furent* (2134)

*en si grant paine loctens mis;*

*mais ne savez, ce m'est avis,*

*a combien fu determinez*

*Li lovendrins, li vin herbez:* (2138)

*la mere Yseut, qui le bolli,*

*a trois anz d'amistié le fist.*

*Por Marc le fist et por sa fille:*

*autre en pruva, qui s'en essille.* (2142)

*Tant con durerent li troi an,*

---

<sup>151</sup> Anche se, in quel caso, in parte soccorre il testo del frammento Carlisle che riferisce l'accaduto subito dopo l'assunzione della pozione (per il frammento si veda l'Appendice A).

<sup>152</sup> Secondo la ricostruzione di BÉDIER, 1902-5, nel testo di Thomas l'effetto

*out li vins si soupris Tristan  
et la roïne ensemble o lui  
que chascun disoit: «Las n'en sui.» (2146)  
L'endemain de la saint Jehan  
aconpli furent li troi an  
que cil vin fu determinez.*

(vv. 2130-49) [Amore li ha molto tormentati: / tre anni soffrirono pena, / la loro carne impallidì e divenne debole. / Signori, del vino di cui bevvero, / avete udito, per il quale furono / messi lungo tempo in sì grande pena; / ma non sapete, mi pare, / a quanto tempo fu limitato / il filtro d'amore, il vino d'erbe: / la madre d'Isotta, che lo bollì, / lo fece per tre anni d'amore. / Lo fece per Marco e per sua figlia: / altri lo assaggiò, che n'è esiliato. / Finché durarono i tre anni, / il vino aveva così preso Tristano / e la regina insieme con lui / che ciascuno diceva: «sono infelice». / Il giorno dopo San Giovanni / si compirono i tre anni / ai quali quel vino fu limitato.].

Dal testo si evince, dunque, che quello di Isotta la Maga è un vino d'erbe, preparato come fosse un semplice infuso, ma è anche una pozione magica, d'amore, i cui effetti, destinati a sigillare l'unione di due Stati, hanno una scadenza fissata a tre anni dalla consumazione del beverage<sup>153</sup>.

Tuttavia il filtro sembra ben lungi dall'essere il dispensatore di felicità che ci si attenderebbe; esso è una pozione che fa

---

della bevanda è illimitato nel tempo.

<sup>153</sup> Per la limitazione della durata del filtro si veda CAZENAVE, 1981, pp. 232-34.

innamorare ma che, contemporaneamente, rende infelici. L'amore, lo si riscontra più volte nel testo, è un tormento sia per Tristano che per Isotta<sup>154</sup>.

Isotta parlando a sé stessa, si lamenta della propria condizione disagiata di reietta a causa della sbadataggine della sua ancella che doveva fare più attenzione al filtro che le era stato affidato:

*En bois estes com autre serve,  
petit trovez qui ci vos serve. (2204)*

*Je suis roïne, mais le non  
en ai perdu par la poison  
que nos beümes en la mer.  
Ce fist Brengain, qu'i dut garder: (2285)*

*lasse! Si male garde en fist.  
El n'en pout mais, quar trop mespris.*

(vv. 2203-10) [«Siete nel bosco come una serva, / trovate poco qui che vi serva. / Sono regina, ma il nome / ne ho perduto per la pozione / che bevemmo in mare. / Ciò fece Brangvain, che avrebbe dovuto starvi attenta: / misera! Fece così male attenzione! / Essa non poteva altrimenti, perché s'ingannò.»].

Sembra, dunque, che la colpa sia di Brangvain e su di lei continua ad insistere la regina parlando al suo amante del destino che li opprime:

---

<sup>154</sup> Si vedano per Tristano vv. 2300-04 (a p. 103) e per Isotta vv. 2203-10 (riportati di seguito).

*Amis Tristran, en grant error* (2217-20)  
*nos mist qui le boivre d'amor*  
*nos aporta ensemble a boivre,*  
*mex ne nos pout il pas deçoivre.»*

(vv. 2217-20) [«Amico Tristano, in grande peccato / ci mise chi il filtro d'amore / ci portò a bere insieme; / non poteva ingannarci di più.»].

Tristano, dal canto suo, più “diplomaticamente”, evita di accusare in modo diretto Brangvain, imputando la colpa dell'accaduto ad un non meglio identificato intervento esterno:

*Por moi perdez non de roïne.* (2256)  
*Estre peüses a anor*  
*en tes chanbres, o ton seignor,*  
*ne fust, dame, li vins herbez*  
*qui a la mer nos fu donnez.* (2260)

(vv. 2256-60) [«Per me perdetes il nome di regina. / Potresti essere in onore / nelle tue camere, col tuo signore, / se non fosse, signora, per il vino d'erbe, / che in mare ci fu dato»].

Questa dialettica serve, in effetti, agli amanti per dimostrare, forse a loro stessi prima di tutto, la propria innocenza. Le giustificazioni abbondano tra i dialoghi con l'eremita Ogrin, e Tristano si difende, innanzitutto, dall'accusa di essere in mala fede:

*Tristran li dit: «Sire, par foi,  
que ele m'aime en bone foi, (1382)  
vos n'entendez pas la raison:  
q'el m'aime, c'est par la poison.  
Ge ne me pus de lié partir,  
n'ele de moi, n'en quier mentir.» (1386)*

(vv. 1381-6) [Tristano gli risponde: «Signore, in fede, / di come lei mi ami in buona fede, / voi non intendete la ragione: / se m'ama, è per la pozione. / Io non posso separarmi da lei, / né lei da me, né voglio mentire.»].

Anche Isotta spiega a Ogrin l'accaduto per discolarsi dalle accuse di condotta peccaminosa:

*Iseut au pié l'ermite plore,  
mainte color mue en poi d'ore, (1410)  
molt li crie merci sovent:  
«Sire, por Deu omnipotent,  
il ne m'aime pas, ne je lui,  
fors par un herbé dont je bui (1414)  
et il en but: ce fu pechiez.  
Por ce nos a li rois chaciez.»*

(vv. 1409-16) [Isotta ai piedi dell'eremita piange, / muta più volte colore in poco tempo, / implora spesso grazia: / «Signore, per Dio onnipotente, / egli non ama me, né io lui / se non per un filtro d'erbe di cui bevvi / ed egli bevve; questo fu il peccato. / Per questo il re ci ha scacciati.»].

Il loro sembra essere, dunque, un amore doloroso e scevro dal peccato, sia perché non fu loro la responsabilità dell'errore che li portò a bere, sia perché derivando da una pozione magica il loro amore è in buona fede<sup>155</sup> e coatto da una volontà che non è la loro.

Ma tutto questo "soffrire" ha una decorso e (sembra avere) una fine prefissati: i tre anni. Ecco, infatti, che mentre Tristano è a caccia, scatta il termine, e quasi come un dispositivo a orologeria, alla stessa ora in cui lui e la sua compagna avevano assunto la bevanda magica, l'effetto svanisce:

*La ou il cort après la beste,  
l'ore revient, et il s'areste,* (2158)

*qu'il ot beü le lovendrant.*

*A lui seus senpres se repent:*

*«Ha! Dex», fait il, «tant ai travail!*

*Trois anz a hui, que riens n'i fal,* (2162)

*onques ne me failli pus paine.»*

(vv. 2157-63) [Mentre corre dietro la bestia, / ritorna l'ora, ed egli s'arresta, / in cui aveva bevuto il filtro d'amore. / Fra sé

---

<sup>155</sup> Per il concetto di buona fede sembra che Bérout faccia portavoce della propria concezione l'eremita Ogrin: «*Et vos, roïne, a ma parole / entendez, ne soiez pas fole. / Qant home et feme font pechié, / s'anz se sont pris et sont quitié / et s'aus vienent a penitance / et aient bone repentance, / Dex lor pardone lor mesfait, / tant ne seroit orible et lait.*» (vv. 2343-50) [«e voi, regina, le mie parole / ascoltate, non siate folle. / Quando uomo e donna commettono peccato, / se si sono presi e lasciati / e sono venuti a penitenza / e giungono a vero pentimento, / Dio perdona loro il peccato, / per quanto sia orribile e laido.»].

solo subito si pente: / «Ah! Dio», dice, «ho tanta pena! / Sono oggi tre anni, se non m'inganno, / che non mi mancò mai pena.»].

Bérout non sembra tuttavia preoccuparsi di indicare fin da subito che l'effetto dell'*herbé* è limitato a tre anni, forse, come suggerisce VARVARO<sup>156</sup>, a causa della sua «incostante valutazione degli effetti del filtro».

È possibile, però, che l'autore posticipi la rivelazione perché l'elemento narrativo funzioni da colpo di scena da inserire più avanti nel poema, oppure perché ciò che interessa Bérout, almeno all'inizio del nucleo narrativo a noi giunto, sembra essere tutt'altro che la durata limitata dell'infuso d'erbe, concentrato com'è a far superare tutte le peripezie possibili ai suoi eroi.

Un colpo di scena, infatti, giunge circa a metà del manoscritto:

*Tristran li dist: «Or escoutez. (2300)*

*Si longuement l'avon menee,*

*itel fu nostre destinee.*

*Tris anz a bien, si que n'i falle,*

*onques ne nos falli travalle. (2304)*

(vv. 2300-04) [Tristano le dice: « Ora ascoltate. / molto a lungo l'abbiamo trascinata, / tale fu il nostro destino. / Son ben tre anni, se non mi sbaglio, / che non ci mancò mai pena.»].

---

<sup>156</sup> VARVARO, 1963, p. 104.



Non sembra, a questo punto, superfluo tentare di indagare quale sia la natura dell'amore di Tristano e Isotta che traspare dal ritratto che Bérroul ne fa.

All'interno del testo pare manifestarsi una linea di demarcazione che coincide, con buona approssimazione, con i vv. 2133-71, momento in cui scade l'effetto del filtro, che si apprende solo allora essere limitato a tre anni.

Paradossalmente, prima di questo confine, l'amore tra Tristano e Isotta viene rappresentato indirettamente, per lo più attraverso le accuse dei delatori o per mezzo di brevi riferimenti di uno o dell'altro amante.

Uno dei pochi casi degni di nota coincide con una frase di Tristano: «*De lié laisier parler ne ruis, / certes, quar faire ne le puis.*» (1407-08) [«Di lasciarla non voglio parlare, / in verità, poiché non posso farlo.»].

Inoltre pare che, in questa fase, Bérroul scarsamente indulga nel commento o nel giudizio, che invece riserva alla parte del poema che segue.

I giudizi e i riferimenti all'amore, infatti, diretti o mediati dalla voce dei personaggi, iniziano a comparire copiosamente solo dopo che la forza della pozione amorosa è venuta meno.

A quel punto le considerazioni sul legame tra gli amanti cominciano a farsi più gravi: «*Dex! tant m'amast mes oncles chiers, / se tant ne fuse a lui mesfez!*» (vv. 2170-71) [«Dio! Il mio caro zio mi amerebbe tanto, / se non fossi così colpevole verso di lui!»].

Tristano sente di dover rinunciare a qualcosa che vuole disperatamente (vv. 2185-88)<sup>157</sup>. Ma sebbene sia venuta meno

---

<sup>157</sup> «*A Deu, qui est sire du mont, / cri ge merci, que il me donst / itel corage que*

l'azione del filtro e sia intervenuto l'istintivo pentimento, ciò non impedisce né agli amanti di continuare ad amarsi, né a Bérout di insistere nel rappresentarne la passione.

Il tormento di Tristano sembra ancora tenerlo in bilico tra il peccato e il ravvedimento: «*Ne vosise la departie, / s'estre peüst la conpaignie, / ne fust, bele, la grant souffraite / que vos souffrez et avez faite / toz dis, por moi, par desertine.*» (vv. 2251-55)<sup>158</sup>.

Più decisa<sup>159</sup> sembra Isotta: «*Ge ne di pas, a vostre entente, / que de Tristran jor me repente, / que je ne l'aim de bone amor / et com amis, sanz desanor: / de la comune de mon cors / et je du suen somes tuit fors.*» (vv. 2325-30)<sup>160</sup>.

Dopo la perentoria dichiarazione della regina, l'amore di Isotta e Tristano sembra crescere sempre più forte.

Tristano, nel momento del distacco, cede nuovamente all'amore (vv. 2681-82)<sup>161</sup>, e preannuncia lo scambio dei pegni

*je lais / a mon oncle sa feme en pais.*» [«A Dio, che è Signore del mondo / imploro grazia, che mi conceda / il coraggio per lasciare / a mio zio la sua donna»].

<sup>158</sup> [«Non vorrei la separazione / se fosse possibile lo stare assieme / se non fosse, bella, la gran miseria / che voi soffrite e avete sofferto / tanto tempo, a causa mia, per luoghi desolati»].

<sup>159</sup> Come accade spesso in altre versioni; per la questione, ad esempio in Gottfried, si veda p. 144 e n. 234.

<sup>160</sup> [«Non dico, voi m'intendete bene, / che mi penta del mio amore per Tristano, / o che non lo ami di buon amore / e come amico, senza disonore: / del desiderio dei reciproci corpi / siamo però del tutto liberi.»].

<sup>161</sup> «*Dex! dist Tristran, quel departie! / Molt est dolenz qui pert s'amie.*» [«Dio!», dice Tristano, «quale distacco! / È molto dolente chi perde la sua amica.»].

d'amore (vv. 2686-88)<sup>162</sup>.

Proprio dopo il reciproco dono è chiaro anche il cedimento di Isotta: «*Beau sire, por l'amor de moi, / portez l'anel en vostre doi.*» (vv. 2708-09)<sup>163</sup>.

Poco dopo la loro passione culmina in un sentimento totale ed esclusivo di appartenenza, sigillato da un bacio: *Tristran en bese la roïne, / et ele lui, par la saisine* (vv. 2731-32) [Tristano bacia la regina, / ed essa lui, per il diritto di possesso.].

Anche Isotta, che si è sempre mantenuta in una posizione equilibrata nelle sue manifestazioni d'amore verso Tristano, si dichiara ora pronta a tutto per lui: «*Mais, des que reverrai l'anel, / ne tor ne mur ne fort chastel / ne me tendra ne face errant / le mandement de mon amant, / solonc m'enor et loiauté.*» (vv. 2797-801) [«Ma, dal momento in cui rivedrò l'anello, / né torre, né muro, né roccaforte / mi tratterrà dall'ubbidire / al volere del mio amante, / come mi dettano onore e lealtà.»].

Malgrado le arringhe dei personaggi in propria difesa sembra che il dettato stesso del testo più volte indichi come l'amore tra Tristano e Isotta si configuri come peccaminoso.

Null'altro che il pentimento del male commesso sta alla base della felicità di Ogrin, quando si rallegra per la decisione presa da Tristano di abbandonare la via del peccato: «*Sire, Jesu soit graciez, / qant degerpir volez pechiez!*» (vv. 2264-65) [«Signore, sia ringraziato Gesù / poiché volete abbandonare il peccato»].

---

<sup>162</sup> «*Qant ce vendra au departir, / ge vos dorrai ma drüerie, / vos moi la vostre, bele amie.*» [«Quando verrà l'ora del distacco, / io darò a voi il mio dono d'amore, / voi a me il vostro, bell'amica.»].

<sup>163</sup> [«Bel signore, per amor mio, / portate l'anello al dito.»].

L'accusa del peccato mista a pietà traspare dalle accuse dell'eremita: «*Gent dechacie, a con grant paine / Amors par force vos demeine! / Conbien durra vostre folie? / Trop avez mené ceste vie. / Et, queles, quar vos repentez!*» (vv. 2295-99) [«Gente esiliata, con quanta pena / Amore forzatamente vi governa! / Quanto durerà la vostra follia? / E, ve ne prego, pentitevi!»].

Tuttavia, verso il peccato degli amanti, il Dio di Bérout si dimostra continuamente benevolo (o forse non è il giudizio di Dio che interessa Bérout) anche nelle parole di felicità di Brangvain:

*Quant l'ot Brengain, molt s'en esjot:(370)*  
*«Iseut, ma dame, grant merci*  
*nos a Dex fait, qui ne menti,*  
*qant il vos a fait desevrer*  
*du parlement sanz plus outrer, (374)*  
*que li rois n'a chose veüe*  
*qui ne puise estr'en bien tenue.*  
*Granz miracles vos a fait Dex,*  
*Il est verais peres et tex (378)*  
*qu'il n'a cure de faire mal*  
*a ceus qui sont buen et loial.»*

(vv. 370-80) [Quando l'ode, Brangvain esulta: / «Isotta, mia signora, grande grazia / ci ha fatto Dio, che non ha mai mentito, quando vi ha fatto scampare / dall'incontro senza danno, / poiché il re non ha scoperto nulla / che non si possa ritenere buono. / Grande miracolo vi ha fatto Dio, / Egli è vero padre / che non vuol far del male / a coloro che sono buoni e leali.»].

È Béroul “in persona” ad esaltare la bontà di Dio verso Isotta e Tristano: *Oez, seignors, de Damledé, / comment Il est plains de pité; / ne vieat pas mort de pecheor.* (vv. 909-11) [Ascoltate, signori, di Domineddio, / com'è pieno di pietà; / non vuole la morte del peccatore.].

Ogrin stesso, che prima pareva un così inflessibile ammonitore dei peccati, replica: *Ogrins li dit molt bonement: / «Par foi ! Tristran, qui se repent / Deu du pechié li fait pardon / par foi et par confession.»* (vv. 1377-80) [Ogrin gli risponde bonariamente: / «In fede! Tristan, a colui che si pente / Dio i peccati gli perdona / per fede e per confessione.»]; e ancora: *Li hermites tost li respont: / «Diva! Cil Dex qui fist le mont, / Il vos donst voire repentance.»* (vv. 1417-19) [l'eremita subito le risponde: / «Orsù! Quel Dio che creò il mondo, / vi conceda vero pentimento.»].

Quando scorge i due amanti mentre giacciono nella capanna, in re Marco sorge il dubbio: *Se il s'amasent folement, / ja n'i eüsant vestement,* (vv. 2007-08) [se si amassero d'amore folle / non vi sarebbero vesti]; il loro amore sarebbe dunque una follia se non vi fossero i vestiti a separare i loro corpi addormentati; ma quell'amore è veramente peccaminoso, almeno di fronte alla legge morale che Marco e i tre baroni “malparlieri” (sotto l'influsso dei quali si trova il re) rappresentano<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Si veda tuttavia l'opinione di PAYEN, 1973, n. 11 a p. 619 sull'utilizzo del termine ‘*losangier*’ in Béroul il quale, secondo lo studioso, avrebbe preferito, per indicare i baroni ostili alla coppia adultera, di gran lunga ‘*félon*’; sul ruolo politico dei tre baroni e di re Marco si vedano BAUMGARTNER, 1993, p. 59 e VARVARO, 1963, pp. 123-29, mentre per i

Contraddittoria potrebbe apparire, invece, Isotta che dopo il pentimento afferma: «*Qar ja corage de folie / nen avrai je jor de ma vie.*» (vv. 2323-24) [«Che io animo di follia / non abbia nemmeno un giorno della mia vita»]; l'amore per Tristano fu follia, dunque; quello stesso amore che si preoccupa di non rinnegare, subito dopo, per il fatto di essere stato concepito in buona fede (vv. 2325-30)<sup>165</sup>.

### **6.b) Menzogna, verità e “disincantamento”**

L'atmosfera del poema di Bérroul è stata oggetto di grosse oscillazioni tra i critici. Vi è chi ha parlato di un Bérroul beffardo, scevro dalle sventure e dai lamenti presenti in Thomas, a metà tra il selvaggio arcaico e il cortese più raffinato<sup>166</sup>. Altri studiosi, invece, si sono fatti suggestionare da alcuni passi del romanzo fino ad affermare che quella rappresentata da Bérroul è «un'umanità dominata dal terrore della morte (...) nella sua titanica e disperata lotta per esistere»<sup>167</sup>.

Simili oscillazioni hanno tenuto in bilico la critica anche per quanto riguarda l'interpretazione del filtro amoroso, malgrado sia fuori dubbio il fatto che, almeno nella versione di Bérroul, l'amore tra Isotta e Tristano non sia presagito da alcun elemento prima dell'assunzione dell'infuso d'erbe<sup>168</sup>.

---

rapporti tra la figura di Tristano e quella del re suo zio si veda MICKEL, 1988; per il personaggio di Marco in rapporto alla sua reazione all'amore degli amanti si veda BATTS, 1990, *passim*.

<sup>165</sup> I versi sono riportati a p. 105.

<sup>166</sup> MANCINI, 1997, pp. 143-44.

<sup>167</sup> Queste le parole di COCITO, 1983, p. 20.

<sup>168</sup> VARVARO, 1963, pp. 104-05.

L'attenzione degli studiosi si è rivolta allora, di volta in volta, ad analizzare il filtro, la sua potenza e la sua totalità.

Per alcuni esso rappresenterebbe qualcosa di assoluto e inesorabile, finendo per fare del testo di Bérroul il poema del destino, una storia oppressa da una «forza ineluttabile e sconvolgente»<sup>169</sup>, o un'opera che deve il proprio archetipo agli antichi, mettendo in connessione la potenza della pozione a quella classica del 'fato'<sup>170</sup>.

VARVARO<sup>171</sup> non sembra credere che il filtro rappresenti, in Bérroul, quell'elemento d'importanza capitale così insistentemente accentuato dalla critica, affermando che gli interessi dell'autore vanno in direzione differente. Lo studioso mette, inoltre, in evidenza il fatto che il concetto classico di 'fato' non appartiene a Bérroul, poiché il filtro-fato del suo *Tristan* non sembra condizionare mai fino in fondo gli amanti (coscienti come sono, in ogni momento, del destino a cui sono asserviti)<sup>172</sup>.

È significativo, infatti, che Bérroul utilizzi poco il meraviglioso di tipo magico, sebbene legato alla materia di Bretagna, e che, generalmente, egli tenda a minimizzarne il

---

<sup>169</sup> COCITO, 1983, p. 20.

<sup>170</sup> Su questa linea era ancora all'inizio del secolo il GORRA, 1911, seguito da PANVINI, 1951, p. 46, che ricollega il motivo del fato ai racconti antichi di Edipo, Meleagro, Enea, Achille, Arianna ed Egeo.

<sup>171</sup> VARVARO, 1963, pp. 106-07 rovescia la questione.

<sup>172</sup> VARVARO, 1963, pp. 107-08 afferma che, a differenza di quanto accade per i due protagonisti del romanzo, per l'eroe antico il fato rappresenta un intervento a posteriori all'interno di una serie di eventi già compiuti e irreparabili.

ruolo<sup>173</sup>. Lo stesso lessico risulta eloquente; la pozione<sup>174</sup> viene spesso indicata da termini come *herbé* (v. 1414), *vin* (v. 2133), *vin herbez* (v. 2138), *vin* (v. 2149), *vins herbez* (v. 2259).

Ma lo smorzarsi della potenza magica del filtro, sia nella narrazione (allo scadere dei tre anni), sia come motivo letterario, implica altresì la liberazione e il ritorno degli amanti ad un libero arbitrio che prima era soggiogato.

La responsabilità del loro persistere nella passione illecita incombe su Isotta e Tristano, una responsabilità che anche se apparentemente condannata dal punto di vista della legge feudale non lo è altrettanto da quello della legge di Dio<sup>175</sup>; infatti l'intervento divino non solo non punisce gli amanti ma non risulta neanche ammonitore<sup>176</sup> nei loro confronti, dimostrandosi benigno anche e soprattutto dopo un giuramento ambiguo come quello della regina.

Il comportamento degli amanti ritorna però ad essere evidentemente eversivo nel momento in cui Tristano e Isotta ritornano in possesso di quella libera scelta che caratterizza il peccato secondo la teoria di Agostino<sup>177</sup>. Non solo, ma la

---

<sup>173</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 52.

<sup>174</sup> Già di per sé razionalizzazione cristiana di XII sec. del motivo popolare della *geis* (MARKALE, 1982, n. 6 a p. 307); per il problema si veda a p. 28.

<sup>175</sup> Problematica che esula dagli interessi di Béroul come ha dimostrato VARVARO, 1963, pp. 104-15.

<sup>176</sup> Secondo BAUMGARTNER, 1993, p. 47, Dio stesso darebbe la sua autorizzazione col suo silenzio, come sembra fare attraverso i miracoli che compie in favore degli amanti.

<sup>177</sup> L'autore è citato in VARVARO, 1963, p. 114, «*Voluntas quippe est qua et peccatur, et recte vivitur*» e «*Non igitur nisi voluntate peccatur*».



sovversività della lettura di Bérout sembra proporzionale all'approvazione che egli dimostra nei confronti del persistere in quella passione<sup>178</sup>.

VARVARO afferma che «uno dei temi più cari a Bérout è il rapporto ambiguo tra realtà e apparenza, tanto che il suo *Tristan* si può leggere come un romanzo dell' "interpretazione" »<sup>179</sup>.

Il fatto che il testo di Bérout non solo riservi una larga parte alla rappresentazione della parola, ma metta in evidenza i legami complessi che essa intrattiene con la verità ha fatto supporre a una parte della critica che, nell'universo di Bérout, tutto il mondo menta<sup>180</sup>.

Lo stesso paradosso messo in scena da Ogrin è indicativo: egli afferma che per ottenere il perdono di Dio sono necessari fede e pentimento ma per ottenere quello degli uomini è necessario mentire<sup>181</sup>.

Molti passaggi del *Tristan* sembrano, in effetti, prospettare una realtà che nasconde una finzione, come nell'episodio del dialogo sotto il pino, in cui gli amanti mettono in scena un battibecco che li deve preservare dall'essere smascherati da Marco, che se ne sta appostato sull'albero in ascolto.

Altri punti del romanzo paiono rappresentare, al contrario, una finzione che cela la realtà, o addirittura una verità che

---

<sup>178</sup> VARVARO, 1963, p. 114 mette bene in evidenza come i continui incontri clandestini tra Tristano e Isotta anche dopo l'estinzione dell'effetto del filtro, per Bérout, non implicino la stigmatizzazione degli amanti.

<sup>179</sup> MANCINI, 1997, p. 149.

<sup>180</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 47.

<sup>181</sup> Vv. 2353-2354.

nasconde una menzogna concepita per occultare la realtà; emblematica è, a questo proposito, la scena del giuramento di Isotta e il suo espediente di farsi trasportare sulle spalle del suo amante, travestito da mendicante<sup>182</sup>.

L'arte di Isotta è sottilissima ed estremamente efficace proprio perché gioca con le inferenze dei convenuti al giudizio di Dio a cui è stata obbligata. Ella può giurare e dichiarare esplicitamente il vero in modo tale da servirsi della menzogna che la sua affermazione crea nella mente degli astanti.

In questi giochi di verità e menzogna, allora, è possibile forse inserire anche la visione e l'utilizzo che Béroul fa del motivo del filtro amoroso. Infatti, se per Gottfried si poteva parlare di 'incantamento' (filtro magico) come simbolo di un amore già in potenza<sup>183</sup>, per Béroul si può parlare forse di 'disincantamento' come simbolo del ritorno alla civilizzazione, in quanto l'estinzione degli effetti della pozione, e il conseguente sopraggiungere del pentimento, sembrano nient'altro che la coagulazione del desiderio degli amanti di essere riammessi all'interno del consorzio civile<sup>184</sup>.

Allo stesso tempo, nella storia di Tristano e Isotta, intesa nella sua dimensione politica<sup>185</sup>, sembra che Béroul operi in direzione opposta o antitetica rispetto allo stesso consorzio civile e alla legge feudale che ne è alla base.

---

<sup>182</sup> Per l'episodio si veda p. 14.

<sup>183</sup> Per la questione si rimanda a p. 135 e ss., nonché alla n. 226 dello stesso capitolo.

<sup>184</sup> Per una tale interpretazione si veda MANCINI, 1997, p. 151.

<sup>185</sup> Messa in evidenza da PAYEN, 1973.

Se è vero, infatti, che l'autore si inserisce a pieno titolo nella realtà contemporanea e nel contesto feudale<sup>186</sup>, sembra, da un lato, che gli attacchi dei baroni e del re assieme alla definitiva rovina degli amanti dimostrino «l'impossibile alleanza, nella società del XII sec., tra re e cavaliere, tra potere reale e classe cavalleresca»<sup>187</sup>, dall'altro, che la storia della relazione adulterina indichi le contraddizioni e l'impostura di quell'ordine sociale.

## 7) I poemetti di Oxford e Berna

L'episodio che narra la follia di Tristano è giunto a noi attraverso redazioni diverse: oltre che all'interno della vasta congerie di episodi rappresentata dal tardo romanzo in prosa del XIII sec. e nelle continuazioni del poema di Gottfried von Strassbourg dovute a Ulrich von Türheim e Heinrich von Freiberg anche nel romanzo di Eilhart von Oberg<sup>188</sup>, versioni tra loro talmente diverse da far discutere a lungo i filologi sul loro rapporto reciproco nonché sulla attribuibilità dell'episodio ad un archetipo comune<sup>189</sup>.

La questione della derivazione del brano da una fonte comune o comunque dei rapporti genealogici tra le versioni si pone, in particolar modo, per due poemetti, collocabili all'incirca nell'ultimo terzo del XII sec., che trattano il medesimo

---

<sup>186</sup> BAUMGARTNER, 1993, p. 53.

<sup>187</sup> BAUMGARTNER, 1993, pp. 59-60.

<sup>188</sup> Si veda p. 76.

<sup>189</sup> BÉDIER, 1902-5, vol. 2, pp. 282-96.

argomento: la *Folie Tristan* di Berna e la *Folie Tristan* di Oxford<sup>190</sup>, così indicate per l'ubicazione dei rispettivi manoscritti che le tramandano.

Le soluzioni proposte al problema sono state diverse e in molti casi antitetiche, come nel caso di BÉDIER e HOEPFFNER; il primo, all'interno della sua architettura genealogica fondata su un archetipo verosimilmente esistito anche se difficile da provare<sup>191</sup>, teorizzò la derivazione comune; il secondo, convinto di una dipendenza della *Folie* d'Oxford da quella di Berna, è più propenso ad ipotizzare la derivazione di alcuni elementi dell'episodio da Eilhart o dal romanzo in prosa.

Ciò che rimane assodato sembra essere, comunque, la stretta parentela tra le due *Folies*. Non solo, infatti, esse iniziano e finiscono allo stesso modo; non solo, in entrambe, il verdetto finale sulla vera identità di Tristano è demandata al suo fedele amico, il cane Husdent, ma, se ciò non bastasse, veri e propri gruppi di versi si offrono al lettore tali e quali nell'una e nell'altra versione dell'episodio.

Furono questi i motivi principali che spinsero gli studiosi verso la teoria di un originario poema perduto<sup>192</sup> alla quale oggi si tende a dar credito.

---

<sup>190</sup> Per notizie dettagliate su entrambe le *Folies* si veda MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 1310-29; per il testo, oltre all'edizione LECOY, 1994, utilizzata in questa sede, può essere utile per note e varianti MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 217-43 per la *Folie* d'Oxford e pp. 245-60 per la *Folie* di Berna.

<sup>191</sup> VARVARO, 1967, pp. 57-58.

<sup>192</sup> Se ne occuparono approfonditamente BÉDIER, 1902-5, vol. 2, pp. 282-96, e LUTOSLAWSKI, 1886, p. 511 e ss., le teorie dei quali, inizialmente

Il passaggio narrativo, riportato dai due testimoni, è il seguente: Tristano, dopo essere stato scacciato dal reame di Marco e aver vissuto per parecchio tempo nella piccola Bretagna, cede al disperato desiderio di rivedere Isotta. Si taglia i capelli, si sporca il viso, altera la propria voce, cambia il proprio nome invertendone le sillabe (come già aveva fatto) in Tantris, il tutto per apparire folle allo scopo di recarsi alla corte di re Marco senza essere riconosciuto. Così riesce a passare in Cornovaglia fino ad essere al cospetto del re e di sua moglie e, da un lato per apparire folle a tutta la corte, dall'altro per essere riconosciuto da Isotta, inizia a narrare confusamente episodi della sua vita passata a corte e delle peripezie ormai sulla bocca di tutti.

Ma se Marco e il suo seguito, non avendolo riconosciuto quale Tristano, vengono rallegrati dalle trovate del folle, Isotta, che pure non l'ha scorto dietro quel travestimento, si sdegna a causa del rinnovarsi delle antiche accuse di adulterio.

Rimasta sola, dopo la partenza del re per la caccia, la regina convoca nelle sue stanze il folle, il quale, dopo numerosi giochi di allusioni e rivelazioni, e dopo aver più volte dovuto provare a Isotta che egli è il suo eterno innamorato camuffatosi, viene finalmente accolto dalla sua amante.

---

accolte da HOEPFFNER (nella sua prima edizione della *Folie* di Berna), vennero da lui abbandonate (HOEPFFNER, 1949) allo scopo di mettere in evidenza, con argomentazioni non del tutto convincenti, lo stretto rapporto di derivazione che lega la *Folie d'Oxford* alla *Folie de Berne*, nel senso di una filiazione della prima dalla seconda.

### 7.a) *La Folie Tristan di Berna*

Il più breve tra i due testi, costituito da 574 ottosillabi, ci è tramandato dal ms. 354 della biblioteca di Berna ed è dagli studiosi indicato di norma per comodità con la sigla *Fb*. Per lo stato del testo è praticamente impossibile attribuire al poemetto una data e ci si accontenta di datarlo approssimativamente tra la fine del XII sec. e l'inizio del sec. successivo, dopo i romanzi di Bérroul e Thomas<sup>193</sup>.

Al cospetto del re, Tristano arditamente esordisce rammentando l'episodio della pozione d'amore offerta per errore agli amanti da parte di Brangvain. Nessuno è a conoscenza di ciò che è accaduto in alto mare durante la bonaccia e perciò l'episodio sembra il più acconcio per tentare di comunicare velatamente con Isotta senza essere scoperto dai cortigiani e dal re<sup>194</sup>:

«*Rois Mars, demoisele Brangain* (170)

*traist, je t'afi enz en ta main,*

*del boivre don dona Triastan,*

*don il sofri puis grant ahan.*

*Moi et Yseut, que je voi ci,* (174)

*en beümes, demandez li.*

*Et si lo tient or a mançonge,*

---

<sup>193</sup> HOEPPFNER, 1949, p. 29; in MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, p. 1310 si propone una datazione sicuramente anteriore all'inizio del XIII sec. proposto invece da LECOY, 1994, pp. 15-16, che riprende idee già di BÉDIER, 1907.

<sup>194</sup> Per questi e i seguenti versi e la relativa numerazione ci si è serviti

*don di je bien que ce fu songe,  
car je lo songé tote nuit. (178)  
Rois, tu n'iés mie encor bien duit.»*

(vv. 170-79): [«Re Marco, fu damigella Brangvain / a trar fuori, ti do la mia parola nella tua mano, / il filtro di cui diede a Tristano, / che ne soffrì poi grande affanno. / Io e Isotta, che vedo qui, / ne bevemmo: domandateglielo! / Però ora lo ritiene menzogna. / Dico dunque che fu un sogno, / perché lo sognai ogni notte. / Re, tu non sai ancora tutto.»].

Nonostante il fraintendimento e la collera di Isotta, Tristano ottiene ugualmente l'effetto desiderato di riuscire a vederla; quest'ultima, tuttavia, sdegnata, lo manda a chiamare per mezzo di Brangvain. Ma anche dalla fedele ancella Tristano fatica a farsi riconoscere e durante le spiegazioni fa appello alla responsabilità di Brangvain quale causa della sua pazzia:

*«Certes, Brangien, ainz feroit mal. (276)  
Plus fol de moi vait a cheval.»  
«Quel deiable enpané bis  
vos ont mon non ensi apris?»  
«Bele, pièce que je lo soi. (280)  
Par lo mien chief, qui ja fu bloi,  
partie est de cest... raison.  
Par vos est fors: [...]*

(vv. 276-83): [«In verità, Brangvain, farebbe invece male: /

uomini più folli di me vanno a cavallo.» / «Quali neri diavoli pennuti / vi hanno così informato del mio nome?» / «Bella, è da lungo tempo che lo conosco. / Per il mio capo, che una volta fu biondo, / da esso è andata via la ragione: / è fuggita per causa vostra: ...»].

Poco dopo Tristano scende in maggiori particolari e rammenta, non senza biasimo, a Brangvain (che non se ne ricorda o finge di non ricordarsene) la parte da lei giocata durante la bonaccia sul mare e l'episodio dell'assunzione del *boivre*:

*«Ja si feroie je, mon voil,* (306)

*mais li Boivres del trosseroil*

*m'a si emblé et cuer et sans*

*que je nan ai autre porpans*

*fors tant que en amor servir.* (310)

*Deus m'an doint a boen chief venir!*

*Mar fu cele ovre apareilliee,*

*mon san ai en folor changiee.*

*Et vos, Brangien, qui l'aportates,* (314)

*certes, malemant exploitates.*

*Cil boivres fu faiz a envers,*

*de plusors herbes mout divers.*

*Je muir por li, ele nel sant,* (318)

*n'est pas parti oniemant,*

*car je sui Tristanz, qui mar fu.»*

(vv. 306-20): [«Così farei, di mia volontà! / Ma il filtro tratto



dal bagaglio / mi ha così rapito e cuore e senno / che non ho  
altra cura / che servire in amore. / Dio mi conceda di conseguire  
il mio fine! / Per sventura fu preparata quell'opera; / ho mutato  
il mio senno in follia. / E voi, Brangvain, che lo portaste, / in  
verità, faceste male. / Quel filtro fu fatto contro giustizia / di  
più erbe diverse: / io per lei muoio, essa non lo sente. / Non è  
diviso equamente, / perché sono Tristano che nacqui al  
dolore.»].

Non solo Brangvain commise un imperdonabile errore, ma  
anche la pozione fu ingiusta, poiché, portatrice di folle  
disperazione e desiderio a Tristano, lasciò pressoché incolume  
Isotta, aprendo così la discussione della critica sulla reciprocità  
dell'amore tra i due protagonisti<sup>195</sup>.

Ancora l'episodio dell'assunzione del filtro ritorna ad essere  
uno degli elementi prescelti da Tristano nel suo tentativo di  
comunicazione con Isotta, nel momento in cui il protagonista  
elenca, perché lei giunga a riconoscerlo, le varie peripezie e i  
molti momenti trascorsi assieme alla sua "amica".

*«Qant de havle fumes torné,* (426)

*au tierz jor nos failli oré.*

*Toz nos estut nagier as rains,*

*je meïsmes i mis les mains.*

*Granz fu li chاوز, s'aümes soif.* (430)

*Brangien, qui ci est devant toi,*

*corut en haste au trosseroil;*

---

<sup>195</sup> Si veda per questo problema il contributo di CURTIS, 1970.

*ele mesprist estre son voil.*  
*Do buvrage empli la cope,* (434)  
*mout par fu clers, n'i parut sope.*  
*Tandi lo moi et je lo pris.»*

(vv. 426-36): [«Quando fummo usciti dal porto, / al terzo giorno ci mancò il vento. / A tutti noi fu necessario navigare coi remi. / Io stesso vi posi mano. / Grande fu il caldo e avemmo sete. / Brangvain, che è qui dinanzi a te, / corse in fretta al bagaglio; / essa s'ingannò contro la sua volontà. / Riempì la coppa col filtro, / era limpidissimo, né vi apparivano ingredienti. / Me lo porse e lo presi.»].

### **7.b) La Folie Tristan di Oxford**

Conservata nel ms. Douce d 6 della Bodleian Library, la *Folie* di Oxford (indicata solitamente da critici e filologi con la sigla *Fo*) conta in tutto 998 ottosillabi.

Se la lingua, l'anglo-normanno, in cui il testo ci è tramandato appare a HOEPFFNER<sup>196</sup> indubbiamente collocabile nel XII sec., le osservazioni circa le incertezze riguardanti la datazione della *Fb* valgono ancor più per *Fo*<sup>197</sup>. Lo stesso studioso, attraverso l'analisi linguistica del ms. di Oxford, ha creduto di poter attribuire la paternità del testo, anche se con qualche incertezza, allo stesso Thomas mentre su questo punto

---

<sup>196</sup> HOEPFFNER, 1943, p. 21.

<sup>197</sup> HOEPFFNER, 1943, pp. 35-39 pensa a una derivazione della *Fo* da *Fb*, (per la lingua dell'autore si vedano, nello stesso testo, le pp. 21-28) e con lui DEL MONTE, 1952, n. 6 a p. 7.

appare in disaccordo BÉDIER<sup>198</sup>.

Come nella *Fb* anche nella *Fo* il primo apparire dell'episodio del filtro avviene all'interno di una scena di recupero del progresso da parte di Tristano che però in questa *Folie* sceglie come interlocutrice diretta Isotta e non più il re<sup>199</sup>:

*«Veirs est, d'itei baivre sui ivre  
dunt je ne quid estre delivre. (462)*

*Ne membre vus quant vostre pere  
me baillat vus, e vostre mere?  
En la nef nus mistrent en mer,  
al rai ici vus dui mener. (466)*

*Quant en haute mer nus meïmes,  
ben vus dirrai quai nus feïmes.  
Li jur fu beus e fesait chaut  
e nus fumes ben en haut. (470)*

*Pur la chalur eüstes sei:  
ne vus membre, fille de rai?  
D'un hanap beümes andui,  
vus en beüstes e j'en bui. (474)*

*Ivre ai esté tut tens puis,  
mais male ivrece mult i truis.»*

(vv. 461-76): [*«È vero, sono ebbro di tale bevanda, / di cui non credo esser liberato. / Non vi ricordate quando vostro padre / e vostra madre vi diedero a me? / Ci misero sulla nave in mare: / dovevo condurvi qui al re. / Quando ci mettemmo in*

---

<sup>198</sup> BÉDIER, 1907, p. 10.

<sup>199</sup> Come per la *Fb* l'edizione utilizzata è LECOY, 1994.

alto mare / ben vi dirò che cosa facemmo. / Il giorno era bello e  
faceva caldo / ed eravamo in tunica. / Per la calura avevate sete.  
/ Non vi sovviene, figlia di re? / Bevemmo entrambi da una  
coppa. / Sempre poi sono stato ebbro, / ma vi trovai  
un'ebbrezza perversa.»].

Tristano si rivolge, dunque, direttamente a Isotta, riportandole alla mente la bonaccia, la calura, la sete, il “complotto” ordito dal fato ai loro danni, e infine di come bevvero da una stessa coppa il liquore che lo fece innamorare e divenir folle, e di cui nessuno sa nulla all'infuori dei protagonisti.

La segretezza della causa dell'innamoramento tra i due amanti sembra essere un *leitmotiv* all'interno del testo<sup>200</sup>, ed è ovvio che debba essere così importante un elemento che ha lo scopo di fare dell'episodio del filtro una chiave di lettura, offerta da Tristano alla regina, per decifrare le sue parole, altrimenti coperte da una messinscena bizzarra:

*«Certes, Brangvain, mult me merveil  
ki li descuvri mun conseil, (568)  
kar nus nel sout fors je e vus  
e Tristran, le conseil de nus.»*

(vv. 567-70): [«Invero, Brangvain, mi meraviglio / molto che abbia svelato il mio segreto, / perché nessuno lo seppe, fuorché io e voi / e Tristano, il nostro segreto.»].

---

<sup>200</sup> Si veda anche il brano seguente: vv. 632-64.

La narrazione di ciò che accadde in alto mare da parte di Tristano a Brangvain infine riassume tutti gli elementi narratologici che compongono l'episodio del fatale errore dell'innamoramento tra la promessa sposa del re e il nipote di questo. L'unica differenza della *Fo* rispetto alla *Fb* risiede nell'identificazione del personaggio che materialmente si può ritenere responsabile del fallo: il colpevole risulta essere un valletto nella *Fo* mentre nella *Fb* la sconsideratezza era stata di Brangvain stessa:

*«Menbrer vus dait, bele Brenguain: (632)*

*Ysolt e vus me cumandat.*

*Mul me requist, bel me priat*

*k'en ma garde vus receüsse,*

*guardasse al melz ke je peüsse. (636)*

*Lors vus baillat un costeret,*

*n'ert gueres grant, mes petitet.*

*Dist ke vus ben le guardissez,*

*cum s'amur aver voliez. (640)*

*Quant venimes en haute mer,*

*li tans se prist a eschaufer.*

*J'aveie vestu un blialt,*

*tressué fu, si oi chault; (644)*

*j'oi sai; a baivre demandai.*

*Ben savez si vairs vus dit ai.*

*Un valet, ki a mes pez sist*

*levat e le costerel prist; (648)*

*en un hanap d'argent versat*

*le baivre ke il denz truvat.*

*Puis m'assist le hanap al poing  
e je en bui a cel bosuing.* (652)

*La maité ofri a Ysolt  
ki sai aveit e baivre volt.  
Cel baivre, bele, mar le bui,  
e je unques mar vus cunui.* (656)

*Bele, ne vus membrë il?»  
Bregain respunt: «Par fai, nenil.»  
«Bregain, des puis k'amai Ysol,  
a nul autre dire nel volt.* (660)

*Vus le soüstes e oïstes  
e vus l'uvraine cunsentiszes.  
Ço ne sout nul ki fust el mund  
fous nus treis, de tuz çous ki sunt.»* (664)

(vv. 632-64): [«Dovete ricordarvi, bella Brangvain: / mi consegnò voi e Isotta. / Mi chiese molto, ben mi pregò / che vi ricevessi in mia custodia, / vi custodissi quanto meglio potessi. / Allora vi consegnò un vasello, / non era grande, ma piccino. / Disse che lo custodiste bene, / finché volevate serbare l'amor suo. / Quando venimmo in alto mare, / l'aria cominciò a scaldarsi. / Io avevo indossato una leggera tunica, / ero sudato e avevo caldo. / Ebbi sete; chiesi da bere. / Ben sapete se vi dico il vero. / Un valletto che sedeva ai miei piedi / si levò e prese il vasello; / versò in una coppa d'argento / la bevanda che vi trovò. / Poi mi mise la coppa in mano / e io ne bevvi a quel bisogno. / Ne offrii la metà a Isotta / che aveva sete e voleva bere. / Quella bevanda, bella, la bevvi per mia sventura / e per mia sventura vi conobbi. / Bella, non ve ne sovviene?» /

Brangvain risponde: «In fede, no». / «Brangvain, dacché amai Isotta, / non volli dirlo a nessun'altro. / Voi lo sapete e l'udiste / e voi permetteste la cosa. / Non lo seppe nessuno che fosse al mondo / tranne noi tre, di tutti quelli che vivono.»].

La chiusura è doverosamente affidata al tema del segreto, caratteristica precipua di un episodio, come quello del filtro, la cui pregnanza narratologica non ha pari in nessun altro elemento all'interno di tutta la leggenda tristaniana. Come acutamente ha messo in evidenza VARVARO<sup>201</sup>, infatti, l'importanza e la centralità del motivo del filtro è giocata appunto sulla segretezza e sulla disparità di condizione dei vari personaggi, che permette al tema dell'incantamento amoroso di divenire, da semplice simbolo, una delle colonne portanti della narrazione.

### **7.c) Metadiegesi e non reciprocità**

In entrambi i testi la presenza del filtro d'amore, sebbene occupi un ruolo piuttosto collaterale rispetto al fulcro delle *Folies*, sia esso costruito sulla follia, sul travestimento, sul percorso iniziatico, o sullo sciamanesimo, ritorna se non altro come "rimemorazione"<sup>202</sup>, come del resto tutto il contenuto dei due poemetti, costituito da un'intertestualità densissima di rimandi ai trascorsi dei due amanti: due testi concepiti o estrapolati per essere autonomi pur nel continuo rapporto tra

---

<sup>201</sup> Si veda VARVARO, 1963, pp. 109-10, a proposito del modo di concepire il ruolo del filtro e i rapporti tra i personaggi da parte di Bérout.

<sup>202</sup> Tale è la caratteristica del soggetto delle *Folies* secondo MANCINI, 1997, p. 143; sul problema si veda inoltre BLAKESLEE, 1989.

loro e nel loro insistito legame con le versioni vulgate della leggenda.

La pozione allora è il ricordo di un accadimento scatenante di cui nessuno è a conoscenza tranne Isotta, Brangvain e Tristano, e anzi proprio per questo essa risulta l'elemento privilegiato di comunicazione criptata scelto da quest'ultimo per raggiungere la coscienza della sua amante già dal primo apparire del folle dinanzi alla corte.

Il filtro e non l'adulterio è stato scelto come episodio-chiave, come codice di comunicazione tra Tristano e Isotta<sup>203</sup>; forse perché il meraviglioso-magico può così essere messo in rapporto tanto all'operazione di incantamento messa in opera da Tantris quanto è stato la causa scatenante del legame magico tra Tristano e Isotta.

Tuttavia la regina non comprende il linguaggio ambiguo di Tantris e pensa ad un'offesa gratuita.

Sembra di essere di fronte ad un'ennesima dialettica tra la verità e lo specchio deformato di essa<sup>204</sup>. Il racconto sincero del folle che nella corte dovrebbe provocare offesa e turbamento subisce un'inversione di segno e crea invece divertimento; ma l'incantamento dello sciamano<sup>205</sup> ha effetto anche su Isotta alla quale, invece di portare felicità per il ritrovamento dell'amante, la mancanza d'intesa crea sdegno.

---

<sup>203</sup> *Fb*, vv. 170-79 e ss. riportati a p. 118.

<sup>204</sup> Ci si riferisce agli stessi rapporti chiastici presenti in Bérout (si veda p. 112).

<sup>205</sup> Per le qualità sciamaniche dell'incantatore Tantris-Tristan si veda il contributo di ZAMBON, 1987.



Così, in queste inversioni quasi chiasmiche, viene ricreato il gioco di rivelazioni e fraintendimenti che sembra riproporre in qualche modo gli stessi equilibri architettati da Isotta per la sua grandiosa *performance* nel giudizio di Dio riportato da Bérroul<sup>206</sup>.

L'ultimo problema riguarda una questione sollevata dalla sola *Fb*. Come si è potuto notare, infatti, nel testo l'amore di Tristano per Isotta è più volte raffigurato come doloroso, soprattutto in relazione alla non reciprocità d'amore denunciata dal protagonista<sup>207</sup>.

Solitamente, analizzando la leggenda tristaniana, si è talmente portati a considerare la potenza della passione di Tristano e Isotta da supporre automaticamente che essa sia perfettamente reciproca.

In effetti, lo studio di RENÉE CURTIS<sup>208</sup>, alla fine dell'analisi, ha ben rilevato che il concetto della non reciprocità d'amore corrisponde ad uno dei tanti elementi di originalità introdotti dall'autore della *Folie*, opinione personale dell'autore, lungi dal rappresentare lo spirito delle altre versioni della leggenda che secondo MARIE-JOSÉ HEJKANT è caratteristico dell'intero complesso tristaniano<sup>209</sup>.

Il contrasto tra il diverso sentire dei personaggi sarebbe funzionale all'effetto drammatico, il modo più pregnante che

---

<sup>206</sup> Per la questione si veda p. 113.

<sup>207</sup> Soprattutto vv. 306-20 riportati a p. 119.

<sup>208</sup> Si veda il contributo di CURTIS, 1970, p. 197.

<sup>209</sup> Ci si riferisce all'affermazione di MARIE-JOSÉ HEJKANT nella sua introduzione a PARODI, 1991, p. 33.

Tristano ha per comunicare il proprio stato d'animo<sup>210</sup>.

Tuttavia, secondo CURTIS, tale punto di vista, che la *Fb* lascia trasparire, suggerisce che l'idea non possa derivare direttamente da un archetipo perduto, ma necessariamente dalla leggenda primitiva<sup>211</sup>. Allo stesso tempo, però, pare allora verosimile l'esistenza di una versione che si discosti dalla vulgata, e alla quale sottenda una diversità di atteggiamenti tra gli amanti.

## 8) Gottfried von Strassbourg

Penetrata in Germania già verso la fine del XII sec. (o al più all'inizio del XIII) attraverso la redazione di Eilhart von Oberg, la leggenda di Tristano e Isotta ebbe, entro il primo terzo del XIII sec., un notevole versificatore in Gottfried von Strassbourg<sup>212</sup>, che la tradusse nel suo *Tristan*.

Del poeta non vi sono testimonianze biografiche o autobiografiche e le informazioni che si possiedono giungono da altri autori.

In particolar modo ai continuatori della sua opera, Ulrich

---

<sup>210</sup> Tanto più se si pensa alla perfetta reciprocità di sentimenti e azioni che campeggia ad esempio nella versione di Béroul in cui Isotta e Tristano si accordano fin nei minimi dettagli prima di intraprendere qualsiasi impresa.

<sup>211</sup> L'opinione si trova in CURTIS, 1970, p. 206.

<sup>212</sup> Notizie sia biografiche che testuali, nonché una recente traduzione in francese moderno si possono ritrovare in MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995; traduzioni italiane si devono a: AMORETTI, 1934, PENSA, 1963, AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>, MANCINELLI, 1985; per l'edizione si veda la fondamentale opera di RANKE, 1978.

von Türheim e Heinrich von Freiberg, si deve la rivelazione sia del nome *Gotfrit*, sia della provenienza geografica del poeta (*von Stazburc*), nonché del titolo di *meister*, da cui si deduce che non fosse di origine nobile, poiché altrimenti avrebbe avuto diritto al titolo di *Her* (Signore)<sup>213</sup>.

Nei frequenti interventi dell'autore all'interno del suo testo non compare alcun riferimento al proprio nome e nemmeno una notizia biografica.

Forse delle rare eccezioni si possono intravedere nell'acrostico presente nel prologo e in quelli frammentati lungo tutta l'opera.

I giochi di corrispondenze infatti sembrano indicare dopo il nome del possibile committente (DIETERICH) anche quello di TRIS[TAN], quello di ISOL[DE] e quello dell'autore stesso (GOTE[VRIT])<sup>214</sup>.

La collocazione geografica di Gottfried può essere ricavata direttamente dalla lingua stessa in cui è stata redatta l'opera. Il medio-alto tedesco infatti si inquadra in un'area corrispondente alla Germania sud-occidentale.

Dal momento che Gottfried afferma esplicitamente di rifarsi

---

<sup>213</sup> Questa, almeno, la deduzione di MANCINELLI, 1985, p. xxxiii.

<sup>214</sup> L'acrostico del nome del committente deriva dalla prima lettera incipitaria delle quartine dalla 2<sup>a</sup> alla 10<sup>a</sup>; gli altri acrostici si desumono dalle iniziali dei vv. 1 (G), 1751 (O), 5069 (T), 12183 (E) e dei vv. 41, 45, 131, 135, 1791, 1795, 1865, 1869, 5099, 5103, 5177, 5181, 12431, 12435, 12503, 12507 secondo lo schema TIIT-RSSR-IOOI-SLLS in cui le lettere esterne e quelle interne vengono messe in relazione da un gruppo all'altro: TRIS-ISOL; per ulteriori delucidazioni sugli acrostici di Gottfried si veda MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995, pp. 1400-2.

alla versione di Thomas, da lui prediletta per l'affidabilità e la veridicità, potrebbe essere ovvio concludere che la sua versione tenda a riproporre pedissequamente il testo del modello, nonché i suoi giochi narrativi.

Effettivamente, al pari di Thomas, l'autore tedesco rifiuta l'idea, presente in Béroul ed Eilhart von Oberg, che il filtro, con il passare degli anni, perda efficacia, lasciando gli amanti in balia delle proprie passioni incondizionate<sup>215</sup>. Eppure Gottfried non è un semplice traduttore o adattatore.

Egli si rivela, secondo alcuni critici, estremamente attivo nel rielaborare la vicenda dei due amanti allo scopo di piegarla a una nuova morale, ben diversa da quella del mondo cavalleresco<sup>216</sup>.

Il rifiuto stesso da parte degli amanti della felicità utopica rappresentata dalla *minnegrotte* esprimerebbe il ripudio di Gottfried dell'amore idealizzato, nucleo vitale dei romanzi cortesi.

Quella dipinta da Gottfried è una realtà in cui l'unica legge sovrana è l'amore e l'unica fedeltà possibile e degna è quella che trova espressione nella devozione verso l'amato. Ma si tratta, comunque, sempre di un amore reale, concreto, terreno e,

---

<sup>215</sup> In realtà tale rifiuto da parte di Gottfried si riallaccia più alla sua intrinseca ricerca di razionalità, che non ad un cieco attaccamento al modello anglo-normanno.

<sup>216</sup> Ci si riferisce all'interpretazione dell'opera di Gottfried proposta da MANCINELLI, 1985, p. xxx, nonché da A. T. HATTO nell'introduzione alla sua traduzione inglese (HATTO, 1960, pp. 7-35).

soprattutto, molto più fisico che ideale<sup>217</sup>.

Malgrado la mancanza di dati biografici certi, il romanzo<sup>218</sup>, interrotto al verso 19552, è tramandato in undici mss. completi, situabili cronologicamente tra il XIII e il XIV sec. (più quindici mss. frammentari) che forniscono una base testuale piuttosto solida.

Inoltre le dirette parole dell'autore consentono di identificare il modello di cui egli si servì nel comporre la sua versione in medio-alto tedesco.

Egli, infatti, dichiara già nel prologo<sup>219</sup> che la versione scelta è quella di Thomas, e forse per dar prova della propria competenza in materia tristaniana fa riferimento alla fonte giudicandola come la più veritiera, sottintendendo allo stesso tempo di essere a conoscenza delle altre redazioni<sup>220</sup>:

*Ich weiz wolt, ir ist vil gewesen,  
die von Tristande hant gelesen;           (132)  
und ist ir doch niht vil gewesen,  
die von im rehte haben gelesen.*

(vv. 131-34)<sup>221</sup>: [«so che sono già parecchi / quelli che hanno

---

<sup>217</sup> MANCINELLI, 1985, p. xxviii.

<sup>218</sup> Il testo è composto in versi brevi di quattro battute a rima baciata.

<sup>219</sup> Spesso Gottfried ritorna sulla questione quasi a sottolineare che in lui non vi sono voli personali di fantasia.

<sup>220</sup> In più di un caso l'autore interviene a discernere tra versioni razionalmente strutturate e versioni incoerenti; un esempio ne sia l'episodio del vino bevuto da Marco (cfr. n. 224 a p. 134).

<sup>221</sup> Questi e i seguenti versi e la relativa numerazione si basano

detto di Tristano, / ma non sono molti coloro / che hanno raccontato il vero.»]<sup>222</sup>.

*Sin sprachen in der rihte niht,  
als Thomas von Britanje giht,* (150)

*der aventiure meister was  
und an britunschen buochen laf  
aller der lantherren leben  
und ez uns ze künde hat gegeben.* (154)

(vv. 149-54): [«Non narrarono rettamente, / come Thomas di Bretagna, / che è maestro di avventure, / e lesse nei libri bretoni / le vite dei cavalieri e / le ha tramandate a noi.»].

Ma, anche se la testimonianza di derivazione non potrebbe essere più esplicita, numerose sono le divergenze che separano le due versioni.

Se sugli amanti di Gottfried aleggia comunque l'incombente tragicità della loro morte, tale inquietudine non sfocia mai in drammaticità.

Il *pathos*, che in Thomas si coagulava attorno a sintagmi cupi e pesanti, nel poeta tedesco diventa lirismo; intimo poetare in cui le parole si rincorrono ripresentandosi sistematicamente in simmetrie chiasmiche e in contrasti ossimorici<sup>223</sup>.

---

sull'edizione RANKE, 1978.

<sup>222</sup> Per la traduzione ci si è serviti di MANCINELLI, 1985.

<sup>223</sup> Secondo GROOS, 1990, p. 96, Gottfried utilizzerebbe proprio l'ossimoro per esemplificare il conflitto degli amanti.

Tuttavia Gottfried apprezza in Thomas lo sforzo di sradicare la leggenda da ciò che di episodico, favolistico e popolare vi era nelle prime redazioni.

Più volte infatti egli tende a fornire una motivazione logica degli eventi o a chiarire le possibili incongruenze delle altre versioni, evidentemente circolanti e conosciute<sup>224</sup>.

Questa tendenza alla razionalità non poteva non comportare la reinterpretazione da parte di Gottfried del motivo del filtro amoroso.

Egli rifiuta evidentemente, anche se non esplicitamente, la tradizione che vuole che la pozione sia dotata di un effetto limitato per tempo o intensità<sup>225</sup>.

Ma nemmeno l'idea di tragica fatalità di Thomas è accolta dal poeta tedesco e la necessità che travolge Tristano e Isotta (infedeli contro il proprio volere) va al di là della coercizione del filtro.

---

<sup>224</sup> Per tutti valga l'episodio dell'amplesso di Isotta con Marco; in quel frangente Gottfried tiene a sottolineare che il vino (usato per rispettare la tradizione antica di bere dopo aver deflorato la propria sposa), non poteva essere lo stesso liquore fatato bevuto per errore dagli amanti, poiché Brangvain ne aveva gettato in mare la fiala: *Der künec tranc und diu künigin. / Ouch sagent genuoge mære, / daz ez des trankes wære, / von dem Tristan unde Isot / gevielen in ir herzenot. / Nein des trankes was nime: / Brangæne warf in in den se* (vv. 12650-56), [«Il re bevve con la regina. A questo punto a volte si narra che quello fosse ancora il liquore da cui poi Tristano e Isotta tanta pena ricevettero. Ma di quel filtro non era rimasto nulla: Brangvain lo gettò in mare»].

<sup>225</sup> Il filtro è dotato di una scadenza nelle versioni di Eilhart e di Béroul (rispettivamente p. 90 e p. 111).

L'amore fra gli amanti si configura, dunque, come una passione che da un lato supera la loro volontà, legata nell'incantesimo, ma dall'altro è qualcosa di preesistente alla pozione, che ne rappresenta solo il suggello simbolico<sup>226</sup>.

### **8.a) Il testo**

Già la sola vicinanza a livello narrativo tra la redazione di Thomas e quella di Gottfried, in rapporto alla durata del filtro, basta a stabilire tra loro un nesso testuale e interpretativo.

Di qui si potrebbe essere indotti a mettere in relazione i due poeti anche per quanto concerne il loro atteggiamento e la loro rilettura dell'elemento narrativo costituito dal *beivre/minnetrank*.

Tuttavia alcuni studiosi hanno avanzato ormai da tempo un'ipotesi diversa.

A prescindere dall'appartenenza o meno di Thomas all'ideologia cortese, il filtro ereditato da Gottfried potrebbe essere interpretato come simbolo dell'amore nascente tra Isotta e Tristano o ancora come l'apoteosi della loro passione ormai giunta ad un *climax* che non può che sfociare in un epilogo fatale<sup>227</sup>.

Tale teoria, osteggiata da altri studiosi, doveva ovviamente aprire la strada a discussioni e opposizioni<sup>228</sup>.

Se la pozione è veramente un simbolo, allora l'amore tra i

---

<sup>226</sup> Per l'interpretazione del filtro come simbolo di un amore preesistente nei cuori di Tristano e Isotta si veda CLOSS, 1990.

<sup>227</sup> CLOSS, 1990, *passim*.

<sup>228</sup> HATTO, 1960, p. 29 ricorre ad una posizione non troppo radicale, in cui l'interpretazione simbolica non contrasta con la possibilità che il filtro



due protagonisti deve essere necessariamente precedente alla sua assunzione, o quanto meno la loro passione deve essere suggerita in qualche modo all'interno del testo come *in fieri*.

Secondo CLOSS, troppo spesso gli studiosi hanno edificato costruzioni ragguardevoli su Gottfried, senza tuttavia utilizzare il testo come primo puntello<sup>229</sup>.

Analizzando il dettato dell'autore tedesco si nota come la rappresentazione che egli dà dell'amore tra Isotta e Tristano inizia a configurarsi allorché l'autore si intromette nel racconto per una rapida, ma significativa, anticipazione degli eventi che attendono gli amanti.

Quando, infatti, Tristano ferito viene portato alla corte d'Irlanda, egli viene presentato anche a Isotta la Bionda.

A quel punto Gottfried preannuncia l'amore che legherà i due protagonisti della storia:

*Ouch besande man zehant* (7810)  
*die jungen küniginne.*  
*Daz ware insigel der minne,*  
*mit dem sin herze sider wart*  
*versigelt unde vor verspart* (7814)  
*aller der werlt gemeiner*  
*niuwan ir al einer,*  
*diu schæne isot si kam ouch dar*

(vv. 7810-17): [«Fu anche mandata a chiamare / la giovane principessa, / vero sigillo dell'amore / con cui il cuore dell'eroe

---

sia la causa prima dell'amore adulterino.

<sup>229</sup> CLOSS, 1990, p. 239.

/ sigillato sarà per sempre e chiuso / a qualsiasi amore tranne  
che all'amor di lei / la bella Isotta giunse allora»].

Poco dopo Gottfried, perseguendo il suo intento, torna a suggerire, attraverso l'atteggiamento di Isotta, l'antiorità della passione tra lei e Tristano rispetto all'episodio del filtro. La principessa, infatti, dimostra un interesse assai marcato fin dall'inizio dell'accoglienza di Tristano a corte:

*Ouch was er iezuo wol genesen,* (9990)

*lieht an dem libe und schone var.*

*Nu nam Isot sin dicke war*

*und marctin uzer maze*

*an libe und an gelaze;* (9994)

*si blicte im dicke tougen*

*an die hende und under dougen;*

*si besach sin arme und siniu bein,*

*an den ez offenliche schein,* (9998)

*daz er so tougenliche hal;*

*si bespehetin obene hin zetal:*

*swaz maget an manne spehen sol,*

*daz geviel ir allez an im wol* (10002)

*und lobetez in ir muote.*

(vv. 9990-10003): [«Intanto egli era guarito, / era bello di corpo e di colore. / E se ne accorse bene Isotta / che osservava attentamente / sia il suo corpo che il portamento. / Guardava nascostamente / le sue mani ed il suo volto; / osservava le braccia e le gambe, / in ciò che appare scoperto / e in ciò che è

celato. / E lo spiava dall'alto in basso: / ciò che una fanciulla  
suole guardare in un uomo, / tutto le piace / e in cuor suo molto  
lo loda»].

Ovviamente, come per altri elementi narrativi, non è  
possibile stabilire se l'attrazione che sembra sussistere  
(nell'opera di Gottfried) tra Isotta e Tristano sia stata interpolata  
o ricalcata derivandola dal modello originario.

Ciò che tuttavia appare chiaramente è che essa vi compare,  
ed è preesistente all'assunzione del filtro da parte di Isotta.

Non solo Isotta ammira Tristano ma nella sua lode a Dio ne  
apprezza ed elogia le qualità:

*Daz dirre herliche man,* (10014)

*an den du solhe sælekeit*

*libes halben hast geleit,*

*daz der als irrecliche*

*von riche ze riche* (10018)

*sine notdürfte suochen sol.*

*Im solte billich unde wol*

*ein riche dienen oder ein lant,*

*des dinc also wære gewant.* (10022)

(10014-22): [«Quest'uomo meraviglioso, / in cui tanta  
perfezione d'aspetto / tu hai profuso, / se ne vada errabondo /  
da una terra all'altra / procacciandosi ciò di cui abbisogna. / A  
lui sarebbe ben più adatto / possedere un regno o una contea, /  
questo a lui si converrebbe»].

Da questo momento in poi Gottfried sembra trascurare il problema fino a che il filtro d'amore fa la sua comparsa, per la prima volta nel poema, al momento della preparazione da parte della madre di Isotta:

*die wile so betihtete* (11432)

*Isot diu wise künigin*

*in ein glasevezzelin*

*einen tranc von minnen,*

*mit also cleinen sinnen* (11436)

*uf geleit und vor bedaht,*

*mit solher crefte vollebraht:*

*mit sweme sin ieman getranc,*

*den muoser ane sinen danc* (11440)

*vor allen dingen meinen*

*und er da wider in einen:*

*in was ein tot unde ein leben,*

*ein triure, ein vröude samet gegeben.* (11444)

*Den tranc den nam diu wise,*

*si sprach Brangænen lise:*

*«Brangæne» sprach si «niftel min,*

*la dir die rede niht swære sin,* (11448)

*du solt mit miner tochter hin;*

*da nach so stelle dinen sin.*

*Swaz ich dir sage, daz vernim:*

*diz glas mit disem tranke nim,* (11452)

*daz habe in diner huote*

*hüetes vor allem guote.*

*Sich, daz es uf der erde*

*ieman innen werde.* (11456)

*Bewar mit allem vlize*

*daz es ieman enbize.*

*Vlize dich wol starke:*

*swenne Isot unde Marke* (11460)

*in ein der minne komen sin,*

*so schenke in disen tranc vür win*

*und la sin trinken uz in ein.*

*Bewar daz, daz sin mit in zwein* (11464)

*ieman enbize, daz ist sin,*

*noch selbe entrinkes niht mit in:*

*der tranc der ist von minnen.*

(vv. 11432-67): [«in quel tempo / la regina Isotta la maga / (filtrava) in una fialetta di vetro / una bevanda d'amore, / con sottile sapienza / preparata e ideata / e dotata di una tale virtù / che colui che l'avesse bevuta con altri, / anche senza volerlo, / per sempre l'avrebbe amato / essendone uniti: / e una morte ed una vita, / ed una gioia ed un dolore li avrebbe legati. / La maga prese il filtro / e disse piano a Brangvain: / «O Brangvain», disse, «mia nipote, / non ti dispiaccia ciò che ti dico: / partirai con mia figlia, / preparati per il viaggio. / Ma intendi ciò che dico: / prendi questa fiala con il filtro / e tienila custodita. / Abbine cura più di qualsiasi altra cosa; / stai bene attenta / che nessuno ne venga a conoscenza. / Impedisci in tutti i modi / che chiunque ne beva, / e con attenzione e cura, / quando Isotta e Marco / sono al momento dell'amore, / versa il filtro come fosse vino / e fa sì che ne bevano. / Attenta che con

loro / nessun altro / e nemmeno tu ne beva. / Esso è un filtro amoroso.»].

Detto ciò i futuri amanti si avviano per mare alla volta della Cornovaglia, dove Marco aspetta la sua promessa sposa, ma un malessere<sup>230</sup> si impadronisce di Isotta e Brangvain a causa del vento e del mare. Tristano chiede da bere ed ecco che fatalmente una fanciulla del seguito di Isotta risponde indicando del vino in una fiala; Gottfried allora interviene:

*Nein, ezn was niht mit wine,* (11672)

*doch ez ime gelich wære:*

*ez was diu wernde swære,*

*diu endelose herzenot,*

*von der si beide lagen tot.* (11676)

(vv. 11672-76): [«No, quello non era vino, / benché a vino assomigliasse, / ma passione senza fine, / ardore vivo e senza tregua, / e la causa della loro morte.»].

Ecco l'immagine fulminea della pozione in Gottfried; il filtro è passione, ardore e morte; lo replica anche Brangvain nella sua disperazione per l'incuria dimostrata<sup>231</sup>:

---

<sup>230</sup> Forse lo stesso malessere che permette a Thomas di far sì che Isotta possa giocare con le parole nel frammento Carlisle (si veda l'Appendice A, ma soprattutto n. 95 a p. 71).

<sup>231</sup> In effetti, diversamente rispetto al testo di Thomas (in cui Brangvain non menziona mai la sua leggerezza nel lasciare incustodito il filtro), Gottfried mette in scena un'ancella coscienziosa che prende spontaneamente su di sé la responsabilità dell'accaduto: *Isot owe!*

*Ouwe Tristan unde Isot,  
diz tranc ist iuwer beider tot!* (11706)

(vv. 11705-06): [«Ahi, Tristano e Isotta! / Quel filtro è la vostra morte!»].

E mentre Isotta e Tristano vivono il loro principio d'amore come una perdita di senno, Brangvain continua ad insistere nell'identificazione tra filtro e morte: «*Owi!*» sprach si «*daz selbe glas / und der tranc, der dar inne was, / der ist iuwer beider tot.*» (vv. 12487-89)<sup>232</sup>.

Ma Tristano, saputo da Brangvain di aver bevuto il filtro con Isotta, accetta la responsabilità del fardello e in più accetta ardentemente il proprio destino:

*«Nu walt es got!» sprach Tristan* (12494)  
*«eez waere to oder leben:  
ez hat mir sanfte vergeben.  
Ine weiz, wie jener werden sol:  
dirre tot der tuot mir wol.* (12498)  
*Solte diu wunnecliche Isot  
iemer alsus sin min tot,*

---

*Tristan owe / daz ich iuch mit ougen ie gesach / und allez iuwer ungemach / von mir uf erstanden ist!* (vv. 14406-09), [«Ahimè Isotta, ahimè Tristano! / Ogni volta che vi guardo / penso che il vostro tormento / è nato solo per colpa mia»].

<sup>232</sup> [«Ahimè», disse, «quella fiala / e quel filtro che v'era dentro / sarà la vostra morte.»].

*so wolte ich gerne werben  
umb ein eweclichez sterben.* (12502)

(vv. 12494-502): [«Dio ci aiuti» disse Tristano / «sia pure morte o vita, / è per me un veleno ben dolce! / Non conosco l'altra morte, / ma questa m'aggrada. / Se l'amata Isotta dovesse / in tal modo recarmi la morte, / acconsentirei volentieri / a questo eterno morire.»].

Di particolare interesse appare la scena che segue l'assunzione del filtro in cui Gottfried ripropone il famoso episodio tramandato dal manoscritto Carlisle:

«Lameir» sprach si «daz ist min not, (11986)  
lameir daz swæret mir den muot,  
lameir ist, daz mir leide tuot.»  
Do si lameir do dicke sprach,  
er bedahte unde besach (11990)  
anclichen unde cleine  
des selben wortes meine.  
Sus begunder sich versinnen,  
lameir daz wære 'minnen', (11994)  
lameir 'bitter', la meir 'mer':  
der meine der duht ein her.

(vv. 11986-96): [«Lameir», disse, «è la mia pena, / lameir il mio cuore opprime, / lameir mi fa tanto soffrire. / Poiché lameir dice spesso, / egli pensa e rivolge / nella mente e con cura indaga / ogni senso di quelle parole. / Cominciò così a pensare



/ che *l'ameir* fosse l'amore, / o l'amaro, o il mare: / molti sensi egli trovò.»].

Come si nota il gioco di parole è calcolatamente riproposto per mezzo degli elementi lessicali della lingua originaria.

È possibile supporre che questo sia avvenuto nel testo di Gottfried sia perché egli probabilmente non avrebbe avuto modo di tradurre il medesimo bisticcio nella sua lingua, sia perché l'anfibologia doveva essere volutamente oscura e continuamente reinterpretabile già nel testo francese.

### **8.b) La buona fede**

Confrontando il testo tedesco con il suo modello si corre spesso il rischio di porre in competizione i due autori, e così l'insistita analisi psicologica di Thomas verrebbe confrontata alla razionale indagine caratteriale di Gottfried.

Tuttavia, mentre verosimilmente il primo si mantiene in un equilibrio pressoché stabile tra la responsabilità di Isotta e quella di Tristano, è notevole che lo scrittore tedesco ritorni in qualche modo ai caratteri del prototipo celtico della leggenda<sup>233</sup>.

Gottfried sembra, infatti, propenso a contrapporre un Tristano più passivo, o almeno più riflessivo ed esitante, ad una Isotta più determinata.

Più volte Isotta sembra la forza vitale<sup>234</sup> che muove il racconto; più decisa dal momento che tra i due è lei a fare il

---

<sup>233</sup> Per la derivazione dal racconto di Diarmaid e Grainne si veda SCHOEPPERLE LOOMIS, 1963, pp. 395-401.

<sup>234</sup> Ad un ruolo portante di Isotta nell'opera di Gottfried pensano ad esempio AGRATI - MAGINI, 1983<sup>b</sup>, p. xii, e MANCINELLI, 1985, p. xvii.

primo passo dichiarandosi; più spietata nel momento in cui progetta e ordina l'assassinio di Brangvain; più spregiudicata quando concepisce l'idea della sostituzione nel letto di Marco.

Così, mentre in Tristano l'amore suscita, in armonia con il suo ritratto psicologico, dubbio ed incertezza, nella fanciulla la maggior responsabilizzazione (lungi dall'averne una connotazione negativa<sup>235</sup>) sembra rispondere ad un progetto ben preciso e specifico: fare dell'amore per Tristano una passione totale e nobilitante.

Secondo CLOSS, all'interno del testo di Gottfried, la pozione amorosa funge non solo da semplice motore della vicenda, ma da chiave interpretativa. È possibile, infatti, scorgere nell'opera dell'autore tedesco quella che si può definire 'la concezione della buona intenzione'<sup>236</sup>.

Gottfried, infatti, parlando degli autori che prima di lui hanno trattato la storia di Tristano e Isotta, afferma di non volerla contaminare con propri giudizi e pareri come hanno fatto quelli, seppure in buona fede:

*Binamen si taten ez in guot:  
und swaz der man in guot getuot,       (144)  
daz ist ouch guot und wol getan*

(vv. 143-45): [«l'hanno fatto in buona fede; / e quel che è compiuto in buona fede / è sempre fatto a fin di bene»].

Ma un tale giudizio pare verosimilmente applicabile anche

---

<sup>235</sup> Per i giudizi di Gottfried sulle donne si rimanda ai vv. 17925-85.

<sup>236</sup> CLOSS, 1990, *passim*.

al comportamento di Isotta e Tristano.

I protagonisti si potrebbero dire, così, assolti dalla responsabilità che pesa sulla loro scelta di vita.

Infatti, anche se il filtro è il sigillo di una passione preesistente, il trasporto, la totale fedeltà e la loro visione realistica di un amore fatto di ossimori<sup>237</sup> (e proprio per questo vera vita) vengono conglobati nella buona fede e nella purezza dell'amore che agita gli amanti.

Anche il rimedio d'amore, che spinge Tristano a rompere la promessa di eterna fedeltà fatta ad Isotta, sembra essere in linea con la lettura simbolica del filtro amoroso.

Dopo lunghi monologhi e incertezze giunge, infatti, per l'eroe il momento di fare il passo definitivo: cedere all'amore di Isotta dalle Bianche Mani.

Il tentativo di sostituzione definitiva di Isotta la Bionda con la sua omonima sfocia in un precetto assai istruttivo a proposito dell'amore, in cui Gottfried espone il proprio pensiero:

*Kein viur hat ouch so groze craft,  
ist man dar zuo gedanchaft, (19444)  
man enmüges so vil zesenden  
mit einzelen brenden,  
biz daz ez swache brinnet.*

---

<sup>237</sup> MANCINELLI, 1985, pp. xix-xxvii e AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>, p. xiii pensano all'ossimoro come al simbolo della vera vita, di coloro che, accettando nell'amore il bene e il male, vivono veramente, tenendosi lontani dai "falsi vivi" che non sanno conciliare gli opposti; per il rapporto tra linguaggio e concezione dell'amore in Gottfried si rimanda a JACOBSON, 1987.

(vv. 19443-47): [«nessun fuoco ha tanta forza / che, provvedendovi qualcuno, / non lo si possa separare / in diversi fuocherelli / finché bruci debole e fioco»].

A questo punto l'autore forse si svela, tradendo l'idea che sta alla base di tutta la concezione della sua opera: l'amore di Tristano e Isotta come amore profondo, totale ma soprattutto indipendente dal filtro.

La volontà è l'assoluta dominatrice della scena, una determinazione che pur essendone svincolata si fonde con la forza irresistibile della pozione magica.

## 9) La tradizione indiretta

Nello stesso ambiente in cui si sviluppò il racconto tristaniano, furono composti dei testi che, sebbene distanti dalle fonti primarie che ci tramandano quella leggenda, possono in parte fornire un'idea dell'entità e delle caratteristiche della ricezione dei racconti tristaniani e dei dibattiti che i temi da essi sollevati dovevano provocare.

Da un lato dovrà essere condotta l'analisi su uno dei *lai* di Maria di Francia allo scopo di sottolineare alcune peculiarità dello sviluppo dei motivi tristaniani; dall'altro sarà utile indagare il "dibattito" avviato dalla posizione non precisamente ortodossa di una canzone del trovatore Raimbaut d'Aurenga<sup>238</sup>, e

---

<sup>238</sup> Ci si riferisce alla tenzone poetica nella quale intervennero sia Bernart de Ventadorn, attraverso un componimento di replica (quasi "per le rime"), sia un autore del nord come Chrétien de Troyes.

alimentatosi di un tema secondario come quello tristaniano.

Infine sarà opportuno verificare le conseguenze dell'alterco poetico seguendone gli sviluppi in uno dei romanzi dell'autore della Champagne, il *Cligès*.

### **9.a) Il *Deus amanz* di Marie de France**

Redatto in uno stile delicatamente sentimentale<sup>239</sup>, questo *lai* di Maria di Francia<sup>240</sup> sembra recuperare il motivo del filtro magico affidandogli un ruolo che, sebbene estremamente diverso da quello che assume all'interno della leggenda tristaniana, nondimeno sembra avvicinarsi per alcuni aspetti alla preistoria di quel motivo folklorico.

Il tema portante del *lai* ruota attorno all'attaccamento del re di Normandia, rimasto vedovo, nei confronti di sua figlia, al punto da sottoporre ogni cavaliere intenzionato a conquistare la principessa ad una prova al di là delle capacità umane: portare in braccio, senza mai sostare, la fanciulla fino alla cima di una montagna.

Dopo il fallimento di vari pretendenti, la principessa, innamoratasi nel frattempo del "predestinato", suggerisce a quest'ultimo di servirsi di un filtro portentoso, che gli verrà preparato da una sua parente salernitana, permettendogli così di superare la fatica necessaria a conquistarla:

*teus leituaire vus durat*

---

<sup>239</sup> POIRION, 1988, p. 58.

<sup>240</sup> Per l'autrice si veda BEZZOLA, 1958-63, vol. 3, t. 1, pp. 302-06, mentre ad un'assenza, forse ancor più indicativa proprio nella litote, pensa PIZZORNO GARIBALDI, 1979, soprattutto p. 25.

*e teus beivres vus baillerat* (14)  
*que tut vus recunforterunt*  
*e bone vertu vus durrunt.*

(vv. 113-16): [vi darà tali filtri / e vi consegnerà tali bevande / che vi riconforteranno tutto/ e vi infonderanno grande vigore.].

Se, nel racconto di Maria di Francia, la pozione serve a tutt'altro che a far innamorare un re poco disposto o due amanti destinati all'adulterio, come avviene nel racconto di Tristano e Isotta, tuttavia essa ha la funzione, venendo in soccorso del pretendente favorito, di far superare la prova al novello aspirante, così da permettergli di ottenere la principessa.

Sembra notevole non solo il fatto che il filtro, malgrado la sua funzione limitata alla forza fisica, abbia comunque lo scopo di favorire un'unione amorosa che potrebbe essere vista come un'ingiunzione di rapimento, ma anche il fatto che sia la donna a proporre tale soluzione, recuperando così l'originaria funzione promotrice dell'elemento femminile come si può riscontrare nei racconti irlandesi<sup>241</sup>.

Secondo DANIEL POIRION<sup>242</sup>, il *lai* dei *deus amanz* sembra mantenere «un residuo di magia nella dislocazione verso una funzione fortificante e fertilizzante».

La conclusione, infatti, non potrebbe essere più indicativa;

---

<sup>241</sup> Per un'analisi della femminilità aggressiva nei racconti celtici si veda POIRION, 1988, p. 53.

<sup>242</sup> POIRION, 1988, p. 65.

dopo che il pretendente, rifiutatosi di utilizzare la pozione magica per superare il cimento, cade morto nell'immane sforzo, il filtro, sparso a terra inutilizzato, sfoga la sua *virtus* fertilizzante sul suolo:

*Ele le pleint a mut haut cri,* (222)

*puis ad geté e expandu*

*le veissel u li beivre fu.*

*Li muns en fu bien arusez;*

*mut en ad esté amendez* (226)

*tuz li païs e la cuntree:*

*mainte bone herbe i unt trovee*

*ki del beivrë orent racine.*

(vv. 222-29): [Lei lo pianse con alte grida, / poi gettò e sparse la fiala dov'era il filtro. / Il monte ne fu bene irrorato; / gran giovamento ne trasse / tutto il paese e la contrada: / li hanno trovato molte buone erbe, / germogliate dal filtro.].

Facendo germogliare l'intera contrada il filtro rivela indubbiamente il proprio potere fecondante, una qualità che verosimilmente si può intravedere simboleggiata dalla funzione che la leggenda tristaniana gli attribuisce.

### **9.b) Raimbaut, Bernart e Chrétien**

Nella seconda metà del XII sec. Raimbaut d'Aurenga con la sua canzone *No chant per auzel ni per flor* dava voce alla felicità e alla vitalità che, per un insieme quasi inscindibile di motivi,

dovevano apparire esterne all'ortodossia dettata dall'amor cortese<sup>243</sup>.

Ciò che sembra interessare Raimbaut è creare una corrispondenza tra l'appagamento che Tristano ebbe da Isotta e la soddisfazione desiderata dall'autore; a tale scopo egli recupera proprio il motivo del filtro amoroso:

*Car ieu begui de l'amor  
que ja·us dei amar celada. (28)  
Tristan[s], qan la·il det Yseus gen  
e bella, non saup als faire*

(vv. 27-30): [Poiché ho bevuto l'amore / devo amarvi in segreto. / Tristano, quando gli donò il suo amore la gentile Isotta / e bella, non poté fare altro].

Raimbaut, però, priva del suo termine medio quella che i contemporanei dovevano sentire come la metafora più lineare per riferirsi all'amore in ambito tristaniano, passando, così, dal 'bere il filtro dell'amore' della leggenda (con le implicazioni metonimiche di cui si è già detto<sup>244</sup>) al 'bere l'amore', che permetteva contemporaneamente di recuperare un *topos* classico come quello dell'amore di Didone per Enea<sup>245</sup> in un intricato insieme di rapporti intertestuali degno di una *Waste Land* di T. S. Eliot.

---

<sup>243</sup> Per l'eterodossia di Raimbaut si veda DI GIROLAMO, 1989, p. 131 e particolarmente MILONE, 1983, soprattutto p. 8.

<sup>244</sup> Si veda p. 27.

<sup>245</sup> I versi dell'*Eneide* sono riportati nella n. 45 a p. 27.



La canzone di risposta di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover*<sup>246</sup> sembra, per contro, configurarsi come negazione, in risposta al collega, di quella felicità ma anche come un secondo tentativo di evasione dall'ortodossia trobadorica e dalla realtà quasi angusta dell'amor cortese verso una soluzione opposta: quella del silenzio e della morte<sup>247</sup>.

Per affermare la propria, personale soluzione all'amor cortese verso l'oscuramento della voce poetica, Bernart riutilizza, capovolgendolo, il *senhal* consegnatogli da Raimbaut: *Tristan*.

Ma della leggenda l'autore sente verosimilmente ciò che di drammatico era rimasto fuori dalla canzone del suo collega e sembra rifiutarsi di accogliere come lecita una soluzione che riportava alla mente il lato peccaminoso della vicenda dei due amanti.

Verosimilmente, nella memoria poetica di Bernart, la leggenda doveva pur sempre apparire come una vicenda adulterina anche se utilizzata come svelamento giocoso; una soluzione eterodossa rispetto alla dottrina della *fin'amor*, pur nel ludico poetare di un aristocratico come Raimbaut. Egli, dunque, opta per il silenzio, per la rinuncia e l'incomunicabilità.

L'ultimo ad intervenire nella tenzone è Chrétien de Troyes<sup>248</sup> con la sua *D'amors qui m'a tolu a moi*, nella quale campeggia la

---

<sup>246</sup> Per la canzone si veda RONCAGLIA, 1949, pp. 69-71.

<sup>247</sup> DI GIROLAMO, 1989, p. 130.

<sup>248</sup> Per l'autore si veda BEZZOLA, 1958-63, vol. 3, t. 1, pp. 306-11 e pp. 385-99, mentre per i rapporti con Thomas e Béroul si rimanda a ZAGGANELLI, 1992.

serena risoluzione dell'autore a riportare il problema del servizio d'amore all'interno dell'ortodossia di un amore (quello cortese) che non aspetta nulla, che sa di non essere ricambiato (semmai indesiderato) ma che tuttavia non desiste dal servire la sua dama e insieme a lei Amore, e contemporaneamente rinuncia al desiderio di ottenere soddisfazione in preda alla passione, all'impeto, all'impulso amoroso fuor di misura.

Chrétien infatti non ha bevuto il filtro che 'avvelenò' Tristano e lo rese folle di un amore *sōlūtāneus*<sup>249</sup>:

*Onques du buvrage ne bui* (28)

*dont Tristan fu enpoisonnez;*

*mes plus me fet amer que lui*

*fins cuers et bone volentez.*

*Bien en doit estre miens li grez,* (32)

*qu'ainz de riens efforciez n'en fui,*

(vv. 28-33): [Io non ho mai bevuto il filtro / da cui fu avvelenato Tristano; / ma più di lui mi fa amare / cuore puro e retta volontà. / E ben me ne tocca il merito, / perché non vi sono stato costretto da niente,].

La pozione non fece semplicemente innamorare Tristano ma lo avvelenò, al pari dei vari veleni a cui il protagonista del racconto si era esposto più e più volte e che, in mancanza delle cure di Isotta, lo avrebbero portato alla morte, tanto quanto lo

---

<sup>249</sup> PUNZI, 1988, p. 66, riprendendo l'interpretazione della FERRARI, 1981, riesamina l'*amor soltaine* del v. 2142 del *Roman d'Eneas* in cui l'amore di Didone è visto come una passione *ratione soluta*.

condurrà al sonno eterno la pozione che a lei lo lega in un amore illecito e fuori di ogni legge sociale e di ogni ragionevolezza.

Il *buvrage*, dunque, è qualcosa di innaturale che non rende nemmeno merito all'amante per quell'amore, poiché costringe un sentimento che dovrebbe essere libera elezione di un cuore puro.

Opponendosi ad una passione non contenuta dalla *mesure* e dalla *raison*<sup>250</sup>, Chrétien si spinge a ricondurre entro le fila dell'ortodossia una discussione che stava debordando verso soluzioni non previste dall'amor cortese.

Sembra notevole, inoltre, che Chrétien tenti di raggiungere il suo obiettivo attraverso la negazione di ciò che evidentemente la leggenda di Tristano doveva rappresentare per trovatori e trovieri contemporanei.

Un elemento in particolare, all'interno della storia dei due amanti, doveva essere in grado di richiamare nell'immaginario dei lettori quella vicenda di amore illecito e cogente, non appena vi ponevano mente: la pozione d'amore.

A questo punto, sembra utile mettere in evidenza come la materia tristaniana, ed in particolare il motivo del filtro amoroso<sup>251</sup>, sia stato riutilizzato da autori a scopo quasi sperimentale.

La problematica sollevata dai meccanismi tristaniani dell'innamoramento, della pozione, dell'amore più o meno

---

<sup>250</sup> I due termini provengono dall'altra canzone di Chrétien di sicura attribuzione: *Amors tençons et bataille*, vv. 23-24.

<sup>251</sup> Al tema della pozione amorosa è necessario connettere, verosimilmente, quello di ascendenza classica del 'bere l'amore'; per tale problema si veda a p. 27.

colpevole incideva, quindi, verosimilmente sulla ricezione di quella leggenda, e d'altro canto quest'ultima si poteva prestare a tentativi di risolvere, anche se in sede prevalentemente poetico-stilistica<sup>252</sup>, quello che era lecito avvertire (in alcuni casi e da parte di alcuni autori) come un limite e un vicolo cieco dell'ideologia che sostiene l'amor cortese<sup>253</sup>.

In altre parole, la tematica tristaniana dell'amore (un amore adultero, innaturale, negativamente irrazionale e totalitario) poteva rappresentare, nelle mani di poeti il cui estro in alcuni casi trascinava dall'ortodossia dell'amor cortese, una soluzione allo schema eternamente frustrante dettato da quel modello poetico-comportamentale.

Il desiderio, allora, di risolvere lo stallo dell'amor cortese, di un amore irrealizzabile perché concepito per essere tale, poteva spingere Raimbaut a recuperare l'astuzia, la magia irresistibile e il giocoso inganno<sup>254</sup> che si scorgeva nel mito di Tristano e Isotta; i due amanti che in perfetta intesa, realizzano la propria felicità attraverso la finzione e il raggio.

Ma, contemporaneamente, poteva condurre Chrétien a condannare ciò che di fatale, innaturale e mortale vi è nella

---

<sup>252</sup> Si veda quanto afferma MILONE, 1983 a proposito del nesso tra l'eterodossia di Raimbaut d'Aurenga e il suo impianto di scelte stilistiche.

<sup>253</sup> Per Raimbaut sarebbe, tuttavia, più opportuno parlare di sovrapposizione, all'ideologia della *fin'amor*, di un atteggiamento aristocratico (cfr. MILONE, 1983, *passim*).

<sup>254</sup> Per il rapporto tra *trobar plan*, *gabar* e la «buffonesca eversione» che sottende a certe operazioni di "svelamento" di Raimbaut si veda MILONE, 1983, soprattutto p. 16.

leggenda, imperniata su un amore cogente, avvelenante e soprattutto socialmente e moralmente illecito.

Ma l'autore riservava, verosimilmente, tale discussione ad una trattazione più ampia come il *Cligès*, che sembra configurarsi non a caso come una presa di posizione ferrea contro il filtro tristaniano<sup>255</sup>.

Quelli di Raimbaut, Bernart e Chrétien sembrano, dunque, atteggiamenti antitetici che tuttavia tradiscono, attraverso i tentativi poetici di sovvertire il modello dell'amor cortese e quelli di riportarlo entro i limiti del consentito, ricezioni diverse ma ugualmente significative della leggenda tristaniana.

Per di più, anche se Chrétien è "costretto" a rispondere a tono al *senhal* e agli elementi messi in campo da Raimbaut, la tenzone appare inscindibilmente legata alla riutilizzazione, e poi al capovolgimento, proprio del motivo del filtro.

### **9.c) Il *Cligès* di Chrétien de Troyes:**

Dopo la netta opposizione dimostrata da Chrétien nell'ambito della tenzone poetica con Raimbaut e Bernart, sembra acquisire nuova luce anche il titolo che, nel prologo del *Cligès*, l'autore pare aver dato al suo romanzo tristaniano perduto: *del roi Marc et d'Ysalt la blonde* (v. 5)<sup>256</sup>.

Verosimilmente, con quel verso, l'autore vuole evitare la menzione della coppia fedifraga in favore di quella lecita, e non necessariamente per una presunta predilezione di Chrétien per

---

<sup>255</sup> MANCINI, 1997, pp. 168-69.

<sup>256</sup> Per le citazioni si è utilizzato POIRION, 1994; una traduzione italiana del testo di Chrétien ci è data in AGRATI - MAGINI, 1983<sup>A</sup>.

l'istituzione del matrimonio, teoria ormai obliterata e largamente contestata<sup>257</sup>.

Inoltre il poeta della Champagne sembra replicare polemicamente ai meccanismi tristaniani di innamoramento e di costruzione di quelle peripezie, che vedono gli amanti di Cornovaglia impegnati nel continuo sfuggire agli agguati e ai tranelli.

Chrétien mostra di condannare il loro fingere, dissimulare e “gabbare”, invece di cercare scappatoie “legittime” che egli si premurerà di verificare nel comportamento di Fenice, l'eroina anti-tristaniana<sup>258</sup> (o meglio “anti-isottiana”) del *Cligès*.

La protagonista infatti, al centro del romanzo, nello stesso momento in cui decide di realizzare il proprio desiderio di libertà, denuncia la scelta illecita e soprattutto di comodo operata da Isotta.

Fenice desidera amare totalmente e senza compromessi il nipote di colui al quale è stata promessa, indipendentemente dalla sua volontà, ma non a quel prezzo, e anzi, proprio grazie alla sua opposizione a quel comportamento:

*«Mialz voldroie estre desmanbree  
que de nos deus fust remanbree                   (3128)  
l'amors d'Ysolt et de Tristan,  
don mainte folie dit an,  
et honte en est a reconter.*

---

<sup>257</sup> Si veda MARANINI, 1966, *passim*.

<sup>258</sup> Di un «*hyper-Tristan*» invece che di un «*anti-Tristan*» preferisce parlare PAYEN, 1973, pp. 624-25.

*Ja ne m'i porroie acorder* (3132)

*A la vie qu'Isolz mena.*

*Amors en li trop vilena,*

*que ses cuers fu a un entiers,*

*et ses cors fu a deus rentiers.* (3136)

*Ensi tote sa vie usa*

*N'onques les deus ne refusa.*

*Ceste amors ne fu pas resnable,*

*mes la moie iert toz jorz estable,* (3140)

*car de mon cors et de mon cuer*

*n'iert ja fet partie a nul fuer.*

*Ja mes cors n'iert voir garçoniers,*

*n'il l'i avra deus parçoniers.* (3144)

*Qui a le cuer, cil a le cors,*

*toz les autres an met defors.*

(vv. 3127-46): [«Preferirei essere squartata / che udire ricordare a nostro riguardo / l'amore di Isotta e di Tristano / di cui si raccontano tali follie, / che ne ho onta a parlarne. / Mai potrei conformarmi / alla vita che condusse Isotta: / in lei l'amore fu troppo svilito, / ché il suo cuore apparteneva in tutto a uno solo, / mentre il suo corpo ebbe due beneficiari. / Così ella consumò la propria vita / senza rifiutarsi mai ad alcuno dei due. / Quell'amore non fu legittimo, / ma il mio durerà per sempre. / Né il cuore né il corpo / saranno in alcun modo separati. / Mai il mio corpo sarà prostituito; / mai avrà due contendenti. / Chi ha il cuore avrà anche il corpo, / e ogni altro ne sarà escluso!»].

Fenice è in tormento, è promessa all'imperatore ma amata, riamata, il nipote di questo, tuttavia non intende cadere nell'onta di cui anche parlare è illecito, quella commessa da Isotta, nel suo folle amore per Tristano, di aver dato il cuore ad un uomo e di aver concesso il corpo a due.

Tuttavia, ciò che Chrétien rifiuta non è l'adulterio, poiché anche Fenice è colpevole di quel peccato, ma è piuttosto, da un lato, la segretezza e l'inganno, dall'altro, un amore innaturale e cogente.

Fenice vuole un amore libero<sup>259</sup>, un amore comunque adultero, ma affrancato dalle costrizioni che gravano su Isotta e Tristano di dover continuamente scampare alle prove di Marco.

Perseverando in una passione totalmente obnubilante, senza ragione e misura, Isotta risulta, malgrado l'astuzia e la creatività che la contraddistinguono, tutto sommato un'eroina passiva che subisce una sorte imposta dall'esterno invece di vivere un sentimento, come quello di Fenice, scelto, eletto e nutrito liberamente.

Il libero arbitrio pare caratterizzare la concezione che Chrétien ha dell'amore cortese, la stessa che egli proclamava nella canzone *D'amors qui m'a tolu a moi*, poiché l'ineluttabile non appartiene alla sua visione di libertà d'amare.

Chrétien, perciò, rifiuta tutto ciò che di inesorabile vi è nella leggenda tristaniana, sia esso identificato da un filtro<sup>260</sup> che

---

<sup>259</sup> MARANINI, 1966, p. 56.

<sup>260</sup> Come afferma la PUNZI, 1988, p. 68, infatti, «l'amore non ha bisogno per vivere di un filtro fatato», commentando un verso (v. 7989) del *Roman d'Eneas*.



obbliga due persone ad amarsi in eterno, sia esso rappresentato da un vincolo formale che assegna ad una donna delle responsabilità da lei non scelte, costringendola a compromessi che manifestano la vera essenza della sua paralisi<sup>261</sup>.

«Desiderio, ragione, volontà», queste tre componenti fanno dell'opera di Chrétien un romanzo di una nuova età letteraria<sup>262</sup>, in cui l'amore che predomina è quello retto dalla ragione, in cui il meraviglioso viene utilizzato per risolvere, quasi in modo utopico, un'*impasse* (quella dell'amor cortese) altrimenti insuperabile.

Quello di Chrétien è un modo particolare di sfruttare lo straordinario ereditato dalla materia celtica, e nel caso specifico la magia dei filtri e delle pozioni.

Se prima, infatti, essi servivano ad evocare l'ineluttabilità di una passione irresistibile e proprio per questo non eletta liberamente, ora si prestano a creare una via di fuga dall'unica soluzione prima proponibile: il compromesso forzato di Isotta.

---

<sup>261</sup> Una lettura simile dell'eroina tristaniana sembra darne anche PAYEN, 1973, pp. 623-24, parlando del supposto riferimento di Cercamon (si veda inoltre n. 57 a p. 54).

<sup>262</sup> Questo il parere di MARANINI, 1966, p. 61.

### III

## LINEE DI SVILUPPO

Nei capitoli precedenti si è messo più volte in evidenza come ogni autore debba essere considerato, pur tenendo conto delle relazioni che legano alcune opere tra loro, un caso a sé stante.

Appare evidente, infatti, che, il poeta che si accinge a rimaneggiare un'opera, sia questa fisicamente esistente e dinnanzi a lui, sia essa derivabile da una tradizione orale di pubblico dominio a cui tutti potevano attingere, la modifica (più o meno volontariamente) tanto da un punto di vista filologico (errori, varianti e così via) quanto da un punto di vista interpretativo che necessariamente chiama in gioco la sua cultura e il suo personale modo di interpretare la realtà che lo circonda.

### 1) Il lessico dei rimaneggiatori

Le diverse peculiarità linguistiche degli autori e la sovrapposizione di lingua, grafia, fonetica dei copisti ha inciso, com'è consueto, sulla tradizione degli elementi lessicali giunti fino a noi, attraverso i quali i diversi rimaneggiatori nelle loro opere facevano riferimento al motivo del filtro.

L'analisi comparata dei testi suggerisce alcune osservazioni, senza tuttavia voler assurgere a repertorio lessicale che registri,

anche solo all'interno della tradizione tristaniana, le innumerevoli occorrenze con le quali il motivo del filtro (molto spesso mascherato all'interno di un discorso più ampio) compare.

Le attestazioni dirette riguardanti l'episodio della pozione si concentrano attorno ad una terminologia costituita da pochi termini, come del resto poche sono le occasioni in cui i diversi rimaneggiatori trattano la questione.

Il testo di Thomas, vista soprattutto la scarsità e la lacunosità delle testimonianze che lo tramandano, mantiene una certa coerenza nell'indicazione del filtro amoroso e, accanto al più consueto *beivre*<sup>1</sup> (vv. 2493 e 2495) si può far riferimento, anche se con cautela, all'*amer* di cui sono intessuti i versi del frammento Carlisle che vanno dal 33 al 71<sup>2</sup>.

Questa uniformità lessicale, di fronte alla varietà dei versi di Béroul, non può che apparire appiattimento linguistico. Tuttavia è necessario sottolineare la diversità dello stato di frammentarietà dei due autori<sup>3</sup>, sebbene la mole di versi di Béroul pervenutici (circa 4500 versi)<sup>4</sup> sia comparabile a quella

---

<sup>1</sup> *Beivre* è una delle grafie alternative della parola *boivre* che in *DALF*, s.v. *boivre*, t. 1, p. 676, col. 3, compare assieme alle principali varianti alternative: appunto *beivre* e *baivre*, *beivere*, *boire*, *boyre*, tutte indifferentemente usate sovente nell'accezione di 'veleno' (si veda inoltre *TL*, s.v. *boivre*, vol. 1/A-B, p. 1037, col. 1).

<sup>2</sup> Per il frammento si veda l'Appendice A a p. 200, mentre per il gioco di parole si vedano p. 71 e ss. e la relativa n. 94.

<sup>3</sup> Si danno dieci frammenti per Thomas e un solo codice (anche se mutilo) per Béroul.

<sup>4</sup> Per la tradizione di Béroul si veda p. 94.

dei frammenti di Thomas (circa 3300 versi)<sup>5</sup>.

Allo stesso tempo è necessario tener conto della ricchezza di tradizioni, della quale la critica si dimostra ormai sicura, a cui il poema di Bérout sembra ricollegarsi<sup>6</sup>.

Accanto, infatti, al sintagma *boivre d'amor* (v. 2218), si possono indicare *lovendrants* e *lovendrins*<sup>7</sup> (rispettivamente ai vv. 2159 e 2138) legati, evidentemente, alla Cornovaglia inglese.

Ad una volontà di ridurre il ruolo del meraviglioso di tipo magico<sup>8</sup> possono essere ricondotte, invece, le forme *vin herbez* (v. 2138), la sua variante *vins herbez* (v. 2259), o le loro contrazioni *vin* (2133, 2149) e addirittura *herbé* (1414) che diventa quasi antonomasia o forse è lecito parlare di metonimia, in virtù di quanto già detto a proposito del ruolo della retorica nel dissimulare il meraviglioso<sup>9</sup>.

Più avvicinabile al mondo dei *mirabilia*, ma anche più legato al significato vero e proprio di veleno, è il termine *poison*<sup>10</sup> (vv. 1384, 2283), che in altri autori sarà maggiormente utilizzato.

Le due *Folies* oltre a replicare i già consueti *boivre* (v. 172),

---

<sup>5</sup> Per un elenco dei mss. che tramandano il testo di Thomas si veda p. 58.

<sup>6</sup> Per i rapporti tra Bérout e la tradizione giullaresca si veda p. 96.

<sup>7</sup> I termini sono attestati da *DALF*, s.v. *lovendrants* e *lovendrins*, t. 5, p. 43, col. 2, e da *TL*, s.v. *lovendrenc*, vol. 5/K-L-M, p. 699, col. 2, con il significato specifico di 'filtro d'amore', come denuncia la loro stessa costruzione etimologica.

<sup>8</sup> Per il problema si veda la n. 14 a p. 10 ed inoltre p. 110.

<sup>9</sup> Si veda p. 19.

<sup>10</sup> Il sintagma può assumere tanto il valore di 'filtro magico' quanto quello di 'veleno' (*DALF*, s.v. *poison*, t. 6, p. 258, col. 2, 1-2 e *TL*, s.v. *poison*, vol. 7/P-PYHONIQUE, p. 2139, col. 1).

*boivres* (vv. 307 e 316) e *buvrage* (v. 434) per *Fb* e *baivre* (vv. 461, 654, 655) per *Fo*, non aggiungono molto ad una terminologia piuttosto uniforme, tranne quando *Fb* registra un tentativo di indagine pseudo-scientifica con il suo *de plusors herbes mout divers* (v. 317) e laddove *Fo* registra la metafora, verosimilmente di ascendenza biblica, che sostituisce al consueto vino magico l'immagine della coppa (l'*hanap* dei vv. 473 e 651).

Alla medesima fraseologia sembrano attenersi anche le fonti indirette della leggenda prese in esame, tra le quali si nota la ripresa della metafora virgiliana *begui de la amor* [bevvi (il filtro del) l'amore] presente in Raimbaut<sup>11</sup> (v. 27 della sua *No chant per auzel ni per flor*) e l'ortodossia di *beivre* (v. 224) e *beivrë* (v. 229) del *lai dei deus amanz* di Marie de France<sup>12</sup> e di *buvrage* (v. 28 di *D'amors qui m'a tolu a moi*) di Chrétien<sup>13</sup>.

Non sembra però senza significato che il poeta della Champagne faccia riferimento alla bevanda in modo da poter specificare al verso successivo (v. 29) *dont Tristan fu enpoisonnez*, non solo richiamando esplicitamente l'infermità dell'amante di Cornovaglia, ma dichiarandolo espressamente avvelenato.

Sul versante della poesia tedesca il testo di Eilhart risulta aver subito un livellamento lessicale non necessariamente presente nell'originale; pressoché uniformi, eccezion fatta per la variante grafica *trang* (v. 2806), risultano le occorrenze del termine designato ad identificare la pozione magica: bastino da esempio i vv. 2370, 2373, 2385, 2401, 2457, 2460, 2478, 4059 per la

---

<sup>11</sup> Per il testo del poeta e per la "polemica" da lui scatenata si veda p. 150.

<sup>12</sup> Per i problemi sollevati dal *lai* di Maria di Francia si veda p. 148.

<sup>13</sup> Il testo della canzone è analizzato a p. 152.

forma *tranck* e vv. 2779 e 4063 per *tranckβ*.

Gottfried, dal canto suo, epigono di Thomas, si stabilizza su *tranc* (vv. 11445, 11462, 11467, 11706, 12488), *tranke* (v. 11452) e *trankes* (vv. 12652 e 12655) la cui unica variante combinatoria risulta in qualche caso *tranc von minnen* (v. 11435) che dichiara espressamente la sua natura di filtro d'amore in contrapposizione al semplice *wine* del v. 11672.

Il lessico, dunque, non pare estremamente pregnante tranne che per alcune deviazioni da una norma che appare quasi dettata anteriormente e replicata dai vari rimaneggiatori.

Questa uniformità sembra realizzarsi sia (1) grazie al recupero di valori metaforici sia (2) per mezzo di un appiattimento normalizzante che ha lo scopo di limitare il meraviglioso-magico.

(1) Nel primo caso rientrano non solo *Fo* con la metafora biblica dell'*hanap* e Raimbaut con quella virgiliana del *begui de la amor*, ma soprattutto *l'amer* del frammento Carlisle.

Il gioco di parole presente in quel manoscritto, infatti, attraverso un'insistita reiterazione, volutamente anaforica, dello stesso motivo, sembra quasi voler costituire una equivalenza tra termini già omografi e omofoni.

Identificando, come attraverso l'operazione metonimica, un concetto (amore - *l'amer*/amare) con un altro (filtro - *l'amer*/amaro), verrebbe ricostruito lo stesso procedimento che in Raimbaut seguiva la direzione opposta: 'bere il filtro' → 'bere l'amore'.

(2) Per il secondo caso, si è già sottolineato come per Thomas sia possibile ritrovare certe tendenze ad imporre una

*verur* che resiste al meraviglioso<sup>14</sup>, mentre in Bérout la varietà linguistica sembra comunque vincolata alla “pseudo-scientificità” di *vin*, *vin herbez*, e *herbé*.

Il motivo del filtro, evidentemente, era già stato oggetto di rielaborazione, manifestatasi prevalentemente attraverso una duplice tendenza: da un lato il recupero della metafora virgiliana del ‘bere l’amore’ evolve in metonimia; dall’altro le forze della razionalizzazione, che avevano già operato sulla *geis*, impongono un livellamento lessicale ai testi, privati sempre più dell’elemento magico.

Tuttavia in Bérout l’intervento dei termini, tra loro intercambiabili, *lovendrants* e *lovendrins*, palesano, come si è visto, una familiarità spiccata con ambienti e culture diverse, nonché probabilmente con la tradizione giullaresca<sup>15</sup>.

Si può, allora, ipotizzare che proprio a quegli ambienti si debba l’abitudine di utilizzare (e perciò tramandare) elementi lessicali che assommano indistricabilmente i due nuclei semantici che in altre lingue rimangono separati; nettamente diverso infatti risulta l’uso di *tranck von minnen* rispetto a quello di *lovendrins*.

Da questa prospettiva, allora, si può supporre che *lovendrants* e *lovendrins*, unificando ‘pozione’ e ‘amore’ in uno stesso sintagma, sembrano verosimilmente rappresentare una forma di fusione che, pur preservando il meraviglioso insito nel motivo,

---

<sup>14</sup> Per la *verur* di Thomas si veda p. 74.

<sup>15</sup> Per il problema si veda la n. 143 a p. 95.

conservano contemporaneamente i procedimenti retorici ai quali era stato già sottoposto<sup>16</sup>.

## 2) La reciprocità e l'amore prima del filtro

Si è già sottolineato come la *Folie* di Berna abbia suscitato nella critica un problema spinoso<sup>17</sup>. In quel testo, infatti, un gruppo di versi appartenenti al dialogo tra Tristano e Brangvain riportava la notizia secondo la quale gli effetti della pozione amorosa si sarebbero distribuiti non equamente tra i due amanti<sup>18</sup>, tanto da portare gli studiosi a ipotizzare che si trattasse di una lezione da attribuire all'archetipo.

La questione fu risolta in effetti da RENÉE CURTIS, che attribuendo la variante narrativa al desiderio spiccato di drammatizzazione presente della *Fb*, concluse che essa doveva appartenere alla serie di originalità dell'autore del testo normanno<sup>19</sup>. Non vi è dubbio, tra l'altro, che almeno la versione di Béroutl possa confermare tale punto d'arrivo, vista l'assoluta mancanza di elementi atti a suggerire la superiorità dell'amore

---

<sup>16</sup> La particolarità è tanto notevole quanto più in altre tradizioni, e da parte di altri autori, i due termini ('filtro' e 'amore') vengono disgiunti.

<sup>17</sup> Il riferimento (per cui si veda p. 128) riguarda il problema della reciprocità dell'amore tra Tristano e Isotta.

<sup>18</sup> La mancanza di equità avrebbe lasciato Isotta immune dall'amore mentre Tristano ne sarebbe stato distrutto.

<sup>19</sup> Si veda inoltre, per la perfetta uguaglianza dell'amore tra Tristano e Isotta nella versione comune, la posizione di FRAPPIER, 1963, soprattutto a p. 267.



di uno degli amanti rispetto all'altro.

RENÉE CURTIS, tuttavia, affermava anche che il tratto "innovativo" presente in *Fb* doveva necessariamente appartenere alla leggenda antica e non all'archetipo; può essere, perciò, interessante notare che vi è almeno un testo, apparentato con la leggenda tristaniana, a rappresentare due protagonisti il cui legame non sia perfettamente reciproco; lo stesso testo che, verosimilmente, rappresentò per la storia di Tristano e Isotta una fucina ricca di elementi narrativi dalla quale attingere.

Il racconto di Diarmaid e Grainne presenta, come si è visto<sup>20</sup>, una promessa sposa già innamorata di un altro uomo che, soggiogata dal fascino dell'amato, supera qualsiasi inibizione e lo lega a sé attraverso un vincolo magico. Egli, infatti, non ama la donna, che si dimostra la vera animatrice del racconto, nonché la causa scatenante della fuga che li vedrà esiliati fino alla rappacificazione con il re tradito.

Le premesse, sebbene invertite, sembrano replicare la medesima struttura: Tristano (nella *Fb*) soffre per Isotta che non lo riama poiché la potenza del filtro non fu ben distribuita tra loro; Grainne ama Diarmaid che, anche dopo averla rapita, si rifiuta di farla sua fino alla seconda *geis*.

È lecito chiedersi, a questo punto, se, all'interno delle redazioni conosciute, si possano ravvisare elementi che permettano di far chiarezza apportando ulteriori informazioni.

Il testo di Eilhart sembra, a tal proposito, di poco aiuto poiché oltre all'atteggiamento di Tristano, quasi in colpa di non prendere Isotta in moglie, dopo averla guadagnata nel

---

<sup>20</sup> Si veda p. 37.

combattimento<sup>21</sup>, il testo non fornisce altri appigli<sup>22</sup>.

Più significativo sembra, invece, il *lai* di Maria di Francia, già analizzato<sup>23</sup>; tra i due amanti, infatti, la donna sembra il personaggio più intraprendente, nel momento in cui organizza il piano perché il suo amante superi la prova. Ma ciò che colpisce è soprattutto, come si è detto, la gelosia del padre, che ha imposto un ostacolo all'ottenimento della mano della propria figlia; l'espedito della protagonista del *lai* è, dunque, un'immagine molto vicina a quella della fuga di Diarmaid e Grainne dal vecchio Finn.

Anche Gottfried sembra, nei suoi versi, contrapporre al dubbioso, assennato e meno vitale Tristano una Isotta più decisa, energica, spregiudicata nel dichiarare per prima il proprio amore, nel predisporre l'uccisione di Brangvain e nell'escogitare l'inganno della prima notte di nozze<sup>24</sup>.

Ma proprio il testo di Gottfried porta inevitabilmente ad un altro problema, collegato al precedente: quello dell'antiorità dell'amore rispetto al filtro. La critica si è a lungo trattenuta su una domanda considerata «da sempre inappagata: l'innamoramento di Tristano e Isotta avviene prima del filtro o è solamente il risultato del suo magico potere?»<sup>25</sup>

Se, come si è appurato, per Bérout il *lovendrart* è l'unico

---

<sup>21</sup> Ci si riferisce all'avventura contro il mostro irlandese.

<sup>22</sup> Si rimanda a CURTIS, 1970, p. 200 e ss. per l'analisi dei passi di Eilhart che potrebbero suggerire la non reciprocità.

<sup>23</sup> Si veda p. 148.

<sup>24</sup> Si veda p. 144.

<sup>25</sup> La questione è affrontata in questi termini da GILLESPIE, 1990.

responsabile di quella passione contraria alla legge, anche in Eilhart gli elementi testuali a favore di un amore preesistente risultano troppo deboli.

Si potrebbe, tuttavia, notare come la preesistenza dell'amore rispetto alla pozione amorosa sia, nella versione tedesca, suggerita non già dal testo ma dalle intromissioni e dalle anticipazioni dell'autore stesso.

La precisione "scientifica" con cui Eilhart rappresenta un *tranck* preparato quasi appositamente per "punire" una relazione illecita, invece di suggellare un'alleanza tra regni, può essere indicativa.

Il giudizio su Thomas non può che rimanere in bilico tra due opposte tendenze: da un lato la perentoria identificazione, consacrata dal frammento Carlisle, tra l'amore, il mare e l'amaro; dall'altro l'enigma dei vv. 2486-92<sup>26</sup> e l'apparente intenzione dell'autore di obliare il filtro in ogni punto della narrazione<sup>27</sup>.

Se infatti il bisticcio costruito su *lamer* è incentrato interamente su filtro-amore-mare, la preghiera di Tristano a Kaherdin suggerisce che l'eroe e Isotta si amassero già al tempo delle cure della principessa.

L'autore per il quale i dubbi possono essere più facilmente fugati è, invece, Gottfried. L'amore tra Isotta e Tristano è, secondo gli studiosi (e con buoni appoggi testuali), così dichiaratamente precedente all'assunzione del *tranc* da essere

---

<sup>26</sup> Per il dialogo-monologo tra Tristano e Kaherdin si veda p. 61, mentre per i vv. 2486-92 si veda p. 63.

<sup>27</sup> Ci si riferisce a una tendenza già sottolineata a p. 63.

stato determinante nel teorizzare il valore puramente simbolico del filtro amoroso all'interno della versione medio-alto tedesca.

### **3) La durata del filtro e il ritorno in società**

FRAPPIER, nel suo contributo sulla *version commune* e sulla *version courtoise* definiva il venir meno degli effetti del filtro in termini di necessità di «far ritornare Tristano e Isotta dalla foresta»<sup>28</sup>, ma si è già sottolineato come le istanze della versione “comune” possano essere più complesse<sup>29</sup>, ed in particolare connesse alle implicazioni sociali insite nel desiderio degli amanti di essere riammessi in società.

Se non appartenesse storicamente ad un contesto diverso, la leggenda di Tristano e Isotta potrebbe a pieno titolo rientrare all'interno di quell'insieme di testi irlandesi che vanno sotto il nome di *Aithed*<sup>30</sup>: i racconti di fuga e rapimento.

L'“esilio” dei due amanti di Cornovaglia costituisce un elemento determinante per provare a delineare i rapporti tra i significati veicolati dal racconto e il contesto socio-politico in cui esso si sviluppa.

Dopo aver segnalato la relazione esistente tra la leggenda tristaniana e il racconto irlandese e soprattutto tra il motivo tristaniano del filtro d'amore e quello celtico della *geis*, si possono tentare dei confronti su altri elementi collaterali.

---

<sup>28</sup> FRAPPIER, 1963, p. 271.

<sup>29</sup> Si veda p. 90.

<sup>30</sup> Dell'*Aithed* si è trattato in precedenza a p. 38.

Se da una parte la *geis*, come si è detto<sup>31</sup>, ha la sua spiegazione antropologica nell'essere uno strumento utile alla convivenza sociale, dall'altra la *fin'amor* meridionale costituisce innegabilmente uno dei valori positivi ereditati dalla "nuova" società cortese<sup>32</sup>.

La somiglianza risiede, verosimilmente, nel fatto che entrambi questi fattori sembrano in qualche modo essere stati utilizzati dai rispettivi racconti (in epoche e contesti storico-sociali diversi) in modo sovversivo e destabilizzante.

Mentre, infatti, la *geis* si inserisce nella trama del racconto di Diarmaid e Grainne come elemento scatenante del rapimento della promessa sposa del re, analogamente, il filtro (metafora di una *fin'amor* denaturata<sup>33</sup>), oltre che privare ugualmente un re della sua sposa, sottintende la trasformazione di un amore puro in passione folle e sovversiva.

Probabilmente, era contro questo che Chrétien de Troyes si scagliava nel suo *Cligès*, nel riconoscere nella leggenda tristaniana il veicolo di un amore senza *mesure* e *raison*, innaturale come può esserlo una passione derivata da un incantesimo<sup>34</sup>.

Thomas aveva sicuramente contribuito a questa rappresentazione, se si accetta con alcuni critici il giudizio sulla

---

<sup>31</sup> Si veda p. 32.

<sup>32</sup> Per tale giudizio si confronti inoltre PAYEN, 1973, p. 628.

<sup>33</sup> Che l'amore tra Tristano e Isotta non rappresenti il vero amor cortese lo dichiara anche Thomas (si vedano i vv. 381-82 citati a p. 63 e la relativa n. 80).

<sup>34</sup> Si veda quanto detto alla n. 55 a p. 193 a proposito di Maria di Francia.

sua mancanza di ottimismo. La sua raffigurazione di un amore totale, quasi indipendente dal filtro<sup>35</sup>, interamente significato dal dolore dell'*amer*, non sarebbe che un inganno svelato dal doppio tradimento, quello di Isotta nei confronti di Tristano e viceversa, nonché dalla mediocrità di Isotta nel suo cedere al compromesso condannato da Chrétien.

Eilhart, dal canto suo, meno attaccato all'indagine psicologica dei personaggi e delle situazioni, si sarebbe fatto portavoce delle tensioni tra i desideri individuali degli amanti e i vincoli della legge sociale.

Quel dissidio lo spingerebbe a rappresentare due protagonisti da un lato continuamente portati a giustificarsi e scagionarsi, cercando l'affrancamento dal peccato, attraverso pentimenti e rimorsi, dall'altro spasmodicamente attratti dalla corte da cui sono stati banditi e alla quale, grazie al venir meno degli effetti del filtro, potranno fare ritorno.

Tristano e Isotta non saranno mai in grado, tuttavia, di svincolarsi dall'amore che li lega in eterno; e neanche nella redazione di Béroul, l'unica altra versione nella quale la forza della pozione d'amore è dotata di una durata prestabilita, ciò accade.

Anche per il poeta normanno, dunque, i conflitti sono protagonisti: la scadenza del *lovendrins*, che deve servire alla riammissione degli amanti alla corte di re Marco, contrasta con il loro perseverare nell'amore adultero, che diviene l'ennesima menzogna.

Il mentire è necessario ma non forzato, poiché è l'unica

---

<sup>35</sup> Sul valore della durata illimitata del filtro si veda VINAVER, 1927, p. 79.

soluzione che permette ai due “peccatori” di essere riammessi all’interno di una legge sociale totalmente differenziata da quella divina.

#### **4) La responsabilità e Brangvain**

Anche se, all’interno del racconto irlandese, Grainne assume la funzione di scintilla scatenante dell’intera trama, i rapporti di responsabilità che si delineano già dall’inizio della narrazione sembrano ambigui e continuamente rovesciabili.

Se infatti la donna appare come prima “colpevole”, preoccupata di evitare un matrimonio indesiderato con un uomo molto più anziano di lei, in qualche modo il vero responsabile, inconsapevole, sembra essere il protagonista maschile. È, infatti, per l’incantesimo che grava su Diarmaid che l’eroina si consuma d’amore per lui, al punto da imporgli la *geis* che lo costringerà a rapirla.

Ma questa doppia responsabilità finisce, in realtà, per scagionare entrambi gli amanti che, costretti in vincoli reciproci, sono in totale balia di un fato al di sopra di loro.

Allo stesso modo, nella leggenda di Tristano e Isotta, gli amanti, ad una prima analisi, appaiono innocenti, scagionati da elementi contemporaneamente di carattere narratologico e stilistico.

È chiaro che il testo di Eilhart, per il fatto di riprodurre una versione in cui gli effetti della pozione vengono meno,

restituisce agli amanti un libero arbitrio che li dovrebbe condannare<sup>36</sup>.

Ciononostante, l'autore tedesco sembra conferire una rilevanza notevole al pentimento, agli eccessi di contrizione e ai rimorsi, a tal punto da sembrare un vero e proprio replicatore di *topoi*. Inoltre, se ciò non bastasse, i sensi di colpa che già gravavano su Tristano e Isotta si accumulano nell'anima di Brangvain, nell'invettiva contro colui che ha commesso l'errore<sup>37</sup>.

Dal canto loro le due *Folies* sembrano riproporre, per l'ennesima volta, malgrado il loro indice di originalità, lo schema canonico della responsabilità del filtro e di Brangvain.

Le uniche varianti riguardano da un lato la mancanza di reciprocità nel disperato amore di Tristano (in *Fb*) e dall'altro la differente identificazione di colui che materialmente porge la fiala contenente il filtro d'amore agli amanti (il valletto di *Fo*).

Una variante simile compare anche nel testo di Gottfried e in quello di Eilhart, nei quali la concreta responsabile dell'"avvelenamento" di Isotta e Tristano è una fanciulla, non meglio identificata, appartenente al seguito della principessa.

Tuttavia, la caratteristica forse più interessante di Gottfried è il suo mantenersi in equilibrio tra l'intenzione di attribuire la totale responsabilità dell'amore al filtro e la trasformazione della pozione stessa in simbolo di un amore preesistente, vanificando gli sforzi fatti per scagionare gli amanti.

Si è già visto come l'elemento narrativo della durata

---

<sup>36</sup> Per il valore illusorio della limitazione degli effetti della pozione si veda, ad esempio, quanto afferma VINAVER, 1927, pp. 84-86.

<sup>37</sup> Si vedano particolarmente i vv. riportati a p. 86.



rappresenti prima di tutto la restituzione del libero arbitrio a due amanti resi schiavi di un volere supremo.

Tuttavia proprio Thomas, l'autore che dichiaratamente rifiuta l'idea della scadenza degli effetti del filtro amoroso può, in qualche modo, essere considerato il maggior responsabile della colpevolizzazione degli amanti.

Il suo eludere continuamente la menzione al *beivre* nei passaggi di maggior rilievo, la riluttanza a identificare, anche durante i dialoghi, la colpa dell'adulterio con la pozione e persino l'evitata accusa a Brangvain da parte di Isotta sembrano suggerire l'idea di una passione dolorosa e sconvolgente del tutto svincolata dall'*amer* del filtro.

Al contrario invece, Bérout, l'autore che attenendosi alla variante della scadenza della *poison* dovrebbe colpevolizzare maggiormente gli amanti recidivi, si rivela un "giudice" magnanimo. Se da un lato i suoi personaggi ricorrono continuamente a pretesti che li scagionano dal peccato di adulterio (come la responsabilità di Brangvain, la coercizione del filtro o la buona fede), dall'altro egli sembra rappresentare un mondo in continuo conflitto tra apparenza e realtà, un mondo che mente come mentono Tristano e Isotta proprio nel momento in cui, liberi dal vincolo che li legava, vogliono farsi riammettere alla corte di re Marco.

La protezione (o, forse meglio, l'indifferenza) di Dio nei confronti degli amanti finisce per procrastinare quel conflitto tra l'amore e la legge feudale che, attraverso le peripezie continuamente superate dagli amanti, Bérout rimanda fino all'ultimo.

## IV

### L'EVOLUZIONE DI UN TEMA LETTERARIO

#### 1) La riscrittura

Secondo VARVARO<sup>1</sup> «il problema delle forme più antiche della materia tristaniana in area francese implica e coinvolge le nostre concezioni sul processo di formazione di una tradizione romanzesca, sui suoi materiali, sulla loro utilizzazione e sul loro inserimento in strutture nuove, condizionate da nuove motivazioni».

Proprio per questo, sembra verosimile poter far ricadere nel campo della riscrittura anche tutta la congerie di rielaborazioni alle quali è stato sottoposto il motivo tristaniano del filtro amoroso.

È lecito immaginare che, nel momento in cui un autore si accinge a riprendere un tema, allo scopo di inserirlo nella propria opera, da una versione precedente di una storia, egli lo legga con i propri occhi e la propria cultura.

Egli vi vedrà, allora, l'innocenza o il peccato, l'estraneità o la responsabilità, in modo indipendente (anche se non del tutto) dall'interpretazione che gli veniva consegnata dall'antigrafo, o dalla tradizione pregressa (orale o scritta che fosse).

In questo modo, fatte salve alcune analogie e conformità, sia

---

<sup>1</sup> VARVARO, 1967, p. 13.

tematiche che ideologico-culturali, tra le diverse redazioni, tutte le versioni possono essere considerate degli archetipi di altrettanti *stemma codicum*.

Le fasi attraverso le quali BÉDIER procedette alla ricostruzione dello *stemma codicum* della tradizione tristaniana<sup>2</sup>, esposte piuttosto dettagliatamente da VARVARO<sup>3</sup>, dovevano servire alla ricostruzione dell'archetipo inteso come testo capostipite delle diverse redazioni della storia.

Nel suo lavoro, BÉDIER giungeva a tracciare una linea di demarcazione tra versioni, determinando quelle indipendenti e quelle collegate tra loro<sup>4</sup>; VARVARO afferma, però, che la tradizione tristaniana risulta troppo complessa per poterla costringere ad una linearità che si dimostra continuamente instabile.

Questa precarietà della materia tristaniana deriverebbe, in parte, dall'inserimento di un elemento nuovo all'interno dell'ambiente culturale che la vide nascere: l'elaborazione letteraria.

Il modo in cui la leggenda si sviluppa finisce dunque per incidere sulle possibilità di recuperarne le linee di evoluzione. Ma questo dipende evidentemente dal nostro desiderio di linearità, al quale il mondo tristaniano non sembra volersi piegare.

In particolare, è significativo il modo in cui BÉDIER e

---

<sup>2</sup> Ci si riferisce al tuttora fondamentale BÉDIER, 1902-5.

<sup>3</sup> VARVARO, 1967, pp. 16-22.

<sup>4</sup> Il complesso albero genealogico dello studioso appare in BÉDIER, 1902-5, vol. 2, p. 309.

VARVARO intendono l'archetipo: mentre per il primo esso "doveva" rappresentare quasi un esemplare fisico, una vulgata ricostruibile come vero e proprio capostipite di una tradizione manoscritta, VARVARO, nel pieno rispetto del maestro, preferisce piuttosto considerare l'"originale" in modo più ampio (ma non per questo meno pregnante) come un «esempio e modello per gli altri» grazie al quale «ogni poeta poteva imitare i predecessori ma anche rifarsi ai giullari o alla saga»<sup>5</sup> e così via.

L'inattuabilità della costruzione di uno stemma soddisfacente risulta, secondo VARVARO, dalla vitalità stessa della leggenda, che si realizzava nella quasi assoluta libertà di utilizzo, da parte del poeta che si apprestava alla composizione del proprio adattamento, delle fonti letterarie a sua disposizione.

Pur convivendo, dunque, con il modello letterario scelto come esemplare, la memorabilità delle diverse forme della leggenda, delle quali il "nuovo" autore aveva nozione, collaborava alla libera costituzione di un'opera nuova.

Sia collegando elementi derivanti da tradizioni distinte, sia modificando i dati tradizionali, ci si accingeva a veicolare un senso del tutto diverso poiché «in ogni caso narrare la storia di Tristano significava selezionare, ordinare, dotare di un senso specifico e qualificante nell'ambito delle potenzialità espressive intrinseche alla leggenda»<sup>6</sup>.

È possibile che un motivo già così famoso come quello del filtro amoroso si sia prestato a simili operazioni di recupero e di

---

<sup>5</sup> VARVARO, 1967, p. 57.

<sup>6</sup> VARVARO, 1967, p. 58.

riutilizzo, in un insieme quasi inestricabile di riferimenti intertestuali e intratestuali.

## 2) La derivazione celtica

### 2.a) La *geis* o l'incantesimo vocale

Le popolazioni celtiche, come quelle germano-scandinave, hanno ereditato numerosi elementi non indoeuropei<sup>7</sup>, indigeni e nordici, che risalgono almeno all'età del bronzo<sup>8</sup>; prova paradigmatica ne è il fatto che anche se Stonehenge<sup>9</sup> appare spesso nella tradizione celtica («non fosse altro che per la leggenda che attribuisce questo monumento all'opera di Merlino»<sup>10</sup>), esso non appartiene all'etnia celtica<sup>11</sup>.

Ci si vede perciò costretti a riconoscere a questo insieme di popolazioni che va sotto il nome di "celti" un certo carattere "nordico" inteso come interferenza tra elementi indoeuropei e

---

<sup>7</sup> MARKALE, 1994, pp. 59-77.

<sup>8</sup> In Europa occidentale l'età del bronzo abbraccia i secoli che vanno dall'inizio del secondo millennio al XII sec. a.C..

<sup>9</sup> Il famoso monumento, costruito probabilmente intorno al 2000 a.C., apparterebbe all'epoca megalitica (iniziata nel V millennio a.C.).

<sup>10</sup> MARKALE, 1994, p. 67; si veda anche ciò che afferma TOLKIEN, 2000, p. 255 a proposito dell'integrazione della storia del monumento all'interno delle leggende celtiche.

<sup>11</sup> In effetti non sembra che i Celti abbiano mai costruito templi (DE VRIES, 1991, pp. 239-45) e anche Cesare (CAES. *Gall.* 6, 13-16) non parla che di *locus consecratus*, che secondo i canoni romani non doveva designare un tempio edificato.

recuperi dovuti al sostrato delle popolazioni preesistenti.

I celti, comunque, erano verosimilmente organizzati secondo le strutture sociali indoeuropee<sup>12</sup>, ma bisogna ammettere che molte delle loro credenze e tecniche siano apparentate, in un modo o nell'altro, alle credenze e alle tecniche dell'estasi che caratterizzano lo sciamanesimo.

I rituali e soprattutto le visioni che la classe sacerdotale utilizzava a scopo divinatorio derivavano da stati di coscienza alterati autoindotti, ad esempio attraverso il digiuno e altre tecniche<sup>13</sup>.

A questo stesso ambito sembrano allora riconducibili gli elementi che FRANCESCO ZAMBON<sup>14</sup> ha messo in evidenza trattando la metatestualità delle *Folies*.

Così, come la corte sembra rapita in un gioco intertestuale intessuto dal racconto ipnotico di Tristano (che possiamo leggere nelle *Folies*<sup>15</sup>) la donna del racconto irlandese di Diarmaid e Grainne è vittima di un sortilegio<sup>16</sup>, costretta ad amare un uomo reso irresistibile ad ogni essere del gentil sesso da uno *spell*<sup>17</sup>; un vero e proprio "fascino" al quale ogni donna che ne subisca il

---

<sup>12</sup> Per il problema si vedano DE VRIES, 1991, pp. 293-307 e MARKALE, 1994, p. 42.

<sup>13</sup> Si vedano a tal proposito DE VRIES, 1991, pp. 187-90 e MARKALE, 1994, p. 216.

<sup>14</sup> Ci si riferisce al contributo di ZAMBON, 1987, in cui lo studioso verifica alcuni *loci* tristaniani scorgendovi copiose tracce di sciamanesimo.

<sup>15</sup> Per l'analisi del testo delle *Folies Tristan* si veda p. 114.

<sup>16</sup> Si veda la n. 22 a p. 40.

<sup>17</sup> Il termine in lingua inglese viene comunemente impiegato per designare una formula magica.

potere soccombe innamorata.

Se J. R. R. TOLKIEN non si meravigliava che la parola *spell* indicasse sia il «racconto di una storia» che una «formula con potere sugli uomini viventi»<sup>18</sup>, non stupisce il fatto che Tantris utilizzi proprio il suo racconto metatestuale per incantare la corte di Marco e contemporaneamente per farsi riconoscere da Isotta.

Ma a sua volta Grainne strega il protagonista maschile per obbligarlo a rapirla; tuttavia un simile espediente è solo la conseguenza del primo sortilegio che grava su Diarmaid, quasi a voler così chiudere il cerchio in una deresponsabilizzazione dei personaggi che li raffigura come protagonisti passivi, marionette in balia di forze che li sovrastano.

Sembra, dunque, già dai primi passi, configurarsi il filone di trasformazioni a cui il motivo dell'incantesimo, verosimilmente collegato alla mitologia di ascendenza nordica, verrà sottoposto nel passaggio dal mito alla tradizione popolare fino ad arrivare alla letteratura colta e al romanzo cortese vero e proprio.

## **2.b) Riscrittura e trasformazione: dal motivo popolare della *geis* a quello cristiano del beveraggio incantato**

Si è già messo in evidenza come la storia di Diarmaid e Grainne sia essenzialmente riconducibile al ciclo dei racconti di rapimento (*Aithed*<sup>19</sup>), ma sembra il caso, ora, di sottolineare come esso appaia collegato antropologicamente alla tradizione celtica e nordica, in relazione alla funzione e al significato che presso

---

<sup>18</sup> TOLKIEN, 2000, p. 192.

<sup>19</sup> Per i racconti irlandesi incentrati sul rapimento e la fuga si veda p. 38.

quelle popolazioni il rapimento assumeva<sup>20</sup> ossia, verosimilmente, la sostituzione del re attraverso il suo omicidio o mediante il ratto della sposa allo scopo di succedergli nel regno; si pensi, ad esempio, a Claudio (nuovo re di Danimarca e zio di Amleto) e ad Uther Pendragon (padre di Artù e re di Britannia), colpevoli l'uno di omicidio, l'altro di seduzione.

Questo elemento non poteva, evidentemente, che riversarsi nella tradizione popolare<sup>21</sup> dando luogo a racconti, fiabe, leggende che avevano come denominatore comune il sequestro di fanciulle, tanto caro, in seguito, alla letteratura cortese.

D'altro canto, come si è già detto<sup>22</sup>, l'incantesimo che obbliga Diarmaid a sottomettersi al volere di Grainne è riconducibile alla tecnica druidica indicata con il nome di '*geis*'<sup>23</sup>. È possibile aggiungere, però, che allo stesso tempo la *geis*, così vicina ai tabù polinesiani<sup>24</sup>, pare ricollegarsi alla costrizione dello stregone-sciamano con cui, rivolgendosi ad un individuo, egli può imporre un obbligo o, più spesso, un divieto<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, pp. 460-63.

<sup>21</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, pp. 391-94.

<sup>22</sup> Si vedano p. 29 e la relativa n. 53.

<sup>23</sup> Secondo LE ROUX – GUYONVARCH, 2000, p. 507, il termine (per il quale offrono le traduzioni di «ingiunzione, obbligo, interdetto») sarebbe da collegare etimologicamente a *guidid* «egli prega» e a *gûth* «voce», mentre la traduzione «tabù» va respinta a causa dell'aspetto non esclusivamente proibitivo (negativo) del vocabolo irlandese.

<sup>24</sup> ROLLESTON, 1998, p. 145; per le ragioni antropologiche del tabù si rimanda a HARRIS, 1996, p. 274-75.

<sup>25</sup> Presso alcune tribù la minaccia consiste in punizioni sia naturali che soprannaturali (HARRIS, 1996, pp. 274-75).



Quell'imposizione ha, infatti, un carattere cogente poiché l'individuo-obiettivo e coloro che lo circondano sanno (perché credono) che, nel caso di inosservanza, la minaccia si realizzerà, e ciò fa sì che egli, venuto meno al vincolo, si autoescluda dal consorzio civile mentre contemporaneamente anche gli altri lo isolano.

Questa esclusione finisce per provocare la malattia e la morte di colui che è colpito dalla "maledizione", non già grazie ad un incantesimo, ma per una serie di concause<sup>26</sup>, come ad esempio l'esclusione dalla partecipazione alla vita sociale, alla ritualità di gruppo, al sesso, e così via.

Così, da un lato, il rapimento-fuga di Grainne (e poi di Isotta) a cui è costretto Diarmaid, se non vuole soccombere, si riallaccia al rapimento delle tradizioni popolari; dall'altro, la *geis*, trasformatasi in filtro d'amore, continua a mantenere, travestita, il suo carattere magico di maledizione implicante l'allontanamento dalla società<sup>27</sup>, a cui sono costrette le due coppie di amanti, bandite dalle rispettive corti.

G. SCHOEPERLE LOOMIS<sup>28</sup> afferma che i redattori francesi presero spunto da quella letteratura popolare, modificandola per conformarsi alle storie di amore illecito apprezzate in Francia.

---

<sup>26</sup> «L'incantesimo, prima di essere magico è sociale» (MARKALE, 1994, p. 196) viste le implicazioni comportamentali che un'affermazione come: «Tu morirai se non...!» può avere all'interno di una comunità nella quale il magico ha una notevole funzione coesiva.

<sup>27</sup> Il motivo dell'esclusione e del ritorno in società è stato già analizzato precedentemente a p. 171.

<sup>28</sup> SCHOEPERLE LOOMIS, 1963, p. 396.

L'intreccio costruito su di un vincolo amoroso indissolubile doveva, infatti, essere troppo interessante, a livello di potenziale narrativo, per non venire utilizzato nel passaggio da una letteratura popolare ad una letteratura riservata ad un pubblico desideroso di intrecci via via sempre più complessi ed avventurosi<sup>29</sup>.

Il motivo del filtro amoroso veniva così consegnato al lettore medievale come elemento scatenante dell'adulterio.

È verosimile che la pozione, cristianizzazione del motivo folklorico della *geis*<sup>30</sup>, possa essere stata lo strumento più adatto nelle mani di una cristianità e di un feudalesimo che volevano fare degli amanti di Cornovaglia due esseri innocenti<sup>31</sup>, spinti a questo dall'interesse di evitare che rapimenti, adulteri e incantesimi druidici potessero passare ingiudicati o, peggio, potessero rappresentare letterariamente le consuete pratiche antropologiche ereditate da un popolo la cui cultura doveva essere sempre più incamerata all'interno dell'ortodossia cristiana.

Allo stesso modo sembra che altri elementi si trasformino assumendo valori diversi da quelli originari o intercambiabili tra loro; con l'appoggio di DANIEL POIRION<sup>32</sup>, si può tentare, allora, il riconoscimento di alcuni processi rielaborativi cui furono probabilmente sottoposti diversi motivi, riproposti poi nella leggenda di Tristano e Isotta.

---

<sup>29</sup> VARVARO, 1970, *passim*.

<sup>30</sup> MARKALE, 1982, n. 6 a p. 307.

<sup>31</sup> Si veda CHOCHÉYRAS, 1996, p. 215.

<sup>32</sup> POIRION, 1988, pp. 63-64.

(1) La figura donna-maga (strettamente collegata alla paura della sessualità femminile) che seduce il giovane riluttante può essere stata riutilizzata attraverso la duplicazione del personaggio di Isotta; la prima funzione si realizza nella “madre-maga” che, richiamando alla mente Medea, ne svolge il “ruolo” di avvelenatrice<sup>33</sup> mentre la seconda è svolta dall’“amante-bionda” che, riproponendosi continuamente come guaritrice, si riallaccia al rapporto conflittuale tra la donna e il serpente<sup>34</sup> correlato all’iconografia sacra.

(2) La funzione del filtro magico, già presente nella leggenda irlandese come sonnifero utilizzato da Grainne per addormentare i convitati<sup>35</sup>, viene trasformata, sovrapponendosi e sostituendosi a quella della *geis* come elemento di costrizione all’amore.

(3) La causa scatenante dell’amore viene estrapolata dal nucleo della coppia<sup>36</sup>, verosimilmente allo scopo di rendere gli amanti irresponsabili della loro sorte: da un lato, infatti, la prima responsabilità della preparazione della pozione amorosa è di Isotta la maga, dall’altro, l’errore che ha portato all’assunzione del *beivre* è imputato a personaggi “comprimari” come Brangvain, valletti, damigelle, e così via<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Si veda p. 22 e ss. per le somiglianze tra Isotta e l’eroina euripidea.

<sup>34</sup> Si veda p. 28.

<sup>35</sup> Per il racconto irlandese si veda p. 37 e particolarmente p. 41.

<sup>36</sup> Nel racconto irlandese la causa scatenante era interna alla coppia adultera: Grainne è colpevole della *geis* lanciata su Diarmaid e quest’ultimo è responsabile dell’incantesimo che lo rende così attraente.

<sup>37</sup> Per la responsabilità di Brangvain si veda p. 174.

(4) L'inserimento di un elemento non presente nel racconto irlandese come la reciprocità dell'amore<sup>38</sup>, comminando ai due amanti uguali pene, potrebbe avere lo scopo di procedere ad una parificazione di responsabilità e contemporaneamente di recuperare la pari irresponsabilità già presente nella leggenda celtica<sup>39</sup>.

### **3) Una leggenda sovversiva**

#### **3.a) Il riconoscimento dell'eversività della leggenda**

Nonostante la pacifica accoglienza (almeno apparente) del tema in questione da parte della letteratura, il carattere del racconto, secondo alcuni studiosi, doveva risultare sovversivo<sup>40</sup> anche (e soprattutto) ad una società, come quella cortese, che aveva fatto dell'amore del cavaliere per la dama del suo signore il motivo principe della sua produzione letteraria.

Che l'autore del romanzo in prosa abbia cercato di eliminare il carattere sovversivo della leggenda è stato dimostrato da PAYEN<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Si veda p. 167 per il problema della reciprocità dell'amore tra Isotta e Tristano.

<sup>39</sup> Il reciproco incantesimo che i due protagonisti (Diarmaid e Grainne) si infliggono li scagionerebbe, infatti, da qualsiasi colpa.

<sup>40</sup> Tale giudizio sulla leggenda traspare dichiaratamente dai contributi di PAYEN, 1973, CAZENAVE, 1981 e CHERNACK ZOVICH, 1996.

<sup>41</sup> L'opinione, che si riferisce al contributo di PAYEN, 1973, p. 629 e ss., è di PARODI, 1991, p. 47.

Secondo lo studioso il problema è tanto più importante quanto più coinvolge, da una parte, il continuo tentativo dei vari rimaneggiatori di esorcizzare l'inquietudine destata dalla leggenda, dall'altra, il contributo che essi avrebbero dato alla costituzione dell'ideale cavalleresco dell'amore<sup>42</sup>.

Tuttavia le versioni più antiche, sono anche quelle che tradiscono un atteggiamento meno propenso a rinunciare al proprio punto di vista in virtù del conformismo che farà di altri autori i veri "corruttori" dello spirito della leggenda.

Il carattere eminentemente eversivo del motivo non poteva insinuarsi, infatti, all'interno della nascente letteratura cortese senza che i suoi autori se ne rendessero conto e senza che lo denunciassero attraverso le proprie opere.

In effetti, il processo di riscrittura potrebbe essere stato talmente tempestivo (PAYEN suggerisce addirittura un periodo anteriore a quello delle versioni di Thomas e Béroul<sup>43</sup>) da aver influito notevolmente sulla tradizione dei testi più antichi, consegnati ai posteri in uno stato in alcuni casi disastroso<sup>44</sup>.

Verosimilmente il carattere destabilizzante doveva essere presente anche nella leggenda celtica<sup>45</sup> che tuttavia era legata ad un ambito folklorico che ne tollerava la sopravvivenza e anzi poteva permettere al motivo sovversivo di trovare sfogo senza

---

<sup>42</sup> Si veda lo schema di lavoro di PAYEN, 1973, p. 618.

<sup>43</sup> Si veda l'opinione dello studioso, che parla di vera e propria «censura» e di «vasta offensiva», in PAYEN, 1973, p. 618 e p. 623.

<sup>44</sup> Per la tradizione dei testi di Thomas e Béroul si veda rispettivamente p. 58 e p. 94.

<sup>45</sup> Per le implicazioni antropologiche del tema del rapimento si veda p. 182.

risultare pericoloso.

La rappresentazione della fuga di un guerriero (Diarmid) colpevole del rapimento della promessa sposa (Grainne) del re (Finn), poteva essere accettato all'interno di una letteratura popolare, ma la sua elevazione o il suo riutilizzo all'interno di una letteratura di corte dovevano, quasi certamente, risultare difficoltosi.

La soppressione della *geis* e la trasformazione di Diarmid e Grainne in due personaggi il cui amore fosse perfettamente reciproco doveva preludere ai racconti tristaniani.

Anche se sembra indubbio il recupero del racconto irlandese, secondo GALLAIS, esso è avvenuto tramite un testo già normannizzato e «*transformée par un demi-siècle de présence française*»<sup>46</sup>.

Se GILLESPIE afferma che nel *Tristan* la parte giocata dalla pozione è incerta, e l'amor cortese «*is taken to its ultimate, even absurd conclusion*»<sup>47</sup> è perché effettivamente in quasi tutte le versioni della storia il concetto di amor cortese è sempre minacciato da elementi ineliminabili nel racconto: la sessualità e l'extraconiugalità dell'amore di Tristano e Isotta.

Già questo bastava per mettere in allarme circa il carattere sovversivo che la leggenda imponeva, attraverso la rappresentazione del conflitto con la società e la non ubbidienza alle convenzioni cortesi. I valori morali dei due amanti, bevuta la pozione, infatti, cambiano radicalmente, rendendosi incompatibili con le norme sociali.

---

<sup>46</sup> GALLAIS, 1974, p. 92.

<sup>47</sup> Si veda GILLESPIE, 1990, p. 167.

Il mondo eversivo di Béroul doveva essere gradito al popolo, grazie all'insistenza sulle peripezie degli amanti, sul loro continuo scampare ai tranelli, protetti da un Dio che non sembra condividere le ragioni della corte. D'altro canto però quella passione tra regina e vassallo, non più solo finzione poetica<sup>48</sup>, e la trasgressione e l'inosservanza dei diritti del re-marito dovevano procurare alla leggenda di Tristano e Isotta la condanna dell'aristocrazia, che poteva a malapena permettersi il recupero giocoso di un nobile quale Raimbaut d'Aurenga<sup>49</sup>.

Il paganesimo di Thomas<sup>50</sup> si dispiega in tutto il romanzo, facendo dell'*amer* un protagonista talmente onnipresente ed ingombrante da non sopportare la convivenza con il filtro da cui è causato, che sembra quasi scomparire dal testo.

Quell'amore totale e imprescindibile diviene l'unica nota di sacralità all'interno del poema, in modo che il rito pagano si compia, quasi presagito dal recupero del motivo classico della vela<sup>51</sup>, durante l'ultima scena.

Anche in punto di morte, l'amore tra i due amanti è il solo elemento permanente e incancellabile al di là di ogni convenzione morale e di ogni legge divina.

---

<sup>48</sup> Per tale giudizio si veda PAYEN, 1973, pp. 618-19.

<sup>49</sup> Bisogna sottolineare che malgrado l'impiego di motivi tristaniani a scopo ludico-sessuale, Raimbaut da un lato si mantiene all'interno della finzione poetica e dall'altro parla dalla sua posizione di aristocratico (si veda p. 150).

<sup>50</sup> Per la definizione si veda PAYEN, 1973, pp. 621-22.

<sup>51</sup> Per l'analisi del motivo della vela bianca e nera si veda il contributo di LOTH, 1917-19.

### **3.b) L'aperta polemica del *Cligès* (responsabilità, compromesso e condanna)**

Prima di pervenire al romanzo cortese, la materia tristaniana aveva verosimilmente subito tutta una serie di trasformazioni, malgrado le quali essa conservava ancora un carattere sovversivo.

A quel punto, tuttavia, il segno dell'eversività non era più collegato a rapimenti e *spell* druidici ma al nascente concetto di amor cortese che implicava la consapevolezza e la volontarietà dell'amore (e del servizio amoroso), assieme alla coerenza e all'innocenza, intesa non moralmente ma come assenza di compromessi.

Proprio in relazione a questi elementi è possibile indagare quella che fu una delle maggiori risposte polemiche all'ereticità della leggenda: il *Cligés* di Chrétien de Troyes.

In quel romanzo l'autore della Champagne procede ad un'ulteriore trasformazione del motivo della *poison* allo scopo di distinguerne gli effetti<sup>52</sup>. Da un lato il poeta preserva la sua eroina, Fenice (la nuova Isotta) da qualsiasi rapporto sessuale con il marito, grazie a una pozione allucinogena che procura al coniuge un appagamento immaginario; dall'altro, una bevanda narcotica<sup>53</sup> permette alla sposa di simulare la morte, restando insensibile agli esperimenti dolorosi che i medici del re, intuito l'inganno, praticano su di lei.

---

<sup>52</sup> POIRION, 1988, p. 69.

<sup>53</sup> Sembra, così, ripresentarsi l'originaria funzione che il filtro-sonnifero aveva nel racconto irlandese di Diarmaid e Grainne, per la quale si veda p. 41, ma anche il punto (2) a p. 186.



È necessario sottolineare come quella di Tristano e Isotta sia, per certi versi, una storia in cui il tradimento e l'adulterio si combinano permeando tutto il racconto.

Non solo, infatti, Isotta tradisce Marco, ancor prima di sposarlo, con Tristano, mentre lo stesso Tristano la tradirà sposando Isotta dalle bianche mani (pur negando a questa per sempre la consumazione del loro matrimonio), ma l'adulterio di Isotta la bionda, nei confronti del suo amato, si manifesta forse ancor di più per il fatto di essersi concessa, dopo la prima notte, al marito legittimo.

Se, infatti, le nozze tra la principessa d'Irlanda e il re di Cornovaglia possono essere considerate le uniche conformi alla legge, la mancata prima consumazione (di cui il re è ignaro) ne limita, secondo CHOCHÉYRAS, la validità alla sola benedizione divina<sup>54</sup>.

D'altro canto l'unione di Tristano e Isotta, priva di benedizione, ma consumatasi regolarmente, si configura come il solo matrimonio regolare di fatto, al quale però l'altro imeneo, quello dell'eroe con la seconda Isotta (peraltro mai consumato), contravviene distruggendo l'unica fedeltà che non doveva essere infranta.

Matrimoni apparentemente regolari, dagli esiti nefasti, vengono contrapposti, dunque, a unioni illecite benedette dal giudizio di Dio.

Lungi dal rappresentare un problema di legittimazione matrimoniale, l'intento di Chrétien sembra piuttosto chiaro: Isotta non è fedele né a Marco né a Tristano perché,

---

<sup>54</sup> Per il problema si veda CHOCHÉYRAS, 1996, p. 216.

letteralmente, si è prostituita tra due comproprietari.

Il fulcro non è il triangolo amoroso, tipico e addirittura funzionale all'amor cortese, ma una questione di fedeltà e infedeltà amorosa, nonché di mostruosità di un amore totale e irrazionale.

Il filtro è, infatti, qualcosa di innaturale<sup>55</sup>, e Chrétien lo riutilizza in esplicita polemica, poiché sarà una pozione a permettere invece a Fenice di non venir meno al voto che in cuor suo ha stabilito: quello di non tradire mai il proprio amore per Cligès.

La *fin'amor* suppone la libertà dell'amante e della sua dama e non il loro assoggettamento alla fatalità meccanica di un incantesimo che, esimendo Tristano dal dovere di guadagnarsi il *guerredon* (la ricompensa) di Isotta, fa della regina una semplice *domna* che mantiene una relazione clandestina con il proprio *amic*<sup>56</sup>.

Ma innaturale è anche la fatalità dell'errore che lega indissolubilmente Isotta e il suo amante durante la bonaccia sul mare: per errore Tristano e Isotta bevvero il loro amore, ma nessun errore interverrà a ostacolare il piano di illusione di Fenice e Tessala ai danni dell'imperatore; anche questa sembra polemica esplicita.

L'elemento narrativo del filtro risulta così sottoposto ad una riscrittura critica: la responsabilità è degli amanti e massimamente di Isotta che, nell'affidare il proprio cuore ad un

---

<sup>55</sup> Al rifiuto del ruolo del filtro anche da parte di Maria di Francia pensa PIZZORNO GARIBALDI, 1979, p. 28.

<sup>56</sup> Per questo problema si veda PAYEN, 1973, p. 621 e p. 625.

uomo concedendo il proprio corpo a due, separa ciò che deve essere inscindibile.

Al contrario di quanto avevano fatto Thomas e Béroul rifiutando di assoggettarsi ad una ortodossia amorosa ancora in *fieri*, Chrétien doveva riuscire a instaurare un'etica dell'amore che fosse allo stesso tempo «cavalleresca e conforme, almeno nello spirito, alla *fin'amor* meridionale»<sup>57</sup>.

La riscrittura del motivo tristaniano del filtro amoroso si avviava così verso la definitiva adesione della leggenda agli schemi aristocratici rappresentata dall'armonioso *Tristan en prose*<sup>58</sup>, almeno fino alle rielaborazioni, ai commenti, alle edizioni critiche e alle riletture dei moderni studiosi di materia tristaniana.

---

<sup>57</sup> PAYEN, 1973, p. 628.

<sup>58</sup> Si veda PAYEN, 1973, pp. 631-32.

## CONCLUSIONI

Il meraviglioso sembra l'ambito dal quale il motivo del filtro d'amore prende le mosse per investire campi altrimenti irraggiungibili.

I *mirabilia* permeano l'intero mondo medievale in continuo rapporto con l'alterità, derivata dall'accoglimento del diverso non integrato sia a livello culturale che sociale, etnico o religioso.

Bisognosa di alterità, l'età di mezzo non aveva del resto strumenti di integrazione, ma possedeva l'alternativa rappresentata dal dotto tramite della retorica che, attraverso metafora e metonimia, da tempo immemorabile usava il diverso per significare il conosciuto e viceversa.

La capacità evocativa della parola era capace di rappresentare i "correlativi oggettivi" necessari a suggerire il mirabile e contemporaneamente il pregresso, in un continuo recupero di una eredità tanto necessaria quanto deformata.

Il riutilizzo dei classici appare allora obbligatorio, sia per la memorabilità che li contraddistingue, sia grazie alla possibilità offerta di aggregare l'*auctoritas*, i procedimenti retorici, l'alterità e il meraviglioso.

L'amore virgiliano bevuto da Didone rappresentava una base privilegiata su cui costruire un'impalcatura fatta di indagini psicologiche e di metonimie che, alla lettera rischiavano (e volevano rischiare), come avviene per i moderni lettori, di fuorviarne l'interpretazione.

A questo si prestava però anche la “nuova” materia celtica nella quale temi analoghi avevano dato luogo ad una produzione popolare ricca di magia alchemica che, oltre a suggerire un rapporto conflittuale “privilegiato” tra la donna, il drago e il suo veleno, si riallacciava alla fecondità degli afrodisiaci (già classici) e alla ipnoticità soporifera delle pozioni.

Così la donna guaritrice era pronta a divenire prototipo di Isotta la maga e di Isotta la bionda, mentre il matrimonio tra Marco e la principessa d’Irlanda doveva essere suggellato da un vino miracoloso.

D’altro canto, come ogni altra cultura, quella celtica era piena di temi indistricabilmente connessi agli equilibri sociali che ne erano alla base. Ma se da un lato la *geis* (l’incantesimo vocale) doveva servire, nella superstizione popolare, al mantenimento dell’ordine sociale, il suo utilizzo poteva contemporaneamente destabilizzare quelle armonie suggerendo, anzi obbligando, rapimenti adulteri e successioni nella *leadership*.

L’elemento base dell’intreccio, trasformato in pozione magica (già nota a quelle fiabe), era pronto per essere utilizzato come causa scatenante dell’adulterio commesso nei confronti di un re sia da parte della sua promessa sposa che da parte del suo campione e consanguineo.

La *geis* era, però, prima di tutto un vincolo, talmente forte da non poter essere sciolto se non a rischio della vita e per mezzo di sotterfugi formali di cui, non la società, ma la religione (indifferente a tali problemi) non si curava.

Ecco che iniziano a disporsi, su una base classica, elementi culturalmente legati ad ambiti diversi: l’indistruttibilità

dell'amore tra Tristano e Isotta rappresenterà la morte degli amanti, unica soluzione possibile, ma i sistemi di elusione della *geis* si riverseranno nell'astuto espediente del giuramento di Isotta che, se non altro, avrà il merito di ritardare la fine ineluttabile.

Non sembra un caso nemmeno che ad Isotta si debbano non solo la "frode" durante il giudizio di Dio ma le innumerevoli iniziative atte a movimentare la trama, dal piano della sostituzione della sposa, al tentato omicidio della testimone, a significare il ruolo determinante e primario che la donna doveva interpretare nella letteratura e nella società celtica.

La memoria consegnava, dunque, con il tema della pozione amorosa, un elemento retorico evocatore, in cui l'eredità classica proveniente dalle polemiche di Ovidio, Orazio, Giovenale si fondeva con la *summa* scientifica pliniana, e soprattutto, senza risalire ai pur leciti legami con Plauto e Luciano, con il poema destinato ad affiancarsi nel Medioevo alle scritture: l'*Eneide*, nonché con i romanzi di materia classica come l'*Eneas*, che tanta parte aveva avuto nel riproporre e potenziare la fortuna del poema del vate mantovano.

Ma il contatto tra realtà e letterature diverse dota il motivo del filtro di nuovi significati, in particolare sotto la pressione cristianizzante, incessantemente intenzionata ad assorbire quanto possibile dalle civiltà pagane con cui viene a contatto, caricando di significato religioso ciò che con la religione non aveva nulla da condividere.

Essa imponeva, allora, ai rimaneggiatori linee di condotta che alternativamente privavano i due protagonisti del libero

arbitrio o lo restituivano, a seconda del ruolo morale che si voleva far interpretare loro.

Il *beivre* sembra trasformarsi in un “contenitore” privilegiato, in bilico tra il meraviglioso, la retorica e la memorabilità, estremamente efficace per il recupero di elementi narratologici indispensabili alla buona riuscita di un’opera, e per la modernizzazione di contenuti non più attuali o non compatibili con nuove realtà, che si sarebbero potute sentire minacciate dall’eversività di certi messaggi.

Ma il *lovendrart* diviene anche il migliore involucro atto a catturare nuovi contenuti sovversivi o a costituire l’obiettivo più rappresentativo contro cui scagliarsi nella lotta contro quei contenuti non ortodossi.

Il carattere destabilizzante della *geis* delle leggende celtiche, base per la *poison* tristaniana, sotto spinte cristianizzanti, sembra sfociare nelle istanze di reintegrazione sociale della versione di Eilhart.

Ma si generano anche due versioni, quella di Thomas e quella di Béroul, tanto diverse tra loro quanto distanti dallo spirito originario, pur nella persistente riutilizzazione di temi che affiorano sporadicamente.

I nuovi autori sentono in quel bagaglio di eredità elementi nuovi e indipendenti da quell’atmosfera celtica ma ugualmente (e forse inconsapevolmente) sembrano miscelare il filtro d’amore ad un nuovo potenziale eversivo pronto ad esplodere col mutare delle condizioni socio-culturali in atto.

Da un lato, il narratore della *verur* si configura (denunciandolo) come poeta dell’anti-amor cortese, immerso in

un paganesimo dell'amore che si realizza nell'analisi psicologica dei personaggi; d'altro canto, Bérout, con il suo Dio condiscendente e i suoi intenti di rappresentazione della menzogna e dei bisogni sociali, sembra denunciare il conflitto e soprattutto l'incompatibilità tra le convenzioni della società cortese e i desideri dell'individuo.

Accanto a deviazioni isolate, originate dal riaffiorare di antichi motivi, sfuggiti alla censura o semplicemente alla modificazione dei gusti letterari, compaiono, allora, sia ingenue operazioni di normalizzazione, sia complessi programmi di conversione all'ortodossia di una materia continuamente minacciosa.

Così, la reciprocità che promette di assolvere gli amanti sembra cedere al recupero della non reciprocità da parte della *Folie* di Berna assieme all'originario valore ipnotico della *geis*; l'antica connessione tra afrodisiaco e rapimento riappare nel *lai* di Maria di Francia; mentre l'eversività spunta giocosa dal testo di Raimbaut.

Al contrario, la versione deresponsabilizzante si realizza attraverso la 'buona fede' di Gottfried, mentre la polemica del *Cligès* punta ormai alla definizione stabile ed ortodossa dell'amor cortese continuamente minacciato dal compromesso, dalla non volontarietà, dalla follia del filtro d'amore.



## APPENDICE A

### IL FRAMMENTO CARLISLE

Si riportano di seguito i vv. del frammento Carlisle trascritti e integrati in BENSJIN - HUNT - SHORT, 1992-95.

Per i problemi interpretativi che l'integrazione dei vv. comporta si rimanda alla discussione in Appendice B.

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
	[... ... ...]	[... ... ...]
	(.e.. segré..)ue	... segré [sè]ue
	le si <i>perceit</i>	... le si <i>perceit</i>
	<i>quer</i> cil la <i>deseit</i>	... <i>quer</i> cil l' <i>adeseit</i>
4	<i>pur conforter</i>	... <i>pur conforter</i>
	<i>sei iad</i> en la mer	... <i>sei i ad</i> en la mer
	<i>dont li receil.e</i>	... <i>dont li receile</i>
	<i>e fu merueille</i>	«... <i>e fu merveille</i>
8	<i>ne vous ocis</i>	... <i>ne vus ocis</i>
	<i>laschesce ne fis</i>	... <i>laschesce ne fis</i>
	( <i>on</i> ) .. <i>cle venge eusse</i>	... [ <i>m</i> ]on [on] <i>cle vengé ëusse</i>
	<i>.sy idonc seusse</i>	... <i>sy idonc sëusse</i>
12	<i>stes mort</i>	...[ <i>fu</i> ] <i>stes mort</i>
	<i>que me freit confort</i>	... <i>qui me freit confort</i>
	<i>la dolur</i>	... <i>la dolur</i>
	<i>sicom par samur</i>	... <i>sicom par s'amur</i>

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
16	(pdu) sa vie (.y) sereie g(ar)ie ...et <i>pus</i> viu(re) [... ... ... ... ... ...] ... eusse crié	... p[er]du sa vie ...y sereie garie ...et <i>pus</i> vivre [... ... ... ... ... ...] ... ëusse crié
20	(.kant ...te) ... seinte (n) cest fol corage . teint el visage	... kant ...[ein]te ... seinte ... [e]n cest fol corage.» ... teint el visage
24	la colur feredamur . <i>prise</i> e plaisee .st apuiee	... la colur ... fere d'amur ... <i>prise</i> e plaisee ... [e]st apuiee
28	(c)um li estut . merue..l. e fut gr.sse me vient .er si me tient	... cum li estut ... merveille [n]e fut «... gr[a]sse me vient ...er si me tient
32	elitier le (c)uer .e en la mer (sse) <i>que</i> fut lamer (t) si amer	... [d]elitier le cuer ...e en la mer ...sse que fut l'amer ...t si amer
36	(i)eme (m)ettreie ..e s. ... ... [... ... ...]	... je me mettreie ...e s... ... ... [... ... ...]

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
	Cum bie(n t)retis ( <i>vus a</i> ) s amis	Cum bien crëus[tes] vus, amis.
	Si <i>vus</i> ne f.sst. ja ne fusse	Si vus ne f[u]ss[ez], ja ne fusse,
40	Ne de lamer rien .. seusse	Ne de l'amer rien [ne] sëusse.
	Merueille <i>est</i> kom la mer ne het	Merveille est k'om la mer ne het
	<i>Que</i> si amer mal en mer set	Qui si amer mal en mer set,
	E <i>que</i> languisse <i>est</i> si amere	E qui l'anguisse est si amere!
44	Si ie vne foiz fors en ere	Si je une foiz fors en ere,
	Ia ne <sup>n</sup> terioie ce quit	Ja n['i] enterioie, ce quit.»
	<i>Tristran</i> ad note ..escun dit	Tristran ad noté [ch]escun dit,
	Mes ele lad issi forsuee	Mes el l'ad issi forsvëe
48	<i>Par</i> lamer <i>que</i> ele ad tant changee	Par «l'amer» que ele ad tant changé
	<i>Que</i> ne set si cele dolor	Que ne set si cele dolor
	Ad del amer ou del amur	Ad de la mer ou de l'amur,
	Ou sele dit amer del amer	Ou s'el dit «amer» de «la mer»
52	Ou <i>pur</i> lamur diet amer	Ou pur «l'amur» diët «amer».
	<i>Pur</i> la dotance quil .ent e	Pur la dotance quë il [s]ent,
	Demande si la...l. pr...	Demande si l'a[mur li] pr[en]t
	Ou si ia <i>grante</i> ou sel s.st...	Ou si ja <i>grante</i> ou s'el s'[a]st[ient].
	[... ..]	[... ..]
	... ..]	... ..]
56	Partant ql voir le....te	«Par tant q[u'e]l voir le....te,
	Car deus mals iput len setir	Car deus mals i put l'en se[n]tir,
	Lun dame. lautre de puir	L'un d'amer, l'autre de puir.»
	Ysolt dit .el mal <i>que</i> ie sent	Ysolt dit: «[C]el mal que je sent
60	Est amer mes ne put nient	Est amer, mes ne put niënt:

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
	Mon <i>quer</i> angoisse e <i>pris</i> se tient	Mon quer angoisse e pres le tient.
	E tel amer del amer vient	E tel amer de la mer vient:
	Prist puis <i>que ...z</i> entray	Prist puis que [ <i>je çäen</i> ]z entray.»
64	<i>Tristran</i> respont autretel ay	Tristran respont: «Autretel ay:
	Ly miens mals <i>est</i> del uostre estraint	Ly miens mals est del vostre estraint.
	Languisse <i>mon quer</i> amer fait	L'anguisse mon quer amer fait,
	Si ne sent pas le mal amer	Si ne sent pas le mal amer;
68	Neil ne reuient pas de lamer	N'il ne revient pas de la mer,
	Mes damer ay ceste dolur	Mes d'amer ay ceste dolur,
	E en lamer ay ceste do mest <i>prislamur</i>	E en la mer m'est pris l'amur.
	Assez en ay ore dit a sage	Assez en ay or dit a sage.»
72	<i>Quant</i> ysolt ente.. son corage	Quant Ysolt ente[nt] son corage,
	Molt <i>est</i> lie del a....ure	Molt est lie[e] de l'a[vent]ure.
	....ls i ad .....s...	[ <i>Entr'e</i> ]ls i ad [ <i>mainte emveisure</i> ],
	Car amedeus <i>sunt</i> en esseir	Car ambedeus sunt en espeir:
76	Dient lur bon e lur voleir	Dient lur bon e lur voleir,
	Baisent e enueisent e acolent	Baisent, enveisent e acolent.
	A branguain del amur <i>parolent</i>	A Branguain de l'amur parolent:
	Tant ly <i>promettent tant</i> li dient	Tant ly promettent, tant li dient
80	<i>Que par</i> fiance sentre lient	Que par fiance s'entrelieent,
	E ele lur voleir <i>consent</i>	E ele lur voleir consent.
	Tuz lur bons <i>font priuement</i>	Tuz lur bons font priv[ë]ement,
	E lur ioie e lur deduit	E lur joië e lur deduit,
84	<i>Quant</i> il poent e i.r enuit	Quant il pöent e j[u]r e nuit.
	delitable <i>est</i> le deport	[D]elitable est le deport

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
	Qui de sa dolur ad <i>confort</i>	Qui de sa dolur ad confort,
	Car cest custome damur	Car c[è] est custome d'amur
88	De ioie aueir apres dolur	De joie aveir après dolur.
	<i>Pus</i> quil se sunt descouert	Pus qu[è] il se sunt discovert,
	Que plus sastient e plus ipert	Qui plus s'astient e plus i pert.
	Vont sen aioie li amant	Vont s'en a joie li amant
92	La haute mer aplein siglant	La haute mer a plein siglant
	Vers engleterre aplein tref	Vers Engleterrè a plein tref.
	Tere ont veue cil de la nef	Tere ont vèu cil de la nef;
	Il en sunt tu.. lie e ioius	Il en sunt tu[it] lié e joius
96	Fors sul tristran lamerous	Fors sul Tristran l[i] amerous,
	Car sil alast <i>par</i> son voleir	Car s'il alast par son voleir,
	<i>Grant</i> tens ne la vousist veer	Grant tens ne la vousist vèe[i]r;
	Mielz en amat ysolt en mer	Mielz en ama[s]t Ysolt en mer,
100	Ses enueisures demener	Ses enveisurer demener.
	<i>Vers</i> la terre vont nequedent	Vers la terre vont nequedent:
	A la weue de la gent	A la wèue de la gent
	La nef tristran est conue	La nef Tristran est con[è]ue.
104	Ainz <i>que</i> ele seit a terre venue	Ainz que el seit a terre venue,
	Est esmeu vn damoisel	Est esmèu un damoisel
	<i>Vers</i> le rey sur cheual ignel	Vers le rey sur cheval ignel;
	En bois le troue si li dit	En bois le trove si li dit
108	<i>Que</i> la nef tristran ariuer vit	Que la nef Tristran ariver vit.
	<i>quant</i> li reis lot molt lie se vait	[Q]uant li reis l'ot, molt lié se vait.
	Del damoyssel chevaler fait	Del damoyssel chevaler fait

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
	Pur ce qu'il li dit la nouele	Pur ce qu'il li dit la novele
112	De <i>tristran</i> e .e la pucele	De Tristran e [d]e la pucele.
	<i>Encontre</i> vie.t tres <i>quel</i> riuage	Encontre vie[n]t tresqu'el rivage,
	<i>Pus</i> mande <i>pur</i> tut son barnage	Pus mande pur tut son barnage.
	(Y)solt de ventar. ...	Ysolt devant a[ <i>menant vait</i> ]
116	E <i>quanque</i> estut pur ho	E quanque estut pur ho[ <i>nur fait</i> ]
	E espose lad <i>par</i> grant .	Esposé l'ad par grant [ <i>baldur</i> ],
	E deduient soi tut	E deduient soi tut [ <i>le jur</i> ].
	Ysolt esteit de <i>gran</i>	Ysolt esteit de gran[t <i>saveir</i> ],
120	Es chambres vient	Es chambres vient [ <i>cuntre le seir</i> ];
	Dan <i>tristran</i> la tien	Dan Tristran la tien[t <i>par la main</i> ].
	A <i>conseil</i> apelent br	A conseil apelent Br[anguain]:
	Tendrement plor	Tendrement plor[e <i>Ysolt e prie</i> ]
124	<i>Que</i> cele nuit ly fac	Que cele nuit ly fac[e <i>aïe</i> ]
	Vers le rey en lu	Vers le rey en lu [ <i>de reïne</i> ]
	<i>Pur</i> ce qu'il la siet a.	Pur ce qu'il la siet a [ <i>meschine</i> ]
	Nele nest mie p	N[ë] ele n'est mie p[ <i>ucele</i> ].
128	Tant en chantent	Tant enchantent [ <i>la dameisele</i> ]
	E prient e font s	E prient e font s[ <i>erement</i> ]
	<i>Que</i> la requeste lir	Que la requeste lur [ <i>consent</i> ].
	branguain sap	[B]ranguain s'ap[ <i>areille e aürne</i> ],
132	<i>cum</i> reïne fust	Cum reïne fust [ <i>sei aturne</i> ];
	Pur sa dame .	Pur sa dame [ <i>met sei el lit</i> ],
	E la reïne ...	E la reïne [ <i>vest l'abit</i> ].
	Markes est vne	Markes est une ...

	<b>trascrizione</b>	<b>integrazione</b>
136	D... .. Tristran ad les cirges Cil prent branbu E son pucelage	D... .. Tristran ad les cirges [ <i>esteint</i> ]; Cil prent Brangu[ain, a li estreint] E son pucelage [ <i>li tolt</i> ].
140	En molt grant angu Quide que la veill E uers le rey de Que tant li plaisen	En molt grant angu[isse est Ysolt]: Quide que la veill[e traïr] E vers le rey de[ <i>scoverir</i> ], Que tant li plaisen[t li delit]
144	Que guerpir ne v Molt est pres dilue Quant li reis ot Branguain est del	Que guerpir ne v[ <i>oldra le lit</i> ]; Molt est pres d'ilue[c en aguait]. Quant li reis ot [ <i>tut sun bon fait</i> ], Branguain est del [ <i>lit sus levee</i> ],
148	E la reine ies Après le uin o Issi konques ne Que autre fut	E la reine ies[t entree]. Après le vin o[ <i>vec li jut</i> ] Issi k'onques ne [ <i>s'aparçut</i> ] Què autre fut [ <i>de la premiere</i> ];
152	Troue la de Si li mostre Si grant ioie	Trove la de [ <i>bele maniere</i> ] Si li mostre [ <i>molt grant amur</i> ], Si grant joie, [ <i>si grant dulçur</i> ] ...

Dopo la discussione dei vv. 33-70 a p. 68, si riporta in questa sede la traduzione completa del frammento.

[... ... ...]

... saputo il segreto

... se ne accorgeva

... perché Tristano la sfiorava

... per confortare (4)

... è nel mare

... per cui Isotta glielo nasconde

«... È stato incredibile

... io non vi ho ucciso (8)

... non ho commesso viltà

... avrei vendicato mio zio

... se allora avessi saputo

... voi foste morto (12)

... chi mi darebbe conforto

... il dolore

... come per amor di lui

... perduto la sua vita (16)

... io sarei stata salva

... e più vivere

[... ... ...

... ... ...]

... avrei gridato

... quando ... (20)



... † ...

... questo folle sentimento.»

... mutata di colore in viso

... il colorito (24)

... fare d'amore

... presa e prigioniera e detenuta

... Isotta è appoggiata

... come le si addice (28)

... meraviglia non fu

«... mi si gonfia

... mi tiene così

... dilettere il cuore (32)

... nel mare

... non avrei saputo cosa fosse l'amare-l'amaro-il  
mare

... così amaro

«... io mi metterei (36)

... † ...

[... ... ...]

come avete ben compreso, amico

se voi non foste venuto, io non sarei stata qui,

non avrei saputo niente dell'amare-l'amaro-il mare (40)

è incredibile che non odi l'amare-l'amaro-il mare

chi prova in mare un male così amaro

e quanto sia amara l'angoscia!

Una volta che io ne fossi fuori, (44)

non vi tornerei mai più, io credo».

Tristano ha ascoltato ogni parola

ma lei lo ha fuorviato a tal punto  
giocando così sul'amare-l'amaro-il mare, (48)

che non sa se quel dolore  
gli deriva dal mare o dall'amore,  
e se dice 'amer' per dire mare  
o se dice 'amer' per dire amore. (52)

Nell'incertezza che prova  
Si chiede se è l'amore a impadronirsi di lei  
o se è lei che cede o si trattiene  
[... ...]

In modo che la verità ... (56)  
perché mali si possono sentire in tal caso,  
una sensazione di amaro o la nausea.

Isotta dice: «Il male che io sento  
è amaro ma non mi dà nausea: (60)  
mette in angoscia e tiene prigioniero il mio cuore,  
e questo amaro viene dal mare,  
mi è venuto dopo che mi misi in mare.»

Tristano risponde: «È così anche per me: (64)  
il mio male ha la stessa causa.

L'angoscia rende amaro il mio cuore,  
ma non sento amaro questo male  
e non viene affatto dal mare: (68)

dall'amare viene questo dolore  
e è in mare che l'amore si è impadronito di me.  
Ho già detto abbastanza a chi è in grado di capire.»  
Quando Isotta si rende conto del suo stato d'animo, (72)  
è molto lieta di ciò che sta accadendo

Colmo di tenerezza è il loro colloquio,  
poiché entrambi vivono nell'attesa:  
si confidano il loro bene e il loro desiderio, (76)  
si baciano, prendono piacere, si abbracciano,  
parlano a Brangvain del loro amore:  
tanto le promettono, tanto le dicono  
che si legano tra loro con un patto (80)  
e lei asseconda il loro volere.  
Nell'intimità soddisfano ogni loro desiderio,  
tutto ciò che dà loro gioia e piacere,  
quanto possono, giorno e notte. (84)  
Pieno di gioia è il piacere  
che è di conforto al loro dolore,  
perché è costume d'amore  
aver gioia dopo il dolore. (88)  
Una volta rivelato il reciproco amore  
chi più rinuncia più perde.  
Felici gli amanti continuano il viaggio  
solcando velocemente l'alto mare (92)  
a piene vele verso l'Inghilterra.  
Hanno avvistato terra quelli della nave,  
ne sono tutti soddisfatti e contenti,  
tranne il solo Tristano l'Innamorato: (96)  
se le cose andassero secondo suo volere,  
per molto tempo non vorrebbe veder terra.  
Preferirebbe amare Isotta in mare,  
vivere lì i momenti di piacere. (100)  
E invece si dirigono a terra:

dagli occhi della gente  
la nave di Tristano è riconosciuta.  
Prima che abbia attraccato, (104)  
uno scudiero si è precipitato  
con un cavallo veloce alla ricerca del re:  
lo trova nel bosco e gli annuncia  
che ha visto arrivare la nave di Tristano. (108)  
Quando il re sente le sue parole, ne è molto lieto.  
Ha ordinato cavaliere lo scudiero  
perché gli ha dato la notizia  
di Tristano e della fanciulla. (112)  
Va loro incontro fino alla riva,  
poi convoca tutta il suo seguito  
conduce Isotta in corteo  
e fa, per rendere onore, tutto ciò che è necessario. (116)  
L'ha sposata con gran gioia  
E festeggiano tutto il giorno.  
Isotta era molto intelligente.  
Sul far della sera si recano nelle camere, (120)  
Tristano la tiene per la mano:  
chiamano Brangvain a consiglio.  
Isotta teneramente piange e prega  
che quella notte le venga in aiuto (124)  
con il re prendendo il suo posto come regina,  
perchè il re la sa fanciulla  
e lei non è più vergine.  
tanto circuiscono la giovinetta, (128)  
e tanto pregano e giurano,

che ella acconsente alla loro richiesta  
Brangvain si prepara e si adorna  
si prepara come se fosse la regina; (132)  
al posto della sua signore entra nel letto  
Mentre la regina indossa i suoi abiti.  
Marco [ha bevuto parecchio,  
è molto allegro e un po' ebbro quando si corica] (136)  
Tristano ha spento le candele:  
Marco prende Brangvain, la stringe a sé  
E le toglie la verginità.  
Isotta è in grandissima angoscia: (140)  
crede che Brangvain la voglia tradire  
e smascherare davanti al re  
che tanto le aggradano i piaceri  
da non voler abbandonare il letto. (144)  
Isotta resta molto vicino a loro, in agguato:  
quando il re ha soddisfatto il suo piacere  
Brangvain si è alzata dal letto  
e vi è entrata la regina. (148)  
Dopo aver bevuto il vino, si è coricato con lei,  
cosicché non si accorge  
che è un'altra rispetto alla prima;  
la trova ben disposta (152)  
E le dimostra grandissimo amore,  
e grande gioia, e grande dolcezza.  
[... ..]

## APPENDICE B

### LA DICHIARAZIONE D'AMORE

Il frammento Carlisle risulta di particolare rilevanza poiché in esso viene tramandata la scena della dichiarazione d'amore tra i due amanti<sup>1</sup>.

Vista la lacunosità del testimone, pare opportuno proporre delle annotazioni esplicative allo scopo di fornire informazioni sulla frequenza degli elementi lessicali e sintattici impiegati dai tre editori nell'integrazione del frammento<sup>2</sup>.

#### 1) Problemi di lettura ed integrazione

- v. 1: gli editori affermano che mentre *-ue* in rima è sicuro e le lettere centrali sono pressoché riconoscibili, le due lettere che precedono la rima restano ambigue; ciò potrebbe far pensare che, almeno per “rimediare” a quel *segré* che non convince affatto, una di quelle lettere potrebbe essere una *i*, si avrebbero così, come supporto, i vv. 1457 [*se mun conseil e mun segrei*] e 2063 [*que nuls ne sace lur segrei*] di Thomas;
- v. 22: la lettura *fel* suggerita dagli editori forse sulla scorta del v. 1401 [*e dit: «Fel avez le curage*] di Thomas, ha però contro il *fol curage* dei vv. 469 [*ço est tuit par mun fol corage*] e 1273 [*e*

---

<sup>1</sup> Vv. 33-70 del frammento riportato interamente in Appendice A.

<sup>2</sup> Per le concordanze si è utilizzata la ricerca computerizzata basata sull'informatizzazione dell'edizione di LECOY, 1991.

*pus, pur vostre fol curage*], inoltre il v. richiede indubbiamente il caso oggetto;

- v. 34: avendo un sicuro appoggio nella particolare tecnica di Thomas riguardante innanzitutto il parallelismo, è possibile con alto margine di sicurezza ricostruire questo v. sulla scorta del v. 40 del frammento: [*ne seu*](*sse*) *que fut lamer*;
- v. 38: per questo v., un'ipotesi ancor più economica di quella degli editori sembra poter essere: *Cu(m) bie[n c]re(u)s (a vus) e(st) amis*, letteralmente: [«come bene creduto da voi è, amico»]; che si basa ancora sull'integrazione della *n* dopo *bie*, sulla presunta confusione *t-c* ed inoltre sull'ipotetica confusione *ti-u*, ma più economicamente considera una inversione *a vus* in *vus a* e lo scioglimento di un *est* abbreviato con *·s·* vista soprattutto la posizione calata verticalmente verso destra di *·s· amis*, forse per ragioni di spazio, e la comparsa di un altro *est* abbreviato al v. 41 del frammento; soltanto la sigmaticità di *creus* è d'ostacolo anche se non sarebbe né il primo né l'ultimo caso di 'sigmaticità indiscreta di copista'; malgrado le numerose attestazioni in Thomas di *amis* in rima, l'unico v. che sembra sintatticamente richiamare quello in questione è il v. 1134 [*come ele l'a, a ses amis*] che tuttavia è ben lungi dall'essere d'aiuto;
- v. 54: sebbene si possa restare incerti sul seguito di *a...* (*amur* o *amer* o altro), *prent* sembra quasi d'obbligo sia per la rima con il v. successivo per il quale la congettura *s'astient* ha numerosi appoggi (uno per tutti: v. 626 [*e si m'astendrai del delit*] di Thomas, ma anche altri casi in cui compare proprio

- abstient* come al v.90 del frammento), sia perché altre ipotesi tra cui: *Demande si l'a[d ele] pr[is]t*, convincono poco;
- v. 70: *ay ceste do* è evidentemente un *saut du même au même* (si confronti il v. 69 del frammento) infatti le lettere risultano espunte dallo stesso copista;
- vv. 73-74: sebbene il v. 74 sia puramente congetturale *emveisure* sembra probabile, dato il contesto, in rima con *aventure* sulla scorta dei vv. 3099-3100 [*plainte oüse nostre aventure, / nostre joie, nostre emveisure*] di Thomas, che però rimangono l'unica attestazione; *emveisure* rima inoltre con *nature* (vv. 285-6), *parjure* (vv. 1277-8), *sepulture* (vv. 2929-30), *nevreüre/navraüre* (vv. 805-6, 1767-8); da notare però come quest'ultima attestazione potrebbe essere ben messa in relazione con il v. precedente (*aventure*);
- v. 84: l' "integrazione" di *i.r* in *jur* è obbligatoria in molti casi nel testo di Thomas;
- vv. 117-18: *baldur* è attestato in Thomas ai vv. 1889-90 [*demeinnent trestut le jur / en emveisure e en baldur*] tra l'altro proprio in rima con *jur*;
- vv. 123-24: per la congettura *prie* soccorrono i vv. 1979-80 [*e cum suspire tendrement, / e prie li pitusement*] di Thomas, inoltre *tendrement* e *plore* si ritrovano nello stesso v. 1860 [*des oilz plure mult tendrement*]; per la rima *prie:aïe* possono servire i vv. di Thomas (*aïe:mie*) 2727-28, 2901-02, (*aïe:vie*) 1877-78, 2345-46, 2403-04: *vie* infatti rima ovviamente anche con *prie* ai vv. 2045-46; si riscontra in più la diversa grafia *aie* al v. 919 di Thomas;
- vv. 125-26: sulla scorta della saga norrena è più che probabile



*reïne* per il parallelo che crea con il *rey* precedente; l'unico intervento che si potrebbe aggiungere per rendere meno ambiguo il v. è l'introduzione di un genitivo senza preposizione (di cui però in Thomas non abbondano le testimonianze): ...*en lüec reïne*; per *meschine* in rima bisogna riconoscerne la assoluta necessità in presenza di *reïne* (vv. 225-26, 257-58, 273-74 ecc., ben 12 occorrenze); tuttavia non sembra attestata la parola *meschine* nell'accezione di 'pulzella', 'fanciulla vergine' nel testo di Thomas;

- v. 129: per la congettura in rima *serement* si possono confrontare i vv. di Thomas 1507 [*La defense e le serement*], 2036 [*Un vou fist e un serement*], 2093 [*Aquité ad le serement*]; il sostantivo è inoltre imposto sia dal verbo 'fare', sia dal verbo in rima nel v. successivo, altrettanto necessario;
- vv. 133-4: ciò che non convince pienamente è *l'abit* del v. 134 che tuttavia compare al v. 1775 [*de povre atur, de vil abit*] di Thomas, inoltre è da rammentare la chiave metaforica nella quale Brangvain narrava dello scambio di camicia ai due che avevano il compito di ucciderla; l'unica ipotesi possibile è che l'eventuale presenza di *lit* al v. precedente in posizione però non finale di v. non obbligherebbe la rima; gli editori affermavano la presenza dopo *dame* di una lettera senza asta (non necessariamente però una *n* o *m*), forse anche una semplice inversione delle parti del discorso, ad esempio: *Pur sa dame el lit met sei*, attirerebbe in rima un *rey* facilmente integrabile nel discorso, ma nessun passo di Thomas sostiene l'ipotesi;

- vv. 139-40: è chiaro che la congettura *tolt:Ysolt* ha il vantaggio di integrarsi bene nel testo anche se il testo di Thomas non offre esempi a sostegno se non ai vv. 235 [*Molt est Tristran en grant anguisse*], 1343 [*mult en est al quer anguissee*] che ricordano la struttura del v. 140 del frammento, ma niente di più;
- v. 142: *discoverir* è attirato in rima oltre che dal contesto anche dalla ricostruzione *traïr* del v. precedente, il quale a sua volta trova appoggio in Gottfried; tuttavia le 7 occorrenze del verbo (all'infinito) nel testo di Thomas sono tutte trisillabiche (*descovrir*): vv. 989, 1458, 1498, 1600, 1609, 1365, 2649;
- vv. 143-4: anche questi due vv. sono ricostruiti sulla base di Gottfried probabilmente dopo aver posto l'attenzione sul fatto che la rima *lit:delit* gode di diverse attestazioni in Thomas ai vv. 497-98, 539-40, 625-26, 633-34;
- v. 148: stupisce che gli editori abbiano optato per il verbo *entree* soprattutto sulla scorta di numerose occorrenze negli altri frammenti della presenza di *colcher* (in varie flessioni) accanto al sostantivo *lit* dove invece il verbo accolto non gode di alcuna testimonianza.

## 2) Problemi di interpretazione

- v. 18 e ss.: per la ricostruzione, quanto meno, della rima del v. successivo, nascosto dalla legatura, non soccorre alcun esempio dal testo di Thomas, il quale presenta una sola

coppia di vv. con rima in *-ivre*: 1182-3 [*Vos me poez ore bien deçoivre; / se je après m'en puis aparçoivre*];

- v. 25: sebbene rimanga uno dei vv. più ambigui, sembra doveroso avvertire che *ferre*, ipotizzando che non costituisca la parte finale di una parola più lunga, ha numerose possibilità di venir interpretato come verbo 'fare' sulla base quanto meno dei vv.1303, 1310, 1725, 1846, 2408, 2449 di Thomas;
- v. 33: anche se la rima *quer:amer* non è sconosciuta in anglo-normanno, una verifica ha permesso di constatare la sua assenza nel testo di Thomas;
- v. 33 e ss.: è qui che comincia uno dei problemi interpretativi più controversi di questo frammento, costituito dal triplo gioco di parole su *lamer* (*la mer*: il mare), *lamer* (*l'amer*: l'amare) e *lamer* (*l'amer*: l'amaro), trascritti dal copista ogni volta nei modi più disparati; un gioco retorico tanto curioso da risultare irresistibile persino a qualcuno che come Gottfried lo stava traducendo in una lingua (il medio-alto tedesco) completamente diversa da quella dell'esemplare, al punto da copiarlo tale e quale (*lameir*) nel suo testo;
- v. 47: fondata è anche l'affermazione da parte degli editori dell'alternanza in Thomas delle forme *el* ed *ele* per il pronome femminile.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

### 1) Sigle ed abbreviazioni

#### 1.a) Periodici:

«AR»	«Archivium Romanicum»;
«ASNP»	«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»;
«CCM»	«Cahiers de Civilisation Médiévale»;
«CN»	«Cultura Neolatina»;
«FoS»	«Le Forme e la Storia»;
«Lett»	«Letterature»;
«MedRom»	«Medioevo Romano»;
«MLR»	«Modern Language Review»;
«Neophil»	«Neophilologus»;
«Plut»	«Pluteus»;
«Rass»	«Rassegna»;
«RevCel»	«Revue Celtique»;
«RLR»	«Revue des Langues Romanes»;
«RMS»	«Reading Medieval Studies»;
«Rom»	«Romania»;
«RZLG»	«Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte»;
«SM»	«Studi Medievali»;
«SR»	«Studi Romani»;
«ZRP»	«Zeitschrift für Romanische Philologie».

## **1.b) Dizionari:**

### *CDIL*

BYRNE, M. E. (a cura di), *Contributions to a Dictionary of the Irish Language*, Dublin, Royal Irish Academy, 1955;

### *DALF*

GODEFROY, F. (a cura di), *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de Tous ses Dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1880-1902;

### *DELI*

CORTELAZZO, M. – ZOLLI, P. (a cura di), *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983;

### *IED*

DINNEEN, P. S. (a cura di), *Irish-English Dictionary*, Dublin, Irish Texts Society, 1927;

### *OGD*

CLARK, M. – THYEN, O. (a cura di), *The Oxford-Duden German Dictionary*, New York, Oxford University Press, 1999<sup>2</sup>;

### *TL*

TOBLER, A. – LOMMATZSCH, E. (a cura di), *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1925-74;

### *WID*

CALDAS, T. F. – SCHLEICHER, C. (a cura di), *Wörterbuch Irisch-Deutsch*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1999;

## 2) **Miscellanea:**

*Arthurian Literature...*, 1959

LOOMIS, R. S. (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages*,  
Oxford, Clarendon Press, 1959;

*Medieval Studies... Schoepperle Loomis*, 1927

*Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris,  
Librairie Honoré Champion Éditeur - New York, Columbia University  
Press, 1927;

*Mêlanges... Frappier*, 1970

*Mêlanges de Langue et de Littérature du Moyen Age et de la Renaissance  
Offerts à Jean Frappier per ses Collègues, ses Élèves et ses Amis*, Genève,  
Librairie Droz, 1970;

*Mêlanges... Le Gentil*, 1973

*Mêlanges de Langue et de Littérature Médiévales Offerts à Pierre Le Gentil*,  
Paris, S.e.d.e.s. et CDU Reunis, 1973;

*Gottfried von Strassbourg...*, 1990

STEVENS, A. – WISBEY, R. (a cura di), *Gottfried von Strassbourg and the  
Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American  
Symposium*, Cambridge, D. S. Brewer – London, The Institute of  
Germanic Studies, 1990;

*Il Romanzo*, 1988

MENEGHETTI, M. L. (a cura di), *Il Romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988;

*Studi... Pio Rajna*, 1911

*Studi Letterari e Linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze, Fussi Editore,  
1911.

### 3) Monografie e manuali:

BAUMGARTNER, 1993

BAUMGARTNER, E., *“Tristan et Iseut”*. *De la Légende aux Récits en Vers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993;

BEZZOLA, 1958-63

BEZZOLA, R. R., *Les Origines et la Formation de la Littérature Courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1958-63;

BLAKESLEE, 1989

BLAKESLEE, M. R., *Love's Masks: Identity, Intertextuality, and Meaning in the Old French Tristan Poem*, Cambridge, D. S. Brewer, 1989;

BRUNI, 1987

BRUNI, F., *L'Italiano. Elementi di Storia della Lingua e della Cultura*, Torino, UTET Libreria, 1987;

CAZENAVE, 1981

CAZENAVE, M., *La Subversion de l'Âme, Mythanalyse de l'Histoire de Tristan et Iseut*, Paris, Seghers, 1981;

CHERNACK ZOVICH, 1996

CHERNACK ZOVICH, N., *Les Espaces de la Trasgression dans le “Tristan” de Béroul*, New York, Peter Lang, 1996;

CHOCHEYRAS, 1996

CHOCHEYRAS, J., *“Tristan et Iseut”*: *Genèse d'un Mythe Littéraire*, prefaz. di P. WALTER, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1996;

CONTINI, 1992

CONTINI, G., *Breviario di Ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992<sup>3</sup>;

DE VRIES, 1991

DE VRIES, J., *I celti*, trad. it. a cura di G. PULIT e E. FILIPPI, Milano, Jaca Book, 1991;

DI GIROLAMO, 1989

DI GIROLAMO, C., *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989;

FRAZER, 1973

FRAZER, J. G., *Il Ramo d'Oro*, trad. it. a cura di L. DE BOSIS, Torino, Bollati Boringhieri, 1973;

GALLAIS, 1974

GALLAIS, P., *Genèse du Roman Occidental: Essais sur "Tristan et Iseut" et son Modèle Persan*, Paris, Tête de Feuilles-Sirac, 1974;

HARRIS, 1996

HARRIS, M., *Antropologia Culturale*, trad. it. a cura di V. TRIFARI, Bologna, Zanichelli, 1996;

LE ROUX – GUYONVARCH, 2000

LE ROUX, F. – GUYONVARCH, C. J., *I Druidi*, trad. it. a cura di C. FERRETTO, Genova, ECIG, 2000<sup>2</sup>;

MANCINI, 1997

MANCINI, M. (a cura di), *La Letteratura Francese Medievale*, Bologna, Il Mulino, 1997;

MARANINI, 1966

MARANINI, L., *Personaggi e Immagini nell'Opera di Chrétien de Troyes*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, <1966>;

MARKALE, 1982

MARKALE, J., *La Femme Celte*, Paris, Payot, 1982;

MARKALE, 1994

MARKALE, J., *Il Druidismo*, trad. it. a cura di C. FIORILLO, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994;

MORTARA GARAVELLI, 1997

MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1997;



MURPHY, 1983

MURPHY, J. J., *La Retorica nel Medioevo*, trad. it. a cura di V. LICITRA, Napoli, Liguori Editore, 1983;

PANVINI, 1951

PANVINI, B., *La Leggenda di Tristano e Isotta. Studio Critico*, prefaz. di S. SANTANGELO, Firenze, L. S. Olschki, 1951;

PENSA, 1963

PENSA, M., *Il "Tristano" di Gottfried von Strassbourg: Lezioni Tenute nella Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna nell'Anno Accademico 1962-1963*, Bologna, Patron ed., 1963;

POIRION, 1988

POIRION, D., *Il Meraviglioso nella Letteratura Francese del Medioevo*, trad. it. di G. ZATTONI NESI, Torino, Einaudi, 1988;

ROLLESTON, 1998

ROLLESTON, T. W., *I Miti Celtici*, trad. it. a cura di E. CAMPOMINOSI, Milano, TEA, 1998;

RONCAGLIA, 1981

RONCAGLIA, A., *Il Trovatore Bernart de Ventadorn. Materiali ed Appunti per il Corso di Filologia Romanza... a.a. 1984-85*, Roma, Bulzoni Editore, 1981;

SCHOEPPERLE LOOMIS, 1963

SCHOEPPERLE LOOMIS, G., *"Tristan and Isolt", a Study of the Sources of the Romance*, New York, Burt Franklin, 1963;

TOLKIEN, 2000

TOLKIEN, J. R. R., *Il Medioevo e il fantastico*, trad. it. a cura di C. DONÀ, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000;

TORTORETO, 1981

TORTORETO, V. (a cura di), *Il Trovatore Cercamon*, Modena, Società Tipografica Modenese Editrice, 1981;

VARVARO, 1963

VARVARO, A. (a cura di), *Il "Roman de Tristan" di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963;

YULE, 1987

YULE, G., *Introduzione alla Linguistica*, trad. it. a cura di G. BERNINI, Bologna, Il Mulino, 1987.

#### 4) Edizioni:

BÉDIER, 1902-5

BÉDIER, J. (a cura di), *Le "Roman de Tristan" par Thomas*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1902-5;

BÉDIER, 1907

BÉDIER, J. (a cura di), *Les Deux Poèmes de la "Folie Tristan" publiés par Joseph Bédier*, Paris, F. Didot, 1907;

BENSKIN - HUNT - SHORT, 1992-95

BENSKIN, M - HUNT, T. - SHORT, I, *Un Nouveau Fragment du "Tristan" de Thomas*, in «Rom», t. 113, 1992-95, pp. 289-319;

BRAET - DE LAGE, 1989

BRAET, H. - DE LAGE, G. R. (a cura di), *Béroul, Le "Roman de Tristan". Poème du XII siècle*, Paris-Louvain, Peeters, 1989;

BUSCHINGER - SPIEWOK, 1993

BUSCHINGER, D. - SPIEWOK (a cura di), *Eilhart von Oberg. Tristrant und Isalde*, Greifswald, Reineke Verlag, 1993;

DEL MONTE, 1952

DEL MONTE, A. (a cura di), *"Tristano". Introduzione, Testi e Traduzioni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952;

FONTANELLA, 1988-89

FONTANELLA, L., *Il Frammento di Torino del "Tristano" di Thomas*, in «Plut», VI-VII, 1988-89, pp. 393-427;

GUERRIERI CROCETTI, 1947

GUERRIERI CROCETTI, C. (a cura di), *Bérout. Le "Roman de Tristan"*, Genova, Romano Editrice Modena, 1947;

HOEPFFNER, 1943

HOEPFFNER, E. (a cura di), *La Folie Tristan d'Oxford*, Rodez, Carrere, 1943<sup>2</sup>;

HOEPFFNER, 1949

HOEPFFNER, E. (a cura di), *La "Folie Tristan" de Berne*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1949<sup>2</sup>;

JOYCE, 1962

JOYCE, P. W. (a cura di), *Old Celtic Romances. Tales from Irish Mythology*, New York, The Devin-Adair Company, 1962;

LACROIX – WALTER, 1989

LACROIX, D. – WALTER, P. (a cura di), *Bérout. "Tristan et Iseut". Les Poèmes Français. La Saga Norroise*, Paris, Livres de Poche, 1989;

LECOY, 1991

LECOY, F. (a cura di), *Le "Roman de Tristan" par Thomas*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1991;

LECOY, 1994

LECOY, F. (a cura di), *Les Deux Poèmes de la "Folie Tristan"*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1994;

LICHTENSTEIN, 1877

LICHTENSTEIN, F. (a cura di), *Eilhart von Oberge*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1877;

MARCELLO NIZIA - BOYER, 1995

MARCELLO NIZIA, C. - BOYER, R. (a cura di), *“Tristan et Yseut”*. *Les Premières Versions Européennes*, Paris, Gallimard, 1995;

MURET, 1970

MURET, E. (a cura di), *Bérout, Le “Roman de Tristan”*: *Poème du 12e Siècle*, Paris, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1970<sup>4</sup>;

PARIS, 1896

PARIS, G., *Le “Donnei des Amanz”*, in «Rom», t. 25, 1896, pp. 497-543;

PARODI, 1991

PARODI, E. G. (a cura di), *Tristano Riccardiano*, introd. e note a cura di M.-J. HEJKANT, Parma, Pratiche Editrice, 1991;

PAYEN, 1974

PAYEN, J. C. (a cura di), *“Tristan et Yseut”*. *Les Tristan en Vers*, Paris, Garnier, 1974;

POIRION, 1994

POIRION, D. (a cura di), *Chrétien de Toyes. Oevres Complètes*, Paris, Gallimard, 1994;

RANKE, 1978

RANKE, F. (a cura di), *Gottfried von Strassburg. “Tristan und Isold”*, Hannover, Weidmann, 1978;

RONCAGLIA, 1949

RONCAGLIA, A. (a cura di), *Venticinque Poesie dei Primi Trovatori*, Modena, Società Tipografica Modenese Editrice, 1949;

WAGNER, 1924

WAGNER, K. (a cura di), *Eilhart von Oberg. “Tristant”*, Bonn-Leipzig, Kurt-Schroeder, 1924;

WATERS, 1974

WATERS, E. G. R. (a cura di), *The Anglo-Norman Voyage of Saint Brendan*, Genève, Slatkine Reprints, 1974;

WIND, 1950

WIND, B. H. (a cura di), *Thomas. Les Fragments du "Roman de Tristan", Poème du 12e Siècle*, Leiden, Brill, 1950;

WIND, 1960

WIND, B. H. (a cura di), *Thomas. Les Fragments du "Roman de Tristan", Poème du 12e Siècle*, Genève, Librairie Droz - Paris, Librairie Minard, 1960<sup>2</sup>.

## 5) Traduzioni:

AGRATI - MAGINI, 1983<sup>A</sup>

AGRATI, G. - MAGINI, M. L. (a cura di), *Chrétien de Troyes. "Cligès"*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983;

AGRATI - MAGINI, 1983<sup>B</sup>

AGRATI, G. - MAGINI, M. L. (a cura di), *Goffredo di Strasburgo, "Tristano". In Appendice il "Tristano" di Thomas*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983;

AMORETTI, 1934

AMORETTI, G. V. (a cura di), *Il "Tristano" di Gottfried von Strassbourg*, Pisa, ETS Editrice, 1934;

BÉDIER, 1918

BÉDIER, J., *Le "Roman de Tristan et Yseut" Renouvelé par J. Bédier*, Paris, H. Piazza, 1918;

BRAET, 1974

BRAET, H. (a cura di), *Bérout. Le "Roman de Tristan". Version Complète en Français Moderne*, Gand, Editions Scientifiques E. Story-Scientia S.P.R.L., 1974;

COCITO, 1983

COCITO, L. (a cura di), *Bérout. "Il romanzo di Tristano"*, Milano, Jaca Book, 1983;

HATTO, 1960

HATTO, A. T. (a cura di), *Gottfried von Strassburg. "Tristan". Translated Entire for the First Time. With the Surviving Fragments of the "Tristan" of Thomas Newly Translated*, Harmondsworth, Penguin Book, 1960;

LOOMIS, 1951

LOOMIS, R. S. (a cura di), *The Romance of Tristram and Ysolt by Thomas of Britain*, New York, Burt Franklin, 1951;

MANCINELLI, 1985

MANCINELLI, L. (a cura di), *Gottfried von Strassburg. "Tristano"*, Torino, Einaudi, 1985;

MARY, 1973

MARY, A., *"Tristan": la Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseut et de Leurs Folles Amours*, Paris, Gallimard, 1973;

RIEDER, 1980

RIEDER, H. (a cura di), *Eilhart von Oberge. "Tristano"*, Perugia, Università degli Studi, 1980;

TRONCARELLI, 1979

TRONCARELLI, F. (a cura di), *Thomas. "Tristano e Isotta"*, Milano, Garzanti, 1979.

## 6) Articoli e contributi:

APPEL, 1921

APPEL, C., *Tristan bei Cercamon?*, in «ZRP», XLI, 1921, pp. 219-27;

BATTS, 1990

BATTS, M., *The Role of King Marke in Gottfried's Tristan – and elsewhere*, in *Gottfried von Strassbourg...*, 1990, pp. 117-126;

BOLELLI, 1985

BOLELLI, T., *Alla Ricerca di Elementi Celtici nella Leggenda di Tristano*, in «ASNP», XXIII, 1954, pp. 229-37;

BRAULT, 1997

BRAULT, G. J., *The Names of the Three Isolts in the Early Tristan Poems*, in «Rom», t. 115, 1997, pp. 22-49;

BUSCHINGER, 1987

BUSCHINGER, D., *Les Structures Sociales dans le "Tristrant" d'Eilhart von Oberg*, in «Rom», t. 108, 1987, pp. 109-120;

CLOSS, 1990

CLOSS, A., *The Love Potion as a Poetic Symbol in Gottfried's "Tristan"*, in *Gottfried von Strassbourg...*, 1990, pp. 236-76;

CURTIS, 1970

CURTIS, R. L., *Le Philtre Mal Préparé: le Thème de la Réciprocité dans l'Amour de Tristan et Iseut*, in *Mêlanges... Frappier*, 1970, pp. 195-206;

FERRARI, 1981

FERRARI, A., *Amor soltaine. Eneas 2142*, in «SR», XXXVIII, 1981, pp. 9-25;

FRAPPIER, 1963

FRAPPIER, J., *Structure et Sens du Tristan: Version Commune, Version Courtoise*, in «CCM», III-IV, 1963, pp. 255-80 e 441-54;

FRAPPIER, 1988

FRAPPIER, J., *Il Motivo del "Don Contraignant"*, in *Il Romanzo*, 1988, pp. 347-87;

GILLESPIE, 1990

GILLESPIE, G., *"Tristan und Siegfriedliebe": A Comparative Study of Gottfried's "Tristan" and the "Nibelungenlied"*, in *Gottfried von Strassbourg...*, 1990, pp. 155-170;

GORRA, 1911

GORRA, E., *Tristano*, in *Studi... Pio Rajna*, 1911, pp. 577-92;

GROOS, 1990

GROOS, A., *Goethefried von Straßburg? Appropriation and Anxiety in Wagner's "Tristan" Libretto*, in *Gottfried von Strassbourg...*, 1990, pp. 91-104;

HUNT, 1981

HUNT, T., *The Significance of Thomas's Tristan*, in «RMS», VII, 1981, pp. 41-61;

JACOBSON, 1987

JACOBSON, E. M., *The Relationship between Language and Love in Gottfried's "Tristan und Isold"*, in «Neophil», LXXI, 1987, pp. 245-51;

LECOY, 1988

LECOY, F., *Sur l'Étendue Probable du "Tristan" de Thomas*, in «Rom», t. 109, 1988, pp. 378-79;

LOT, 1898

LOT, F., *Gormond et Isembard*, in «Rom», t. 27, 1898, pp. 1-54;

LOTH, 1917-19

LOTH, J., *La Voile Blanche et la Voile Noire à l'Île Molènes*, in «RevCel», XXXVII, 1917-19, pp. 323-42;



LUTOSLAWSKI, 1886

LUTOSLAWSKI, W., *Les "Folies" de Tristan*, in «Rom», t. 15, 1886, pp. 511-33;

MARTIN, 1981

MARTIN, J. P., *L'épée, la Princesse et le Dragon, de Tristan aux Dioscures*, in «RLR», LXXXV, 1981, pp. 3-36;

MCCANN, 1990

MCCANN, W. J., "*Tristan*": *the Celtic Material Re-examined*, in *Gottfried von Strassbourg...*, 1990, pp. 19-28;

MICKEL, 1988

MICKEL, E. J., *Tristan's Ancestry in the "Tristan" en Prose*, in «Rom», t. 109, 1988, pp. 68-89;

MILONE, 1983

MILONE, L., *Raimbaut d'Aurenga tra "Fin'Amor" e "No-Poder"* in «RZLG», 1/2, 1983, pp. 1-27;

MILONE, 1988

MILONE, L., *Rosinhol, Ironda, Lauzeta: Bernart de Ventadorn e i Movimenti del Desiderio* in «RZLG», 1/2, 1988, pp. 1-20;

NOVATI, 1939

NOVATI, F., *Un Nuovo e un Vecchio Frammento del "Tristano" di Thomas*, in «AR», XXIII, 1939, pp. 218-56;

PAYEN, 1973

PAYEN, J. C., *Lancelot Contre Tristan: la Conjuración d'une Mythe Subversif (Reflexions sur l'Idéologie Romanesque au Moyen Age)*, in *Mélanges... Le Gentil*, 1973, pp. 617-32;

PIZZORNO GARIBALDI, 1979

PIZZORNO GARIBALDI, M. A., *Un "Tristan" Antitradizionale nel "Chèvrefoil" di Maria di Francia*, in «Lett», II, 1979, pp. 21-30;

POPE, 1913

POPE, M. K., *A Note on the Dialect of Béroul's "Tristan" and a Conjecture*, in «MLR», VIII, 1913, pp. 189-92;

PUNZI, 1988

PUNZI, A., *Materiali per la Datazione del "Tristano" di Thomas*, in «CN», XLVIII, 1988, pp. 9-71;

RONCHI, 1989

RONCHI, G., *Le Mal d'Acre*, in «MedRom», XIV, 1989, pp. 171-80;

SICILIANO, 1932

SICILIANO, I., *Chrétien de Troyes e il Romanzo Cortese*, in «Rass», I, 1932, pp. 94-118;

VARVARO, 1967

VARVARO, A., *La Teoria dell'Archetipo Tristaniano*, in «Rom», t. 88, 1967, pp. 13-58;

VARVARO, 1970

VARVARO, A., *L'Utilizzazione Letteraria di Motivi della Narrativa Popolare nei Romanzi di Tristano*, in *Mèlanges... Frappier*, 1970, pp. 1057-76;

VINAVER, 1927

VINAVER, E., *The Love Potion in the Primitive "Tristan Romance"*, in *Medieval Studies... Schoepperle Loomis*, 1927, pp. 75-86;

VINAVER, 1959

VINAVER, E., *The Prose "Tristan"*, in *Arthurian Literature...*, 1959, pp. 338-47;

WHITEHEAD, 1959

WHITEHEAD, F., *The Early "Tristan Poems"*, in *Arthurian Literature...*, 1959, pp. 134-44;

WIND, 1949

WIND, B. H., *Quelques Remarques sur la Versification de "Tristan" de Thomas*, in «Neophil», XXXIII, 1949, pp. 85-94;

WIND, 1970

WIND, B. H., *Nos Incertitudes au Subjet du "Tristan" de Thomas*, in *Mèlanges... Frappier*, 1970, pp. 1129-38;

ZAGGANELLI, 1992

ZAGGANELLI, G., *Béroutl, Thomas e Chrétien de Troyes (sull'Amore, la Morte, la Gioia)*, in «FoS», N.S., IV, 1992, pp. 5-42;

ZAMBON, 1987

ZAMBON, F., *Tantris o il Narratore-Sciamano*, in «MedRom», XII, 1987, pp. 307-28;

ZINGARELLI, 1928

ZINGARELLI, N., *"Tristano e Isotta"*, in «SM», N.S., I, 1928, pp. 48-58.