

RE MARCO, L'ARCO, IL "NON POTERE": SULLE MODALITÀ DI SCRITTURA DEL PERSONAGGIO IN BÉROUL*

*Qu'ar en baizan no us enverse
[...] non poder trop en trenque*
(Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flors enversa*)

1. LO STATUTO DEL RACCONTO IN BÉROUL

In un suo contributo del 2006, dedicato all'indagine del sistema dei personaggi e dello statuto testuale del "romanzo di Tristano",¹ Cesare Segre osserva come gli elementi tipologici presenti, soprattutto, nel testo di Béroul rinviino alla sfera della comicità.

Il ragionamento prende avvio da considerazioni di tipo strutturale sul sistema dei personaggi: nota in particolare, Segre,² come le «azioni» (intendendo con il termine gli episodi costitutivi della trama) non operino come vere e proprie funzioni in senso proppiano; rilevando, anche, come «i personaggi siano statici» e come, a prescindere dalle esperienze vissute, rimangano definibili in modo univoco e riconoscibili attraverso una singola parola («l'amante, il marito, ecc.», *ibidem*).

* Sono debitore, per la genesi di questo contributo, di alcune indicazioni di Alvaro Barbieri, Sonia Barillari, Maria Luisa Meneghetti, Gioia Paradisi e Roberto Tagliani, che ringrazio di cuore; ogni imprecisione ricade, ovviamente, sotto la mia responsabilità; ove non altrimenti precisato, cito i versi di Béroul da Béroul (Paradisi), qui anche *Béroul*; della stessa edizione accolgo anche la numerazione dei versi.

¹ Cf. Segre 2006; per "romanzo di Tristano", Segre intende «l'insieme delle redazioni conservate» (p. 8, n. 9); tuttavia l'indagine svolta è, prevalentemente, sul testo di Béroul, con solo minimi accenni alla versione di Thomas e al testo delle *Folies*.

² *Ibi*: 9 ss.

Unica, apparente, eccezione sembra essere Marco, a proposito del quale Segre (*ibi*: 10) scrive:

Quello che appare piú mutevole è proprio Marco, che ogni volta, per lo piú sobillato, decide dure punizioni se gli amanti risultassero colpevoli, ma poi si lascia vincere dall'affetto per la moglie e il nipote, e nasconde a sé stesso anche l'evidenza. Persino nel testo si sottolinea, in un discorso di Perinis a re Artú, questa sua volubilità («Li rois n'a pas coraige entier, / s'empres est ci et s'empres la», vv. 3432-3433); ma in fondo si potrebbe dire che Marco è proprio *immobile nella volubilità*.

Una simile configurazione dei personaggi, così monolitica, è caratteristica del genere epico, afferma Segre; il quale, infatti, istituisce un parallelismo tra Marco, mutevole nelle decisioni e deficitario nell'autorità, e il personaggio di Carlo nella *Chanson de Roland*, che presenta caratteristiche complessivamente sovrapponibili.³

Accantonando, solo temporaneamente, il personaggio di Marco, restiamo, anzitutto, sul problema dello statuto del testo: che presenta, soprattutto nella versione di Béroul, una «staticità costituzionale, forse ereditata dall'arcaicità dei modelli, sulla quale poi i singoli scrittori lavorano cercando a volte di attenuarla».⁴ Se l'attenuazione della staticità è, nel frammentato racconto di Thomas, condotta attraverso l'introspezione psicologica dei personaggi principali (cui si aggiunge, a completamento del quadro, quello di Isotta dalle Bianche Mani), in quello di Béroul mi sembra prevalga l'eclettismo. L'impianto, si diceva, è complessivamente comico: concorre a questa definizione – ricavo gli estremi del ragionamento sempre da Segre 2006 – una ripetitività giocata su un elemento tipico, quello dell'astuzia, che nel racconto di Béroul protrae la narrazione da un punto iniziale (quello dell'innamoramento dei due protagonisti) alla conclusione

³ Segre 2006: 10; di per sé, nota Segre, l'immutabilità (che pure è un tratto distintivo dell'epica medievale) non è una caratteristica riconducibile *tout court* al mondo medievale, dove abbondano esempi, invece, di conversione (ad esempio nella letteratura miracolistica) oppure di semplice evoluzione (ed abbondano, in questo caso, gli esempi, a partire da Chrétien de Troyes)

⁴ *Ibi*: 11.

(la morte dei due amanti),⁵ negando ogni possibile soluzione che non sia quella del successo delle loro azioni; ricorda ancora Segre che l'astuzia e l'inganno – che si tratti di elementi discorsivi come i giuramenti ambigui, oppure operativi, come i mascheramenti – «sono portatori di comicità perché, ridicolizzando il beffato, fanno trionfare gli ingannatori. [...] ed è inutile ricordare che il comico (vedi Freud) ha una delle sue sorgenti nell'umiliazione del beffato, nel successo del beffatore e di chi sta dalla sua parte».⁶ Che questa architettura comica sia caratteristica della saga tristaniana nella sua interezza, è discorso ancora aperto;⁷ quanto a Béroul, gli inserti di comicità sono molteplici e – al di là dei due episodi omologhi che fanno da cornice al frammento – ben distribuiti lungo la narrazione.

Ma c'è dell'altro: questa struttura a dominante comica è infatti costellata da una varietà di elementi tematici, che rendono quello di Béroul, in fondo, un testo ibrido, e che sovente ne complicano l'interpretazione. A tal proposito, Valeria Bertolucci Pizzorusso ha definito il romanzo «disorientante», un'esperienza di scrittura che, «arcaica e moderna ad un tempo, per la sua indiscussa originalità sembra opporre resistenza ad una descrizione condotta secondo i nostri consueti strumenti di analisi».⁸ In primo

⁵ Il frammento, com'è noto, è mutilo della parte iniziale e della conclusione; possiamo però ricavare le linee essenziali della trama dalla *fabula* del *Tristrant* di Eilhart von Oberg.

⁶ Segre 2006: 15.

⁷ Nota a titolo esemplificativo Segre (*ibidem*) che nelle *Folies Tristan* affiorano più volte elementi comici: come quando Tristano, travestito, propone al re uno scambio tra la propria sorella e Isotta, della quale si dichiara innamorato (nella *Folie* di Oxford) o amante (in quella di Berna); «il lettore, che sa tutto, si diverte del fatto che Marco non riesca a intravedere la verità di ciò che Tristano-folle gli dice. Che tutto questo poi spinga in direzione del carnevalesco, è assolutamente ovvio». Un altro elemento di comicità è rinvenuto, poi, nel romanzo di Goffredo di Strasburgo, e Segre nota che l'esame dovrebbe essere condotto, per trarre conclusioni complessive, sull'intera tradizione dei testi tristaniani. Restando ai Tristani francesi, poco permeabile agli affioramenti comici pare invece il romanzo di Thomas: la valutazione è giocoforza parziale stante la frammentarietà del testo, ma l'unico episodio in cui, attenuata la dominante lirica del romanzo, compaiono toni e un linguaggio differenti, quello dell'"acqua ardita", risulta in fondo lontano dall'aver una *intentio* comica. Cf. i vv. IV.195-256 e il relativo commento in Thomas (Gambino): 90-4.

⁸ Bertolucci Pizzorusso 2016: 118.

luogo, si deve osservare che il registro della comicità in Bérout presenta una molteplicità di livelli: dall'ironia beffarda che caratterizza la lunga sequenza del primo dialogo tra Marco e Isotta, nella camera del sovrano (cf. i vv. 391-572), nella quale sono soprattutto i personaggi femminili a essere motori dell'ironia,⁹ a quella piú rude, truculenta, tipicamente fabliolistica di episodî come l'incontro tra Tristano-lebbroso e Marco al Mal Pas, o come il doppio attraversamento del guado, sempre al Mal Pas, di Isotta e dei baroni: a questo tipo di riso, per l'appunto, fanno seguito scene con allusioni bassomimetiche, o farsesche, o violente.¹⁰ Il frammento béroutiano è poi, com'è noto, denso di elementi riconducibili al folklore, in particolare a quello celtico: a quest'ultimo sono sicuramente ascrivibili il racconto del combattimento tra Tristano e il Morholt e quello del ferimento dell'eroe e della sua guarigione per mano di Isotta;¹¹ allo stesso *milieu* culturale si possono ricondurre, poi, l'episodio delle "orecchie di cavallo" e lo stesso espediente del filtro, coerente (sebbene in fondo non sovrapponibile) al motivo antropologico-folklorico del «vin de royauté», la bevanda offerta al re la sera delle nozze, che consentirebbe di perfezionarne la regalità.¹² Né mancano le possibili contaminazioni con la cultura classica, se è vero (come ha recentemente suggerito in un suo contributo Fabrizio Cigni) che tra i possibili modelli della prima sequenza del romanzo, il *rendez-vous épié*, si possono riconoscere le numerose scene di dialogo spiato che caratterizzano la produzione comica di Terenzio e Plauto.¹³

⁹ Vere e proprie mattatrici, Isotta e Brangania, soprattutto nella parte finale della sequenza, dove il testo è piú teatrale e Tristano, creduto altrove ma in realtà nella stanza accanto, origlia il dialogo stando attaccato alla parete.

¹⁰ È, quest'ultimo, il caso della sequenza delle "orecchie di cavallo" di re Marco, che analizzeremo nel dettaglio qui *infra*, sequenza che si chiude con la brutale uccisione di Frocin, e che è preceduta, appunto, da uno scoppio di riso di Marco (cf. i vv. 1345-1349: *Li rois s'en rist et dist: «Ce mal, | que j'ai orelles de cheval, | m'est avenu par cest devin: | certes, ja ert fait de lui fin!». | Traist l'espee, le chief en prend*).

¹¹ Su questi elementi, cf. Benozzo 1997: 109; dove l'autore, a sua volta, rinvia agli studi sul folklore celtico di Wolfgang Golther.

¹² Per questa ipotesi relativa al filtro, cf. Bérout (Paradisi): 40-6; quanto all'episodio delle "orecchie di cavallo", esso è ricondotto a matrice celtica anzitutto in Bédier 1902-1905, poi in Bolelli 1950, quindi in Milin 1991; per il dettaglio delle interpretazioni, cf. *infra*, § 2.1.1.

¹³ Cf. in particolare Cigni 2016: 87, dove si fa menzione delle scene dell'*Amphitruo* in cui Sosia e Mercurio, accortisi di essere spiati, modulano le proprie voci per provocare

Salda è infine, da parte di Bérout, la conoscenza del lessico e delle immagini di provenienza trobadorica. Lo dimostra l'impiego costante di tecnicismi e stilemi della cortesia lungo tutto l'arco del frammento: abbondano ad esempio, soprattutto nello scambio dialogico tra i due protagonisti, i termini *amie* e *ami* (sovente accompagnati, com'è d'uso soprattutto nella poesia dei trovieri, dagli aggettivi *bele/bel*) con il significato di “amante”, “innamorato”; così come è frequentissima l'associazione tra l'amore e il campo semantico della “follia”, già oggetto di un vivacissimo dibattito alle origini della poesia in lingua *d'oc*:¹⁴ il verbo *amer* compare associato all'avverbio *folement* (Bérout: 661, *se Tristan l'aime folement* e 2009, *se il s'amasent folement*) o alla parola *folie*, sin dal primo episodio del frammento (vv. 20-21: *Li rois pense que par folie, | Sire Tristan, vos aie amê*);¹⁵ compare poi il termine *druerie*, tecnicismo che spesso allude alla consumazione sessuale della passione amorosa, spesso in associazione con un lessico che connota la passione stessa in chiave negativa: cf. Bérout: 33-34, *n'ai corage de drierie | qui tort a nule vilanie*, o anche 803-804, *que pris eüse drierie | o la roïne par folie*.¹⁶ Particolarmente illuminante riguardo alle conoscenze cortesi di Bérout è la sequenza dello scambio dei doni tra gli amanti, all'atto della loro separazione:

nell'altro reazioni di paura e sorpresa, nonché della scena dell'*Aulularia* dove il personaggio di Strobilo spia il comportamento altrui dalla cima di un albero.

¹⁴ La distinzione tra *sen* e *folia/foudatz* è presente, com'è noto, nel dibattito in versi che vede contrapporsi la posizione di Guglielmo IX, espressa nel *vers covinen*, e quella che Marcabru esprime nella sua pastorella (cf. anche *infra*, n. 16); gli estremi della polemica, letteraria e ideologica, sono illustrati in Pasero 1983.

¹⁵ L'associazione tra *amor* e *folie* è frequentissima, e caratterizza tutti gli snodi della narrazione: cf. i vv. 1657, *qu'il repente de la folie*; i vv. 2297-2299, «*A con grant paine | Amors par force vos demeine! | Conbien durra vostre folie?*»; il v. 2325, nell'espressione *corage de folie*; a pronunciare queste parole in queste tre porzioni citate sono, rispettivamente, Tristano, l'eremita Ogrin e Isotta, a testimoniare come Bérout affidi questa prospettiva (e il lessico caratteristico) ai protagonisti della vicenda; lo stesso lessico, infine, è impiegato da Artú nella sequenza dell'*escondit*, dove il re dichiara, in difesa di Isotta, che farà impiccare gli accusatori della regina (*qui la reteront de folie*, v. 4165); piú oltre (v. 4204), quando invita Isotta a formulare il giuramento, le chiede di giurare che Tristano non ha avuto nei suoi confronti un amore *de putee ne de folor*.

¹⁶ Cf., ancora, i vv. 2231-2232, *n'oi o vos point de drierie | qui li tornast a vilanie*; e ancora i vv. 2369-2370, *s'il vent dire qu'en vilanie | eüssiez prise drierie*. Va sottolineato, peraltro, che in tutte queste occorrenze i termini negativi sono depotenziati, perché compaiono in passaggi dove Bérout giustifica il comportamento tenuto dagli amanti.

«Amis Tristran, j'ai un anel,
 un jaspé vert a u seel. 2712
 Beau sire, por l'amor de moi,
portez l'anel en vostre doi.
 Et s'il vos vient, sire, a corage
 que me mandez rien par mesage, 2716
 tant vos dirai, ce sachiez bien,
 certes, je n'en croiroie rien,
 se cest anel, sire, ne voi.
 Mais, por defense de nul roi, 2720
 se voi l'anel, ne lairai mie,
ou soit savoir ou soit folie,
 ne face con que il dira
 qui cest anel m'aportera, 2724
 por ce qu'il soit a nostre anor.
 Je vos pramet par fine amor.
 Amis, dorrez me vos tel don,
 Husdant le baut, par le landon?». 2728
 Et il respont: «La moie amie,
 Husdent vos doins par drüerie!».

La concentrazione di lessico e stilemi trobadorici (qui sopra evidenziati) è massima: a partire dalla clausola *par fine amor* (v. 2726), che non ha bisogno di commenti, e proseguendo attraverso elementi che rinviano ai fondamentali ideologici della *troba* cortese (l'*anel*, che è donato dalla dama allo spasimante, e la *drüerie*; terminologia presente nel tessuto lirico dei trovatori sin dalla fondazione, con Guglielmo IX);¹⁷ per arrivare al verso 2722, che riecheggia nella sua formulazione quelle simili di Guglielmo IX e di Marcabru.¹⁸

Questa ecletticità di elementi – comici, folklorici, classici, cortesi – è orchestrata da un narratore definito in Bertolucci Pizzorusso 2016: 120

¹⁷ Si vedano, ad esempio, i primi vv. della *cobla* IV nella “poesia-manifesto” *Ab la dolchor del temps novel: Enquer me menbra d'un mati | que nos fezem de guerra fi | e que·m donet un don tan gran: | sa drudari'e son anel*. Cf. Guglielmo IX (Pasero): 250.

¹⁸ Nell'attacco del *vers covinen* di Guglielmo IX (BdT 183.3), al v. 2 leggiamo *e aura·i mais de fondatz no·i a de sen*; luogo cui Marcabru indirettamente replica in *L'autrier jost'una sebissa*, vv. 22-23 (cito dal testo da me pubblicato in Mantovani 2008: 49): «“Don”, fetz ella, “qi qe·m sia | ben conosc sen o folia”».

«internato» e quasi «spettatore oculare»: nei fatti, ovvero, un quasi-personaggio che, «collaboratore e complice» degli amanti (*ibi*), riveste la funzione di avvocato della coppia, giustificandone azioni e intenzioni attraverso un'accorta selezione dei fatti e delle voci a sostegno (tra i quali sono da annoverare voci universali come quella di Dio e quella di un religioso come Ogrin, che di Dio è tramite); e che trascina con sé, in questa sua perorazione, un "coro misto" composto sia da una moltitudine interna alla narrazione – le genti di Cornovaglia¹⁹ – sia da una più ampia moltitudine esterna ad essa, che è il pubblico dei lettori. Bérout utilizza, in questo, un'ampia gamma di strumenti del *milieu* clericale dei quali si rivela possessore: dalla cultura giuridica e retorica (rivelata dalla procedura dell'*escondit*, nonché dalla scrittura della lettera di Tristano a Marco, e dalla lettura della stessa a corte), per tramite della quale sono costruiti alcuni snodi decisivi della narrazione, a quella letteraria – non solo lirica, come abbiamo visto, ma, anche e soprattutto, epica – attraverso la quale egli intesse una fitta trama di appelli all'attenzione dell'uditorio, del quale ricerca la partecipazione emotiva in favore dei due amanti.²⁰

Sulla dimensione epica del testo molto si è scritto, e credo sia giusto parlare, come fa Segre sintetizzando la letteratura critica,²¹ di «tono [...] epico», nella misura di un travestimento o mascheramento autoriale de-

¹⁹ Più, volte, nel testo, soprattutto nei momenti di più alto pathos narrativo, è rimarcata la vicinanza del popolo di Cornovaglia ai due amanti; emblematiche sono, in tal senso, le due sequenze di versi (*Bérout*, vv. 829-863 e 1073-1084) nelle quali sono riportate le voci condolenti dei cornovesi a commento delle condanne dei due amanti, dopo l'episodio del "fior di farina".

²⁰ La partecipazione emotiva è espressa in modo più diretto attraverso la *vox populi* (per la quale cf. la nota precedente), ma anche, più indirettamente, attraverso la continua sottolineatura del fatto che Dio stesso – come si accennava poc'anzi – è dalla parte dei due amanti, come si evince dall'uso cadenzato di formule come *grant merci | nos a Deus fait* (vv. 371-372) o *molt grant miracle Deus i out* (v. 757; cito due soli luoghi del testo a puro titolo esemplificativo), nonché da formule di malaugurio contro i personaggi che si oppongono alle fortune della coppia, come quella dei vv. 1918-1919, rivolta contro il guardiacaccia che ha sorpreso i due amanti addormentati nella foresta: *Male gote les eulz li criet, | qui tant voloit Tristan destruire!*

²¹ Segre 2006: 8, dove si sottolinea anche l'attenzione, rilevante per l'interpretazione complessiva del romanzo di Bérout, agli aspetti feudali del rapporto tra Tristano e Marco.

terminato dalla *factio*. Conta cioè, in termini di finzione, che questo mascheramento da giullare che intrattiene con il proprio pubblico un rapporto corale sia postulato e, in certi termini, creduto vero: come spesso avviene, ad esempio, nei cantari italiani, dove il canterino è a tutti gli effetti *auctor*, personalmente garante della veridicità della storia che va raccontando.²² Il rapporto complice tra autore e pubblico è corroborato, poi, da strumenti analoghi, utili a veicolare il contenuto narrativo in modi più immediati; l'organizzazione del testo è così – in momenti selezionati – di tipo teatrale e farsesco insieme, momenti nei quali Bérout ricorre, per tratteggio stilistico, a una sottolineatura espressiva e gestuale: così avviene ad esempio nel colloquio di riconciliazione tra re Marco e Isotta, che fa seguito alla sequenza iniziale nel giardino,

Yseut s'en rist et li rois plus.
Bregain s'en ist les sauz par l'us. 528
Tristan estoit a la paroi, [...].

Con evidenza massima questa notazione stilistica emerge nella lunga sequenza del *Mal Pas*, dove analogamente Bérout ricorre alla combinazione tra espressionismo linguistico e gestualità:

«A! Deus», fait il, «ce que sera?
A lui parler point ne m'ennoie!»
O le puiot sovent s'apoie. 3936
«Diva! Malades, molt es gros!
Tor la ton vis et ça ton dos:
ge monterai comme vaslet!».
Et lors s'en sorríst li deget, 3940

²² *Si licet magnis componere parva*, cf. Cabani 1988: 135, dove il canterino è definito come il «difensore della verità storica in quanto verità tradizionale, ed è questo suo atto di adesione totale a garantirgli l'autorità necessaria presso il suo pubblico». Quanto alle due formule di autenticazione della *estoire* dei vv. 1267-1270 e dei vv. 1791-1792, dove l'autore si auto-nomina, sono perfettamente sovrapponibili, nella struttura, a una di quelle formule canterine riportate nel libro di Cabani; il riferimento all'*estoire*, che per Bédier è *Estoire*, fonte o matrice da riconoscere in senso tecnico, può essere chiaramente inteso in senso più generico, come del resto è suggerito da Paradisi nel suo commento (cf. *Bérout*: 159).

tonie le dos et ele monte.
 Tuit les gardent, et roi et conte.
 Ses cuisés tient sor son puiot,
 l'un pié sorlieve et l'autre clot. 3944
 Sovent fait senblant de choier,
 grant chiere fait de soi doloir.
 Yseut la bele chevaucha,
 janbe deça, janbe dela. 3948

Quasi superflua, qui, la sottolineatura di lacerti testuali, essendo questa parte del testo, integralmente, un risultato combinato degli stilemi sopraindicati; quanto alle parole pronunciate da Tristano in apertura di citazione, si ha l'impressione che, come avviene facilmente nelle scene comiche, la prima parte di questa battuta sia pronunciata in risposta a Isotta, mentre la seconda sia una sorta di commento che egli rivolge a un ipotetico pubblico, abbattendo così la quarta parete. Da notare, infine, l'utilizzo frequente di proverbi e *sententiae*, abbastanza costante in tutto il frammento, con riferimenti più al quotidiano che al sapienziale, secondo una modalità che non è – nemmeno questa – del tutto sconosciuta agli anonimi cante-rini dell'Italia tardo medievale.²³

²³ Gli esempi di questo linguaggio proverbiale e sentenzioso, in Bérout, possono sia far riferimento ad *auctoritates* tipiche come Salomone (cf. i vv. 41-43: *Sire, molt dist voir Salemon: | qui de forches raient larron | ja pus ne l'amera nel jor*), sia legarsi a riflessioni più articolate espresse da un singolo personaggio, come in questa espressione di Isotta: *Je quidai jadis que ma mere | amast molt les parenz mon pere | e disoit ce, que ja moiller | n'en avroit ja [son] seignor chier | qui les parenz n'en amereit*. Altrove, il linguaggio proverbiale fa da contrappunto a episodi del testo nei quali può riconoscersi un tipo di pubblico più connotato, come nel caso della sequenza dedicata a Husdent, che è incorniciata, oltre che da un appello all'attenzione dell'uditorio (vv. 1439-1441: *Qui vent oir une aventure | con grant chose a a[n] noteture | si m'esoute un sol petitet!*), anche da due “proverbi” (vv. 1463-1464: *Salemon dit que droituriers | que ses amis, c'ert ses levriers*; e vv. 1553-1554: *Chien qui en bois ne se tient mu | n'a mestier a home bani*). La struttura, si noterà, rimane quella caratteristica del linguaggio proverbiale, articolandosi in espressioni nelle quali la *sententia* occupa di norma due o tre versi al massimo. Diverso nella modalità, ma analogo nella sostanza è l'utilizzo del paragone nel caso del cantare italiano, che similmente ha la funzione di esprimere una condensazione semantica in un breve spazio di versi; cf., in proposito, Cabani 1988: 102, e il corrispondente rinvio in nota (n. 32), che lega l'uso del paragone nei cantari alla tradizione epica francese.

2. SISTEMA DEI PERSONAGGI E SEMIOTICA DEI GESTI

In aggiunta a queste considerazioni, anzi, proprio in virtù del particolare “tono epico” evidenziato per il frammento di Bérout, mi sembra utile svolgere qui alcune riflessioni sul sistema semiotico dei gesti presente nella sua versione della saga.

In un mio precedente saggio ho provato a definire il particolare statuto del testo epico proprio in relazione alla sua componente gestuale:²⁴ la gestualità, infatti, come elemento rituale – connaturata cioè allo sviluppo del testo, non come elemento di stilizzazione – rappresenta uno degli elementi semiotici che meglio possono definire i passaggi cruciali del testo stesso, proprio perché è il gesto, nella realtà storica dell’epoca medievale, a strutturare e a definire luoghi e momenti della società, come è stato magistralmente illustrato da Jean-Claude Schmitt nel suo *Il gesto nel Medioevo*;²⁵ l’utilità di un’esplorazione dei gesti come parte costituente del contesto pragmatico del testo si rivela, poi, preziosa nei casi di ibridismo o – è il caso di Bérout – laddove l’*intentio* autoriale consapevolmente contamina elementi tipici di più generi.²⁶ Da questa indagine emerge una costruzione

²⁴ Gli estremi del ragionamento teorico, e la bibliografia di riferimento (qui citata per sommi capi) si trovano in Mantovani 2018: 11-5.

²⁵ Schmitt 2021: 6 ss.; analoghe considerazioni ho potuto ricavare in Zumthor 1984: 244, dove la potenzialità semiotica del gesto è paragonata a quella di una scrittura geroglifica; per gli estremi del ragionamento, rinvio anche a Mantovani 2018: 12.

²⁶ Sul “camaleontismo” di alcuni tra i più antichi testi romanzeschi, in particolare del *Roman d’Alexandre*, cf. Gaunt 2013: 33-4; una certa tendenza non all’eclettismo, ma alla contaminazione tra romanzo ed elementi caratteristici della ritualità epica (stile formulare, intervento autoriale, uso del “noi”, a identificare un preciso gruppo sociale di riferimento) c’è anche nel *Roman de Troie*, come ho avuto modo di precisare in Mantovani 2013: 174 e 176-7. Nella parte introduttiva del volume, è D’Agostino a notare, per l’intera serie dei romanzi di materia classica, l’utilizzo di un «modello epico ideale» (*ibi*: 90-1). L’utilità di un esame del contesto pragmatico per testi che hanno vicinanza con l’oralità è ben illustrata da Cesare Segre (Segre 1979: 24): tale esame, dice Segre, è particolarmente necessario «nel caso di testi orali, perché in tal caso è indubitabile non solo la commistione dei codici (verbale, gestuale, ecc.) ma lo stesso intreccio tra oggetti e situazioni reali e i loro rappresentanti verbali (si pensi ai deittici), e l’evidenza di implicazioni che in testi d’altro tipo andrebbero almeno suggerite».

discorsiva²⁷ che, nella sua combinazione di parole, gesti e simbologie stabilisce un parallelismo piuttosto netto tra due personaggi, Marco e Tristano, definiti secondo polarità semiotiche opposte; pur tenendo presente che il patrimonio testimoniale non è integro, e che i personaggi possono essere stati rappresentati diversamente, nella loro gestualità, in porzioni di testo che non ci sono giunte, tuttavia dai versi superstiti risulta, per Marco, una caratterizzazione semiotica attraverso gesti e oggetti (valorizzati simbolicamente e/o trasferiti) che si definisce in opposizione a quella del nipote e che si può sintetizzare nella formula, già espressa nel titolo, del "non potere".

Da un punto di vista pragmatico, la classificazione dei gesti che ho operato ricalca, con minime modifiche, quella a suo tempo delineata da Paul Zumthor ne *La presenza della voce*:²⁸ dall'alto verso il basso, ho distinto tra gesti del capo (che comprendono sia i movimenti della testa, sia la varietà della mimica facciale), gesti delle braccia e delle mani (con particolare attenzione al movimento o trasferimento di oggetti), gesti della parte inferiore del corpo (gambe e piedi) e gesti del corpo intero; ho valutato parimenti, per ciascun gesto, che sia attivo o passivo, che determini un'interazione tra persone, che coinvolga o meno degli oggetti e se sia reciproco. Un ulteriore elemento di valutazione dei gesti deriva infine dalla particolare struttura del *Tristano* di Bérroul: così come, infatti, esiste un'ambiguità della parola in più punti del testo, esiste anche un'ambiguità o finzione del gesto, la cui interpretazione da parte dei personaggi ha conseguenze sostanziali per lo sviluppo narrativo; inutile sottolineare, poi, come questa ambiguità e finzione del gesto, al pari di quella legata alla parola, sia generatrice di ironia.

²⁷ La terminologia qui impiegata è ricavata da Segre 1979: 39 ss.; per costruzione discorsiva si intende una successione complessa di segni tra loro interdipendenti, al cui interno il gesto acquisisce (come abbiamo avuto modo di precisare attraverso Zumthor 1984, cf. la nota 25) una sua valenza segnica del tutto peculiare e primaria.

²⁸ In Zumthor 1984: 244 si distinguono tre tipologie di gesti in base all'ampiezza dello spazio in cui hanno origine: gesti del viso (sguardo e mimica), gesti della parte superiore del corpo (arti superiori, della testa, del busto), gesti del corpo intero.

2.1. *I gesti di Marco*

Lungo tutto l'arco del frammento di Bérout, il personaggio di Marco è senza dubbio quello la cui gestualità è meglio descritta. Si tratta, perlopiù, di una gestualità in negativo, che evidenzia carenze e incapacità del personaggio: ovvero, svolgendo un ragionamento narratologico, emerge anche dall'esame dei gesti che il personaggio di Marco non solo è «immobile»,²⁹ ma è inadeguato al proprio ruolo, del quale non svolge le azioni caratteristiche. Il suo è un *non potere* perché Marco non lo esercita, non mostra capacità decisionale, non adempie alle sue funzioni di guida né a quelle di giudice. L'unica azione che gli vediamo compiere seguendo un'iniziativa personale (sulla quale mi soffermerò *infra*, 2.1.1) è l'uccisione di Frocin, che è in fondo il personaggio che lo indirizza, simbolicamente, alla scoperta della verità.

Ma andiamo con ordine: già all'inizio del frammento compare una notazione sensoriale, al v. 134 (*gote ne voit*), dove per bocca di Tristano (il quale ha appena dichiarato, al v. 123, di “vederci bene”, *or voi je bien*) è sottolineata la cecità del re. Il caso ha voluto che proprio all'inizio del frammento fosse descritta, nella scena dell'appuntamento spiato, la fallacia epistemica di cui è vittima il re,³⁰ e il punto di vista gestuale (qui, più precisamente, della notazione sensoriale) conferma questa condizione che impedisce a Marco di leggere la realtà secondo i corretti parametri semiotici: egli vede, spia, ma è cieco di fronte alla realtà, e la sottolineatura attraverso la mistificazione di Tristano è una delle prime manifestazioni di ironia all'interno del testo, e insieme del parallelismo esistente tra i due protagonisti maschili. Molto interessanti sono, poi, i vv. 139-142:

Molt vi mon oncle iluec pensis,
meus vosist estre mort que vis. 140

²⁹ Cf. Segre 2006: 10, citato *supra* alla n. 3.

³⁰ Di «labilità epistemica» per il personaggio di Guillaume nel *Maistre Patbelin* parla Segre 1984: 34 ss.; lo stesso tipo di condizione caratterizza Marco nel testo di Bérout, com'è ben mostrato in Paradisi 2005: 106-7 e, dalla stessa studiosa, in *Bérout*, nel commento all'episodio dell'appuntamento spiato e, ancor più precisamente, nel commento ai vv. 2004 ss. (p. 213).

Por s'onor croistre m'en armai,
 combati m'en, si l'en chaçai.

Si accenna qui al turbamento di Marco per la venuta del Moroldo (*pensis*, v. 139; che la notazione sia espressiva ci è assicurato dal fatto che Tristano utilizza il verbo *vi*), e il v. 140 riporta una manifestazione del “non potere” di Marco; segue, nel distico successivo, la sostituzione di Tristano a Marco. Nella prosecuzione del racconto, al v. 349, il re è descritto da Isotta a Brangiana arrampicato sull'albero: pur nell'assenza di dettagli “posturali”, è evidente che egli si trova in una posizione «lesiva della sua maestà»,³¹ e dalla sua collocazione scenica possiamo derivare un altro elemento di ironia, dato che (come sottolinea Ribard 2006: 64) la fontana, il *perron*, l'albero sono «les attributs traditionnels des scènes où se joue la connaissance de soi et des autres», una conoscenza che al re abbarbicato all'albero è negata nella sua sostanza. Che il momento sia poi, iconicamente, capitale, non è sfuggito ai tanti che l'hanno scelto per illustrare la leggenda nelle arti figurative, come è stato perfettamente spiegato da Maria Luisa Meneghetti:³² il re-dio, nel suo posizionarsi sull'albero, un albero che sicuramente ha una valenza simbolica sapienziale,³³ rivela di sé un'ombra, e la sua onniscienza è del tutto presunta.³⁴

Conclusa la sequenza nel giardino, la scena si sposta nelle stanze reali, dove il dialogo tra Marco e Isotta mette in luce delle espressioni di affettività ed emotività che devono essere lette considerando i diversi codici semiotici a disposizione dei personaggi coinvolti: così gli abbracci e i baci di Marco del v. 461 (*Acole la, cent fois la besse*), e il pianto della regina al v. successivo; così, poi, al v. 527, il doppio riso di Isotta e Marco (*Yseut s'en rist et li roi plus*). Nella lunga sequenza successiva, che ruota intorno all'epi-

³¹ Bérout (Paradisi): 95 n.; di «posture ridicule» parla van Coolput 1978: 36.

³² Meneghetti 2001: 251 ss.

³³ Zovic 1996: 12 segnala, per questa collocazione dei personaggi nello spazio, la presenza di un asse orizzontale per i due amanti, e verticale per il re, con una disposizione “a croce” che risulta ricca di simbologie profane e religiose, feudali e cristiane.

³⁴ Il disordine epistemico del re è visibile – secondo la sua prospettiva – anche nella “riscrittura” della scena del giardino (per la quale cf. Maddox 2001: 184), nel dialogo con Isotta nella stanza reale: *Li rois sout bien qu'el ot voir dit, | les paroles totes oit* (vv. 459-460).

sodio del “fior di farina”, della condanna e della fuga degli amanti verso il Morrois, la gestualità del re appare molto limitata, conformemente all’idea di “immobilità” (Segre 2006) o “impasse” (Baumgartner 2001: 283) che è stata evocata per descrivere il personaggio di Marco. Perlopiú i suoi rari gesti paiono eterodiretti, indotti dai consigli del nano e dei tre felloni, che rappresentano le voci, rispettivamente, della verità e della feudalità; Marco lo ammette implicitamente quando richiede loro di consigliare il suo agire (vv. 631-632: *Conseliez m’en, gel vos requier. | Vos me devez bien conseiller*), e in un inciso successivo questo è esplicitamente riconosciuto, ai vv. 1053-1054: *Si l’avoit fait lier li rois | par le commandement as trois*.³⁵ Più numerose, in questa sezione, le notazioni relative all’espressività del volto, sul quale compaiono perlopiú espressioni di collera, del resto abbastanza frequenti in tutto il frammento (v. 871: *Li rois, tranchanz, demaint’ enant*; v. 890: *Li rois par ire respondi*; v. 1070: *De mautalent en devint noir*, etc.). Particolarmente significativi sono i vv. 610-612, dove la descrizione della gestualità consente di tracciare il parallelismo tra Marco e il Carlo della *Chanson de Roland* (vv. 771-773):

Béroul Li rois l’entent, fist un sospir,
son chief abesse vers la terre,
ne set qu’il die, sovent erre. 612

CbR Li empereres en tint sun chef enbrunc,
si duist sa barbe e detoerst sun gernun. 772
Ne poet müer que de s<es> oilz ne plurt.

I versi sono notissimi, e sono stati piú volte commentati;³⁶ è altresí interessante la scelta fatta da Béroul di una formula proveniente da un notis-

³⁵ In quest’ottica di azione diretta da altri si deve leggere anche l’episodio dell’inseguimento di Husdent, che fiuta le tracce del suo padrone e che potrebbe facilmente rivelare il suo nascondiglio; dopo che il braccio ha compiuto lo stesso salto dalla cappella che ha compiuto Tristano, i cavalieri (vv. 1525-1529) consiglieranno infatti al re di interrompere l’inseguimento. La richiesta dei cavalieri di Marco, che determina un danno per il re, è da interpretare, secondo Zovic 1996: 33, come un’espressione della vigliaccheria dei *felons*: secondo la studiosa, si contrappongono dialetticamente due spazi, quello della civiltà e quello, selvaggio, della foresta, sul quale regna incontrastato Tristano e contro il quale essi temono di scontrarsi.

³⁶ Il parallelismo tra i versi di Béroul e quelli della *Chanson de Roland* è commentato

simo episodio rolandiano,³⁷ nel quale avviene (tra zio e nipote) il trasferimento di un oggetto – un arco – con un preciso valore simbolico (per il quale cf. *infra*, il § 3). Si noterà, qui, che proprio in apertura di questa lunga sequenza narrativa Marco è definito nella sua incostanza e immobilità: sospira, non fa, non dice, non decide; analogamente, nella prosecuzione del racconto, egli è *immobile*: parla, dà ordini, ma se ne può notare la staticità. L'unico suo gesto intenzionale è riportato al v. 1225, nel momento in cui consegna Isotta al lebbroso Ivain (*Li rois li done, et cil la prent*; ancora prima, al v. 1222, Marco *cort a Ysent, prist l'a la main*); questo gesto, che ha una somma di valenze negative (è crudeltà nei confronti della moglie, ma è anche una forma di autolesionismo), va letto in combinazione con l'immobilismo manifestato ai vv. 1219-1220 (*Li rois l'entent, en piez estut | ne de grant pice ne se mut*), che costituisce una forma di accettazione implicita di tutto ciò che Ivain ha appena dichiarato, e che prefigura la degradazione e le sofferenze della regina tra i lebbrosi.

Dopo il lungo racconto della vita di Tristano e Isotta nella foresta, nella quale Marco è visto effettivamente “in azione” nella sequenza della scoperta degli amanti addormentati (per la quale, cf. *infra*, § 2.1.1), il prosieguo della narrazione mostra un'analogia scarsità di gesti e un'abbondanza, anch'essa consueta, di espressioni del volto, che sempre tradiscono sentimenti di imbarazzo (come al v. 3063, *Li rois rogi, qui esconta*), rabbia (vv. 3095-3096, *Quant il voient le roi marri, | en la lande*; e, v. 3098, *li rois lessent el chanp, iriè*) e rancore (vv. 3166-3168: *La roïne li enclina, | amont le regarde, a la chiere, | molt la vit et cruel et fiere*; poco oltre questi versi, però, egli compirà gesti di affettività a seguito del pallore e dello svenimento di Isotta, che ha frainteso): conseguenze, queste, di un'incapacità del sovrano di agire. Poco prima, al v. 3132 (*ne s'est vers eus noient tornez*), il re non si gira per ascoltare i baroni che gli chiedono una qualche forma di giustizia, essendo essi stati testimoni oculari dell'infedeltà della moglie: volta quindi, metaforicamente, le spalle alla verità, con una potenziale ricaduta per il

ad esempio da Meneghetti 2001: 248; il parallelismo è istituito anche in Segre 2006: 10; del personaggio di Carlo come di un personaggio in crisi, costretto da una volontà esterna a prendere una decisione contraria alle sue intenzioni (in questo perfettamente assimilabile a Marco) parla Vatteroni 1985: 194-5.

³⁷ Tale formula compare, pressoché identica, in altri luoghi del testo della *CbR*, ad esempio ai vv. 139-140 e ai vv. 214-216.

suo potere nel regno, dato che sta allontanando da sé dei vassalli che potrebbero minacciarne la tenuta, arroccandosi nei loro castelli.³⁸ Infine, un accenno ancora al riso: per notare, in aggiunta a quanto si diceva *supra*, che il riso di Marco, ma in definitiva tutte le occorrenze del “riso” nel testo, coincidono pressoché sempre con momenti, se non di fallacia epistemica, di pluralità di codici semiotici in atto, produttivi di situazioni di ambiguità;³⁹ con una sola eccezione, che faremo a breve, per il riso di Marco nella sequenza dell’uccisione di Frocin.

2.1.1. *Due momenti emblematici: l’uccisione di Frocin e la scoperta degli amanti nella foresta*

Da un punto di vista gestuale è rilevante, per la definizione del personaggio di Marco, l’analisi di uno degli episodi più enigmatici del romanzo, il breve “racconto nel racconto” riguardante l’uccisione di Frocin da parte del re. Se da un punto di vista strutturale è stato illustrato molto bene da Milin 1991 il suo *status* di derivazione folclorica, come variante del racconto AT 782 del repertorio di Aarne-Thompson, l’interpretazione complessiva di questi pochi versi risulta, tuttavia, perlopiù sfuggente.

Oltre a Milin, le principali indicazioni per la lettura dell’episodio (ricreato molto liberamente da parte di Bérroul) si possono ricavare da Ménard 2001 e Paradisi 2007; le riassumo in questo sommario elenco, al quale aggiungo qualche considerazione mia:

- il “tradimento” del nano conduce alla sua morte e alla sua conseguente sostituzione, come antagonista nel racconto, da parte dei tre *felons*;

³⁸ Cf. Bérroul, vv. 3151-3155: *Cil s’en partent du roi pas mal | Forz chasteaus ont, bien clos de pal, | soiant sor roche, sor haut pui: | a lor seignor feront ennui, | se la chose n’est amende.*

³⁹ Abbiamo questo tipo di coincidenza, infatti, per quasi tutte le occorrenze del verbo coniugato: dal *Li rois l’entent, riant s’en part* del v. 3785, per il quale cf. Meneghetti 2001: 240, al *Li rois l’entent, rist, si l’enbrace* del v. 3192 (si noti la costruzione formulare di entrambi i versi, con il verbo *entendre* a indicare un “ascolto” cui non segue una reale comprensione da parte di Marco); ai passi già citati si possono aggiungere quelli relativi al riso di Isotta (v. 3881, *Yseut rist, qui n’ert pas coarde*, e 4063-4064 *Yseut (...), | s’en rist doucement soz sa ginple*) e di Tristano (v. 3940, *Et lors s’en sorrrist li deget*).

- fino a quel momento, infatti, era stato proprio Frocin il motore in negativo della vicenda, avendo convinto Marco a spiare gli amanti nel giardino e avendo escogitato l'inganno del fior di farina;
- il momento è *di per sé* cruciale, facendo esso seguito alla fuga di Tristano e Isotta nella foresta del Morrois: come avviene in altri analoghi frangenti nel testo, esso è introdotto da una formula di appello al lettore (v. 1308, *Oiez du nain com au roi sert*); già in virtù di questi due elementi risulta chiaro come l'episodio possa essere classificato come una di quelle «digressions apparentes» (Ménard 2001: 227) inserite abilmente da Béroul nella tessitura narrativa;
 - l'elemento che caratterizza il *conte*, le “orecchie di cavallo”, è da leggere come un elemento di debolezza, una deformità del sovrano che funge da segno invertito di regalità, mostrando la sua incapacità di governare;⁴⁰ Marco definisce la sua deformità un “male” (v. 1345, *ce mal*), e ne incolpa proprio Frocin;
 - come nota Milin (1991: 265) l'elemento di discontinuità dell'episodio béroulliano rispetto allo schema del racconto AT 782 è rappresentato dal tema del tradimento di Frocin, un elemento che ha connotazioni feudali a partire dal lessico;⁴¹

⁴⁰ Milin 1991: 27 ss.; cf. in particolare p. 36: «en règle générale, le motif des marques animales du roi est interprété dans le conte AT 782, banalement, platement, comme une tare que le roi veut garder secrète parce qu'il en a honte, parce qu'il redoute les moqueries de ses sujets. Totalement dissociées du signe royal qui s'est éventuellement dans l'aire culturelle concernée réduit à l'effigie d'un aigle ou à une croix sur l'épaule, les marques animales (cornes, oreilles) font du roi du conte AT 782 un personnage qui ressemble à un monstre, un monstre qui fait peur ou qui fait rire». Di questo episodio si occupa anche Bolelli 1950, che tuttavia (p. 58) ritiene l'episodio avventizio, perlopiú (*ibi*: 60) una sopravvivenza archeologica del racconto celtico (ne è, piuttosto, una rifunzionalizzazione operata da Béroul).

⁴¹ Osserva sempre Milin (*ibi*: 266 ss.), che il *conte* inizia con l'uso del vb. *servir* associato al nano (il già citato v. 1308, *com au roi sert*), secondo un uso già frequentato nel testo (v. 704, *Oiez comment cele nuit sert*; analogamente, si noterà, all'interno di una formula); le parole utilizzate dal nano nel seguito dell'episodio corrisponono analogamente a una logica feudale, cf. i vv. 1317-1320: *A celer bien un suen conseil | molt m'a trové toz jors feel. | Bien voi que le volez oir, | et je ne vuel ma foi mentir*; nonché i termini *marchis* e *vasal* utilizzati nella sua dichiarazione a gambe all'aria nella fossa (vv. 1334-1336: «*Or escoutez, signor marchis! | Espine, a vos, non a vasak: | Marc a orelles de cheval*»).

- pur essendo il nano presente in altre versioni della saga tristaniana (ad esempio in Thomas, dove conduce Marco nel giardino, per sorprendere gli amanti),⁴² è solo nel testo di Béroul che egli riceve un nome e una centralità narrativa;
- se è vero che il nano compare in altri testi della saga, la sua morte è raccontata solo nel frammento di Béroul e nell'*Esconfle*,⁴³ dove però avviene per mano di Tristano; nota Paradisi 2007: 55 che la morte «sembrerebbe essere [...] un dato tradizionale, caratterizzato dalla variabilità nell'individuazione dell'assassino»; ne possiamo dedurre che, in tale variabilità narrativa, risalta la scelta di fare uccidere il nano proprio da Marco e non (come sarebbe più facile da immaginare) da un nemico come Tristano: i *felons*, nel prosieguo della vicenda in Béroul, sono uccisi da Tristano o da un suo aiutante, Govenal;
- Frocin è, come nota Paradisi (2007: 56), un astrologo e una sorta di equivalente del *fool* che compare, in varie declinazioni, nel teatro inglese: folle che ha, come tutte le Cassandre, il dono scomodo di dire sempre e comunque la verità;
- così come Tristano e Isotta hanno degli aiutanti che sono loro subalterni – Govenal e Brangiana – così Frocin è aiutante e subalterno di Marco, e mostra analogia deformità fisica (Paradisi 2007: 56).

Se, dunque, l'elemento paraetimologico collega il raccontino al folclore celtico, rendendolo affine a quello irlandese del re Eochaid,⁴⁴ la selezione degli elementi narrativi e lessicali effettuata da Béroul merita una particolare attenzione, così come merita un approfondimento la componente gestuale di Marco all'interno dell'episodio. Il re vi compare solo alla fine, dopo la scoperta da parte dei baroni della sua deformità: i *felons* gli si avvicinano per parlargli durante quello che sembra essere un momento di convivialità (vv. 1338-1339: *après disner, | parlout a ses barons roi Marc*), per rivelargli quanto hanno appreso dal nano; il primo gesto che vediamo

⁴² Thomas (Gambino): II.4.

⁴³ Ai vv. 610-616, come è segnalato in Paradisi 2007: 55 n.

⁴⁴ Si veda, per le corrispondenze tra i due racconti, in particolare per la presenza nel racconto di una moglie del re e di un suo nipote, Milin 1991: 66 ss.

compiere al sovrano è quello di tenere in mano un arco: una prima evidenza di tipo simbolico è che quest'arco, del quale si dichiara anche il materiale (v. 1340, *en sa main tint d'aurorc un arc*), si configura come un simbolo di regalità; analogamente Carlomagno, nella *Chanson de Roland*, ha in mano un arco nella celebre scena in cui Roland è nominato a capo della retroguardia; arco che poi egli consegna al nipote come simbolo della sua autorità:

LXI	– Dreiz emperere, – dist Rollant le barun – Dunez mei l'arc que vos tenez el poign! [...]	766
LXII	E dist al rei: – Ben l'avez entendu: Li quens Rollant, il est mult irascut. La reregarde est jugee sur lui; N'avez baron ki jamais la remut. Dunez li arc que vos avez tendut, Si li truvez ki très bien li ajud! – Li reis li dunet, e Rollant l'a reçut.	780

Come prima osservazione, che poi meglio discuteremo *infra*, notiamo che Marco non si serve del suo arco: lo strumento, nelle sue mani, risulta inerte.⁴⁵ Più complessa da interpretare è la successiva combinazione gestuale: appreso che il suo segreto non è più tale, il re ride, dichiara che la causa della sua deformità è lo stesso Frocin e, sguainata la spada, taglia la testa del nano. Compagno a mio parere qui, associati al personaggio di Marco, alcuni tratti eterodossi che possono ricondurre – in un sistema che associa deformazione a ironia, come è quello del *conte* (e più in generale dell'intero testo di Béroul) –⁴⁶ a un'immagine deteriorata del *trickster*.⁴⁷

⁴⁵ Cf., su questo, Le Goff–Vidal-Naquet 1973: 111: l'arco è definito «“arma emblematica” ben a ragione, in quanto Marco, contrariamente a Tristano, non si serve del suo arco, come non se ne serve il Carlomagno della *Chanson de Roland* [...], lui pure titolare di un arco-emblema che trasmette a Rolando come segno della sua missione».

⁴⁶ Al di là del riso di Marco, nel breve *conte* ci sarebbe più di un elemento che riconduce al comico, come nota Milin 1991: 279 ss.: dall'ubriachezza del nano, alle indicazioni sulla sua testa troppo grande, che costringe i baroni ad allargare la fossa, dove alla fine il nano viene cacciato, dagli stessi *felons, jusq'as espauls*.

⁴⁷ Le linee essenziali della figura del *trickster* sono ricavate da Bonafin 2004, § 2: 4 ss., dove a sua volta si menziona Bonafin 1996.

il gesto subitaneo e violento, associato al riso, che fa pensare a una figura come quella di Loki, che ride prima di commettere scelleratezze; la zoomorfia, già segnalata da Milin, che costituisce la declinazione (in chiave negativa) di un elemento tradizionale della religiosità celtica, dato che le orecchie di cavallo sono attributi che possono rinviare alla dea Epona;⁴⁸ la creazione di un caos dal quale egli stesso risulta danneggiato, dato che la vittima del suo gesto, nell'organizzazione narrativa del frammento di Bérout, riveste il ruolo di suo aiutante, "interprete" e guida. Che vi sia accordo o meno su questa lettura, che avanzo dubitativamente, un punto fermo mi sembra essere il fatto che i gesti compiuti da Marco rappresentino una forma di auto-danneggiamento: il re, infatti, indebolisce la propria posizione privandosi di un alleato e – più che cancellare una sua deformità –⁴⁹ implicitamente minaccia la sua stessa regalità, declassando sé stesso a figura subalterna; di più, si potrebbe persino pensare che, nella confusione epistemica che ne caratterizza la figura, il sovrano sia egli stesso causa del suo male: cioè, andando oltre a quanto ipotizza la stessa Paradisi,⁵⁰ che egli legga come tratto di deformità (il *mal* del quale incolpa il nano-indovino) un attributo che, secondo altre modalità, in altro contesto, potrebbe ricondurre a una condizione semi-divina (*i.e.* i tratti animaleschi della dea Epona).

Altrettanto enigmatico, parzialmente ellittico è poi il lungo racconto che porta Marco alla scoperta degli amanti nella foresta. L'episodio ha inizio con l'irruzione a corte del guardiacaccia, che ha appena avvistato Tristano e Isotta addormentati; il re, si dice ai vv. 1865-1866, sta tenendo corte di giustizia (*Et li rois Marc en son palais | o ses barons tenoit ses plaiꝝ*): è dunque attorniato da persone, e nella prima parte di questa scena non lo vediamo compiere alcun gesto. L'abboccamento tra lui e il guardiacaccia si deve immaginare in presenza della stessa corte di persone che attornia il sovrano nelle sue mansioni di giudice; Bérout non dà indicazioni diverse da quelle dei versi appena menzionati, cui si aggiunge, *ad abundantiam*, il v.

⁴⁸ Milin 1991: 163 ss.; sull'elemento di «regalità negata», cf. anche Punzi 2005: 86.

⁴⁹ Come propone, pure dubitativamente, Paradisi 2007: 56.

⁵⁰ *Ibidem*: «la decapitazione del piccolo essere mostruoso potrebbe allora significare sul piano simbolico l'eliminazione da parte del re della propria deformità, della quale non si parlerà poi mai più nel frammento».

1867 (*des barons ert plaine la sale*). I vv. 1897-1898 (*Li rois l'entent, boufe et so-spire, | esfrees est, forment s'aïre*) descrivono la reazione, non del tutto univoca e lineare, di Marco, una reazione di rabbia commista ad altro tipo di sentimento, paura o angoscia; il distico seguente (*Au forestier dist et conselle | priveement, dedenz l'orelle*) vede il re, che in quel momento siede come giudice, rivolgersi “privatamente”, parlando in un orecchio, a colui che è a tutti gli effetti un testimone oculare: rinunciando quindi, in quel momento, al ruolo pubblico che sta esercitando. Il gesto di Marco dà inizio a una concatenazione di azioni poco congrue da parte del re: nei versi immediatamente successivi (1904-1906), il guardiacaccia (che è comunque una “voce di verità”) precisa che un'assenza di reazione da parte di Marco alla testimonianza appena ascoltata equivarrebbe alla perdita del proprio potere nel regno. Marco dà, come si può evincere dal seguito del racconto, istruzioni al guardiacaccia avendo sempre cura di non farsi ascoltare dagli astanti; quindi la scena si sposta nella camera reale, dove egli convoca *ses privez* (i “fedelissimi”, come traduce Paradisi), ai quali vieta di seguirlo dovunque andrà. Il comportamento del re appare illogico ai presenti, che si domandano se sia uno scherzo che egli si rechi nella foresta (o in altro luogo) privo di una scorta: la foresta è peraltro un luogo – lo si può osservare nella scena in cui Governal uccide uno dei tre baroni nemici di Tristano, cf. i vv. 1670-1752 – dove anche personaggi di rango inferiore si inoltrano, per cacciare, con un ampio seguito di persone. Gli uomini della corte interpretano, mi pare, con realismo i segni presenti nella scena cui hanno appena assistito (la particolare confidenza, “all'orecchio”, è quella che si deve a una spia, v. 1932), mentre Marco mente, negando platealmente l'evidenza (*ne sai novele*, v. 1933) e inventando una presunta ancorché vaga richiesta di una fanciulla, che lo prega di recarsi da solo da lei. In un contesto ambiguo come questo, Marco sveste i panni del sovrano, che si muove secondo un preciso rituale, e quasi declassando sé stesso veste i panni più semplici di un cavaliere – prende infatti solo spada e cavallo – che parte per un'*aventure* (v. 1955, *de la cité s'en est issuz*; l'avventura si chiude, circolarmente, al v. 2059, *Reperiez est a sa cité*). Un ulteriore tratto enigmatico di questa lunga scena si ha nella capanna, al cospetto degli amanti addormentati: lí Marco (che prima di entrare si è tolto il mantello, altro emblema della regalità)⁵¹ compie un complesso di gesti di “so-

⁵¹ Per l'approfondimento di questa ulteriore “svestizione” di Marco, cf. *infra*, § 3.

stituzione” simbolica, come ha messo in evidenza Colette van Coolput,⁵² e di trasferimento semiotico, che ben definiscono, credo, la sua condizione di impotenza. Un problema aperto è rappresentato, nelle opinioni della critica, dal valore che si deve attribuire ai singoli oggetti sostituiti e collocati in questa scena. Jean Marx (cf. Marx 1955) propose in un suo contributo una lettura in chiave feudale, assegnando a ciascun elemento un significato legato all’investitura: la spada, nel caso di Tristano, e l’anello e il guanto, per Isotta, dovrebbero simboleggiare una forma di sottomissione all’autorità rappresentata da Marco; tale interpretazione giuridica è sembrata, per certi versi, troppo rigida, considerata soprattutto la mancata reciprocità dell’atto: la sostituzione e il collocamento di questi oggetti riguarda, infatti, soltanto il re, mancando da parte dei due “vassalli” qualsiasi intenzione di sottomettersi alla sua volontà.⁵³ Già Pierre Le Gentil (Le Gentil 1958), e Alberto Varvaro (Varvaro 1963: 160-8), qualche anno dopo Marx, attenuavano – in modo più sfumato Le Gentil, in modo invece netto Varvaro – la rigidità di questa interpretazione, valorizzando piuttosto la componente affettiva degli oggetti lasciati da Marco sulla scena. Aggiungerei, a proposito del guanto, che tale oggetto non appartiene a Marco ma a Isotta, come è dichiarato ai vv. 2034-2035 (*Uns ganz de vair rai je o moi | qu’el aporta o soi d’Irlande*), e che esso è posto dal re sulla guancia della moglie *molt bonement* (v. 2044), a sottolineare l’affettività del gesto. Se, dunque, non mi pare che vi siano dubbi a proposito del guanto, molti sono i dubbi riguardo alla spada e all’anello: non mi convince l’ipotesi di van Coolput, che ritiene la collocazione degli oggetti una presa d’atto – simbolicamente realizzata, a suo solo beneficio – della colpevolezza di moglie e nipote:⁵⁴ dato che è evidente, per il re, il disordine epistemico, evidenziato

⁵² Cf. van Coolput 1978: 45, dove la studiosa sottolinea che si deve accordare «une importance particulière au fait que Marc effectue une substitution, c’est-à-dire *supprime* un objet pour le *remplacer* par un autre». Mi servo del saggio di van Coolput, inoltre, per la ricostruzione della storia interpretativa di questo passaggio del testo.

⁵³ *Ibi*: 43.

⁵⁴ *Ibi*: 45: «Si la bague et l’épée fonctionnent tout d’abord comme des signes trompeurs, faisant croire à l’innocence des héros, le roi, en les ôtant, dénonce l’apparence: une fois l’épée de chasteté et l’anneau de mariage et de fidélité éliminés, la vérité est ré-

persino dal lessico in rima (vv. 2003-2004),⁵⁵ e dato che tale *deficit* interpretativo della realtà permane, nel testo, ed è riconosciuto come tale, *infra*, anche da altri personaggi.⁵⁶ Penso, piuttosto, che i due oggetti – spada e anello – definiscano simbolicamente, una volta di più, il non-potere del sovrano: Marco infatti scambia le spade, trasferendo la sua (uno strumento regale) a Tristano, e trattenendo con sé la spada che il nipote ha utilizzato per uccidere il Moroldo, in un contesto nel quale (è stato ricordato al v. 140, *meus vosist estre mort que vis*) l'autorità e il coraggio del sovrano sono venuti meno; toglie quindi dalla mano di Isotta l'anello nuziale,⁵⁷ sostituendolo con un altro anello, che sarà utilizzato di lì a poco come pegno d'amore (cf. i già citati vv. 2711 ss.), al momento della separazione dei due amanti.

2.2 I gesti di Tristano e Isotta

La gestualità dei due protagonisti è, insieme a quella del sovrano, quella meglio descritta in tutto il romanzo. Una prima osservazione da fare, ovviamente necessaria, è che così come la parola risulta, nel testo, ambigua, così pure, da un punto di vista semiotico, i gesti dei due amanti, in molte scene, oscillano tra i due poli della verità e della finzione; sono, così, finte (dichiaratamente) le lacrime con cui si apre il frammento al v. 8 – *or fait semblant con s'ele plore* –, e così gran parte delle occorrenze gestuali della prima sequenza: dal *merci criier* (vv. 106 e, in differente combinazione, 159) di Tristano, “grido” che indessicalmente si deve immaginare pronunciato a mani

table et les amants sont reconnus coupables de fait. Le roi donc n'est pas dupe de ce qu'il voit; il acquiert une certitude qu'il traduit de manière symbolique».

⁵⁵ «Lo sconcerto risultante dal contrasto tra ciò che il re immaginava e ciò che ora vede è rimarcato dall'*estre* in rima equivoca, a rappresentare l'acme della “grave labilità epistemica” di cui Marco è vittima nel frammento di Bérout», cf. Paradisi 2005: 106-7, che a sua volta cita Segre 1984: 36.

⁵⁶ Perinis lo dice al cospetto della corte di Artú (vv. 3440-3441): *Li rois n'a pas coraige entier, | senpres est ci et senpres la*; Artú lo ribadisce rivolgendosi proprio a Marco nella sequenza del *Mal Pas* (v. 4154): *Tu es legier a metre en voie*.

⁵⁷ Che si tratti dell'anello nuziale è detto ai vv. 1813-1815: *La roïne avoit en son doi | l'anel d'or des noces le roi, | o esmeraudes planteiz*.

giunte, alla combinazione del v. 197 (*Iseut s'en torne, il la rapele*), ai gesti dei vv. 234-236 (*Tristran l'a plorant saluëe. | sor le perron de marbre bis | Tristran s'apuie, ce m'est vis*).

Con l'eccezione della gestualità rituale, formalizzata, compiuta dagli amanti nella scena dello scambio dei doni, prima della separazione (vv. 2699-2736), e della gestualità farsesca che vediamo impiegata nella prima scena nella camera del re e, ovviamente, nella lunga sequenza del *Mal Pas*, notiamo che i gesti dei due protagonisti paiono abbastanza polarizzati: insieme, infatti, essi compiono gesti di complicità amorosa che nella loro iterazione e intensità esprimono l'ardore della passione;⁵⁸ ne sono esempio, nella prima parte del romanzo, i versi successivi all'appuntamento nel giardino, dopo che Marco ha perdonato il nipote e gli ha concesso di “andare e venire” dalla camera reale (v. 571: *Tristran vait a la chanbre e vient*): i due amanti si fanno segni di intesa e fanno spesso in modo di stare vicini (*sovent cline l'un vers son per, | sovent viennent a parlement*, vv. 576-577), mentre Marco, che è cieco a tutto questo, non se ne preoccupa (v. 572, *nule cure li rois n'en tient*). Quanto alle rispettive coloriture gestuali, Isotta compie gesti perlopiù con il volto, mentre i gesti di Tristano sono gesti del corpo intero. La performatività “mimica” di Isotta è, in fondo, simbolica di come a lei Bérroul affidi la regia delle azioni che si svolgono sulla scena; a partire dalla già menzionata finzione del pianto con cui si apre il frammento, il lettore coglie infatti attraverso una varietà di espressioni del volto gli snodi della trama: dal riso, cui abbiamo accennato *supra*, al pianto – finto, ma anche sincero, come nel momento della sua consegna ai lebbrosi, dove (v. 1147) *l'ave li file aval le vis* –, al terrore che compare sul suo volto al risveglio, nel Morrois, dopo il passaggio di Marco nella capanna, e che ha anche una notazione fonica (cf. vv. 2075-2076, *De l'esfroi que Iseut en a | geta un cri, si s'esvella*); fino al rossore del viso, che è, appunto, *coloree* al v. 2923, quando la donna rivolge a Tristano uno sguardo amoroso di addio, o al pallore che si manifesta già dopo la sequenza dell'appuntamento spiato (al v. 340 *Brengain la vit descoloree*); e ancora più avanti, al v. 3178 (*pasme soi, sa color a perse*), anticipato anche qui da una sonorità, dal mormorio (v. 3173, *Souef le dit entre ses denz*) con cui paventa di essere perduta agli occhi del re, che

⁵⁸ Cf., in proposito, Paradisi-Fuksas 2016: 3.

vede davanti a sé in collera.⁵⁹ Nell'epilogo del frammento, infine, possiamo cogliere un'altra sottolineatura della percezione visiva di Isotta, che vede controluce la sagoma di Godoine dietro una tenda, ha – attraverso gli occhi – una reazione di terrore, e quindi indica a Tristano di tendere l'arco e di scoccare una freccia.

Analogamente Tristano, attraverso alcuni gesti di eccezionale fisicità e abilità, è l'emblema dell'azione: nell'episodio del “fior di farina” compie i due balzi – da letto a letto, e ritorno – con una ferita sanguinante, mentre l'ardore della passione spegne il dolore;⁶⁰ compie, poi, un altro salto dalla cappella fin sulla spiaggia, tanto eccezionale da divenire emblematico (vv. 955-956: *Encor clament Corneualan | cele pierre le Saut Tristran*) e compiuto senza subire alcun danno, così che l'eroe (v. 963) *la riviere grant sanz s'en fuit*. La primazia fisica di Tristano è anche dimostrata nell'uso degli strumenti ancestrali e celtici del cacciatore/guerriero, nonché di quelli più moderni della cavalleria: l'abilità con l'arco è esibita negli ultimi versi del frammento, nell'uccisione di Godoine (vv. 4482-4493). Quella con gli strumenti venatori, ovviamente, si può osservare nella costruzione dell'*Arc Qui ne faut* e nell'addestramento nella foresta del bracco Husdent, un'abilità che ha più di un riflesso anche nel testo delle *Folies*,⁶¹ indirettamente, poi, possiamo vederla anche dalla ferita alla gamba che Tristano ha ricevuto da un *grant sengler* (v. 720), nell'episodio del “fior di farina”. Per quel che

⁵⁹ La confusione epistemica è qui di Isotta, che non conosce la ragione della collera di Marco, dovuta invece allo scontro con i *felons*, appena avvenuto; di fronte alle rassicurazioni di Marco – che, ignaro, crede che la moglie abbia avuto un mancamento – Isotta (vv. 3185-3186: *Quant ele l'ot qui l'aseüre | sa color vient, si aseüre*) riguadagna la consueta padronanza di sé.

⁶⁰ Per il collegamento tra ferita, sanguinamento e passione cf. la sintesi di Bérout (Paradisi): 23-4, dove è tracciato il parallelo con l'episodio del *Lancelot* dove Lancillotto, spinto dalla passione per Ginevra, non sente il dolore delle ferite che si è procurato forzando le sbarre della finestra della stanza dove è rinchiusa la regina.

⁶¹ *Arc Qui ne faut* è una formula, che si ritrova analoga in più testi, a partire dalla descrizione dettagliata che ne dà Geffrei Gaimar nella *Estoire des Engleis*, per la quale cf. Legge 1956; la *ratio nominis* è data invece da Bérout al v. 1764, per la quale cf. la nota al v. di Paradisi. Bottani 2001: 214 sottolinea come l'uso dell'*arc qui ne faut* trasformi Tristano in un «bracconiere», sottolineando la sua momentanea condizione di fuorilegge.

riguarda gli strumenti della cavalleria, possiamo menzionare il balzo con il cavallo, fuori dalla boscaglia, per recuperare Isotta prigioniera dei lebbrosi (v. 1247: *Fiert le destrier, du buison saut*), così come le virtù di giostratore mostrate *en travesti* nel torneo alla Blanche Lande, tanto notevoli che gli astanti ritengono di avere a che fare con un essere *faé* (vv. 4027 e 4070), o di natura oltremondana (cf. il v. 4080, *bien penserent fantosme soit*), come ha ben sottolineato Meneghetti 2001: 244. Per un personaggio depositario di tale energia vitale e fisicità è dunque significativo che il momento cruciale – e snodo narrativo – in cui cessa l’effetto del filtro sia descritto, nello stesso contesto cinegetico, in chiave negativa, con l’eroe che *s’aresta* (v. 2160), si appoggia al suo arco (v. 2197) e dà vita a un lungo monologo interiore.

2.3 I gesti degli altri personaggi

Possiamo ricavare qualche utile spunto di riflessione dall’osservazione della gestualità dei personaggi secondari. Brangania, il “doppio” di Isotta, compare relativamente poco nel frammento, ma almeno in un luogo del testo la descrizione della sua gestualità è indicativa della sua associazione a Isotta: mi riferisco alla sua uscita dalla stanza reale al v. 528, dove nella sua fretta di recarsi da Tristano (*Brengain s’en ist les sauz par l’us*) riconosciamo il tono teatrale, quasi farsesco, che caratterizza la sequenza; meglio descritto è, invece, Governal, i cui gesti sono, in generale, quelli tipici dell’aiutante, che recupera e custodisce ciò che serve a Tristano ed è in grado, all’occorrenza, di replicarne le prodezze: come avviene ad esempio al v. 1266, dove *Ysent saisist par la man destre*, recuperando la donna dalla custodia del lebbroso Ivain, così che Bérout, al v. immediatamente precedente, sottolinea il valore del maestro d’armi per Tristano (v. 1265, *Bien aïde a Tristran son mestre*); la stessa utilità è mostrata pochi versi più avanti, quando si sottolineano le sue capacità di tipo domestico: *Governal sot de la cuisine, | de seche busche fait buen feu* (vv. 1296-1297). Nella lunga sequenza dei vv. 1663-1752, da aiutante si trasforma in “sostituto” di Tristano, compiendo gli stessi gesti che in precedenza ha compiuto l’eroe (il balzo, l’uccisione con la spada, la decapitazione), al punto che il seguito del barone ucciso ritiene trattarsi di Tristano (v. 1719, *bien cuident ce aït fait Tristran*). Gesti perlopiù “collettivi” sono quelli dei *felons*, che Bérout concepisce come una sola entità: collettivamente essi parlano (v. 613, *dient li troi felon*) e agiscono,

come nell'episodio del “fior di farina”, nel quale prima ghermiscono Tristano (vv. 773-774, *Li trois barons sont en la chambre, | Tristan par ire an son lit prenent*) e poi lo legano (vv. 807-808, *Li trois qui a la chambre sont | Tristran ont pris et lié l'ont*); la loro paura è, analogamente, corale, come ai vv. 1123-1124, *Li trois par qui cest'ovre sort | sont devenu taisant et sort*: il movimento unitario dei tre obbedisce a una logica di tipo feudale, ovvero quella di contenere e limitare ciò che considerano una minaccia per il potere regale; laddove invece Tristano contrappone, a questa logica, quella di un mondo cortese, del quale utilizza la terminologia tecnica (nell'inciso dei vv. 803-804, a sua discolpa, dice: *que pris eüse driüerie | o la roïne par folie*): un dibattito, questo, che possiamo immaginare attivo alla corte dei Plantageneti, dove le logiche feudale e clericale risultano integrate. Più interessanti, proprio perché più connotati, i gesti di Frocin: secondo la prospettiva di Tristano il nano “gironzola” (v. 709: *Tristran vit le nain besuchier*), con il verbo *besuchier* che ha uno spettro semantico che tende al negativo⁶² e che corrisponde a un pregiudizio, quello nei confronti del “nano”, che è condiviso anche dalla *vox populi* e dall'autore.⁶³ Più neutre e insieme più sostanziali risultano invece alcune annotazioni relative alle sue capacità divinatorie, che coinvolgono la sfera visiva: nella sua prima apparizione all'interno del frammento, infatti, vediamo che Frocin è intento a osservare il cielo, e se ne riconosce la capacità divinatoria.⁶⁴ Nell'episodio del “fior di farina”, la gestualità del nano acquisisce un valore semiotico analogo: Frocin infatti è in grado di vedere i due amanti abbracciati nel letto alla luce della luna (vede, cioè, attraverso gli astri, vv. 738-740: *A la lune | bien vit josté erent ensemble | li dui amant*); nella prosecuzione della scena, poi, accompagna Marco nella stanza, al quale fa luce reggendo una candela (vv. 759-761: *Li ros a sa chambre revient. | Li nain, que la chandele tient, | vient avoc lui*). Nella

⁶² Bérout (Paradisi): 120, n. al verso 709.

⁶³ La lettura della *vox populi* è del tutto solidale a quella dell'autore: cf. ad esempio i vv. 1350-1352, immediatamente successivi alla decapitazione del nano, *Molt en fu bel a mainte gent, | que haoient le nain Frocine | por Tristan et por la roïne*; analogamente, si veda l'appello al lettore ai vv. 643 ss., che precedono l'episodio del “fior di farina”.

⁶⁴ Cf. i vv. 321-325: *Fors estoit, si gardoit en l'er: | vit Oriön et Lucifer, | des estoiles le cors savoit, les set planestres devisoit. | Il savoit bien que ert a estre*.

scena che precede la sua morte, al Gué Aventuros, si ha infine un ribaltamento che potremmo definire fisico e simbolico, dato che il nano pronuncia – ebbro, a testa in giù – una verità che viene letta in modo errato, e che determina la sua rovina.

3. PARALLELISMI, SIMMETRIE E TRASFERIMENTI: I MODI DELLA COSTRUZIONE SIMBOLICA IN BÉROUL

Da un punto di vista strutturale, una parte significativa della costruzione simbolica di Béroul si realizza attraverso una rete di corrispondenze interne al testo. Il parallelismo, nel testo, è in fondo uno degli aspetti della modalità riscrittoria già messa in luce dalla critica, e contribuisce a dare alla narrazione béroulliana quel carattere “prismatico” – e a volte ambiguo – derivante dalla moltiplicazione e scomposizione dei punti di vista, come ha giustamente notato, ad esempio, Donald Maddox.⁶⁵ Garante *in toto* della finzione è l'autore, che di volta in volta genera una verità differente: e si dovrà pure notare che il procedimento iterativo è uno degli elementi narratologici che determina l'ironia, a volte ironia tragica. Le corrispondenze, le simmetrie e i ricorsi interni al testo, sono dunque molteplici, così come una cifra caratteristica di Béroul risulta essere il trasferimento, e la conseguente risemantizzazione, di alcuni oggetti.

Il parallelismo che più di altri risulta evidente per ragioni di geografia del testo – ancorché casuale e dipendente da una tradizione che di Béroul ci ha consegnato il solo frammento del codice BnF Fr. 2171 – è ovviamente quello dei due giuramenti di Isotta, quello “privato” nel giardino, a beneficio del solo Marco, e quello pubblico pronunciato al *Mal Pas*, episodi che incorniciano, di fatto, il frammento. Nel primo episodio del romanzo inoltre, come ha notato Mariantonia Liborio,⁶⁶ Béroul instaura –

⁶⁵ Cf. Maddox 2001: 189, dove «l'itération ou la reprise sous forme modifiée d'une composante textuelle sert souvent à signaler, d'une part l'importance que prend celle-ci pour le conditionnement du sens, d'autre part la richesse nuancée, souvent ambiguë, du sens, et l'impossibilité d'en réduire la saisie à une perspective strictement univoque».

⁶⁶ Liborio 2001: 260. Riporto, con lievissime modifiche, lo schema dell'autrice.

nel racconto reso da Tristano e Isotta – una simmetria nei rapporti di parentela che può risultare interessante, in termini strutturali, per gli sviluppi della narrazione, isolando il personaggio di Marco che rimane, simbolicamente, al margine di questo schema:

Marco [= zio: fratello di Blanchefleur, madre di Tristano]	Morholt [= zio: fratello di Isotta, madre di Isotta]
Tristano [= nipote, per parte di madre]	Isotta [= nipote, per parte di madre]
I suoi aiutanti	I suoi aiutanti

Il re rimane ai margini dello schema perché, nota Liborio, pur essendo una figura eminentissima del romanzo, il suo personaggio viola la simmetria delle parentele, che vedrebbe Tristano come erede della regalità di Marco e conseguentemente sposo di Isotta; e inoltre perché – privo di eredi legittimi, che nel frammento sono assenti anche in prospettiva – risulta essere, in fondo, una figura improduttiva.

La simmetria, nel testo, può essere anche di tipo formale, intesa però da Bérout come strumento per mostrare un'opposizione di tipo ideologico. In due punti del testo, ad esempio, Marco chiede consiglio ai suoi baroni con lo stesso tipo di formula dal sapore epico (la struttura mostra, come si vede, un ricordo rolandiano):

Bérout Conseliez m'en, gel vos requier.
Vos me devez bien conseiller,
Que servise perdre ne vuel. (vv. 631-633)

Bérout Conselliez m'en, jel vos requier!
Vos m'en devez bien consellier (vv. 2533-2534)

CbR Cunseilez mei cume mi saivë hume,
si-m guarisez e de mort e de hunte! (II, vv. 20-21)

Le due sequenze, sovrapponibili per forma, differiscono tuttavia nella sostanza, in ciò rivelandosi determinante la regia autoriale, che “filtra” la verità per il lettore: nel primo caso i tre baroni consigliano Marco di convocare Frocin, perché escogiti uno stratagemma, e il commento di Bérout non potrebbe essere più esplicitamente avverso (v. 640, *Debez ait il, comme boçuz!* e vv. 643-645, *Or oiez que traïson | et confaite seducion | a dit au roi cil nain Frocin!*); nel secondo caso, a prendere la parola di seguito alla ri-

chiesta di Marco è Dinas, che esorta i presenti ad ascoltare il contenuto della lettera scritta da Ogrin, con l'intento di difendere dalla calunnia i due amanti: l'oratore scelto da Béroul è egli stesso un difensore della coppia, e nelle sue parole – ben accolte dagli astanti, come mostra il v. 2550, *Dinas a dit trop que cortois* – si può leggere probabilmente un riferimento al precedente “consiglio”, che ha determinato la cattura dei due, la loro condanna, l'esilio nella foresta (vv. 2546-2548: *Nel quier celer: | qui son droit seignor mesconselle | ne puet faire greignor mervelle!*).

Tuttavia, è senza dubbio quello tra Marco e Tristano il dualismo più insistentemente sottolineato da Béroul nel testo; proverò, qui di seguito, a illustrare come queste varie corrispondenze mettano in luce valenze simboliche opposte per i due personaggi, e che quella associabile a Marco sia, perlopiù, definibile come “non potere”. La più complessa rappresentazione di questa dialettica tra i due personaggi si può vedere nella ripresa parallelistica del tema della lebbra in due sequenze-chiave del frammento, quella della consegna di Isotta al lebbroso Ivain e quella del *Mal Pas*. La corrispondenza tra i due episodi, come ha opportunamente notato Formisano, «assolve a una funzione strutturale», essendo sottolineata da una copiosa messe di riprese intratestuali.⁶⁷ Il miglior connettore delle due sequenze è – osserva sempre Formisano – il gesto della consegna di Isotta a Ivain, nel quale si potrebbe ravvisare, simbolicamente, una rinuncia agli accordi nuziali da parte di Marco: egli, così facendo, «ripudia la moglie e trasferisce la propria autorità maritale al, si fa per dire, nuovo marito (a Ivain in quanto capo del gruppo, anzi della comunità, dei lebbrosi)».⁶⁸ La

⁶⁷ Formisano 2001: 304-5; aggiunge Formisano (p. 305) che «l'episodio dei lebbrosi trova dunque sviluppo e soluzione in quello del *Mal Pas* con una rete di rinvii che basta a ridimensionare l'opinione vulgata di una tecnica giullarescamente incentrata sulla giustapposizione di momenti narrativi in sé conclusi, desunti da una saga di cui ci sfuggono i contorni originari».

⁶⁸ *Ibid.*: 304-5, dove pure si sottolinea l'affinità del gesto (a tutti gli effetti cerimoniale) con quello compiuto dal re Alfonso nel *Cantar de Mio Cid*, quando (vv. 2088-2098) in nome del Cid concede la mano delle figlie agli Infanti di Carrión. Questo non è, evidentemente, l'unico atto di ripudio simbolico del matrimonio, se si tiene conto della sottrazione dell'anello nuziale a Isotta, dormiente, nella foresta, quando il re sorprende gli amanti addormentati (cf. *supra*, § 2.1.1).

costruzione dei due episodi è, poi, completata da alcune ulteriori simmetrie: una prima, facile metafora è quella di Ivain come “re dei lebbrosi”, con tanto di mantello e di un grottesco *analogon* dello scettro, il *puiot* cui è costretto ad appoggiarsi e che, nel prosieguo dell'episodio, nel momento in cui appaiono Tristano e Governal, egli brandisce come un'arma. Prima di Ivain, però, è Dinas a chiedere a Marco di affidargli Isotta, con ben più alta perorazione; egli la potrebbe custodire in quanto siniscalco, con la stessa funzione (in diversa circostanza) che ha Keu come custode di Ginevra nel *Lancelot* di Chrétien: il progetto narrativo di Bérout prevede, però, che alla degradazione di Isotta a donna *commune* (v. 1195), preda dell'ardore sessuale dei lebbrosi (v. 1197, *Sire, en nos a si grant ardor*), segua un ribaltamento nel quale il finto lebbroso e vero *trickster* Tristano degrada il re – trasferendogli simbolicamente la lebbra – e facendo affondare nel pantano del guado i suoi *felons*. Accantonando per un attimo la lebbra, e seguendo il ragionamento di Jacques Merceron,⁶⁹ che si interroga sul significato, nell'immaginario celtico, del biancospino in prossimità di un *gué*, luogo di passaggio tra realtà terrena e oltremondana, si può ulteriormente precisare il parallelismo tra Marco e Tristano: se questo *gué*, di volta in volta definito *aventuros*, o *perilleux*, è il luogo dove – secondo uno schema ben presente nella mitologia celtica – si svolge una lotta tra due avversari per il possesso di una dea incarnante la sovranità guerriera, cui consegue, per il vincitore, la ierogamia, un titolo regale e il possesso della terra, vediamo come una volta di più attorno al *Gué Aventuros/Mal Pas* sia pienamente operante l'eclettismo di Bérout, che gioca coi simboli e i piani stilistici; è infatti Tristano che, in corrispondenza con il *Gué Aventuros*, mostra le sue caratteristiche di eroe predestinato, *faé*, che rivela, come ha mostrato Maria Luisa Meneghetti, il “male” del sovrano;⁷⁰ e che infine, nel ribaltamento parodico, assume anch'egli caratteristiche zoomorfe (*Asne seras de moi porter*, v. 3926), laddove di Marco nel medesimo luogo è svelata, attraverso il tradimento di Frocin, la deformità e l'inadeguatezza al ruolo di sovrano.

Tornando ai lebbrosi, non è ovviamente, la loro, l'unica immagine che rinvia alla sfera della sessualità: tale rappresentazione è preferibilmente

⁶⁹ Merceron 2005: 459-60 e 465.

⁷⁰ Meneghetti 2001.

focalizzata su Tristano, e ha particolare concentrazione nell'episodio del "fior di farina", dove dell'eroe è sottolineato un ardore che lo rende simile al già ricordato Lancillotto della *Charrette*; all'ardore si associa però, nei versi immediatamente precedenti a questa sequenza, l'immagine della fecondità, dato che i due amanti sono stati sorpresi sotto un albero da frutta (un *ente*, v. 588), che proprio a questo simbolicamente rinvia;⁷¹ e si può aggiungere, data la collocazione non casuale dell'incontro, così precisata dall'autore, che questo può evocare, per contrasto, un'altra forma di "non potere", di infertilità, di re Marco. Il "contatto", poi, tra i due amanti è sempre associato a una componente voyeuristica, dato che, di volta in volta, sono i *felons* o il nano a sorprendere la coppia nelle situazioni di intimità.⁷²

In chiave simbolica si devono poi leggere alcuni altri gesti che parallelamente accomunano Marco e Tristano. Un primo gesto è quello della decapitazione: il gesto è compiuto prima da Governal, *alter ego* di Tristano, nella sequenza che abbiamo commentato *supra*, § 2.3; quindi, nell'ultima parte del frammento, è Tristano a spiccare la testa dal capo di Denoalen, con altrettanta energia, rapidità e violenza (la sequenza completa è quella dei vv. 4378-4403). Questa forma di annientamento della persona⁷³ caratterizza anche Marco nell'episodio dell'uccisione di Frocin, e analogamente del suo gesto possiamo apprezzare la violenza e la subitanità, che non lascia il tempo alla vittima di proferir parola (Béroul lo nota al v. 4399: *Ne*

⁷¹ Cf. Baumgartner 2001: 277.

⁷² Notevole, in questo senso, la descrizione accuratissima che la spia, nell'ultima sequenza del frammento, rende ai *felons* sul modo in cui essi possano osservare di nascosto gli amanti in azione nella camera della regina (vv. 4323-4343); ma il contatto fisico è, paradossalmente, osservato da tutti nella fabliolistica scena della cavalcata del lebbroso al *Mal Pas*, come Béroul ha cura di osservare: cf. i vv. 3940-3942, *Et lors s'en sorríst li deget, | torne le dos et ele monte. | Tuit les gardent, et roi et conte* (sulla chiara connotazione sessuale della scena si veda la nota ai vv. corrispondenti in *Béroul*: 353)

⁷³ Il motivo della decapitazione, come ha ben evidenziato Barbieri 2007: 147, è un uso contrario a quello della cavalleria del XII secolo; esso è piuttosto un retaggio ancestrale della cultura celtica (*ibi*: 148), in un contesto ideologico in cui «l'atto di abbattere il rivale e quello di decapitarlo appaiono come azioni complementari, quasi si trattasse di una stessa azione» (*ibi*: 156).

li lut dire: «Tu me bleces!», a proposito della decapitazione di Denoalen); va però precisato che Marco nel momento della decollazione del nano rappresenta – per mezzo dei tratti del *trickster* che gli si possono riconoscere – una sorta di doppio tristaniano in chiave negativa, dato che la sua gestualità, ben lungi da procurargli un vantaggio (come avviene per Tristano nelle sequenze che abbiamo appena ricordato, così come per tutto l'episodio del *Mal Pas*, ai danni del re stesso e del suo *inner circle*), gli sta procurando nocimento. Un altro gesto che si può interpretare, parallelisticamente, in chiave simbolica è quello del “levarsi il mantello”: al di là del gesto improvviso (valore ricavabile dal contesto) compiuto da Tristano per liberarsi del mantello nella scena dell'agguato a Denoalen (v. 4391, *Tristran li preuz fu desfublez*), il re e il nipote si tolgono il mantello in due sequenze strutturalmente molto simili:

- | | | |
|------|---|------|
| (I) | Li rois deslace son mantel,
dont a fin or sont li tasel. | 1984 |
| | Desfublez fu, molt out gent cors.
Du fuerre trait l'espee fors,
iriez s'en torne, sovent dit
qu'or veut morir s'il nes ocit. | 1988 |
| (II) | Sa chape osta, pert ses genz cors.
Iseut la bele, o les crins sors,
contre lui lieve, sil salue. | 4436 |

L'elemento di discontinuità tra queste due immagini è rappresentato dal fatto che Tristano e Isotta – perfettamente rappresentativi di una situazione che, fuori del contesto, risulterebbe una generica scena cortese – sono osservati da Godoine secondo la stessa prospettiva voyeuristica cui accennavamo prima per i *felons* e per Frocin; Marco, che in fondo è solo,⁷⁴ sarà analogamente un osservatore esterno della scena degli amanti addormentati nella capanna, senza peraltro avere gli strumenti semiotici per comprendere la realtà che è davanti ai suoi occhi; con un atteggiamento irato che può evocare – con i dovuti limiti – un altro ricordo rolandiano,

⁷⁴ Il guardiacaccia, che è con lui, non prende infatti parte attiva alla scena, dato che il re al momento dell'ingresso nella capanna gli fa segno di tornare indietro.

quello di Gano che si toglie il mantello durante il concilio dei baroni, all'inizio della *Chanson de Roland*:

CbR E li quens Guenes en fut mult anguisables. 280
 De sun col getet ses grandes pels de martre
 e est remés en sun bialt de palie.
 Vairs out les oilz et mult fier lu visage,
 gent out le cors e les costez out larges:
 tant par fu bels, tuit si per l'en esguardent.

La reazione di Gano alla sua designazione come ambasciatore si dimostra, come avviene per Marco, emotivamente complessa con il procedere dei versi: è angosciata, certo, e ben presto iraconda, di fronte al riso di scherno di Roland, e minacciosa; la descrizione resa da Béroul vede invece l'ira iniziale di Marco cedere il passo a sentimenti confusi, frutto dell'incertezza epistemica, fino al ravvedimento nei confronti dei due amanti. Per entrambi, comunque, è configurata una condizione di impotenza: conoscitiva, per Marco, mancante dei segni adeguati a distinguere correttamente il vero dal falso; pratica, per Gano, nei fatti obbligato ad accettare la missione nel campo saraceno, mettendo a rischio il proprio futuro e quello della sua progenie.

Ultima modalità di costruzione simbolica attiva nel testo è quella del trasferimento e/o risemantizzazione di oggetti o concetti. Un primo trasferimento, evidentissimo, è quello dell'anello; un primo anello (quello nuziale, per il quale cf. anche *supra*, § 2.1.1.) è sfilato dal dito di Isotta e trattenuto da Marco: il quale, così facendo, completa l'“annullamento” del proprio matrimonio, iniziato con la consegna della moglie al lebbroso Ivain. Un secondo anello è collocato da Marco sullo stesso dito di Isotta dal quale egli ha tolto l'anello nuziale; questo secondo anello, che pure appartiene alla donna, diviene uno dei fulcri di un secondo movimento simbolico al momento dello scambio dei doni: l'anello, che è anche un “sigillo” e che conseguentemente suggella l'amore tra i due amanti,⁷⁵ è

⁷⁵ La costruzione simbolica dell'anello e del “sigillo”, espressa nel testo dalla serie delle rime (vv. 2711-2712: *Amis Tristran, j'ai un anel, | un jaspe vert a u see*), è ben studiata in Corbellari 2005.

trasferito dalle mani di Marco a quelle di Tristano, in cambio della rinuncia, da parte di Tristano, a uno dei simboli che con maggiore immediatezza associano la sua figura a quella del cacciatore, il bracco Husdent.

Un altro trasferimento cruciale da Marco a Tristano – nel solco della legittimità matrimoniale e del conferimento della regalità – è quello dell’*benap*. L’origine culturale di questa simbologia è molto ben illustrata nella ricostruzione che ne fa Gioia Paradisi, nell’introduzione alla sua edizione del *Tristan* di Bérout, alla quale aderisco senza riserve:⁷⁶ essa prevede l’assunzione del potere regale, dopo la consumazione del matrimonio, attraverso l’assunzione in una coppa (*benap*) del cosiddetto “vino di regalità”. Ciò che risulta interessante, dal punto di vista della costruzione simbolica, è il fatto che il vino di regalità sia cosa differente dal filtro amoroso, perché il filtro ha un carattere afrodisiaco che il vino non possiede, come si evince dal fatto che non è assunto prima ma dopo la consumazione dell’atto sessuale; e, nondimeno, il fatto che esso sia dispensato da una figura femminile con attributi divini. La coppa o *benap* è presente in entrambe le versioni francesi, il che la rende plausibilmente un elemento stabile della saga; un dato ancora più interessante è che l’oggetto non è semplicemente nelle mani di Tristano (come vediamo in Bérout),⁷⁷ ma gli è stato donato da Isotta, come si legge nella versione di Thomas:

<i>Thomas</i>	Tut se apareille cum fuz lazre; e puis prent un hanap de mazre que la reïne li duna le primer an qu’il l’amat. Met i de buis un gros nuël, si s’apareille un flavel.	520 524
---------------	---	----------------------------

Pur in un contesto parodico – peraltro con elementi di omogeneità con l’altra versione, anche in Thomas infatti Tristano è in vesti da lebbroso, e

⁷⁶ Bérout (Paradisi): 39-46; a questa parte dell’introduzione si rinvia anche per la bibliografia relativa.

⁷⁷ Nelle istruzioni trasmesse per tramite di Perinis da Isotta a Tristano, in vista dell’*escondit*, è indicato il fatto che egli, oltre a travestirsi da lebbroso, debba portare con sé un *benap* (v. 3308, *un benap port o soi de madre*); *benap* che Tristano esibisce in più momenti nella lunga sequenza del *Mal Pas*.

sta chiedendo l'elemosina – vediamo dunque associato al nipote, e non al sovrano, un simbolo ancestrale della regalità.

Un oggetto risemantizzato è, infine, l'arco. Come ha ben osservato Alvaro Barbieri (Barbieri 2020: 191 ss.), nel XII secolo – epoca aurea della cavalleria – vige un disprezzo sostanziale per le armi da lancio (tra cui l'arco), dato che «i cavalieri sono percussori a corto raggio, guerrieri dall'equipaggiamento pesante, super-armati e vestiti di ferro, specialmente qualificati per il contatto diretto»; e anche «potenti colpitori d'impatto e maestri della scherma con l'asta da urto, i *milites* esprimono una mentalità radicalmente diversa da quella dei lanciatori di proiettili». L'uso dell'arco come arma è attestato invece, abbondantemente, nei testi epici, per l'uso venatorio, come mostra questo passo del *Charroi de Nîmes* (vv. 17-22):

Li cuens Guillelmes reperoit de berser
d'une forest ou ot grant piece esté.
Pris ot dos cers de prime gresse assez,
trois muls d'Espagne et chargez et trossez. 20
Quatre saietes ot li bers au costé;
son arc d'aubor raportoit de berser.

La sottolineatura evidenzia come, per l'arma da caccia, sia dirimente il materiale, un'essenza dalla quale si ricavano abitualmente archi e lance.⁷⁸ In campo militare, invece, l'arco nella mentalità dell'Occidente medievale è oggetto di pregiudizio negativo, antierico, per via della distanza che intercorre tra l'arciere e il suo bersaglio; lo si può osservare bene in questi versi della *Prise d'Orange* (vv. 865-869):

Li Sarrazin son orgueilleus et fier;
bien les assillent a .C. et a millier,
lancent lor lances et dars tranchanz d'acier.
Cil se deffendent com gentil chevalier, 868
cez glotons versent es fossez et es biez [...].

L'autore, pur riconoscendo ai saraceni almeno l'orgoglio, definisce “cagnaglie” (*glotons*) i lanciatori e arcieri, sottolineando che invece i soldati fran-

⁷⁸ Cf. Beggato 1989: 122; l'autore fornisce, qui, un elenco di luoghi dove è menzionato un arco da caccia realizzato in questo materiale.

cesi si difendono come *gentil chevalier*. Il pregiudizio negativo nei confronti dell'arciere compare anche in testi dove è, in fondo, minore la polarizzazione ideologica, come ad esempio nel *Roman de Troie*: lì, un arciere straordinario è il Sagittario, giunto a Troia per combattere a seguito del re Pistropleus, portatore di un arco del quale è dichiarato il materiale (vv. 12372-12374): *un arc portot, n'ert pas d'aubor, | ainz ert de gluz de cuir boillie, | soudez par estrange maistrie*. Un guerriero, dunque, si direbbe, e non un cacciatore, in possesso di uno strumento costruito con inusitata maestria; nei versi precedenti, del Sagittario si descrive la mostruosità, tale che (vv. 12370-12371) *soz ciel n'a nule rien qui vive | que de lui ne preïst freor*. Non è esente dal pregiudizio nemmeno l'*arc qui ne faut*, non un vero e proprio arco ma una trappola venatoria, che può essere utilizzata con successo da Tristano proprio perché l'eroe si trova nella foresta, un luogo al di fuori del circuito della socialità e della legalità; la stessa arma è, del resto, utilizzata come strumento di tradimento nella *Estoire des Engleis* di Geffrei Gaimar, dove si racconta del suo utilizzo da parte del traditore Eadric, che se ne serve per uccidere Edmund, re del Wessex.⁷⁹ Un arco diverso, nota sempre Barbieri (Barbieri 2020: 201-2) è quello cerimoniale, un arco il cui attributo è quello dell'autorità e della regalità. Così lo descrive Barbieri:

Simbolo di energia distruttrice e generatrice (la freccia s'identifica con la folgore, e porta con sé significati maschili), l'arco scettro impugnato dal monarca s'incurva tra cielo e terra, collega due livelli cosmici ed esprime, nella congiunzione dinamica dello spazio verticalmente dominato, l'ordine totalizzante ed armonioso del regno.

In questa modalità, l'arco è espressione del potere sin dai tempi antichi, ed è abbastanza ovvio tornare a Ulisse e al suo arco, un arco che definisce la sua forza in quanto re, e che può essere maneggiato solo da lui. Anche nel mondo antico, del resto, esiste una contrapposizione ideologica tra chi combatte “a distanza” e chi, eroicamente, si getta nella mischia per sconfiggere i nemici, cioè gli opliti schierati a falange. Così osservano, ad esempio, Le Goff e Vidal-Naquet (Le Goff–Vidal-Naquet 1973: 109-10):

⁷⁹ Le caratteristiche dell'*arc qui ne faut* sono ben descritte in Bottani 2001; per il collegamento con l'*Estoire des Engleis*, cf. Legge 1956: 76-7.

«[...] Per un guerriero, la bravura non consiste nel saper tirar d'arco, quanto piuttosto nel rimanere al proprio posto, e nel vedere accorrere davanti a sé, senza abbassare gli occhi né girare lo sguardo, tutto uno schieramento di lance puntate, sempre solidamente fermo nei propri ranghi». Da Omero alla fine del V secolo, l'arco è l'arma dei bastardi, dei traditori (così Teucro e Pandaro nell'*Iliade*), [...] in breve dei sotto-guerrieri [...]. Ma insieme è anche, al contrario, l'arma dei super-guerrieri. Eracle, appunto [...].

La citazione a testo è dell'*Eracle* di Euripide, che ben illustra il pregiudizio diffuso nei confronti dell'arciere rispetto al valoroso oplita. Curiosamente, a questo pregiudizio nei confronti dell'arciere fa eccezione il mondo celtico: notano sempre Le Goff e Vidal-Naquet (*Ibi*: 113), riferendo della versione gallese del racconto di Yvain, che l'arco è in quel *milieu* culturale considerato un'arma nobile, e resiste nell'uso come arma da guerra; proprio, si intuisce, come arma tradizionale, utilizzata invariabilmente per ragioni militari e di sostentamento. Per citare un esempio storico, e non letterario, di persistenza e successo dell'uso dell'arco, perdipiù coevo a Béroul e appartenente allo stesso ambiente plantageneto, non si può non pensare a Riccardo di Clare, nobile cambro-normanno che divenne, sotto Enrico II, reggente d'Irlanda, soprannominato “Strongbow” proprio per la sua abilità nell'uso dell'arco.

Tornando a Béroul, notiamo dunque che nella contaminazione degli elementi culturali da lui orchestrata, l'arco è uno strumento cui si riconosce una duplice, se non triplice funzione: strumento di caccia/di offesa, e strumento simbolo del potere. Su questa pluralità di livelli opera il poeta per risemantizzare l'arco e farne un simbolo di trasferimento di potere, da Marco a Tristano:

En sa main tint d'auborc un arc. 1340
Atant i sont venu li troi [...]

Le fel qui fu a la paroi
garda si vit Tristan entrer,
qui tint un arc d'aubor anter, 4432
en sa main tint deus seetes

In una situazione che si configura parallelisticamente per luoghi e presenze (le stanze del re e della regina, presenti in entrambi i casi i *felons*), l'arco – del quale, non è un caso, Béroul si cura di indicare il materiale, perché vi

sia la possibilità di associare i due oggetti – nel primo caso risulta inerte (come notavamo *supra*, § 2.1.1.), mentre nel secondo caso, a pochi versi di distanza, è utilizzato da Tristano, con la complicità indispensabile di Isotta, per uccidere uno dei *felons*. Uno strumento di “non potere”, nel primo caso, e uno strumento di potere attivo, nel secondo, da parte di una coppia che ha, simbolicamente, il pieno controllo del mondo che la circonda.⁸⁰

4. QUALCHE CONSIDERAZIONE CONCLUSIVA

Il personaggio di Marco, oltre che immobile, nel *Tristan* di Béroul è dunque caratterizzato per sottrazione di simboli positivi (l'arco, la coppa, l'anello) e per una gestualità che, semioticamente, evidenzia le carenze del suo ruolo regale e del suo potere effettivo.

Continuamente in bilico tra i doveri impostigli dal ruolo regale (esercitare il potere, dare al regno una progenie) e le spinte del desiderio e dell'affettività, il re è un personaggio per il quale si può configurare uno stallo, frutto di spinte contrapposte, come ha correttamente osservato Emmanuèle Baumgartner (Baumgartner 2001: 283). Come reazione alle spinte culturali dell'*aetas ovidiana*, Béroul ha impostato una discussione politica sugli effetti, per il potere regale, di una doppia spinta ideologica: da un lato i *felons*, metafora della feudalità che limita il potere del re andando contro Tristano, che del re è il braccio destro, ed è artefice della salvezza del suo regno; dall'altro la *fin'amors*, che lega i due amanti, dei quali Marco non è in grado di comprendere e accettare la relazione: non è in grado, cioè, di accettare la realtà sociale della cortesia.

Laddove Chrétien, nel *Cliges*, si erge a difensore di un modello di regalità legato legittimamente al matrimonio, Béroul svolge un ragionamento paradossale, con gli strumenti dell'ironia, sulle conseguenze della cortesia

⁸⁰ Come è noto, ma è da intendersi come una pura suggestione, esiste una risemantizzazione parodica di un *arc manal d'alborn* nella galleria satirica di Peire d'Alvernhe (v. 22), dove l'arco è utilizzato per etichettare come impotente il padre di Bernart de Ventadorn; cf., in proposito, Mantovani 2008: 76-7, per il testo del sirventese e il commento al luogo; nonché, ovviamente, la ricostruzione che per primo ne fa Beggiato 1989.

in relazione agli equilibri del potere. Una cortesia che è divenuta, a quell'epoca, nell'ambiente della corte dei Plantageneti, «la definizione politica di un modo di governare, oltre che di amare».⁸¹ Bérout ha compiuto, in fondo, un'operazione simile a quella compiuta dall'autore della *Chanson de Roland*, che ha ragionato sull'impotenza di Carlomagno come metafora del contesto feudale francese ed europeo di fine XI secolo, dove è scarsa l'autorità centrale ed imperano, invece, le periferie; con una variabile che all'altezza della scrittura del *Roland* non era ancora comparsa, o perlomeno non era emergente e attivamente circolante, ovvero la cortesia. Utilizzando un “modello epico ideale” simile a quello utilizzato dagli autori dei romanzi della “Triade classica”,⁸² ha provato a illustrare, se non a spiegare, le contraddizioni di un mondo nel quale un'inedita alleanza tra *chevalerie* e *clergie* ha creato un nuovo sistema di potere. Dello stesso dibattito si vedono i riflessi, ancora parzialmente inesplorati, sul versante della *troba* occitanica: non sarà un caso, per fare un solo esempio, che sia proprio Raimbaut d'Aurenga, il *Tristan* di un celebre dialogo lirico trobadorico, il fautore di sorprendenti forzature dello spazio cortese; che si immagina come Tristano ma anche, altrove, paradossalmente, come espressione del “non potere”, castrato (come in *Lonc temps ai estat cubertz*) o raggelato (come in *Ar resplan la flors enversa*).

Dario Mantovani
(Università degli Studi “ECampus”)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Bérout (Paradisi) = Bérout, *Tristano e Isotta*, a c. di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

Chanson de Roland (Segre) = *La Chanson de Roland*, edizione critica a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1971.

⁸¹ Liborio 2001: 268.

⁸² D'Agostino 2013: 89-97.

- Charroi de Nîmes* (Lachet) = *Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste du Cycle de Guillaume d'Orange*, présentée et commentée par Claude Lachet, Paris, Gallimard, 1999.
- Guglielmo IX (Pasero) = *Guglielmo IX. Poesie*, a c. di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.
- Peire d'Alvernhe (Del Monte) = *Peire d'Alvernhe. Liriche*, a c. di Alberto del Monte, Torino, Loescher, 1955.
- Prise d'Orange* (Lachet) = *La Prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII^e – début XIII^e siècle)*, texte établi, traduction, présentation et notes par Claude Lachet, Paris, Champion, 2010.
- Roman de Troie* = Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, testo critico di Léopold Constans, introduzione, traduzione italiana e cura di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Thomas (Gambino) = Thomas, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a c. di Francesca Gambino, Modena, Mucchi, 2014.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barbieri 2007 = Alvaro Barbieri, *Cacciatori di teste alla corte di Artù: il motivo della decapitazione nei romanzi francesi in versi di materia bretone (secoli XII e XIII)*, in «L'ornato parlare». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a c. di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2007: 139-71.
- Barbieri 2020 = Alvaro Barbieri, “Face to face”: tre schede sull'immaginario dell'impatto nelle ideologie guerriere e nelle narrazioni cavalleresche della Francia feudale, in Marcello Meli, Giovanni Fort (a c. di), *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, Padova, CLEUP, 2020: 185-211.
- Beggiato 1989 = Fabrizio Beggiato, *Forni ed avorni*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll., I: 119-25.
- Bédier 1902-1905 = Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle*, Paris, Firmin Didot, 1902-1905, 2 voll.
- Benozzo 1997 = Francesco Benozzo, *Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sulle origini della leggenda*, «Francofonia» 33 (1997): 105-30.
- Bertolucci 1989 = Valeria Bertolucci, *Il discorso narrativo su Tristano e Isotta nel XII secolo*, in Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989: 7-17.
- Bertolucci Pizzorusso 2016 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Béroul e il suo Tristan*, in Ead., *Morfologie del testo medievale II*, a c. di Fabrizio Cigni, Roma, Aracne, 2016: 117-25.
- Bolelli 1950 = Tristano Bolelli, *Due studi irlandesi. (I) Preistoria della poesia irlandese. (II) Le leggenda del re dalle orecchie di cavallo*, Pisa, Libreria Goliardica, 1950.

- Bonafin 1996 = Massimo Bonafin, *Le maschere del tirkster (Tristano e Renart)*, «L'immagine riflessa» 9 (2000): 181-96.
- Bonafin 2004 = Massimo Bonafin, *Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie*, in *Il personaggio in letteratura*, a c. di Maria Teresa Chialant, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004: 113-22.
- Bottani 2001 = Giorgia Bottani, *Tracce di antichi riti venatori nei romanzi di Tristano*, in *Anticomoderno 5. Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*, Roma, Viella, 2001: 213-26.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- Cigni 2016 = Fabrizio Cigni, *Il rendez-vous epic di Béroul: un possibile modello teatrale*, in Giovanni Borriero, Roberta Capelli, Chiara Concina, Massimo Sallgaro, Tobia Zanon (a c. di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, Verona, Edizioni Fiorini, 2016: 75-88.
- Corbellari 2005 = Alain Corbellari, *Les jeux de l'anneau: fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale*, in Keith Busby, Bernard Guidot, Logan E. Whalen (ed. by), «*De sens rassis*». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2005: 157-68.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, scritti di Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano · Udine, Mimesis, 2013.
- Formisano 2001 = Luciano Formisano, *Tristano al Mal Pas*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 301-11.
- Legge 1956 = Maria Dominica Legge, *The Unerring Bow*, «Medium Aevum» 25 (1956): 76-83.
- Le Goff-Vidal-Naquet 1973 = Jacques Le Goff, Pierre Vidal-Naquet, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, a c. di Francesco Maiello, Bari · Roma, Laterza, 1999: 101-43.
- Liborio 2001 = Mariantonia Liborio, *Come dire l'indicibile: il Tristano di Béroul*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 257-68.
- Maddox 2001 = Donald Maddox, *L'auto-réécriture béroulienne et ses fonctions*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 181-90.
- Mancini 2014 = Mario Mancini, *Béroul: «jonglerie» e «cortoisie»*, in *Id.* (a c. di) *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, 2014: 157-71.
- Mantovani 2008 = Dario Mantovani, *Ans am ieu lo chant e'l ris. Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, Cuem, 2008.

- Mantovani 2013 = Dario Mantovani, Cum Troie fu perie. *Il Roman de Troie e le sue mises en prose*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della “Triade classica”*, a c. di Alfonso D’Agostino, scritti di Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano · Udine, Mimesis, 2013: 169-97 e 211-5.
- Mantovani 2018 = Dario Mantovani, *Il gesto nella geste: strategie linguistiche e semiotiche nella Chanson de Guillaume*, «Critica del testo» 21/1 (2018): 9-42.
- Marx 1955 = Jean Marx, *Observations sur un épisode de la légende de Tristan*, in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel: par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Mémoires et documents de l’École des Chartes, 1955, 2 voll., vol. 2: 265-73.
- Ménard 1969 = Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.
- Ménard 2001 = Philippe Ménard, *L’art de Béroul*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 221-39.
- Meneghetti 2001 = Maria Luisa Meneghetti, *Béroul e il “male” di re Marco*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Béroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 240-60.
- Merceron 2005 = Jacques E. Merceron, *Le miracle et le gués de l’aubépine: signe de salut et seuils de l’aventure dans la matière de France et de Bretagne*, in Keith Busby, Bernard Guidot, Logan E. Whalen (ed. by), «De sens rassis». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2005: 445-466.
- Milin 1991 = Gaël Milin, *Le roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz, 1991.
- Paradisi 2005 = Gioia Paradisi, *Béroul*, in Gioia Paradisi, Arianna Punzi, *Note sul lessico in rima nei Tristani in versi di Béroul e Thomas*, in Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005: 95-126.
- Paradisi 2007 = Gioia Paradisi, *La costruzione del racconto nel «Tristan» di Béroul*, in Anatole Pierre Fuksas (a c. di), *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma, Viella, 2007: 39-66.
- Paradisi-Fuksas 2016 = Gioia Paradisi, Anatole Pierre Fuksas, *The Joy of Love in Béroul’s Tristan and Chrétien’s Chevalier de la Charrette*, «Journal of the International Arthurian Society» 4/1 (2016): 1-11.
- Pasero 1983 = Nicolò Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabru contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L’autrier jost’una sebissa» (BdT 293.30)*, «Cultura Neolatina» 43 (1983): 9-25.
- Punzi 2005 = Arianna Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- Ribard 2006 = Jacques Ribard, *Le regard et la parole dans le Tristan de Béroul*, in *Remembrances et resveries. Mélanges Jean Batany*, Orléans, Éditions Paradigme, 2006: 63-67.
- Schmitt 2021 = Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari · Roma, Laterza, 2021.

- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Segre 2006 = Cesare Segre, *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano*, in Pilar Lorenzo Gradín (al c. de), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del Coloquio Internacional (Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006: 3-17.
- van Coolput 1978 = Colette-Anne van Coolput, *Le roi Marc dans le Tristan de Béroul*, «Le Moyen Age» 84 (1978): 35-51.
- Varvaro 1963 = Alberto Varvaro, *Il 'Roman de Tristan' di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963.
- Vatteroni 1985 = Sergio Vatteroni, *Il gesto del dolore e il gesto dell'offesa nella "Chanson de Roland"*, «Studi mediolatini e volgari» 31 (1985): 191-203.
- Zovic 1996 = Neda Chernak Zovic, *Les Espaces de la Transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang, 1996.
- Zumthor 1984 = Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

RIASSUNTO: il saggio esplora la figura di Marco all'interno del progetto complessivo del *Tristan* di Béroul. Analizzando il personaggio anche alla luce della gestualità da lui utilizzata, si ricava una formula interpretativa, quella del "non-potere", che può essere utile a comprendere il ragionamento compiuto da Béroul, narratore eclettico che combina, nel suo progetto narrativo, molteplici elementi contenutistici e piani stilistici.

PAROLE CHIAVE: Marco, "non potere", gestualità, arco.

ABSTRACT: the essay explores the figure of Marc within the overall project of Béroul's *Tristan*. Analysing the character also in the light of the gestures he uses, we derive an interpretative formula, that of the "non-power", which may be useful in understanding the reasoning carried out by Béroul, an eclectic narrator who combines, in his narrative project, multiple content elements and stylistic planes.

KEYWORDS: Marc, "non-power", gesture, bow.