

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Tantris o il narratore-sciamano

I.

...in modo che l'amore si riassuma soltanto in un'ombra dell'essere il sogno dell'amore...

Migliori e più felici sono coloro che, riconoscendo la finzione di tutto, fanno il romanzo prima che esso sia loro fatto...

F. Pessoa, *O livro do desassosego*

Quando, nel *Tristano* di Gottfried von Strassburg, il giovane protagonista giunge per la prima volta a Tintagel, alla corte di re Marco, il suo arrivo è preceduto dal suono inusitato del suo corno da caccia: prima ancora che egli vi entri, «il castello è pieno di musica»¹. Più tardi, dopo essere stato accolto a corte, egli darà un saggio della sua abilità di musicista suonando mirabilmente l'arpa e intonando, fra la generale ammirazione e commozione, prima il «lai della fiera amica di Gralant il Bello» e poi quello di «Tisbe *la cûrtoise*»². E sarà proprio per la sua fama di arpista e di cantore, quando approderà ferito sulle rive d'Irlanda, che la regina Isotta lo farà portare a corte dove conoscerà la futura amante e ne diventerà il maestro: anche in questa occasione, i messi che si erano avvicinati al suo battello alla deriva racconteranno come «prima ancora d'accostarsi, abbiano udito venir loro incontro il dolce suono di un'arpa, accompagnato da un canto che Iddio stesso avrebbe ascoltato con gioia nei suoi cori celesti»³.

A Tristano musicista o poeta fanno allusione numerosi altri testi. Fra questi, spicca il *Lai del Chievrefoil* di Marie de France, una delle più antiche testimonianze letterarie della leggenda, dove Tristano, «ki bien saveit harper»⁴, è autore di un *nuvel lai* che

¹ Goffredo di Strasburgo, *Tristano*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Milano 1983, p. 42.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Chievrefoil*, v. 112, in *Les Lais de Marie de France*, publiés par J. Rychner, Paris 1980, p. 154.

ricorda il suo incontro clandestino con Isotta e la cui composizione costituisce il tema stesso del racconto: qui perciò il protagonista, più che Tristano amante, è Tristano poeta, narratore della propria storia⁵. Significativo è anche il breve episodio noto come *Tristan menestrel* nel *Perceval* di Gerbert de Montreuil: in esso l'eroe, giunto davanti alle torri di Lantien con alcuni compagni vestiti da sonatori, si fa riconoscere da Isotta modulando davanti a lei proprio il *lai* del Caprifoglio⁶. Ma i testi nei quali la figura di Tristano menestrello e narratore si disegna più nitidamente e balza, per così dire, in primo piano sono senza dubbio le due *Folies* di Berna (*Fb*) e di Oxford (*Fo*)⁷. Qui Tristano, fintosi pazzo e reso irriconoscibile da un travestimento, rievoca davanti a tutta la corte di re Marco o, in una scena successiva, alle sole Brangania e Isotta alcuni episodi della sua vita trascorsa; e se in *Fb* egli si limita a ricordare soltanto i più salienti, in *Fo* ci è dato di leggere, attraverso i racconti del protagonista, una ricapitolazione quasi completa, un vero e proprio *raccourci* della storia del suo amore per Isotta quale era stata narrata nel romanzo di Thomas, dal primo incontro in Irlanda, al reciproco innamoramento per effetto del filtro incautamente bevuto, agli incontri e alle prove successive dei due amanti fino alla scoperta della loro relazione da parte di re Marco e al soggiorno nella grotta d'amore. Nelle *Folies*, la storia di Tristano e Isotta ci viene insomma presentata come narrazione di Tristano stesso, il quale diventa così, in qualche modo, il primo autore di un romanzo tristaniano.

Nel dialogo fra i due protagonisti, la loro vicenda amorosa ha già assunto contorni romanzeschi, appare già come un *bon conte*, un racconto che si poteva ascoltare nelle corti o leggere nei libri. In *Fb* Tristano, dopo aver descritto la casa sospesa fra le nuvole nella quale egli sogna di condurre Isotta, aggiunge subito: «A ces Galois, cui Deus doint honte! | Encor n'ai pas finé mon conte»

⁵ Su questa tematica, cfr. L. Spitzer, «Maria di Francia, autrice di favole problematiche», in *Saggi di critica stilistica*, trad. it. di L. Lazzerini, Firenze 1985, pp. 33-4 e *passim*.

⁶ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, vv. 3763-4095. Nel romanzo di Thomas (ed. Wind, vv. 781-794), anche Isotta compone un «lai pitus d'amur», il *lai* di Guiron.

⁷ Si cita, rispettivamente, da *La Folie Tristan de Berne*, publiée avec commentaire par E. Hoepffner, 2^e éd., Paris 1949; *La Folie Tristan d'Oxford*, publiée avec commentaire par E. Hoepffner, 2^e éd., Paris 1943. Si farà riferimento anche alle edizioni di J. Bédier, *Les Deux Poèmes de la Folie Tristan*, SATF, Paris 1907 e di J. C. Payen, in *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers*, Paris 1974, pp. 247-97 (Notes critiques, pp. 320-3).

(vv. 168-9); e più avanti egli interrompe la rievocazione del periodo trascorso nella *foillie*, dicendo: «Ne je ne voil outre conter, | Car il li devoit bien manbrer» (vv. 206-7). Ancora nel testo di Berna, dopo aver ascoltato il racconto di altri episodi, Isotta esclama ironicamente, quasi che non si trattasse della propria esperienza personale ma di un bel romanzo: «De mout bon maistre avez leiü!» (v. 440), aggiungendo subito dopo: «Diroiz vos mais nule novele?» (v. 444); e come un menestrello invitato a incominciare una nuova storia, Tristano la prende alla lettera: «Oïl, lo Saut de la Chapele» (v. 445). Anche in *Fo*, dopo che Tristano ha evocato la sua missione in Irlanda per condurre Isotta da re Marco, la regina ironizza replicando di aver udito soltanto una narrazione fantastica: «Ore oi bon cunte» (v. 409); e in un altro punto essa qualifica il folle proprio come un giullare: «cist fol, cist jugleres» (v. 563)⁸. Sembra che, vivi ancora i due amanti, la loro storia sia già divenuta *conte*, materia leggendaria, faccia già parte di un repertorio tradizionale di *lais*.

Del resto, è lo stesso Tristano a presentarsi ripetutamente, in entrambe le *Folies*, nelle vesti di menestrello o di musicista. Fra le altre cose di cui egli si vanta dinanzi al re nella versione oxfordiana vi è anche quella di saper suonare e cantare («Ben sai tenprer harpë e rote | E chanter après a la note», vv. 521-2), di essere un bravo menestrello: «Reis, ne sui je bon menestrel?» (v. 527). Sempre in *Fo*, egli ricorda i bei *lais* bretoni che aveva insegnato a Isotta quando, approdato per la prima volta in Irlanda, era stato accolto a corte per la sua fama di eccellente arpista:

Od ma harpe me delitoie,
 Je n'oi cunfort ke tant amoie.
 Ben tost en oïstes parler,
 Ke mult savoie ben harper.
 Je fus sempres a curt mandez
 Tut issi cum ere navrez.
 La raïne la me guari
 De ma plaie, sue merci.
 Bons lais de harpe vus apris,
 Lais bretuns de nostre païs.

(vv. 353-62)

In seguito, egli le rammenterà come, in altra occasione, il re l'avesse consegnata ad un bravissimo *harpeür* e come, venutolo

⁸ Il verso manca di una sillaba nel manoscritto; Bédier e Payen completano leggendo *cist fous jugleres* (ma cfr. la nota di Hoepffner al v. 563 della sua edizione).

a sapere, egli avesse preso una rötta e l'avesse riconquistata con il suo canto: «Conquise vus out par harper | E je vus cunquis par roter» (vv. 775-6). Anche in *Fb*, rievocando l'episodio del suo arrivo in Irlanda, Tristano si presenta a Isotta come il suo arpista: «Ja fu je vostre harpeör» (v. 395).

Per molti versi, la situazione descritta nelle *Folies Tristan* è simile a quella del «dramma nel dramma» che Amleto fa rappresentare a corte per smascherare l'assassino di suo padre: anche qui, per riabbracciare Isotta senza essere riconosciuto, Tristano mette in scena davanti agli altri personaggi del racconto la loro stessa storia. Come *Amleto*, le *Folies* sono state considerate come un esempio tipico di racconto speculare o di *mise en abyme*⁹; secondo M.-J. Lefebve, esse illustrano perfettamente questo meccanismo: «Le miroir est accroché en plein milieu du récit. Tristan mime son propre personnage. Pareil à un menestrel ivre, il narre les amours de Tristan et d'Isout»¹⁰.

In base alla classificazione proposta da Dällenbach, quello delle *Folies* è definibile più precisamente come un metaracconto riflessivo, dove la *mise en abyme* è al tempo stesso finzionale, ossia riproduce la finzione, la storia narrata, ed enunciativa, cioè mette in scena l'atto stesso o l'avventura della sua produzione. Per quanto concerne il primo aspetto, si tratta di un caso di riduzione (o strutturazione per *enchâssement*): il racconto-cornice, o primo, è semplicemente riprodotto in forma miniaturizzata nel racconto speculare, o secondo. Nelle *Folies*, il testo primo non integra la *mise en abyme* in un blocco unico, ma spezzettandola in modo che essa alterni con il racconto che la ingloba: Tristano, infatti, rievoca la sua storia a episodi, a frammenti che sono destinati a questo o a quell'interlocutore e hanno una funzione specifica nell'intreccio. L'anacronia della *mise en abyme*, ossia la sua discordanza temporale rispetto al racconto-cornice, appare

⁹ La nozione e la tipologia della *mise en abyme* sono state accuratamente studiate nel fondamentale libro di L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977; di grande importanza, da un punto di vista teorico, sono anche alcuni saggi di Jacques Derrida (cfr. soprattutto *De la grammatologie*, Paris 1967; *La dissémination*, Paris 1972; «Le facteur de la vérité», *Poétique*, n. 21 (1975): 96-147). La tecnica del racconto speculare nelle letterature romanze delle origini è stata, in questi ultimi anni, oggetto di numerosi studi; si ricorderà soprattutto il ricchissimo saggio di Alberto Limentani, «Effetti di specularità nella narrativa medievale», *RZLG* 3 (1980): 307-21, del quale il presente lavoro aspirerebbe ad essere una modesta appendice.

¹⁰ Citato in Dällenbach, *Le récit spéculaire* cit., p. 220.

infine di tipo retrospettivo: gli episodi narrati da Tristano risalgono al passato, sono ricordi che come una corrente sotterranea affiorano nel presente in un crescendo emotivo, fino a sommergerlo nella scena finale del riconoscimento¹¹. In quanto al secondo aspetto, la *mise en abyme* enunciativa, le *Folies* mettono in scena non soltanto il produttore di racconto (Tristano) ma anche il suo destinatario (Isotta): il riconoscimento che dovrà operare quest'ultima non presuppone tuttavia, come sovente accade, l'identificazione del racconto speculare con la propria storia personale, la cui coincidenza è perfetta e subito evidente, quanto invece quella del narratore con il protagonista del racconto narrato, che è il solo insieme a lei a poter conoscere una storia in gran parte segreta. A dire il vero, per parlare propriamente di *mise en abyme*, dovremmo idealmente includere l'episodio della follia nella storia completa di Tristano e Isotta, che nelle *Folies* di Berna e di Oxford resta soltanto implicita: qui abbiamo in realtà una sorta di *mise en abyme* senza racconto-cornice, un riflesso speculare privo di originale o il cui originale resta fuori campo, presupposto ma invisibile. O piuttosto si potrebbe parlare della *mise en abyme* non di un racconto o di un romanzo, ma di un mito.

Il primo effetto di questa struttura narrativa è quello di proiettare una luce di finzione, di pura letterarietà su tutta la storia di Tristano e Isotta. A proposito della riproduzione finzionale, osserva Dällenbach: «En tant que *second* signe, ... la mise en abyme ne met pas seulement en relief les intensions significantes du *premier* (le récit qui la comporte), elle manifeste qu'il (n')est

¹¹ Cfr. K. Kasprzyk, «Fonction et technique du souvenir dans la Folie Tristan (Berne 354)», in *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age offerts à F. Lecoy*, Paris 1973, pp. 260-70. Nelle *Folies* la storia di Tristano e Isotta ci viene narrata dal protagonista come ricordo, come *remembrance*: soprattutto in *Fo*, ogni episodio rievocato è introdotto dalla formula fissa, quasi dal *refrain*: «Ne membre vus . . .», «Membre vus deit . . .». Anche nel *Lai del Chievrefoil*, Tristano compone il suo *lai* per ricordare l'incontro con Isotta («Pur les paroles remembrer, | Tristran, ki bien saveit harper, | En aveit fait un nuvel lai», vv. 111-3); e Spitzer ha mostrato come la concezione della poesia come *remembrance*, centrale nella poetica di Marie de France, sia intimamente legata alla messa in scena del poetare nei *Lais*: «La trasposizione di *aventures* vissute (o raccontate come tali) in letteratura (in *contes*), operata sotto i nostri occhi, altro non significa che rielaborare nella memoria un'esperienza vissuta: l'*aventure* sta al *conte* come ciò che è simboleggiato sta all'oggetto che lo simboleggia . . . Far poesia significa per Maria ricordare: . . . è logico, dunque, che per Maria la poesia stessa divenga spesso il simbolo del ricordo; per questo ella porta così volentieri il poetare sulla scena della sua poesia, per questo le sue poesie, i *lais*, terminano così spesso con la rappresentazione della nascita dei *lais* stessi» («Maria di Francia» cit., p. 47).

lui aussi (qu')un signe et proclame tel n'importe quel trope — mais avec une puissance décuplée par sa taille: *Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse*»¹². Che nelle *Folies* il racconto-cornice, la leggenda tristaniana nel suo insieme tendano ad assumere questo statuto di semplice finzione letteraria diventa manifesto nel momento in cui esse appaiono, nelle parole di Isotta, come una storia che Tristano può aver letto in un libro: «De mout bon maistre avez leü!». Non soltanto: narrando la storia degli amori di Tristano come narrazione di Tristano stesso, le *Folies* svelano in qualche modo dietro la figura di Tristano amante quella di Tristano narratore e poeta: il suo ruolo di *harpeör* o di *menestrel*, che nel complesso della leggenda appare solo come un aspetto accessorio del personaggio, viene qui portato in primo piano e quasi additato come la sua natura più profonda, essenziale. Contemporaneamente, nella leggenda tristaniana i poeti delle *Folies* disegnano la scena della loro stessa attività di narratori.

Questa identificazione fra il Tristano/amante della leggenda e il Tristano/narratore delle *Folies* è sottilmente cifrata nel tema stesso della follia. Dal punto di vista dell'intreccio, la follia del protagonista è naturalmente finta, è solo uno stratagemma che gli consente di accedere alla corte di re Marco senza farsi riconoscere e di dichiarare il proprio amore alla regina. Ma i testi suggeriscono chiaramente che essa corrisponde in realtà alla vera condizione di Tristano, alla follia del suo amore per Isotta: «Quant ne la voi, a po ne derve», esclama nel monologo iniziale di *Fb* (v. 99); ed è la voce stessa dell'autore o del narratore a confermarlo:

Et si vos di qu'il a pieça
 Tel poine soferte por li
 Et mout esté fol, je vos di. (vv. 121-3)

Ma anche in *Fo* è lungamente descritto lo stato di depressione, di angoscia e di sofferenza interiore in cui versa Tristano a causa della sua lontananza dalla donna amata:

Peine, dolor, penser, ahan
 Tut ensement cunfunt Tristran.
 Il veit ke il ne puet guarir;
 Senz cunfort lui estot murir.

Ben dai murir pur sue amur.
 Las! ja me mur je chescun jur.

¹² Dällenbach, *Le récit spéculaire* cit., pp. 78-9.

Ysolt, pour vus tant par me doil.
 Ysolt, pur vus ben murir voil.
 Ysolt, si ci me savïez,
 Ne sai s'a mai parlerïez.
 Pur vostre amur sui afolez¹³. (vv. 13-16 e 169-75)

La sua finta follia, insomma, non è che la manifestazione, la naturale emergenza di una follia mascherata, il folle amore che abita dentro di lui: nella finzione, nel travestimento, egli non fa che svelare la verità del suo essere. Questo slittare di una follia nell'altra e questo svelarsi della verità nella finzione trova la sua espressione privilegiata nel simbolo del filtro, che si avvolge nelle *Folies* di una calcolata ambiguità. In *Fb*, Tristano dichiara a Brangania che fu per effetto del *boivre* da lei portato che il suo senno si mutò in follia: «Mon san ai en folor changiee» (v. 313); la trasformazione, il cambiamento che egli opera all'inizio dell'episodio era già avvenuto molto tempo prima. Ma è soprattutto in *Fo* che egli assimila esplicitamente la sua finta follia a quella vera del suo amore per Isotta; alla regina che lo accusa di essere ubriaco e di raccontare menzogne, Tristano risponde di essere ebbro di quel filtro del quale entrambi bevvero una volta:

— Nen est pas vair, einz est mensunge;
 Mais vus recuntez vostre sunge.
 Anuit fustes ivre al cucher
 E l'ivrece vus fist sunger.
 — Vers est, d'itel baivre sui ivre,
 Dunt je ne quid estre delivre.
 ...
 Ne vus membre, fille de rai?
 D'un hanap beümes andui:
 Vus en beüstes e j'en bui.
 Ivre ai esté tut tens puis,
 Mais male ivrece mult i truis. (vv. 457-62 e 472-6)

Si stabilisce qui, come ha scritto Duncan Robertson, «a very telling association between the *fol amour* of the love-drink and the drunken dream of the fool»¹⁴. Facendo risalire al filtro l'ori-

¹³ Osserva Hoepffner nella nota al v. 175 della sua edizione: «L'auteur a-t-il voulu jouer avec le mot *afolez*? Sans doute. Au sens normal du mot qui est 'écraser, blesser, tuer', il mêle celui de *fol*, 'fou', donc 'rendre fou'».

¹⁴ D. Robertson, «Toward an Aesthetic of the *Conteur*: the *Folie Tristan* Poems», *Tristania* 2 (1977): 6.

gine della sua ebbrezza, Tristano dà corpo al suo racconto e conferisce alla sua messa in scena un contenuto di verità («vers est»); ma, al tempo stesso, egli dissolve il proprio amore per Isotta in puro delirio narrativo, nel folle *sunge* di un menestrello. In questo modo, narrazione del folle e follia amorosa non si distinguono più chiaramente: la magia del filtro che aveva fatto nascere l'amore fra Tristano e Isotta è la stessa che produce sogni, visioni, racconti; quella magia che aveva trasformato Tristano in amante è la stessa che lo trasforma in narratore.

Allafine, i due piani o i due tempi che si intersecano lungo tutto il racconto, quello del presente e quello del passato, quello dell'avventura amorosa e quello del ricordo, quello della finta e quello della vera follia, verranno a coincidere perfettamente per una sorta di corto circuito narrativo che costituisce o prepara la soluzione della vicenda: sarà infatti l'irruzione sulla scena delle *Folies* di due realtà della storia narrata dal folle, il cane Husdent e l'anello, a provocare il riconoscimento in *Fb* e a indurre Tristano a svelarsi in *Fo*. Come ha ancora efficacemente osservato Robertson, la porta che si spalanca e dalla quale accorre il cane si apre, in realtà, sul romanzo di Bérout, «from which the dog bursts textually into the dramatic present of the poem to recognize his master and reenact the joyful reunion in the forest»¹⁵. Qui la storia degli amori di Tristano e Isotta, quella che si poteva leggere nel libro di un *bon maistre*, sembra entrare in contatto e quasi sovrapporsi a quella di Tristano che la narra travestito da folle alla corte di re Marco: il balzo gioioso di Husdent che riconosce il padrone è lo stesso che Bérout aveva descritto nel suo romanzo, quando il cane raggiunge gli amanti fuggitivi nella foresta¹⁶. Husdent irrompe sulla scena dal *sunge* di un folle: ma questa scena non si confonde forse, almeno per un istante, con quella della storia che Tristano sta narrando, nella quale il cane fedele era già entrato *con la stessa mossa* a festeggiarlo? Non sappiamo più bene in quale storia ci troviamo: è quella che ci viene narrata nelle *Folies* o quella che il protagonista delle *Folies* racconta a Isotta, è il quadro o la cornice? Il balzo di Husdent sembra sospendersi nell'aria e moltiplicarsi in un gioco infinito di specchi allestito dalla struttura stessa del racconto; una sorta

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶ «Quant son seignor vit et connut, | Le chief hoque, la queue crole. | Qui voit con de joie se molle | Dire puet qu'ainz ne vit tel joie» (ed. Ewert, vv. 1542-5).

di circolo vizioso che sembra materializzarsi nel secondo oggetto che appare in questo momento sulla scena: l'anello¹⁷.

In realtà, malgrado le disorientanti analogie che si stabiliscono fra gli eventi di allora e quelli presenti, le due vicende, quella narrata e quella vissuta, non coincidono in maniera assoluta: quello della follia resta un episodio distinto nella storia di Tristano e Isotta. Secondo la classificazione proposta da Dällenbach, avremmo qui un caso di reduplicazione semplice (tipo I), dove fra racconto-cornice e *mise en abyme* si istituisce soltanto un rapporto di somiglianza¹⁸. Per passare dal I al II tipo, la reduplicazione dell'infinito, bisognerebbe supporre che Tristano includesse nella sua narrazione, come ha fatto Bédier nella sua ricostruzione della leggenda, anche l'episodio della follia di Tristano e, dopo aver rievocato tutte le altre vicende del loro passato, dicesse a Isotta: «Ricordi quando sono giunto alla corte di re Marco fingendomi folle e ho rievocato la storia dei nostri passati amori . . .». In questo caso, la narrazione diventerebbe infinita e circolare e i protagonisti rimarrebbero per sempre immobili nel suo cerchio incantato. Nelle *Folies*, invece, vi è per così dire rottura dello specchio, corto circuito o rovesciamento di un piano sull'altro: il narratore ridiventa amante e si unisce in un nuovo abbraccio, *soz la cortine*, a Isotta.

Ma se le *Folies* non contengono formalmente la scena della loro narrazione, ne includono però un simulacro trasparente, una sorta di prefigurazione o di anticipazione remota: si tratta dell'episodio di Tristano arpista in Irlanda, che il protagonista rievoca davanti a tutta la corte. Fra le due situazioni *Fo*, più ricca di dettagli, stabilisce una simmetria quasi perfetta. Allora, Tristano languiva a causa della ferita avvelenata infertagli dal Morholt («E tel dolor puis i assist | Ki ne pout par mire guarir, | Si quidai ben murir», vv. 340-2); ora egli è afflitto da una mortale angoscia a causa della lontananza da Isotta («Cunfort lu estot de guarir, | U, si ço nun, melz volt murir», vv. 5-6; «Il veit ke il ne puet guarir; | Senz cunfort lui estot murir», vv. 15-6). In quella circostanza, egli si era messo in mare spinto dalla sofferenza ed era approdato in Irlanda, dove avrebbe conosciuto Isotta e sarebbe stato curato del suo male; questa volta, egli approda in

¹⁷ Sul circolo come immagine del racconto speculare si veda il par. 46 della *Vorschule der Aesthetik* di Jean Paul, riportato da Dällenbach, *Le récit spéculaire* cit., p. 54.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 142.

Cornovaglia, dove Isotta darà finalmente sollievo, almeno temporaneamente, alla sua piaga amorosa¹⁹. Allora egli sedusse Isotta suonando l'arpa e cantandole dei *lais* bretoni («Bons lais de harpe vus apris, | Lais bretuns de nostre país», vv. 361-2); ora egli ne riconquista l'amore presentandosi a lei come un menestrello o un arpista e raccontandole la storia di Tristano e Isotta: nel *bon cunte* che egli narra alla corte di re Marco non sembra forse di udire l'eco dei *bons lais*, dei *lais bretuns* cantati dall'*harpeür* d'Irlanda? Né è certamente un caso che, in entrambe le versioni del testo, l'episodio di Tristano arpista sia il primo che viene rievocato; ancora più significativo è il fatto che, in *Fb*, esso sia menzionato per la prima volta nel monologo iniziale in cui Tristano si risolve a intraprendere l'avventura (vv. 77-83): quasi che il suo comportamento debba oscuramente conformarsi a quel remoto modello e che l'episodio della *Folie Tristan* abbia in esso il suo nucleo germinale²⁰.

Il rapporto fra le due vicende è indicato emblematicamente dalla scelta del nome di Tantris o Trantris: dopo essersi camuffato da folle, infatti, Tristano si fa chiamare con l'anagramma di Tantris («Change son nom, fait soi clamer | Tantris», *Fb* vv. 124-5), lo stesso che egli aveva usato per non farsi riconoscere al suo arrivo in Irlanda dopo l'uccisione del Morholt («Iloc me numai je Trantris», *Fo* v. 365); e come Tantris, non come Tristano, egli si identifica in un primo tempo davanti a re Marco e a Isotta («Don ne sanble je bien Tantris?», *Fb* v. 181; «Jo suis Trantris ki tant l'amai | E amerai tant cum vivrai», *Fo* vv. 315-6; «Trantris sui, ki amer vus solt», *Fo* v. 328). Nelle *Folies*, questa inversione delle sillabe del nome, di cui il frammento di Cambridge offre esplicitamente la soluzione («Metet li tris dewaunt la tran | E ws y truveret Tritran») ²¹, corrisponde al radicale cambiamento di

¹⁹ Vi è del resto un segreto rapporto di analogia tra il veleno e il filtro d'amore: cfr. il saggio di C. Cahné, *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Paris 1975, pp. 61-64.

²⁰ Hoepffner, giudicando tutto il passo (vv. 76-103) «en plein désordre», sposta la rievocazione del viaggio in Irlanda dopo il v. 77 («Mout me gari soef ma plaie») che nel manoscritto è ripetuto due volte a qualche verso di distanza. Gilles Eckard ha però mostrato come la collocazione di questo episodio nel manoscritto (rispettata nelle edizioni di Bédier e di Payen) sia profondamente motivata nella logica del discorso, dove esso precede la decisione di Tristano di fingersi folle e di ripartire alla ricerca di Isotta (cfr. G. Eckard, «A propos d'un passage de la *Folie Tristan* de Berne», *TLL* 16 (1978): 167). Le nostre considerazioni sembrano apportare una ulteriore conferma a questo punto di vista.

²¹ R. J. Dean et E. Kennedy, «Un fragment anglo-normand de la *Folie* de Berne», *Le Moyen Age* 28 (1973): 64 e la nota a p. 69.

aspetto di Tristano (indicato nei testi con i verbi *changier* o *muer*), a quel cambiamento che il filtro aveva già prefigurato: «Mon san ai en folor changiee» (*Fb* v. 313); essa è cifra della follia che disegna un vero e proprio mondo alla rovescia e inverte tutti i rapporti normali: «Si nus l'asalt devers le destre, | Il turne e fert devers senestre» (*Fo* vv. 257-8)²². Ma nel nome invertito di Tantris è rappresentata nello stesso tempo la radicale *alterità* del poeta, il suo operare in una dimensione diversa da quella degli uomini comuni, ai cui occhi egli appare come un folle, un reietto, un essere ripugnante: se nelle *Folies* Tristano si presenta a corte vestito di stracci, rasato e con il volto annerito, al suo arrivo in Irlanda, come si legge nel romanzo di Gottfried, egli emanava un lezzo insopportabile dalla sua piaga avvelenata.

Non soltanto nell'episodio della follia, dunque, ma prima ancora che nascesse il suo amore per Isotta, Tristano era già il menestrello, il poeta, il narratore; fin dal principio egli raccontava belle storie, «lais bretuns de nostre païs»: forse avventure d'amore, racconti in cui già si specchiava il suo destino futuro? In ogni caso, evitando di includere anche la scena della propria narrazione, quella storia di un narratore che è la storia di Tristano narrata da Tristano non si perde in un gioco infinito di doppi che aprirebbero una falla abissale nel testo e lo condannerebbero a una deriva interminabile: non è questa l'idea di letteratura che si delinea nelle *Folies*. Il riflettersi dell'episodio della follia nel momento iniziale di questa storia capovolge il racconto su se stesso riportandolo per così dire alla sua origine: come il nome di Tristano si inverte specularmente in quello di Tantris, qui è la storia stessa che si specchia enigmaticamente nel suo episodio inaugurale, quello in cui Tantris cantava *lais* bretoni sulle rive d'Irlanda. In questo modo la vicenda può ricominciare: Tantris l'*harpeür* ridiventerà *Tristan l'Amerus*. Quando, al termine delle *Folies*, Tristano stringe ancora una volta fra le sue braccia Isotta, il testo si apre a una nuova serie di avventure possibili, come dopo il primo viaggio in Irlanda: una sorta di eterno ritorno della leggenda tristaniana in cui un narratore diventa amante per ridiventare narratore e così via, indefinitamente. Mirabile sceneggiatura narrativa di una concezione «in cui il segno poetico appare

²² Cfr. J. C. Payen, «Culture dominante et idéologie: la contestation idéologique au XII^e siècle (Réflexions sur la *Folie d'Oxford*)», in *Le forme e la storia* 1 (1980): 290-2.

come l'unico asilo offerto al compimento dell'amore e il desiderio amoroso come il fondamento e il senso della poesia»²³: circolo che è precisamente quello della *folie* o della *melancolie*, del delirio melanconico di Tristano²⁴.

Ma, lasciando intravedere la scena delle *Folies* nel suo episodio iniziale, il racconto di Tristano sembra anche proiettarla nell'orizzonte mitico o fiabesco della leggenda tristaniana e additarne la natura profonda nel dolce e malinconico canto dell'*harpeür* d'Irlanda: è come se la scrittura delle *Folies* aspirasse a dissolversi nella musica di quei *lais* cantati in un tempo immemorabile e in luoghi di sogno. Per molti versi, è un ideale di poesia molto simile a quello che emerge dai racconti di Marie de France, dove il riferimento ai *lais* bretoni composti per ricordare la vicenda narrata sfuma gli avvenimenti in una lontananza fantastica esprimendo, secondo Dragonetti, «l'essence musicale du récit»²⁵. Del resto, nella narrazione del protagonista, la storia amorosa di Tristano e Isotta tende a perdere i suoi caratteri più propriamente romanzeschi e a contrarsi in brevi evocazioni di tonalità lirica più che narrativa; in essa, il romanzo si fa poesia, puro canto. Basterà leggere, in *Fo*, un episodio come quello del filtro:

Ne membre vus quant vostre pere
 Me baillat vus, e vostre mere?
 En la nef vus mistrent en mer:
 Al rai ici vus dui mener.
 Quant en haute mer nus meïmes,
 Ben vus dirrai quai nus feïmes.
 Li jur fu beus e fesait chaut
 E nus fumes ben en haut.
 Pur la chalur eüistes sei.
 Ne vus membre, fille de rai?
 D'un hanap beümes andui:
 Vus en beüistes e j'en bui.
 Ivre ai esté tut tens puis,
 Mais male ivrece mult i truis. (vv. 463-76)

²³ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, pp. 151-2.

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 153. Sulla malinconia di Tristano e sul suo rapporto con la poesia e la scrittura, cfr. Ph. Walter, «Tristan et la mélancolie», in *Actes du 14^e Congrès International Arthurien*, Rennes 1985, II, pp. 646-57.

²⁵ R. Dragonetti, «Le lai narratif de Marie de France», in *Littérature, Histoire, Linguistique. Recueil d'études offert à Bernard Gagnebin*, Lausanne 1973, p. 77; cfr. anche Spitzer, «Maria di Francia» cit., p. 53: «non ci si è accorti che quest'accenno a strumenti musicali serve soprattutto all'atmosfera, che la *note* dà al racconto un epilogo di sogno?».

O come quello della grotta d'amore:

Quant rei Marc nus out cunjeiez
 E de sa curt nus out chascez,
 As mains ensemble nus preïmes
 E hors de la sale en eissimes.
 A la forest puis en alames
 E un mult bel liu i truvames:
 En une roche fu cavee;
 Devant ert estraite l'entree;
 Dedenz fu voltisse e ben faite,
 Tant bele cum se fust purtraite;
 L'entaileüre de la pere
 Esteit bele de grant manere.
 En cele volte cunversames
 Tant cum en bois nus surjurnames. (vv. 859-72)

II.

La superficie della terra cambierebbe moltissimo se l'architettura in mattoni venisse eliminata e ovunque sorgesse al suo posto l'architettura di vetro.

Sarebbe come se la terra si ricoprisse di gioie preziose in smalto e brillanti. . . .

Avremmo un paradiso sulla terra, e non sentiremmo più il bisogno di guardare con nostalgia al paradiso nel cielo.

P. Scheerbart, *Glasarchitektur*

Nel rappresentare Tristano che narra la propria storia, i poeti delle *Folies* mettono in scena la propria figura di narratori della materia tristaniana; ma incarnandosi nel personaggio di Tristano, lasciano intravedere un ideale di poesia sciamanica e visionaria che sembra disegnarsi chiaramente in tutta la leggenda. Tristano è infatti il bardo ispirato dagli dèi, il musico divino, il profeta che canta le proprie visioni: la sua follia, la sua *ivrece* sono conoscenza di realtà inaccessibili alla maggior parte degli uomini. Del resto, egli appare a Isotta non solo come un *fous* o un *jugleres* ma anche come un *enchantëor* (*Fb* v. 518), come un *divins u enchanteres* (*Fo* v. 564), che conosce ciò che racconta per pura magia, *par enchantement* (*Fo* v. 572); la stessa inversione del no-

me in Tantris riflette l'uso iniziatico di un nome segreto e indica il passaggio a un *altro* ordine di realtà rispetto a quello visibile e materiale ²⁶.

Questa follia visionaria di Tristano trova la sua espressione più compiuta e anche poeticamente efficace nel sogno della casa o del palazzo sospeso fra le nuvole dove egli dichiara a re Marco di voler condurre Isotta ²⁷. In *Fb* si tratta di una casa fatta di fiori e di rose:

Entre les nues et lo ciel,
De flors et de roses, sanz giel,
Iluec ferai une maison
O moi et li nos deduiron. (vv. 164-7)

In *Fo* questa dimora diventa un grande palazzo di vetro sospeso nell'aria e attraversato dai raggi del sole; esso sta immobile in mezzo ai venti e al suo interno vi è una camera di cristallo tutta pavimentata di marmo:

«Reis», fet li fol, «la sus en l'air».
Ai une sale u je repair.
De veire est faite, bele e grant;
Li solail vait par mi raiant.
En l'air est e par nues pant,
Ne berce e ne crolle pur vent.
Delez la sale ad une chambre,
Faite de cristal e de lambre,
Li solail, quant par main levrat,
Leenz mult grant clarté rendrat. (vv. 301-10)

È stato osservato come il palazzo aereo delle *Folies* combini una serie di elementi che sembrano derivare dalla capanna «de vers rains faite» descritta da Bérout, formando così una sorta di geroglifico o di emblema della felicità amorosa sognata da

²⁶ Cfr. per esempio A. Seppilli, *Poesia e magia*, 3ª ed., Torino 1982, pp. 29-30. Sulla follia come conoscenza di misteri nascosti nella letteratura medioevale, cfr. Ph. Ménard, «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au douzième et au treizième siècle», *Romania* 98 (1977): 457-458.

²⁷ Su questo palazzo aereo, si vedano: J. C. Payen, «Le palais de verre dans la *Folie d'Oxford*: De la folie métaphorique à la folie vécue, ou le rêve de l'île déserte à l'heure de l'exil: Notes sur l'érotique des Tristan», *Tristaniana* 5 (1980): 17-27; id., «Culture dominante et idéologie» cit., p. 281; id., «Tristan, l'amans-amens et le masque dans les *Folies*», in *La légende de Tristan au Moyen Age. Actes du Colloque des 16 et 17 janvier 1982, publiés par les soins de D. Buschinger, Göttingen 1982*, p. 62; R. Brusegan, «*La Folie de Tristan*: de la loge du Morrois au palais de verre», in *La légende de Tristan au Moyen Age* cit., pp. 49-59.

Tristano²⁸. Ma il suo modello mitico va sicuramente ricercato nelle torri o nelle città di vetro, nelle camere cristalline o solari, nei castelli aerei di cui pullula la mitologia celtica e che raffigurano in ultima analisi l'Altro Mondo, il Mondo dei Morti o degli Dèi²⁹. Si potrebbe citare soprattutto la «camera solare» del *Corteggiamento di Etaine*, in cui Oengus accoglie e riconforta la protagonista che una maga aveva trasformato in insetto e costretto a vagare per sette anni sotto la sferza di un vento soprannaturale, o la «camera di cristallo» delle *Avventure di Art, figlio di Conn*, in cui la regina di un'isola meravigliosa fa dimorare per un certo periodo l'eroe alla ricerca della fanciulla che dovrà sposare³⁰. Come ha osservato Jean Markale, questa «camera di cristallo» è un luogo di rigenerazione rituale dove si recupera la pienezza originaria del proprio essere e può venir paragonata all'*athanor* degli alchimisti nel quale gli opposti si congiungono e prende

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 54-5. Ai riferimenti proposti da Rosanna Brusegan si potrebbe aggiungere quello alla *foissure a la gent amant*, ossia la grotta degli amanti, descritta da Gottfried von Strassburg e al centro della quale si trova «un letto intagliato a perfezione in puro cristallo, ampio e alto, ben sollevato da terra» (trad. it. cit., p. 206); ma forse è ancora più significativo il fatto che l'episodio del soggiorno nella grotta o nella capanna in mezzo alla foresta sia evocato anche nelle *Folies* e che in entrambi i testi sia descritto il raggio di sole che filtrava dall'alto illuminando il volto di Isotta: «Parmi la loje vi un rai; | Li rais sor sa face luisoit» (*Fb* vv. 201-2); «Kar il vit un rai de soleil | Ke l'out allé e fait vermeil» (*Fo* vv. 887-8).

²⁹ Per le fonti celtiche del palazzo tristaniano, cfr. J. Markale, *Merlin l'enchanter ou l'éternelle quête magique*, Paris 1981, pp. 116-23; id., *La femme celte*, Paris 1982, p. 300 nota 1; id., *Montségur et l'énigme cathare*, Paris 1986, pp. 243-9. Ai testi citati da Markale si potrebbe aggiungere la *Navigatio Sancti Brendani*, dove è descritta una torre o colonna di cristallo incontrata dal santo e dai suoi compagni in mezzo al mare: «Quadam uero die, cum celebrassent missas, apparuit illis columna in mare et non longe ab illis uidebatur, sed non poterant ante tres dies appropinquare. Cum autem appropinquasset uir Dei, aspiciebat summitatem illius, tamen minime potuit pre altitudine illius. Namque alcior erat quam aer. Porro cooperta fuit ex raro chonoepo. In tantum rarus erat ut nauis posset transire per foramina illius. Ignorabant de qua creatura factus [esset] chonoepus. Habebat color argenti, sed tamen durior illis uidebatur quam marmor. Columna erat de cristallo clarissimo... Cum intus intrassent et aspexissent huc atque illuc, mare apparuit illis uitreum pre claritate, ita ut omnia que subter erant possent uidere. Nam bases colonne poterant considerare et summitatem chonopei similiter iacentem in terra. Lux solis non minor erat intus quam foris» (cap. 22, in *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, ed. C. Selmer 1959, pp. 58-9). In questo passo, il motivo celtico si combina con elementi provenienti dalla descrizione della Gerusalemme celeste in *Apoc* 21, 10-27, che è stata pure accostata al palazzo vitreo delle *Folies* (cfr. F. Barteau, *Les romans de Tristan et Iseut. Introduction à une lecture plurielle*, Paris 1972, pp. 308-9).

³⁰ Cfr. J. Markale, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris 1971, pp. 43-55 e 184-91; cfr. anche id., *Merlin l'enchanter* cit., pp. 119-120.

forma la Pietra Filosofale³¹; analogamente, la *sale de veire* o la dimora celeste delle *Folies Tristan* rappresenta il luogo paradisiaco o il non-luogo in cui avviene l'unione impossibile dei due amanti e si realizza la loro perfetta felicità.

Ma dietro questi modelli più immediati si intravede nel folle *sunge* di Tristano la traccia dei voli e delle unioni celesti che caratterizzano l'esperienza estatica degli sciamani. Tipico di queste estasi, sia nelle tradizioni asiatiche sia in quelle americane, è il volo dello sciamano (senza mutare aspetto o sotto forma di uccello) attraverso le regioni celesti fino al luogo mitico e solare delle origini, la residenza divina alla quale, *illo tempore*, tutti avevano accesso, ma che ormai possono raggiungere soltanto pochi privilegiati³². Nel rito altaico lo sciamano, dopo aver afferato uno spaventacchio a forma d'oca, canta:

Al di sopra del cielo bianco,
Al di là delle nubi bianche,
Al di sopra del cielo azzurro,
Al di là delle nubi azzurre,
Sali al cielo, o uccello!

Quindi ha inizio il viaggio estatico attraverso i cieli fino alla dimora di Bai Ulgän, il dio supremo³³. Nell'iniziazione degli sciamani caribi, l'esperienza estatica (dopo una lunga istruzione e una serie di prove preliminari che durano diversi giorni) incomincia con l'atto di dondolarsi nell'aria sospesi a delle corde; nel corso dell'ascensione celeste, il candidato incontrerà poi una donna bellissima, lo Spirito delle Acque, che lo condurrà fino al «Paese-senza-sera» o al «Paese-senza-alba» e gli rivelerà i segreti dell'Al-dilà³⁴. Uno sciamano samoiedo riferì invece di essere giunto, nel corso di un sogno iniziatico, in una grotta luminosissima, tutta coperta di ghiacci e in cui la luce veniva dall'alto, attraverso una apertura³⁵. Da parte loro, gli sciamani Desana (Sud America) possiedono il mito originale di Yajé, la prima donna della terra, che

³¹ Cfr. Markale, *L'épopée celtique d'Irlande* cit., p. 189, e id., *Merlin l'enchan-teur* cit., p. 119.

³² Cfr. M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1968, p. 119; id., «Le chamanisme», in M.-M. Davy, *Encyclopédie des mystiques*, Paris 1977, I, p. 87; J. Halifax, *Voci sciamaniche. Rassegna di narrativa visionaria*, Milano 1982, p. 27.

³³ Cfr. Eliade, *Le chamanisme* cit., pp. 160-5.

³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 116.

³⁵ Cfr. *ibid.*, p. 50.

vive nella Casa delle Acque, archetipo delle *malocas*, le abitazioni in cui vivono i Desana; qui essa ha dato alla luce un bambino il cui padre è il Sole: «Il Padre Sole era il Padrone di Yajé, il padrone dell'atto del sesso. Nella casa delle Acque essa fu messa incinta con l'occhio. Guardando il Padre Sole, essa rimase incinta». E si aggiunge che quando gli uomini, i progenitori del genere umano, la vedevano si sentivano «annegare», «affogare», parole che i Desana impiegano per descrivere le sensazioni sperimentate durante l'atto sessuale³⁶. Presso i Warao del Venezuela, il mito fondatore è quello della Casa di Fumo di Tabacco; quando, in un remotissimo passato, l'Uccello-Creatore dell'Alba giunse da Est, creò con il solo pensiero questa dimora celeste: «I pensieri dell'Uccello dell'Alba caddero ora su una casa, e immediatamente essa apparve: una casa rotonda, fatta di fumo di tabacco. Sembrava una nuvola. L'uccello che cantava vi entrò dentro, roteando il suo sonaglio». In seguito, egli desiderò avere quattro compagni con le loro mogli: «Per ogni coppia era già stata approntata una stanza, ciascuna lungo il muro orientale della Casa di Fumo». Questa Casa, aggiunge più avanti il racconto, «è situata a Est, a mezza strada fra la congiunzione della terra e del cielo e lo zenit della volta cosmica. Essa vi fu prima che visse il primo Warao». Quando poi il primo uomo e la prima donna ebbero un figlio, questi, convinto che vi doveva essere «qualcosa anche all'Est, qualcosa di leggero e pieno di colori», giunse fino alla Casa di Fumo dove sposò una bella ragazza-Ape e da essa generò i primi *bahana*, gli spiriti che apprendono ai Warao il modo per raggiungere dalla terra la Casa di Fumo³⁷.

La descrizione tristaniana del palazzo traslucido, sospeso in mezzo alle nuvole, a metà strada fra terra e cielo, e attraversato dai raggi solari, dove gli amanti volano a unirsi in un perfetto abbraccio, potrebbe essere allineata accanto a queste visioni estatiche di grotte o case solari, di palazzi aerei, in cui lo sciamano si unisce con la sua sposa celeste e rinnova la pienezza dei tempi primordiali. Del resto, il sogno della dimora aerea non è il solo elemento delle *Folies Tristan* che possa essere avvicinato a esperienze mistiche o iniziatiche di questo genere: vi è nel comportamento e nelle parole del protagonista quella che si potrebbe chiamare una vera e propria sindrome sciamanica. La malattia men-

³⁶ Cfr. Halifax, *Voci sciamaniche* cit., pp. 223-6.

³⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 226-32.

tale, la malinconia di Tristano, che appare subito in *Fo* come «dolent, murnes, tristes, pensifs» (v. 2), non può non evocare la crisi di malattia, spesso associata all'esperienza della morte, che costituisce normalmente il segno della vocazione sciamanica e in seguito alla quale, come scrive Eliade, il futuro iniziato «devient rêveur, cherche la solitude, aime flâner dans les bois ou les lieux déserts, a des visions, chante pendant le sommeil»³⁸. Così anche il travestimento e la dipintura del viso possono richiamare l'uso sciamanico di indossare costumi e maschere particolari (generalmente zoomorfi) o quello di cospargersi il volto di fuliggine al fine di identificarsi a un personaggio mitico (dio, animale o antenato) e trascendere in questo modo la condizione umana³⁹. La stessa genealogia animalesca esposta da Tristano, che in *Fo* (vv. 271-81) si dichiara figlio di una balena/sirena e afferma di essere stato allattato da una tigre, sembra alludere a qualcosa di simile agli spiriti ausiliari (i cosiddetti «animali-madre») dai quali gli sciamani sono convinti di discendere e nei quali si trasformano magicamente durante la seduta⁴⁰. E come il canto zampilla nel momento culminante dell'estasi sciamanica, così anche la follia di Tristano si traduce in canto, in narrazione visionaria.

Precise tracce di sciamanesimo sono state riconosciute anche in un testo celtico, la *Follia di Suibhne* (*Buile Suibhne*), che è del pari incentrato sul tema della follia del protagonista e può essere per molti versi accostato alle *Folies Tristan*. Come osserva una recente interprete, «che il personaggio di Suibhne riprenda motivi druidici e sciamanici è dato acquisito e debitamente evidenziato dalla critica: soprattutto, il motivo del volo, simbolo e segno predominante dell'opera, appartiene alla 'tecnica dell'estasi'; ma degradata, per così dire, a conseguenza dell'azione colpevole, a un protratto stadio di iniziazione dove predomina il fenomeno ben definito come 'malattia sciamanica'... — stato morboso, allucinazione, misantropo delirio»⁴¹. Certo, la follia di re Suibhne, colpito da una maledizione di san Ronan e condannato a vagare nei boschi come un pazzo volando da un albero all'altro, riflette cru-

³⁸ M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*. III: *De Mahomet à l'âge des Réformes*, Paris 1983, p. 20.

³⁹ Cfr. Eliade, *Le chamanisme* cit., pp. 128-153.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 85-91.

⁴¹ E. Salvaneschi, «Nota critica» a *La follia di Suibhne*, ed. it. a cura di G. Chiesa Isnardi, trad. e note di U. Rapallo, Milano, Rusconi 1979, p. 130; la studiosa fa riferimento qui al saggio di B. Beneš, «Spuren von Schamanismus in der Sage *Buile Suibhne*», *Zeitschrift für celtische Philologie* 28 (1961): 309-34.

damente schemi arcaici che appena si intravedono nella follia recitata a corte da Tristano innamorato ma entrambi i personaggi incarnano la figura tradizionale del pazzo, del «pazzo santo», che vive ai margini della società civile, più vicino all'animalità che all'umanità e dotato di eccezionali poteri e facoltà visionarie. Le descrizioni del volo di Suibhne, punizione e al tempo stesso privilegio mistico, non possono fare a meno di evocare quella del palazzo sospeso fra le nuvole nelle *Folies*; quando Ronan lancia la sua maledizione, esclama: «Prego il Signore onnipotente che la medesima altezza cui è giunta, nell'aria e tra le nubi del cielo, l'asta del giavellotto, possa raggiungerla tu, alla maniera di qualsiasi uccello»⁴²; e poco più avanti, il volo del protagonista è così ritratto: «... immediatamente Suibhne si levò dall'albero verso le nubi copiose (?) del firmamento sopra le cime di ogni luogo e sopra le sommità di ogni territorio»⁴³.

Ma soprattutto, sia Suibhne che Tristano diventano anche i bardi, i cantori, i narratori della propria storia: come Tristano rievoca davanti alla corte di re Marco le passate vicende del suo amore, così Suibhne canta in una serie di componimenti lirici inseriti nel testo la propria vita nei boschi e, alla fine del racconto, trasmette la sua storia e le sue avventure al chierico Moling che le metterà per iscritto. Vi è poi un episodio della *Follia di Suibhne* che sembra riprodurre esattamente la situazione delle *Folies Tristan*, quello in cui Suibhne, giunto dopo molto vagare nel luogo dove si trovava la moglie Eorann, che nel frattempo si era unita a un altro uomo, Guaire, le ricorda il loro passato amore: «Il pazzo si sedette all'ingresso della casupola in cui era Eorann, e disse: 'O donna, ricordi del grandissimo amore che ci scambiamo l'un l'altro quando eravamo insieme? Tu vivi nell'agiatezza e nel benessere, ma io no'»⁴⁴. Sembra quasi di udire le parole rivolte da Tristano a Isotta, la formula che scandisce la sua narrazione: «Ne vus membre, raïne Ysolt . . .»; e nel testo celtico segue un lungo componimento dialogato in cui il protagonista lamenta la propria condizione di folle ed Eorann lo compiangere, esprimendo il desiderio irrealizzabile di poterlo seguire:

E un cruccio per me, pazzo affannato,
che tu sia tanto malconco e ripugnante;

⁴² *La follia di Suibhne*, par. 9, trad. it. cit., p. 15.

⁴³ *Ibid.*, par. 17, trad. it. cit., pp. 22-23.

⁴⁴ *Ibid.*, par. 31, trad. it. cit., p. 37.

afflitta che la tua pelle abbia mutato di colore,
che ti lacerino i rovi ed i prugni selvatici⁴⁵.

Alla fine, è lei a sognare l'aereo abbraccio che Tristano immagina nel palazzo sospeso fra terra e cielo:

Avrei bene se fossimo assieme,
se crescessero piume ai nostri fianchi:
giorno e notte, tenebra e luce,
io vagherei con te⁴⁶.

Fra gli abitatori di questa dimora aerea e traslucida vi è anche un altro grande personaggio del romanzo bretone, per molti versi apparentato a Suibhne: il profeta del Graal, Merlino. I testi celtici, latini e francesi descrivono la sua abitazione o il suo rifugio, volta a volta, come una Casa di Vetro, un palazzo con settanta porte e settanta finestre, un *esplumeor* in cui egli profetizza restando invisibile a tutti⁴⁷; ma il racconto più straordinario è senza dubbio quello che sigilla la storia dei suoi amori con Viviane o Niniane nella cosiddetta *Suite Merlin* inclusa nel ciclo del *Lancelot-Graal*. Vi si narra come dietro le insistenze della fanciulla, che gli promette di darsi a lui a questa sola condizione, Merlino riveli a Viviane il modo di imprigionare *par enchantement* un uomo senza torri, senza muri e senza sbarre. Un giorno Galvano, partito alla sua ricerca, sente nella foresta una voce che lo chiama, ma non vede altro che «vne fumee tout autressi comme air. ne outre ne pooit passer»; è Merlino, il quale racconta al vecchio compagno come, mentre egli stava dormendo con la testa nel grembo di Viviane, la fanciulla lo avesse magicamente rinchiuso in una prigione fatta d'aria in cui veniva frequentemente a trovarlo per godere con lui delle gioie d'amore⁴⁸:

...iamais ne parlerai a vous ne a autre que a mamie. quar iamais nus naura pooir que il puisse chi assener por nulle cose qui auiegne ne de chaiens ne puis iou issir. ne iamais nen isterai. quar el monde na si forte tour comme ceste est ou iou sui enserres. et si nia ne fust ne fer ne pierre ains est sanz plus close del air par enchantement si fort quil ne puet estre desfais iamais a nul iour del monde. ne iou nen puis issir ne nus ni puet entrer fors sans plus cele qui ce ma fait qui me fait ici compaignie quant il li plaist a sa uolente.

⁴⁵ *Ibid.*, par. 32, trad. it. cit., p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, par. 32, trad. it. cit., pp. 39-40.

⁴⁷ Per un'ampia rassegna, cfr. Markale, *Merlin l'enchanteur* cit., pp. 115-6.

⁴⁸ *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, ed. by H. O. Sommer: II, *Lestoire de Merlin*, Washington 1908, p. 461.

Come Tristano, Merlino diventa qui non soltanto il fantastico abitatore di una casa aerea e traslucida, ma in essa corona anche il suo sogno d'amore con una donna lungamente desiderata: e rispondendo a Galvano, che gli aveva chiesto come una simile avventura fosse potuta accadere all'uomo più saggio del mondo, egli si dichiara apertamente folle, il più folle di tutti: «*mais li plus fols fet merlins*»⁴⁹. Del resto, se Merlino è anche bardo e poeta e a partire dal *Merlin* di Robert de Boron egli diventa, come Tristano, il narratore della propria storia, il primo e mitico autore dei romanzi del Graal, Tristano appare a sua volta nelle *Folies* come un *enchantëor*, un mago dai poteri inquietanti e misteriosi: entrambi i personaggi sono figure del poeta visionario, il cui canto è magia, sogno sciamanico, conoscenza estatica. Heinrich Zimmer ha stupendamente commentato il racconto della prigionia di Merlino scrivendo come, cedendo la sua potenza a Niniane, egli in realtà si ritira consapevolmente nell'abisso della sua stessa arte magica: «Merlino si ritira, cioè, nella potenza che è lui stesso. Solo in apparenza le ha ceduto. Egli torna spontaneamente nella sua terra d'origine, nella profumata esistenza che fiorisce in silenzio, dopo essere stato così a lungo la potenza che sperava nel mondo al di fuori di essa. . . . L'inganno di Niniane è illusione; il cedimento di Merlino è conoscenza. Negli occhi brillanti della fanciulla egli riconosce la quintessenza del suo stesso essere»⁵⁰. Allo stesso modo, l'abbraccio di Tristano e Isotta nella camera di cristallo sospesa fra le nubi è restaurazione di una pienezza originaria, ritorno al paradiso.

Ma se la 'scena primaria' di Tristano arpista in Irlanda riflette l'episodio della follia nel suo momento iniziale e, per così dire, in embrione, la visione del palazzo di vetro o della casa celeste riproduce esattamente il compimento dell'avventura, la sua scena finale. L'immagine di Tristano che stringe fra le sue braccia Isotta in una camera appartata non è forse proprio quella sulla quale si chiudono gioiosamente le *Folies*? La versione di Oxford sviluppa mirabilmente questo effetto di specularità; in essa, il castello di re Marco, dove si svolge la vicenda e dove Tristano narra il proprio *sunge* del palazzo aereo e cristallino, non è meno irrealo o utopico di quest'ultimo: è infatti, a sua volta, un *chastel faez*,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 461.

⁵⁰ H. Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, trad. it., Milano 1983, p. 221.

che scompare alla vista degli uomini due volte l'anno, una in inverno e una in estate⁵¹. Come ha giustamente osservato Françoise Barteau, «le château faé, immuable et escamotable, éternel et éphémère, infiniment dur, terrestre, mais aussi bien aérien, est tout autant surréel que la salle de Cristal»⁵². Non solo: esso non è in realtà che la replica fedele di quello sognato da Tristano. Come in questo vi è una camera («delez la sale ad une chambre») nella quale il folle dichiara di voler condurre Isotta, così nel castello di Tintagel si svolgono due scene distinte, la prima nella grande sala del palazzo e la seconda nella camera della regina, dove gli amanti possono infine coronare il loro sogno: si direbbe che l'architettura narrativa del testo si riverberi oniricamente in quella del palazzo di vetro sospeso fra le nuvole. Tristano che disegna in cielo la sua *sale de veire* è anche un doppio dell'autore o del narratore che scrive la *Folie*, che racconta la fantastica storia di Tristano nel castello di Tintagel; i muri traslucidi del palazzo sognato dal protagonista diventano un'immagine del testo stesso, che sembra assumere così la vaporosa e leggera consistenza di un cristallo attraversato dal sole, di una bolla d'aria che sale verso il cielo. Ancora una volta, l'avventura di Tristano svanisce nel sogno, si dissolve in pura narrazione poetica; ma questa narrazione appare nello specchio del palazzo di vetro come visione trasfigurante e paradisiaca, come il canto sacro di un *enchantëor* che ripete immemoriali estasi sciamaniche.

Una vecchia sciamana incontrata da Rasmussen riferì: «I nostri avi credevano che i canti nascessero nella quiete, quando tutti cercavano di non pensare a niente tranne che a cose belle. Poi essi prendevano forma nelle menti degli uomini e si innalzavano come le bolle dalle profondità del mare, bolle che cercavano l'aria per scoppiare. È così che nasce il canto sacro»⁵³.

Geronimo raccontò un giorno a Natalie Curtis: «Mentre canto, viaggio nell'aria e raggiungo un luogo santo dove Yusan [l'Essere Supremo] mi concederà il potere di fare cose meravigliose. Sono circondato da piccole nuvole e mentre sono in aria mi trasformo, diventando solo spirito»⁵⁴.

FRANCESCO ZAMBON
Università di Padova

⁵¹ Cfr. *Fb* vv. 129-40.

⁵² Barteau, *Les romans de Tristan et Iseut* cit., p. 261.

⁵³ Halifax, *Voci sciamaniche* cit., p. 36.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.