

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## I «Tristani» di Thomas e Béroul: prospettivismo monologico e prospettivismo dialogico

Una delle prime operazioni che un autore compie nel dare forma all'intreccio e nel realizzarlo in discorso è quella di scegliere ed organizzare tra loro le voci, cioè i possibili canali attraverso cui egli intende comunicare la storia ai lettori<sup>1</sup>. Per il romanziere si tratta, perciò, di assimilare in un unico tessuto narrativo i molteplici discorsi del narratore con le differenti parole dei personaggi e di stabilire, all'interno del testo, il rapporto tra l'istanza narrativa vera e propria e tutte le possibili emergenze discorsive<sup>2</sup>. In altre parole, il primo momento della scrittura romanzesca consiste nella distribuzione, o nella non-distribuzione, della funzione narrativa tra tutte le voci che, potenzialmente, appartengono al testo e alla storia.

È in base alle scelte che l'autore compie a questo livello del suo lavoro che si determinano, in modo più o meno definitivo, la sua idea di romanzo ed il suo rapporto con la materia ed i personaggi, poiché — la terminologia è quella di Bachtin — è questo il momento in cui egli stabilisce come comporre l'interna stratificazione della lingua romanzesca: la parola del narratore si dispone lungo i gradi di una maggiore o minore vicinanza all'autore ed alla sua ultima istanza semantica, ma allo stesso tempo compie un'analogia operazione nei confronti dei personaggi, mostrandoci anche le intenzioni espressive e semantiche del romanziere.

Il prospettivismo romanzesco<sup>3</sup> trova perciò la sua origine proprio a partire dall'organizzazione delle voci, ed è su questo momento specifico della creazione letteraria che ho impostato il confronto tra il *Tristano* di Béroul e quello «cortese» di Thomas.

<sup>1</sup> C. Segre, «Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica», in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, p. 101.

<sup>2</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, pp. 283-87); K. D. Uitti, «Narrative and Commentary: Chrétien's Devious Narrator in *Yvain*», *RPh* 32 (1979): 160-7.

<sup>3</sup> Utilizzo il termine 'prospettivismo' secondo la formulazione datane da Segre («Quello che Bachtin non ha detto», in *Teatro e romanzo*, cit., p. 67), cioè di fenomeno identificante la dialettica autore/personaggio, la prima ed elementare motivazione della polifonia romanzesca.

Attraverso l'analisi delle più caratteristiche manifestazioni delle persone del *récit* romanzesco medievale (intrusioni extra-narrative del narratore, dialoghi e monologhi dei personaggi), ho cercato di individuare il rapporto originario che Bérout e Thomas stabiliscono con la materia narrata e le principali manifestazioni attraverso cui, a partire dal tipo di prospettivismo che tale rapporto determina, si manifesta l'inevitabile dialettica dell'autore con la sua opera. Per ultimo ho avuto conferma di quanto ho trovato in una pur sommaria osservazione della combinazione delle voci con i modi, cioè con i possibili orizzonti percettivi entro i quali vengono situati dal romanziere i diversi contenuti narrativi<sup>4</sup>, così da poter individuare, con una certa sicurezza, alcune importanti caratteristiche dei due poemi sul piano delle scelte enunciative realizzate dai loro autori. Una tale analisi permette inoltre di stabilire, alla luce della nozione bachtiniana di polifonia, ridotta e specificata da Segre in quella di prospettivismo, un aspetto parziale, ma non meno importante, della diversità tra i due poeti, diversità fino ad ora indagata sostanzialmente solo in ambito semantico, cioè con riferimento ai contenuti globali che caratterizzano le singole opere.

Per individuare la natura della voce del narratore di Thomas e di quello di Bérout è utile soffermarsi sull'analisi delle intrusioni autoriali extranarrative.

Molti studi sull'argomento hanno dimostrato che il procedimento tradizionale si è sviluppato nel nuovo genere romanzesco in direzione di una più forte soggettività autoriale; nell'insieme delle formule, convenzionali e non, e degli altri modi di intervento che costituiscono il sistema delle 'intrusioni' di un singolo scrittore è possibile riconoscere la volontà dei poeti di esprimere una più consapevole indipendenza della loro autorità di autori dalla tradizione<sup>5</sup>. Il confronto tra i due *Tristani* è però interes-

<sup>4</sup> C. Segre, «Quello che Bachtin non ha detto», p. 70.

<sup>5</sup> Cambridge v. 6; Sneyd 1 vv. 233-4, 291-3, 317-8, 345, 354, 729-30; Turin 1 vv. 54, 69-70, 144-7, 148, 149-51, 181-3, 190-1; Strasbourg 1 vv. 5-6, 7; Douce vv. 835, 836-8, 839, 844, 845-6, 847, 848-51, 862-4, 871-6, 877-8, 879-80, 881-2, 883-4, 1334-5, 1582-4 1586-86; Sneyd 2 vv. 820-39. Per le citazioni da Thomas ho utilizzato l'ed. a cura di B. H. Wind, *Les fragments du Roman de Tristan de Thomas, poème du XII siècle*, Genève-Paris 1960. Per quanto riguarda la bibliografia relativa al fenomeno delle intrusioni d'autore nei romanzi medievali si vedano: P. Gallais, «Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge», *CCM* 7 (1964): 479-93 e 12 (1970): 333-47; J. L. Grigsby, «Narrative Voices in Chrétien de Troyes: A Prolegomenon to Dissection», *RPh* 32 (1979): 261-73, e «The Ontology of the Narrator in Medieval French Romance», in *The Nature of Medieval Narrative*, a cura di

sante per il differente trattamento che i due romanzieri riservano a questo importante procedimento stilistico della letteratura medievale.

Le scelte di Thomas corrispondono a quelle che sono presentate come tipiche del romanzo cavalleresco del XII secolo, delle quali rispecchiano sia le forme che le funzioni<sup>6</sup>. Gran parte delle intrusioni, infatti, svolge un'evidente opera di collegamento ed organizzazione della narrazione e segnala esplicitamente, seppure in modo convenzionale, la non convenzionale capacità dell'autore di armonizzare l'intrigo e la storia entro un *continuum* narrativo che si svolgeva per oltre 18.000 versi:

E pur ço l'uni par mes vers  
E di en tant cum est mester  
E le surplus voil relessier. (Douce vv. 836-8)

Altre, invece, fanno appello all'esperienza del pubblico o sollecitano la sua sensibilità, allo scopo di ottenere sia un suo coinvolgimento simpatetico, sia la sua disponibilità intellettuale a riconoscere e ad accettare il *sen* della storia:

Le jugement facent amant,  
Al quel estoit mieuz de l'amor  
Ou sanz lui ait greignor dolor.  
(Turin 1 vv. 149-51)

Inoltre, gli interventi extranarrativi del *Tristano* cortese tendono a concentrarsi in alcuni momenti del *récit*, che si caratterizzano non solo per una forte componente patetica, ma anche per una marcata emergenza autoriale<sup>7</sup>. In questo caso le formule agiscono in modo da realizzare un più complesso fenomeno di intervento in grado di andare molto al di là della espressività convenzionale della singola occorrenza.

Ricordiamo, tra gli altri, il passaggio in cui Thomas, o meglio, il suo narratore, dichiara di staccarsi dalle versioni concorrenti per quanto riguarda l'ambasceria di Kaerdin presso Isotta (Douce vv. 835-84): sebbene il passaggio corrisponda ad un *topos*

M. Grunmann-Gaudet e F. R. Jones Lexington 1980, pp. 159-71; M. Zink, «Une mutation de la conscience littéraire du XII<sup>e</sup> siècle», *CCM* 24 (1981): 3-27.

<sup>6</sup> Sneyd 1 vv. 233-364; 755-70; Turin 1 vv. 71-183.

<sup>7</sup> Le formule in prima persona ricorrono con una certa frequenza nella complessa dissertazione autoriale a commento delle imminenti nozze di Tristano (Sneyd 1 vv. 333-34; 291-93; 317-18; 345; 354) e nella digressione sul dramma dei quattro infelici amanti (Turin 1 vv. 69-70; 144-47; 148; 149-51; 181-83).

tradizionale e sebbene si faccia ricorso, in modo altrettanto convenzionale, all'autorità di Breri per garantire l'autenticità, e quindi la credibilità, delle innovazioni, sembra di sentire nei 50 versi della digressione una soggettività sottesa e desiderosa di imporsi al pubblico come artefice responsabile:

Asez sai que chescun en dit  
 E ço que il unt mis en escrit,  
 Mes sulun ço que j'ai oï,  
 Nel dient pas sulun Breri  
 Ky solt les gestes e les cunttes  
 De tuz les reis, de tuz les cunttes  
 Ki orent esté en Bretaine. (Douce vv. 845-51)

Un'analogia impressione ci viene dalla lettura delle digressioni gnomiche che commentano e motivano l'azione in alcuni passaggi particolari della narrazione. A questo proposito, riporto come esempio un breve stralcio tratto dall'ampia dissertazione a condanna delle nozze dell'eroe con Isotta dalle Bianche Mani, ma la scelta sarebbe potuta ricadere su uno qualsiasi dei passaggi in questione<sup>8</sup>:

Oez merveilluse aventure,  
 Cum genz sunt d'estrage nature,  
 Que en nul lieu ne sunt estable:  
 De nature sunt si changable,  
 Lor mal us ne poent laisser,  
 Mais le buen puent changer. (Sneyd 1 vv. 233-8)

Le digressioni gnomiche del *Tristano* di Thomas sono organizzate come discorsi esplicativi e giustificativi, attraverso i quali il narratore svolge la propria funzione ideologica ed il romanziere chiarisce il proprio rapporto con la materia tradizionale. Esse si sviluppano, infatti, come monologhi d'autore<sup>9</sup>, nei quali una voce autorevole ed ideologicamente orientata indirizza le aspettative dell'uditorio verso una reinterpretazione della materia tradizionale e nota.

Indipendentemente dal rapporto ipotizzabile tra le credenze dell'autore storico e quelle attribuite al suo narratore, dall'insieme degli interventi extranarrativi emerge la consapevolezza dello

<sup>8</sup> E. Bik, «Les interventions d'auteur dans le *Tristan* de Béroul», *NPh* 56 (1972): 31-42; L. Pemberton, «Authorial Interventions in the *Tristan en prose*», *NPh* 68 (1984): 481-85.

<sup>9</sup> P. F. Dembowsky, «Monologue, Author's Monologue and Related Problems in the Romances of Chrétien de Troyes», in *Approaches to Medieval Romance*, a cura di P. Haidu (= *Yale French Studies* 51 (1979)), pp. 102-14.

scrittore della propria indipendenza e della propria superiorità rispetto alla materia e ai suoi precedenti significati. Il narratore di Thomas, che dichiara con compiaciuto distacco la diversità rispetto al pubblico che si è scelto e che dimostra di essere all'origine e prima del testo, per emergere si serve delle formule e dei modi che le convenzioni letterarie gli offrono; ma, interrompendo di tanto in tanto la narrazione, polarizza una soggettività latente che finisce per imporsi come personalità individualizzata e storica: quella di Thomas, che ha arricchito la leggenda dei celebri amanti di un significato morale e sociale originale, in grado di contraddistinguere questa versione da tutte le altre.

La classificazione e l'analisi dei modi di intervento del narratore di Béroul conducono a risultati differenti<sup>10</sup>. Le formule usate dal poeta non sono quasi mai quelle proprie della narrativa cortese, bensì quelle più impersonali della produzione epica e, apparentemente, agiscono come semplice sollecitazione emotiva. In questo romanzo, infatti, gli interventi espliciti della voce autoriale sono brevi, facilmente individuabili, legati alla pratica recitativa della letteratura medievale, e l'ininterrotto dialogo che il narratore sostiene con il pubblico è basato su formule che, da sole, non sono in condizione di evidenziare la soggettività dell'autore:

Dex! porqoi fist? Or escoutez! (v. 728)

Seignors, molt avez oï  
Comment Tristan... (vv. 1351-2)

La portata espressiva della singola occorrenza si consuma immediatamente e, diversamente da quanto avviene nell'altro *Tristano*, non ci mostra una personalità desiderosa di esplicitarsi come artefice. Lo si verifica dall'assenza di quasi tutte le formule di indicazione registica alla prima persona, ma particolarmente in occasione di sentenze e proverbi<sup>11</sup> che, pur combinandosi alla diegesi in modo da costituire un passaggio in 'stile proverbiale'<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> Vi è una certa discrepanza nella frequenza delle occorrenze tra la prima e la seconda parte del romanzo (vv. 2755 e sgg.). Oltre il 5% dei versi della prima parte è interessata dal fenomeno, ma la percentuale scende ad uno scarso 2% nella seconda, parallelamente ad un allentamento dell'organizzazione per quadri giustapposti della narrazione.

<sup>11</sup> Vv. 573-80; 909-911; 1437-40; 1697. Per le citazioni da Béroul ho utilizzato l'ed. a cura di A. Ewert, *The Romance of Tristan by Béroul*, Oxford 1970.

<sup>12</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972 (parz. trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, pp. 78-80).

non riescono e non vogliono attribuire all'episodio che li contiene un valore generale, un *sen* trascendente ed attuale in grado di arricchire la leggenda di un significato inusitato. Il livello testuale che il narratore sembra voler esaltare con il suo vivace intervenire è, perciò, quello della storia e non quello della sua organizzazione entro una struttura coerente ed originale.

Ma l'analisi degli interventi autoriali extranarrativi del romanzo di Bérout suggerisce anche un'altra osservazione. Il complesso delle intrusioni si combina con la narrazione in modo particolare: come se volesse contrapporsi al flusso del *récit*, il narratore di Bérout interrompe la diegesi per sottolineare ogni mutamento intervenuto sulla scena e, in questo modo, frammenta il *continuum* narrativo in una serie di sequenze e quadri, anche incompleti, che impongono alla vicenda un ritmo insolito<sup>13</sup>. Le continue interruzioni extranarrative provocano, infatti, la segmentazione del racconto e suggeriscono una sua strutturazione per scene giustapposte, orientate in base ad un vettore temporale che garantisce il progresso dell'intrigo. Con un procedere che richiama lontanamente quello per lasse dell'epopea francese, la narrazione di questo *Tristano* risulta dominata dal presente di ogni singola sequenza; esso si impone sui tempi passati che ricostruiscono e riordinano la cronologia della *fabula* entro il tessuto del discorso, valorizza l'azione rispetto alla sua motivazione e il livello della storia rispetto al discorso che ne ordina le causalità temporali ed i significati<sup>14</sup>.

Evidentemente questa scelta enunciativa, che implica l'indebolimento della funzione attribuita di solito dal romanzo medievale al narratore onnisciente, coincide con la scelta da parte dell'autore di rappresentare in modo tendenzialmente mimetico la realtà narrata.

Non meno importante, per stabilire la natura del prospettivismo dei due *Tristani*, è l'osservazione di tutte le possibili modalità attraverso cui il personaggio di un romanzo medievale in versi può imporsi al pubblico come personaggio parlante e pensante (dialoghi, discorsi collettivi, monologhi). Ed anche in questo caso, l'analisi sottolinea come ciascun autore concepisca ed organizzi le voci dei personaggi in base a progetti di scrittura del tutto diversi.

<sup>13</sup> A. Varvaro, *Il «Roman de Tristan» di Bérout*, Torino 1963, pp. 31-70.

<sup>14</sup> C. Segre, «Analisi del racconto, logica narrativa e tempo, in *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974, pp. 24-33.

Una prima differenza tra i due *Tristani* può essere individuata nella quantità e nella distribuzione dei discorsi diretti dei personaggi. La mimesi dialogica è, infatti, il modo enunciativo più rilevante della narrazione bérrouliana<sup>15</sup>, mentre non lo è affatto di quella di Thomas. Inoltre, la distribuzione nel *récit* degli interventi diretti ed indiretti dei personaggi corrisponde, nei due autori, a scelte espressive lontane tra loro.

Nel romanzo di Thomas il dialogo è utilizzato in scene particolari, esclusivamente a due voci, nelle quali prevale provvisoriamente una volontà mimetica che individua nettamente il passaggio dal contesto. In questo modo la proprietà dei personaggi di comunicare direttamente tra loro appare subordinata alle superiori esigenze registiche del narratore, responsabile ed arbitro della parola dei suoi eroi. Nell'altro *Tristano*, invece, con la sola eccezione dei quattro quadri della vita nel Morrois, la narrazione ed il progresso dell'azione sono impensabili a prescindere dal dialogo dei personaggi. Infatti, il *récit* di Bérroul, impegnato a rappresentare mimeticamente la realtà narrata, ricorre di rado alla possibilità di raccontare indipendentemente da ciò che dicono gli eroi.

Ma un aspetto non indifferente accomuna i due romanzi: sebbene gli autori dimostrino un diverso atteggiamento verso la caratterizzazione degli eroi, in entrambi i testi il dialogo dei personaggi si conferma come luogo della loro soggettività. Nel corso delle conversazioni, sempre coerenti ed essenziali per il progresso dell'azione, i personaggi di Bérroul, così come quelli di Thomas, hanno modo di esprimersi e di agire immediatamente, emancipandosi dalla mediazione del narratore. I dialoghi risultano perciò un ulteriore strumento per precisare al pubblico il temperamento e le aspettative dei parlanti e, soprattutto, una fondamentale occasione per sottoporli ad un contatto diretto con la realtà entro cui si muovono<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Oltre il 53% dei versi del frammento bérrouliano è in discorso diretto e si possono isolare una cinquantina di sequenze dialogate (vv. 5-232; 334-80; 381-83; 389-504; 505-26; 532-46; 552-67; 583-602; 606-38; 649-71; 682-92; 770-804; 928-40; 979-1038; 1088-1138; 1164-1222; 1236-44; 1246-52; 1315-26; 1332-34; 1342-46; 1370; 1419; 1549-1605; 1873-94; 1899-1913; 2087-2100; 2104-21; 2217-88; 2295-48; 2464-73; 2497-2507; 2665-29; 2778-2842; 2851-2926; 2936-50; 3041-3136; 3163-3277; 3289-3314; 3322-64; 3377-3550; 3580-3605; 3714-3980; 4011-19; 4060-67; 4140-4262; 4275-4335; 4431-56; 4463-....). Inoltre, tutti i personaggi di questo *Tristano* hanno la possibilità di intervenire direttamente, indipendentemente dalla loro rilevanza nella vicenda.

<sup>16</sup> Si pensi, ad esempio, ai giuramenti, alle bugie o alle simulazioni frequenti in entrambi i romanzi.



Che i dialoghi dei due romanzi siano il frutto di un'analogia concezione della parola è dimostrato dalla presenza in entrambi gli autori di un procedimento sintattico-stilistico che la produzione narrativa medievale sviluppa in modo significativo. Nel riportare i discorsi dei personaggi i due autori alternano la forma diretta a quella indiretta, e il discorso indiretto conosce una sensibile gamma di sfumature espressive che testimonia l'impossibilità del narratore di confrontarsi in modo anodino con il contenuto dei discorsi altrui. La variabilità dei modi di riproduzione o, con Genette, di (ri)produzione, della parola dei personaggi (dal discorso indiretto narrativizzato, a quello indiretto soggettivizzato, in cui prevale l'emotività del personaggio pur nel rispetto della subordinazione sintattica, fino al discorso indiretto liberato, in cui si verifica una relativa emancipazione dell'istanza discorsiva da tale subordinazione)<sup>17</sup> è una delle più interessanti manifestazioni del prospettivismo romanzesco e, come ho già detto, accomuna entrambi i *Tristani*:

El plore, il dit qu'ele se tese;  
 Ja nes mescrerra mais nul jor  
 Por dit de nul losengeor;  
 Allent et viengent a lor buens.  
 Li avoirs Tristran ert mes suens,  
 Et li suens avoirs ert Tristran(s).  
 N'en crerra mais Corneualan(s). (vv. 462-8)

Dit lui qu'il est fols e bricuns  
 Ki si embat sur les baruns,

<sup>17</sup> Il «discorso indiretto soggettivizzato» (W. D. Stempel, «Perspektivische Rede in der franzoesischen Literatur des Mittelalters», in *Interpretation und Vergleich. Festschrift fuer W. Pabst*, Berlin 1972, pp. 325-342) è una forma di discorso indiretto sintatticamente chiara, cioè sintatticamente subordinata a regolare, in cui però sono contenuti alcuni elementi propri del discorso diretto, che si inseriscono come citazioni e come riflesso della soggettività del personaggio. Il «discorso indiretto liberato» (A. Meiller, «Le problème du 'style direct introduit par que' en ancien français», *RLiR* 30 (1966): 353-73, a p. 363) o «discorso indiretto liberamente collegato» (W. D. Stempel, «Perspektivische...») si caratterizza per l'assenza della congiunzione *que* e per una maggiore leggerezza sintattica, dovuta alla paratassi, che evita all'autore non pochi imbarazzi grammaticali e che contribuisce ad evocare la vivacità della parola diretta. In alcune opere sono anche stati riscontrati casi in cui non si è avuta la regolare trasposizione verbale e pronominale o in cui sono stati mantenuti i deittici propri del *discours*. L'indiretto liberato realizza il passaggio dall'indiretto al diretto, o appare quando la riproduzione indiretta della parola dei personaggi occupa una certa estensione; ma l'uso di questa forma risponde soprattutto ad esigenze di tipo espressivo, perché permette allo scrittore di sottolineare la soggettività del personaggio parlante anche all'interno di una ripresa indiretta delle sue parole.

Les serjanz apele vilains  
 Qui le suffrent entre les seins,  
 E dit a Ysolt qu'ele est feinte:  
 «Des quant ... (Douce vv. 565-80)

I due romanzi tornano a differenziarsi nello sviluppo del procedimento epico del discorso collettivo: i frammenti del romanzo di Thomas non ne conservano che un unico esempio (Douce vv. 1788-98), mentre è grande l'interesse che Bérout dimostra verso questa tecnica tradizionale. I due cori individuati nel suo poema, quello delle assemblee dei baroni e quello del popolo di Cornovaglia, si configurano non solo come amplificazione lirica o drammatica di un certo passaggio, ma come personaggio, pure voci (anche se l'assemblea dei baroni di Marco può intervenire nell'azione) dotate della possibilità di osservare e giudicare la realtà, di imporsi al pubblico come possibili punti di vista sul mondo<sup>18</sup>.

È però nei monologhi dei personaggi che la sostanziale differenza tra i due romanzi si delinea con precisione, poiché ciascun autore dimostra di avere una diversa concezione della funzione e della natura dei pensieri dei personaggi.

Thomas approfondisce con sapienza e gusto il procedimento romanzesco in base ad una prospettiva coerente a quella caratteristica del genere, e cioè quella dello sviluppo della dimensione psicologica dei personaggi. In rapporto con l'azione, i suoi monologhi sono di due tipi: quelli in cui prevale l'elemento lirico e quelli in cui il personaggio (si tratta sempre del protagonista) affronta e dibatte un intimo dilemma allo scopo di giungere ad una deliberazione risolutiva<sup>19</sup>. In entrambi i casi, comunque, il

<sup>18</sup> A. Varvaro, *Il «Roman de Tristan»*, cit., p. 98. Al personaggio-coro di Varvaro, che corrisponderebbe ad una «costante della fantasia del poeta ... costante che potrebbe definirsi identificatrice e concretizzatrice», vorrei aggiungere un'ulteriore osservazione. Il coro bérouliano non si limita ad esprimere «sentimenti che sono anche del narratore e degli ascoltatori», ma in più occasioni si impone all'uditorio attraverso il proprio specifico punto di vista sul mondo. Ciò accade in quelle occasioni in cui il coro stesso è vittima degli stratagemmi degli amanti: come per Marco ed Artù, anche per la collettività dei Cornovalesi Isotta ha guardato il Mal Pas a calvacioni di un mendicante e ciò che la regina giura poco dopo è privo di qualsiasi ambiguità. I discorsi della corte sono ai vv. 1523-26, 1926-42, 2545-48, 2621-38, 3451-56; quelli del popolo di Cornovaglia ai vv. 831-59, 884-94, 1077-82, 1454-66, 1487, 3941-48, 4219-31.

<sup>19</sup> I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im hoefischen Roman*, Heidelberg 1959, pp. 30-66; A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Genève 1985, pp. 589-606. Del primo tipo sono i lamenti estremi dei protagonisti (Douce vv. 1760-70; Douce

monologo thomasiano si configura come il momento privilegiato dell'interiorità degli eroi, ma soprattutto come l'occasione specifica che viene loro offerta per elaborare un proprio sistema di valori e di credenze e, di conseguenza, di affermarsi come personaggi problematici.

Ma, anche nei monologhi, il rapporto che si stabilisce tra la conoscenza totale della voce narrante ed il pensiero dei personaggi ripropone la superiorità della visione autoriale su quella soggettiva e parziale dei caratteri. Si pensi ai due monologhi del protagonista in occasione delle nozze con Isotta dalle Bianche Mani: in essi l'interiorità di Tristano assume credibilità e spessore a partire da quanto il narratore ci dice sui sentimenti dell'eroe, ma anche sulla loro corrispondenza alla verità. Nel primo caso, infatti, l'uditorio è già informato dell'assurdità del progetto del protagonista di salvarsi dall'amore della regina sposando un'altra Isotta; nel secondo, Tristano sostanzialmente si adegua a quanto era stato suggerito dalla precedente digressione autoriale.

Non meno interessante è il lamento di Isotta nella tempesta, monologo in cui, come lampi di lucida preveggenza, un sapiente gioco prospettico fa talvolta intravedere il seguito della vicenda, che l'uditorio già conosce nelle sue linee essenziali. Non appena viene accennato il motivo dell'inevitabilità della tragedia, la donna ha alcune visioni premonitrici come quando, per esempio, accenna alla prossima fine dell'amico (vv. 1647-8) o suggerisce l'immagine del sarcofago comune (vv. 1657-62). Ma l'esempio più rilevante è quello in cui la regina pensa con paura all'altra Isotta e la collega, anche se in modo vago, alla morte di Tristano:

Amis, d'Ysolt as Blanchés Mains  
 Certes m'en crem e dut al mains.  
 Ne sai se jo duter en dei,  
 Mais, se mort fussez devant mei,  
 Apruef vus curt terme vivreie. (Douce vv. 1685-9)

Qualcosa di simile avviene in occasione dei lamenti estremi dei protagonisti: Tristano si spegne credendosi abbandonato dal-

vv. 1811-Sneyd 2 v. 786) e quello di Isotta nella tempesta (Douce vv. 1615-94); del secondo tipo i due monologhi di Tristano in occasione delle nozze con Isotta dalle Bianche Mani (Sneyd 1 vv. 5-182; 411-588).

l'amica e Isotta muore oppressa dal rimorso di essere stata, con il proprio ritardo, la causa della fine dell'eroe:

Dunc dit: «Deus salt Ysolt e mei!  
Quant a moi ne volez venir,  
Pur vostre amur m'estuet murrir.

(Douce vv. 1760-62)

«Amis Tristran, quant mort vus vei,  
Par raisun vivre puis ne dei.  
Mort estes pur la meie amur,  
E jo muer, amis, de tendrur,  
Quant a tens ne poi venir  
Vos e vostre mal guarir.

(Douce vv. 1811 - Sneyd 2 v. 783)

I monologhi del *Tristano* di Thomas non solamente contengono sentimenti e considerazioni che non coincidono fino in fondo con la realtà (cosa che, del resto, avviene anche nel romanzo di Béroul), ma ospitano al loro interno suggestivi giochi prospettici che fanno appello alla conoscenza dei fatti e della leggenda che pertiene alla competenza del pubblico. Il giudizio e le credenze cui pervengono i personaggi del *Tristano* cortese acquisiscono un significato solo a partire dal confronto che istituiscono con una verità esterna alla loro esperienza, sia essa quella del narratore, sia essa quella dell'uditorio; e quali che siano i percorsi e le motivazioni che conducono un personaggio ad elaborare una certa idea della realtà, la verità del *récit* coincide sempre e soltanto con la verità che viene dalla voce del narratore.

Completamente diversi i monologhi (anche se forse è meglio definirli soliloqui) dei personaggi del *Tristano* di Béroul, che si differenziano da quelli sviluppati dalla narrativa cortese del XII secolo già per la loro modesta ampiezza<sup>20</sup>. Ma, più che particolarità di tipo stilistico e contenutistico, ciò che caratterizza la scrittura di questo romanzo è la concezione della parola dei personaggi monologanti propria dell'autore.

Ogniquale volta gli eroi di Béroul esprimono a se stessi i propri pensieri, non approfondiscono tematiche intime; piuttosto, essi giustificano ed esplicitano al pubblico il loro giudizio sui fatti e sulla loro attuale condizione: giudizio che riflette la loro espe-

<sup>20</sup> Vv. 265-84; 298-319; 599-602; 709-15; 904-8; 1048-50; 1055-64; 2001-38; 2160-94; 2201-2220; 3163-4.

rienza e la loro posizione e che da queste trae significato. In altre parole, la struttura prevalentemente mimetica del romanzo fa sì che l'opinione dei personaggi (anche quando non corrisponde alla verità) si imponga al pubblico come possibile e coerente punto di vista sulla realtà.

Compatibilmente allo statuto del narratore medievale ed alle conoscenze che il pubblico possiede, il discorso diretto dei personaggi di Béroutl coincide con la loro effettiva possibilità di rappresentare se stessi e la propria visione del mondo indipendentemente dal narratore, dalla sua mediazione linguistica e, soprattutto, ideologica. Ecco, per esempio, i baroni felloni che esprimono all'unisono la loro posizione nei confronti dei fatti narrati:

«Nos li diromes nos meïmes;  
Alon au ro et si li dimes,  
Ou il nos aint ou il nos hast,  
Nos volons son nevo en chast» (vv. 599-602)

oppure, la conclusione della prima scena dell' 'appuntamento spiato', quando Marco commenta ciò che ha visto dal suo scomodo nascondiglio:

«Las!» fait li rois, «or ai veü  
Que li nains m'a trop deceü:  
En cest arbre me fist monter,  
Il ne me pout plus ahonter;  
De mon nevo me fist entendre  
Mençonge, porqoi ferai pendre;  
Por ce me fist metre en air,  
De ma mollier faire haïr; (vv. 265-73)

Nel *Tristano* di Béroutl il monologo è il luogo in cui il personaggio elabora il proprio giudizio sui fatti, il momento che precede il dialogo; il dialogo è, invece, l'occasione in cui tale giudizio viene messo a confronto con tutte le altre possibili interpretazioni della realtà (si pensi, ad esempio, agli scontri tra Marco ed i baroni felloni). Si può infatti osservare una sostanziale assimilazione del *récit de paroles* al *récit de pensées*, dal momento che in questo romanzo la parola dei personaggi è sempre, bachtinianamente, parola dialogica, cioè in grado di comunicare non solamente un'opinione, ma anche la specifica interpretazione verbale della realtà cui pervengono i personaggi in seguito alla loro esperienza individuale.

La prova più evidente di questo si ha in occasione dei monologhi paralleli di Tristano e Isotta nel Morrois; questi monologhi si congiungono e si trasformano in un autentico dialogo, come se il pianto degli eroi avesse di colpo annullato il tempo e lo spazio che li divide. Sebbene più lunghi e più sostenuti nel tono, i due soliloqui non sono in realtà degli autentici monologhi conflittuali: i personaggi non vi approfondiscono il motivo della contrapposizione tra vita cortese ed esilio, ma questo risulta già risolto e analizzato nelle sue cause e nelle sue conseguenze. La parola dei personaggi è più di affermazione che di dubbio, così che i due interventi diretti appaiono non il luogo di un lacerante dissidio e neppure quello di un lamento fuori del tempo e dell'azione, quanto piuttosto l'esplicitazione dell'avvenuta presa di coscienza da parte dei protagonisti della loro mutata posizione.

I fenomeni relativi alla distribuzione dell'informazione narrativa consentono di stabilire con una certa precisione il rapporto che si instaura, sul piano diegetico, tra il giudizio dei personaggi e quello della voce narrante e, isolando i procedimenti che caratterizzano l'interrelazione tra il piano del narratore e quello dei personaggi, è possibile risalire alla dialettica autore / materia narrata che presiede all'organizzazione di un testo romanzesco. Anche a questo livello d'analisi, il *Tristano* di Bérroul conferma di perseguire un obiettivo di forte mimeticità: invece di commentare o spiegare analiticamente la relazione che intercorre tra l'azione e la sua motivazione, il narratore organizza il *récit* in modo da mettere l'uditorio in condizione di individuarla direttamente da quanto il personaggio vede o dice<sup>21</sup>. Costruendo la narrazione di alcuni episodi particolari in modo da accentuare la prospettiva visiva di un eroe, il narratore di Bérroul finisce per sostituire alla propria visione onnicomprensiva dei fatti quella relativa ed inesatta del personaggio e, per un numero più o meno alto di versi, orienta la scena a partire da essa (focalizzazione interna); ma l'informazione di cui siamo dotati (dal narratore) impedisce che la nostra visione coincida con quella del personaggio, e questa nostra posizione privilegiata ci permette di valutare sia la singola azione, sia la sua motivazione.

Si pensi all'episodio dell'«appuntamento spiato»: al marito tradito la realtà si presenta completamente capovolta e il nar-

<sup>21</sup> C. Segre, «Contributo alla semiotica del teatro», in *Teatro e romanzo* cit., pp. 7-8.

ratore insiste sull'ambiguità della situazione riproponendo più volte la contraddizione tra il *veoir* e il *savoir* del re<sup>22</sup>:

Li rois, qui sus [en l'arbr]e estoit,  
Out l'asemblee bien veüe  
Et la raison tote entendue. (vv. 258-60)

Li rois sout bien qu'el ot voir dit,  
Les paroles totes oït. (vv. 459-60)

In connessione al carattere marcatamente mimetico della narrazione, Bérout sviluppa un secondo procedimento, che F. X. Baron chiama «approfondimento della prospettiva visiva del personaggio nella rappresentazione dei fatti»<sup>23</sup>. In base ad esso l'informazione narrativa viene parzialmente regolata e ridotta al punto di vista di uno dei personaggi, in modo tale che in alcuni episodi l'uditorio segue le *performances* degli amanti così come le vedono coloro che ne sono testimoni.

Nel caso dell' 'appuntamento spiato', le sequenze contenenti il dialogo tra i due alla fontana, la confessione di Isotta al marito e l'intervento di Brangania, la dichiarazione di innocenza di Tristano sono tutte orientate in base alla soggettività del re: non vi sono interventi autoriali di chiarimento, le battute del dialogo sono spesso prive del verbo introduttore, le reazioni di Marco sono rappresentate senza eccesso e le singole scene sfociano sempre in un intervento diretto del personaggio. Interessante anche il caso del travestimento di Tristano in mendicante, episodio in cui la narrazione si svolge alternativamente secondo due prospettive. In parte essa viene condotta da un punto di vista neutro e totale (focalizzazione zero); in parte, ed è il fenomeno più interessante, si orienta in base alla prospettiva di coloro che non possono riconoscere l'eroe nell'ignobile comparsa (focalizzazione interna): è «li ladres» (vv. 3684 e 3688) che chiede la ricompensa dopo aver tratto dal fango i cavalieri, «li malades» (vv. 3777 e 3736) che prende le ghette offertegli da Artù ed è «au malade» (v. 3790) che i tre baroni domandano il punto migliore per guardare<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> A. Varvaro, *Il «Roman de Tristan»*, cit., pp. 221-36.

<sup>23</sup> F. X. Baron, «Visual presentation in Bérout's *Tristan*», *MCQ* 33 (1972): 99-112.

<sup>24</sup> Quando il piano degli amanti giunge al momento cruciale, la narrazione raggiunge una organizzazione prospettica più rigorosa (vv. 3812-20, 3821, 3833, 3838, 3847, 3944, 3952-56). E se a Dinas, alleato dei protagonisti, viene concesso di riconoscere l'eroe, per l'anonimo coro, per Artù e per Marco, Isotta salirà sulle spalle di un mendicante e questi non tornerà ad essere indicato come Tristano se non quando raggiungerà Governal (v. 3985). Inoltre, nel dialogo tra Isotta e Tristano sono soppressi i verbi e le formule introduttori del discorso diretto.

Ma la narrazione bérrouliana ci pone anche in condizione di istituire una relazione più complessa e di giungere ad individuare, in modo quasi inequivocabile, anche l'intenzione autoriale che presiede alla rappresentazione. Il procedimento della focalizzazione interna è, infatti, adottato il più delle volte con lo scopo, facilmente riconoscibile, di una dissociazione ironica del narratore dalla visione del personaggio. Ma una prospettiva soggettiva e parziale può a sua volta orientare un'ulteriore sequenza narrativa, che stabilirà le sue coordinate ed i suoi significati a partire da quella. In altre parole, il personaggio di questo *Tristano* può imporsi al pubblico come portatore di un punto di vista<sup>25</sup> e ciò, potenzialmente, attribuisce alla narrazione bérrouliana una pluralità di visioni e di verità.

È questo il caso dell'episodio della 'loge de feuillage', la massima prova del virtuosismo espressivo di Bérroul. Entrambe le sequenze in cui possiamo scomporre la scena (Marco sorprende i due dormienti; Tristano e Isotta scoprono le tracce della presenza del re) sono basate sul contrasto fra il significato di alcuni particolari e quello che noi sappiamo essere quello autentico. All'inizio di ciascun quadro, la nostra visione muove da un'ampia rappresentazione della scena alla messa a fuoco di alcuni dettagli; la descrizione viene poi ripetuta attraverso gli occhi di uno dei personaggi che attribuisce alle cose viste un significato erraneo, ma che perviene ad una valutazione dei fatti coerente alla sua posizione nella storia. La visione soggettiva del personaggio viene ripresa ed amplificata dal narratore fino a diventare valida, quasi incondizionatamente, anche per noi, e le azioni che i personaggi compiranno alla fine di ciascun quadro sono ragionevoli e credibili: la benevolenza di Marco stabilisce i valori ed i significati di una seconda sequenza narrativa (quella del risveglio dei protagonisti), e la fuga dalla foresta degli amanti appare anche all'uditorio di Bérroul come l'unica cosa opportuna da farsi.

Non meno utile può risultare l'analisi dei passaggi dei frammenti thomasiani in cui la conoscenza del narratore si contrappone all'esperienza e alle credenze dei suoi personaggi: in essi la dialettica autore / materia narrata si manifesta con una notevole varietà di posizioni, che vanno da un'esplicita dissociazione ad un'amichevole complicità, da un distacco di disappro-

<sup>25</sup> Uso il termine 'punto di vista' nella sua accezione più tecnica, quella di capacità del personaggio di orientare la narrazione a partire dalle proprie conoscenze e dalla propria posizione nella vicenda.



vazione ad uno di drammatico compatimento<sup>26</sup>. Nel *Tristano* di Thomas il prospettivismo romanzesco si realizza, infatti, attraverso l'elasticità della diegesi che, pur organizzandosi sempre a partire da una conoscenza totale dei fatti, si fa carico sia dell'esplicitazione del rapporto tra azione e verità, sia della verosimiglianza (psicologica) dei sentimenti e delle riflessioni degli eroi.

Senza mai rinunciare completamente alla propria onnipotenza, il narratore dosa e distribuisce la sua presenza in base a precise esigenze narrativo-espressive, così che la sua attiva partecipazione alla narrazione o la sua apparente freddezza risultano essenziali e per la messa in forma della storia, e per la sua significazione. La credibilità ed il senso di quanto accade all'interno del mondo dei personaggi dipendono dalla centralità della voce autoriale, ed è in base ad essa che si orientano i significati del romanzo. Diversamente da quanto avviene nell'altro *Tristano*, dove i rapporti autore-testo, autore-messaggio e autore-lettore si realizzano attraverso una sorta di contatto immediato tra l'uditorio ed il mondo dei personaggi ed in cui la presenza autoriale si manifesta essenzialmente nella possibilità del pubblico di valutare comunque quanto accade, nel romanzo di Thomas tali rapporti passano attraverso la mediazione della voce del narratore, mediazione esplicita ed attiva anche quando (e si pensi al drammatico isolamento dei personaggi che caratterizza la fine del poema) essa sembra astenersi da qualsiasi commento.

Per esempio, la simulazione di Isotta dalle Bianche Mani viene presentata in modo da opporre esplicitamente l'apparenza alla realtà, ciò che la donna pensa (e di cui non veniamo informati)

<sup>26</sup> Il momento in cui è più esplicita la dissociazione del narratore dall'agire di un personaggio è quello della dissertazione gnomica a commento della decisione di Tristano di sposarsi. Si può parlare di semi-identificazione in occasione della descrizione dello stato d'animo di Tristano non appena si trova da solo con la moglie, e del lacunoso frammento del «corteo della regina»; in entrambi i passaggi la narrazione viene parzialmente ricondotta alle conoscenze e alle aspettative dei personaggi. Il finale del poema vede una crescente astensione del narratore, che si traduce in condanna, nel caso della menzogna di Isotta dalle Bianche Mani, o in accentuazione del tono drammatico, rispetto alla morte degli amanti. Si ha, invece, un'esplicita complicità del narratore in occasione dell'episodio di Kaerdin falso mercante. In quest'ultimo caso, la credibilità del travestimento è in gran parte affidata alla parola autoriale, che non solo sottolinea come la capitale inglese sia un importante mercato, ma addirittura si fa complice del personaggio durante il suo incontro col re. L'ironica ambiguità delle parole del falso mercante è condivisa dal narratore che, introducendole con l'avverbio «raisnablement» (v. 1400), si premura di autenticarne l'efficacia.

a ciò che ella mostra esteriormente (e che corrisponde all'informazione di Tristano):

Ysolt est en la chambre entree,  
 Vers Tristan ad s'ire celee,  
 Sert le e mult li fait bel semblant  
 Cum amie deit vers amant,  
 Mult ducement a li parole,  
 E sovent la baise e acole,  
 E mustre lui mult grant amur,  
 E pense mal en cele irrur  
 Par quel manere vengé ert,  
 E sovent demande e enquert  
 Kant Kaherdin deit revenir  
 Od le mire quil' deit guarir. (Douce vv. 1351-62)

Si pensi poi a tutti quei passaggi, impensabili in Bérout, in cui la narrazione si fa permeabile alle aspirazioni dei personaggi e la diegesi si presta ad accoglierne le credenze senza per questo rinunciare ad una visione onnicomprensiva del mondo romanzenesco (soggettivizzazione):

Tristran la veit, del sun li prie;  
 Mais Ysolt nel reconuit mie.  
 E il vait apres, si flavele,  
 A halte vuiz vers li apele,  
 Del sun requiert pur Deu amur  
 Pitusement, par grant tendrur. (Douce vv. 529-34)

Cunte li tute l'aventure  
 Del venim de la navreüre,  
 La peine qu'ad e la dolur,  
 E coment gist en sa langur,  
 Coment e par qui l'a mandee,  
 U sa plaie n'ert ja sanee;  
 Mustré li a tute l'anguisse,  
 Puis prent conseil que faire puisse.

(Douce vv. 1495-1502)

La narrazione thomasiana procede sempre a partire dal punto di vista del narratore, l'unico in grado di stabilire il rapporto tra verità ed azione, ma la credibilità e la verosimiglianza psicologica dei personaggi richiedono continuamente alla voce narrante di farsi garante dei sentimenti degli eroi: la diegesi thomasiana si offre perciò come il luogo d'incontro tra autore e personaggio, come il momento privilegiato in cui si manifesta il prospettivismo romanzenesco.

Quello del *Tristano* di Thomas è perciò un narratore perfetta-

mente rispondente alle caratteristiche tradizionali della narrativa cortese, e la sua autorevolezza (ideologica e registica) stabilisce una gerarchia inequivocabile tra i gesti e i pensieri dei personaggi e la verità. Tale autorevolezza è il punto di partenza, l'intuizione in virtù della quale Thomas trasforma la leggenda tradizionale in un'opera originale. E se esigenze narrative, più o meno individuabili, costringono il narratore a modificare la sua posizione rispetto al mondo degli eroi, ciò non deve essere interpretato come prova della dialettica autore / personaggio, ma come la sua inevitabile conseguenza; il prospettivismo, infatti, non è un semplice espediente espressivo, ma un elemento intrinseco al romanzo come genere, la forma logica attraverso la quale la realtà narrata acquisisce concretezza e significato.

L'organizzazione delle dinamiche interne alla realtà narrata dà vita in entrambi i *Tristani* ad una rappresentazione problematica e 'romanzesca'. La realtà in cui si muovono i personaggi di Béroul e quelli di Thomas si mostra aperta a molteplici interpretazioni, ed il rapporto che l'azione stabilisce con la sua causa non rientra necessariamente in un sistema di valori inappellabili. Al contrario, tutti e due gli autori sottolineano gli errori e gli equivoci come il risultato della combinazione di coincidenze esterne e di aspettative particolari che dipendono dalla soggettività di un determinato personaggio. Ma a partire da questo punto i progetti dei due autori divergono e si mostra in modo evidente la sostanziale diversità delle loro scritture.

Nel romanzo di Thomas la dialettica autore / materia narrata si manifesta attraverso un raffinato gioco di avvicinamento ed allontanamento che modifica continuamente il nostro punto di osservazione e ci spinge ad un sempre maggiore coinvolgimento emotivo ed interpretativo. Ma se l'approfondimento prospettico del patetico ci porta in direzione di una crescente solidarietà verso i protagonisti, le loro azioni e le loro credenze emergono solamente in quanto errori, dal momento che tutto ciò che è significativo è affidato all'onnipotenza della voce autoriale<sup>27</sup>. Sebbene lo stato d'animo dei protagonisti venga rappresentato in base alle loro prospettive soggettive, è ad un altro livello che si stabilisce l'esatta relazione tra la narrazione ed il suo significato: solo il narratore detiene la verità, che è perciò unica, ed egli solamente è in grado di produrre significati.

<sup>27</sup> V. Strada, «Tra romanzo e realtà: storia di una riflessione critica», in M. Bachtin, *Tolstoj*, Bologna 1986, p. 59.

Ai protagonisti viene offerta la possibilità di valutare la realtà e di approfondire la consapevolezza della propria condizione, ma la loro parola individuale si annulla all'interno del sistema di valori e di idee del narratore. I loro discorsi sono subordinati ad un complessivo progetto autoriale<sup>28</sup>, limitati e contenuti da quanto il narratore dice su di loro. Nel suo discorso egli esalta i loro errori e sottolinea la parzialità della loro valutazione; e anche quando si verifica una qualche forma di identificazione, la verità di visione si impone a partire dal giudizio autoriale. Chiamerò perciò 'prospettivismo monologico' il processo di avvicinamento e di allontanamento che traduce la dialettica autore / materia narrata nel *Tristano* di Thomas e che si imposta su di un'inevitabile ed insuperabile incomunicabilità tra la voce del narratore e quella dei personaggi di cui ci racconta la storia.

Il mondo romanzesco dell'altro *Tristano*, invece, si organizza in base ad una differente concezione del rapporto autore / narratore / personaggi. Le scelte adottate da Bérroul nel concertare le diverse voci del suo romanzo (uso abbondante del discorso diretto, astensione dall'analisi autoriale, struttura per quadri giustapposti, predominanza del presente della performatività) muovono tutte in direzione di una rappresentazione mimetica della realtà narrata, rappresentazione in cui è impossibile per il narratore mostrarsi come esplicito o insostituibile momento di significazione. Infatti, pur senza rinunciare ad orientarsi in base ad una verità superiore, quella che ci vuole incondizionatamente solidali con i protagonisti, il *récit* di questo romanzo conosce molteplici verità, perché ciascun personaggio, o meglio, ciascuna voce, si propone al pubblico attraverso la propria interpretazione del mondo. Gli amanti, i due sovrani, i baroni felloni, l'assemblea dei baroni ed il coro dei sudditi di Cornovaglia si impongono alla nostra attenzione come altrettante possibili visioni della realtà; i valori ed i significati di quanto dicono o fanno si affermano in rapporto alla loro esperienza particolare ed individuale e non, come avviene nel *Tristano* cortese, in seguito alla loro contrapposizione ad un sistema di valori esterno alla storia. In altre parole, l'eroe parlante di Bérroul non coincide con quanto di lui ci dice il narratore, ma con quanto egli ci racconta del suo modo di concepire il mondo<sup>29</sup>. Contemporaneamente a ciò il nar-

<sup>28</sup> Progetto autoriale che coinvolge l'insieme delle funzioni del narratore.

<sup>29</sup> M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1963 (trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, pp. 64-5).

ratore elabora e riporta le credenze altrui come prodotti individuali e come oggetto critico del discorso dell'autore, e la prova di questo continuo dialogo tra le voci è nel fatto che, qualora il narratore adotti come propria la conoscenza relativa di un personaggio, il pubblico è immediatamente in grado di cogliere, dalla discrepanza rispetto a ciò di cui è informato, che il discorso diegetico contiene un'istanza seconda che rifrange l'intenzione autoriale. Perciò, poiché nel *Tristano* di Béroul la narrazione si organizza a partire da un rapporto autenticamente polifonico tra le diverse voci, quella di 'prospettivismo dialogico' sembra essere una definizione adeguata ad indicare la natura della dialettica autore / materia narrata di questo romanzo.

Ancora un'osservazione prima di concludere. Come sempre è stato riconosciuto, quello di Marco, personaggio decisamente lontano dalla tipica caratterizzazione del marito tradito, è un ruolo insolito nella letteratura medievale e Béroul lo ha saputo rappresentare in modo egregio. Nel corso della presente lettura egli è risultato protagonista di tutti gli episodi strutturali prospetticamente, e se questo ne fa il personaggio più interessante, ciò non dipende solamente dalla incompiutezza del frammento che conserva il poema. La posizione che Béroul gli attribuisce è, infatti, quella più complessa e conflittuale, e la sua caratterizzazione è in gran parte affidata al rapporto (dialogo) che questi stabilisce di volta in volta con i personaggi sulla scena. Al di fuori degli schieramenti, che vedono i giovani amanti e i loro nemici contrapporsi in base a posizioni predeterminate ed inconciliabili, Marco, zio marito e re, si trova costantemente costretto a modificare la propria posizione in relazione a quella dei suoi interlocutori. Si può anzi affermare che, a differenza di tutti gli altri personaggi cui la vicenda attribuisce un ruolo fisso e perfettamente delineato, Marco esiste solo rapportandosi dialetticamente ad essi, in modo da mediare e esplicitare la complessità delle aspettative e delle prerogative che la sua posizione comporta. In altre parole, la centralità che egli assume nella narrazione bérouliana dipende dalla natura essenzialmente dialogica del suo personaggio che, sebbene non conosca l'intima conflittualità degli eroi di Thomas, è senza dubbio quello più interessante per un lettore moderno.

ANNALISA PONTI  
Milano