

## Conclusioni

I frammenti del XII secolo che raccontano la leggenda di Tristano e Isotta, collocandosi alla frontiera tra la visione antica della passione come forza esterna che travolge e annienta e l'introiezione riflessiva del desiderio concepita in contesto cristiano, creano un nuovo modo d'amare e un nuovo modo di scrivere dell'amore:

Dans les romans de Tristan, le philtre devient cette nouvelle incarnation de la fatalité, soumettant les personnages à des sentiments que la forme narrative avait encore peu explorés dans la langue commune. L'histoire d'amour et mort de Tristan et Yseut devient le texte fondateur d'un nouvel art d'écrire un nouvel art d'aimer<sup>454</sup>.

Mi sono proposto di percorrere i momenti rivelatori di una forma-senso, quella della riflessività, che mi è sembrata l'asse intorno a cui ruota l'istituzione di questa nuova modalità di narrazione del sentimento. Dal suo particolare centro di valore, dalla sua particolare intonazione emotivo-volitiva, il personaggio assume in questi testi – criticamente e creativamente – il carico della propria storia e del proprio desiderio. Le *Folies Tristan* eleggono a principio macro-strutturale una forma che è già in nuce nelle versioni più antiche, una propensione riflessiva e estensiva tanto del testo quanto del personaggio. L'uso dell'analessi nel romanzo di Béroul situato al livello di un prospettivismo dialogico, dove il riflesso di un passato mitico illumina le spinte propulsive dei personaggi; le poetiche evasioni oniriche del romanzo di Thomas, con quella costante proiezione dell'amore in un altrove narrativo; la vertiginosa concatenazione di

<sup>454</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002, pp. 60-61.

testi nel lai di Maria di Francia: tutto confluisce in una disseminazione del sé alla ricerca di una storia in cui riflettersi.

I testi di Oxford e Berna, dove l'impossibilità dell'amore si traduce nell'impossibilità di un "Testo", hanno costituito lo schermo attraverso cui ho voluto leggere la storia di Tristano e Isotta. Le *Folies* si appropriano di dinamiche ludiche, facendo del gioco un percorso di formalizzazione tanto del tessuto diegetico quanto delle dinamiche identitarie. Attraverso l'effetto ludico della metatestualità e del travestimento (che ho preferito considerare come un'autentica metamorfosi), nella conquista di una condizione liminale, il personaggio avvia un racconto performativo con cui rielabora criticamente la sua storia e, manipolando i segni del romanzo di Tristano e Isotta, lo riconfigura, proponendo altri possibili narrativi. Ben oltre quello che è apparentemente un riassunto degli episodi precedenti, le *Folies* inscenano la coazione a ripetere a cui è condannata la storia dei due amanti, che, nel gioco della ripetizione, non conosce confini, ma si amplifica costantemente nel suo potenziale autoriproduttivo, rimandando non solo a se stessa, ma anche al sempre possibile altro da sé. In queste fluttuazioni diegetiche, il personaggio non è semplice agente della rimemorazione. La riconfigurazione diegetica si dipana parallelamente a una riconfigurazione del suo statuto identitario, in un rifiuto del principio d'identità che è solo superficialmente dato dal travestimento da folle, ma dietro il quale è invece possibile rintracciare un'autentica tendenza alla risoggettivazione, a una riscrittura costante del soggetto in un gioco di rinvii tra passato e presente, tra realtà e realtà possibile, o tra realtà e impossibile.

La critica ha messo in evidenza come non si possa far derivare direttamente i due testi delle *Folies* l'una dalla versione di Thomas, l'altra da quella di Bérout, poiché essi presentano ciascuno un'articolata confluenza di entrambi le versioni. In forza di un sovvertimento teorico dell'ordine delle priorità cronologiche, mi è parso che, di là delle insopprimibili e note differenze tra *version commune* e *version courtoise*, questa comune convergenza nei poemetti di Oxford e di Berna potesse indicare una prospettiva di avvicinamento delle due anime della leggenda tristaniana. La struttura diegetica delle *Folies*, che

Cesare Segre ha definito con felice pertinenza come un “motivo formale”, si rivela essere, pur nella varietà delle sue declinazioni, un comune denominatore di questa storia d’amore e morte, che sancisce l’imprescindibile legame di desiderio e atto affabulatorio, storia che si fonda su una spinta intenzionale – ricondotta al livello del personaggio – verso la dilatazione dei confini del sé e del testo. Bérουλ, con il suo già moderno prospettivismo, conferisce ai personaggi la possibilità di filtrare gli eventi, di riscriverli dal loro microcosmo particolare, di ridisegnare l’universo romanzesco alla luce delle loro intonazioni. Thomas, vero teorico del personaggio e del desiderio, delinea, dall’episodio della sala delle statue fino all’appello finale al lettore, un percorso di scavalco del limite dell’identità attraverso una narrativizzazione dell’identità.

La storia di Tristano pone al centro della sua stessa costituzione diegetica una rappresentazione di quella «caratteristica antropologica fondamentale» della finzione letteraria: creare «estensioni dell’umano, superamenti di sé, grazie alla sua libertà da limiti pragmatici»<sup>455</sup>. Immerso in questo sistema di riflessi diegetici, ritroviamo il centro di valore del personaggio, con «l’irrefrenabile tensione dell’individuo a superare se stesso e i confini del mondo reale, ovvero la spinta alla creazione di immagini fittizie»<sup>456</sup>. Il *Tristan en prose* valorizzerà il motivo di Tristano cantore, autore del suo stesso romanzo<sup>457</sup>. Le grandi compilazioni in prosa del XIII secolo, ormai libere dai vincoli formali della versificazione e dotate di una più consolidata padronanza della scrittura romanzesca, avvieranno un qualche ripiegamento del romanzo su se stesso, quella congenita riflessione dell’arte della prosa sulle proprie dinamiche e i propri strumenti<sup>458</sup>. Ma il tratto è già ben presente, in maniera più sfumata (e, forse, più complessa) nelle opere in versi, dove, più che una caratteristica

<sup>455</sup> Gambino, *Antropologia letteraria*, cit., p. 74.

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> Sul punto si veda la già citata raccolta di saggi *Des “Tristan” en vers au “Tristan” en prose*.

<sup>458</sup> Specificamente sul Tristano, si rinvia a Demartini, *Miroir d’amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le “Tristan en prose”*, cit.

della prassi romanzesca, vi leggerei, appunto, una caratteristica antropologica.

Leggiamo nel *Tristano* di un soggetto che si riscrive, che s'interroga su se stesso narrativizzandosi, oltrepassando il limite dell'attuale nel gioco dell'affabulazione. Nella riflessività, quel particolare fenomeno intimamente umano per cui si è contemporaneamente il proprio soggetto e il proprio oggetto diretto, opera una manipolazione del linguaggio, un attraversamento della molteplicità dei suoi livelli. La riflessività del soggetto si realizza nella (attraverso la) riflessività del linguaggio<sup>459</sup>. Nel momento in cui l'individuo scopre che «i segnali sono segnali» e che un messaggio può essere incorniciato – rileva Gregory Bateson nel suo *Una teoria del gioco e della fantasia* – si ha non solo l'invenzione del linguaggio, ma «si possono avere la complessità dell'empatia, dell'identificazione, della proiezione»<sup>460</sup>, ossia la scoperta dell'altro che è in noi, la fondazione del soggetto come essere dialogico. La scoperta del gioco del linguaggio, che è evidentemente la condizione primaria del sorgere dell'atto affabulatorio, sembra dunque strettamente legata alla propensione del soggetto a creare estensioni di sé, proiettarsi, identificarsi, raggiungere l'altro. Questo gioco del sé nell'altro da sé appare come uno dei tratti precipi di quello che, pur nel suo stato di brandelli, è uno dei capisaldi della cultura letteraria europea.

Il percorso critico attraverso la riflessività nel *Tristano* ha condotto a tre diversi nuclei di considerazioni. Esso ha costituito il luogo di una riflessione sullo statuto del personaggio nella poetica medievale, il luogo di un ripensamento della visione dell'amore che il medioevo ci ha trasmesso, nonché quello di un approfondimento delle implicazioni morali dei romanzi di Béroul e Thomas.

Quanto al primo punto, ho tracciato nel capitolo proemiale un quadro teorico in cui collocare il discorso critico sull'identità finzionale in ambito medievale, discorso che non può non chiamare in causa la questione del soggetto. Se è vero che non

<sup>459</sup> Turner, *Antropologia della performance*, cit., pp. 125 ss.

<sup>460</sup> Gregory Bateson, *Una teoria del gioco e della fantasia*, in Id., *Verso un'ecologia della mente*, cit., pp. 218-235, a p. 220.

è possibile rintracciare nel passato medievale la prefigurazione di un'intuizione dell'individualità declinata secondo un canone cartesiano (o kantiano), intuizione che trionfa in particolar modo con il Romanticismo, questo non deve far sottovalutare il ruolo che l'assenza del mito dell'individuo rinvenibile nei testi medievali può rivestire in una riflessione che voglia tener conto della genealogia multipla di un discorso sul soggetto. L'assenza d'individualità inscritta nelle forme discorsive medievali può essere uno strumento di elucidazione della configurazione prettamente liminale del soggetto postmoderno, soggetto costantemente spostato rispetto a un centro cartesiano-kantiano, soggetto smarrito – gettato – in una rete di relazioni. Si tratta, cioè, di interrogarsi sul potenziale euristico della poetica medievale nel progetto di un'archeologia del soggetto<sup>461</sup>. Continuare a celebrare il mito dell'individuo, nonostante i duri attacchi a cui è stato sottoposto nel corso del XX secolo e, più recentemente, con le acquisizioni delle neuroscienze, significa restare ancorati, come ha sostenuto René Girard, a una forma di critica romantica.

La mia lettura dei frammenti tristaniani costituisce, con una trasposizione metonimica, solo un frammento di un simile progetto. Essa si prefigge di ribadire, contro semplificazioni ancora persistenti e attraverso un corpus circoscritto, la complessità della costellazione identitaria che i testi medievali possono dischiudere. Thomas, Bérout, Maria di Francia, gli autori delle *Folies* danno voce a un vero e proprio pensiero narrativo in cui il soggetto si ripercorre, rimedita e riconfigura nelle riverberazioni delle possibilità del sé. In modo diverso ma complementare, i *Tristano* di Thomas e di Bérout sono due romanzi della memoria, in cui il pensiero di un altrove temporale si risolve in una disseminazione identitaria nelle possibilità estensive offerte dal racconto. L'«etica dell'irrisolto in cui centrale è un'assenza, una distanza»<sup>462</sup> implicata dall'evento del desiderio genera un ripiegamento del soggetto su se stesso. L'impellenza e la violenza del desiderio invita il personaggio a cercarsi altrove, a

<sup>461</sup> Si rinvia a Boulnois, *Généalogies du sujet*, cit., e a Alain de Libera, *Naissance du sujet*, Paris, Vrin, 2007.

<sup>462</sup> Gioia Zaganelli, *Aimer, soffrir, joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 284.

rincorrere una storia. Tristano e Isotta si concepiscono già come in rapporto dialettico con l'Altro. I due protagonisti sono alle prese con vere e proprie pratiche di soggettivazione; la loro posizione emozionale rispetto alla storia di Tristano e Isotta li rende interpreti di se stessi: «l'interprétation de soi trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée»<sup>463</sup>. Traspare, cioè, in questi testi una problematizzazione dell'identità, una coscienza degli intricati rapporti tra il sé e la storia di sé, lo smarrimento del soggetto in un'oscillazione tra realtà e idealità, la sua costitutiva mancanza a essere che genera una spinta propulsiva verso un'alterità mai veramente assimilabile.

Veniamo al secondo punto, la questione dell'amore medievale. Il medioevo non ci ha trasmesso una visione univoca dell'amore, ma una costellazione discorsiva plurima sull'amore. Accantonate le ipotesi di una realtà sociologica dell'amore cortese, esso è stato, dunque, valorizzato per il suo ruolo di discorso. In un senso più estremo, è stato detto che non è mai esistito un amore cortese, ma solo un amore poetico, un amore per la lettera, in una sorta di autosussistenza iperbolica del fenomeno letterario.

Allontanandomi sia da una prospettiva sociologica che da una prospettiva retorico-poetica, mi è sembrato che una lettura antro-po-letteraria del *Tristano* potesse far guardare alla questione in maniera meno rigida, più flessibile. Nelle *Follie*, si delinea un amore come dialogo solipsistico tra il soggetto amante e le voci della sua stessa alterità, in un gioco di rifrazioni identitarie che reclamano una narrazione. Nei romanzi maggiori, l'amore di Tristano e Isotta sembra continuamente reclamare un testo, creare un legame tra sé e una storia – altra, mitica, poetica, modellizzante. Nella fine lunga del romanzo di Thomas, Isotta teorizza questa tendenza, dichiarando che l'amore è, in fondo, un racconto dell'amore, una proiezione estensiva in un universo di parola. Il soggetto attraversato dal desiderio è scisso tra due presenti, tra un fenomeno e un progetto, che si rinviano l'uno all'altro in una coincidenza impossibile, ma che da questa

<sup>463</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 1996, p. 138; trad. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaka Book, 1996.

impossibilità sono entrambi alimentati. Il soggetto-amante è, insieme, un corpo intenzionale e un soggetto-testo. I testi tristaniani incarnano quella che Paul Ricœur chiama la volitività delle passioni, che non si collocano mai a un grado zero dell'impulso, ma sono spinte e organizzate da una parallela intenzionalità immaginario-narrativa. L'amore non può prescindere da un *parler dulcemente d'amur*. Il lettore di Thomas sarà invitato, in un gioco di memoria confusiva, a inserirsi in questa progettualità narrativa del desiderio<sup>464</sup>.

Il terzo nucleo di argomenti che il trinomio identità-desiderio-racconto mi ha dato modo di percorrere riguarda gli aspetti morali dei romanzi di Tristano. Qual è la posizione di questi due enigmatici autori, Thomas e Bérout, rispetto alla colpa degli amanti di Cornovaglia? La storia di Tristano e Isotta richiama alla responsabilità di un giudizio:

Ogni ripresa narrativa della storia tristaniana s'inserisce a buon diritto nel dibattito sull'amore in rapporto alla morale sociale, centrale nella seconda metà del XII secolo: un ampio dibattito, che coinvolge molti esponenti della cultura letteraria settentrionale e meridionale galloromanza, e che impone prese di posizione nel merito della vicenda. Il tentativo di Thomas, l'altro grande autore di una versione narrativa della storia, di prenderne le distanze astenendosi dal *jugement* (note ormai, credo, le sue esplicite dichiarazioni di neutralità dal punto di vista "sentimentale") e affievolendone i risvolti sociali, è solo apparente, se finisce per offrire il suo pessimistico *récit* a tutti coloro che amano uno specchio [sic] da cui trarre insegnamenti contro le pene e gl'inganni dell'amore<sup>465</sup>.

<sup>464</sup> «Per l'inconsolabile Orfeo, che la nostra fantasia vorrebbe strappare al mito, ci piacerebbe che eros e narrazione fossero invece inseparabili. Basta, in fondo, un lieve scarto di prospettiva e il mito cambia di segno. Dicendo che il poeta canta proprio di Euridice, dell'amata, della sua storia, lo stesso Virgilio si fa complice del gioco: il fatale "voltarsi" può sottilmente assumere un senso diverso. Egli si è infatti voltato non solo per vederla e toccarla, ma anche per cantare questa storia proprio a "lei". Nonostante il mito abbia fatto di lui il poeta degli Inferi e della morte, la sua irrisistenza al desiderio di voltarsi è il gesto di un amante che non può rinunciare all'amore in quanto scena di reciproca narrazione e comparizione [...]. Gli amanti si guardano, si toccano e si raccontano le loro storie. Non c'è dio che possa ignorarlo, neanche quelli che promettono l'impossibile» (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* [1997], Milano, Feltrinelli, 2011, p. 149).

<sup>465</sup> Bertolucci Pizzorusso, *Bérout e il suo "Tristan"*, cit., p. 213.

Ho voluto suggerire che i frammenti del romanzo di Thomas offrono qualcosa di più complesso di una disapprovazione dai toni austeri e moraleggianti, e che, in linea con le celebri pagine di Jean Frappier, il giudizio sul freddo chierico analista che dà forma con i suoi versi a una condanna degli eccessi della passione andrebbe ridimensionato:

Quant à la “clergie” de Thomas, il ne faut pas l'exagérer, au détriment des éléments courtois, sur la foi de passages isolés, non replacés dans un ensemble, ou mal interprétés. Lui a-t-elle jamais donné le pli d'un auteur pieux, d'un moraliste chrétien? Si oui, par quelle singularité ou plutôt par quelle aberration aurait-il entrepris de composer, œuvre de longue haleine, un nouveau *Tristan* dédié “à tous les amants”?<sup>466</sup>

L'analisi dedicata al romanzo di Thomas ha indicato in quei «passages isolés» una maschera retorica di densa rilevanza semiotica, una voce che coadiuva la sottile analisi dei moti dell'anima. La parola di Thomas, con le sue dichiarazioni di estraneità ai dolori dell'amore, s'inserisce pienamente nel sistema dei personaggi, ne diventa un punto di riferimento, facendosi segno di uno dei due poli tra cui i personaggi oscillano, nei loro passaggi da un grado minimo a uno massimo di assoggettamento all'eros, nell'altalenante destreggiarsi tra tentativi di affrancamento e richiamo di una forza che li trascende. Al contrario di quanto lascia intendere Frappier, che radicalizza il potere della *juridiction d'Amour*, mi pare infatti che uno dei fili che costituiscono il tessuto della scrittura thomasiana sia proprio quell'oscillazione tra opposti che connota i personaggi. Rappresentativa, in questo senso, la figura del doppio di Tristano, Tristano il Nano, invenzione di Thomas, che avvierà la tragedia finale richiamando il protagonista ai doveri dell'amante perfetto, doveri da cui sembrava essersi allontanato, in un momento di fuga dal modello che il personaggio di Tristano è destinato a incarnare. Il romanzo si articola come un vorticoso discorso ondeggiante tra gli eccessi della passione e la sua negazione, alla ricerca di una misura, di una razionalità nell'irrazionale. Una ricerca che si rivela fallimentare sul piano

<sup>466</sup> Frappier, *Structure et sens du “Tristan”*. *Version commune, version courtoise*, cit., p. 263.



della storia di Tristano e Isotta, ma che si profila come ancora aperta e possibile su un piano altro, quello della performance dei *diz e vers* di Thomas d'Angleterre.

È indubbio: Thomas mette in scena il circolo vizioso di gelosia, competizione, dolore, lotta per il godimento sempre in agguato nell'esasperata negazione dell'isolamento dell'io azionata dall'amore. Ma la sua posizione rispetto alla storia di Tristano e Isotta non va cercata in un'ontologia del significato, non va cercata al livello della "rappresentazione di un'erotica" ma a quello di "un'erotica narrativa", al livello, cioè, del rapporto tra testo e lettore, rapporto mirabilmente tematizzato dal nostro autore. Thomas imbastisce, come farà Dante con il V canto dell'*Inferno*, un gioco di osmosi tra vita e racconto da cui il lettore potrà ricavare un modello di desiderio catartico, una ridefinizione del proprio vissuto attraverso l'Altro. Il gioco mimetico, il *recorder*, non coinvolge qui semplicemente la sfera della rappresentazione, né quello della rivalità nell'imitazione, ma chiama in causa una strategia di soggettivazione estetica, ossia di una presa di coscienza, realizzata nell'alveo di un pensiero narrativo, del proprio essere – contro ogni teleologismo – possibilità aperta che attiva uno scatto progettuale e ci pone come esseri intenzionali, orientati a un'alterità, oltrepassanti. Il *recorder* di Thomas esalta lo spazio liminale e flessibile della lettura, è l'invito all'inserimento in una polifonia extratestuale veicolante un atto di comprensione, quella comprensione – quella *raison* – negata alla polifonia interna al testo.

Quanto al romanzo di Bérout, Barbara N. Sargent-Baur, in polemica con i vari studi sull'influenza dell'etica abelardiana nel romanzo, faceva notare, a ragione, come una lezione di morale cristiana non vi costituisca un tratto precipuo:

En conclusion, on peut lire le roman de Bérout dans une perspective morale, c'est une approche qu'il faut tenter, tout comme une autre. Mais à la lumière de cette expérience, il semble que l'éthique chrétienne, comme l'éthique tout court, n'a pas guidé le poète dans ses jugements, et que son roman n'est pas à classer parmi la littérature moralisante<sup>467</sup>.

<sup>467</sup> Sargent-Baur, *La dimension morale dans le "Roman de Tristan" de Bérout*, cit., p. 56.

Per la studiosa, i due protagonisti di Béroul sono dei «sauvages, inapprivoisé et inapprivoisables»<sup>468</sup>, «qui commettent l'adultère aussi souvent que possible, qui mentent régulièrement et avec virtuosité, qui se moquent de normes de leur société, qui sont motivés par la soif de vengeance»<sup>469</sup>. Ecco, inoltre, quanto annotato a proposito di «Tristan en tant que chevalier»:

Nous entendons parler de ses prouesses anciennes avec le Morholt et le dragon irlandais; mais dans le fragment qui nous est parvenu, il ne fait que menacer des lépreux du haut de son destrier, jeter un défi à ses pairs qui l'accusent (défi que personne n'ose relever, comme on peut s'y attendre), combattre incognito à la Blanche Lande (où il se borne à casser le bras d'Andret) [...]. Somme toute, un ensemble d'actions peu recommandables et qui sont loin d'être héroïques<sup>470</sup>.

Come Frappier, che cristallizzava i protagonisti di Thomas in una chiusa ossessione amorosa, anche Sargent-Baur cede all'inquadramento del personaggio in uno schema rigido, isolando il basso-materiale-corporeo in cui si muove il protagonista di Béroul. Per mia parte, mi sono proposto di sondare il risvolto estetico di questa non-etica. In un'analisi che ha interrogato i modi d'essere dell'identità in tutta la loro incoerenza e complessità, ho cercato di individuare una forma-senso che illustrasse come il frammento di Béroul prescinda da una connotazione morale, oltrepassi l'idea di colpevolezza o non colpevolezza degli amanti. Ne è emersa una visione del personaggio più articolata di quella descritta da Sargent-Baur. La stessa studiosa riconosce, d'altronde, che Tristano e Isotta «sont au-dessus de commun des mortel», che «si Béroul fait la preuve d'un zèle partial à l'égard de Tristan et Yseut, ce doit être à cause non de ce qu'ils font mais de ce qu'il sont», ossia esseri «supérieurs aux autres»; ma, continua Sargent-Baur, «supérieurs d'après des critères qui ne sont jamais explicités»<sup>471</sup>.

Al contrario, i criteri che definiscono questa superiorità sono ben enucleati nel romanzo, e corrispondono proprio a quelle

<sup>468</sup> Ivi, p. 55.

<sup>469</sup> Ivi, p. 54.

<sup>470</sup> Ivi, p. 53.

<sup>471</sup> Ivi, p. 55.

«prouesses anciennes avec le Morholt et le dragon irlandais» che la studiosa liquida con troppa fretta. Uno studio del personaggio come centro di valore, latore di una particolare intonazione che costituisce il suo filtro rispetto alla storia, ci ha portati alla lettura del romanzo di Bérουλ come attraversato dall'ombra di un racconto mitico che adultera costantemente il presente in forza di un'ibridazione tra il basso di una concretezza viva e attuale e l'alto di un modello trascendente e a-temporale. È il riferimento a quel modello, quel costante processo d'identificazione, quella traslazione in un altrove narrativo a rendere Tristano e Isotta esseri superiori, oltre ogni morale religiosa e sociale, portatori di una *hybris*, di una fierezza ostile alle regole che li apparenta ai grandi eroi del mito, benché creature del medioevo feudale e cristiano. Il romanzo di Bérουλ incorpora il mito non semplicemente rifunzionalizzandolo, ma collocandolo al suo centro, dialogando con esso, eleggendolo a autorità trascendente di cui la maschera silente di Dio è un segno: l'eroe del mito è oltre le coppie dei contrari, oltre il principio di non contraddizione, e la sua parabola può svolgersi tra colpa e innocenza. Non si tratta della prefigurazione medievale di un'autonomia dell'arte, di *art pour l'art*, né di un processo dialettico di superamento delle opposizioni. Si tratta di una forma di pensiero capace di "comporre" gli opposti, di "mantenerli in relazione" nel flusso della simbolizzazione; si tratta della possibilità di una coesistenza che solo alla nostra sensibilità moderna suona come contraddittoria e confusa<sup>472</sup>.

In conclusione, credo sia doveroso giustificare l'approccio metodologico di questo lavoro, che, in realtà, è un modesto manifesto della negazione di una metodologia.

Già nell'intuizione iniziale che ha avviato questa ricerca, ossia la scelta di eleggere le *Follie* a presupposto e, in un certo qual modo, verità della parabola tristaniana, ho evidentemente preso le distanze da un'indagine strettamente filologica o storico-letteraria. Ho rivendicato quella libertà dell'interprete, limitata solo da un attento ascolto delle opere, che faceva definire

<sup>472</sup> Ferruccio Vigna, *Prefazione*, in *Jung e le immagini*, a cura di Ferruccio Vigna, Bergamo, Moretti e Vitali, 2010, pp. 9-21, a p. 11.

a Leo Spitzer la critica letteraria come un «abituale processo di pensiero»<sup>473</sup>. Ho utilizzato un apparato di strumenti tratti da diverse discipline: l'antropologia, la psicoanalisi, la filosofia, la semiotica, la linguistica. Georges Devereux metteva in guardia dall'approccio, nell'indagine sull'umano, basato su un solo metodo ben definito, che maschererebbe una forma di difesa, d'isolamento, di protezione rispetto all'angoscia di poter scoprire il sé nell'altro<sup>474</sup>. Mi sono posto davanti al testo tenendo a mente l'insegnamento di Erich Auerbach: «Gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo»<sup>475</sup>. Ho chiesto ai testi tristaniani che cosa potessero dirci in quanto discorsi antropologici sul soggetto umano, sulle vicissitudini del desiderio, su quella impellenza tutta umana di riconoscersi in un narrato. Concentrato sulla mia domanda, ho utilizzato ogni strumento mi sia parso pertinente e utile per mostrare che il personaggio è un concetto, anche nel patrimonio letterario medievale. Ho cercato di leggere in questi testi quello che potesse avvicinarli al lettore moderno a dispetto di un'insormontabile alterità, nella consapevolezza di rendermi fautore di quella che Alberto Varvaro definiva una «critica eterodossa»:

Tentativi di questo tipo sono a mio parere tutt'altro che inutili. Essi innanzitutto mantengono il romanzo medievale all'interno del circuito delle letture contemporanee, senza relegarlo tra i vecchiumi muffiti di una soffitta letteraria. Poi essi possono farci sperare in qualche reale novità di interpretazione. Sono come puntate di comando che saggiano il terreno davanti all'avanzata delle formazioni più tradizionali<sup>476</sup>.

Tuttavia, pur in questa rivendicazione di libertà esegetica, mi sono sempre attenuto, facendo mia la lezione dei due padri della stilistica citati sopra, all'ideale della forma come orientamento sul mondo. Ho interrogato una traccia, quella dell'annalesi, inizialmente in una pura prospettiva narratologica, per rendermi poi conto del suo carattere di forma-senso motore di

<sup>473</sup> Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, p. 280.

<sup>474</sup> Georges Devereux, *From Anxiety to Method in the Behavioural Sciences*, La Haye-Paris, Mouton, 1967.

<sup>475</sup> Erich Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 26.

<sup>476</sup> Varvaro, *Il "Tristan" di Bérout, quarant'anni dopo*, p. 346.

una verità tristaniana, del suo dinamico sostrato antropo-narrativo. Contro ogni pregiudizio che tende a tener separati forma e essenza, «l'istinto e la scienza formali» non sono forse il principio della vitalità di un'opera?<sup>477</sup>

<sup>477</sup> Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, cit., p. 19.