UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"

DOTTORATO DI RICERCA
IN
"LETTERE, LINGUE E ARTI"
(XXXVII CICLO - PON)

SPAZIO SELVAGGIO E SPAZIO URBANO: IL RAPPORTO CON LA NATURA NELL'EUROPA DELLE ORIGINI E DELL'ETÀ ROMANTICA

Dottoranda: *Maria Ruggero*

Relatore: Prof.ssa *Lorella Bosco*
Correlatore: Prof. *Riccardo Viel*

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Indicazioni generali p. 4

Introduzione p. 6

Primo Capitolo. Il rapporto dialettico tra la tradizione e la modernità p. 15
1.1. Continuità e discontinuità letteraria p. 15
1.2. Letteratura e topica p. 36

Secondo Capitolo. Lo spazio nel Medioevo p. 47
2.1. Una prospettiva fattuale, ideologica e religiosa p. 47
2.2. Organicità p. 57
2.3. Lo spazio letterario: la ricezione del *locus amoenus* e del *locus horridus* p. 63

Terzo Capitolo. Tristano e Isotta p. 71
3.1. Lo spazio nella materia tristaniana p. 71

Tristano e Isotta - Béroul

3.2. La corte di Cornovaglia p. 72
3.2.1. Il verziere p. 73
3.2.2. La camera p. 80
3.2.3. A palazzo p. 86
3.3. Fuori dalla corte p. 87
3.3.1. Il Salto di Tristano p. 87
3.3.2. Il fossato p. 93
3.3.3. In strada p. 95
3.3.4. La corte dei lebbrosi p. 96
3.4. Il Morrois p. 98
3.5. Al limitare del bosco: al romitaggio p. 147
3.6. Al Guado Periglioso: la prateria p. 154
3.7. Per il borgo p. 161
3.8. Il monastero di San Sansone p. 164
3.9. Ai margini del terreno bruciato p. 166
3.10. Nel sotterraneo p. 169
3.11. La corte di re Artù p. 172
3.12. La palude p. 175
3.13. La pianura p. 181
3.14. La *chanbre jonchie* p. 188
3.15. Il mare p. 197

La Follia di Tristano - Il Manoscritto di Berna

3.16. A corte p. 198

Tristano - Thomas

3.17. In mare, a terra p. 207
3.18. Nel giardino p. 212

3.19. La camera: In Bretagna, in Inghilterra p. 214
3.20. La sala delle statue e l'acqua ardita p. 221
3.21. In Inghilterra, il corteo p. 223
3.22. La corte inglese p. 226
3.23. La corte di Bretagna p. 237
3.24. Londra p. 241
3.25. In mare, a terra p. 246

La Follia di Tristano: Il manoscritto di Oxford

3.26. A Tintagel p. 255

Quarto capitolo. Una lettura contrastiva: spazio antropizzato, spazio naturale, l'uomo medievale p. 265

Quinto capitolo. Lo spazio nel Romanticismo tedesco p. 277
5.1. Una prospettiva fattuale, culturale e scientifica p. 277
5.2. Lo spazio fiabesco: tra archetipo e storia p. 301
5.3. Possibilità e limiti di una lettura ecocritica p. 310

Sesto capitolo. Lo spazio fiabesco nel primo e nel medio Romanticismo p. 313
6.1. Melusine e ondine: tra l'atavico e la contingenza p. 313
6.2. I luoghi del racconto p. 325

Sehr wunderbare Historie von der Melusina - Ludwig Tieck

6.2.1. Il *Wald* p. 326
6.2.2. Lo spazio storico-leggendario p. 354
6.2.3. La grotta p. 357
6.2.4. Lo spazio antropizzato p. 367
6.2.5. La montagna p. 372

Undine - Friedrich De-La Motte Fouqué

6.3. Figure femminili: ondine p. 376
6.3.1. Un iniziale *locus amoenus* p. 377
6.3.2. Il *Wald* p. 391
6.3.3. Lo spazio antropizzato e geostorico p. 400
6.3.4. La dimensione acquatica p. 408

Settimo capitolo. Una lettura contrastiva: spazio naturale, spazio antropizzato, l'uomo romantico p. 413

Ottavo capitolo. *Traits d'union* e semantizzazioni divergenti p. 421
8.1. Una panoramica globale e contrastiva p. 421

Conclusioni p. 427

Bibliografia primaria p. 429

Bibliografia secondaria p. 431

Sitografia p. 441

Dizionari p. 441

Indicazioni generali

*Laddove non compaia un'indicazione, le traduzioni sono mie.

Introduzione

Il seguente progetto di ricerca *Spazio selvaggio e spazio urbano: il rapporto con la natura nell'Europa delle origini e dell'età romantica* si pone l'obiettivo di analizzare con occhio contrastivo specifici *loci* naturali e antropizzati rappresentati sul piano narrativo in alcune opere della letteratura medievale e romantica.

Sul piano burocratico, il lavoro rientra e si sviluppa nell'ambito della tematica *green* - Dottorato PON - finanziato congiuntamente dall'Unione Europea e dai fondi d'Ateneo. *A latere* di una ricerca accademica ordinaria necessaria, l'attuale situazione ambientale, *de facto* disastrosa, ha ingiunto la disposizione di ulteriori fondi funzionali ad una specifica e collettiva missione, già enucleata nell'*Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile*. Il rapporto umano con la realtà circostante si configura come il minimo comun denominatore dell'obiettivo europeo, che si impone un unico scopo: una riflessione contingente su un tema così urgente e necessario, propedeutico ad una auspicata *call to action* nei confronti dell'ambiente.

Sul piano letterario, già negli anni Settanta del secolo scorso, come risposta alle spie di problematizzazione, non più omissibili e non più ammissibili, nasce un apparato teorico e metodologico incentrato sull'importanza di un'*environmental literature*, gettando le basi agli attuali studi dell'ecocritica. Quest'ultima si sviluppa nel corso del tempo secondo una pluralità di declinazioni onomastiche e di strumenti cognitivi divergenti, tuttavia, sin dai suoi studi pionieristici, lo spazio viene riconosciuto come imprescindibile fondamento analitico. Proprio Lawrence Buell, infatti, lo individua come strumento congeniale per approcciarsi alla valutazione letteraria del rapporto tra l'uomo e la natura, rintracciando quattro livelli semantici. In primo luogo, la scelta dello spazio in cui ambientare la scena narrativa risulta cruciale per l'obiettivo autoriale, esso non è dunque casuale, ma svolge una specifica funzione nell'espressione di un determinato messaggio e, dunque, nella globale interpretazione testuale. In secondo luogo, esso deve essere percepito sulla base di quel peculiare sottotesto socio-culturale che veicola: ad esempio, il *Wald* tedesco non equivale alla valenza semantica della foresta italiana. In terzo luogo, si valuta l'esperienza personale dell'autore, in termini biografici, rispetto a quel determinato spazio, e, infine, la ricezione da parte del lettore, - un lettore italiano, non germanista, recepisce la portata significativa del *Wald* diversamente rispetto a un lettore tedesco. Lo spazio, così identificato, si configura come lo strumento funzionale all'indagine di questo rapporto, ponendosi in maniera così centrale che lo studioso Barry Lopez nel 1997 ha definito la letteratura ambientale come «literature of place», «letteratura del luogo».

Ancor'oggi, dopo circa trent'anni, lo spazio mantiene il suo *status* di strumento scientifico indispensabile per condurre un'analisi letteraria su questo specifico argomento. Al contempo, sono sorte varie correnti di pensiero che vogliono problematizzare la questione storicizzandola e calandola nella realtà attuale della globalizzazione, fenomeno che ha investito il pianeta negli ultimi decenni. Cosa vuol dire, infatti, spazio oggi? Da qui emerge la risposta dell'eco-cosmopolitismo teorizzato da Ursula Heise nel suo *Sense of Place and Sense of Planet* pubblicato nel 2008. La studiosa sostiene una visione postmoderna e l'elaborazione, da una prospettiva narrativa, di immaginari ecologici del globale, partendo dal presupposto che lo spazio debba essere inteso come una comunità planetaria. Di contro, si è espresso il bioregionalismo fondato da Tom Lynch e difeso nel suo testo *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology and Place* del 2012. Lo studioso richiama la valenza peculiare di un luogo, anche in termini postcoloniali e non solo, problematizzati, cioè, da fenomeni quali la diaspora, l'esilio, il *displacement.* Si cerca, pertanto, una soluzione conciliatrice tra l'universale responsabilità verso la terra, luogo comune a tutti, e quella non-oggettività che si traduce in un soggettivo attaccamento emotivo e culturale rispetto ad un luogo specifico. La tematica è così attuale che anche l'ultimo convegno dell' *Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura - Compalit* tenutosi a Bologna nel mese di dicembre 2024 ha discusso mediante un *panel* specifico il locale e il globale nella letteratura ambientale coeva. Nonostante la contingenza, continua ad essere assodata la rilevanza dello spazio come strumento di analisi e di ricerca.

All'interno di questa cornice più vasta, tematicamente affine, si staglia il seguente lavoro che si allinea, sul piano dell'interesse e della riconosciuta centralità spaziale, agli studi attuali legati al complesso dell'Antropocene. La definizione di questo progetto ha comportato alcune scelte di attuazione metodologica, implicando necessariamente delle rinunce. Risulta, infatti, di facile comprensione che un tema così universale sia stato già oggetto, seppur in tempi non così sospetti, o, almeno, non così urgenti, di ampi studi. Il rapporto uomo-natura è il *topos* dei *topoi,* proprio per la sua esistenziale universalità, anche se oggi subisce una rilettura più attenta alla luce delle specifiche indicazioni eco critiche e delle problematizzazioni fattuali. Su questa base, la domanda da cui scaturiscono tutte le altre è stata: come approcciarsi adeguatamente e innovativamente ad un tema così vasto e, anche, in fondo, così proposto, interpretato, analizzato? L'ecocritica offre una soluzione: partire dal *locus*, intendendolo nella totalità semantica considerata da Buell. Risposta, tuttavia, che non risolve la questione *in toto*.

Anche alla luce delle più recenti rivisitazioni, la prima domanda, infatti, è stata: quale spazio, quali spazi? Essi sono così imprescindibili nella narrazione e nella critica che si decide di recuperarli nelle due forme che più sovente ci giungono dal passato letterario, due forme

dicotomiche, ma topiche, che raccontano una storia diversa della percezione umana rispetto all'ambiente: *spazio selvaggio,* intatto, naturale, e *spazio urbano*, antropizzato, reso utilitaristicamente. Sullo spazio, dunque, sviluppato in questa duplice accezione non ci sono stati dubbi, ci si è allineati alle indicazioni ecocritiche, ma scegliendo i due opposti *topici*. Si potrebbe sollevare il problema dell'abuso tematico. Di certo, l'antico contrasto città-campagna pullula già nelle pagine letterarie di Teocrito e di Virgilio; il disagio del contrasto è presente da sempre seppur in una forma *ante litteram* rispetto a come noi, figli di un diverso progresso tecnico e scientifico, lo intendiamo. Al contempo, sono i due poli che più parlano di noi, del nostro essere uomini, delle nostre abilità di vivere gli spazi intoccati, che provocano nell'interiorità - anche in un'epoca in cui questa non era stata teorizzata - specifiche sensazioni, pensieri ed emozioni, così come ricordano le nostre abilità di forgiare gli spazi, anche, in fondo, per la nostra sopravvivenza, per le nostre necessità pragmatiche. Entrambi fanno parte della nostra Storia umana, tra i sentimenti di timore e di sublime e il riconoscimento razionale delle nostre capacità di gestione - anche se poi l'utilitarismo ha preso il sopravvento… Il secondo sintagma del titolo, *il rapporto con la natura* - e non solo con essa, potremmo dire adesso che il progetto di ricerca è divenuto un lavoro compiuto -, sottende, infatti, la consapevolezza di un'imprescindibile interazione tra il *Mensch* e lo spazio. Se è, infatti, indubbia l'*identità relazionale* che l'essere umano instaura con il luogo specifico - sia per sposare le istanze della geocritica sia per rievocare la diatriba attuale -, solamente la considerazione di questa doppiezza può consentire la comprensione dell'attitudine nella sua *totalità*. Si ripropongono, pertanto, nella loro accettata tipicità, perché raccontano qualcosa di profondamente e globalmente universale ed esistenziale, seppur adesso rivisti sotto la contingente lente analitica ecocritica. Spazio selvaggio e spazio urbano vengono, infatti, qui sviluppati sulla base di quella quadrupla accezione di significato teorizzata da Buell, considerati, dunque, da una prospettiva narrativa, storico-culturale, e,- ove possibile -, biografica e ricettiva.

In secondo luogo, si definisce necessariamente il tempo con un'inversione di marcia. In un momento in cui si studia la tematica *green* oggi e ci si chiede che giusto approccio assumere nei confronti dello spazio - di nuovo, locale o globale? -, si è, al contrario, scelto di non guardare al presente, ma al passato, anche lontano, al fine di comprendere da dove nasca e come si sviluppi diacronicamente il problema ambientale, cercando di afferrare remote percezioni, attitudini umane, concatenazioni di causa-effetto, di capire *come* la materia letteraria nelle sue diverse forme *abbia comunicato* e *abbia rappresentato* diversi modi di *vivere gli spazi nel tempo*, soprattutto in relazione ad una specifica estetica, che combina natura e cultura. Il perché è di facile intuizione. Capire il passato e riflettere sulle radici di un

problema costituisce il primo passo per la modificazione dell'approccio e l'auspicata risoluzione. Se gli studi umanistici svolgono da sempre questo ruolo di riflessione, l'analisi della materia narrativa passata può contribuire ad ampliare la comprensione critica e, solo successivamente, a cambiare attitudine e, ci si augura, ad agire.

La decisione concernente una lettura diacronica si è legata ad un terzo quesito propedeutico alla definizione progettuale: quale tempo? quale passato? Assodato che la relazionalità tra spazio e uomo sia atavica, arcaica, primordiale - ed è per questo, è stato già detto, che si ritorna al *topos* del contrasto -, è pur vero che il modo di percepire, capire e vivere la realtà circostante risente di una serie di stimoli culturali che fanno parte dell'essere umano. L'esistenziale universalità del *topos* si arena davanti ad una storicizzazione e ad una peculiarità linguistica, culturale e rituale. Parlare, cioè, di spazio - naturale e urbano - e del rapporto con l'uomo impone la preliminare comprensione del complesso ideologico in cui la relazione è calata. Ciò ha comportato un'ulteriore decisione: l'individuazione di due epoche storiche e di due sistemi culturali. L'impianto metodologico comparatistico è apparso come la scelta più idonea per non arenarsi su un unico complesso, - perorare, in un certo senso, una tesi miope -, ma per compiere un *excursus* sia cronologico sia culturale, e comprendere, con più ampio raggio, modalità di variazione percettiva e rappresentativa sulla base dell'estetica contingente. L'approccio nei confronti del tempo si sviluppa, in tal modo, in maniera trasversale: è diacronico, ma è anche contrastivo, al fine di osservare i cambiamenti storici e, dunque, di riflesso, letterari. Si considerano il Medioevo e il Romanticismo. La predilezione di questi due momenti non è stata casuale, ma ha risposto a dati consolidati da una sterminata bibliografia. Da una parte si delinea il XII secolo, pieno Medioevo, la forza religiosa è predominante e tutto è permeato dal Credo. Segue uno stacco ideologico - culturale fondamentale: il tramonto dell'*ancien régime,* lo scetticismo secentesco davanti al dogma in nome di un antropocentrismo sempre più invadente, l'età dei Lumi di impronta kantiana. Il polo medievale si rimette poi in comunicazione con il polo del Romanticismo, proprio nel momento in cui dal disorientamento cognitivo scaturisce la necessità di ridefinire un sistema organico. Si volge lo sguardo indietro, per capire e costruire - un po' come il sottotesto ideologico di questo progetto. Si potrebbe, secondo una banale sintesi, dire che i due tempi incarnano un'unità e una rottura, un *continuum* e la ricerca di un *continuum*. La scelta di questi due passati e sistemi culturali risponde, inoltre, al fatto che stabiliscano una proficua relazione dialogica, seppur nella loro diversità. Il Romanticismo tedesco, di fatto, non sarebbe esistito senza l'interesse medievale romanzo. La scelta del tempo storico è così assodata: Medioevo romanzo e Romanticismo tedesco, organicità *vs* rottura, sistema culturale-religioso unitario *vs* sistema culturale *in fieri;* inevitabilmente essi veicolano una diversa percezione, un

differente *modus operandi* nella vita e, dunque, nello spazio, nell'ambiente, nel suo rapporto con l'uomo.

Si tratta di una selezione temporale e culturale che, comunque, non è granitica, ma che sottende diverse domande: si pongono agli antipodi riguardo la tematica qui affrontata oppure condividono, sorprendentemente, forme e modalità di approcci moderni? Si può di fatto sostenere che nel Medioevo sia tutto *storicamente* religioso, oppure si può problematizzare questa istanza? In egual misura, il Romanticismo apre ad una totale disorganicità, oppure vi sono elementi in comune rispetto all'impronta unitaria medievale? La scelta, cioè, di queste due epoche storiche apre ad un'attiva riflessione comparatistica incrociata, non dogmatica. L'ottica temporale-culturale non è, cioè, tanto dicotomica, quanto analitica, talora ricostruttiva e talora costruttiva di istanze comuni e divergenti, di due tempi diversi ma ugualmente indispensabili soprattutto per la formazione europea.

Definite le coordinate di spazio, tempo, cultura, il quarto elemento che sottende a questo studio apre alla letteratura, cuore della ricerca, che impone una scelta narrativa. L'individuazione di opere letterarie congruenti rispetto ad un tema così esteso, anche se enucleato all'interno dei due momenti, potrebbe causare dispersioni e mancanze di focalizzazioni; la storia letteraria, infatti, apre ad una pluralità di opzioni testuali e autoriali. Si è deciso, dunque, dapprima, di dare priorità ai generi canonici per l'epoca: il romanzo cortese è la rappresentazione massima del XII secolo, così come il *Märchen* è identificativo della realtà romantica tedesca. Non si possono pensare i due periodi senza i rispettivi generi letterari. A ciò si lega un'ulteriore problematizzazione dell'impianto strutturale di questa tesi: come scegliere il giusto testo? Perché prediligere Béroul e non Chrétien de Troyes?[1] Perché avvicinarsi alle fiabe di Ludwig Tieck e non a quelle di Clemens Brentano? Da dove nasce, cioè, la scelta di un testo e come ci si orienta nell'assortimento delle offerte? La risposta si trova nell'*incipit*, nel titolo di questa tesi. Si decide, *tout court*, di seguire la linea immaginaria dello spazio selvaggio e urbano, pensando, cioè, a quali opere abbiano o possano aver offerto una *testimonianza* valida della realtà circostante e della percezione dell'individuo. Proprio lo spazio, si ricorda, costituisce il *trait d'union,* il vero e proprio *humus* di analisi e di studio. Si tenta l'esperimento di muoversi, in altre parole, per un "immaginario spaziale", costruendo quasi un atlante di *loci* condivisi che pertengono alla letteratura europea, rintracciando luoghi che sono, cioè, *iconici*, parte integrante e fondante del nostro immaginario collettivo. Ci si orienta, quindi, tra spazi più o meno naturali e più o meno antropizzati che hanno popolato la

[1] Per quanto riguarda la scelta dei testi romanzi, è stata anche considerata la cronologia: Béroul e Thomas sono gli iniziatori della materia tristaniana, prima di Chrétien. Il romanzo è inoltre una scelta obbligata (non la lirica o l'epica) perché l'istanza narrativa è più sviluppata rispetto agli altri generi, c'è un tentativo di "descrizione/riflessione sul mondo", anche nel senso di rappresentazione.

storia letteraria europea e che hanno costituito uno strumento di riconoscimento culturale condiviso. La scelta, dunque, è intrinsecamente spaziale; il movimento tra questi luoghi, *comuni, ma diversi,* consente di comprendere semantizzazioni peculiari rispondenti all'estetica del tempo, stereotipizzazioni letterarie, percezioni e relazioni fattuali divergenti, frutti di un tempo storico adesso differente, ma sempre *europeo*, fondativo dell'Europa e dell'immaginario letterario e culturale di una *Gemeinschaft* più vasta.

Nel 1948 Curtius pubblica *Letteratura Europea e Medioevo Latino,* è un momento cruciale per la formazione di una coscienza comunitaria: già dal titolo si evince come la definizione di una letteratura europea richieda di volgere lo sguardo al Medioevo. Nell'opera lo studioso tedesco ricostruisce alcuni *topoi* comuni al terreno culturale, tra cui, in un capitolo apposito, proprio il rapporto tra l'uomo e la natura, enucleando degli spazi comuni, quali il *locus amoenus* e il boschetto e il loro sviluppo letterario da Omero sino all'epoca medievale. Lo fa con un obiettivo di ricostruzione non esclusivamente letteraria, ma funzionale all'individuazione di radici culturali comuni. In questa fase attuale, grazie al suo lavoro, siamo già un passo avanti con l'identificazione di un *humus* europeo, ma oggi il problema è un altro: la deriva fattuale di quel rapporto da lui narrativamente ricostruito. Allora, si utilizza la stessa metodologia, con un fine che non è solo culturale, quanto adesso, più vasto, *ambientale*, riscoprendo quegli stessi spazi europei in un'ottica che è *green*. Sia chiaro, l'intenzione non è assolutamente quella di assimilarsi a Curtius, ma di cogliere il medesimo sottotesto ideologico e tematico-spaziale con una contingenza diversa, recuperando in chiave più ampia lo stesso rapporto già da lui enucleato per fini culturali, ma farlo in chiave più apertamente contrastiva e alla luce dell'attualità ambientale. Così come lo studioso rivisita il passato e si sofferma su quegli stessi spazi per ricostruire la *Letteratura Europea*, l'esperimento qui attuato è legato al ritorno e all'analisi di quegli spazi letterari europei per un fine anche molto più pragmatico, se si vuole: ripensare all'evoluzione letteraria e non solo del nostro stesso rapporto con il mondo. Guardare a specifici spazi medievali e romantici, nella loro differenziazione e nella loro condivisione semantica, è anche guardare, in un certo senso, all'Europa di oggi, a quell'Europa che si è posta quesiti su se stessa, sulle sue origini culturali e, dunque, letterarie e che ora, davanti all'urgenza, si chiede, stavolta *dalla prospettiva ambientale,* come vive e come abbia vissuto i suoi luoghi. Non è un caso che il titolo di questo progetto richiami infine proprio *l'Europa delle origini e dell'età romantica* con una forte enfasi su un riferimento comunitario che comporta la necessità di dover scavare in quegli stessi spazi europei; rivederli è rivedere il nostro passato realizzando un connubio tra Storia umana e Storia culturale. Di fatto, anche quel complemento di specificazione - *delle*

origini e non, ad esempio, più semplicemente, medievale - richiama sottilmente, come il titolo dell'opera di Curtius, la centralità del periodo ai fini della formazione europea.

Su questa linea di agnizione, è apparso *necessario* enucleare specifici testi e specifiche immagini spaziali e "identitarie" che hanno reso l'Europa tale, sul piano letterario. Al contempo, si sono individuati quegli elementi tematici, contenutistici e, di nuovo, spaziali che denunciano la *peculiarità del tempo storico.* Da qui la scelta della materia tristaniana, che ha segnato la letteratura medievale e che costituisce una preziosa testimonianza di quella società cavalleresca e di quel *modus operandi* e *modus vivendi*. Si analizza, pertanto, l'iconica dicotomia tra la sontuosa corte di re Marco e la selvaggia foresta del Morrois con tutto il suo apparato simbolico e sociologico, figlio del tempo, ponendosi delle domande, tra cui: l'ambiente selvaggio veicola le stesse valenze culturali rispetto alla fonte celtica? L'implicita applicazione delle quattro coordinate di Lawrence Buell può aiutare a far luce. In egual misura, non si può parlare di Romanticismo tedesco senza tenere in considerazione la fascinazione per il femminino e per il meraviglioso, così come non si può non parlare della potenza semantica del *Wald*. Si sceglie, pertanto, *Melusina* di Ludwig Tieck perché, lontano dallo spazio antropizzato, è iconica la foresta in cui avviene l'incontro magico tra mondo umano e non umano, anche se sorgono dei quesiti: ma la foresta rappresentata è la medesima delle versioni medievali o, di nuovo, riflette un nuovo tempo storico e una nuova percezione? Anche qui l'approccio metodologico utilizzato per rispondere rimanda a Buell. Si sceglie anche un'altra fiaba *Undine* di Friedrich De La Motte-Fouqué per l'alternanza spaziale tra mondo naturale e mondo cittadino.

In tutti i casi, si prediligono testi dove il contrasto spaziale è evidente e significativo, all'interno di una specificità ideologica a sé stante. Il motivo è già stato espresso: è nell'antitesi e nel conseguente diverso approccio che si rintraccia la totalità del rapporto umano con l'ambiente circostante.

Si parte, per riepilogare, da una *geografia letteraria*, che possiede sei caratteristiche: è *topicamente dicotomica nella sua relazionalità umana,* è *temporalmente e culturalmente peculiare*, è *narrativamente canonica*, è *spazialmente europea, iconica* e declinata in chiave *green*. Questa impostazione preliminare è necessaria per comprendere lo sviluppo narrativo dello spazio nel tempo, le sue distinte semantizzazioni e i suoi *traits d'union*, il rapporto con i nostri avi sulla base di una contingenza culturale.

Il primo capitolo è incentrato su Curtius. Il suo lavoro è stato un'imprescindibile fonte di ispirazione per la definizione di questa tesi. Soprattutto seguendo la sua linea di pensiero si ripercorrono le origini letterarie europee e, nel dettaglio, si ricostruisce il rapporto tra la letteratura medievale e la letteratura romantica, evidenziando con puntuali riferimenti come la

nostra storia letteraria sia da sempre permeata da plurimi processi di continuità e discontinuità. La continuità e la discontinuità, come via maestra indicata da Curtius, saranno la colonna portante di questa indagine: alla materia tristaniana si guarderà richiamando la fonte celtica ed enucleando le maggiori caratterizzazioni che sul piano spaziale la rendono medievale e romanza, si guarderà alla *Melusina* romantica osservando i testi medievali, soprattutto evidenziando le significative distinzioni di natura lessicale. Sempre perché l'ottica diacronica e contrastiva è necessaria per una comprensione globale. All'interno del primo capitolo, in nome di quel precipuo tentativo di declinare il tema in una prospettiva ambientale, si affianca una breve, e naturalmente non esaustiva, panoramica del rapporto tra uomo e natura nei secoli presi in considerazione.

Il secondo, il terzo e il quarto capitolo sviluppano la questione dello spazio da una prospettiva medievale. Dapprima si ricostruisce sul piano storico, fattuale, culturale e letterario la valutazione dello spazio naturale e dello spazio antropizzato nel corso del Medioevo. Successivamente, ci si apre in maniera approfondita all'analisi della materia tristaniana, tramite le testimonianze di Béroul, Thomas e le due *Folies*, di Oxford e di Berna. In nome di quella dicotomia topica che alimenta questa tesi, si considera soprattutto la costruzione narrativa della corte di Cornovaglia e della foresta del Morrois. Al contempo, come all'interno di una mappa, si enucleano altri *loci* più o meno selvaggi e più o meno antropizzati, quali, ad esempio, la prateria, il monastero, il mare, la grotta, sempre in relazione al rapporto instaurato con i personaggi principali. L'ultimo capitolo possiede un valore riepilogativo.

Il quinto, il sesto e il settimo capitolo utilizzano lo stesso approccio metodologico per il primo e il medio Romanticismo aprendo ad un diverso sistema culturale, che, però, guarda nostalgicamente all'*ideale* unità medievale. In primo luogo, ci si sofferma sulla concezione dello spazio urbano e non da varie prospettive, considerando come elemento di differenziazione il nuovo e destabilizzante fenomeno della protoindustrializzazione. In secondo luogo si lavora sugli spazi nella fiaba *Melusina* e *Undine* osservando come la costruzione narrativa dello spazio risenta della nuova estetica romantica. Come nel caso medievale, si enfatizza il contrasto tra la realtà selvaggia, soprattutto del *Wald,* e la realtà antropizzata. Anche in questo caso si inseriscono ulteriori luoghi della *Landschaft* romantica, ad esempio le montagne, la grotta, il lago. Il settimo capitolo ha il medesimo valore riepilogativo del quarto.

L'ottavo capitolo pone in rilievo una panoramica spaziale contrastiva tra i due sistemi ricostruendo semantizzazioni divergenti sulla base dell'estetica contingente, ma anche *traits d'union* che si mantengono e resistono nel tempo letterario e storico. Si enucleano *loci* comuni

osservandoli nel loro sviluppo sia letterario-culturale sia fattuale, quali, ad esempio, la foresta, come primigenio e immenso spazio dell'Europa centrale.

Seguono le conclusioni.

Se, per dirla con Calvino, la letteratura è uno specchio della realtà, i testi qui presi in considerazioni ci narrano e testimoniano un rapporto diverso con lo spazio che riflette la contingenza peculiare. Se, inoltre, l'obiettivo della letteratura è quello di comprendere la realtà circostante, di riflettere soprattutto oggi sul rapporto tra l'uomo e la natura, questo progetto, pensandosi come mappa, auspica di offrire una lettura diacronica puntuale comprendendo *in toto* i cambiamenti che si sono susseguiti nel tempo e nello spazio geografico, culturale, letterario *europeo*, adesso ricostruito in chiave ambientale.

Primo Capitolo. Il rapporto dialettico tra la tradizione e la modernità

1.1. Continuità, discontinuità

L'indagine relativa alla nascita, allo sviluppo ed al tramonto dei sistemi culturali e dei loro elementi caratterizzanti ha da sempre implicato una prospettiva interdisciplinare. Essa riconosce nei miti, prodotti dall'umanità ed espressione della funzione affabulatrice, dei «simboli del divenire cosmico»[2] e conferisce alla dimensione letteraria un'importanza escatologica legata alla natura e alla religione. Nell'ambito delle curve vitali che determinano le interne leggi di decadimento e di sviluppo, i movimenti culturali possono essere indipendenti *in toto* oppure possono essere legati da una fitta rete di interdipendenza secondo un principio di filiazione e di diretta derivazione rispetto alle precedenti epoche storiche. Questo rapporto continuativo, costituito da svariati anelli di congiunzione e regolato da dialogici ed egemonici processi di movimento, continuità, rottura, è traslabile nella sfera letteraria e consente il riconoscimento dell'universalità come peculiarità in quanto «tutto il passato è presente».[3]

La letteratura del passato è, infatti, sempre in grado di dare un contributo a quella del presente mediante specifiche dinamiche dialettiche, in relazione ad un tempo letterario percepito come sintesi del tempo storico e assoluto. Al contempo, permette di considerare la letteratura europea come «unità intellettuale».[4] Sulla base di questa globalità, considerando la varietà delle possibilità e degli esiti metamorfici, il rapporto dialettico tra mondo antico e mondo moderno non può essere valutato riduttivamente in termini di sopravvivenza, retaggio, oppure, di contro, in termini di distacco, bensì di «fusione totale ed insieme cosciente», e l'intimo legame tra queste realtà così divergenti in termini di sviluppo e di significato è determinato dai «comuni ricordi storici» e dalla «loro storica continuità».[5] Nonostante, pertanto, la modernità nella sua contingenza comporti la presenza di un proprio e nuovo spirito, esso è «intimamente impregnato e condizionato *in ogni suo punto* dalla cultura, dalle tradizioni, dalla struttura statale e giuridica, dalla lingua, dalla filosofia e dall'arte dell'Antichità», comportando una inevitabile complessità ma assicurando «un unitario legame vitale che supera una profonda frattura».[6]

---

[2] E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino,* Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 15.
[3] *Ivi,* p. 22.
[4] *Ivi*, p. 27.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ivi*, pp. 27-28. Il corsivo è mio.

Questo processo di affiliazione permette di leggere storicamente i sistemi letterari e culturali in relazione ad un rapporto di dipendenza per cui l'elemento cronologicamente antecedente non scompare, ma resiste, determina e forgia quello posteriore, costituendo la radice che assicura un'omogenea continuità. Quest'ultima riconosce sé stessa come funzionale al *Selbstbewusstsein,* alla consapevolezza di sé, e, in merito a ciò, al potenziale superamento di una crisi per stabilire un solido assetto futuro secondo un affascinante sincretismo che travalica le epoche storiche. Al contempo, il processo di filiazione non si traduce in una riproposta pedissequa e fossilizzata nel tempo, bensì si esplicita in un processo più articolato: se la continuità emerge, infatti, mediante il perdurare dei *topoi*, allo stesso tempo, la discontinuità si evince dalla loro specifica declinazione storica e dall'inevitabile mutamento dei paradigmi estetici e filosofici.

Sulla base di questa concezione totalizzante, si considera, pertanto, l'inscindibile e dialogico *continuum* letterario come una cruciale peculiarità da cui deriva la consapevolezza sia dell'originaria forza del mito che esprime la sua universale, e, per questo, senza tempo, potenza gnoseologica, euristica ed escatologica, sia della sua centralità storica nella formazione culturale, valutando l'incontro con un sistema antecedente come imprescindibile, sul piano collettivo, per lo spirito europeo. Nonostante la consapevolezza della fusione totale, dell'impossibilità di discernere la tradizione dalla modernità, emergono inevitabili quesiti in merito al *modus operandi* nei confronti della tradizione che consentono di enucleare un fenomeno complesso regolato da due processi riconosciuti da Curtius come il *thesaurus* e la *tabula rasa.*[7] Se, infatti, questa relazione unitaria implica in sé l'esigenza della raccolta ereditata, suscitando spinte di conservazione e stimolando, talvolta, delle rinnovate forze creative, d'altra parte, essa si può tradurre nel rifiuto che sfocia nell'indifferenza, nell'opposizione relegando il retaggio ad una sfera marginale. Se, da una parte, la tutela della memoria e delle radici risulta cruciale nel processo di consapevolezza, Curtius riconosce, però, anche alla *tabula rasa* una valenza centrale in quanto «dimenticare è, in taluni casi, altrettanto necessario del ricordare» in un binomio secondo cui per custodire ciò che è essenziale occorre anche saper dimenticare, evocando in tal modo la necessità della selezione.[8] La memoria culturale non funziona, infatti, come mero processo di archiviazione, bensì secondo meccanismi più complessi, profondamente influenzati dalla contingenza storica:

> [...] non deve essere concepita come un contenitore ermetico che salvaguarda il dato, ma piuttosto come un potere immanente, come energia dotata di leggi proprie. Tale energia può ostacolare la

[7] *Ivi*, p. 436.
[8] *Ivi,* pp. 438-439.

possibilità di richiamare il dato alla memoria (in questo caso si dimentica), o può impedirla (in questo caso si rimuove); ma può anche essere indotta ad elaborare una nuova definizione del ricordo da una decisione, da un desiderio o da un nuovo bisogno. [...] il tempo stesso interagisce attivamente nel processo.[9]

Ricordare e dimenticare, configurate come facoltà produttive della memoria, rappresentano le due dinamiche interdipendenti e regolatrici della relazione dialogica con la tradizione. Lo sguardo verso il passato, a partire da un momento nel presente, può nascere come esigenza alla costruzione di un senso e di un orizzonte futuro: la necessità sottesa riorienta e determina la *scelta* del patrimonio culturale. La trasmissione, dunque, non si configura come passaggio mnemonico automatico, come ordine formale ed immanente del sapere. Al contrario, la ricezione *nel* tempo storico svolge un ruolo attivo ed interattivo nella ricognizione della tradizione, in quanto si avvia un *iter* ricostruttivo sulla base di esigenze contingenti. In questo processo, anche l'oblio assume un ruolo nevralgico presentandosi come «stato latente» che può sempre essere riscoperto e rivissuto da un'epoca successiva.[10]
La ricezione storicizzata si esplicita, secondo Curtius, mediante due forme basilari che regolano l'intero processo, l'accettazione e la trasformazione, ove con il secondo termine si designano una serie di valutazioni semantiche:

Può significare impoverimento, imbarbarimento, contrazione, travisamento, ma può essere, anche, raccolta erudita, trascrizione scolastica, imitazione zelante di modelli formali, appropriazione di concetti culturali, entusiastica identificazione sentimentale. [...] La ricezione può manifestarsi in modo imitativo, come nei secoli VIII e IX; oppure in modo produttivo, come nell'XI e XII secolo; può andare incontro ad una corrucciata reazione, o ad una contestazione aperta; oppure solo all'apatia. Esiste poi anche l'intenzionale riesumazione di modelli già abbandonati da tempo; ed allora può accadere di scavalcare i secoli.[11]

La relazione dialogica comporta un fenomeno complesso che funziona in relazione ad un meccanismo di affievolimento e di rinnovamento nei secoli secondo continue fasi di stallo, di indifferenza, di degenerazione e di assottigliamento dovuto anche a contingenze particolari quali innovazioni tecniche, mutamenti di gusto, motivazioni intrinsecamente materiali dettate dal corso generale della cultura. La progressione degli eventi e la relazione con il passato deriva anche da quella che Curtius definisce una «corrucciata reazione». Ciò avalla una ulteriore riflessione sull'*iter* dialogico tra passato e presente esplicitato anche da Heinrich Heine nella sua *Romantische Schule*, il quale asserisce come nella storia mondiale tutti gli avvenimenti si verifichino secondo un principio di reciproca interrelazione:

---

[9] A., Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale,* Bologna, Il Mulino, 2002, p. 30.
[10] *Ivi*, p. 447.
[11] E.R. Curtius, *op. cit.,* pp. 27-28.

Aber auch hier blieb jene Reaktion nicht aus, welche jeder Übertreibung auf dem Fuße folgt. Wie das spiritualistische Christentum eine Reaktion gegen die brutale Herrschaft des imperial römischen Materialismus war; wie die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft als eine Reaktion gegen den bis zur blödsinnigsten Abtötung ausgearteten christlichen Spiritualismus zu betrachten ist; wie die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ebenfalls für eine Reaktion gegen die nüchterne Nachahmerei der antiken klassischen Kunst gelten kann: so sehen wir jetzt auch eine Reaktion gegen die Wiedereinführung jener katholisch-feudalistischen Denkweise, jenes Rittertums und Pfaffentums, das in Bild und Wort gepredigt worden und unter höchst befremdlichen Umständen [...].[12]

I suddetti processi di trasformazione, di accettazione e di rifiuto, in qualità di dinamiche che regolano la dialettica con il passato, sono riscontrabili se si considerano le varie epoche storiche. L'estetica antica, origine e fondamento dell'estetica europea, ad esempio, non nasce *ex novo,* ma in parte sviluppa e prende in prestito aspetti della cultura orientale da cui si attiva un processo di evoluzione e arricchimento.[13] Al contempo, la dialettica tra la continuità e la discontinuità, tra la scelta della memoria e la scelta dell'oblio, risulta evidente se si considera il Medioevo, che avvia degli interessanti processi di ricognizione nei confronti del retaggio. Dalla prospettiva di Le Goff, «il pensiero antico nel Medioevo è sopravvissuto solo atomizzato, deformato, umiliato dal pensiero cristiano».[14] Se, dunque, richiamando il processo di deliberazione enucleato in precedenza, la «scelta nel retaggio del passato»,[15] comporta, per lo studioso francese, una valutazione di impoverimento determinata dalla cultura clericale, Gurevič valuta il processo da un punto di vista più accoglientemente sincretico, configurandolo come sintesi di incontri e di eredità, osservando:

Nell'antichità, la maggior parte dei popoli dell'Europa era ancora barbarica; con il passaggio al Medioevo essi cominciarono a collegarsi al cristianesimo e alla cultura greco-romana, ma la loro

[12] H. Heine, *Die romantische Schule,* Hamburg, Hoffmann und Campe, 1836, pp. 50-51, trad. it. H. Heine, *La scuola romantica*, Milano, Athena, 1927, pp. 42-43. [«Ma anche qui non mancò quella reazione che segue da vicino ogni esagerazione. Come il cristianesimo spiritualistico fu una reazione contro il brutale dominio del materialismo imperiale romano; come il rinnovato amore per la serena arte e scienza greca deve essere considerato come una reazione contro lo spiritualismo cristiano, degenerato nella più stupida mortificazione; così come il risveglio del romanticismo medievale può a sua volta essere ritenuto anche come una reazione contro l'arida imitazione dell'antica arte classica: così ora assistiamo a una reazione contro la reintroduzione di quel pensiero cattolico-feudale, di quel cavalleresco e clericale che si predicava nell'immagine e nella parola e nelle circostanze più strane»].

[13] W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica. L'estetica antica,* vol. I, G. Cavaglià (a cura di), Torino, Einaudi, 1979, pp. 367-368, p. 374.

[14] J., Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale,* Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013, p. 131.
In particolar modo, in riferimento ai sincretismi, cfr. J. Le Goff, *L'immaginario medievale,* Milano, Edizione CDE, 1988*,* p. 32 [«Quattro sono le eredità di cui stiamo parlando: l'eredità giudaico-cristiana, importata dal I secolo dell'era cristiana e dominante a partire dal IV; l'eredità greco-romana, che si diffuse progressivamente dalla Grecia e dall'Italia; l'eredità «barbara», dapprima infiltrata e poi sostenuta nell'Impero romano e negli stati che si formeranno sul suo territorio; l'eredità «tradizionale» delle vecchie culture indigene, apertamente radicate o latenti fin dall'era neolitica»]. In riferimento, invece, alle influenze romane e greche nel complesso processo di costituzione sincretica del Cristianesimo, cfr. il capitolo "Il Cristianesimo", E. Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza*, Torino, Einaudi, 2000*,* pp. 65-75.

[15] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* p. 40.

tradizionale percezione del mondo non viene annullata dall'influenza della civiltà antica: sotto il velo dei dogmi cristiani continuò la vita delle credenze e delle idee arcaiche. Così, bisogna parlare non di uno, ma di due «modelli del mondo»: del «modello del mondo» barbarico (per l'Europa occidentale innanzitutto quello germanico) e del «modello del mondo» che lo sostituì e che sorse sulla sua base sotto la possente influenza della più antica e sviluppata cultura mediterranea, *includendo* in questa anche il cristianesimo.[16]

Per lo studioso russo, il modello del mondo medievale nasce da una serie di proficue interazioni, da una parte con l'eredità del passato, dall'altra con gli incontri culturali coevi.
Sulla base di questa consapevolezza, si valuta dapprima come il Medioevo si comporti nei confronti del passato. Da una parte, accoglie e fa proprie le più importanti dottrine estetiche degli antichi e dei sistemi coevi, conservando i canoni, mantenendo i principi, recuperando persino alcune idee che non avevano attecchito nell'*humus* culturale precedente.
La conservazione risulta evidente se si considera, ad esempio, «l'acquisizione dell'epica latina nel poema universale della Cristianità».[17] D'altra parte, il Medioevo seleziona severamente e rifiuta il canone degli antichi in virtù di un mutamento nel paradigma estetico. Tra la mera accettazione e il rifiuto si colloca la trasformazione, evocata in precedenza da Curtius, e finalizzata a rendere il patrimonio antico coerente ed uniforme con la visione del mondo dell'epoca.[18] Questa ricognizione del retaggio passato sulla base di esigenze contingenti si verifica in vari momenti che coprono l'ampio raggio temporale del Medioevo.
Dapprima, si può considerare, ad esempio, come Agostino, poco prima della fine dell'Impero Romano, dunque agli albori del Medioevo, getti le basi per ciò che sarà un perno centrale nella filosofia cristiana. Egli costituisce l'esempio secondo il quale nel mutamento macrostrutturale del paradigma culturale di riferimento si mantenga, in forma continuativa e microstrutturale, un elemento ideologico del passato. Agostino, infatti, non solo riadatta i metodi dell'antica retorica al nuovo mondo spirituale cristiano,[19] ma accoglie il pensiero neoplatonico secondo una forma trasfigurata. Egli, infatti, modifica l'idea dell'anima impersonale, che non era accettabile dal contingente *ethos* religioso, con il Dio personale della Cristianità al fine di sviluppare una concezione coerente con la coeva posizione spirituale. La concezione platonica verteva sulla centralità dell'idea: questa premessa era accettabile nel Medioevo in quanto confermava il fatto che Dio avesse creato il mondo sulla base di un principio. Tuttavia, nel contesto medievale, le idee non potevano essere accettate come posti al di fuori della divinità, in quanto ciò avrebbe implicato un livello di blasfemia**.** Dunque, Agostino conferisce loro inizialmente un significato di «contenuti di uno spirito creatore del

[16] A.J., Gurevič, *Le categorie della cultura medievale,* Torino, Einaudi, 1983*,* p. 22. Il corsivo è mio.
[17] E.R. Curtius, *op. cit.,* p. 26.
[18] W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica. L'estetica medievale,* vol. II, G. Cavaglià (a cura di), Torino, Einaudi, 1979, pp. 316-317.
[19] E.R. Curtius, *op. cit.,* p. 86.

mondo» e successivamente li configura in forma ancor più accettabile come «pensieri di un Dio personale».[20]

In tal modo, il nucleo strutturale originario, indice di continuità, viene mantenuto in una forma rimodellata in relazione alle esigenze religiose, muovendosi da una funzione filosofico-trascendentale, ad una cosmologica e, infine, ad una teologica. Mediante il passaggio da quella che Panofsky definisce una «filosofia dell'umana ragione» ad una «logica del pensiero divino» si rende possibile la continuità del principio neoplatonico originario trasfigurato secondo la nuova *Weltanschauung* e configurato come espressione teologica.

Il medesimo meccanismo si verifica se si considera la filosofia scolastica di Tommaso D'Aquino nel corso del XIII secolo. Le teorie artistiche di matrice aristotelica vengono rigettate in quanto risulta «inaccettabile stabilire un parallelo tra la creazione artistica e la conoscenza divina».[21] L'Idea, come appurato, assume valore soltanto in qualità di appannaggio della capacità creatrice di Dio; ciò comporta una riconfigurazione del processo artistico umano. Quest'ultimo viene, dunque, considerato dall'estetica medievale in termini di «quasi-idea», secondo la quale il procedimento artistico messo in atto dall'uomo si configura come strumento di comprensione della natura e della mente creatrice, dunque, lo avvicina a Dio. In tal modo, in primo luogo, si ridimensiona l'abilità umana, che non viene configurata come strumento di imitazione della natura, quindi, di Dio, bensì viene considerata in qualità di semplice *modus operandi.* L'arte non imita ciò che la natura crea, ciò avrebbe implicato un alto livello di blasfemia, ma essa lavora secondo la stessa modalità raggiungendo, tuttavia, dei risultati limitati e definiti. In secondo luogo, tale ricognizione estetica permette di ricollegarsi circolarmente alla funzione religiosa in quanto, mediante questo meccanismo conoscitivo, l'artista acquisisce una maggiore consapevolezza del mondo circostante e, di conseguenza, si avvicina alla divinità.

Si appura, dunque, come il Medioevo, nei suoi vari momenti storici e culturali, continuamente volga lo sguardo al passato e si costruisca sulla base di un'interazione dialettica con esso. In particolare, si osserva come concezioni pagane dell'Antichità classica riescano a penetrare nell'*humus* medievale e ad essere accolte mediante un complesso processo di trasfigurazione cristiana.

Come proposto da Gurevič, il Medioevo si costruisce sulla base di un ulteriore «modello del mondo» in quanto esso nasce dall'incontro-scontro con una realtà culturale coeva, quella germanica. A riguardo, come sostiene anche Bloch, la civiltà medievale «naquit, dans la

[20] E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica,* Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 20.
[21] *Ivi.,* p. 23.

douleur, de la fusion de deux civilisations, jadis antithétiques».[22] L'incontro-scontro tra due culture così dicotomiche, riassumibile nell'immagine di guerrieri pagani che si confrontavano con valori cristiani quali l'umiltà e l'abnegazione, si è risolto tramite un'operazione trasfiguratrice che ha coinvolto entrambe le parti. L'influenza cristiana sulla realtà pagana ha implicato, infatti, nel substrato di quest'ultima «la personalizzazione gotica dei testi sacri»,[23] che ha permesso, da una parte, l'inclusione di istanze della cultura classico-cristiana e, contemporaneamente, ha consentito la sopravvivenza spirituale di matrice autoctona. Dalla prospettiva germanica, l'ascendente cristiano si è esplicitato mediante un processo che secondo Cardini non può essere definito né come «una pura conservazione di valori germanico-pagani sotto una posticcia scorza cristiana», né come «una cristianizzazione del paganesimo ancestrale».[24] In maniera ancor più complessa, è stato attuato un processo di trasfigurazione, che ha consentito di riconoscere come propri concetti sorti in una realtà altra, quali l'idea di un Dio di vittoria oppure della battaglia spirituale. Ciò ha permesso di creare una sintesi su un piano lessicale, linguistico e ideologico, accettabile da entrambe le parti e, soprattutto, di avvalorare il rinnovamento spirituale germanico senza «il completo, repentino rinnegamento di radicate tradizioni».[25] Si riconosce, pertanto, la capacità cristiana «die Bestialität der nordischen Barbaren zu zähmen und die brutale Materie zu bewältigen»,[26] mediante l'attivazione di un *iter* di civilizzazione e di spiritualità. Al contempo, il processo di trasfigurazione è stato sviluppato in un senso reciproco in quanto anche il sistema cristiano necessitava di quella cultura belligerante per riuscire a colmare una lacuna strutturale interna al sistema. Il Cristianesimo aveva, infatti, bisogno di uno strumento che fosse in grado di unire l'esperienza del sacro a quella dei valori militari. Un punto di debolezza è stato mutato in un punto di forza: cogliendo e mantenendo l'attitudine barbara, l'aspetto militare è stato sublimato, in quanto «aus der christlich spiritualisierten Kraft, entfaltet sich die eigentümlichste Erscheinung des Mittelalters, das Rittertum, das sich endlich noch sublimiert als ein geistliches Rittertum».[27] A riguardo, risulta doverosa una riflessione di matrice filologica che ha svolto una funzione cruciale in questo processo di trasfigurazione culturale germanico-cristiana. Il termine stesso «forza» ha acquisito una valenza semantica trasfigurata, accettabile per l'*ethos* cristiano. Essa è stata percepita come necessaria in merito alla difesa

[22] M. Bloch, "Une mise au point. Les invasions. Deux structures économiques, in *Annales d'Histoire Sociale*, 1, 1945, p. 44.
[23]F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale,* Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 133.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ivi,* p. 138.
[26] H. Heine, *op.cit.*, p. 13, trad. it., H. Heine, *op. cit.,* p. 14 [«di mansuefare la bestialità dei barbari del settentrione e dominare la materia brutale»].
[27] *Ivi,* p. 16, trad. it., *ivi,* p. 16 [«dalla forza cristiana spiritualizzata si sviluppa il fenomeno più proprio del Medioevo, la cavalleria, che finisce per sublimarsi come una cavalleria spirituale»].

militare e alla propagazione della fede, ma è stata disciplinata nel suo violento culto pagano secondo un processo di equivalenza tra le armi e il Vangelo, tra la spada e la croce, assurgendo, nella sua duplicità, a strumento acculturatore romano-cristiano nei confronti del paganesimo e, al contempo, giustificatore delle barbare azioni cristiane. Come appura, infatti, Cardini:

> Questo lungo cammino verso un concetto e un uso "differenti" della forza, cammino irto di ostacoli e non esente da ricadute nella violenza ancestrale, conduce dal guerriero della steppa e della selva al cavaliere medievale: conduce cioè da un tipo umano che concepisce la violenza come l'unica e basilare forma di vita [...] ad un altro tipo umano, che professa l'arte marziale assoggettandola a un sistema etico-religioso di valori [...].[28]

Proprio la risemantizzazione stessa del concetto di *vis* ha consentito un passaggio culturale, una coesistenza di due sistemi apparentemente inconciliabili, degli antichi valori guerrieri e dei nuovi valori cristiani da cui scaturisce, come si è visto anche in precedenza, una sintesi nuova. Come sostiene Cardini, *solo* «da questo incontro e da questo confronto del Vangelo con nuovi popoli e nuove culture poteva nascere la Cristianità»,[29] con tutto il suo *corpus* rituale, liturgico, lessicale, stilistico, militare, nonché la figura del cavaliere medievale, che altro non è se non una trasfigurazione catartica dell'eroe pagano. La costruzione di un ideale guerriero cristiano mediante la dialettica e l'adattamento *complementarizzante* con il mondo pagano, costituiva, infatti, l'unica possibilità di costruire una società cristiana, in cui «il dovere cristiano è dunque milizia; la vita cristiana, l'esperienza spirituale cristiana, battaglia».[30] Oltrepassando le dicotomie, trasfigurandole, si è reso possibile un dialogo culturale costruttivo e, in parvenza, paradossale. Mediante questo incontro tra la nuova religione in formazione ed i popoli germanici è stato possibile gettare quanto Höltenschmidt definisce «die Grundlage für die Genese des Mittelalters», individuando nel *corpus* valoriale pagano uno stadio preliminare del Cristianesimo nonché un fenomeno nevralgico per la storia europea.[31]

Esistono ulteriori punti di contatto tra il mondo germanico ed il Medioevo romanzo. Nell'estetica medievale, il simbolo svolge un ruolo precipuo. Sebbene riveli storicamente una discendenza neoplatonica, esso è emblematicamente riscontrabile anche nella tradizione germanica di cui permea il corso della vita sociale e mitologica. Gurevič, facendo risalire l'uso del simbolo all'antichità più remota, considera il complesso simbolico pagano una fonte

---

[28] F. Cardini, *op. cit.,* p. 141.
[29] *Ivi,* p. 142.
[30] *Ivi*, p. 179.
[31] E. Höltenschmidt, *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel,* Paderborn, Schöningh, 2000, p. 187, p. 270. [«la base per la genesi del Medioevo»]; Novalis, *Cristianità o Europa,* M. Manacorda (a cura di), Torino, Einaudi, 1942, pp. 3-4.

per i cristiani.[32] La stessa radice viene riconosciuta al sistema feudale, centrale nella *societas* medievale, che viene letto, dalla prospettiva dello studioso russo, come una forma continuata, rivisitata e trasfigurata del mondo germanico.

Lo stesso meccanismo di contatto e commistione emerge per ciò che concerne la trasmissione della magia e del folklore dal mondo celtico-germanico alla cultura latina e, da quest'ultima, al folklore romanzo dell'Alto Medioevo ed al sistema clericale. Da una parte le formule magiche, cristianizzate nel lessico e nel contenuto e, in tal modo, facilmente assimilate, servirono al processo di conversione pagana.[33] D'altra parte, il *corpus* magico e ritualistico celtico penetra nell'*humus* prima popolare e successivamente monacale del Medioevo romanzo, mantenendosi fin nella postmodernità. Ciò è scaturito dal contatto linguistico e culturale attivatosi nella Francia tra il VI e l'VIII secolo, e risulta evidente sia sul piano contenutistico che sul piano stilistico. Come osserva Barbato, infatti, negli scongiuri folklorici precristiani e cristianizzati non esiste solamente una contiguità di natura formale, ma spesso il correlato è di carattere narrativo, e, nel dettaglio, il *continuum* si esplicita nell'*historiola* che precede l'evocazione vera e propria. Tra i *Leimotive* emerge quello archetipico della mamma con il figlio, che, nel corso del tempo, si è prestato facilmente alla cristianizzazione. Nella forma folklorica, dunque, laica, il *topos* è stato introdotto nel X secolo in un misterioso testo all'interno di una raccolta di testi medici, ritornando in un contemporaneo scongiuro occitanico e in uno alemanno dell'XI secolo. In tutti i casi esso si affianca alla funzione di allontanare il male fisico propiziando la guarigione. Sebbene il *topos* si mantenga, si verificano delle discontinue rimotivazioni che riorganizzano il nucleo tematico. Nel primo caso, infatti, la madre viene definita *stulta femina* e si evoca, senza alcun tipo di analogia, la fine dell'emorragia, nel secondo caso si parla di *tomida femina*, ossia donna gonfia e, analogicamente, si fa riferimento al male. Ciò che risulta degno di nota è che questi scongiuri vengono nel tempo trasfigurati dall'elemento religioso mediante una rivestitura cristiana. Emblematicamente il motivo ed il medesimo passaggio ritornano in una forma pienamente cristianizzata in alcuni scongiuri dell'antico francese, mantenendosi sin nel folklore lucano. In tal caso, l'archetipo della mamma e del figlio si trasforma nella *historiola* nel rapporto tra la Vergine e Gesù Bambino, evocando, anche qui la fine di un male fisico.[34]

La funzione rimane la medesima, la topica viene trasfigurata cristianamente.

Un ulteriore esempio che rivela la medesima trasformazione religiosa del sistema folklorico è costituito dal tema dell'incontro. In tal caso, lo scongiuro, di antica derivazione dagli

[32] A.J., Gurevič, *op. cit.,* pp. 80-82, p. 84.
[33] F. Cardini, *op. cit.,* p. 160.
[34] M., Barbato, *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. LII-LV.

incantesimi celtici, tramuta cristianamente in quanto l'evocazione della cura si inserisce all'interno di una narrazione in cui personaggi sofferenti vengono salvati da Cristo. Sebbene, dunque, la continuità si evinca dalla medesima funzione dello scongiuro e della cura, aspetto comune sia agli incantesimi pagani che al *corpus* ritualistico religioso, l'incontro con Cristo o con la Madonna costituisce la forma della discontinuità, della cristianizzazione, del passaggio sempre più evidente del materiale topico celtico, che da incantesimo trasfigurato viene assorbito dal sistema monacale.

Il processo si può leggere anche inversamente. A partire dall'VIII secolo, infatti, si irradia dall'Irlanda la versione secondo cui Longino avrebbe riacquistato la vista grazie al sangue di Cristo, irradiandosi sia nella cultura tardo antica inglese sia in un incantesimo francone del XII secolo.[35] In egual modo, negli scongiuri alemanni del XII secolo ritorna il tema del sangue di Gesù. Da ciò si evince un processo di contaminazione reciproca per cui anche le strutture folkloriche celtiche vengono fortemente cristianizzate nel contenuto, influenzando la cultura tardo antica inglese e germanica.

Un altro aspetto da valutare non è solo il rapporto tra continuità e discontinuità tematica negli scongiuri folklorici e cristiani, ma anche la commistione topica derivante da più fonti. Negli scongiuri folklorici dell'Alto Medioevo romanzo è difficile, infatti, discernere aspetti classici, celtici e cristiani. Ritorna spesso, ad esempio, in questo contesto, il motivo delle tre donne, *topos* letto come una sopravvivenza delle Parche e delle Moire classiche, che continuerà a svilupparsi, successivamente, nel folklore e nella letteratura, trovando voce nelle tre fate delle fiabe e nelle tre streghe del *Macbeth* shakespeariano.[36]

Il *continuum* tra la magia celtica, che include elementi fiabeschi, e la preghiera, pratica cristiana, è stato indubbiamente reso possibile da una comunanza di motivi che ha facilitato l'assorbimento osmotico dei temi. Nonostante delle differenze strutturali, infatti, entrambe implicano una funzione apotropaica e curativa, che consentono di definire la religione come una tecnica magica sublimata. Non è un caso che, sulla base di questa commistione, la condanna della Chiesa nei confronti della magia «fu tanto più forte quanto maggiore era il rischio di reperire aspetti magici nella stessa religione», considerando «la somiglianza che andava fino all'indistinguibilità tra gli incantesimi e gli esorcismi della Chiesa».[37] Al contempo, il Cristianesimo non è stato immune all'assorbimento di pratiche che hanno origine nella tarda Antichità. Come osserva Curtius, ad esempio, gli antichi riti attinenti alla fertilità della terra sono connessi con il simbolismo dell'eucaristia, perdurati nel Medioevo in una

[35] *Ivi,* p. LXII.
[36] *Ivi,* p. LV.
[37] *Ivi,* p. CXVIII.

forma esoterica ed inglobati nella rielaborazione della leggenda del Graal, dunque del ciclo arturiano e del romanzo cavalleresco.[38]

Finora si è cercato di riconoscere quanto il Medioevo romanzo si sia formato, da una prospettiva ideologica, religiosa, artistica, sulla base di plurime interazioni e trasfigurazioni. Sebbene si sia seguita fin qui la linea teorica e metodologica di Curtius, orientata verso la ricerca di una continuità definitoria basata sui processi di accettazione, rifiuto e, soprattutto, trasfigurazione, risulta interessante valutare il medesimo processo dialogico dalla prospettiva di Auerbach.[39] Diversamente da Curtius, egli legge il processo come *in fieri,* ossia in divenire, osservando la connessione tra la rappresentazione della realtà e la trasmissione dei vari stili nel tempo. In questi termini, Auerbach legge la commistione letteraria tra il romanzo cortese e il genere fiabesco, facendo riferimento ad un episodio dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes in cui Calogrenant racconta una sua avventura agli altri cavalieri della Tavola Rotonda. In tale contesto narrativo, Auerbach dimostra come il romanzo di corte si allontani notevolmente sul piano contenutistico e sul piano stilistico dalle storicizzate *chansons de geste* per assorbire, al contrario, motivi leggendari di matrice celtica. Ciò consente di aggiungere una ulteriore riflessione in termini di influenza tra il Medioevo romanzo e il mondo celtico che permea anche la sfera letteraria:

> È ovvio che ci troviamo nel regno della fiaba. La diritta via attraverso la selva spinosa, il castello sorto come per incanto, la curiosa accoglienza, la bella donzella, il misterioso silenzio del castellano, il fauno, la sorgente incantata - tutti questi sono motivi fiabeschi. Altrettanto fiabesche sono le indicazioni del tempo. [...] proprio come avviene nelle fiabe. È un paesaggio incantato, siamo circondati dal mistero, tutt'intorno a noi c'è un sussurro e bisbiglio. Tutti quei numerosi castelli, quelle lotte e avventure dei romanzi cortesi, specialmente brettoni, sono da paese favoloso, perché ogni volta appaiono davanti a noi come se sorgessero dal nulla: la loro posizione geografica sulla terra conosciuta, le loro basi sociali ed economiche restano oscure: perfino il loro significato morale o simbolico è per lo più difficile a scoprirsi.[40]

---

[38] E.R., Curtius, *op. cit.,* p. 129.

[39] Risulta doveroso accennare anche al pensiero di Warburg in merito al processo di continuità e discontinuità. Questi considera il processo dialettico in termini di *Nachleben*, ossia di sopravvivenza. Warburg, nel dettaglio, enuclea alcuni elementi figurativi che dall'Antichità classica si tramandano al Rinascimento fiorentino. Ciò comporta un dialogo più ampio che definisce la continuità letteraria all'interno del complesso delle arti figurative. Un esempio massimo, riportato dallo studioso, è costituito da *La Primavera* di Botticelli, che, dalla sua prospettiva, altro non è se non un'analogica riproduzione della descrizione della fuga di Dafne inseguita da Apollo in Ovidio. Al contempo, lo stesso procedimento di riproduzione artistica rinascimentale sulla base di un'immagine letteraria classica si verifica in considerazione della celebre *Nascita di Venere.* In tal caso, la presenza della dea della Bellezza al centro di un giardino rimanda a precise immagini letterarie immortalate da Orazio e da Lucrezio, rivissute ed ampliate nel rinascimentale Poliziano e tramandate sul piano figurativo a Botticelli. Dalla prospettiva di Warburg, dunque, la relazione dialogica tra le diverse epoche letterarie comporta la sopravvivenza nel tempo di alcuni motivi, che vengono ampliati, arricchiti o elaborati secondo una differente chiave artistica. Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura,* Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 31.

[40] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale,* Torino, Einaudi, 1956, pp. 136-137.

Sul piano contenutistico, il romanzo cortese del XII secolo abbandona l'innesto storico-politico per ricalcare i motivi tipici derivanti dalla materia bretone, quali la magia, il mistero, l'incanto. Anche la valutazione del tempo e dello spazio perde il valore fortemente storico della *chanson de geste* per assumere un significato più sfumato, più remoto, fiabesco, per l'appunto. L'arcano e la conseguente incapacità di decifrare il messaggio sul piano ermeneutico diviene un ulteriore *trait d'union* con la dimensione letteraria celtica:

> Tutto ciò che è misterioso, che nasconde le proprie radici e si sottrae a una spiegazione razionale, il romanzo cortese lo ha attinto alla leggenda popolare brettone, assorbendola e utilizzandola per sviluppare l'ideale cavalleresco. Evidentemente la *matière de Bretagne* si rivelò come il mezzo più adatto per coltivare questo ideale - più adatto ancora dei soggetti antichi, che press'a poco nello stesso tempo furono accolti, ma presto abbandonati.[41]

Il romanzo cortese elabora varie forme di continuità e di discontinuità. In primo luogo si allontana, come appurato, dalla *chanson de geste*, per attingere ai motivi della leggenda popolare celtica al fine di rappresentare la contingente cavalleria feudale nelle sue forme di vita e nei suoi ideali. Il *topos* della rappresentazione della società, in tal caso cortese, *perdura* nel tempo, ma la modalità contenutistica e stilistica cambia, rivelando influssi germanici, legati, cioè, ad un'atmosfera fiabesca:

> [...]Tutti i quadri variopinti e vivi della realtà contemporanea sembrano sorgere da un terreno fiabesco, cosicché sono privi di ogni base politico-reale. Non sono spiegati mai i rapporti geografici, economici, sociali, che ne formano la base; questi provengono direttamente dalla fiaba e dall'avventura. [...] L'atmosfera fiabesca è l'elemento vero del romanzo cortese, che esprime non soltanto le forme esteriori di vita della società feudale alla fine del secolo XII, ma anche e soprattutto i suoi ideali di vita. E con ciò siamo arrivati all'essenza del romanzo cortese, in quanto esso divenne importante per la storia della rappresentazione letteraria della realtà.[42]

Dalla prospettiva di Auerbach, dunque, il nucleo originario del romanzo cortese è strettamente connesso alla fiaba e alla leggenda bretone, che costituisce, insieme al cambiamento stilistico qui più naturale, una forma di discontinuità rispetto la *chanson de geste*. L'immagine realistica della società cortese risente dell'atmosfera fiabesca, delle descrizioni sfumate degli spazi e dei luoghi che rievocano le antiche leggende celtiche precristiane e che, dalla prospettiva dello studioso, non consentono una lucida descrizione della realtà. Ciò riguarda anche il valore dell'*aventure.* Diversamente dalla *chanson de geste* in cui l'avventura rientrava in un sistema preciso di matrice storica e politica, le avventure nel romanzo cortese perdono la valenza collettiva precedente per svilupparsi in maniera peculiare. Esse, infatti, divengono ora lo strumento per una realizzazione personale all'interno della valutazione

[41] *Ivi,* p. 137.
[42] *Ivi,* pp. 139-140.

dell'ideale cortese, assente nella *chanson de geste.* Questa funzione, come osserva Nutt, era presente anche nella realtà letteraria irlandese:

> This ideal is necessarily prominent in Irish legend, which is concerned not with great racial wars but with the achievements, often singlehanded, of the adventurous champion. Again, we noted that the twelfth century demanded a fresh and more imaginative presentment of the world of sorcery and magic than earlier French literature could yield. But this element is especially marked in Irish story-telling, the expression of a race which had but recently passed out of the theocratic stage, which assigned the utmost prominence to the Druid and his arts. The twelfth century was tired in part of the struggle between Christian and heathen, and the Celtic tales have their being in a world remote from and untouched by Christianity.[43]

Da una parte, gli elementi fiabeschi, le avventure fantastiche nascono come fuga da una storicità precedentemente centrale, rientrano in quello che Auerbach definisce il «mondo cavalleresco delle meraviglie». Dall'altra, esse non devono essere lette come casuali e insensati giochi di fantasia, ma rientrano nell'ideale di vita del tempo in quanto l'affermazione, il miglioramento personale, «l'essenza dell'uomo cortese si rivela nell'avventura».[44] Il romanzo cortese del XII secolo attinge alla materia bretone non solo dunque in merito alle tecniche narrative, ma anche in relazione alla funzione. Ricalcando la tradizione irlandese, il motivo fiabesco del romanzo cortese risultava lo strumento più adeguato alla rappresentazione dell'ideale cavalleresco, avallando il sottotesto ideologico e culturale:

> Subito al principio, nel fiorire pieno della sua civiltà, questa classe dominante si diede un *ethos* e un ideale che nascondevano la sua funzione vera e ritraevano la propria esistenza al di fuori della storia, priva di qualunque scopo, come *creazione estetica assoluta*. La spiegazione di un fenomeno così strano si trova senza dubbio nell'immaginazione esuberante e nello slancio spontaneo dalla realtà verso l'assoluto, che distingue questo grande secolo.[45]

Il romanzo cortese manca, dunque, di una rappresentazione piena, ampia e profonda della realtà, di una narrazione storicizzata. Esso si serve dell'elemento letterario fiabesco per sviluppare un nuovo ideale di vita, un *ethos* secondo cui «tutto ciò che è nobile, grande e importante non abbia nulla a che fare con la realtà comune»,[46] con la consapevolezza che questa «forma particolare di distacco dalla realtà, creata dalla civiltà cortese, con la costruzione di un mondo fittizio per l'affermazione sociale o personale-sociale, è un prodotto del tutto medioevale».[47] Ciò consente di appurare come gli elementi fiabeschi introiettati dalla realtà celtica vengano utilizzati da un ceto sociale al fine di sviluppare sul piano narrativo una

---

[43] A. Nutt, *The influence of Celtic upon medieval romance,* London, David Nutt, 1904, p. 30.
[44] E. Auerbach, *op. cit.,* p. 142.
[45] *Ivi,* p. 145.
[46] *Ivi,* p. 146.
[47] *Ivi,* p. 147.

nuova etica che riconosce l'avventura come strumento di un perfezionamento personale. Risulta inevitabile rintracciare nei tentativi di estetizzazione, nello slancio verso l'assoluto, nell'emergere di un aspetto più soggettivo, il seme del Romanticismo europeo.

In tal modo, il Medioevo risulta connesso in forma plurima con il tempo letterario e storico. Per rievocare Gurevič, esso non è disgiunto dal mondo germanico, da un punto di vista religioso, da una prospettiva folclorica-letteraria, così come non è disgiunto dall'Antichità classica, da cui trae e rielabora il materiale culturale mediante sottili meccanismi di accettazione, rifiuto e trasfigurazione. Nel suo processo di formazione, il Medioevo romanzo attinge ad una pluralità di fonti che danno vita, nel complesso, ad un affascinante *unicum* culturale, che preserva e alimenta il *continuum*, ma al contempo se ne distacca in relazione alle contingenti esigenze religiose e culturali, acquisendo proprio per questo «un valore storico autonomo»,[48] che sarà oggetto di ispirazione e modello per i movimenti letterari e culturali successivi.

«Nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters»:[49] in questi termini Heinrich Heine definisce il Romanticismo tedesco. La rivitalizzazione nasce, per seguire la linea di pensiero, già introdotta, di Assmann, da una specifica esigenza storica. All'interno di un contesto problematico e frammentato, la suddetta corrente artistica e letteraria volge lo sguardo al Medioevo riconoscendogli una uniformità storica ed estetica ed individuandolo, al contempo, come radice della propria storia. In tal senso, si comprende la *scelta* di stabilire un'intima connessione tra le due epoche: l'obiettivo risulta la riscoperta delle proprie radici al fine di ricostruire un futuro unitario.

La necessità di una riabilitazione era stata già presa in considerazione alla fine del Settecento da Herder. Dalla sua prospettiva, il processo di rivitalizzazione non si esplicita nella pedissequa ripetizione degli antichi miti, bensì nella creazione di un poema eroico nazionale, vicino ai contemporanei così come il mito greco lo era stato con i suoi coevi, sottolineando come la mitologia greca fosse orientata «sul terreno della propria storia patria».[50] La proposta herderiana verte sull'instaurazione di un legame continuativo con il passato mediante l'applicazione dello stesso *iter*. Così come Assmann considera la memoria un processo in evoluzione rispondente alle esigenze storiche, così come Auerbach riconosce la continuità letteraria come un processo *in fieri* che risente del tempo, Herder considera il sistema della mitologia come «un sistema in evoluzione, che sopravvive da una generazione all'altra solo nella misura in cui la nuova situazione storico-sociale è in grado di reinterpretarlo».[51]

---

[48] A.J., Gurevič, *op. cit.,* p. 4.

[49] H. Heine, *Die romantische Schule, op. cit.,* p. 18. Trad. it. H. Heine, *La scuola romantica, op. cit.,* p. 10. [«non fu altro che il risveglio della poesia del Medio Evo»].

[50] M. Frank, *Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia,* Torino, Einaudi, 1994, p. 113, p. 115.

[51] *Ivi.,* p. 116.

L'obiettivo herderiano è, dunque, quello di attingere allo spirito creativo ed inventivo degli antichi ed applicarlo alla specifica realtà storica, proponendo un nuovo uso della storia locale e popolare, secondo il principio secondo cui la mitologia è «un sistema aperto alle innovazioni».[52] Questa «rielaborazione creativa del patrimonio storico»[53] racchiude, pertanto, sia una continuità metodologica rispetto al passato, che si evince dal *modus operandi*, sia una caratterizzazione discontinua che emerge dal recupero e dalla riproposta di istanze culturali e storiche peculiari.

Dalla medesima esigenza nasce alla fine del Settecento il rinnovato interesse per il modello classico influente nella visione estetica di Friedrich Schlegel in qualità di ideale regolativo:

> Es ist der Standpunkt des klassischen Idealismus, der Standpunkt der im Geiste deutscher Empfindung und deutschen Tiefsinns wiedergeborenen antiken Dichtung, der Standpunkt des Schönen ohne Namen, der harmonischen Ineinsbildung von Inhalt und Form.[54]

Nonostante il riconoscimento della normatività del mondo classico riassumibile nell'armonia della profondità del pensiero e nella globalità conciliante tra religione e poesia, il progetto schlegeliano non ambisce a un mero ed improponibile ripristino, ad un'assimilazione della tradizione antica nel tessuto della modernità, bensì ad una valutazione della sua funzione culturale nel presente.

Da queste considerazioni nasce dapprima il culto dell'Antico e successivamente, in maniera più evidente, l'interesse nei confronti del Medioevo. Agli occhi dei Romantici, impegnati nel progetto di ricostituzione di una totalità, questa specifica tradizione viene percepita come tesoro di *topoi*, come un'organica dimensione spazio-temporale, viene glorificata sulla base di una *grandeur* culturale, che per loro, nostalgici di una *Heimat* perduta, si configura come paradigma da emulare. Riconosciuto come paradigmatica ed unitaria patria, «historische Ursprungsfigur», origine storica, il Medioevo si presenta come fase organica della Storia europea ed anche la Germania di quell'epoca, sebbene ancora inesistente come tale, si configurava in qualità di «kulturelle Mutter Europas», «da auch die sprachlichen und literarischen Entfaltungen der europäischen Länder auf ihre deutsche Wurzel zurückzuführen seien».[55] Non solo sul piano culturale, ma nella fattispecie letteraria, il progetto schlegeliano

---

[52] *Ivi,* p. 117.
[53] *Ivi,* p. 114.
[54] R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 172. Trad. it. R. Haym, *La scuola romantica: contributo alla storia dello spirito tedesco,* E. Pocar (a cura di), Napoli, Ricciardi, 1965, p. 173 [«È l'indirizzo dell'idealismo classico, della poesia antica, rinata nello spirito del sentimento tedesco approfondito, l'indirizzo del bello senza nome e dell'armonica fusione di forma e contenuto»].
[55] E., Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 185. [«madre culturale dell'Europa»],[«poiché anche gli sviluppi linguistici e letterari dei paesi europei sono riconducibili alle loro radici tedesche»].

riconosceva come «in der heroischen Mythologie des Mittelalters spiegelte sich der geschilderte Geist des romantischen Zeitalters».[56] L'interesse romantico nei confronti della tradizione passa, infatti, per la ricerca di un repertorio e di un retaggio letterario eroico. I romantici guardano alla topica, alla mitologia eroica, indice di valori letterari supremi dello spirito culturale europeo. Un ruolo principale di agnizione dello spirito autoctono e del suo mantenimento è svolto dalla cavalleria, la quale, denotata come principio socio-culturale unitario dell'Europa moderna, viene riconosciuta nella sua duplice radice nordica e cristiana. Di conseguenza, funziona «als identitätsstiftendes Prinzip».[57] Se, come visto in precedenza, si riconosce alla cavalleria medievale una commistione di aspetti pagani e cristiani, un'affascinante sintesi dell'*ethos* pagano e dei principi religiosi orientali, Schlegel ne riconosce, proprio in merito a questa antica fusione che penetra e si risolve nel sistema cavalleresco, il carattere identitario non solo tedesco, ma anche europeo.
Scrive Höltenschmidt:

> In Sitte und Poesie werden christlicher und nordischer Geist sozusagen zur ritterlichen Kulturproduktion verschmolzen: der adlige Sittenkodex setzt sich aus nordischen und christlichen Tugenden zusammen, und die Poesie wiederum spiegelt diesen ritterlichen Sittenspiegel. [...] Das Rittertum vereinigt demnach also die beiden Grundprinzipien, auf die A.W.Schlegel die innere Einheit Europas gegründet hatte. Und mehr noch: indem es weltliches und geistliches Grundprinzip in der Kultur amalgamiert, werden diese Einheitsprinzipien wiederum vereinheitlicht oder potenziert. Das Rittertum fügt sich somit in den Prozeß der Synthetisierung des Heterogenen ein, den A.W.Schlegel generell für die moderne Bildung und insbesondere für die 'moderne', d.h. ‚romantische' Literatur beschrieben hat.[58]

La cavalleria medievale e la poesia cavalleresca esplicitano, sul piano letterario-sociale, un legame nevralgico in merito alla fusione di antichi ideali e virtù, individuati come elementi originari, che vengono consapevolmente assorbiti nel tessuto cristiano ed europeo costituendo, nel loro sincretismo, una solida base identitaria. Se cristiane e pagane sono considerate le radici storiche primarie, dalla commistione di questi fattori di genesi nasce la cavalleria. Il *corpus* valoriale è intimamente legato alla poesia cavalleresca secondo un ulteriore fenomeno che non lega solo l'aspetto secolare e religioso, ma instaura una profonda connessione tra regole di vita e letteratura. In precedenza è stato, infatti, osservato come la *chanson de geste* comporti un innesto storico-politico in quanto espressione realistica

[56] R. Haym, *op. cit.,* p. 824. Trad. it., R. Haym, *op. cit.,* p. 871 [«nella mitologia eroica del Medioevo si rispecchia il descritto spirito dell'epoca romantica»].
[57] E., Höltenschmidt, *op. cit.,*p. 178. [«principio creatore di identità»].
[58] *Ibidem.* [«Nel costume e nella poesia, lo spirito cristiano e quello nordico si fondono, per così dire, nella produzione culturale cavalleresca: il nobile codice morale è fatto di virtù nordiche e cristiane, e la poesia riflette a sua volta questo specchio cavalleresco della morale. [...] Di conseguenza, la cavalleria unisce i due principi fondamentali su cui A. W. Schlegel fondò l'unità interna dell'Europa. E ancora: amalgamando nella cultura i principi fondamentali secolari e spirituali, questi principi unitari vengono a loro volta unificati o potenziati. La cavalleria si inserisce così nel processo di sintesi dell'eterogeneo che A. W. Schlegel descriveva per l'educazione moderna in generale e per la letteratura 'moderna', cioè 'romantica', in particolare»].

dell'*ethos* feudale e guerresco. Al contempo, come osserva Auerbach, anche nei testi antico-germanici «domina l'etica guerriera della nobiltà con la sua rigida considerazione dell'onore, della moralità e della lotta».[59] Questo *trait d'union* tra la *chanson de geste* nel Medioevo romanzo e gli antichi testi germanici diviene fonte di ispirazione per i romantici tedeschi che riconoscono ed apprezzano l'intima connessione tra la letteratura e la storia che ne consente la configurazione in qualità di «poesia della vita», in qualità di «Produkt der ursprünglichen poetischen Anlage und der geschichtlichen Wirklichkeit des Mittelalters».[60]

Al contempo, sullo stesso piano letterario, i Romantici si orientano sul recupero della fiaba, i cui elementi celtici sono stati già rintracciati nel romanzo cortese del XII secolo, in opposizione tematica rispetto alla *chanson de geste*. La fiaba, il folklore e la poesia, romanticamente considerati come «riserve della memoria culturale»,[61] detentori di saperi primigeni, fungono da strumento di riconoscimento culturale, funzionale all'affermazione di ricordi *collettivi*. Nella sua *Morfologia della fiaba*, in cui inaugura uno studio schematico-descrittivo delle fiabe, Propp riconosce come il genere conservi «nel suo nucleo le tracce dell'antico paganesimo, degli usi e dei riti dei primitivi».[62] In tal modo essa riesce a ripristinare la memoria culturale, riattivando il processo di ricerca dell'«unità perduta e futura»[63] e configurandosi come una «ersonnene Mythologie», una mitologia immaginata, caratterizzata dal *Wunderbaren,* dal meraviglioso.[64]

I Romantici subiscono, infatti, il fascino per le epoche primitive in cui i sentimenti e le passioni conservano la loro forza originaria e spontanea, e anche ciò consente di considerare la poesia medievale nella sua più intima forza spirituale,[65] valutando come «die aus der mittelalterlichen Literatur herausgefilterten ästhetischen Kategorien, vorrangig die des Sentimentalen, Fantastischen und Heroischen, im „Wesen des Romantischen" amalgamiert werden».[66]

Il riconoscimento dei *topoi* della creatività, della fantasia e del sentimentale, declinate secondo prospettive estetiche divergenti, costituisce un'ulteriore soluzione dialettica tra le due sfere temporali in quanto i motivi originari del sistema letterario medievale vengono assorbiti dal tessuto romantico. Si appura, dunque, come la continuità con la tradizione medievale sia

---

[59] E. Auerbach, *op. cit.,* p. 116.
[60] E. Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 233. [«prodotto della struttura poetica originaria e della realtà storica del Medioevo»].
[61] R.P., Harrison, *Foreste. L'ombre della civiltà,* Milano, Garzanti, 1992, p. 188.
[62] I.V., Propp, *Morfologia della fiaba,* Torino, Einaudi, 1988, p. 92.
[63] A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno: saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese,* trad. it. U. Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 111.
[64]E. Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 418.
[65] E., Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza,* Torino, Einaudi, 2000, p. 266.
[66] E., Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 254. [«origine storica»]; [«le categorie estetiche filtrate dalla letteratura medievale, principalmente quelle del sentimentale, del fantastico e dell'eroico si amalgamano nell'essenza del romantico»], p. 290.

ravvisabile nel mantenimento del genere fiabesco. Sebbene i Romantici siano fortemente ispirati dall'elemento del fantastico e del meraviglioso, la funzione letteraria cambia. Nel romanzo cortese, l'elemento fiabesco, a sua volta derivante dal mondo celtico, infatti, veicola un'evasione estetica funzionale all'affermazione di un ideale *personale*. Nel Romanticismo tedesco la fiaba, considerata canone, si lega ad una specifica storicità e ad una cultura collettiva, soggiacente al processo di ritotalizzazione.[67] Sebbene, dunque, il romanzo cortese e la fiaba romantica condividano quello che Auerbach definisce un'«immaginazione esuberante»,[68] il primo rievoca valori più individualistici, la seconda veicola valori storici e culturali divergenti, rivelando, ancora una volta, come la continuità determinata dal mantenimento di un paradigma si scontri con la discontinuità della sua specifica declinazione storica. La centralità romantica, infatti, rimane sul recupero dei valori collettivi originari della *Gemeinschaft*, che alimenta l'interesse nei confronti delle credenze popolari germaniche e delle tradizioni celtiche. Questo passato medievale costituisce il vero nucleo autoctono che resiste e si rigenera nell'*humus* popolare, come sostiene anche il critico del Romanticismo Heinrich Heine nei suoi *Elementargeister,* affermando, a tal proposito:

[...] wo ich bemerkte, dass die Manie für das Mittelalter am Ende vielleicht nur *eine geheime Vorliebe für den altgermanischen Pantheismus* war, da die Überreste dieser alten Religion in dem Volksglauben jener späteren Epoche fortlebten. Ich habe schon früher davon gesprochen, wie diese Überreste sich, freilich in entstellter und verstümmelter Form, in dem Zauber- und Hexenwesen erhielten. Ja, *sie leben in dem Gedächtnis des Volkes, in seinen Gebräuchen, in seiner Sprache fort.* [...] Nein, die Erinnerungen an den altgermanischen Glauben sind noch nicht erloschen. Wie man behauptet, gibt es greise Menschen in Westfalen, die noch immer wissen, wo die alten Götterbilder verborgen liegen; auf ihrem Sterbebette sagen sie es dem jüngsten Enkel, und Der trägt dann das theure Geheimnis in dem verschwiegenen Sachsenherzen. In Westfalen, dem ehemaligen Sachsen, ist nicht Alles todt, was begraben ist. Wenn man dort durch die alten Eichenhaine wandelt, hört man noch die Stimmen der Vorzeit, da hört man noch den Nachhall jener tiefsinnigen Zaubersprüche, worin mehr Lebensfülle quillt, als in der ganzen Literatur der Mark Brandenburg.[69]

La materia originaria, da cui trarre nuova linfa per formare il futuro, persiste *nel Volk, nel* popolo, e *nei loci*, in qualità di detentori dei tesori identitari primigeni e dell'antica totalità

---

[67] H., Schuhmacher, *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica,* M. Versari (a cura di), Bologna, CLUEB, 1966, p. 9.
[68] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, op. cit.,* p. 145.
[69] H. Heine, *Heinrich Heine's sämmtliche Werke: Bd. 7/8. Über Deutschland. (Dritter Teil) Elementargeister und Dämonen,* Hamburg, Hoffmann und Campe , 1876, pp. 7-8. [«Dove osservai che la smania per il medioevo era forse alla fine solo *una segreta predilezione per il panteismo germanico antico*, poiché i resti di quell'antica religione permanevano nelle credenze popolari di quell'epoca successiva. Ho già parlato di come questi resti, dichiaratamente in una forma sfigurata e mutilata, fossero conservati nella magia e nella stregoneria. Sì, *vivono nella memoria del popolo, nei loro costumi, nella loro lingua*. [...] No, i ricordi dell'antica fede germanica non sono ancora scaduti. Si dice che ci siano persone anziane in Vestfalia che sanno ancora dove sono nascosti i vecchi idoli; sul letto di morte lo raccontano al loro nipote più giovane, e lui porta poi il prezioso segreto nel suo segreto cuore sassone. In Vestfalia, l'ex Sassonia, non tutto ciò che è sepolto è morto. Se lì cammini tra i vecchi boschi di querce, puoi ancora sentire le voci del passato, puoi ancora sentire l'eco di quei profondi incantesimi magici, in cui scorre più vita che nell'intera letteratura del Mark Brandenburg»].
Il corsivo è mio.

medievale di matrice germanica. L'ottenimento di questa antica conoscenza autoctona accompagnata da una ritotalizzazione armonizzante è veicolata dalla fiaba, in qualità, come visto, di mitologia immaginata, dunque di «mythische Kraft, die der Poesie ihre schöpferische Potenz wie ihre sinnstiftende Funktion verleihe»,[70] riconoscendole una «potenzialità attivizzante» in grado di unire olisticamente non solo le tre diverse dimensioni temporali, secondo il concetto di *continuum* precedentemente sviluppato, ma di rievocare il medievale *unicum* tra vita e letteratura, «Zusammenhang von Ich und Welt, Mikro-und Makrokosmos, Natur und Geschichte».[71]

Un'ulteriore considerazione è legata alla valutazione del sistema simbolico, centrale nel Medioevo romanzo e che costituisce l'origine storica e l'essenza del romantico. Scrive Heine:

> Wenn Homer die Rüstung eines Helden schildert, so ist es eben nichts andres als eine gute Rüstung, die so und so viel Ochsen wert ist; wenn aber ein Mönch des Mittelalters in seinem Gedichte die Röcke der Muttergottes beschreibt, so kann man sich darauf verlassen, daß er sich unter diesen Röcken ebenso viele verschiedene Tugenden denkt, daß ein besonderer Sinn verborgen ist unter diesen heiligen Bedeckungen der unbefleckten Jungfrauschaft Maria, welche auch, da ihr Sohn der Mandelkern ist, ganz vernünftigerweise als Mandelblüte besungen wird. Das ist nun der Charakter der mittelalterlichen Poesie, die wir die romantische nennen. Die klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder vielmehr anzudeuten, und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole oder vielmehr zum Parabolischen, wie schon Christus selbst seine spiritualistischen Ideen durch allerlei schöne Parabeln deutlich zu machen suchte. Daher das Mystische, Rätselhafte, Wunderbare und Überschwengliche in den Kunstwerken des Mittelalters [...].[72]

L'intenzione riabilitativa mitopoietica relativa alla creazione di una *neue Mythologie* emerge non solo, pertanto, tramite il recupero di uno specifico complesso letterario tematico che sia funzionale ad un'azione effettiva sulla realtà, come avveniva per la poesia cavalleresca medievale. Essa si esplicita anche nell'uso di un sistema relazionale, in termini heiniani, parabolico, qualità che rende romantica la poesia medievale e, al contempo, stabilisce un profondo livello di interazione con la tradizione.

---

[70] E., Höltenschmidt, *op. cit.,* pp. 34-35 [«La forza mitica che conferisce alla poesia la sua potenza creatrice e la sua significativa funzione»].

[71] D., Kremer, *Romantik: Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2003, p. 5 [«Connessione di io e mondo, micro e macrocosmo, natura e storia»].

[72] H., Heine, *Die romantische Schule, op. cit*., pp. 21-22. Trad. it. H. Heine, *La scuola romantica,* p. 20 [«Quando Omero descrive l'armatura di un eroe, non si tratta d'altro che di una buona armatura, del valore di un certo numero di buoi; ma quando un monaco del Medioevo descrive nel suo poema gli abiti della Madre di Dio, si può essere certi che sotto questi abiti pensa altrettante virtù diverse, che un senso speciale è nascosto sotto queste sacre vesti della immacolata verginità di Maria, la quale anche, poiché suo figlio è il nocciolo di mandorlo, è ragionevolmente cantata come fiore del mandorlo. Questo è il carattere della poesia medievale che chiamiamo romantica. L'arte classica doveva solo rappresentare il finito e le sue forme potevano essere identiche all'idea dell'artista. L'arte romantica doveva rappresentare, o meglio indicare, l'infinito e nient'altro che i rapporti spiritualistici, e si rifugiava in un sistema di simboli tradizionali, o meglio nel parabolico, così come Cristo stesso cercò di chiarire le sue idee spiritualistiche per mezzo di parabole, assolutamente belle. Da qui il mistico, enigmatico, meraviglioso ed esuberante nelle opere d'arte del Medioevo»].

Un processo relazionale simile si verifica costantemente nel corso della storia. Secondo un sistema di concatenazione, dall'allegoresi biblica ebraica, come osserva Curtius, «nasce l'allegoresi cristiana dei Padri della Chiesa [...], durante il Medioevo l'allegoresi biblica e quella virgiliana si fusero in una sola; l'allegoria divenne perciò l'elemento assolutamente fondamentale per l'interpretazione di ogni testo».[73] L'allegoria in senso medievale nasce, dunque, da una precedente interazione e assume successivamente una specifica funzione esegetica, incidendo così nel tessuto storico e culturale. Nel caso del Romanticismo tedesco, la riattivazione di questo strumento permette un'ulteriore riconfigurazione metodologica, in quanto, come sostiene Kremer:

> Schlegels Entwurf einer neuen Mythologie stellt sich nicht im Rückgang auf die ältere Mythologie ein, sondern als *Konstruktion einer neuen mythischen Relation*, als semiotische Intensität der Verbindung bildhafter und ideeller Elemente zu einem allegorischen Zeichengefüge, in dem alle Zeichen in einem Verhältnis der Verwandlung und Verschiebung zueinander stehen und zunächst einer selbstreferentiellen Funktion gehorchen, bevor sie insgesamt wieder auf Welt abbildbar sind.[74]

In questo processo relazionale, recuperando una concezione parabolica di matrice medievale e cristiana, il testo romantico si determina come una «Zeichenbewegung», ossia come un movimento semiotico. Il *medium* allegorico, che prevede un immaginario mitico evocatore di una realtà altra, viene percepito «als spezifische historische Ausformung dieses mythopoetischen Urvermögens in der Moderne, der die spezifischen kunstpoetischen Merkmale Unendlichkeitsstreben, Künstlichkeit und Reflexivität eignen».[75] Si ritorna circolarmente alla valutazione del sistema allegorico che permea il Medioevo e che, proprio per la sua universalità, non solo appartiene ad un'antichità lontana, ma costituisce uno strumento per il raggiungimento dell'organicità in qualità di «wechselseitige Vermittlung von Philosophie und Poesie, Gedanke und Sinnlichkeit, Universalismus und Fragment».[76] La continuità con l'ambito medievale si esplicita nella costruzione di una letteratura moderna basata su una forma mitica, intendendo la *neue Mythologie* come «formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung».[77] Se il mito viene riconosciuto «als poetischen

[73] E.R., Curtius, *op. cit.,* p. 229.
[74] D., Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1997, p. 99. [«L'abbozzo di una nuova mitologia di Schlegel non appare come un ritorno alla mitologia antica, ma *come la costruzione di una nuova relazione mitica*, come l'intensità semiotica di combinazione di elementi pittorici e ideali per formare una struttura allegorica di segni in cui tutti i segni sono in relazione tra loro in un rapporto di trasformazione e spostamento e inizialmente obbediscono a una funzione autoreferenziale prima di poter essere mappati sul mondo nel suo insieme»]. Il corsivo è mio.
[75] E., Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 372. [«come una specifica forma storica di questa primaria capacità mitopoietica dell'età moderna, che ha le caratteristiche peculiari dell'arte-poetica della ricerca dell'infinito, dell'artificialità e della riflessività»].
[76] D., Kremer, *Prosa der Romantik, op. cit.,* p. 94. [«reciproca mediazione di filosofia e poesia, pensiero e sensualità, universalismo e frammento»].
[77] *Ivi,* p. 96. [«struttura formale di alta compressione semiotica»].

Urvermögen»,[78] l'allegoria si configura come strumento mitopoietico che permette il ricongiungimento di quella antica fusione arcana e arcaica, funzionale a riportare la coscienza mitica ad un livello più alto. Ciò che era immediatamente e inconsapevolmente *unicum* nel mito antico, ossia la sintesi dell'infinito e del finito, può ora essere ricomposto nell'unità mitica attraverso la consapevole mediazione dell'allegoria e il suo potere poetico trascendentale.[79] Il suo significato esegetico religioso, intrinsecamente medievale, viene preso in considerazione sulla base di una forma trasfigurata, più secolare, secondo i processi dialettici già enucleati in precedenza. Da una parte, si riconosce e si *accetta* il valore originario religioso e poetico, sorto, come visto in precedenza, dall'interrelazione con un sistema culturale e letterario precedente, in quanto «aus der kombinatorischen Kraft des Christentums, die Sphären des Unendlichen und des Endlichen zu verknüpfen, zieht ja die Allegorie nach F. Schlegel ihren poetischen Gehalt».[80] D'altro canto, si realizza una trasfigurazione unitaria poiché proprio mediante questa influenza religiosa, l'infinito, che è rappresentato dall'allegoria, rimanda direttamente alla divinità e, attraverso questo suo nuovo significato essa è di nuovo messa in relazione con la visione simbolica della natura. Per mezzo di questa plurima dialettica, i segni della tradizione culturale antica e moderna s'intersecano: la mitologia naturale simbolica e la mitologia allegorica del divino si fondono qui in modo particolarmente evidente realizzando il principio guida poetico di unire l'essenzialmente antico con l'essenzialmente moderno, la mitologia pagana e la mitologia cristiana in un sintetico e sincretico *unicum* poetico. La forza originaria allegorica, la cui essenza comporta la presenza di un elemento assente nella mitologia greca, ossia la profondità spirituale e l'accesso all'infinito, si configura come «bewußte Symbolisierung des Unsichtsbaren».[81] Anche lo strumento allegorico, dunque, viene mantenuto dalla tradizione medievale, ma viene riconfigurato in relazione ad una specificità storica e culturale. Se l'allegoria medievale svolgeva un ruolo esegetico, nel Romanticismo tedesco e, in particolar modo, dalla prospettiva schlegeliana essa diviene funzionale alla completezza unica del finito e dell'infinito, all'organicità poetica e storica. Sul piano contenutistico, la mitologia viene percepita come l'antica poesia, la forma più in contatto con la Storia,[82] e, di conseguenza, con la memoria, l'allegoria è fondamentalmente indiscussa nella sua funzione estetica e nella sua capacità poetica di simboleggiare l'infinito.

---

[78] E., Höltenschmidt, *op. cit.,* p. 370. [«facoltà poetica primordiale»].
[79] *Ivi,* p. 375, p. 401.
[80] *Ivi,* p. 376. [«Secondo F. Schlegel, l'allegoria trae il suo contenuto poetico dal potere combinatorio del cristianesimo di collegare le sfere dell'infinito e del finito»].
[81] *Ivi,* p. 427. [«simbolizzazione cosciente dell'invisibile»].
[82] *Ivi,* p. 406.

Da questi plurime interazioni dialettiche si ritorna circolarmente all'*incipit* non solo in riferimento al pensiero inizialmente espresso da Curtius in merito alla forza del mito, alla interrelazione storico-letteraria e alla sua inevitabile *dialettica* incentrata sui vari processi enucleati, ma alla centralità della questione in merito ad un indiscusso *continuum* per cui l'«eigentlich romantisch» può essere definito *solo in relazione* al Medioevo romanzo e germanico, così come, a sua volta, il Medioevo romanzo può essere definito *solo in relazione* alla tradizione celtica.

1.2. Letteratura e topica

La tradizione, in qualità di universale assicuratore di consapevole memoria, *continuum,* prospettiva, si configura come saldo pilastro della modernità, non solo in relazione ai meccanismi individuati in precedenza, ma, più dettagliatamente, mediante il *medium* dell'archetipo, particolarmente nevralgico in quanto la costituzione di un canone contribuisce a fissare una tradizione. I *topoi,* in qualità di «parti costitutive ed ineludibili del processo creativo e quindi del linguaggio poetico e della sua specificità»,[83] assicurano la continuità e la memoria storica per mezzo della loro peculiarità di riproposizione sistematica che presenta due diversi piani di valutazione. La totalità dei *loci communes* costituisce, in primo luogo, nel complesso, un bagaglio di idee generali, di valori fondanti, che consentono il riconoscimento del profondo legame strutturale soggiacente ad una continuità inevitabile per motivi intrinsecamente umani. Al contempo, essi si configurano in maniera discontinua nella loro specifica contingenza socio-letteraria, nella porzione di storicità, nel mutamento del paradigma. La trasformazione del canone risulta particolarmente evidente se si considera il *topos* della natura e la sua relazione con il *Mensch,* l'essere umano, che subisce delle cruciali modifiche in relazione alla cultura del tempo e, ancora una volta, a quegli scambi continuativi che caratterizzano il dialogo letterario dalle origini. Proprio per l'intrinseca universalità del concetto, l'idea di una costante interazione tra le due entità ha permeato da sempre le culture ed i miti più antichi trovando la sua espressione più remota nella consapevolezza olistica, nell'unità armonica *tra* la natura e l'uomo secondo un principio di corrispondenza analogica tra la sfera umana e la sfera celeste, tra il sistema emotivo e i fenomeni naturali organizzata e sviluppata attorno a tre diversi concetti, «of a designed earth, of the influence of the environment on man, and of man as a modifier of the environment which were often modified

[83]E.R. Curtius, *op. cit.,* p. xxv.

and enriched by other theories relating to culture growth and to the nature of the earth».[84] L'elemento continuativo proprio per la sua universalità, il *topos*, risponde a quanto lo studioso Buell, pioniere degli studi sull'eco critica, definisce come «inconscio ambientale» riferendosi ad un primordiale condizionamento della mente umana dovuto alla sua interazione con l'ambiente esterno.[85] Anche Curtius riconosce la stessa valenza osservando come esso «sia radicato negli strati profondi dell'anima, appartiene alle arcaiche immagini primigenie dell'inconscio collettivo».[86] L'universalità del tema, che travalica le epoche storiche, incontra la contingenza storica e culturale che ne ridefinisce i paradigmi. Sebbene in tale sede non si ambisca a rintracciare un *excursus* esaustivo, risulta interessante riconoscere come il tema si sviluppi nel tempo storico al fine di dimostrare come la relazione dialogica tra la continuità e la discontinuità emerga sul piano della topica.

La descrizione naturale si è mossa tra cambiamento paradigmatico e continuità topica nel tempo, riconoscendo nella poesia omerica l'inizio della «trasfigurazione occidentale del mondo, della terra, dell'uomo».[87] La natura è qui pervasa da forze soprannaturali e la natura partecipa a tutto ciò che è divino. Essa è, anche nel resto della poesia antica, sempre abitata, non esiste una differenza tra un paesaggio abitato dagli dei ed uno abitato dai mortali. Da Omero, la letteratura successiva assorbe una serie di motivi quali il *locus amoenus*, l'idea dell'eterna primavera, il tappeto di fiori, modificando ed arricchendo il *topos*. Dal poema epico il motivo della natura passa alla poesia pastorale di Teocrito del III secolo a.C. che dà vita ad una dimensione bucolica a cui si rifanno le dimensioni future: dall'egloga al dramma, dalla *pastorella* medievale al *Faust* goethiano. L'estate meridionale introdotta da Teocrito permea la letteratura, sviluppando in maniera ancor più dettagliata l'angolo ameno presente nelle descrizioni omeriche.[88] Da Teocrito, che elabora l'opposizione tra scenario idillico e scenario urbano, Virgilio riprenderà in considerazione la poesia bucolica inserendo elementi che raggiungeranno il Medioevo: nell'*Eneide*, il bosco virgiliano d'accesso al mondo sotterraneo, come in Dante, è orrorifico e si trova in una vallata. La descrizione della natura che raggiungerà il Medioevo risentirà del *locus amoenus* e del bosco, come introdotti e trasmessi da Omero, Teocrito e Virgilio. Nonostante il processo di trasfigurazione di matrice cristiana, emerge come la natura medievale nella sua paganità non scompaia mai dall'orizzonte medievale, ma, al contrario «le immagini relative al paesaggio della poesia

---

[84] C. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 5.
[85] L. Buell, "La critica letteraria diventa eco", in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta,* C. Salabè (a cura di), Roma, Donzelli Editore, 2013, p. 5.
[86] E.R. Curtius, *op. cit.,* p. 122.
[87] E.R., Curtius, *op. cit*., p. 209.
[88] *Ivi,* p. 212.

medievale debbono essere intese nel quadro di una solida tradizione letteraria».[89] Gli elementi stilizzati e strutturali, stabiliti nell'Antichità, si mantengono e si trasmettono a varie realtà letterarie. Come osserva Curtius, ad esempio, l'immagine degli ulivi ritorna sia nella poesia latina d'amore del XII e del XIII secolo, ma anche nell'epica primitiva francese.[90] Un esempio del mantenimento del *topos* e dei suoi elementi pagani all'interno della trasfigurazione cristiana è costituito dalla descrizione della natura proposta da Claudiano. Egli rappresenta la natura come una potenza cosmica ricollegandosi ad una concezione teologica della tarda Antichità, e, nel dettaglio, rifacendosi agli inni orfici. Da questa prospettiva, la natura mantiene la sua inesauribile e pagana energia vitale. L'idea che essa avesse un grande potere sugli spiriti risultava inaccettabile per la religione cristiana e viene prima messa in discussione da Lattanzio e successivamente nel IV secolo da Prudenzio il quale ridimensiona il ruolo della Natura, riconoscendola come una divinità pagana sconfitta. Essa non è più vista come creatrice bensì come nutrice dell'umanità, Dio è il suo Signore. Al contempo, le descrizioni della natura risentono di commistioni interessanti: Bernardo nel suo *De universitate Mundi* scritta verso la metà del XII secolo non solo considera la Natura come una dea, ma l'origine del mondo che viene descritta rivela delle ricezioni multiculturali. Nella descrizione dei fiumi, Bernardo riprende delle reminiscenze classiche, non bibliche, così come nell'elenco degli alberi ritorna l'influsso celtico in quanto Bernardo introduce «il cipresso, la quercia, il loto, il sicomoro, il mirto caro a Venere, l'allora sacro ad Apollo, si alternano con gli alberi delle foreste nordiche».[91] Nel corso del pieno Medioevo una varietà di fonti pagane che rivelano il senso letterario della continuità classica e celtica in una realtà culturale cristiana. Questa caratteristica verrà ripresa da Alano che mantiene alcune istanze ma ne arricchisce l'aspetto cristiano. La Natura, infatti, dalla prospettiva di quest'ultimo, risulta ancora mediatrice tra Dio e l'uomo, ma si sottomette umilmente a Dio, essa perde la facoltà della creazione, appannaggio divino. Dunque, nel XII secolo le correzioni in senso cristiano conducono ad una funzione della Natura che può essere interpretata come «il tentativo di articolare in un ordine divino le forze e gli impulsi vitali».[92]

La concezione medievale della natura è dunque fortemente cristianizzata, e veicola, tuttavia un'unità, al suo interno, composita, intrisa di una pluralità di fonti pagane che vengono amalgamate nel tessuto religioso del tempo. Proprio la ricerca dell'unità diviene oggetto della *Sehnsucht* romantica, che ambisce a recuperare «l'antico motivo del nesso tra macrocosmo e

[89] *Ivi,* p. 209.
[90] *Ivi,* p. 208.
[91] *Ivi,* p. 127.
[92] *Ivi,* p. 138.

microcosmo», ricercando quella «fondamentale visione della natura come di un tutto».[93] La descrizione romantica della natura risente di specifici aspetti emersi nel tempo storico, ossia della soggettività, inaugurata da Rousseau, del cambiamento determinato dall'industrializzazione, e delle scoperte che animano il dibattito filosofico e scientifico della Germania della fine del Settecento.

La progressiva affermazione della semantica dell'io comporta un cambiamento attitudinale nei confronti della natura e della sua descrizione. La natura viene riconosciuta come il luogo di corrispondenze interiori, come riflesso dello stato d'animo dell'io lirico.[94] In particolare, Rousseau stabilisce l'esperienza estetica soggettiva *nella* natura che si configura come estensione e proiezione della propria interiorità. Aspetto, quest'ultimo, tendenzialmente assente nella realtà medievale, in cui tutto era considerato «il risultato di uno sforzo collettivo impersonale».[95] Se, dunque, fino al 1700 la descrizione letteraria della natura è convenzionale, orientata sulla riproduzione di specifici *topoi,*[96] il letterato francese introduce una rappresentazione fortemente correlata ad un soggetto e ad una coscienza, creando una serie di corrispondenze tra l'*Ich* e l'ambiente circostante che consentono all'uomo di ritornare al suo stato di natura. Questo aspetto viene ripreso da Schiller, che, nel suo saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung* del 1795, fortemente rievoca la perdita della sintonia originaria, che, dalla sua prospettiva, i Greci possedevano riconoscendo, tuttavia come, nonostante ciò, «auch jetzt ist die Natur noch die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nähret».[97] Schiller riconosce la centralità del tema, sostenendo come l'arcana armonia, appartenente ai poeti ingenui, dunque, antichi, possa essere recuperata dai moderni soltanto attraverso la mediazione del sentimento. Diversamente, dunque, dal mondo medievale, scevro degli aspetti soggettivi, il *Gefühl* svolge un ruolo precipuo nel recupero della lontana unità, della riconciliazione. Configurandosi come autorappresentazione dell'*Ich nello* spazio naturale, la soggettività costituisce quella peculiarità che consente il recupero dell'arcano ed agognato olismo. Da qui, nasce il sentimento della contemplazione, così caro alla tradizione romantica.

Da un'altra prospettiva, la rappresentazione della natura non si lega solamente ad una espressione del proprio sentire, ma «nel far questo "racconta" indirettamente, insieme alla propria storia, anche un pezzo di storia (della cultura del suo tempo)»,[98] inserendosi in varie

---

[93] S. Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830),* Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 31-32.
[94] F.M. Venturi, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Guerini, Milano, 1998, p. 132, p. 139.
[95] W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica. L'estetica medievale, op. cit.,* p. 135, p. 212.
[96] M. Jakob, *Letteratura e Paesaggio,* Verona, Olschki, 2005, p. 40.
[97] F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung,* Oxford, Blackwell, 1957, p. 22. [«ancora oggi la natura costituisce l'unica fiamma di cui si nutre lo spirito poetico»].
[98]A. Larcati, "La logica della trasgressione nella rappresentazione del paesaggio romantico tedesco", in *Nuovi quaderni del CRIER. Il paesaggio romantico,* anno VIII, Verona, Edizioni Fiorini, 2011, p. 70.

letture ed interpretazioni di matrice storico-culturale e scientifica. La crescente industrializzazione si traduce in quella che Jakob definisce «l'anno zero della rottura»[99] individuando nel 1795 e, nello specifico, nella *Wanderung* di Schiller il momento di lucida consapevolezza in merito alla frattura nel rapporto con l'ambiente circostante. Ciò determina che le descrizioni della natura siano apertamente orientate nella tematizzazione di questa problematica. Al contempo, quanto Poggi definisce la «scienza romantica»,[100] consente di valutare e differenziare la descrizione della natura, che si allontana inesorabilmente dalle forti sfumature religiose medievali, per abbracciare un senso più scientifico. Come si vedrà nel dettaglio successivamente, il dibattito scientifico romantico risulta ricco di una forte curiosità nei confronti del funzionamento della natura che diviene oggetto di sperimentalismo secondo una indagine inaugurata da Kant con i suoi *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* nel 1786. A riguardo, risulta degna di nota la lettura di Goethe che realizza una meravigliosa sintesi tra gli antichi echi e la realtà scientifica del tempo riassumibile in una immagine del suo *Viaggio in Italia,* scritto tra il 1813 e il 1817:

> [...] avevo avuto l'intuizione che in quell'organo della pianta, che solitamente designiamo come foglia, si cela un autentico Proteo, capace di nascondersi e di manifestarsi rivestendo tutte le forme. Tanto all'origine che nello sviluppo avanzato la pianta è pur sempre foglia, così inscindibilmente unita al futuro germoglio che l'uno non è pensabile senza l'altra.[101]

Nel passaggio emerge come la descrizione della natura nella realtà romantica risenta sia degli studi scientifici orientati sull'effettivo funzionamento, nel caso specifico, della pianta, sia dell'analogia con il mondo pagano, e, nel dettaglio con la figura di Proteo, la cui principale peculiarità è proprio legata al fatto di poter apparire in varie forme. In merito alla continuità e alla discontinuità che caratterizza questo capitolo, emerge come la descrizione della natura sia storicamente legata ad un cambiamento del sapere, che assume tratti sempre più empirici, ma, al contempo Goethe rievoca la figura del dio greco del mare per descrivere un funzionamento scientifico.

Finora è stato appurato come la descrizione della natura medievale si caratterizzi per la presenza di varie fonti letterarie, classiche e celtiche, fermamente inserite nella cornice cristiana. Il Romanticismo mantiene il paradigma della descrizione della natura, ma, allo stesso tempo, riflette i cambiamenti storici e, nel dettaglio, la ricerca dell'unità perduta, la soggettività, i processi di modernizzazione tecnica, le nuove conoscenze scientifiche.

---

[99] M. Jakob, *op. cit.,* p. 180.
[100] S. Poggi, *op. cit,* p. 18.
[101] J.W. Goethe, *Viaggio in Italia,* trad. it. E. Castellani, Mondadori, Milano, 1983, p. 418.

Non solo la semplice descrizione della natura, ma anche la sua relazione con l'essere umano costituisce un *topos* universale. Esso è centrale sia nel mondo greco-latino che nel mondo biblico. Entrambi condividono l'idea di una originaria sintonia tra l'uomo e la natura, veicolando l'idea che «la perfezione della natura appartenga ad un'epoca remota e favolosa, alla quale l'uomo non può più attingere».[102] Entrambe riconoscono una frattura, veicolata, tuttavia, in chiave diversa in relazione al sottotesto culturale:

> Dalla Bibbia e dalla mitologia classica derivano tuttavia delle concezioni simili. La mitologia classica condivide con il racconto biblico una visione tendenzialmente involutiva della natura e l'idea di un deterioramento nella relazione tra questa e l'uomo. A diversificare le due tradizioni intervengono però elementi decisivi, dovuti alle rispettive concezioni del rapporto tra divinità, uomo e natura: nella Bibbia si ha una repentina e traumatica cacciata, conseguenza di un gesto la cui responsabilità è interamente imputabile all'uomo; la mitologia greco-latina prevede invece una progressiva consumazione, che rientra nell'ordine prestabilito e che dipende dunque da una volontà superiore a quella umana. È coerente, tuttavia, sia con l'una sia con l'altra visione l'idea che la perfezione della natura appartenga a un'epoca remota è favolosa, alla quale l'uomo non può più attingere.[103]

Si prende dapprima in considerazione l'aspetto biblico che contribuisce all'elaborazione e alla definizione di un *topos* e di un pensiero filosofico che persisterà nei secoli, in quanto nella Bibbia la cacciata dal Paradiso non è altro che un «paradigma di lunga durata, richiamato anche nella dialettica tra lo smarrimento di una sintonia originaria e la tensione verso il recupero di un rapporto edenico con la natura».[104] La Bibbia tematizza la frattura antica che, determinata dall'uomo, aveva comportato un rovesciamento tematico considerevole, modificando il carattere dell'ambiente circostante, causato dalla cacciata dal Paradiso, configurato come *locus amoenus.* Tuttavia, ciò non determina un cambiamento dello *status quo* in termini di responsabilità dell'uomo sulla natura in quanto «l'uomo e l'ambiente che lo circonda rimangono entità separate e gerarchicamente diseguali».[105] Nella *Genesi,* infatti, Dio attribuisce all'uomo la potestà su tutte le creature instaurando una relazione asimmetrica basata sul controllo della natura. La rottura del patto da parte di Adamo ed Eva, la loro *hybris*, non comporta un cambiamento in termini di diritto sulla natura. Come osserva Scaffai, dopo la perdita dell'innocenza originaria, cambia l'impegno, lo strumento, ma la possibilità del controllo, seppur problematizzata, persiste tramite lo strumento dell'agricoltura. Questo rapporto dicotomico si svilupperà nei secoli fino ad alimentare una visione totalmente separatista ed antropocentrica che solo in parte si romperà nella postmodernità con il

[102] N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, p. 85.
[103] *Ivi,* p. 74.
[104] *Ivi,* p. 75.
[105] *Ivi,* p. 74.

riconoscimento di un'interrelazione riconoscibile come *NaturKultur*. Sebbene, infatti, il pensiero francescano riveda questo rapporto asimmetrico introducendo nel *Cantico dei Cantici* il tema della cura e dell'amore per il Creato, la concezione non è rimodulata del tutto.

Anche il mondo greco elabora la stessa relazionalità tra uomo e natura, sebbene esso conferisca una specifica responsabilità all'essere umano. Inizialmente, il mondo greco riesce a trovare un equilibrio nella relazionalità mediante il concetto di *techné* intesa, sul piano omerico, come realizzazione pratica di un'attività intellettuale, come:

> Disposizione ad operare sulla natura in modo teoreticamente pertinente, mossa da una contemplazione della sua organicità, della sua divina complessità, in base a quel connubio, quel nesso tra *theoria* e *praxis*, contemplazione e azione, che invece il soggettivismo moderno non riuscirà più a tenere insieme.[106]

La situazione, tuttavia, viene problematizzata nel *Prometeo* di Eschilo dove la *techné* acquisisce un valore di strumento di intervento sulla natura nel rispetto dell'ordine divino. L'*hybris* umana diviene predominante con un focus sempre più acceso sulla responsabilità umana e «sui limiti naturali della *techné*, che l'uomo deve saper misurare», evidenziando il concetto di confine da rispettare che ritorna anche nell'*Antigone* di Sofocle.[107] Se il mondo dei greci problematizza la questione, ricordando tempi arcani e iniziando a mandare moniti sui limiti umani, il mito dei Romani denuncia un graduale deterioramento nel processo relazionale tra l'uomo e la natura espressa tramite la voce di Seneca, nel 65 d.C. e di Plinio il Vecchio nel I secolo d.C., che, sulla linea della tragedia eschilea, si interrogano sulle conseguenze etiche del progresso tecnico. Emerge, dunque, fin dall'antichità, soprattutto nel mondo greco-latino, la preoccupazione di una rottura che secondo Scaffai può essere letta come una «forma di sensibilità ecologica *ante litteram* [....] ecologia del mondo antico».[108] Non è un caso, al contempo, che anche Guastini parli della tragedia greca in qualità di debito dell'ecologia moderna. Sebbene la preoccupazione degli antichi avesse una radice più etica che strettamente ambientale, diversamente dalla postmodernità, essi, infatti, tematizzano questa relazione dialogica avvertendo e interrogandosi sui rischi e sulle conseguenze. Il riconoscimento della scissione o, ancor meglio, il rischio di una potenziale scissione si affianca all'elaborazione di varie forme di riappacificazione. Come appura Di Rocco, il *topos* del bacio alla terra, evocando un legame intimo, può essere letta nell'ottica di «riallacciare e ribadire il legame con la madre e determina spesso una rigenerazione del mondo e dell'uomo,

---

[106] D. Guastini, "Filosofia ed ecologia", in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta, op. cit*., p. 74.
[107] *Ivi,* p. 75.
[108] N. Scaffai, *op. cit.,* p. 87. «Sebbene quella del mondo antico non possa essere considerata ecologia nel senso moderno del termine, la sacralità della natura è uno dei presupposti o miti fondativi in cui ancora una parte dell'ecologismo contemporaneo sembra riconoscersi».

con un ritorno alle origini e una nuova condizione spirituale».[109] Nell'Antichità pagana il bacio si configura come simbolo e fusione tra due soggetti, alludendo ad «un rapporto di armonia con il mondo naturale».[110] Al contempo, questa lettura dall'immaginario pagano si trasmette alla Cristianità medievale assumendo un significato più religioso e configurandosi come «momento di svolta in cui il soggetto fa esperienza di una rinascita spirituale».[111]

Fin dall'Antichità si configurano sotto forma di indagine letteraria tematiche quali la relazione, la separazione e la riunificazione dell'uomo con la natura, aspetti che influenzeranno in maniera continuativa, nella loro forma secolare, l'uomo europeo. Da questa prospettiva, ad esempio, è possibile leggere la tensione, lo *Streben* romantico nei confronti di un'organicità perduta che, dalla prospettiva di Scaffai, nasce da questa arcana ed antica consapevolezza:

> Anche per questo, nella moderna tradizione letteraria dell'Occidente, la sintonia tra il soggetto e l'ambiente che lo circonda è concepita soprattutto come aspirazione, come tensione idilliaca e condizione eccezionale, che ha già in sé la percezione infelice della precarietà.[112]

Le preoccupazioni e le consapevolezze antiche e bibliche fortemente contribuiscono, in termini contenutistici, alla nascita del sentimento romantico e alla ricerca di una organicità, di una *Ganzheitlichkeit* perduta, oggetto, come visto di ricerca romantica, e ancor oggi evocata e resa necessaria dalle nuove letture ecocritiche:

> Nella misura in cui il pensiero ecologico si è posto come pensiero integralmente moderno, da tale posizione non ha potuto fare altro che ripetere la scissione, tipica del pensiero moderno, tra *theoria* e *praxis,* scienza, etica, cultura, tecnica e natura. Per incidere davvero sulle dinamiche tecniche del mondo contemporaneo, sarebbe invece utile all'ecologia ripensare innanzitutto l'idea stessa della tecnica a partire da una [...] "fusione di orizzonti"capace di far tornare a risuonare le ragioni del monito antico, metafisico, già letto nella tragedia, a "non oltrepassare la necessità" e "a rispettare insieme le leggi e i giuramenti verso gli dei inferi".[113]

La responsabilità umana che sta alla base della cacciata del Paradiso, avvertita anche dall'Antichità greca e romana, ritorna oggi in una forma laica e secolare. L'universalità della questione incontra la storicità. La frattura, sempre più evidente, per seguire la linea di Guastini, comporta uno sguardo agli antichi avvertimenti, una rilettura di quelle istanze lontane, ma non per questo non applicabili alla realtà contingente. Ciò è, ad esempio, quanto realizza Papa Francesco con l'*Enciclica Laudato sì* del 2015 che combina l'urgente attualità

---

[109] E. Di Rocco, "Baciare la Madre terra: un «topos» letterario", in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta, op. cit.,* p. 104.
[110] *Ibidem.*
[111] *Ivi,* p. 112.
[112] N. Scaffai, *op. cit.,* p. 78.
[113] D. Guastini, *op. cit.,* p. 77.

ecologica e il retaggio letterario e religioso di San Francesco d'Assisi. In questo monito, si combina il valore cristiano relativo alla contemplazione e alla cura del Creato con la causa secolare, laica della crisi ambientale che attanaglia gli ultimi secoli.

Fin dall'*incipit,* Papa Francesco richiama i versi del *Cantico dei Cantici:*

1.«Laudato si', mi' Signore», cantava san Francesco d'Assisi. In questo bel cantico ci ricordava che la nostra casa comune è anche come una sorella, con la quale condividiamo l'esistenza, e come una madre bella che ci accoglie tra le sue braccia: «Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti flori et herba ».

2. Questa sorella protesta per il male che le provochiamo, a causa dell'uso irresponsabile e dell'abuso dei beni che Dio ha posto in lei. Siamo cresciuti pensando che eravamo suoi *proprietari e dominatori*, autorizzati a saccheggiarla. La violenza che c'è nel cuore umano ferito dal peccato si manifesta anche nei sintomi di malattia che avvertiamo nel suolo, nell'acqua, nell'aria e negli esseri viventi. Per questo, fra i poveri più abbandonati e maltrattati, c'è la nostra oppressa e devastata terra, che « geme e soffre le doglie del parto» (Rm 8,22). Dimentichiamo che noi stessi siamo terra (cfr Gen 2,7). Il nostro stesso corpo è costituito dagli elementi del pianeta, la sua aria è quella che ci dà il respiro e la sua acqua ci vivifica e ristora.[114]

La costruzione testuale veicola la continuità e la discontinuità della tematica rispetto sia al passato letterario sia alla contingenza storica. Da una parte, l'Enciclica immediatamente ricalca la specifica religiosità di San Francesco rievocando la maternità della terra, *topos* non solo cristiano, ma presente anche nella mitologia pagana.[115] Al contempo, riconfigura il pianeta mediante un'ulteriore personificazione, ossia come «sorella». D'altra parte questa connotazione femminile e fortemente spirituale si riequilibra in un senso più laico e secolare mediante la definizione di «nostra casa comune». Il tema, dunque, viene introdotto non solo in un senso profondamente cristiano, denunciando una forte continuità contenutistica, ma anche in un senso fortemente secolare, espressione dell'universalità della questione.

La duplice presentazione del pianeta è immediatamente seguita dalla situazione attuale.

Si allude alle conseguenze delle problematiche ambientali e, in ciò, richiama letteralmente la filosofia cartesiana quando definisce gli uomini come «proprietari e dominatori». Lo stesso Cartesio, infatti, nella sesta parte del *Discours de la méthode,* del 1637, sostiene come la conoscenza consenta il controllo:

[...] connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme *maîtres et possesseurs* de la nature.[116]

---

[114] Papa Francesco, *Laudato si'. Enciclica sulla cura della casa comune,* Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2015, p. 3. Il corsivo è mio.
[115] E. Di Rocco, *op. cit.,* p. 108.
[116] R. Descartes, *Discours de la méthode,* Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 153. Il corsivo è mio.

La connotazione degli uomini, ricalcata come padroni e possessori della natura, risale, dunque, ad una filosofia razionalista che fortemente configurava l'uomo in una posizione antropocentrica rispetto alla realtà circostante. La sezione dell'Enciclica rispetto questa posizione avvantaggiata termina non solo con la personificazione del pianeta, che rievocando la Genesi, assume tratti umani, ma con il riconoscimento dell'uomo con la Terra stessa. Da questo esempio è possibile appurare come la questione del rapporto tra l'uomo e la natura mantenga i suoi forti tratti di continuità e discontinuità. In un testo fortemente cattolico, quale l'Enciclica, emergono infatti non solo tratti religiosi, dettati dall'opera francescana e dai riferimenti biblici specifici. Al suo interno si rivelano delle spie letterarie di matrice filosofica e di matrice secolare. La laicizzazione della presentazione rivela l'universale urgenza della tematica, che oltrepassa la peculiarità della religione, nella fattispecie, cattolica. L'Enciclica, cioè, riconnette le origini bibliche ad una problematica attuale, la filosofia razionalista del Seicento alle conseguenze ambientali che quell'*ethos* ha negativamente determinato, lo spirito religioso a delle innate consapevolezze umane. La questione della tutela dell'ambiente costituisce il *topos*, arcaico, universale, la semantizzazione specifica è sia religiosa sia laica, poiché sia il credente sia l'ateo si riconoscono nella problematica in quanto uomini. La medesima struttura è presente nell'*Esortazione Apostolica Laudate Deum. A tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica* del 4 ottobre 2023 strutturata come la precedente. Ancora una volta *l'incipit* rievoca San Francesco riportando il verso «Lodate Dio per tutte le sue creature».[117] L'esortazione, anche in tal caso, assume subito dopo dei tratti secolari in quanto si riconosce la questione come «un problema sociale globale che è intimamente legato alla dignità della vita umana»[118] e si individua «l'origine umana – "antropica" – del cambiamento climatico»,[119] richiamando solo alla fine le motivazioni spirituali, tematicamente legate al pensiero francescano della cura del Creato. L'aspetto secolare e l'aspetto religioso si incontrano e si amalgamano per denunciare l'urgenza della tematica, antica tanto quanto attuale.

In conclusione, la tematica della natura e del rapporto con l'uomo ha permeato i secoli, assumendo connotazioni differenti in relazione alla specificità dei cambiamenti letterari e culturali e delle esigenze storiche. Al contempo, la dialettica rispetto alle tradizioni passate risulta essere necessaria non solo perché si tratta di un archetipo, determinato dai bisogni universali dell'uomo, facente parte di una sorta di junghiano inconscio collettivo, ma anche

[117] Papa Francesco, *Esortazione Apostolica Laudate Deum. A tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica,* anche online: Laudate Deum": Esortazione Apostolica a tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica (4 ottobre 2023) | Francesco (vatican.va), p. 1.
[118] *Ibidem.*
[119] *Ivi,* p. 3.

perché non risulta attualmente possibile parlare di ecocritica e di definitiva rottura del rapporto tra l'uomo e la natura senza rievocare gli antichi moniti e le antiche conoscenze. Abbracciando la prospettiva di Guastini, risulta, al contrario, necessario ripartire da quelle specifiche consapevolezze consentendo all'attualità di incontrarsi nuovamente con il passato, alla contingenza storica con l'universalità del problema.

Secondo capitolo. Lo spazio nel Medioevo

2.1. Una prospettiva fattuale, ideologica e religiosa

Come teorizzato da Curtius, lo studio della natura e della sua relazione con il *Mensch* è stato condotto da un punto di vista metodologico a partire dall'aspetto topografico e geografico, quindi dallo sviluppo tematico ed analitico dell'archetipo del *locus*. In merito a questa individuazione letteraria tecnica, si evince la necessità di considerare il rapporto secondo una «impostazione rigorosamente storica»,[120] che, a sua volta, si esplicita in una approfondita valutazione in merito alla cultura del tempo, individuata, dalla prospettiva lotmaniana, come complesso meccanismo semiotico, imprescindibile «generatore di strutturalità»,[121] sintesi, come già visto, diacronica e sincronica in quanto «la cultura è *memoria*, essa si ricollega immancabilmente all'esperienza storica passata»,[122] richiamando, da una parte, «il rafforzarsi della segnicità (simbolicità) delle vecchie forme», e, d'altra parte, l'«adozione di nuove forme di comportamento».[123] Il concetto di spazio, riconosciuto sociologicamente come una delle categorie che «formano il principale inventario semantico della cultura»[124] può essere, dunque, interpretato correttamente solo all'interno di questo contingente sistema valoriale, che permette la conseguente comprensione dello sviluppo letterario dei *Leitmotive* secondo le «zwei Hauptmerkmale geschichtlicher Entwicklung [...] die Stabilität und die Variabilität. Beides zusammen ergibt echte Kontinuität».[125]

Il passaggio dall'Antichità al Medioevo si inscrive principalmente nello spazio, con l'iniziale disgregazione imperiale ravvisabile nei lasciti di ciò che Fumagalli definisce un rovinoso «paesaggio del dolore»,[126] con una serie di cambiamenti eco-biologici che incidono sull'assetto territoriale, modificandolo intrinsecamente,[127] e, in particolar modo, con una

---

[120] A.J., Gurevič, *op. cit.,* p. 5.
[121] J.M., Lotman, *Tipologia della cultura,* Milano, Bompiani, 1975, p. 42.
[122] *Ivi,* p. 44.
[123] *Ivi,* p. 40.
[124] A.J., Gurevič, *op. cit.,* p. 17.
[125] E.R. Curtius, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", in *Romanische Forschungen,* 56, 1942, p. 244. [«due caratteristiche principali dello sviluppo storico [...] la stabilità e la variabilità. Entrambi insieme si traducono in una vera continuità»].
[126] V. Fumagalli, *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo,* Bologna, Il Mulino, 1994, p. 27.
[127] Cfr. R. Delort, "Les facteurs éco-biologiques de l'espace: permanences et mutations", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo,* Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 69-90; R. Hoffmann, *An Environmental History of Medieval Europe,* Cambridge, Cambridge University Press, 2014; J. Gimpel, *The medieval machine. The Industrial Revolution of the Middle Ages,* New York, Penguin Books, 1976, pp. 75-92. Per una descrizione del paesaggio nell'Alto Medioevo, cfr. M. Montanari, *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale,* Catania, CUECM, 1992, p. 173. [«La presenza massiccia di aree incolte fu nell'Alto Medioevo la caratteristica dominante del paesaggio. Boschi, pascoli, brughiere si susseguivano ovunque. Boscaglie di pini e di lecci coprivano le zone costiere; faggi e conifere regnavano sulle alture montane; salici, pioppi, ontani, tigli accompagnavano i corsi d'acqua. Ma soprattutto prosperava, nelle zone umide della media e della bassa pianura, un tipo di foresta in cui la quercia dominava incontrastata, associandosi con altre specie arboree: frassini, carpini, cornioli, aceri, olmi. In

riorganizzazione di matrice *germanica*. La geografia postimperiale si configura come una diretta conseguenza delle invasioni e dell'assorbimento nell'*humus* culturale delle attitudini economiche degli invasori, i quali, riconosciuti come semplici tribù separate fra di loro da «montagne e fiumi»,[128] e, quindi, ignari del prezioso complesso valoriale greco-romano, iniziano a diffondere un sistema produttivo basato principalmente sullo sfruttamento delle risorse silvo-pastorali, realizzando un passaggio cruciale sul piano culturale. Come asserisce Bloch, «ce furent ces invasions, cependant, causes de tant de ruines, qui commencèrent à fixer les contours du milieu humain où devaient se former les systèmes économiques et sociaux propres au moyen âge».[129] Lo spazio si configura in un senso intrinsecamente germanico in quanto veicola una risemantizzazione pragmatica e spirituale del legame con la terra, più *fattualmente* ravvicinato, *mitologicamente* sentito, *spiritualmente* trasfigurato dall'*ethos* cristiano, riconosciuto nel Medioevo come «sistema semiotico universalmente valido» caratterizzato nella *societas* per «la sua globalità; di qui la sua specifica *indifferenziabilità*, la non scomponibilità dei suoi singoli elementi»:[130]

Der angeborene, von Klima und Landschaft bedingte Natursinn der Germanen, der eng verwachsen ist mit deutscher Gemütstiefe und so deutlich in ihrer Mythologie hervortritt, mußte an dem weitabgewandten Christentum, dieser Religion des Transcendenten , zunächst eine Fessel finden, aber zugleich an der Innerlichkeit desselben eine Stütze, an der er sich mit gesteigerter Innigkeit emporranken konnte.[131]

La topografia germanica è caratterizzata già in sé da un senso emozionale in quanto «lo spazio geografico si presenta come spazio religioso-mitologico» mostrando una continuità in quanto «l'uno trapassa facilmente nell'altro».[132] Questo aspetto trova un *trait d'union* nel pensiero cristiano che ermeneuticamente valuta il concetto in relazione ad una «geografia del sacro»,[133] secondo la quale l'esperienza religiosa e la cosmologia si fondono e si confondono. Analogicamente organizzato, acquisendo un significato etico-religioso totalmente estraneo ai

---

mezzo alle aree incolte si insinuavano le abitazioni, gli orti, i campi, le vigne, realtà diversamente presenti nel paesaggio a seconda delle zone; ma anche nelle zone più intensamente coltivate e, per così dire, antropizzate, gli uomini avevano familiarità con i boschi, che circondavano da ogni parte i villaggi e le città, mescolandosi ai campi e alle vigne»].

[128] E. Auerbach, *op. cit.,* p. 76.

[129] M. Bloch, *op. cit.,* p. 44.

[130] A.J. Gurevič, *op. cit.,* p. 12. Il corsivo è mio. Cfr. anche C.V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age,* Paris, Hachette, 1911, p. xxiv.

[131] A.Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit,* Leipzig, Verlag von Veit, 1892, p. 36 [«L'innato senso della natura dei popoli germanici, determinato dal clima e dal paesaggio, che è strettamente intrecciato con la profondità del sentimento tedesco ed emerge così chiaramente nella loro mitologia, ha dovuto prima trovare un limite nel lontanissimo cristianesimo, questa religione del trascendente, ma allo stesso tempo mediante l'interiorità di questo ha trovato un sostegno a cui poteva ancorarsi con accresciuta intimità»].

[132] A.J. Gurevič, *op. cit.,* pp. 50-51.

[133] T., Gregory, "Lo spazio come geografia del sacro nell'Occidente altomedievale", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, *op. cit.,* p. 27.

sistemi geografici moderni,[134] questa categoria semantica culturale rientra pienamente nella concezione figurale, alimentata dalla consapevolezza che l'estetica medievale sia universalmente un'estetica del *symbolon*, substrato di ogni processo culturale in atto, di ogni configurazione sociale, di ogni azione quotidiana secondo un articolato, ma organico, sistema semiologico che permea ogni aspetto della realtà.[135] La disposizione geografica, in tal modo, si rifunzionalizza in questa prospettiva teologica in forma discontinua rispetto al pensiero antico, marca ogni movimento come uno spostamento su una mappa valoriale etico-spirituale. La Terra viene, infatti, percepita come «uno spazio cosmologicamente finito e strutturato secondo una dimensione mitico-religiosa», ossia, «luogo della *peregrinatio* umana»,[136] ogni forma organizzata, sia materiale che immateriale, costituisce un insieme finito sul piano escatologico e completamente ben orientato sul piano cristiano-simbolico. Come osserva Guerreau, «l'Europe médiévale voyait le monde comme la *création,* alors que nous le voyons comme la *réalité*. [...] la création dans sa totalité, *orbis*, était un ensemble fini d'objets finis, finis à la fois dans le temps et dans l'espace».[137] La categoria dello spazio, risentendo della trasfigurazione di matrice cristiana, viene letta nella caratterizzazione di struttura religiosamente finita, gnoseologicamente organizzata e polarizzata, per cui la sua organicità fisica, microcosmica, è percepita nell'ambito di un'estetica mistica, macrocosmica, in qualità di allegoria cosmologica e cosmografica secondo ciò che potrebbe essere definito un più ampio processo di cristianizzazione degli spazi qualificati simbolicamente in rapporto al sacro e al profano. Lo spazio viene, dunque, considerato solo in relazione all'etica cristiana. Gli spostamenti geografici acquisiscono un significato anche mediante processi di equivalenze incentrati sulle polarità del *foris* e dell'*intus* per cui «l'extériorité était du côté de la chair et du diable, l'intériorité du côté de l'esprit et de Dieu»,[138] richiamando «un système de

---

[134] J.M., Lotman, *op. cit.,* p. 183.

[135] J., Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale, op. cit.,* p. 355. [«Ogni aspetto della realtà rappresentava la rievocazione di un'unità perduta [...] una realtà superiore e nascosta. [...], ogni oggetto materiale era considerato come la raffigurazione di qualcosa che gli corrispondeva su un piano più elevato e diventava così il suo simbolo, [...] il pensare era una costante scoperta di significati nascosti, una costante «ierofania»[...] il simbolismo medievale comincia sul piano delle parole [...] *verba* e *res* non si oppongono: gli uni sono i simboli delle altre»]; cfr. anche A.J. Gurevič, *op. cit.,* p. 10; W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica. L'estetica medievale*, *op. cit*., pp. 335-336; C. Urso, *La mentalità medievale fra immaginario e simbolismo,* Bari, Mario Adda Editore, 2016, p. 9 «Ogni elemento della natura e ogni cosa, anche se creata dall'uomo, ogni organizzazione, ogni istituzione sociale o politica, insomma nascondevano in sé un *signum,* un significato recondito che ognuno era capace di cogliere»; M.M. Davy, *Il simbolismo medievale,* G. De Turris (a cura di), Roma, Edizioni Mediterranee, 1988, in particolare, pp. 157-168; M.T. D'Alverny, "Le cosmos symbolique di XII ^{e} siècle", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* vol. 20, 1953, pp. 31-81; E. Auerbach, "Typological symbolism in medieval literature", in *Yale French Studies,* n. 9 Symbol and Symbolism, 1952.

[136] T. Gregory, *op. cit.,* p. 30.

[137]A., Gurreau, "Structure et évolution des représentations de l'espace dans le Haut Moyen Age occidental", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, *op. cit.*, pp. 93-96. Come asserisce Guerreau, il termine stesso *spatium* nel pensiero medievale designa «l'intervalle, la distance, rien de plus», p. 94.

[138] *Ivi,* p. 100.

représentations qui articulait une série d'oppositions par analogie à l'opposition spatiale de l'intérieur (valorisé) et de l'extérieur (devalorisé)».[139]

In primis si può appurare che si tratti di uno spazio cristiano-simbolico. Come visto inizialmente, esso *include l'originario* legame fattuale, nonché mitologicamente emozionale, di matrice germanica.

A partire dall'anno Mille, il processo di antropizzazione determina la riconfigurazione del "paesaggio" inteso adesso come «un grande manto di foreste e di lande attraversato da radure coltivate, [...] un insieme di spazi più o meno vasti, cellule economiche, sociali, culturali [...] un agglomerato, una giustapposizione di domini signorili, di castelli e di città sorti in mezzo a distese incolte e disabitate»,[140] mostrando un *continuum* inestricabile tra uno spazio sempre più addomesticato ed uno spazio ancora selvaggio, visivamente reso con un'immagine così suggestivamente ibrida che «le piante erano nei pressi delle città e dentro alle loro stesse mura».[141] In maniera graduale, l'ambiente acquisisce una fisionomia sempre più umanizzata mediante l'estensione delle aree coltivate e la riduzione degli spazi incolti *inaugurando* un intervento più diretto dell'uomo sulla natura. Si verifica, *tout court,* una trasformazione attitudinale, motivata dai cambiamenti di produzione economica orientati verso un sistema agricolo, che porterà fin dal Trecento a «squilibri ecologici».[142] Indubbiamente risulta interessante la lettura del fenomeno da parte di Fumagalli, il quale descrive il processo in termini di rottura:

> Ma un dato è certo: la *difficoltà* già nel '200 di proteggere un'economia ormai largamente basata sulla coltivazione dei cereali e degli alberi da frutta dall'inclemenza del clima, dalle piene fluviali. Abbiamo di fronte un paesaggio in cui *la competizione fra l'uomo e l'ambiente naturale* ha toccato uno dei punti più alti: il paesaggio, pur modificato, addomesticato con la canalizzazione delle acque, la bonifica di paludi, la manutenzione dei fossati, non è ancora domato, anzi è ben lontano dal controllo dell'uomo. Più avanza la colonizzazione, più restringono le aree boschive e paludose, più si fanno pericolose quelle forze naturali che prima riuscivano in qualche modo ad autodisciplinarsi. L'ecosistema, se possiamo usare questo termine in senso lato, si era *rotto* e più la *ferita* si allargava più impegno occorreva per contenere gli *effetti disastrosi* che ne venivano. Del resto, un'agricoltura che si basava soprattutto sull'allargamento delle aree coltivate, proseguendo sulla strada della colonizzazione, *peggiorava ulteriormente e progressivamente il rapporto fra l'uomo e le terre coltivate, da un lato, e l'ambiente naturale (fiumi e torrenti soprattutto), dall'altro*.[143]

---

[139] *Ivi,* p. 115. Cfr. anche A.J., Gurevič, *op. cit.,* pp. 74-75.
[140] J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale, op. cit.,* p. 147.
[141] V. Fumagalli, *La pietra viva. Città e natura nel Medioevo,* Bologna, Il Mulino, 1999, p. 60.
[142] *Ivi,* p. 61. Sul valore dell'agricoltura nel Medioevo, cfr. R. Grand, R. Delatouche, *Storia agraria del Medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1981; L.T., White, *Medieval technology and social change,* Oxford, Clarendon Press, 1962, in particolare il capitolo "The Agricultural Revolution of the Early Middle Ages", pp. 39-78.
[143] V. Fumagalli, *La pietra viva, op. cit.,* p. 69. Il corsivo è mio.
Fumagalli sostiene che il '500 costituisca solo il punto di arrivo di una lunga evoluzione iniziata nel XII secolo, a riguardo si rimanda al capitolo "Paesaggi tormentati dall'uomo e dalla natura", in particolare, pp. 79-80. [«Le impennate incresciose del clima non rappresentano che una spinta nel fianco di un sistema economico che aveva il punto di massima debolezza in quello di massima forza: la produttività, che tendeva ad aumentare, doveva essere difesa dalle forze della natura che non erano state completamente adattate alla economia in mutazione. Non si era proceduto con uguale impegno ad arginare, canalizzare, disciplinare le acque, distribuirne

Ed ancora:

[...]Ciò rivela che la trasformazione dell'ambiente naturale, la sua distruzione, in tanti casi, procedeva con un ritmo crescente, con uno stacco, una cesura rispetto al passato altomedievale. Ancora una volta dobbiamo meditare sulla grande diversità, all'interno dell'epoca medievale, tra i primi secoli, fino all'XI, e gli altri dal XII secolo in poi, da quanto la modificazione dell'ambiente naturale viene attuata con un massiccio intervento un po' dappertutto, comportando, appunto, per l'assalto a fondo sferrato contro le aree incolte, l'obliterazione crescente di qualsiasi forma di rispetto delle stesse. E se ciò non condusse ai disastri ecologici moderni è dovuto forse soprattutto al fatto che gli uomini di allora non disponevano dei mezzi tecnici che noi conosciamo da vari decenni a questa parte. Insomma a partire dal XII secolo in poi nasce e si afferma via via una mentalità utilitaristica che punta alla resa sempre maggiore delle terre, che non tollera, in via di principio, quegli spazi che erano legati ad una economia meno produttiva.[...] La colonizzazione era considerata l'unica, o quasi, via da imboccare [...].[144]

Per terminare con le prime conseguenze ecologiche del processo di antropizzazione medievale:

Si giunse a chiudere con fossati il circuito dei boschi rimasti, a serrarne con grosse catene l'unico ingresso obbligato: l'uomo era andato troppo oltre nella lotta al paesaggio incolto, trasformato, umanizzato, ma spesso radicalmente distrutto, perché la terra, messa a coltura, producesse maggiormente, fornisse maggiori guadagni. Ma, intanto, la natura stessa si ribellava: il suolo, liberato d'alberi e cespugli, non tratteneva l'acqua piovana, i fiumi s'ingrossavano e allargavano sempre più larghi tratti nei territori di pianura: una storia, questa, particolare della Pianura Padana. Le cronache, a iniziare dal Duecento, scandiscono il tempo con ricorrenti, disastrose alluvioni, con descrizioni di grandi laghi, sempre più vasti, sempre più vicini alle città.[145]

Se la terminologia usata da Fumagalli per designare il fenomeno dell'antropizzazione del pieno Medioevo risulta essere considerevolmente forte, divisoria, a tratti anacronistica per un'epoca in cui il legame con la natura era organicamente permeato di simbolismo spirituale, risulta degno di nota evidenziare, all'interno di una *Weltanschauung* teocentrica,

---

razionalmente lo scolo, rispetto allo sforzo della colonizzazione e della bonifica. Il piatto della bilancia pendeva troppo dalla parte della trasformazione agraria del paesaggio, poco da quella del disciplinamento delle sue componenti naturali: l'armonizzazione fra le due parti era ancora di là da venire. Lo stesso sradicamento del manto boschivo, in montagna, e soprattutto in pianura, era stato attuato, in non pochi casi, massicciamente. Le piante e il sottobosco, che prima provvedevano ad assorbire molta acqua, ora non c'erano più ad assolvere un tale compito. Le forze frenanti, così le chiameremmo, delle evenienze disastrose di natura, venivano via via eliminate, senza essere convenientemente surrogate, sostituite da altri mezzi difensivi. Una tale crescente precarietà di rapporti tra aree coltivate e acque, sempre possibili devastatrici delle prime, ci è fornita dalla lunghissima serie di fenomeni alluvionali, una serie che acquista consistenza crescente con il passare del tempo, fino all'esasperazione del '500. Ma a ciò non si sarebbe giunti, se dall'inizio dei primi grandi interventi colonizzatori vi fosse stata adeguata preoccupazione a mantenere un equilibrio tra aree coltivate ed aree incolte, non eccedendo nella distruzione di queste. Purtroppo già nel XII secolo, nella bassa pianura padana l'abbattimento delle antiche foreste era proceduto così oltre che bisognava imporre dei limiti tassativi al taglio di varie specie arboree. [...] Ma sembra che preoccupazioni motivate da volontà di mantenere un equilibrio fra ciò che veniva coltivato e ciò che doveva essere preservato allo stato naturale non ve ne fossero»].

[144] *Ivi,* p. 82.

[145] *Ivi,* pp. 32-33.

l'atteggiamento *embrionalmente* utilitaristico, la *percezione* dello spazio circostante in qualità di risorsa da utilizzare e, implicitamente, da modificare in relazione alle esigenze umane. Nasce, cioè, l'*orientamento* ad «esercitare prepotentemente il proprio peso sulle campagne, a modificarle, a eliminarne l'aspetto più naturale, le zone incolte»,[146] muovendosi lentamente, ma continuativamente «su questa linea evolutiva, che vede una lenta e continua affermazione dell'uomo sulla natura, spesso sopraffacendo le leggi naturali, e, quindi, anche, in tanti casi, umane, si muovono i mutamenti coscienti o inconsapevoli della mentalità».[147]

Storicamente si riconosce nel XII secolo un punto di svolta rispetto all'Alto Medioevo che conduce ad incisivi cambiamenti di matrice spaziale, esplicitando un'evoluzione non di certo lineare, omogenea, generale, ma «permanente e continua»[148] mediante una trasformazione della società, veicolata dal trionfo dell'agricoltura, enucleata come «il banco di prova, di iniziative, calcoli, sforzi colonizzatori di contadini, nobili, mercanti»,[149] con un focus sulle capacità dell'*homo faber* emerse per mezzo della pratica produttiva. L'elemento storicamente topico è questo: la possibilità realizzata di agire sull'ambiente, configurato come risorsa, al fine di ottenere un vantaggio. Cos'è, infatti, l'agricoltura - da una prospettiva etimologica, coltivazione del campo - se non la realizzazione pragmatica delle capacità dell'uomo *sulla* terra al fine di soddisfare proprie, collettive o individuali, esigenze? Cos'è l'utilitarismo se non la ricerca dell'utile sulla base dell'agire umano? Si ritornerà in seguito su questo aspetto.
In secundis, per il momento, si può parlare di spazio antropizzato.
L'ambiente antropizzato trova espressione fattuale in alcuni principali agglomerati: la città, la corte, la chiesa.
Come appura Le Goff, «il secolo XII è l'epoca del grande sviluppo urbano nell'Occidente cristiano».[150] La città costituisce un elemento storicamente definito, dalla πόλις greca al retaggio romano. Ciò rivela elementi di continuità fisica con il passato, ma, al contempo, veicola aspetti culturali contingenti, legati alla propria peculiarità storica. Nelle immagini urbane del Medioevo si esplicita una concretizzazione del sentire religioso in quanto la fisionomia strutturale della città medievale incarna il pensiero teologico con una rifunzionalizzazione visivamente percepibile: in un contesto fortemente analfabeta, lo spazio svolge un ruolo formativo, in quanto «il simbolismo delle forme architettoniche era un modo naturale di prendere coscienza della struttura del mondo, e tali forme davano concretezza al pensiero politico-religioso»,[151] rafforzando l'idea secondo cui, nonostante radici comuni, fra la

[146] V. Fumagalli, *Paesaggi della paura, op. cit.,* p. 101.
[147] *Ivi,* p. 103.
[148] V. Fumagalli, *La pietra viva, op. cit.,* p. 88.
[149] *Ivi,* p. 31.
[150] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* p. 3. Cfr. anche J. Le Goff, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea,* Roma, Laterza, 1996, p. 51.
[151] A.J., Gurevič, *op. cit.,* p. 73.

civitas dell'antichità e la città medievale si ponga con valenza discontinua «lo spazio di una cultura, la cultura dei chierici».[152] La continuità topografica si lega ad un tratto di rottura attivato non solo dalla religiosità, ma anche dal fenomeno dell'antropizzazione, dai processi conseguenti alle pratiche agricole, che assumono un significato storico-sociale in quanto «auf dem Hintergrund und in Wechselwirkung mit der Agrarwirtschaft müssen wir die Ausbildung der mittelalterlichen europäischen städtischen Markt».[153] Da un punto di vista ideologico, gli spazi urbani sono ancora investiti semanticamente di una propria "sacralità" di matrice romana, ponendosi in posizione dicotomica rispetto a ciò che risulta essere fuori dalla città e dalle sue mura:[154] il passaggio delle porte, metaforicamente e fattualmente, determina una trasformazione degli *homines* in *cives* che si configurano in questo segmento spaziale in qualità di parte integrante del corpo sociale.

Il secondo ambiente antropizzato risulta essere la corte. Si presenta come un complesso contiguo che Fumagalli riassume nell'immagine strutturale di «corte rurale» con spazi «segnati dai campi e soprattutto da boschi, brughiere e foreste e da edifici non di rado imponenti, ma rudimentali, popolati da guerrieri, circondati da orti, stalle, granai, recintati in legno, con siepi e palizzate entro le quali si aggiravano animali domestici o addomesticati [...]».[155] Sul piano ideologico, la corte veicola uno specifico *modus vivendi* ed un *modus operandi* legato alla socialità, e, nel dettaglio, inglobando una prospettiva linguistico-semantica, il derivante termine *cortes* designa il «participant à la vie de cour [...], respectant les normes sociale et morale propres à la cour». Il termine viene utilizzato con valore di differenziazione e denigrazione rispetto al *vilan,* che richiama il «comportement civilisé et poli adopté par les cours des princes et des nobles d'une part, et le comportement naturel et grossier qui existe en dehors de la cour. Celui qui est initié aux rites de la cour est *cortes,* celui qui leur reste étranger est *vilan*».[156] Se anche sul piano della letteratura trobadorica, questa antitesi semantica ritorna veicolando talvolta un valore morale e uno sociale, nella *societas* medievale il termine *cortes* evoca «une excellence visible qui s'exprime en gestes polis et en parole gracieuses, et l'art de vivre qui s'apprendre à la cour»[157] per designare di fatto, tramite le parole dei *troubadours* dell'epoca classica, un ristretto *entourage*:

---

[152] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* p. 55.
[153] E., Ennen, *Die europäische Stadt des Mittelalters,* Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1987, p. 79. [«Sullo sfondo e in interazione con l'economia agraria dobbiamo vedere lo sviluppo del mercato urbano europeo medievale»].
[154] T., Gregory, *op. cit.,* p. 49.
[155] V. Fumagalli, *Paesaggi della paura, op. cit.,* p. 67.
[156] G.M., Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique,* Genève, Droz, 1975, p. 99.
[157] *Ivi,* p. 100.

Les «courtois» sont en effet *les civilisés d'une nouvelle société*: ils appartiennent à un milieu bien défini, ils ont en commun une manière de vivre et une manière de penser; bref, ils ont crée leur propre civilisation. Au dire des troubadours, il faut en outre être amoureux pour appartenir à cette élite.[158]

Se la corte viene dunque percepita, tramite l'ampio eco letterario di matrice trobadorica a disposizione, come il luogo adibito alla civiltà, alle buone regole della vita collettiva, la rappresentazione fisica del complesso estetico e culturale è costituito dalla chiesa. Alla stregua dei templi precristiani, rievocando, in parte, la medesima funzione spirituale, la chiesa è designata come «le moyen de se rapprocher de Dieu [...] où s'ancraient l'intériorité, les liens spirituels, les moyens d'accès au salut à la vie éternelle»[159] e, al contempo, «épine dorsale de la société, se devait d'assurer la bonne reproduction d'un cadre idéologique assurant la continuité des rapports de domination qui structuraient le tout social».[160] Essa svolge un ruolo religiosamente, intellettualmente, ideologicamente nevralgico all'interno del sistema medievale nel favorire l'auerbachiana «unità spirituale europea»,[161] nonché nell'ambito della formazione culturale esercitando un influsso imponente sulla popolazione a partire dalle funzioni svolte dalla locale parrocchia, «la cellule principale de la vie quotidienne».[162]

Il processo di antropizzazione comporta la rifunzionalizzazione socio-culturale della foresta rispetto l'antichità, che, secondo un'alternanza dicotomica considerava «la civiltà urbana contrapposta alla non-civiltà della natura selvatica; l'uomo civile contrapposto a quello selvatico; la foresta come anti-città e anti-cultura».[163] Questo atteggiamento si dissolve gradualmente con la diffusione di una diversa valutazione di questo spazio, cambiamento che Montanari riconduce originariamente allo scontro e poi all'osmosi fra il mondo germanico e il mondo classico che «provocò un singolare fenomeno di acculturazione, integrando i valori della città e dell'agricoltura con quelli della foresta e dell'economia silvo pastorale».[164] Divenendo dunque «compatibile con le idee di cultura, di civiltà, di città»,[165] la foresta inizia a essere percepita fin dall'Alto Medioevo come una risorsa economica e culturale:

Mondo del rifugio, la foresta ha le sue attrattive. Per il cavaliere è il mondo della caccia e dell'avventura. [...] Per i contadini e per tutto un piccolo popolo laborioso, la foresta è fonte di guadagno. Là vanno a pascolare i greggi, là soprattutto si ingrassano in autunno i suini, ricchezza del

[158] *Ivi,* p. 102. Il corsivo è mio.
[159] A., Guerreau, *op. cit.,* p. 103.
[160] *Ivi,* p. 115.
[161] E., Auerbach, *op. cit.,* p. 124.
[162] R. Fossier, *Histoire sociale de l'Occident médiéval,* Paris, Colin, 1970, p. 144.
[163] M. Montanari, "La foresta come spazio economico e culturale", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo, op. cit.,* p. 302; cfr. anche P. Golinelli, "Tra realtà e metafora: il bosco nell'immaginario letterario medievale", in *Il bosco nel Medioevo,* B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), CLUEB, Bologna, 1988, p. 110.
[164] M. Montanari, *op. cit.,* p. 304.
[165] *Ivi,* p. 303.

povero contadino che, dopo averlo impinguato di ghiande, ammazza il porco, promessa di sostentamento, se non di cuccagna, per l'inverno. Là si abbatte il legno, indispensabile a un'economia per lungo tempo povera di pietra, di ferro, di carbon fossile. Là si colgono i frutti selvatici che sono per l'alimentazione primitiva del rustico un nutrimento di integrazione essenziale e, in tempo di carestia, la principale possibilità di sopravvivenza. Là si raccolgono la scorza delle querce per la concia, le ceneri dei cespugli per la lavanderia o la tintoria, e soprattutto i prodotti resinosi per le torce e i ceri, e il miele degli sciami selvatici, tanto ricercato da un mondo per tanto tempo privo di zucchero.[166]

Configurata in qualità di risorsa da sfruttare in relazione alle proprie esigenze, l'ambiente della foresta si pone *tra* il selvaggio e l'antropizzato alimentando quella ritrovata attitudine alla coltivazione, per cui «tenere il bosco per il legname, o trasformarlo in coltivo, è una scelta comunque possibile, che ribadisce un'abitudine quotidiana a confrontarsi con quello spazio per *deciderne* che farne».[167] Da una parte, la foresta riflette gli orientamenti attitudinali, d'altro canto, essa continua a configurarsi come ambiente improntato su una duplicità valoriale e semantica, di impronta romana:

La foresta può anche essere il contrario di tutto ciò. Può essere lo spazio non-spazio, il vuoto che delimita i pieni, il limite di fronte al quale lo spazio controllato e misurato si arresta [...] che interrompe la continuità spaziale [...] intricata e lontana, anche concettualmente. Difficile da frequentare, da attraversare, da conoscere.[168]

Rappresentando un limite ambiguo, costituisce ancora «l'orizzonte inquietante del mondo medievale; [...] dalla sua "opacità" temibile sorgono d'improvviso lupi affamati, briganti, cavalieri predoni».[169] Le Goff significativamente utilizza il termine *opacità* per designare questo spazio poco categorizzabile che si delinea da una parte come luogo dell'inclusione, parzialmente integrato nello spazio comunitario attraverso le attività praticate dall'uomo, ma, d'altro canto, continua a profilarsi come luogo dell'esclusione in quanto ancora selvaggio, non totalmente dominato e contrapposto a ciò che è umanizzato, dunque, come spazio dell'inciviltà, del mistero, del disordine, dell'ignoto, del demoniaco, cristianamente, «spazio del non sacro».[170] Sul piano ideologico, l'eco dell'antica antitesi città-campagna si esprime ancora attraverso la contrapposizione fra ciò che è costruito, coltivato, abitato e ciò che è propriamente selvaggio, mantenendo intatta quella contrapposizione, sebbene mitigata, tra il cittadino, il cortese, e «l'uomo selvaggio, l'uomo delle foreste, l'*homo selvaticus* che assilla l'immaginazione degli uomini del Medioevo».[171] Nonostante, cioè, l'accettazione di una riabilitazione di matrice semantica per cui «la cultura del selvatico appare il necessario

[166] J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale, op. cit.,* pp. 148-149.
[167] M. Montanari, *op. cit.,* p. 308. Il corsivo è mio.
[168] *Ivi,* p. 339.
[169] J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale, op. cit.,* p. 149.
[170] T. Gregory, *op. cit.,* p. 47. Cfr. C. Urso, *op. cit.,* p. 17.
[171] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* pp. 51-52.

complemento della cultura che addomestica il selvatico»,[172] lo spazio della foresta, riconosciute le sue peculiarità, risente ancora dell'impronta dualistica, avviando, tuttavia, un *iter* che in conclusione del periodo medievale determinerà «la fin d'un processus anthropologique de transformation qui voit, dans ce cadre limité, la culture triompher de la nature».[173]

Emerge, implicitamente, come per mezzo dello spazio si costituisca un codice di valori sociali ben delineati: la città rappresenta il luogo simbolico e reale, fisico e giuridico della civiltà. Rimanda ad uno *status* sociale ed etico, la corte consente una catarsi di natura socio-morale, la chiesa richiama l'aspetto spirituale-ideologico, la foresta rimane, nella sua ambiguità antropizzata, «incarnazione geografica e mentale della selvatichezza».[174]

Il *locus*, inteso nell'accezione medievale del termine, ossia «luogo occupato da un determinato corpo»,[175] veicola, dunque, un complesso ideologico legato alla «spatialité des rapports sociaux» secondo la quale «ces lieux construits et les éléments de l'environnement étaient perçus de manière hétérogène (et non substantielle), *uniquement* en fonction des relations sociales qui s'y déroulaient».[176] Intimamente connesso al fenomeno di scambio relazionale e agnizione collettivo-sociale, la topografia medievale può essere letta nel senso di «des points dans l'espace, des moments dans le temps, des nœuds de l'argumentation qui donnent sens au social. Les *loca* sont les points à partir desquels s'organisent l'espace, l'Histoire et les hiérarchies sociales. C'est là que la société se réalise et se met en scène».[177]

In terzo luogo, dunque, è uno spazio ideologico di matrice *socio-relazionale*.

Nell'ambito della plurima valenza simbolico-fattuale-concettuale valutata sinora, si può concludere che lo *spatium* medievale sia inteso come «une relation polysémique»,[178] assicuratrice di una profonda ed inestricabile unità, analiticamente organizzata «par un système d'analogies généralisée qui permettait de comprendre le monde de façon cohérente à l'aide d'un ensemble conceptuel simple et solide».[179]

---

[172] M. Montanari, *op. cit.,* p. 336.

[173] L. Bolard, "De la forêt au "bosco". Étude sur la transformation d'un lieu dans l'art et la littérature de la Renaissance", in *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, 49, 2005, p. 5.

[174] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* p. 50. Cfr. anche J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno,* Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 25. [«Un altro modello, questa volta laico, è quello della *cortesia.* L'uomo cortese non è soltanto un guerriero che compie prodezze, ma è anche un uomo ben educato e galante con le donne e che diffonde intorno a sé i comportamenti raffinati della corte. È il primo ideale di una gentilezza che, unita all'*urbanità* - i buoni costumi che si formano in città - costituirà fino ad oggi per gli europei un codice di valori sociali e di comportamenti signorili»].

[175] A.J, Gurevič, *op. cit.,* p. 91.

[176] D. Méhu, "*Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle)", in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public,* 37e congrès, Mulhouse, 2006. Construction de l'espace au Moyen Age: pratiques et représentations, p. 277. Il corsivo è mio.

[177] *Ivi,* p. 284.

[178] A. Guerreau, *op. cit.,* p. 104.

[179] *Ivi,* pp. 114-115.

2.2. Organicità

«Come inghiottiti dalla natura»:[180] così Fumagalli descrive il rapporto tra l'uomo e l'ambiente nei primi secoli del Medioevo. L'atteggiamento, alimentato anche dalla teologica coincidenza tra microcosmo e macrocosmo, risulta essere di «paurosa sottomissione nei confronti delle forze della natura», mantenendo in ciò un *continuum,* ora modificato da un nuovo credo religioso, rispetto alle paure dettate dal «fatalismo capriccioso delle divinità antiche».[181]
Il cambiamento agricolo innesta una vera mutazione culturale introducendo una crepa sul piano gnoseologico e una tendenza dualistica, che si svilupperà *in toto* nel dodicesimo secolo, particolarmente importante in questa sede in quanto la materia tristaniana si colloca nella seconda metà del 1100:

> [...] Ce n'est pas sans raison que ce dualisme, même simpliste, eut tant de retentissement dans l'Europe du XII[e] siècle et du début du XIII[e] , et inquiéta tant l'Ėglise et la chevalerie, défenseurs de l'ordre établi. Toute *la société médiévale de ce temps* est, en effet, traversée, *bouleversée* par le dualisme: d'une part une aspiration de plus en plus forte vers l'individualité, vers la libération des contraintes morales ou physiques, de l'autre la peur du nouveau, de l'incertain, du désordre. Les forces conservatrices, héritées du passé antique et barbare, restent prépondérantes aux X[e] ou XI[e] siècles: l'irrationnel, le symbole sont leurs expressions. Mais les nouveautés triompheront au XIII[e] . Entre eux deux se situe l'un des plus grands siècles de l'histoire de l'Europe où se conjuguent toutes les forces vitales anciennes ou nouvelles; on saisit mieux que, alors, se place dans l'art, dans la littérature, la pensée, les techniques et ailleurs encore, l'étape essentielle de nostre histoire sociale.[182]

Si verifica storicamente un passaggio in relazione al campo del sapere, orientato su un'indagine meno dogmatica nei confronti della realtà. Se risulta possibile rintracciare i prodromi di questa tendenza sin dal decimo e dall'undicesimo secolo caratterizzati dall'assenza di quella «Einheitlichkeit der Kultur, die die Karolingerzeit ausgezeichnet hat»,[183] da una prospettiva gnoseologica il dodicesimo secolo compie «uno slancio del pensiero»,[184] avviando ciò che Ganzenmüller identifica come un processo di *Verweltlichung,* secolarizzazione, e di *mittelalterliche Aufklärung,* illuminismo medievale:

---

[180] V. Fumagalli, *Paesaggi della paura, op. cit*., p. 98.
[181] *Ivi,* p. 97. Cfr. anche M.W. Bloomfield, "Symbolism in Medieval Literature", *Modern Philology,* vol. 56, n. 2, 1958, p. 75; J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale, op. cit.,* p. 389. [«l'uomo era un'imitazione, un compendio del mondo, un microcosmo»].
[182] R. Fossier, *op. cit.,* p. 149.
[183] W., Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter,* Berlin, Teubner, 1914, p. 161.[«uniformità della cultura che caratterizzava il periodo carolingio»].
[184] R.S., Lopez, *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV,* Torino, G. Einaudi, 1980, p. 199.

Zwar gibt es keine Kritik an der geoffenbarten göttlichen Wahrheit; die großen Grundtatsachen des Glaubens stehen ein für allemal fest. Aber man begnügt sich nicht mehr mit der bloßen Glauben; man erkennt das Recht und die Pflicht der Vernunft an, in diesen Dingen mitzureden. Man sucht und findet "Beweise" für das Dasein Gottes usw., allerdings oft Beweise sehr anfechtbarer Natur.[185]

Sebbene la verità dogmatica rimanga intatta, si evince un'apertura tale sul piano della conoscenza che consente, da un'ulteriore, ma coerente, prospettiva storica, di parlare di «Renaissance of the twelfth century» e di «Medieval Renaissance» in riferimento alla fioritura culturale che prepara il terreno e rende possibile un nuovo *corpus* valoriale.[186] Questa «décontraction progressive de la société»,[187] incentrata sulla coesistenza di nuovi *impulsi* cognitivi e *tendenze* pragmatiche si verifica, tuttavia, - e questo risulta l'aspetto conciliante e convergente dell'*impasse* - all'interno di un contesto che fermamente mantiene il suo sfondo di religiosità. Il nuovo slancio gnoseologico, che giustifica ed accresce la valenza socio-ideologica della tendenza agricola, riconfigura soltanto *in parte* il legame dell'ambiente con l'essere umano. Fattualmente, nel dodicesimo secolo, la giustapposizione fisica tra spazio selvaggio e spazio addomesticato permette di riconoscere quanto l'agricoltura modifichi l'atteggiamento nei confronti dello spazio circostante, consentendo un piccolo, ma significativo, avanzamento in termini di consapevolezza del proprio potere rispetto l'ambiente. Come osserva Murray:

In the European middle ages, and most tangibly in the central centuries between 1100 and 1300, today's commonplace was in fact just beginning to emerge in articulate form. It entered a field so far divided between two other powers: brute force - that of nature and of other men; and the imponderable interventions of what the late middle ages call the 'supernatural'. Between these, as a third element, there grew now *the realization that man could control his environment through his mind.*[188]

Tuttavia, la concretizzazione di questa attitudine - sorta, secondo Murray, dalla consapevolezza del controllo - non può essere letta in termini moderni e parossistici rispetto all'epoca presa in considerazione, ma all'interno di un contesto fortemente e intrinsecamente religioso. L'antropizzazione del territorio nasce nell'*humus* di una profonda precarietà, in

[185] W., Ganzenmüller, *op. cit.,* p. 182. [«È vero, non c'è critica alla verità divina rivelata; i grandi fatti di fede sono stabiliti una volta per tutte. Ma non ci si accontenta più della semplice fede; si riconosce il diritto e il dovere della ragione di avere voce in capitolo in queste questioni. Si cercano e si trovano "prove" dell'esistenza di Dio, ecc., ma spesso prove di natura molto discutibile»].
[186] C.H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 6. Il corsivo è mio. Cfr. anche J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno, op. cit.,* p. 27, p. 39. [«Abbiamo visto prima come nel IX, nel XII e nel XV secolo, il Medioevo sia stato attraversato da fasi di sviluppo e da rinascenze, che, pur se si presentavano come un ritorno all'antichità pagana o cristiana, erano fiammate di modernità»]; J. Le Goff, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa,* Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 97, in particolare "La rinascita europea del XII secolo".
[187] R., Fossier, *op. cit.,* p. 117.
[188] A.Murray, *Reason and Society in the Middle Ages,* Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 110. Il corsivo è mio.

quanto, come sostiene Bloch, «l'homme des deux âges féodaux était, beaucoup plus que nous, proche d'une nature, de son côté, beaucoup moins aménagée et édulcorée».[189] Il rapporto tra l'uomo e la natura continuava a configurarsi in un senso di sottomissione rispetto alle forze esterne in quanto «il y avait, en un mot, derrière toute vie sociale, un fond de primitivité, de soumission à des puissances indisciplinables, de contrastes physiques sans atténuation».[190] Da una prospettiva storica, l'uomo medievale è ancora *soggetto* ai ritmi naturali, si trova in un contesto di sottomissione rispetto a potenze che non possono essere totalmente controllate e gestite; ne consegue che il più diffuso stato d'animo sia quello della paura, per cui «les groupes humaines semblèrent *hésiter* entre des impulsions contraires».[191]

Da una parte, dunque, si evince una apertura sul piano del proprio sapere e del proprio potere rispetto al mondo circostante. D'altra parte, questa consapevolezza non risulta essere ancora matura *in toto* e, in questo specifico momento storico, non consente una riconfigurazione dell'atteggiamento dell'uomo nei confronti della natura. La relazione risulta essere ancora *convergente* secondo «un atteggiamento peculiare, in seguito perduto, dell'uomo *verso* il mondo della natura», esplicitato analogicamente in termini di «*parentela* della struttura del cosmo con la propria struttura».[192] Non solo risulta assente una distanza fisica e concettuale, ma come asserisce Gurevič:

> Legato alla terra dall'economia, assorbito dal lavoro agricolo, l'uomo recepiva la natura come *parte integrante* di se stesso e non si limitava a considerarla soltanto come l'oggetto di applicazione del proprio lavoro o del proprio possesso, come una cosa di cui poter disporre.[193]

Incluso nei ritmi naturali, indissolubile «prolungamento del proprio io», l'utilizzazione della terra rientra in una prospettiva che oggi definiremmo utilitaristica, ma che, all'epoca, veniva letta in chiave possibilista:

> Nel Medioevo un simile rapporto soggettivo-oggettivo tra l'uomo e il mondo esterno era impossibile. Tra loro non si era ancora formato quella sorta di anello di collegamento che, facilitando l'influsso dell'uomo sulla natura, lo svezzasse nel contempo dal suo seno: i dispositivi artificiali, l'intero sistema di strumenti di lavoro complessi e differenziati, di necessari intermediari tra l'uomo e la natura. Gli strumenti agricoli medievali non surrogavano l'uomo e la sua forza muscolare, lo integravano soltanto. Di conseguenza, l'uomo di quell'epoca non si proponeva il compito di trasformare la natura. I suoi obiettivi erano soprattutto quelli di utilizzarla. Naturalmente non si deve immaginare l'atteggiamento verso la natura dell'uomo del Medioevo allo stesso modo di quello dell'uomo delle società primitive. L'uomo del Medioevo non si fonde più con la Natura, ma nemmeno le si contrappone.[194]

---

[189] M. Bloch, *La société féodale,* Collection 'L'évolution de l'Humanité', Paris, Editions Albin Michel, 1982, p. 115.
[190] *Ibidem.*
[191] R. Fossier, *op. cit.,* p. 119.
[192] A.J. Gurevič, *op. cit.,* p. 62. Il corsivo è mio.
[193] *Ivi,* p. 46. Il corsivo è mio.
[194] *Ivi,* p. 56.

L'attitudine, *tout court*, non deve essere letta con strumenti ermeneutici moderni in chiave divisoria, discontinua o dualistica, ma, in questo momento, in termini ancora di armonica ed olistica convergenza secondo una *nuance* teologica e teocentrica. Sul piano pragmatico, è noto che la modernità si approccia secolarmente ed empiricamente alla natura in quanto la valuta come dato cognitivo posto al di fuori, come *oggetto* della propria attività tecnica, secondo una specifica prospettiva di azione che configura l'uomo in qualità di agente sui ritmi della natura. L'uomo medievale, al contrario, risulta ancora essere *soggetto ai* ritmi naturali, ad essi sottomesso. Questa visione era indubbiamente alimentata dalla valenza mistica che caratterizza il mondo esterno e che manteneva stabile la percezione del mondo come creazione divina, priva di autonomia cognitiva:

> […] l'atteggiamento dell'uomo verso la natura non è l'atteggiamento del soggetto verso l'oggetto, quanto piuttosto la ricerca di sé nel mondo esterno, la percezione del cosmo come soggetto. L'uomo vede nell'universo le qualità che egli stesso possiede. Non esistono limiti precisi tra l'individuo e il mondo. Trovando in esso il proprio prolungamento, egli nel contempo rinviene l'universo in sé: è come se si guardassero l'un l'altro.[195]

La riabilitazione del sapere del dodicesimo secolo, veicolata dalla consapevole possibilità e dalla consapevole capacità di influsso sulla natura, attivata dai processi agricoli, non determina una rottura con la visione religiosa. Questo atteggiamento risulta complementariamente più vicino alla *curiositas* che alla *hybris* in quanto «conoscendo la natura, nelle sue viscere l'uomo trova se stesso e attraverso tale conoscenza si avvicina alla comprensione dell'ordine di Dio e di Dio stesso»,[196] e, dunque, si ritorna, circolarmente, a quella organicità mistica di fondo all'interno di piccoli spiragli di discontinuità cognitiva che di certo apriranno successivamente alla modernità. Si tratta di un'armonia olistica per cui «die Natur ist kein Selbstwert, sondern hat Wert nur durch Beziehung auf Gott, nur als Ausdrucksmittel ewiger Wahrheiten»,[197] essendo scevra di propria autonoma referenzialità, ma possedendo solo un valore relativo in quanto non è «nie um ihrer selbst willen, sie war nur der Nährboden, auf dem das Erlebnis Gottes wuchs».[198] Il senso divino, la complementarietà olistica, l'armonia mistica del tutto viene tutelata nonostante lo slancio cognitivo. La visione possibilista relativa all'utilizzazione della natura - semantizzata successivamente in chiave utilitaristica - non implica adesso necessariamente una scissione ed un confine, ma è implicita

---

[195] *Ivi,* p. 58.
[196] *Ivi,* p. 60.
[197] W., Ganzenmüller, *op. cit.,* p. 4. [«La natura non vale di per sé, ma ha valore solo in relazione a Dio, solo come mezzo per esprimere verità eterne»].
[198] *Ivi,* p. 35. [«Mai fine a se stessa, era solo il terreno da cui deriva l'esperienza divina»].

nel sentirsi parte organica, viene avvalorata, legittimata, accettata religiosamente, risolvendo così l'*impasse* gnoseologica relativa alla coesistenza di potenziali tendenze opportunistiche all'interno di una concezione spiritualmente olistica.

La stessa valenza di organicità si manifesta non solo sul piano fattuale, ma anche sul piano estetico. La totalizzazione incisa e tutelata dalla religione costituisce il punto di discontinuità maggiore con l'antichità in quanto «das subjektive Naturgefühl des Altertums durch das objektive des Christentums abgelost wurde»:[199]

> Die Ausdrucksformen seines eigenartigen Empfindens aber, die hat das Mittelalter nicht selbst geschaffen, sondern dem ausgehenden Altertum entnommen. Dabei haben wir nun verfolgt, wie nebeneinander und oft bei denselben Persönlichkeiten sich die unveränderte Übernahme des in diesen Formen enthaltenen subjektiven Gefühlinhalts und die Umbildung in christlich objektiv Sinn findet. Betrachtet man die Persönlichkeit als Ganzes, so sieht man, dass die Kraft der Umbildung der alten Formen im direkten Verhaltnis steht zur religiösen Kraft, je schwacher die Religiosität ist, um so mehr bleibt das Alte unverändert, je starker sie ist, um so mehr wird in der alten Form neuer Inhalt geboten. Am schönsten ließ sich diese Tatsache ja zeigen an der Verwendung der empfindsamen Naturbetrachtung; hier zeigt sich am deutlichsten, wie der Subjektivismus durch den Objektivismus, das ästhetische Moment durch das religiöse ersetzt wird.[200]

Se il cosmo antico era valutato in merito a criteri etico-estetici quali la bellezza, l'ordine, la dignità, il cosmo medievale è mistico, la soggettività non collima con la visione religiosa. Ciò rappresenta anche un punto di discontinuità con la modernità in quanto il pensiero medievale risulta scevro di quella posizione antropocentrica per cui «keine Verbindung führt von dieser höchsten Steigerung des objektiv-symbolischen Naturgefühls zu dem subjektiv-sachlichen der Neuzeit».[201]

L'elemento *teocentrico* vince sull'atteggiamento soggettivo-estetico, antico e moderno, lo trascende, proprio in assenza di una discontinuità umana con la natura, consegnando per questo all'Europa delle origini una storicità autonoma anche in merito alla relazione fattuale ed estetica con l'ambiente:

> Se si parte dall'idea, già espressa, dello stretto legame tra la percezione del mondo e quella che di se stesso aveva l'uomo del Medioevo, il quale guardava alla natura come a uno specchio e

[199] *Ivi,* p. 294. [«Il sentimento naturale soggettivo dell'antichità fu sostituito da quello oggettivo del cristianesimo»].

[200] *Ivi,* p. 292. [«Tuttavia, il Medioevo non ha creato le forme del suo peculiare, caratteristico sentire, ma li ha presi dalla tarda antichità. Abbiamo ora osservato come, fianco a fianco e spesso nelle stesse personalità, il contenuto emotivo soggettivo contenuto in queste forme venga ripreso immutato e trasformato in un significato cristiano, oggettivo. Se si considera la personalità nel suo insieme, si vede che il potere di trasformazione delle vecchie forme è direttamente proporzionale al potere religioso, più debole è la religiosità, più il vecchio rimane immutato, più è forte, più diventa offerto nuovi contenuti nella vecchia forma. Questo fatto può essere mostrato nel modo più bello usando l'osservazione sensibile della natura; Qui possiamo vedere più chiaramente come il soggettivismo sia sostituito dall'oggettivismo, l'elemento estetico dall'elemento religioso».]

[201] *Ibidem.* [«Nessuna connessione conduce da questo più alto innalzamento del sentimento oggettivo-simbolico per la natura all'oggettivo-soggettivo dei tempi moderni»].

contemporaneamente la rinveniva in se stesso, allora questa *indifferenziabilità* del suo rapporto con l'ambiente naturale non solo non esclude gli elementi di ammirazione e di valutazione artistica di esso, ma al contrario li presuppone; non però come un'idea estetica definitivamente isolata e cosciente, ma come uno degli aspetti di un atteggiamento più complesso e multiforme verso il mondo. Il momento di puro consumo e quello puramente estetico possono distinguersi solo con il superamento di tale concezione della realtà, mentre in questo caso essi non si sono ancora scissi. La natura poteva perciò suscitare nell'uomo del Medioevo sia senso di ammirazione, sia paura, sia altre emozioni che difficilmente si possono distinguere completamente dall'aspirazione a soddisfare attraverso di essa anche i bisogni puramente pratici.[202]

L'aspetto religioso, *tout court,* permea ogni ambito, ingloba implicitamente la tendenza estetica, alimenta quella fattuale, trasfigurandole, risemantizzandole spiritualmente. Non è possibile una vera scissione, la realtà, in qualità di creazione, è inserita all'interno di una totalità religiosa, impedendo la valutazione degli eventi esterni in qualità di «fenomeni dotati di valore autonomo, di un significato indipendente da qualsiasi categoria trascendentale».[203]
Tuttavia, occorre, al contempo, superare la valutazione unicamente religiosa del Medioevo avvalorando la fertile tendenza nei confronti del sapere che lo caratterizza a partire dal dodicesimo secolo.[204] Ciò consente di rintracciare un elemento di continuità rispetto il rapporto tra l'uomo e la natura nell'Europa moderna e post moderna. Consente, cioè, di non omettere l'effettiva presenza di una prospettiva di *azione* sull'ambiente al fine di una proficua utilizzazione. Questa nuova attitudine *de facto* emerge implicando una serie di riflessioni. Essa emerge, seppur embrionalmente e seppur letta sulla base di un'interpretazione in chiave diacronicamente possibilista e non sincronicamente utilitaristica. La nuova mentalità deve essere concepita in termini di possibilità di azione sull'ambiente circostante che l'uomo timidamente riconosce a sé stesso, e non in chiave arrogantemente utilitaristica che caratterizza l'azione dell'uomo moderno sulla natura. La possibilità dell'operato sulla natura si configura con un significato cristiano, avulso dalle interpretazioni moderne.
Al contempo, però, il nuovo atteggiamento consente di porsi delle domande sul confine tra l'utile e la possibilità. Se è vero, infatti, che l'uomo medievale giustificava la possibilità di azione sulla natura in termini religiosi, al contempo il suo utilizzo era strettamente legato alla ricerca dell'utile. Dunque, la giustificazione spirituale dell'azione comportava, tuttavia, un obiettivo utilitaristico, alimentandolo:

---

[202]A.J. Gurevič, *op. cit.,* pp. 66-67. Il corsivo è mio.
[203] *Ibidem.*
[204] J. Le Goff, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea, op. cit.,* p. 105. Le Goff sostiene come il Medioevo cercò sia il miglioramento che la crescita : [«Cercò la via alla perfezione in un orientamento dal basso verso l'*alto* (il cristianesimo è una religione *celeste*), nell'*allargamento* dei suoi orizzonti terreni (conquista del suolo e padronanza del mare) e in un'*interiorizzazione* via via più accentuata della vita personale e sociale, professionale e spirituale»].

L'Europa, che ha conosciuto una precoce industrializzazione, ha molto distrutto e inquinato il suo ambiente, ma, fin dal Medioevo, le comunità rurali si preoccupavano di ricostituire un patrimonio forestale rovinato da uno sfruttamento sfrenato dei boschi. L'Europa ha un'eredità ecologica. Anche qui, *la modernità non è altro che accelerazione di una tradizione.*[205]

Il merito del Cristianesimo è che «ha permesso all'Europa di assumere un proprio ritmo di mobilità in una tradizione di equilibrio tra l'uomo e la natura, la ragione e la fede»,[206] che raggiunge l'acme proprio nel secolo in questa sede considerato sul piano letterario:

Nel secolo XII, il pensiero medievale aveva raggiunto un alto livello d'*equilibrio* tra la fede e la ragione; e fu appunto da quest'equilibrio che nacque in Europa la tradizione della ricerca di un'*armonia* tra il cuore e la ragione.[207]

Il Medioevo cristiano blocca e trascende spiritualmente delle propensioni che sono hobbesianamente innate nel *Mensch.* L'unicità del rapporto tra l'uomo e la natura nel XII secolo consiste, dunque, nella peculiarità offerta dalla religione.

2.3. Lo spazio letterario: la ricezione del *locus amoenus* e del *locus horridus*

In assenza di una vera scissione con la realtà esterna, di una percezione soggettiva sostituita dalla valenza simbolico-religiosa, la conseguente rappresentazione e ricezione letteraria dell'ambiente risulta scevra di un valore estetico autonomo, comprendendo un complesso di descrizioni stereotipate e mantenendo una funzione tradizionale nell'inquadramento dell'azione dei personaggi:[208] lo spazio, tendenzialmente convenzionale, si configura *solo* come il luogo di un'azione.

In un contesto di «indifferenziabilità» ontologica, con tutte le problematiche gnoseologiche già affrontate, sul piano letterario, l'azione eroica è orientata verso una convergenza nei confronti della natura, configurando, coerentemente con quanto rintracciato finora, il rapporto come *ensemble*:

Lo spazio, inoltre, non solo circonda l'eroe, ma è da lui vissuto. L'eroe della poesia medievale possiede una propria sfera di azione spaziale, come a lui interiormente connaturata, nella quale

---

[205] J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno,* Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 59-60. Il corsivo è mio.
[206] *Ivi,* p. 29.
[207] J. Le Goff, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea, op. cit.,* p. 83. Il corsivo è mio.
[208] A.J. Gurevič, *op. cit.,* p. 63.

fluiscono le forze che da lui promanano, e che a sua volta gli attribuisce una specifica finitezza. L'ambiente spaziale e l'eroe che vive in esso si compenetrano e si completano reciprocamente.[209]

Emergono due aspetti peculiari della rappresentazione letteraria dello spazio: da una parte l'assenza di un valore estetico e d'altra parte la relazione tra i personaggi e lo spazio, che risultano essere contigui e inscindibili. Ciò è spiegabile dal fatto che l'assenza della distanza, la percezione di essere parte integrante non consente la valutazione dello spazio in relazione a proprie osservazioni esterne:

Il mondo della Chanson de Roland è omogeneo, facilmente localizzato, ben noto ai suoi eroi [...] Diverso è il mondo che si manifesta nei romanzi sui «cavalieri della Tavola Rotonda». Qui il pericolo è diffuso ovunque, in tutto il vasto mondo che si estende dall'Inghilterra a Costantinopoli. È un mondo misterioso e multiforme nel quale l'eroe, posseduto dall'amore, compie imprese gloriose alla ricerca dell'amata. Lo spazio geografico si amplia e si complica, mentre contemporaneamente avviene l'assimilazione dello spazio interiore dell'anima umana, e in essa si rinvengono ricchezze fino ad allora sconosciute. [...] Ciò si spiega con il fatto che lo spazio non veniva percepito come un'astrazione e non rappresentava in tutti i suoi punti un'estensione di ugual valore, suscettibile di scomposizione omogenea. Le concezioni spaziali del Medioevo sono inscindibili dall'accettazione della natura, con la quale l'uomo si trovava in specifici, intimi rapporti, e alla quale egli non era ancora in grado di contrapporsi in modo netto. Comunicando alla natura i propri tratti e qualità, egli contemporaneamente pensava anche se stesso in tutto simile ad essa.[210]

L'incontro narrativo tra uomo e natura risulta, pertanto, tendenzialmente migliorativo, mai conflittuale, convergente. Al contempo, bisogna valutare la caratterizzazione simbolica del Medioevo, assorbita dallo spazio letterario che inevitabilmente risente della valutazione morale-religiosa. In una realtà in cui la posizione topografica dell'uomo corrisponde emblematicamente alla sua posizione morale, anche il tessuto narrativo incorpora questa impostazione. Nell'ambito del romanzo cavalleresco, dunque, l'evocazione dello spazio assume una duplice connotazione: se realistica è relazionata alla minima referenzialità, tuttavia, se simbolica, sebbene manchi tendenzialmente di un'accezione specifica e di uno slancio narrativo proprio, intensifica il dato realistico conferendo alla realtà dei tratti connotativi specifici, oltrepassando l'aspetto denotativo, secondo una connessione inscindibile e *dialettica* tra realtà e simbolo per cui:

Il simbolo recepiva le proprietà del simboleggiato e sul simboleggiato si trasferivano le proprietà del simbolo. Nella coscienza degli uomini del Medioevo la rappresentazione era intimamente legata al rappresentato, allo spirituale si attribuivano qualità materiali e la parte poteva rappresentare il tutto.[211]

[209] *Ivi,* p. 69.
[210] *Ivi*, pp. 78-79.
[211] *Ibidem.*

La rappresentazione letteraria dello spazio e la valenza estetica del romanzo del dodicesimo secolo è discontinuamente trascesa e potenziata da quella peculiarmente simbolica mantenendo, tuttavia, la convenzionale funzione della definizione scenografica nel processo letterario, legata all'inquadramento di un momento decisivo o culminante all'interno di uno specifico quadro topografico.[212]

Dall'Antichità di Omero, Teocrito e Virgilio, secondo i processi dialettici enucleati in precedenza, vengono trasmessi al Medioevo cristiano due tipi di paesaggio ideale, il *locus amoenus* e il bosco composito riabilitati e risemantizzati in relazione all'*ethos* cristiano. La descrizione naturale si caratterizza per antichi tratti stereotipati quali «Hain, Quell, Au: das sind die typischen Grundelemente der "homerischen Landschaft"»,[213] riconoscendo non solo la costante tipizzazione letteraria, ma anche la natura *arcaica* sognata dall'umanità in quanto «[...] schon diese letzere Besonderheit zeigt, dass Homer nicht einen "wirklichen" Garten schildert, sondern einen Märchengarten: der Ort ewigen Frühlings ist ein uralter Wunschtraum der Menschheit».[214]

Se il *Leitmotiv* del *locus amoenus* mantiene nel Medioevo una continuità nevralgica sul piano della convenzionale rappresentazione e funzione, costituendo un necessario requisito poetico ai fini della *descriptio* e avvalorando la tesi per cui «il successo di un tema nell'immaginario di una società è legato all'*accordo* fra la sua collocazione nelle eredità culturali e mentali e la sua pertinenza nel contesto contemporaneo»,[215] la prosecuzione del *topos* è intrisa della cultura del tempo muovendosi tra i due parametri enucleati da Curtius, ossia la stabilità e la variabilità:

> Aber wenn der *locus amoenus* als Schema eine viele Jahrhunderte *überdauernde Konstante* darstellt, so ist dieses Schema eben doch den Wirkungen der geistesgeschichtlichen Kräfte unterworfen: es wird sukzessive umgeprägt durch die spätantike Rhetorik, durch die neue Poetik des 12. Jahrhunderts und durch die in ihr wirksame Anregung der platonisierenden Naturphilosophie wie der Dialektik. Und es wird immer wieder erfüllt mit lebendigem Empfinden.[216]

---

[212] E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino, op. cit.,* p. 224.

[213] E.R. Curtius, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *op. cit.,* p. 224. [«Boschetto, sorgente, prato: sono gli elementi di base tipici del "paesaggio omerico"»].

[214] *Ibidem.* [«[...] quest'ultima particolarità mostra già che Omero non descrive un giardino "reale", ma un giardino delle fiabe: il luogo dell'eterna primavera è un antico sogno dell'umanità»].

[215] J. Le Goff, *L'immaginario medievale, op. cit.,* p. 40. Il corsivo è mio.

[216] E.R. Curtius, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *op. cit.,* p. 245. [«Ma anche se il *locus amoenus* come schema rappresenta una costante che dura da molti secoli, questo schema è tuttavia soggetto agli effetti di forze storico-intellettuali: viene successivamente rimodellato dalla retorica tardoantica, dalla nuova poetica del XII secolo, e, tramite essa, nella filosofia naturale platonica e nella dialettica. Ed è sempre pieno di sentimenti vivi»].

L'indubbia continuità archetipica, partendo dall'antica poesia pastorale e amorosa, si evince nella rielaborazione religiosa del motivo in quanto «Virgils Schilderung der elysischen Gefilde wurde von den altchristlichen Dichtern für das Paradies verwendet».[217] Al contempo, la sua prosecuzione nell'ambito della letteratura cortese medievale è consentita per mezzo del *jardin* che «ha un posto nella generale risemantizzazione allegorica e simbolica dell'eredità del mondo antico».[218] Se anche Curtius considera la valenza del giardino in qualità di forma declinata del tradizionale *locus amoenus*, riconoscendone l'universalità nell'essenza di «Urgedanke»,[219] un'ulteriore riconfigurazione topica avviene se si considera lo scenario epico e il romanzo cortese medievale di matrice arturiana in quanto in questo contesto «talvolta, fra tanta asprezza, appare improvviso un *locus amoenus* sotto forma di verziere».[220] L'assorbimento letterario del motivo non si limita esclusivamente alla rivisitazione medievale del già citato *verger*, del giardino, dei Campi Elisi ma «anche dell'orto, del boschetto, del campo ordinatamente coltivato», in relazione ad una plurima declinazione risemantizzata del medesimo *Leitmotiv* in quanto proprio in base a determinate e ricorrenti connotazioni valutative, al loro genetico permanere qualificativo nel tessuto narrativo, mediante «la selezione e l'accumulo (ed eventualmente amplificazione) delle *proprietas, attributa, epitheta*»,[221] si costituiscono i confini dei luoghi, definendo e permettendo mediante ulteriori processi di *amplificatio* il mantenimento articolato del *topos*. Anche la funzione narrativa, sottintesa nella creazione di questo spazio letterario, talvolta rimane invariata esplicitandosi non solo nell'inquadramento dell'azione narrativa, ma anche nel tentativo di produrre un determinato effetto contrastante nel tessuto narrativo. Così come nell'Antichità il soggiacente obiettivo era basato su un meccanismo di contrapposizione rispetto alla frenetica vita cittadina, sviluppata, ad esempio, nella poesia bucolica virgiliana, mutuata, quest'ultima, dalla poesia greca teocritea e sviluppata dal poeta latino, nel romanzo cavalleresco può svolgere la medesima funzione contrastante, inserendosi all'interno di una cornice selvaggia, problematica, creando un'emblematica e vitale «armonia di contrari» come formula del *pathos* letterario.[222]

---

[217] *Ivi,* p. 249. [«La descrizione di Virgilio dei Campi Elisi fu usata dai primi poeti cristiani per il Paradiso»].
[218] F. Cardini, M. Miglio, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale,* Roma, GLF Editori Laterza, 2002, p. 13. Cfr. anche E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino, op. cit.,* pp. 221-223.
[219] E.R. Curtius, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *op. cit.,* p. 251. [«pensiero primordiale»].
[220] E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino, op. cit.,*p. 225. Cfr. a riguardo J.C. Bibolet, "Jardins et vergers dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes" e M. De Combarieu, "La mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal)"*, in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, rispettivamente pp. 31-40 e pp. 63-85.
[221] A., Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia,* E. Biagini, A. Dolfi (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 74.
[222] E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino, op. cit.,* p. 226.

Emergono inevitabili tratti di variabilità. Se, sul piano fattuale, il giardino medievale, differenziandosi strutturalmente dall'antico *locus amoenus* per mezzo del tratto distintivo della *clôture,* si configura come «espace séparé [...] protégé des éxcés climatiques, des ravages des animaux et réservé au face à face de l'homme avec la terre [...] cet espace non seulement clos, mais jalousement fermé d'un huis que l'on n'ouvre pas à tout venant»,[223] questa forma di separazione contribuisce a profilare simbolicamente questo ambiente topico come luogo d'intimità percepito su diversi livelli come «lieu d'intimité, intimité de l'homme avec la terre, intimité de l'homme avec l'homme, intimité de l'homme avec Dieu».[224] In tal modo, esso si colloca nella dimensione narrativa funzionalmente alla contemplazione, alla riflessione, come «le lieu privilégié où l'homme se trouvera dans une solitude protégée pour réfléchir, rêver [...] plus sovente encore lieu de la rencontre courtoise chantée à l'envie par poètes et romanciers à travers toute la période médiévale», diventando, più in generale, il simbolo «de l'intimité perdue et retrouvé».[225] Nella sua caratterizzazione reale e fattuale, che lo delinea come segmento di spazio originariamente selvaggio, ma antropizzato e, da ciò, allegorizzato, il giardino risulta in linea con l'*ensemble* in precedenza considerato divenendo un motivo molto frequente nella narrativa:

> Cette prédilection pour ce motif est cependant significative. Elle rejoint le thème néo-platonicien et médiéval de lumière. Elle est liée au sentiment profond de l'unité du macrocosme et du microcosme: la nature et l'homme vivent au même rythme. Enfin ce jardin clos est comme un intermédiaire entre la ville (ses foules, ses vices, sa religion) et la nature dont la sauvagerie ambiguë (celle de la forêt) est à la fois un rappel du paradis, un asile et une menace. Le verger, c'est donc la nature policée, le refuge du monde aristocratique où il cultive sa morale propre. Les instincts naturels y sont réhabilités sous le contrôle de la mesure et de la raison.[226]

Anche il verziere si riconfigura all'interno di questa ideologia simbolica cortese, come osserva Ajam, «le verger, sorte d'Eden dûment *cultivé*, est le lieu idéal de l'épanouissement des amours courtoises»,[227] in quanto «la richesse rhétorique du *topos*, ses affinités précoces avec l'imagerie courtoise (le verger est l'endroit par excellence de la rencontre et du "delit" d'amour), mais aussi ses résonances mythiques, prédisposent le *locus amoenus* à une exploitation allégorique»[228] riverberando la stessa natura polisemica del giardino, individuandolo non solo come «le cadre d'une action allégorique», ma, al contempo, come

---

[223] C. Deluz, "Le jardin médiéval, lieu d'intimité", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, p. 100.
[224] *Ibidem.*
[225] *Ivi,* pp. 103-104. Cfr. anche D. Hüe, "Reliure, clôture, culture:le contenu des jardins", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, op. cit.,* pp. 157-158.
[226] P.Y., Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge,* Paris, Bordas Mouton, 1969, p. 120.
[227] L., Ajam, "La forêt dans l'œuvre de Chrétien de Troyes", in *Europe*, 642, 1982, p.122. Il corsivo è mio.
[228] A.Strubel, "L'allégorisation du verger courtois", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, op. cit.,* p. 345; cfr. anche all'interno della stessa raccolta G. Sodigne-Costes, *Les simples et les jardins,* p. 331.

«lieu allégorique».[229] Mediante un processo di diversificazione, di arricchimento dei dettagli, *tout court,* un processo retorico di *amplificatio* e *variatio*, sulla base di un *topos* già stilizzato, il verziere e il giardino svolgono perfettamente la funzione perlopiù amorosa in quanto la loro «coloration poétique [...] la tonalité euphorique» simboleggia nella ricchezza retorica acquisita «une forme du bonheur qui s'identifie volontiers à l'amour»,[230] incarnando, dunque, nella loro struttura concreta ermetica e, successivamente, metaforica nonché nella bellezza stilistica le condizioni amorose, oltrepassando la mera cornice di matrice ornamentale.

Il *Leitmotiv,* secondo un gioco di polarità, permette talvolta che emerga il proprio polo oppositivo, ossia il *locus horridus,* implicando una reale trasformazione.[231] Questo capovolgimento connotativo denota, più in generale, la propria identità di «unità topica»:

> Il processo stesso di trasformazione del giardino (o orto, campo coltivato) da *locus amoenus* a *locus horridus* (foresta selvaggia) genera addirittura una unità topica [...]. Il *topos,* appunto del «giardino abbandonato», dove i sèmi di disordine, intrico, selvatichezza, orrore, ecc., propri della foresta, si insinuano, penetrano e stravolgono la rappresentazione di un giardino divenuto ormai *locus horridus.* […]L'inselvatichimento di un parco, orto o giardino non solo segna la regressione dall'ordine alla confusione, dal coltivato all'incolto; ma soprattutto scopre l'altra faccia del giardino, ciò che il giardino (l'ordine) ha ridotto, trasformato, coperto, rimosso: un rigoglio caotico inarrestabile e irriducibile, che di tutto si appropria (o si riappropria): quello appunto della grande foresta primigenia.[232]

Valutato come *unicum* topico, semplicemente capovolto, l'altra parte conduce al secondo tipo di paesaggio ideale enucleato da Curtius ossia il «bosco composito», caratterizzato da una varietà di alberi e funzionale tradizionalmente all'armonizzazione esterna dello svolgimento delle scene epiche.[233] Alla visione rassicurante del campo coltivato, «frutto dell'attività raziocinante dell'*Homo sapiens*»,[234] si oppone il *Leitmotiv* della foresta:

> Dal punto di vista contenutistico la selva è il luogo della prova del cavaliere medievale [...] da quello formale essa isola gli eventi, fa da cornice, da palcoscenico agli avvenimenti, consentendo la messa a nudo della vera natura dei personaggi. È nella foresta che si manifestano più che altrove le imboscate e le vigliaccherie.[235]

Rifugio, *queste*, prodezza, resistenza, prova costituiscono gli elementi narrativi distintivi che determinano la presenza della foresta nel romanzo cortese. Allontanandosi relativamente dalla

---

[229]A. Strubel, *op. cit.,* p. 345.
[230] *Ivi,* p. 346.
[231] A.Noferi, *op.cit.,* p. 74.
[232] *Ivi,* p. 75. Cfr. anche E. Malaspina, "Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina", in *Incontri triestini di filologia classica,* 3, 2003-2004, p. 100.
[233] E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino, op. cit.,* p. 218. Per una dettagliata analisi del *topos* dall'Antichità al Medioevo, cfr. in particolare R.P., Harrison, *Foreste. L'ombre della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, in particolare il primo capitolo "Prima furono le selve", pp. 15-75.
[234]A.Menghini, *Il giardino dello spirito. Viaggio tra i simbolismi di un Orto Medievale,* Perugia, AMP, 1998, p. 99.
[235] P. Golinelli, *op. cit.,* p. 103. Cfr. anche L. Ajam, *op. cit.,* p. 122. [«domaine privilégié de la prouesse chevaleresque»].

funzione antica in cui costituiva il «prescient setting of divine encounter»,[236] le caratteristiche strutturali della pericolosità e del mistero vengono riconfigurate nel romanzo medievale nel senso dell'*aventure,* sebbene, come si osserverà in seguito, svolgerà una funzione divergente nella materia tristaniana, dove costituirà il «savage outside environment reflecting the impossibility of the love of Tristan and Iseult within the society».[237] In qualità di luogo fattuale, retorico e simbolico, la foresta esprime ancora una *nuance* legata alla selvatichezza, alla dimensione del periglioso, mantenendo un valore connotativo negativo, determinato proprio dal sème della «separatezza», che istituisce l'opposizione «dentro/fuori» in riferimento allo spazio abitato dall'uomo, e dunque «abitato/ disabitato»», distinguendosi in ciò dall'amenità del suo polo che mantiene connotazioni positive, «accentuando i sèmi di «vitalismo» fecondo da un lato e di «protezione», «rifugio», «riposo», ecc. dall'altro».[238] Alla stregua del verziere e del giardino, che, come visto prima, costituiscono *loci* allegorici funzionalizzati in senso amoroso, la foresta, nella topica dello spazio romanzesco medievale, acquisisce significato sia come luogo dell'avventura, dell'ostacolo, ma anche delle imprese iniziatiche coerentemente con il codice etico-narrativo cavalleresco, incarnando simbolicamente «il "luogo" di un passaggio, di una trasformazione, sia del bosco stesso (da giardino a foresta e viceversa), sia dei personaggi che in esso agiscono»,[239] consentendo una trasformazione identitaria, una *Bildung* del personaggio:

> Poiché la foresta, come *topos* narrativo, è il luogo non solo di una «prova», ma anche di un'esperienza dirimente e fondamentale che si accentra in un incontro (più o meno mediato da altri incontri): l'incontro con l'alterità, sia essa il divino, il bestiale, il demoniaco, l'altro sesso o l'alter-ego (conosciuto o misconosciuto, e si pensi a Narciso), o l'Altro assoluto della Morte. Luogo di confine, estraneo all'abitato e al coltivato, ma con un bordo di separazione-unione con esso (dal quale si può entrare o uscire) e con un altro bordo oltre il quale si colloca il totalmente sconosciuto, il bosco, come luogo di questo decisivo incontro con l'Altro (l'Incognito) è, da sempre, «sacro», e l'orrore della foresta (locus horridus) incorpora l'horror, il tremendum, il terrore-timore del sacro come sede della rivelazione di una presenza e di un potere «altro», di una ierofania che è soprattutto una eterofania.[240]

La *forest* letteraria, lungi dall'ispirare il moderno simbiotico sentimento di contatto con la natura, racchiude nella narrazione le caratteristiche riscontrate in precedenza: posta al di fuori della zona urbana, essa risulta ancora contrapposta al mondo civile e alla realtà sociale. Sebbene subisca un processo di antropizzazione anche di matrice religiosa, resa mediante la presenza ravvicinata di luoghi di culto, come si vedrà nella materia tristaniana, narrativamente

[236] C. Saunders, *The forest of medieval romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 1993, p. 57.
[237] *Ivi,* p. 81.
[238] A.Noferi, *op. cit.,* pp. 70-71.
[239] *Ivi,* p. 77.
[240] *Ivi,* p. 78.

essa rientra ancora in un sistema di valori esterno al codice sociale. Formalmente e contenutisticamente diviene il *setting* simbolicamente isolato di un'azione narrativa.

Spazio archetipico della *tradizione mitologica* e della *modernità fiabesca*, la foresta medievale, in qualità di realtà, di *topos* stilizzato, di simbolo rimanda ad un'antica valenza polisemica che si rafforzerà nel tempo, in quanto come osserva Curtius «Orts-, Länder- und Völkerbeschreibung gehen also für die antike Auffassung ineinander über. Auch diese Auffassung hat das Mittelalter übernommen. Sie erklärt die zahlreichen 'völker psychologischen' (meist rein konventionellen) Bemerkungen in mittelalterlicher Poesie und Geschichtsschreibung, aber auch die topographischen Schemata im Epos».[241]

Il *Wald* tedesco costituisce l'esempio *par excellence.*

[241] E.R. Curtius, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *op. cit.,* p. 253. [«Per la visione antica, le descrizioni di luoghi, paesi e popoli si fondono l'una nell'altra. Anche il Medioevo adottò questo punto di vista. Spiega le numerose osservazioni "etniche psicologiche" (per lo più puramente convenzionali) nella poesia e nella storiografia medievali, ma anche gli schemi topografici nell'epica»].

Terzo Capitolo. Tristano e Isotta

3.1. Lo spazio nella materia tristaniana

La materia tristaniana che prende forma sul piano dell'elaborazione letteraria nella Francia del dodicesimo secolo risente della provenienza celtica della leggenda.
Sul piano tematico, si verifica un mantenimento del nucleo originario incentrato sull'*aithed* che «contait en effet l'enlèvement d'une femme mariée par un héros — défi à l'ordre social — et la fuite des amants traqués dans la forêt. On est là sans nul doute au cœur de la légende».[242] L'ascendenza celtica nel romanzo cortese francese si esplicita nella conservazione dell'*aithed,* a sua volta incentrato sulla fecondità della donna, determinante per la continuità della stirpe. Al contempo, l'assorbimento di alcuni dettagli tematici celtici si lega al mantenimento dello spazio della foresta, in quanto, come osserva Frappier, il Tristano primitivo era unicamente ambientato in questa dimensione:

> Il est probable enfin que ce *Tristan* primitif se limitait pour l'essentiel à un récit d'enlèvement et de fuite dans la forêt, épisode central, noyau autour duquel gravitaient peut-être des contes ou des lais indépendants, comme on l'a supposé aussi. Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, il faut admettre de toute façon qu'un roman français de *Tristan,* pourvu de multiple épisodes avant et après la fuite des amants dans la forêt, s'était constitué vers le milieu du XIIe siècle.[243]

Il mantenimento topografico della foresta si affianca alla conservazione di uno spazio intrinsecamente celtico veicolato da riferimenti spaziali fattuali:

> Mais ce qui prouve surtout que nous avons bien affaire ici à des récits qui ont reçu leur dernière forme dans le milieu celtique de cette époque, *c'est la scène sur laquelle ils se meuvent*. Elle forme, pour emprunter la langue technique du moyen âge, un théâtre à quatre «mansions», où l'action se transporte successivement, et qui communiquent entre elles par la mer. Tristan est de Léonois, c'est- à -dire, comme l'explique un texte d'origine anglaise qui mérite toute confiance, de «Suthwales»; son oncle Marc règne en Cornouaille, et la falaise de Tintagel, qui dominait son château, se dresse au -dessus de

---

[242]J. Frappier, "Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise", in *Cahiers de civilisation médiévale*, 6, n. 23, Juillet-septembre 1963, p. 256. A riguardo, cfr. anche F. Benozzo, "Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sull'origine della leggenda", in *Francofonia,* n. 33, 1997, p. 126. In riferimento alla presenza di elementi celtici nella materia tristaniana, cfr. in particolare F. Benozzo, *op. cit*., p. 107. [«Elementi celtici sarebbero anche l'arte di Isotta (e della madre) di preparare filtri magici, il sonaglio del cane Petitcru, il cane Husdent, ammaestrato a cacciare senza latrare. Gli eroi, inoltre, combattono a piedi e non a cavallo, Tristano preferisce l'arco alla spada, e uno dei traditori che compaiono nel testo di Béroul porta i capelli con la treccia, alla moda gallese. Le frequenti decapitazioni di cavalieri rifletterebbero poi il mito celtico, ben noto anche attraverso le fonti archeologiche, della testa tagliata»]. Al contempo, se il nucleo celtico tematico, costituito dall'*aithed* e dalla *forêt* rimangono intatti, si assiste ad un progressivo sviluppo che, come osserva Frappier, si esplicita in una molteplicità di episodi rispetto all'originaria fuga nella foresta. Ciò riflette il processo di rivisitazione del testo rispetto al Tristano primitivo che risente di una riconfigurazione sia spaziale sia relativa alla natura dei personaggi, che tiene conto di elementi nuovi non riscontrabili nel contesto celtico, quali l'elaborazione letteraria e l'intenzione autoriale relativa all'analisi del paradigma cortese. Cfr. a riguardo, A. Varvaro, "La teoria dell'archetipo tristaniano", in Romania, vol. 88, n. 349, 1967, p. 57.
[243] J. Frappier, *op. cit.*, pp. 256-257.

la mer, sur la côte cornique, à côté du «Saut Tristan», près du Darthmoor, qui conserve encore l'antique nom de la forêt du Morois; Iseut est d'Irlande, et l'autre Iseut vit dans la Bretagne armoricaine: c'est du haut du cap de Penmarch que la filleule de Tristan guettait la petite voile blanche qui devait annoncer l'arrivée d'Iseut. Qui aurait pu, en dehors des Bretons de Cambrie, de Cornouaille ou d'Armorique, concevoir ce théâtre multiple et y dérouler librement les épisodes du vaste drame?[244]

La cornice spaziale celtica originaria mediante la foresta primitiva, i riferimenti alla corte di Cornovaglia, Tintagel, si lega, tuttavia, alla realtà spaziale e culturale del XII secolo. Quest'ultima comporta che la semantizzazione dello spazio tristaniano nel tessuto letterario si espliciti in una diversa ripartizione resa dall'inserimento di nuovi luoghi narrativi e risenta dei cambiamenti in atto, determinati dai processi di antropizzazione. L'ambiente letterario in cui Tristano e Isotta, nella versione medievale, si muovono, evidenzia, in altre parole, da una parte l'arcaicità del nucleo spaziale celtico, dall'altra, la trasfigurazione dello stesso secondo la realtà di ricezione.

Sulla base di queste premesse, oggetto di studio di questo capitolo è la dimensione spaziale nella materia tristaniana, partendo dal romanzo cortese *Tristan et Yseut* di Béroul. Sebbene, come osserva Bertolucci, lo spazio sia solo sommariamente indicato e mai descritto,[245] un'analisi più approfondita consente di appurare come l'autore offra un'immagine specifica del panorama fattuale, ibrido, civilizzato *e* selvaggio del XII secolo, veicolando, mediante la sua scrittura, il livello di antropizzazione.

Béroul

3.2. La corte di Cornovaglia

Dimensione originaria già presente nella versione celtica, il termine *cort* occorre 32 volte nel corso della narrazione, riferendosi 25 alla corte di re Marco. Essa viene, infatti, identificata perlopiù in relazione alla sua sovranità, esplicitata dall'uso consapevole dell'aggettivo possessivo, quale: *sa cort*, v. 155, v. 1857, accompagnato dal verbo *servire* al v. 2314, con il verbo *recarsi* al v. 2367, v. 2401, *ta cort*, v. 2580, v. 2862, v. 2869, v. 2905, abbinato al verbo *partire* al v. 2909, v. 3244.[246] In riferimento generico alla corte di Cornovaglia ritorna, accompagnato, perlopiù, da verbi che implicano il movimento, quale *allontanare*, al v. 428, *bandire*, al v. 619, *partire*, ai vv. 623-624 e al v. 3289, *andare*, al v. 877, e, infine, *essere*,

[244]P. Gaston, *Tristan et Iseut,* Paris, Librairie Émile Bouillon, 1894, p. 9.
[245] V. Bertolucci, "La corte e le sue immagini nel 'Tristan' di Béroul", in *Morfologie del testo medievale,* Bologna, Il Mulino, p. 20.
[246] Tutti i riferimenti pertengono al testo Béroul, *Tristano e Isotta,* G. Paradisi (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

inteso come *trovarsi* al v. 2171 e v. 2175. Occorre anche senza alcuna qualificazione specifica, v. 581, v. 1878, v. 2502, v. 2837, v. 3435, v. 4134, v. 4258. L'unica designazione nell'intero romanzo è *seure cort*, v. 2168. Le altre 6 volte il sostantivo occorre in relazione alla corte dei lebbrosi, v. 1213, alla corte di re Artù, v. 3449, v. 3507, in riferimento ad entrambe le corti, v. 4110, anche come *corz*, v. 4259, infine non specificata al v. 209. Nel complesso, il sostantivo ritorna 13 volte senza qualificazione, 11 volte con l'aggettivo possessivo riferito al sovrano, solo una volta viene designata come *sicura* dalla prospettiva di Tristano, che nostalgicamente rievoca la vita a corte durante il soggiorno presso il Morrois. Sul piano verbale, si caratterizza per il movimento. Lo spazio della corte di Cornovaglia ed il territorio circostante viene richiamato mediante altri termini, ma sempre evidenziando il possesso di re Marco: *sa maison*, v. 536, *ta terre*, v. 2859, *ma terre* v. 3197, *ta contree*, v. 2904, *sa cité*, v. 2059, *son raiaume*, v. 2233, *ton enpire*, v. 3062, *ton reigné*, v. 2570. La frequenza dell'aggettivo possessivo enfatizza il livello di civilizzazione dello spazio, che, privato della *descriptio*, emerge esclusivamente in merito al potere ed all'autorità del regnante. Inteso in un senso più antropizzato, con l'uso del sostantivo *reame*, *impero*, *regno*, oppure in un senso più generico con *terra*, in tutti i casi l'ambiente circostante assume un valore solo in relazione alla potestà sovrana. Talvolta, anche in questo caso, queste forme sinonimiche si accompagnano a verbi afferenti al campo semantico dello spostamento, quali *cacciare*, *fuggire*, *tornare*, *andare via*.

Il centro narrativo e semantico della corte di Cornovaglia è costituito dal verziere, che avvia la narrazione, e dalla camera; essi contribuiscono ad offrire una prima immagine della *cort*, sul piano spaziale ed istituzionale, e dei suoi attori. Nel corso della narrazione, il lettore acquisisce poi altre informazioni che ne danno una visione d'insieme: presso *son palais,* v. 1865, vi è una *sale* in cui si riunisce il consiglio dei baroni, v. 1867 a cui si accede per mezzo di *degrez*, v. 1871. Non del tutto adiacente alla corte, si trova, inoltre, il *mostier Saint Sanson,* v. 2981, e, separato dal palazzo regale, l'*ostel* di Tristano, v. 507.

3.2.1. Il verziere

L'*incipit* dell'opera - sebbene nella forma frammentaria a noi giunta - è costituito dalla scena del frutteto, che si configura come il luogo dell'incontro e dell'inganno. Risulta possibile trarre alcune informazioni in merito alla sua collocazione. Il lettore può supporre che si tratti di un luogo *interno* in quanto subito dopo l'incontro con Tristano *s'en est Iseut tornee* (Isotta

se n'è andata), v. 233*,* e subito dopo *Yseut est en sa chanbre entree* (Isotta è entrata nella sua camera) v. 339, senza alcun riferimento ad ulteriori dislocazioni e passaggi spaziali, che consentono di giungere alla conclusione che, emblematicamente, la *chanbre* sia alquanto prossima al verziere. Nel corso dell'incontro tra re Marco e Isotta, il lettore acquisisce ulteriori informazioni riguardo questo spazio antropizzato: esso è costituito da un pino, *o ton nevo soz cel pin fui* (ho incontrato tuo nipote sotto quel pino), v. 404, che ritorna nuovamente*, Tristran, tes niés, vint soz cel pin / qui est laienz, en cel jardin* (Tristano, tuo nipote, venne sotto quel pino / che è là dentro nel giardino), vv. 415-416. Nel confermare al re Marco l'incontro con Tristano, Isotta, parlando dalla sua *chanbre* utilizza gli aggettivi dimostrativi *cel pin* e *ce jardin* che, insieme all'avverbio di luogo *laienz,* confermano quanto il luogo sia prossimo alla sua residenza. Il verziere è costituito, inoltre, da una fontana dal bordo di marmo, che contribuisce al consolidamento di questo spazio in qualità di luogo antropizzato:

Sor le perron de marbre bis
Tristan s'apuie, ce m'est vis. (vv. 235-236)

(A bordo di marmo bruno della fonte
si appoggia, così mi pare).

Mais li rois Marc estoit en l'arbre
ou li perrons estoit de marbre.
je vi son onbre en la fontaine.
Deus me fist parler premeraine! (vv. 349-352)

(Ma il re Marco era sull'albero,
dove il bordo della fonte è di marmo.
Ho visto la sua ombra riflessa sull'acqua.
Dio mi fece parlare per prima).

Entrambi i passaggi, alquanto prossimi, riferiscono la presenza dell'elemento antropizzato del bordo della fonte di marmo secondo un binomio reso massimamente dalla rima *arbre/marbre*.[247] Se, come osserva Legros, gli elementi *arbre- perrons- fontaine,* costituiscono «la triade constitutive du jardin royal»,[248] dal punto di vista di questo studio emerge come il verziere, anche in qualità di prosecuzione del *locus amoenus*, veicoli l'elemento naturale dell'albero e l'elemento antropizzato del *marbre*, che si configura come strumento di costituzione, di modellamento, ma soprattutto di identificazione dell'ambiente della corte.

[247] La medesima rima è riscontrabile anche nella *Chanson de Roland,* [«HALT sunt li pui e mult halt les arbres/ quatre perruns i ad luisant de marbre/Sur l'erbe verte li quens Rollant se pasmet»], vv. 2271-2273. Cfr. *La Chanson de Roland,* a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli, 1971, p. 430.
[248] H. Legros, "Du verger royal au jardin d'amour: mort et transfiguration du *locus amoenus* (d'après *Tristan* de Béroul et Cligès)", in *Vergiers et jardins dans l'univers medieval,* Aix-en-Provence, CUERMA, p. 281.

Paradisi osserva come il *perron* in alcuni romanzi sia di pietra o in altri casi, con un'accentuazione del meraviglioso, di cristallo.[249] Da questa prospettiva, si evince come la scelta autoriale di indicarlo come marmo, in una forma reiterata, acquisisca una valenza di significato non indifferente. La rievocazione di uno spazio naturale organizzato insieme all'immediato inserimento di un elemento manualmente e minuziosamente artefatto comunica, infatti, non solo l'alto livello di antropizzazione di questa dimensione, ma costituisce un elemento fondativo e distintivo della corte di Cornovaglia, che verrà evocata anche successivamente in riferimento ai *granz soliers de marbre bis* (piani alti dei palazzi di marmo grigio), v. 1204, dove il marmo si configura sinonimicamente in qualità di *grandeur*. La scelta del materiale già lavorato del *marbre*, che ritorna in totale 3 volte per designare sia la corte sia la fontana al suo ingresso, veicola un interesse ad indicare la massima antropizzazione di questa dimensione.

Il romanzo si apre con la scena presso il verziere: si assiste all'incontro tra Tristano e Isotta. Immediatamente, il lettore inferisce dal contesto che l'appuntamento sia fortemente ingannevole, in quanto la protagonista viene introdotta al v. 8 con *or fait senblant con s'ele plore* (ora fa finta di piangere). La deduzione è confermata successivamente, dalla prospettiva di Tristano:

> Quant out oï parler sa drue,
> sout que s'estoit aperceüe,
> Deu en rent graces et merci,
> or set que bien istront de ci (vv. 97-100).
>
> (Nel momento in cui aveva sentito parlare la sua amica,
> Tristano aveva capito che si era resa conto
> della situazione, ringrazia Dio,
> ora sa che la faranno franca).

Il verziere viene subito impostato come un luogo in cui si sta verificando una situazione simulatoria, contrariamente alle aspettative del lettore, in quanto questo spazio, convenzionalmente, veicola un incontro amoroso. Da questo appuntamento fallace, sviluppato a partire dall'ambiguità della parola e funzionale a smentire il rapporto sentimentale dei due amanti, emerge il ritratto di tutti gli attori interni alla *cort*. Implicitamente, sin dai primi versi risalta l'intelligenza e la complicità dei due protagonisti, che si allineano riorganizzando il senso dell'incontro. Alla stregua di Isotta, che fa finta di piangere, Tristano, comprendendo *sa drue,* si pone istrionicamente sulla stessa posizione, simulando una sofferenza:

[249] Béroul, *op. cit.,* cfr. nota al verso 359, p. 95.

Dame, or vos vuel merci crïer
qu'il vos menbre de cest chaitif
qui a traval et a duel vif,
qar j'ai tel due c'onques le roi
out mal pensé de vos vers moi
qu'il n'i a el fors que je muere. (vv. 106-111)

(Dama, ora vi voglio implorare
che vi ricordiate di questo infelice
che vive nel tormento e nella pena,
perché sento un tale dolore che il re
abbia pensato male di voi in relazione a me
che non mi resta che morire).

In maniera più esplicita, si delineano le singole caratteristiche dei parlanti, che consentono al lettore di costruirne le identità. Tramite le parole di Isotta, Tristano si profila come un eroe valoroso, d'onore; la donna rammenta il combattimento in favore del regno contro il Moroldo, che il cavaliere riuscì ad uccidere, vv. 27-28, rievoca, poi, il duello contro suo zio, sfidato al fine di portarla in Cornovaglia e che gli causò una ferita da lei curata, vv. 52-53. La prodezza di Tristano viene confermata da lui stesso, quando si offre di combattere per smentire la loro relazione amorosa:

Dame, ore li dites errant
qu'il face faire un feu ardant
e je m'en entrerai el ré.
Se ja un poil en ai bruslé
de la haire qu'avrai vestu,
si me laist tot ardoir u feu;
qar je sai bien n'a de sa cort
qui a batalle o moi s'en tort. (vv. 150-156)

(Signora, ora ditegli subito
che faccia fare un fuoco
e io lo affronterò.
Se avrò un solo pelo bruciato
della veste di crine che indosserò,
che mi lasci ardere tutto;
perché so bene che alla sua corte non c'è nessuno
che osi affrontare un duello con me).

Tristano si definisce, sul piano della caratterizzazione morale, un cavaliere coraggioso, che non ha paura di affrontare il pericolo, temuto da tutti. Dal punto di vista del vestiario, emerge un aspetto interessante che contribuisce a fissare la sua identità e il suo ruolo: il mantello, e, nel dettaglio, la veste di crine veicola il suo *status* di appartenenza al sistema feudale, in questo caso, direttamente funzionale alla sua attività primaria, il combattimento. La sua reputazione di eroe è, inoltre, riconosciuta anche dalle altre corti:

Bien sai que j'ai grant prooise:
par tote terre ou sol adoise
bien sai que u monde n'a cort,
s'i vois, li sires ne m'avot. (vv. 207-210)

(So di essere molto valoroso:
ovunque io possa andare
so che non c'è corte al mondo dove,
se vado, il signore non mi accolga).

Tristano è molto prode, sa di esserlo, tale è la sua reputazione *par tote terre.* Nel verziere, si definisce, pertanto, questo profilo di Tristano, che incarna il cavaliere medievale per antonomasia. Béroul si sofferma molto su questa caratterizzazione: diversamente dagli altri personaggi, di cui l'autore offre dettagli fisici, Tristano risalta esclusivamente per la sua condizione di cavaliere valoroso, identificato all'unanimità come tale, da Isotta, da lui stesso, dalle altre corti. L'unico riferimento fisico è legato ai suoi capelli biondi, *chief le bloi,* v. 212. Alla stregua di Tristano, nel corso della conversazione nel verziere, emerge anche il profilo di Isotta. Il cavaliere contribuisce ad offrire un ritratto della dama, alla cui furbizia, dedotta dal contesto, si aggiungono altri aggettivi: la definisce *franche, cortoise,* v. 102, evocando la nobiltà d'animo consolidata al v. 157 con *grant franchise.* Come Tristano, anche Isotta incarna un modello femminile positivo e convenzionale per l'epoca: Béroul stesso esprime rispetto nei confronti della sua figura, rivolgendosi sempre a lei con *roïne, dame* e *amie.* Sebbene il lettore comprenda che anche Isotta, nel corso della narrazione, sia l'artefice di situazioni fittizie, Béroul non esprime mai un giudizio negativo della regina, ma per lei usa appellativi quali *la gente* (la nobile), v. 590 e *la bele* (la bella), v. 3383. L'autore enfatizza la scaltrezza della donna, mostrando una forte riverenza esclusivamente nei suoi riguardi. Un esempio di ciò è costituito dai versi seguenti, quando lei, in maniera istrionica, sostiene:

Ainz me lairoie par le col
pendre a un arbre qu'en ma vie
o vos preïse drüerie (vv. 128-129)

(Piuttosto mi lascerei per il collo
impiccare a un albero che in vita mia
prendervi come amante).

Il passaggio risulta interessante non solo perché il lettore comprende, in maniera implicita, la natura anche meno nobile, ma indubbiamente intelligente, della donna, ma anche perché, all'interno di questo contesto, si evoca un'immagine alquanto nefasta: l'albero come strumento di impiccagione. Se l'albero costituisce un elemento esteticamente identificativo

del verziere, da un punto di vista narrativo apre ad una visione diversa contribuendo a stabilire, come si vedrà, una continuità narrativa e semantica rispetto agli eventi successivi del *bois*.

Nel corso dell'incontro emergono anche gli altri attori della corte, in primo luogo re Marco, evocato dai due amanti. Isotta lo riconosce - forse furbescamente - come *cortois,* ma, al contempo, ne denuncia la natura poco salda e manipolabile, *ja nu pensast nul jor par lui / q'en cest pensé fuson andui,* vv. 87-88, (mai da solo avrebbe pensato / che noi due potevamo avere questa idea), e ne enfatizza l'aspetto predominante dell'ira, al v. 166 e al v. 182, *son mautalent et s'ire.* Anche Tristano lo addita come *fol,* nel credere ai *felons*, v. 127, sostenendo come essi lo ingannino, *gote ne voit,* v. 135, (non vede niente), e qualificandolo, a causa loro, iroso, *vers moi s'aïre,* v. 132. I *felons*, che costituiscono parte del consiglio dei baroni, vengono designati da Isotta come manipolatori nei confronti di re Marco, al v. 29, *il font acroire, ce me senble / que nos amors jostent ensemble* (gli fanno credere, così mi sembra / che noi ce la intendiamo), e, da Tristano, come *covert*, ipocriti, v. 121, poco valorosi sul piano del codice cavalleresco, in quanto *qant li Morhot fu ça venuz / ou nen i out uns d'eus tot sous / qui osast prendre ses adous,* vv. 135-137 (quando venne qui il Moroldo / quando non ce ne fu uno solo di loro / che osò prendere le armi), *losengiers* (maldicenti), v. 144. Con lo stesso epiteto sono evocati successivamente anche da Isotta dalla *chanbre*, al v. 427. Inerti, vigliacchi e manipolatori: questa è l'immagine dei felloni del regno di Marco, mentre quest'ultimo emerge come irascibile, manipolabile, dunque inadeguato al suo ruolo perché privo di capacità decisionale, che dovrebbe, al contrario, costituire suo massimo appannaggio.

Questo ritratto della corte, offerto dai due amanti, si lega ad un passaggio narrativo che conferma quanto riportato: Isotta va via, Tristano, istrionicamente, la saluta piangendo, v. 234, si dispera, v. 237. La prospettiva cambia e si sposta sull'albero dove si trova re Marco, intento a spiare l'appuntamento: il lettore capisce adesso l'impostazione dell'incontro appena terminato. La prima immagine del sovrano, rispetto quella emersa sinora, è dunque di ironico capovolgimento rispetto al suo ruolo: *en l'arbre estoit* (era sull'albero), v. 258, collocazione reiterata anche al v. 267, v. 285, v. 349, v. 491 e derisa al punto che lui stesso ammette ai vv. 481-482 *petit falli / que de l'arbre jus me chaï* (mancò poco / che cadessi giù dall'albero) dipingendone un ritratto indecoroso, ignobile e irrisorio. La situazione del re è emblematicamente capovolta: non è capace di decidere, si fa manipolare, non si trova nella posizione d'autorità corretta, sia fisicamente sia istituzionalmente. Ciò è reso in maniera più chiara quando re Marco, parlando tra sé e sé, sostiene come, quella di spiare i due amanti, non sia stata una sua idea, ma del nano Frocin:

En cest arbre me fist monter:
il ne me pout plus ahonter.
De mon nevo me fist entendre
mençonge: porqoi ferai pendre. (vv. 267-270)

(Mi fece salire su quest'albero:
non avrebbe potuto svergognarmi di più.
Di mio nipote mi fece intendere
menzogne: perciò lo farò impiccare).

Come in precedenza, per Isotta, anche in questo caso torna l'immagine dell'impiccagione nel frutteto creando una corrispondenza narrativa con gli eventi successivi. Il verziere, cioè, si configura come anticipazione rispetto alle scene delittuose che si verificheranno presso il Morrois.

Tramite le parole di Marco, emerge un altro personaggio interno alla corte, il nano gobbo Frocin. Questi presenta una duplice deformità fisica, che simbolicamente corrisponde a delle mancanze sul piano morale: era pieno di *voisdie*, malizia, v. 329, e ingannevole, caratterizzato dal *mautalent,* v. 332. Nella misura in cui esiste una corrispondenza tra deformità fisiche e difetti etico-morali, la deformità bestiale del nano gobbo Frocin si lega ad una caratterizzazione interiore orientata sulla malvagità, *felonie*, v. 647, sostantivo riportato dalla prospettiva di Béroul, che apertamente ne denuncia la disumanità fisica e morale. Al contempo, alla stregua di Frocin, re Marco rivela una malformazione animalesca, in quanto al v. 1336, si sostiene, *Marc a orelles de cheval* (Marco ha orecchie di cavallo). Questo difetto rievoca simbolicamente una mancanza etica che si riallaccia, nel caso del sovrano, alla sua ira, considerato peccato capitale, ma anche alla sua generale incapacità di gestire l'istituzione e i rapporti privati. In questo caso, davanti a questa scena, re Marco, ingannato, prova sentimenti umani, *pitié* e sofferenza per i due amanti, vv. 261-263, rendendosi disponibile al chiarimento, ma, nel corso della narrazione, emergerà una natura interiore fortemente bestiale.

3.2.2. La camera

La scena si sposta subito dopo presso la camera, che, posta all'interno della corte, si trova in prossimità del *verger*. Sebbene ripetuto 29 volte, il termine risulta, al contempo, privo di importanti indicazioni sul piano qualificativo, tornando, come osserva Punzi, perlopiù in relazione ad alcune specifiche funzioni ed allo svolgimento di momenti cruciali.[250]
L'arredamento è costituito da una finestra, da una cortina, da un letto coperto di lenzuola bianche che diventeranno successivamente rosse a causa del sangue di Tristano. La camera regale viene qualificata solamente 3 volte nel corso della narrazione: *painte*, v. 549, *jonchie,* v. 4424, *maine*, v. 4349. In primo luogo, essa è dipinta, nel corso del chiarimento tra re Marco, Tristano e Isotta; si configura come ricoperta di fogliame, evocando, come si vedrà in seguito, l'ambiente e la vita nel Morrois, durante l'incontro intimo finale dei due amanti; e, infine, essa viene riconosciuta dai tre *felons,* dunque da una prospettiva esterna, come regale. *Chanbre* si abbina ai verbi di movimento quali *entrare* al v. 551, v. 597, v. 1923, *essere*, inteso come *frequentare*, al v. 570, e come *trovarsi* al v. 703 e al v. 773, occorre anche *rimanere* v. 764, *andare e venire* al v. 571, *uscire* al v. 659, *andare* al v. 4297. Al v. 104 e v. 175 ritorna, invece, in relazione al divieto. Si ritrova, poi, perlopiù senza alcuna qualificazione, v. 727, v. 1505, v. 4300, v. 4315, v. 4327. Ritorna 3 volte in riferimento al possesso di re Marco, *ma chanbre*, resa con il verbo *recarsi*, v. 317, *sa chanbre,* insieme al verbo *ritornare*, v. 387, e al verbo *restare*, v. 759, più spesso al possesso di Isotta, *sa chanbre* accompagnata dal verbo *entrare*, v. 339, *mes chanbres*, v. 2216, *tes chanbres*, v. 2260, *la chanbre la roïne*, v. 4325, *la chanbre sa drue*, abbinata al verbo *andare*, v. 4419, ed anche rammentando dalla foresta con malinconia la ricchezza delle *beles chanbres/portendues de dras de soie,* vv. 2184-2185. Sebbene, alla stregua della corte, la *chanbre* manchi di descrizioni dettagliate, il lettore deduce che anch'essa richiami un alto livello di antropizzazione dettato da un arredamento ricco e completo, espresso massimamente dalla tappezzeria di seta e dall'uso dell'aggettivo *bello.* Solamente alla fine della narrazione si ottengono ulteriori informazioni concernenti il posizionamento della camera all'interno della corte. Si scopre che quest'ultima è circondata da un *nuef jardin,* v. 4330 e:

> Triés la chanbre est grant la doiz
> et bien espresse li jagloiz. (vv. 4327-4328)
>
> (Dietro la camera c'è un bel ruscello
> e tanti tanti gladioli).

[250]A.Punzi, *Tristano. Storia di un mito,* Roma, Carocci, 2005, p. 95.

Alla stregua del verziere, antropizzato tramite l'elemento del marmo, anche la camera, totalmente antropizzata, nella scena finale, si configura, mediante la naturale presenza dell'acqua e dei fiori, in maniera amena.

Nella precedente scena del *verger*, la *chanbre* veniva evocata due volte in riferimento al divieto di accedervi rivolto a Tristano. Terminato l'incontro, essa costituisce il centro dell'azione narrativa.

Nella sua prima occorrenza, si configura in relazione ad una continuità narrativa e semantica rispetto al verziere perché sia Isotta che re Marco rievocano apertamente l'appuntamento appena terminato all'esterno. Nel primo caso, la dama racconta l'evento a Brangania e Béroul offre un ritratto fortemente emotivo della dama, che sinora era stata elogiata da Tristano come nobile e cortese:

> Yseut en sa chanbre entree.
> Brengain la vit descoloree.
> Bien sout que ele avoit oï
> tel rien dont out le cuer marri,
> qui di muoit et palisoit.
> ……..
> Ele respont: «Bele magistre,
> bien doi estre pensive et tristre. (vv. 339-346)
>
> (Isotta è entrata nella sua camera.
> Brangania la vede pallida.
> Ha capito che aveva sentito qualcosa
> che le aveva intristito il cuore,
> che la turbava e le faceva perdere il colore così.
> ……..
> Isotta risponde: «Cara istitutrice,
> sì che devo essere pensosa e triste).

Presso la *chanbre,* sua realtà intima, Isotta viene descritta in relazione alle sue emozioni: è triste, pensierosa, impaurita, turbata. Narra a Brangania dei simulati *mervellos conplaignement / et mervellos gemissement* (grandi gemiti di pena / e pianti eccezionali), vv. 355-356, sostenendo di essere riuscita a ingannare Marco in quanto *onques li rois ne s'aperçut / ne mon estre ne desconnut* (il re non si è accorto di niente / e non si è reso conto della mia vera intenzione), vv. 367-368. La regina appare, dunque, emotivamente scossa e, al contempo, racconta a Brangania l'appuntamento menzognero nel verziere. Béroul, tuttavia, non la giudica in quest'ultimo senso, come mai farà nel corso della narrazione. La *chanbre* si configura, dunque, come una prosecuzione del verziere, sia perché Isotta ne richiama gli

eventi nella loro interezza sia perché, nonostante sostenga *partie me suis du tripot* (poi me ne sono andata dall'imbroglio), v. 369, subito dopo si presenta re Marco, costringendo la dama a rivestire nuovamente i panni dell'ingannatrice. Béroul, al solito, non enfatizza questo aspetto, bensì la reazione emotiva della dama alla vista del marito: *a sa chanbre li rois en vient* (il re ritorna ai suoi appartamenti), v. 387, e lei *molt le crient* (ne ha paura), v. 388. La richiesta di spiegazioni, avanzata da re Marco, comporta la riconfigurazione identitaria della regina, che, intelligentemente, nell'evocare nuovamente la scena del *verger*, continua a presentare la sua versione fallace, mantenendo l'emotività come strumento di continuità rispetto agli eventi all'esterno, *el plore, il dit qu'ele se tese* (lei piange, lui le dice di calmarsi), v. 462. Al contempo, tuttavia, riuscito anche stavolta l'inganno contro il re, Isotta *s'en rist* (se la ride), v. 527. Anche la *chanbre*, dunque, alla stregua del frutteto, si configura come *tripot*.
La camera occorre successivamente come *painte*, segno di una massima antropizzazione, espressione delle abilità artistiche dell'uomo, che stabilisce una corrispondenza rispetto al *marbre* del *verger*. Presso la camera dipinta, i tre personaggi si incontrano:

> A la chanbre painte s'en vont,
> la ou li rois et Yseut sont.
> Tristran est en la chanbre entrez. (vv. 549-551)
>
> (Se ne vanno alla camera dipinta,
> dove sono il re e Isotta.
> Tristano è entrato).

Il re viene nuovamente ingannato dai due amanti, Tristano ha nuovamente accesso alla camera:

> Acordez est Tristran au roi.
> Li rois li a doné congié
> d'estre a la chanbre: es le vos lié.
> Tristan vait a la chanbre et vient,
> nule cure li rois n'en tient (vv. 568-572).
>
> (Tristano si è riconciliato col re.
> Il sovrano gli ha dato il permesso
> di frequentare la camera reale: eccolo felice!
> Tristano va e viene dalla camera,
> il re non ci fa più caso).

Finora la *chanbre* e il *verger* sono stati considerati come semanticamente connessi in qualità di realtà spaziali in cui, in maniera continuativa, si tramava e si realizzava l'inganno ai danni di re Marco. Il successivo chiarimento contribuisce alla definizione di una nuova

complementarietà sul piano del significato. Così come la camera si configura, adesso, come il luogo degli appuntamenti amorosi, anche il giardino ritorna a svolgere questo ruolo:

> Qar en un gardin, soz une ente,
> virent l'autrier Yseut la gente
> ovoc Tristran en tel endroit
> que nus hon consentir ne doit;
> et plusors foiz les ont veüz
> el lit roi Marc gesir toz nus.
> Quar, quant li rois en vet el bois,
> et Tristran dit: «Sire, g'en vois»
> puis se remaint, entre en la chanbre,
> iluec grant piece sont ensenble. (vv. 589- 598)
>
> (Ora, in un giardino, sotto un albero da frutta,
> avevano visto l'altro giorno la nobile Isotta
> con Tristano in una situazione
> inammissibile;
> e parecchie volte li hanno visti
> giacere tutti nudi nel letto del re.
> E poi, quando il re se va a caccia,
> Tristano dice «Sire, vado anch'io»,
> e invece rimane, entra nella camera reale,
> e lì stanno a lungo insieme).

Gli amanti continuano ad incontrarsi segretamente in entrambi i luoghi, sia nella camera che *en un gardin,* presumibilmente sempre interno alla corte. Il giardino, realtà naturale organizzata, diviene il luogo in cui gli amanti vivono la loro passione, il *bois,* realtà naturale selvatica, si presenta come un ambiente in cui il re va a caccia, e, simbolicamente, impone il suo potere feudale. I due spazi, che occorrono più o meno in concomitanza, riflettono due funzioni narrative divergenti: l'incontro amoroso e la definizione dell'autorità regale, aspetti che, come si vedrà, collimeranno. Isotta, anche nel contesto fittizio, viene giustificata e difesa da Béroul, che la definisce *la gente*. Risulta interessante osservare il v. 598, *iluec grant piece sont ensenble.* Béroul enfatizza lo stare insieme utilizzando *grant piece*; il senso della lunga durata del tempo verrà ripresa anche nel Morrois. In quel caso l'avverbio di tempo assumerà una connotazione semantica fortemente negativa, veicolando la sofferenza per le ardue condizioni.

Successivamente, la *chanbre* occorre come ambientazione di una scena che determina una cesura nell'azione narrativa: la scoperta degli amanti mediante il *traïson* della farina, tramato dal nano e dai *felons*. Nel corso della notte, Tristano vuole raggiungere Isotta, ma prima della rappresentazione della scena, Béroul apre un *flashback* e dalla *chanbre* si evoca nuovamente

uno spazio esterno alla corte, il *bois,* in riferimento agli eventi del giorno precedente, che avevano coinvolto Tristano:

> Le jor devant, Tristran, el bois,
> en la janbe nafrez estoit
> d'un grant sengler, molt se doloit.
> La plaie molt avoit saignié;
> deslïez ert, par son pechié. (vv. 718-723)
>
> (Il giorno prima, nel bosco, Tristano
> era stato ferito alla gamba
> da un grande cinghiale, gli faceva molto male.
> La ferita aveva insanguinato tanto;
> non era più fasciata, per sua sfortuna).

Il *bois* viene evocato dall'ambiente antropizzato e civilizzato della corte in relazione ad un episodio narrativamente problematico, quale quello della ferita inferta a Tristano da parte di un cinghiale. L'immagine richiede delle riflessioni. Nel Medioevo il cinghiale rappresentava un simbolo del demonio:

> [...] i Padri della Chiesa hanno trasformato l'animale tanto ammirato dai cacciatori romani, dai druidi celtici e dai guerrieri germanici in una bestia impura e spaventosa nemica del Bene, immagine dell'uomo peccatore e in ribellione contro Dio.[251]

Diversamente dalla tradizione, il Medioevo riconfigura negativamente l'immagine di questo animale selvatico come derivante dalla realtà diabolica, in relazione ad una «violenza cieca e devastatrice»:

> Le sue abitudini notturne, il pelame scuro, gli occhi e le zanne che sembrano mandare scintille ne fanno una bestia direttamente uscita dalla voragine infernale per tormentare gli uomini e sfidare Dio. [...] è in tutto e per tutto un'incarnazione di Satana.[252]

La sua valenza semantica è talmente negativa che alla fine del Medioevo esso incarna tutti i peccati capitali, eccetto l'avarizia. Questa contestualizzazione consente di appurare come presso il *bois*, Tristano venga fisicamente intaccato dalle forze diaboliche, in particolare quelle legate alla lussuria. Il personaggio, finora rappresentato come il perfetto cavaliere rivestito di crine, ardito nel combattimento, emerge adesso sotto altre vesti. Egli viene, cioè,

---

[251] M. Pastoureau, *Medioevo simbolico,* Roma, Laterza, 2004, p. 63. Cfr. anche M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo,* Torino, Einaudi, 2011, pp. 72-75.
[252] M. Pastoureau, *Medioevo simbolico, op. cit.,* p. 64.

narrativamente associato ad un animale maligno. Il *bois*, evocato prima per la simbolica caccia del sovrano, si semantizza ora negativamente in quanto viene presentato come uno spazio in cui il male è in azione. La scena si sposta repentinamente presso la camera, stabilendo una corrispondenza semantica:

Dedenz la chanbre n'out clartez,
cirge ne lanpë alumez.
Tristran se fu sus piez levez.
Deus! Porqoi fist? Or escoutez!
Les piez a joinz, esme, si saut,
el lit le roi chaï de haut.
Sa plaie escrive, forment saine,
le sanc qui en n'ist les dras ensaigne:
le plaie saigne, ne la sent,
qar trop a son delit entent;
en plusors leus li sanc aüne. (vv. 727-737)

(Dentro la camera non c'era alcun chiarore,
cera o lampada accesa
Tristano si alzò in piedi.
Dio! Perché lo fece?Ascoltate!
Unisce i piedi, calcola la distanza, salta,
nel letto del re cade dall'alto
La ferita si apre, sanguina tanto,
il sangue che ne esce lascia il segno sulle lenzuola:
la ferita sanguina, non la sente,
perché è tutto intento al suo piacere:
il sangue si raccoglie in più punti).

Al fine di raggiungere Isotta, al buio, Tristano compie un salto molto ferino: si alza in piedi, calcola le distanze, *saut* e *chaï de haut*. Il personaggio non solo assimila dei comportamenti fisici demoniaci, di cui il salto costituisce una caratteristica cruciale, ma, al contempo, si configura identitariamente come forza inumana, diabolica, lasciandosi andare alla lussuria. Intaccato, infatti, dal simbolico cinghiale, che rievoca anche l'ingordigia,[253] Tristano è talmente preso dal suo *delit,* da non sentire il dolore provocato dalla ferita che inizia a sanguinare, *ne la sent / a son delit entent.* La ricorrenza del sangue, riportato al v. 733, v. 734, v. 735, v. 737 evoca insistentemente non solo la carnalità, ma il colore rosso si lega, di nuovo, simbolicamente, alle forze del male. La mancata vestitura - è notte, presumibilmente il cavaliere non indossa i suoi abiti - e la nudità della carne, enfatizzata dal sangue, veicolano il peccato. Ben lungi dall'esprimere le caratteristiche della prodezza cavalleresca cristiana, Tristano risulta indemoniato, non indossa la veste di crine, la sua nuda carne, espressa dal

[253] M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo, op. cit.,* p. 75.

sangue, è assimilata a quella del cinghiale, *tout court*, al diavolo. La scena si interrompe a causa dell'arrivo di re Marco, implicando un ritorno ai doveri e al codice sociale:

> Li rois s'en vient. Tristran l'entent,
> live du lit, tot esfroïz,
> errant s'en rest, molt tost salliz.
> Au tresallir que Tristran fait,
> li sans decent, - malement vait!-,
> de la plaie sor la farine. (vv. 746-751)
>
> (Il re ritorna. Tristano capisce,
> si drizza sul letto, pieno di terrore,
> di scatto si ferma, rapido salta nel suo letto.
> Al saltare di Tristano,
> il sangue scende ancora, malauguratamente,
> dalla ferita sulla farina).

A questa vista, Tristano *live du lit, errant s'en rest, molt tost salliz:* questa immagine presenta ulteriori sfumature diaboliche. L'agilità del movimento e il salto, ripetuto in tutto per tre volte e, dunque, configurato come movimento che definisce l'azione di Tristano, contribuiscono nuovamente ad associare il personaggio ad un demone, che, nell'immaginario collettivo, è molto rapido e si muove saltando. Il movimento di Tristano viene poi evocato anche al v. 772. L'evento nel *bois* determina, dunque, un primo cambiamento identitario di Tristano che si realizza presso la *chanbre.* Quest'ultima, tra divieto e accesso, separazione e riunificazione, si configura secondo un'ulteriore dualità semantica: dovere sociale e lussuria. Si tratta di uno spazio antropizzato, civilizzato, la cui massima espressione è data dalla presenza della seta lavorata e dai dipinti realizzati dalla mano dell'uomo. Al contempo, però, risente, simbolicamente, dello spazio più oscuro del *bois*, dei peccati capitali: l'ira di re Marco, la lussuria di Tristano.

3.2.3. A palazzo

La prospettiva spaziale si sposta all'esterno, coinvolgendo anche gli abitanti, i quali si disperano per l'imminente morte dei due amanti, i quali vengono messi al rogo da re Marco. Al v. 863, *Tuit en corent droit au palés* (Tutti corrono dritti a palazzo). Il passaggio consente di ottenere ulteriori informazioni in relazione alle identità dei personaggi, che, di fatto, consolidano quelle già acquisite. Isotta viene elogiata dal popolo come *franche, honoree,* v. 839 e Tristano ricordato per gli eventi del Moroldo, *si hardi* / *qui s'en osast armer vers lui* ([al

punto che non ce ne fu uno] così coraggioso / da osare prendere le armi contro di lui),), v. 851. Ribadita la nobiltà d'animo di Isotta e la prodezza di Tristano, re Marco, agli occhi del suo popolo è percepito come *fel et engrés* (fellone e ingrato) v. 864, come *tranchanz* (minaccioso), v. 871, *par ire* (pieno di collera), v. 890. Tutti si recano *a la cort,* v. 877, segnata, dunque, come una realtà viva, vitale, e vissuta dagli abitanti, centro nevralgico della collettività, caratterizzata dal *noise et li tibois* (clamore e il frastuono), v. 880, in contrapposizione al senso di solitudine che attanaglia, come si vedrà, il Morrois. Dalla corte, la prospettiva si sposta, poi, ad una nuova realtà: *le Saut Tristran*.

3.3. Fuori dalla corte

Dalla *grandeur* del *verger*, armonizzato sulla base di una verde vegetazione e del *marbre* grigio e dalla *chanbre,* tappezzata di seta, si passa allo spazio aperto, esterno alla *cort*. Lo spostamento dalla *cité* rivela un paesaggio antropizzato e selvatico, reale e simbolico, che riflette il panorama fisico e culturale del XII secolo.

3.3.1. Il Salto di Tristano

La prima immagine offerta al lettore concernente un ambiente semi antropizzato, esterno alla corte e percorso da Tristano, mentre, oramai scoperto, viene condotto al rogo è il seguente:

> Sor la voie par ont il vont,
> une chapele est sor un mont,
> u coin d'une roche est asise,
> sor mer ert faite, devers bise.
> La part que l'en claime chancel
> fu asise sor un moncel;
> outre n'out rien fors la faloise
> Cil mont est plain de pierre atoise:
> s'uns escureus de lui sausist,
> si fust il mort, ja n'en garist.
> En la dube out une verrine
> que un sainz i fist, porperine. (vv. 917-928)
>
> (Sulla strada che percorrono,
> c'è una cappella sopra un'altura,
> costruita su un promontorio,
> sul mare, rivolta al vento del nord.
> La parte che si chiama coro
> era su uno sperone roccioso:
> oltre non c'era nulla se non la falesia.
> Quell'altura è tutta d'ardesia:

se uno scoiattolo saltasse da lì
morirebbe, non si salverebbe certo.
Nell'abside c'era una finestra col vetro,
opera di un sant'uomo, color porpora).

La strada percorsa conduce ad uno spazio aperto, semi antropizzato: agli occhi del lettore si presenta un promontorio sul mare. La posizione inaccessibile, anche per uno scoiattolo, è espressa dalla reiterazione del sostantivo che torna due volte come *mont*, v. 918 e v. 924, ma anche come *roche*, *moncel, rochier*. Accanto questo spazio osticamente elevato, si pone la chiesa, che, rivolta a nord, è organizzata secondo un coro, un'abside con una finestra di vetro color porpora, un altare, v. 945 e, dietro di quest'ultimo, una finestra. Il paesaggio naturale è indicato con il verbo *essere*, in relazione alla presenza, all'assenza e alla specifica definizione di quello spazio, c'era solo la falesia, fatta di pietra, vv. 924-923, *outre n'out rien fors la faloise / Cil mont est plain de pierre atoise.* Sebbene il verbo *essere* sia anche utilizzato per descrivere l'abside, lo spazio antropizzato della chiesa è rappresentato perlopiù mediante la ricorrenza reiterata del verbo *fare* e del verbo *costruire, est asise*, *fu asise, ert faite, i fist,* in forma attiva e passiva, funzionali a rivelare apertamente il processo di modellamento che ha investito quell'ambiente ostile da parte della mano umana e, dunque, a riconoscere implicitamente l'attività *compiuta sull*'area circostante.

Osservando attentamente, è possibile appurare come questo duplice panorama, selvaggio e antropizzato, non sia, tuttavia, presentato dicotomicamente, bensì in forma dialogica, secondo un *continuum* fisico reso rimicamente. In primo luogo, questa relazione è offerta dalla rima *chancel / moncel,* vv. 921-922, *la part que l'en claime chancel / fu asise sor un moncel*. La parte del coro della chiesa, *chancel*, *fu asise* su uno sperone roccioso, il *moncel*: ciò veicola appieno il processo di antropizzazione di un ambiente selvaggio. L'elemento naturale del monte e l'antropizzazione dello stesso per mezzo dell'edificazione della chiesa sono connessi non solo, come un binomio, in forma rimica, ma il *trait d'union* è inoltre costituito dal verbo passivo, che comporta implicitamente il contributo dell'attività umana nel coniugare selvatichezza e antropizzazione. In altre parole, l'*arbre / marbre* della corte trova adesso corrispondenza tematica nel *chancel / moncel* con l'inserimento del verbo passivo *fu asise* ed implicando il complemento d'agente. In maniera simile, ritorna fonicamente l'associazione *chapele / roche,* vv. 918-919 che esplicita il medesimo processo di edificazione della *chapele* su una *roche*, e anche in tal caso il verbo *est asise* comporta il processo umano, confermato nel verso successivo dal passivo *ert faite.*

Risulta possibile rintracciare, oltre ai due esempi già considerati, come la coniugazione selvaggio / antropizzato sia resa nel suddetto passaggio anche secondo un'altra modalità. La

faloise / de pierre atoise veicola il grigio dell'ambiente naturale ed offre un'immagine della realtà *esterna*, impervia. La prospettiva spaziale, tuttavia, si sposta subito dopo verso la realtà *interna* della chiesa, asserendo come nell'abside ci sia una finestra di vetro, color porpora, opera di un sant'uomo, *che un uomo fece, i fist,* dove l'uso del verbo attivo richiama la capacità generale di creare e forgiare un materiale. La pietra d'ardesia, grigia, dell'altura si affianca subito dopo al porpora del vetro: la cifra dell'antropizzazione, che nella corte è costituita dal *marbre gris,* è stavolta il *verrine porperine*, sedimentato dal verbo *fare,* coniugato attivamente.

All'interno di questo contesto semi antropizzato, tra il selvaggio ed il cristiano, si inserisce la figura dello scoiattolo, che assume una valenza simbolica specifica nel Medioevo:

> Lo scoiuattolo è 'la scimmia della foresta' come scrive un autore tedesco del XIV secolo. Passa per essere pigro, lubrico, stupido e avaro. La maggior parte del suo tempo è dedicata a dormire, a stuzzicare i suoi congeneri, a giocare e scorrazzare tra gli alberi. Inoltre, conserva più alimenti di quanto gli sia necessario (che è un grave peccato) non ricordando neppure i nascondigli che utilizza (il che indica una grande stupidità). Il suo mantello fulvo costituisce il segno esteriore di questa natura cattiva.[254]

Considerato una "scimmia della foresta", veniva, inoltre, assimilato ad una figura demoniaca per la sua agilità. Esso viene inserito in un contesto cristianizzato: al mantello fulvo dello scoiattolo si alterna, due versi dopo, il vetro color porpora della cappella, veicolando un passaggio tra una realtà simbolicamente demoniaca ed una realtà spirituale, elevata, di cui la chiesa costituisce la massima espressione. Nella *chanbre* occorreva il sangue, rosso, simbolo della forza maligna. Anche in questo caso, in maniera implicita, il colore è dettato dal mantello dello scoiattolo, ma ritorna anche sotto un'altra forma, esplicitamente, mediante il vetro porpora della chiesa, quasi veicolando la protezione dal male.

Subito dopo, la prospettiva si sposta: l'autore si focalizza sulla reazione di Tristano rispetto al panorama:

> Les lians sachent, il entre enz.
> Tristran ne vait pas comme lenz.
> Triés l'autel vint a la fenestre,
> a soi l'en traist a sa main destre,
> par l'overture s'en saut hors.
> Meus veut sallir que ja ses cors
> soit ars, voiant tel aünee.
> Seignors, une grant pierre lee
> out u mileu de cel rochier:
> Tristran i saut molt de legier.
> Li vens le fiert entre les dras,
> quil defent qu'il ne chie a tas

[254]M. Pastoureau, *op. cit.,* p. 356, nota 35.

Encor claiment Corneualan
cele pierre le Saut Tristran.
La chapele ert plaine de pueple.
Tristran saut sus: l'araine ert moble,
toz a genoz font en la glise.
Cil l'atendent defors l'iglise,
mais por noient: Tristran s'en vet
Bele merci Deus li a fait!
La riviere granz sauz s'en fuit.
Molt par ot bien le feu qui bruit.
N'a corage que il retort,
ne puet plus corre que il cort. (vv. 943-966)

(Sciolgono i legacci, entra dentro.
Tristano non perde tempo.
Dietro l'altare raggiunge la finestra,
l'apre con la mano destra,
dall'apertura salta fuori.
Preferisce saltare piuttosto che
bruciare vivo, davanti a tale adunata.
Signori, una grande roccia levigata
spuntava nel mezzo della pendenza:
Tristano ci salta su, agilmente.
Il vento gli gonfia il vestito,
e non lo fa cadere pesantemente
I Cornovesi ancora chiamano
quella scogliera il Salto di Tristano.
La cappella era piena di gente.
Tristano salta giù: la rena è molle,
sprofonda nella sabbia fino alle ginocchia.
Fuori lo aspettano i suoi carcerieri,
ma invano: Tristano se ne va.
Dio ha avuto pietà di lui!
Fugge a grandi falcate lungo la riva.
Distintamente gli pare di sentire il fuoco che crepita.
Non ha intenzione di tornare indietro,
non può correre più di quanto faccia).

Sciolti i legacci, immagine che lo abbina allo slegamento del cane Husdent, v. 1510, Tristano entra in chiesa da uomo - apre la finestra con *sa main destre* -, ma ne esce da bestia, salta fuori. Il verbo *sallit,* che definiva l'azione demoniaca già nella *chanbre* - costituisce il *trait d'union* tra Tristano e lo scoiattolo, rappresenta la cifra della trasformazione, dell'indemonimento. Al *s'uns escureus de lui sausist,* v. 925, all'associazione di questo movimento all'animale, segue, infatti, in maniera poco ortodossa e sconsacrante rispetto l'ambiente, il salto di Tristano all'interno della chiesa al v. 947, *par l'overture s'en saut hors*, reiterato al verso successivo al fine di evidenziare la necessità di una metamorfosi: *meus veut sallir* che morire. Visivamente, se prima Béroul presentava uno scoiattolo su quella roccia, predicendo un finale negativo, adesso l'autore colloca Tristano nella medesima posizione veicolando un'assimilazione identitaria. Su questa *pierre, i saut molt de legier,* v. 952.

Il movimento è associato all'agilità, altra caratteristica dello scoiattolo, che ne causava nel Medioevo la corrispondenza demoniaca. L'assimilazione dell'uomo alle forze del male consiste, dunque, sia nel movimento del saltare sia alla sveltezza, aspetti che emergevano in maniera chiara anche nella *chanbre*. In quel caso*, molt tost salliz,* v. 748, in questo caso, *saut molt de legier.* Il salto svelto sulla roccia levigata si affianca ad un ulteriore passaggio che contribuisce alla sua deumanizzazione, in quanto al v. 953, il vento gli gonfia il vestito, plasmando, in tal modo, una forma fisica ferina, e consolidando così la sua trasformazione demoniaca. Subito dopo, Tristano *saut sus,* v. 958, poi, *s'en vet*, v. 961, e percorre la riva correndo, *granz sauz,* con una sesta rievocazione di *sallir,* lasciando al lettore l'immagine di un demone in fuga e sul piano narrativo la denominazione di questo luogo come *le Saut Tristran*, v. 956. Nel corso della narrazione, l'episodio verrà ricordato tre volte. Poco dopo, viene evocato da Tristano stesso al v. 985, *le saut que orainz fis?*, (E il salto che ho fatto or ora?) in riferimento al fatto che Isotta non sia con lui. Successivamente, viene ripreso dalla prospettiva di Béroul rivolgendosi ai lettori, ai vv. 1353-1355, *Seignors, molt avez bien oï/conment Tristran avois salli / tot contreval, par le rochier* (Signori, avete sentito bene / come Tristano era saltato / giù a valle dalla roccia). Infine, nuovamente da Tristano ai vv. 2593-2594, *g'en eschapain, si fis un saut / contreval un rochier molt haut* (Scappai anch'io, facendo un salto / giù da una roccia altissima). In tutti e tre i casi, occorre l'azione del saltare, cifra dell'indemonimento. Risulta possibile appurare come l'autore stabilisca un legame narrativo tra la scena nella *chanbre* e la scena nello spazio semi antropizzato della chiesa sull'altura, quasi implicando la presenza del male nei luoghi civilizzati e cristiani: ciò viene realizzato mediante la trasformazione identitaria del protagonista maschile, che lascia le sue vesti di cavaliere e collima con le forze demoniache. Non è un caso che l'espressione del potere del male avvenga nei momenti di maggiore vulnerabilità del personaggio, esplicitata dalla mancata vestitura: nel caso della *chanbre,* si verifica di notte, quando Tristano è, presumibilmente, privo delle sue vesti da cavaliere, nel caso della chiesa sull'altura, egli non ha con sé, emblematicamente, la sua spada - il lettore scoprirà poco dopo - ed è condotto al rogo legato, come un animale. La corrispondenza narrativa e semantica tra i due spazi è, dunque, totale: condividono la presenza, evocata, di una bestia, il cinghiale e lo scoiattolo, simboli del demonio, emerge il rosso, rispettivamente, del sangue di Tristano e del mantello dello scoiattolo, il salto agile, la privazione delle sue vesti da cavaliere, l'equiparazione fisica e morale al diavolo. La carnalità, dunque la bassezza, in opposizione alla spiritualità, dunque all'elevazione, è espressa chiaramente nella camera dalla ricorrenza del sangue, in questo caso essa viene invece esplicitata da un'altra forma di pelle che viene indossata: abbandona le lussuose vesti di crine della corte, evocate nel verziere, simbolo della cavalleria feudale, per

ricoprirsi, sul piano identitario, di un mantello diverso, quello fulvo, maligno, dello scoiattolo. L'unica differenza consiste nel processo di indemonimento: nel *bois,* spazio in cui il male agisce liberamente, Tristano è ferito - dunque apertamente intaccato - dal cinghiale, presso la chiesa sull'altura, il protagonista, attraversando i luoghi che uno scoiattolo potrebbe attraversare, ne assume implicitamente la conformazione fisica e morale.

Se, da una parte, la sopravvivenza è consentita dall'acquisizione necessaria di tratti demoniaci, al contempo, il salto sulla roccia assume un carattere di miracolo. Al v. 962, *Bele merci Deus li a fait* (Dio ha avuto pietà di lui) e anche successivamente con le parole di Tristano stesso al v. 981, *ja m'a Deus fait merci!* (Dio ha avuto pietà di me), nonché dal riferimento alla *glise* percepibile come una variazione legata al contesto.[255] L'immagine della pietà di Dio nei confronti dei due amanti non è appannaggio di questa scena: si presenta anche tramite le parole di Brangania in merito all'imbroglio del verziere, ella sostiene come *grant merci / nos a Deus fait* (grande pietà / ha avuto per noi Dio), vv. 371-372, evocando, anche in quel caso la compassione divina, confermata poco dopo al v. 377, *Granz miracles vos a fait Deus!* (Dio vi ha fatto proprio un miracolo!) così come Governal, in relazione alla stessa vicenda, ringrazia Dio, v. 383. Il passaggio provvidenziale potrebbe essere stato inserito ai fini di una forma di protezione, di esorcizzazione rispetto alla presenza dello scoiattolo, di matrice demoniaca.

Questo spazio, *le Saut Tristran,* si presta, pertanto, ad una duplice configurazione e valutazione ermeneutica. Ostico, il luogo presenta sia una *chapele*, che eleva e si eleva ad una forma di spiritualità, anche sul piano propriamente geografico - la chiesa si trova su un'altura, definita per due volte come *mont*, un'altra come *roche* -, d'altro canto, in concomitanza, la presenza implicita dello scoiattolo comporta una spinta demoniaca verso il basso, consolidata dalla deumanizzazione del personaggio, che acquisisce caratteri più che bestiali. La presenza fisica della chiesa e l'evocazione esplicita al miracolo divino contribuiscono ad incidere un segno positivo allo spazio, orientato sulla cristianità: è interessante osservare come il riferimento, implicitamente maligno, dello scoiattolo si incardini, bloccato, tra versi che, sia prima che dopo, richiamano la *chapele*. Al contempo, l'accenno a questo animale e la corrispondenza con Tristano, che avviene soprattutto per mezzo del verbo *sallir,* comporta un sottotesto simbolico fortemente negativo. Questa dimensione, che, ad una prima lettura, può apparire come biforcazione posta a metà tra lo spazio antropizzato della *cort* e lo spazio selvaggio del *bois*, come spazio della Cristianità e come spazio della deumanizzazione, mette, in realtà, in relazione dialogica le due dimensioni del bene e del male. Se l'ambiente del *bois,*

[255] Cfr. Béroul, *op. cit.,* nota n. 959, p. 137 [«allo stesso tempo la congettura di Muret, la *glise,* 'la sabbia molle', oltre a formare con *iglise* una rima equivoca perfettamente pertinente al contesto, conclude con una *variatio* il pensiero espresso nel v. precedente, descrivendo l'esito felice del salto miracoloso»].

con la ferita del cinghiale, mancava di riferimenti cristiani, si configurava come spazio negativo *in toto* e comportava un diretto indemonimento che conduceva alle conseguenze demoniache nella *chanbre,* in tal caso la metamorfosi diabolica si verifica in prossimità della chiesa, quasi a voler dialogicamente e visivamente rappresentare le due forze: l'umanizzazione spirituale che porta in alto e la deumanizzazione carnale che conduce ad uno stadio brado, verso il basso. Le due dimensioni sono veicolate dagli abiti: la prima, dalla veste di crine del cavaliere cristiano, elevato, spirituale, la seconda, dal mantello dello scoiattolo, basso, carnale. L'aspetto fattuale si lega a quello simbolico: l'uomo può antropizzare, *faire*, un ambiente cristiano, esprimendo la grazia divina, può usare il mantello degli animali, la veste di crine, per combattere in favore della Cristianità ed elevarsi. Al contrario, l'uomo può *sallir,* saltare, degradandosi ad uno stato inumano, diabolico, in cui il mantello degli animali diviene la sua veste, simbolo di bassezza.

Il passaggio comporta un'ultima riflessione di natura fattuale. Se poco prima l'espressione di questa semi antropizzazione era offerta dalla chiesa *asise* e *faite* e dal vetro che un uomo *fist*, in questo caso il medesimo processo di antropizzazione è costituito dalla presenza di *une grant pierre lee* in cui il participio passato *levigata* comporta in maniera implicita un processo di perfezionamento, che evoca la procedura dello smussamento, e che indubbiamente coinvolge l'attività umana. La connessione tra l'ambiente naturale e antropizzato è reso anche in tal caso dall'associazione *pierre lee / rochier / legier* in cui l'elemento antropizzato della roccia levigata, la *pierre lee*, si inserisce all'interno di una pendenza, *rochier*, dunque, di un contesto selvaggio.

3.3.2. Il fossato

La scena si sposta poi in un *fossé.* Fuggito dai carcerieri, Tristano incontra il maestro d'armi che lo riveste di cavaliere, dopo il pericolo scampato. La precedente demonizzazione si alterna adesso alla sua vestitura di cavaliere, segnando il riconoscimento del suo *status*. Il *brant* veicola adesso la realtà identitaria del cavaliere, come simbolo di quel codice sociale, ma successivamente assumerà una funzione più specifica legata all'antropizzazione:

> Molt ot li mestre Tristran chier,
> qant il son brant ne vout laisier,
> ançois le prist la ou estoit,
> avoc le suen celui vestoit. (vv. 973-976)
>
> (Il maestro d'armi aveva affetto per Tristano,

e non volle abbandonare la spada del giovane,
l'aveva presa là dove stava,
e la cingeva assieme alla sua).

Tristran respont: «Trop vos anoie.
Beau mestre, n'ai point de m'espee!».
«Si as, que je l'ai aportee».
Dist Tristran: «Maistre, donc est bien.
Or ne criem, fors Deu, imais rien».
«Encor ai je soz ma gonele
tel rien qui vos ert bone et bele,
un hauberjon fort et legier,
qui vos porra avoir mestier». (vv. 1010-1018)

(Tristano risponde: «Vi sto tormentando troppo.
Ma, caro maestro, non ho la spada!».
«Sì, ce l'hai, te l'ho portata».
Rispose Tristano: «Allora va bene.
Ora non temo nulla, se non Dio».
«E ancora, ho sotto la mia tunica
una cosa che vi sarà d'aiuto,
una piccola cotta di maglia forte e leggera,
ne potrete avere bisogno»).

L'incontro con il maestro d'armi si verifica lontano dalla *cité*. Governal propone un luogo dove nascondersi: *un espés buison / clos a fossé tot environ* (la macchia fitta di cespugli / tutta circondata dal fossato), vv. 993-994. Se presso il verziere, re Marco si nascondeva sull'*arbre*, ritorna adesso la medesima scena: i due uomini si nascondono dietro la vegetazione, creando una forma di continuità semantica e narrativa rispetto allo spazio antropizzato. In questo luogo totalmente naturale, egli si riveste da cavaliere sia per mezzo della *espee* che l'*hauberjon.* Se poco prima, Tristano si muoveva demonicamente *legier*, saltando tra le rocce dell'altura, adesso il medesimo avverbio si trasforma in aggettivo in quanto è la cotta di maglia, altro simbolo feudale, ad essere qualificata in tal modo. *Legier* veicola dunque due realtà, a cui Tristano si lega: quella del demone e del peccato, maligna, e quella del cavaliere cristiano, benigna. Nudo delle sue vesti da *chevalier*, incarnato, *letteralmente*, il sangue e il mantello del diavolo, Tristano si lascia alle spalle gli eventi della camera e della chiesa. Presso il fossato, grazie a Governal, recupera la sua spada e la sua cotta di maglia, dunque, si riappropria della sua identità di cavaliere. Proprio sotto queste vesti, il cavaliere salverà Isotta. Il primo riferimento al *brant,* alla lama, viene successivamente modificato in *espee* che veicola, in questo episodio, la natura cavalleresca di Tristano.

3.3.3. In strada

La scena si sposta poi da Isotta, che si trova presso la sua camera, lascia la *sale*, ed è pronta per andare al rogo. Questo momento contribuisce a rimettere in luce quelle che sono le mancanze della corte: si conferma come i *felons* siano *losengeor* e *plain d'envie*, v. 1058 e v. 1063. Il re continua ad essere iroso, *de mautalent en devint noir* (diventa nero per la collera), v. 1070 e v. 1072, *par ire rove qu'Yseut vienge* (con rabbia ordina che Isotta venga a lui). La scena si sposta poi dalla sala, *par la rue,* v. 1074. Nuovamente, Isotta viene riconosciuta dalla *contree* come *honoree* e *franche*, v. 1079, mentre si enfatizza il *par ire* di re Marco, v. 1128 e il desiderio di vendetta. Implicitamente si rievoca Tristano, dalla prospettiva esterna di Dinas, il quale aggiunge ulteriori informazioni circa le abilità del cavaliere, *les plains, les bois, les pas, les guez / set forment bien, et molt est fiers* (pianure, boschi, passi, guadi / conosce benissimo, ed è molto ardito) vv. 1104-1105. Il passaggio per strada consente che emergano dicotomicamente le due figure di Isotta e re Marco. All'immagine irascibile e vendicativa del sovrano, Béroul dipinge un ritratto positivo della regina, offrendo, per la prima volta anche un profilo fisico. Se finora ella era stata definita solo in merito alle sue reazioni emotive rispetto agli eventi del verziere, che l'avevano resa pallida, triste, turbata, vv. 340-344, adesso l'autore la descrive in questi termini:

> Iseut fu a feu amenee;
> de gent fu tote avironee,
> qui trestuit braient et tuit crïent,
> les traïtors le roi maudïent.
> L'eve li file aval le vis.
> En un bliaut de paile bis
> estoit la dame estroit vestue,
> et d'un fil d'or menu cosue.
> Si chevel hurtent a ses piez,
> d'un filet d'or les ot trechiez. (vv. 1143-1152)
>
> (Isotta fu portata al rogo;
> era tutta circondata di gente,
> che lanciava e gridava,
> maledivano i traditori del re.
> Le lacrime le scendono sul viso.
> In una tunica di seta grigia
> la dama era fasciata,
> cucita a piccoli punti con un filo d'oro.
> I capelli le arrivavano fino ai piedi,
> li aveva intrecciati con un sottile nastro dorato).

Diversamente dagli altri personaggi, Béroul descrive attentamente la dama: secondo una continuità rispetto la *chanbre*, anche qui la reazione è fortemente emotiva, Isotta piange. Si

aggiunge, poi, che lei abbia i capelli lunghi intrecciati con un *filet d'or*, e, soprattutto, indossi una tunica di *paile* grigio, che costituisce la cifra dell'antropizzazione: di seta grigia è il suo abito, così come di seta sono le tappezzerie della sua camera, grigio è il *marbre* della corte. Il grigio qualifica lo spazio antropizzato.

3.3.4. La corte dei lebbrosi

Alla regalità di Isotta, che emerge anche quando si trova al rogo, si contrappone non solo l'ira di re Marco, ma subito dopo, sempre in strada, si presenta agli occhi del lettore la corte dei lebbrosi, descritta in questi termini:

> Un malade out en Lancïen,
> par non fu apelé Ivein.
> A mervelle par fu desfait.
> Acoru fu voier cel plait.
> Bien out o lui cent conpaignons
> o lor puioz, o lor bastons.
> Ainz ne veïstes tant si lait,
> ne si boçu ne si desfait.
> Chascun tenoit sa tartarie. (vv. 1157-1165)
>
> (A Lancïen c'era un lebbroso,
> di nome Ivein.
> Era straordinariamente sfigurato.
> Era corso ad assistere quel supplizio.
> C'erano con lui cento compagni
> con le loro stampelle, con i loro bastoni.
> Mai vi sarà capitato di vedere gente tanto orribile,
> così piena di bozzi, così deforme.
> Ciascuno teneva la sua crecella).

La corte dei lebbrosi emerge per contrasto rispetto a quella di Cornovaglia. La prima è costituita da un gruppo di emarginati e di malati, un gruppo organizzato con dei bastoni e delle stampelle, che implicitamente si oppongono alle spade del codice cavalleresco.
L'obiettivo di Ivain è quello di avere Isotta tra le loro mani:

> Veez, j'ai ci compaignons cent.
> Yseut nos done, s'ert conmune:
> paior fin dame n'ot mais une.
> Sire, en nos a si grant ardor:
> soz ciel n'a dame qui un jor
> peüst soufrir nostre convers.

Li drap nos sont au cors aers.
O toi soloit estre a honor,
o vair, o gris et i baudor;
les buens vins i avoit apris
es granz soliers de marbre bis.
Se la donez a nos meseaus,
qant el verra nos bas bordeaus
et eslira l'escouellier
et l'estovra a nos couchier,
sire, en leu de tes beaus mengiers
avra de pieces, de quartiers
que l'en nos envoi'a ces hus (vv. 1194-1204).

(Vedete, ho qui cento compagni.
Dacci Isotta, sarà la donna di tutti:
mai dama ha avuto fine peggiore.
Sire, dentro di noi brucia una voglia grande:
al mondo non c'è dama che un giorno solo
possa sopportare di accoppiarsi con noi.
I nostri vestiti sono incollati al corpo.
Con te viveva tra tutti gli onori,
pellicce di lusso e feste;
ha conosciuto vini pregiati
nei piani alti dei palazzi di marmo grigio.
Se la regalerete a noi lebbrosi,
quando vedrà le nostre capanne basse
e dovrà prendere la piccola scodella
e le toccherà coricarsi con noi,
sire, invece dei tuoi pasti raffinati
avrà avanzi a pezzi e bocconi
che ci lasciano davanti alla porta).

Segue una rappresentazione della corte dei lebbrosi incentrata su un capovolgimento semantico rispetto la corte di Cornovaglia. Isotta da regina diventerebbe *conmune* a tutti, ai *granz soliers de marbre gris* si alternano le loro *bas bordeaus*; ai *beau mengiers* e i *buens vins* si oppongono *de pieces, de quartiers* e *l'escoullier,* agli *honor,* e *baudor* della corte di Cornovaglia dicotomicamente si presenta la necessità di *a nos couchier,* ai *o vair o gris,* i loro *drap* attaccati al loro corpo. Se la vita a corte è evocata in relazione al senso del fasto e della *grandeur* in termini di vestiario di lusso, attività sociali amene e cibo pregiato, la corte dei lebbrosi è una realtà infima a cui si lega un senso di disperazione, veicolata dalla rima *notre cort / desconfort.* A questa corte re Marco cede Isotta, contribuendo ancora una volta ad una definizione negativa del suo personaggio, che ne smentisce sul piano morale la presunta nobiltà e conferma come la deformità di re Marco, fisica e quindi interiore, sia legata a quella dei lebbrosi. Questi conducono la regina *tot droit aval, par sus l'araine* (dritto a valle, verso la riva), v. 1232. Qui Tristano, *du buison saut* (salta dalla boscaglia), v. 1247. Questa volta il salto non veicola un'azione demoniaca, ma si riallaccia alla sua identità di cavaliere, di cui si è, *de facto*, rivestito. Diversamente dall'ignominia di re Marco, Tristano brandisce la spada,

simbolo del suo stato, *a c'est'espee / ne vos face le chief voler* (con questa spada / vi faccio volare la testa), vv. 1250-1251, così come ogni lebbroso brandisce la sua *potence*, stampella. Tuttavia, il cavaliere mostra una nuova qualità morale: ha pietà dei lebbrosi, *n'en vost rien atocher* (non li vuole toccare) v. 1259, e anche Béroul riconosce come *trop Tristran preuz et cortois / a ocirre gent de tes lois* (Tristano era troppo prode e cortese / per uccidere gente di tal fatta), vv. 1270-1271. La presenza dell'*espee*, nuovamente, richiama il suo ruolo di cavaliere, configurandosi come strumento identitario per antonomasia del suo stato sociale. Il passaggio comporta, inoltre, un distacco morale tra re Marco e Tristano, in quanto il primo abbandona la regina facendo presagire una fine ignobile, il secondo la salva. Quest'ultimo incarna, nuovamente, un vero cavaliere, prode, nobile d'animo, valoroso, compassionevole, *tout court, cristiano*.

3.4. Il Morrois

La scena si sposta presso il Morrois. Da una prospettiva onomastica, il toponimo occorre per 6 volte: come collocazione spaziale, insieme al sostantivo *forest* al v. 1277, ed al v. 1902. Ritorna, poi, in relazione al passaggio di questo spazio, dunque, accompagnato da verbi di movimento, al v. 2092 con *lasciare*, al v. 2129 con *attraversare*. In questi ultimi tre casi, il toponimo si lega alla possibilità dell'antropizzazione riconoscendo la presenza di un rifugio e la possibilità dello spostamento. Il termine occorre al v. 1650 insieme all'avverbio *longuement*, al v. 1664 veicolando la paura che questo luogo ancora emana. Il Morrois si lega, pertanto, a diverse valenze semantiche che possono essere riassunte in quattro aree: l'antropizzazione del territorio, il movimento, la percezione della paura, e il sentimento della sofferenza. Questi aspetti verranno ampiamente sviluppati nel corso della narrazione mediante altri quattro sostantivi utilizzati da Béroul per la designazione di questo spazio: *gaudine, forest, bois, boschage.* La scelta e l'uso del sostantivo non risultano casuali, bensì funzionali all'espressione di uno specifico significato che consente al lettore moderno di ricostruire l'immagine culturale di questo spazio, da varie prospettive.

Riportato come germanismo da *Wald* e usato tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo come sinonimo di *bois,*[256] così come la forma *gaudee* ritorna in riferimento alla *forêt*, il termine *gaudine* occorre in totale 8 volte. Ritorna al v. 1274, al v. 1770 in relazione all'attività della caccia in rima con *sauvagine*, al v. 2068 in riferimento al sogno di Isotta, al v. 1274, al v. 3324 e al v. 4365 veicola la possibilità dell'antropizzazione facendo riferimento alla presenza di un

[256] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 486.

rifugio, al v. 3790 è abbinato al verbo *venire*, dunque in relazione allo spostamento, e al v. 4122 come complemento di stato in luogo introdotto dalla preposizione *en*.

Il termine *boschage* occorre 5 volte: al v. 1361 in relazione alla presenza del rifugio, dunque evocando l'antropizzazione, al v. 1429 esprimendo sia l'accampamento, in rima con *herberjage,* sia la possibilità della caccia, al v. 2271, al v. 2291 con il verbo *tornare* e al v. 2485 abbinato al verbo *percorrere*. *Boschage* e *gaudine* esprimono la possibilità di antropizzare la porzione di territorio, di esercitare l'attività della caccia e, soprattutto, consentono il movimento, aspetto assente per la *forest*. Quest'ultimo sostantivo, in riferimento al Morrois, viene utilizzato 7 volte: al v. 1277 come collocazione spaziale con il verbo *essere*, al v. 1306 designata negativamente dall'autore per il senso di solitudine e sofferenza, sempre accompagnata dal verbo *essere*, al v. 1359, con lo stesso verbo, per designare l'attività della caccia in rima con *pest*, al v. 1750 in riferimento alla percezione degli abitanti che ne hanno paura, accompagnato dal verbo *essere* e *stare*, al v. 1883 come possesso del re, al v. 3104 dalla prospettiva dei baroni che temono che in quel luogo possano essere uccisi da Tristano, e, infine, al v. 4056 intesa, dalla prospettiva del guardacaccia, come *sa forest*, di Tristano, invertendo il valore giuridico precedentemente esplicitato, è accompagnato, in quest'ultimo caso, dal verbo *dormire*. *Bois* risulta il termine più ricorrente usato per designare questo luogo. Sul piano etimologico, esso indica una «réunion d'arbres qui couvrent un certain espace»;[257] al contempo, ingloba e sviluppa tutte le accezioni semantiche già commentate per gli altri sostantivi. Il termine occorre genericamente 3 volte: al v. 1520, successivamente in relazione alla conoscenza dell'ambiente naturale circostante da parte di Tristano al v. 1104, e intendendo la ricerca compiuta da re Marco per trovare i fuggiaschi, al v. 1557. Torna anche sotto forma di proverbio, ai vv. 1554-1555. Per il resto, il termine definisce il Morrois complessivamente per 33 volte. In relazione all'attività della caccia occorre 9 volte, dalla prospettiva della corte, al v. 595 con il verbo *andare*, e al v. 718 come complemento di stato in luogo per evocare l'incidente con il cinghiale. Dalla prospettiva del Morrois, come pratica svolta da Tristano, ritorna al v. 1287 insieme, di nuovo, al verbo *andare*, al v. 1608 con *berser* (cacciare), al v. 1631, al v. 1757, al v. 1784 abbinato nuovamente a *berser*. Il termine occorre dalla prospettiva degli altri personaggi, ai vv. 1726-1727 con *cachier* (cacciare). In relazione al movimento torna al v. 1523 con *andare*, al v. 1725 con *lasciare*, al v. 1839 abbinato ad *arrivare*, al v. 1962 con *entrare*, al v. 1836 con l'avverbio *giù*, al v. 1840 accompagnato da *venire*, al v. 1852 con *correre*, al v. 3325 insieme ad *andare*. Con il verbo *essere*, inteso come *trovarsi*, occorre al v. 1426, al v. 1789, al v. 1533, al v. 1556. Occorre poi al v. 1532, al v. 1613, al v. 1752 con il verbo *avere* e al v. 1754 in relazione alla costruzione dell'arco. Ritorna

[257] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 192.

2 volte in relazione alla sofferenza vissuta dagli amanti, dalla prospettiva di Béroul, al v. 1639 e al v. 1646, al v. 2007 in relazione alla durata del tempo, con la valenza dell'uccisione al v. 2766 e al v. 2830, con la valenza dell'antropizzazione al v. 3324. Occorre poi 2 volte in relazione all'attività del dormire, al v. 1841 e al v. 2056.

Come si può appurare, la terminologia si lega ad immagini divergenti e significati variegati: se *boschage* e *gaudine* vengono usate con un'accezione semantica positiva - dettata dalla possibilità di muoversi e alloggiare presso quel terreno - *forest* occorre più che altro negativamente in relazione alla paura che trasmette agli altri e all'asprezza delle condizioni di sopravvivenza. Accompagnata perlopiù dal verbo *essere*, ed esplicitando l'impossibilità di *ester dedenz* (entrarci dentro), v. 1751, si cristallizza nella sua staticità, nell'impraticabilità del processo dell'antropizzazione, mantenendo il convenzionale significato di spazio temuto, irto di pericoli, anche mortali. Il Morrois è *forest,* luogo estraneo e arcanamente pauroso, in cui nessuno, in totale antitesi rispetto agli altri tre sostantivi, osa addentrarsi, ma al contempo è, soprattutto, in termini numerici, *bois,* il luogo della caccia, del movimento, dell'antropizzazione, semanticamente sviluppato rispetto a *gaudine* e *boschage*. Nel dodicesimo secolo, da una prospettiva fattuale, il confine tra *bois* e *forest* risulta labile, si muove tra la paura arcana e la nuova attitudine verso l'antropizzazione del territorio. I due termini esprimono accezioni diverse, che indubbiamente aprono a visioni divergenti riguardo l'ambiente circostante; tuttavia, i due sostantivi condividono degli aspetti semantici: sebbene *bois* si presti maggiormente ad una trasformazione territoriale e ad una vivibilità, esso ancora è legato alla sofferenza e all'asprezza della vita, riportata soprattutto da una prospettiva extradiegetica; nonostante l'antropizzazione, il *bois* rimane il luogo dell'inselvatichimento, e la cifra di ciò è dettata dalla ricorrenza del verbo *dormir,* che ulteriormente accomuna *bois* e *forest* e che definisce l'azione narrativa nel Morrois. Esso occorre insistentemente: v. 1303, v. 1679, v. 1733, v. 1802, v. 1831, v. 1845, v. 1853, v. 1855, v. 1892, v. 1895, v. 2016, v. 2019, v. 2025, v. 2057, v. 2065, v. 2108. Occorre con *giacere* al v. 1642, v. 1675, v. 1731, v. 1781, v. 1841, con *coucher* (distendersi) ai vv. 1806-1807. Solo al v. 1304 il verbo *dormir* veicola la passione degli amanti. Per 25 volte si esplicita, dunque, come l'attività principale sia il dormire. Ciò consente di valutare non solo l'aspetto fattuale, in quanto presso il Morrois Tristano e Isotta si riducono ad una vita inselvatichita, animalesca, ma anche, come si vedrà, quello simbolico. Il verbo *faire* occorre, sebbene meno frequentemente rispetto a *dormir*, in relazione alla costruzione del rifugio: alla forma attiva ai vv. 1292-1293, alla forma passiva *fu faite,* al v. 1803, in relazione alla possibilità di accendere lì vicino un fuoco al v. 1297 e di cucinare al v. 1298 e al v. 1432, infine, come costruzione dell'arco con *fist* al v. 1755.

Se *dormir* veicola un aspetto simbolico, *faire* si connette ad un aspetto fattuale e sociologico, consolidato dall'attività della caccia che contribuisce a definire questo spazio selvaggio.
Valutati preliminarmente questi aspetti, si considera adesso lo sviluppo della trama, con l'obiettivo di appurare come la scelta del termine contribuisca a plasmare semanticamente il Morrois.
Subito dopo aver salvato Isotta, la scena si sposta presso questo spazio:

Tristran s'en voit a la roïne.
Lasent le plain, et la gaudine,
s'en vet Tristran et Governal.
Yseut s'esjoit, or ne sent mal.
En la forest de Morrois sont.
La nuit jurent desor un mont.
Or est Tristran si a seür
con s'il fust en chastel o mur.
En Tristran out molt buen archier,
molt se sout bien de l'arc aidier.
Governal en ot un toloit
a un forestier qu'il tenoit,
et deus seetes enpenes,
barbelees, ot l'en menees.
Tristran prist l'arc, par le bois vait.
Vit un chevrel, ancoche et trait.
El costé destre fiert forment:
brait, saut en haut et jus decent.
Tristran l'a pris, atot s'en vient (vv. 1273-1291).

(Tristano se ne va con la regina.
Lasciano la campagna, e nella foresta
se ne vanno Tristano e Governal.
Isotta è piena di gioia, ora sta bene
Sono nella foresta del Morrois.
Passano la notte su un'altura.
Ora Tristano si sente al sicuro
come se fosse in un castello fortificato.
Tristano era un ottimo arciere,
sapeva servirsi molto bene dell'arco.
Governal ne aveva preso uno
a un guardacaccia che aveva al suo servizio,
e due frecce con cocca fatta di penne,
e barbe, aveva portato con sé.
Tristano ha preso l'arco se ne va per il bosco.
Vide un capriolo, incocca e scaglia una freccia.
Lo ferisce al fianco destro:
l'animale grida, salta come impazzito su e giù.
Tristano l'ha preso, e se ne ritorna).

L*'incipit* narrativo del Morrois avviene utilizzando il sostantivo *gaudine*. Il termine viene *in primis* utilizzato da Béroul al fine di designare il passaggio dalla campagna fino al nuovo

spazio, implicando come tra l'ambiente antropizzato della corte, quello semi antropizzato e quello selvatico si ponga un'ulteriore area orientata sulla coltivazione, fortemente agraria, che ritornerà successivamente nel corso della narrazione e che rievoca le parole di Marc Bloch:

> Les champs larges sont faits pour l'instrument de labour, dépourvu de roues [...] Les terroirs à champs ouverts et allongés sont l'oeuvre de communautés animées d'une vie collective intense; tout - et jusqu'au tracé même des parcelles - y supposait et, dans une certaine mesure, y suppose encore un jeu, bien agencé, de contraintes de group.[258]

Lasciato alle spalle lo spazio aperto della campagna, luogo del lavoro e della vita comunitaria, di una vita collettiva intensa*,* ci si apre alla *gaudine* che si lega ad un sentimento di gioia in quanto qui Isotta *s'esjoit*. L'ingresso in questo nuovo spazio è, dunque, veicolato non solo da una percezione positiva, ma anche dalla possibilità del movimento all'interno di quest'ultimo; la *gaudine,* nella sua conformazione geografica, offre la possibilità dello spostamento, non si presenta come impervia. La rima *roïne / gaudine* comporta, inoltre, in maniera più significativa, una specifica valutazione della protagonista rispetto all'ambiente circostante: Isotta è regina presso la *gaudine*, imprimendo uno *status* sociale specifico sulla dimensione spaziale. In egual misura, subito dopo, si evoca la *forest* e si inserisce una similitudine che richiama l'antropizzazione mediante la comparazione della foresta come *chastel o mur,* che conferisce una sicurezza consolidata dalla rima *seür / mur*. Nella prima designazione offerta dal romanzo, l'uso del termine *forest* si lega ad un posizionamento geografico specifico ed assume le sembianze qualificative di un castello, di cui Tristano, implicitamente, è re, così come Isotta è regina. La similitudine contribuisce a creare una corrispondenza semantica e narrativa con l'ambiente della *cort* di re Marco, che, al risveglio dal filtro, verrà a sua volta riconosciuta da Tristano proprio come *seure*, (sicura), v. 2168. Mediante questa costruzione, lo spazio del Morrois, nei primi quattro versi introduttivi, si struttura come una realtà parallela rispetto alla corte di Cornovaglia. Non è un caso che la prima e l'ultima occorrenza di *forest* coincidano circolarmente sul piano semantico, abbiano la stessa valenza di appartenenza feudale: al v. 4056 si designerà questo spazio mediante l'aggettivo possessivo *sa forest*, di Tristano, in quanto, nel corso del soggiorno, la plasma come *sua* corte privata.

Dall'implicito riconoscimento della propria autorità sul territorio si innesca l'espressione simbolica del nuovo potere feudale mediante l'attività della caccia. Il lettore viene, infatti, subito a conoscenza del fatto che il cavaliere sia un *molt buen archier / molt se sout bien de l'arc aidier*. La duplice ripetizione dell'avverbio *molt* e dell'aggettivo *buen* e *bien* contribuisce a richiamare l'ottima capacità acquisita dal cavaliere in merito all'utilizzo

[258] M. Bloch, "Les caractères originaux de l'histoire rurale française" in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°33, octobre 1931, p. 58.

dell'arco, confermata dalla scena successiva, per cui al v. 1287, *Tristran prist l'arc, par le bois vait*. Nella misura in cui la caccia si configura come espressione simbolica dell'autorità regale, Béroul enfatizza immediatamente l'attitudine di Tristano rispetto all'ambiente circostante e descrive in maniera minuziosa l'imposizione del nuovo potere su questo territorio selvaggio. Al v. 595 si evocava emblematicamente la medesima attività svolta da re Marco, in quanto *li rois en vet el bois,* richiamando l'affermazione dell'autorità del sovrano sul suo territorio. In questo caso, in maniera parallela, Tristano si muove per il *bois*, va a caccia, imponendo con successo il suo potere: riconosce la preda, incocca la freccia, la scaglia, uccide il capriolo; definisce la sua figura di cacciatore e, di conseguenza, instaura la *sua* corte selvatica. Nonostante le condizioni e l'impervietà dell'ambiente circostante, Tristano qui è abile, capace, adeguato, raggiunge l'obiettivo legato all'ottenimento della preda, *Tristran l'a pris, atot s'en vient,* dunque, al controllo del territorio. Da un punto di vista narrativo, all'interno di questa nuova realtà emerge la presenza dell'*arc*, strumento utilizzato dal cavaliere per la definizione del suo potere, ma, si specifica, in questo caso, derivante dall'antropizzata corte. L'*arc* si configura come l'oggetto imprescindibile usato al fine di esercitare la pratica della caccia. Da un punto di vista onomastico si verifica un cambiamento non indifferente. Il passaggio concernente l'effettiva antropizzazione della *forest* tristaniana in qualità di castello fortificato richiede una riconfigurazione denominativa, e, dunque, semantica dello stesso luogo. Se, cioè, al v. 1274 questo spazio selvaggio viene definito come *gaudine*, già riconoscendo il ruolo di Isotta come *roïne*, dopo soli tre versi, al v. 1277 lo stesso spazio viene designato come *forest de Morrois* veicolando un sentimento di sicurezza per il cavaliere e attivando il processo di effettiva edificazione della *sua* corte che, sul piano della denominazione, determina un cambiamento dopo soli dieci versi, al v. 1287, in *bois.* Se la *forest* è riconosciuta da Tristano come *chastel o mur,* il *bois* concretizza il potere feudale mediante la simbolica rappresentazione della caccia e l'effettiva affermazione della sua autorità, con dei cambiamenti semantici legati ad una progressiva antropizzazione della corte tristaniana, che comporta, come secondo passaggio, la preparazione del suo palazzo, la costruzione non di una *loge*, ma *sa loge*:

> Sa loge fait. Au brant qu'il tient
> les rains trenche, fait la fullie.
> Yseut l'a bien espés jonchie.
> Tristran s'asist o la roïne
> Governal sot de la cuisine,
> de seche busche fait buen feu.
> Molt avoient a faire queu!
> Il n'avoient ne lait ne sel
> a cele foiz a lor ostel. (vv. 1292-1300).

(Prepara un riparo. Con la spada che ha
taglia i rami, fa una capanna.
Isotta ha coperto la terra di giunchi.
Tristano siede vicino alla regina
Governal sapeva cucinare,
fa un bel fuoco di frasche secche.
C'era molto per cucinare!
Non avevano latte né sale
quella volta nel loro rifugio).

Evocato al v. 1287 per la caccia e, dunque, sottinteso al v. 1292, presso il *bois,* Tristano costruisce il suo rifugio. L'autore richiama immediatamente l'appartenenza mediante l'uso dell'aggettivo possessivo *sa,* che contribuisce a consolidare la valenza feudale che la *loge,* in qualità di corrispondente del *palais,* possiede. A *son palais,* (suo palazzo), v. 1845, di re Marco corrisponde, infatti, *sa loge* di Tristano, che si lega attivamente al verbo *faire,* richiamando la capacità del protagonista di plasmare il territorio circostante. *Loge* ritorna, in riferimento alla capanna dei due amanti, per 8 volte: v. 1292, v. 1737, v. 1781, v. 1803, v. 1902, v. 1982, v. 1989, v. 2053, v. 2182, ed è interessante appurare come esso veicoli un'accezione fortemente selvatica. Nell'ambito dell'antico francese tra il XII e il XVI secolo, *loge* equivale ad «abri de feuillage» così come il verbo derivante comporta il senso di «construire des abris de feuillage».[259] Il sostantivo rievoca fortemente la vegetazione in quanto comporta che il rifugio sia costituito dal fogliame. Sin da subito, oltre a questa informazione implicita nel contesto, il lettore acquisisce specifiche informazioni sulle caratteristiche del rifugio che ne consolidano il senso: la *loge* è costituita da *rains*, è una *fullie*, termine che torna 3 volte, al v. 1675, al v. 1731 e al v. 2153, è *jonchie,* che torna in relazione alla *loge* del Morrois per 3 volte, al v. 1293, v. 1732, v. 1805, evidenziando, mediante il plurimo richiamo al fogliame, il forte livello di selvatichezza e precarietà, in antitesi rispetto all'antropizzato e grandioso *marbre gris* della *cort*. Pochi versi prima, Tristano usava l'*arc* di Governal, strumento artefatto della corte, per cacciare e per plasmare un ambiente selvaggio, dunque per definire il proprio potere, la propria corte. Il medesimo richiamo alla realtà antropizzata è costituito adesso dal *brant,* oggetto che evoca il codice cavalleresco feudale, e che qui risulta funzionale a tagliare i *rains*, dunque ad edificare il rifugio. Il *brant* non costituisce la spada intera, bensì rappresenta la «lame de l'épée»,[260] ritornando anche in Roland, nel XIII secolo con questa accezione. Il termine ritorna solo in due casi: se qui costituisce uno strumento di edificazione della *loge*, con un'enfasi anche sulle capacità di

[259] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 446-447.
[260] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 244.

Tristano rispetto alla plasmazione dell'ambiente, successivamente si configurerà come strumento di agnizione. Dopo l'incursione di re Marco presso la *loge* e dopo lo scambio della spada effettuato dal sovrano, Tristano, al risveglio, *regarde el brant / l'osche ne voit* (guarda la lama / non vede la scheggiatura), v. 2083. Da ciò è possibile presumere che il *brant,* come parte di uno strumento della realtà feudale, sia sistematicamente utilizzato da Tristano per la plasmazione del territorio. In quel contesto, infatti, egli non vede la scheggiatura, come simbolo di un'attività intensa di lavoro e di edificazione, ma *vit le pont d'or qui sus estoit* (vede l'impugnatura d'oro che sta sotto), v. 2084 e, dunque, da questa differenza, *connut que c'est l'espee au roi* (riconosce che è la spada del re), v. 2085. Il *brant*, dunque, svolge una funzione specifica nel contesto dell'antropizzazione del *bois:* è lo strumento usato da Tristano per trasformare il terreno, scheggiato proprio a causa dell'intensità e della sistematicità della plasmazione. La lama scheggiata, simbolo di questa attività, si oppone, anche dicotomicamente in relazione alla sua posizione, al *pont d'or*, che costituisce invece un elemento regale, di grandiosità e di opulenza, di un potere che re Marco ha già acquisito e di cui l'impugnatura d'oro risulta la massima espressione. Diversamente dal *brant* della spada di Tristano, che necessariamente risulta rovinata, quella di re Marco non è, simbolicamente, scheggiata, ma, al contrario, è intatta e si caratterizza per la presenza dell'oro, oggetto di estrema *grandeur* e di regalità. Il *brant* definisce due realtà feudali divergenti: quella di Tristano, in fase di realizzazione, e dunque, di un lavoro intenso concernente l'antropizzazione che ne causa la scheggiatura, e quella di re Marco, che non riporta segni, che non necessita l'utilizzo sistematico e che, al contrario, possiede un'impugnatura d'oro, come simbolo di un potere già acquisito. Il *brant* si configura alla stregua dell'*arc* come strumento di definizione del potere sovrano nello spazio da antropizzare. Come per la pratica della caccia, Béroul descrive, infatti, attentamente le fasi di antropizzazione, esplicitata dall'uso del verbo *faire* alla forma attiva*,* Tristano *sa loge fait* e reiterata al verso successivo in relazione alla *fullie,* che lui *fait,* al cui modellamento contribuisce anche Isotta, in quanto l'*a bien espés jonchie*. Successivamente, in maniera significativamente simile, come *jonchie,* che qui designa la *fullie*, sarà qualificata la via che conduce alla corte, al rientro di Isotta, *est la rue molt bien jonchie,* (la strada era ben ricoperta di fiori), v. 2979 e anche nella *cort*, ripristinata la situazione amorosa degli amanti, si evoca la *chanbre, qui fu jonchie* (la camera, ben ornata di giunchi e di rami), v. 4424*,* creando un *trait d'union* tra gli spazi sul piano semantico e narrativo. Quest'ultimo verso risulta particolarmente interessante, non solo perché anche in questo caso si enfatizza il processo di modellamento su un ambiente, veicolato dall'uso della forma passiva, *fu jonchie,* ma soprattutto perché si verifica un'antropizzazione inversa. Se, cioè, nel *bois,* Tristano realizza l'antropizzazione di un

territorio impervio mediante l'arco e la lama della spada, nella *chanbre* si verificherà l'inselvatichimento di un ambiente antropizzato mediante l'inserimento dei rami. Se presso il *verger* il riferimento all'*arbre* apriva a questioni narrative nefaste legate all'impiccagione, la *chanbre jonchie,* di cui si scoprirà esserci dietro *grant la doiz / et bien espesse li jagloiz* (un bel ruscello / e tanti tanti gladioli), vv. 4327-4328, assumerà un significato più complesso inquadrandosi all'interno di un'azione legata alla vendetta e all'omicidio. Nella realtà antropizzata della *cort* si rintracciavano elementi naturali che spesso svolgevano una specifica funzione narrativa, quale il pino in qualità di nascondiglio per re Marco e sul piano semantico veicolavano significati nefasti aprendo alla realtà del *bois*: l'albero che richiama la morte si lega agli eventi che si verificheranno nel Morrois. Il medesimo legame si rintracciava da una prospettiva simbolica già nell'incidente del cinghiale nel *bois* con gli effetti presso la *chanbre.*
Cambiata ora la prospettiva di azione, presso il *bois,* si verifica la medesima relazione rispetto alla corte: si rintracciano elementi antropizzati in una realtà selvaggia: l'*arc* e il *brant,* appartenenti alla realtà feudale, vengono inseriti e rifunzionalizzati nella nuova dimensione ed attivamente usati da Tristano per esprimere la propria autorità su un nuovo territorio da plasmare. Risulta necessario osservare come sin da subito si stabilisca una relazione dialogica tra lo spazio antropizzato della corte di Cornovaglia e lo spazio selvaggio del Morrois. Il rapporto tra gli elementi identificativi di entrambi gli spazi, l'arco e la spada per la *cort*, e i rami per il Morrois, non risulta dicotomico, ma si basa su richiami intratestuali che inevitabilmente rendono la trama più ricca da una prospettiva ermeneutica; si stabilisce un rapporto di rimandi, dialogico, impostato apertamente sin dall'inizio per il Morrois mediante il riferimento alla nuova sovranità di questo spazio.
Nella seconda parte del passaggio emerge questa ulteriore evidenza. L'antropizzazione è realizzata in modo tale da consentire di cucinare, sebbene in maniera fortemente primitiva, aspetto enfatizzato dalla presenza delle *seche busche,* con cui Governal *fait buen feu* per *faire queu,* con un'ulteriore ripetizione del verbo *faire* che definisce la vita nel bosco, in termini di possibilità di antropizzazione. Il senso dell'abbondanza, evocata dal *molt avoient a faire queu,* viene immediatamente smentito dall'assenza del latte e del sale. Inevitabilmente il lettore instaura una corrispondenza, in tal caso particolarmente antitetica, rispetto alla corte di Cornovaglia e alle informazioni che ha già acquisito nel corso della narrazione. Nella misura in cui la foresta corrisponde alla *cort* e la *loge* corrisponde al *palais*, si è ben lontani dall'opulenza dei *buens vins* (vini pregiati) v. 1203 e dei *beaus mengiers* (pasti raffinati) v. 1209 dello spazio antropizzato, così come la forte selvatichezza del rifugio, costituito da rami, non può competere con il *marbre* della corte di Cornovaglia.
La scena continua con una terza azione dei personaggi:

La roïne ert forment lassee
por la poor qu'el ot passee.
Somel li prist, dormir se vot,
sor son ami dormir se vot. (vv. 1300-1304)

(La regina era molto stanca
per la paura che aveva avuto.
Le venne sonno, volle dormire,
sopra il suo amico volle dormire).

Gli amanti, vittime del filtro, vivevano la loro passione già nella *chanbre* e nel *gardin*. La prima si configurava poi particolarmente come il luogo della lussuria, in seguito alla simbolica ferita del cinghiale nella foresta. Nel contesto del *bois*, si mantiene quest'aspetto, che, tuttavia, in questo caso viene riportato dalla prospettiva di Isotta e manca delle connotazioni negative presenti in precedenza, coerentemente rispetto alla posizione di favore assunta da Béroul nei confronti della regina. Se qui *dormir* veicola la passione degli amanti, rappresentando un'ulteriore forma di continuità narrativa rispetto alla corte, successivamente esso assumerà una valenza semantica diversa.

Finora Béroul si era limitato ad una descrizione degli eventi, adesso si espone esplicitamente in merito al soggiorno dei due amanti. Se dalla prospettiva di Tristano, la *forest* è un castello fortificato, dopo pochi versi, Béroul interviene, per rovesciare il punto di vista del cavaliere; richiama i lettori per evocare il reale sentimento di solitudine che quel luogo comporta, annullando *in toto* il significato precedente ed offrendo una visione indubbiamente più oggettiva dello *status quo* degli amanti:

Seignors, eisi font longuement
en la forest parfondement
longuement sont en cel desert (vv. 1305-1307)

(Signori, così vivono per lungo tempo
nel cuore della foresta,
per lungo tempo sono in quel luogo di solitudine).

Questa volta, il termine *forest* non comporta più una comparazione con un castello fortificato, bensì con un *desert*, veicolando un senso di solitudine enfatizzato dal reiterato uso dell'avverbio *longuement* e dell'avverbio *parfondement,* che contribuiscono a sottolineare la difficile condizione dei due amanti sia in termini temporali sia in termini spaziali. La foresta

non è più un *chastel o mur* che veicola sicurezza, bensì un *desert* in cui si patisce il senso del tempo e dello spazio. Se la *gaudine* implicava il senso del movimento, alla stregua del *bois*, la *forest* è statica, veicola una perenne stasi, una cristallizzazione temporale, *longuement*, un'invariabilità spaziale resa dalla rima *forest / desert*, ed una necessità in termini di attività resa verbalmente da *eisi font* e *sont*. La stessa valenza ritorna al v. 1773 quando l'autore appura *longuement fu en tel dechaz* (tanto tempo durò quell'esilio), ove in quest'ultimo caso il termine *dechaz* sinonimicamente agisce come *desert*. Sebbene anche gli amanti patiranno la sofferenza, la concreta realizzazione della loro situazione si verificherà solamente al risveglio dal filtro. Solamente in quel momento, Tristano, capace di riconoscere la realtà degli spazi, evocherà la reale condizione da lui vissuta, assimilando il punto di vista del narratore e configurando questo luogo con il medesimo lessico afferente alla durata del tempo e alla solitudine: *toz dis, por moi, par desertine* (tutti i giorni, a causa mia, per il luogo selvaggio) al v. 2257 in cui il senso precedente del *longuement* è rievocato con *toz dis*, e il *desert* con *desertine*. Risulta interessante anche una riflessione sull'avverbio. In precedenza il senso del *longuement* trovava espressione presso la corte di Cornovaglia, quando i due stavano *grant piece* (a lungo), v. 597, presso la *chanbre.* Se in quel caso si riferiva alla piacevolezza della durata del tempo, qui si enfatizza la sofferenza dettata dalla loro condizione. Il tempo funge da strumento che viene, però, adesso rovesciato di segno. La scelta, inoltre, del termine *forest,* rispetto a *bois*, è molto indicativa da parte di Béroul perché riflette la generale percezione dell'epoca della foresta: un luogo solitario, tenebroso, in cui si soffre il senso dello spazio e del tempo.

Presentato il Morrois sia dalla prospettiva dei due amanti, secondo un'inevitabile confronto con la corte, che dalla prospettiva dell'autore, la scena si sposta presso il Guado Periglioso e presso *une aube espine* (un biancospino) v. 1324: in questa dimensione il nano Frocin rivela ai baroni il difetto fisico di re Marco, le orecchie da cavallo, che determina un'azione nefasta presso la corte:

S'en vint un jor, aprés disner,
parlout a ses barons roi Marc.
En sa main tint d'auborc un arc.
Atant i sont venu li troi
a qui li nans dist le secroi.
Au roi dïent priveement:
«Rois, nos savons ton celement».
Li rois s'en rist et dist:«Ce mal,
que j'ai orelles de cheval,
m'est avenu par cest devin:
certes, ja ert fait de lui fin!»
Traist l'espee, le chief en prent. (vv. 1338-1349)

(Accadde che un giorno, dopo la cena,
parlava con i suoi baroni Marco.
In mano teneva un arco d'alburno.
Intanto ecco i tre
ai quali il nano aveva svelato il segreto.
Dicono al re prendendolo da parte:
«Re, noi conosciamo ciò che tieni celato».
Il re ne ride e dice: «Questo male,
che io ho orecchie di cavallo,
mi è venuto per questo indovino:
sicuro, ora sarà la sua fine!»
Tira fuori la spada, gli taglia la testa).

Il passaggio comporta una serie di riflessioni. Esso risulta interessante non solo per l'azione vendicativa di re Marco nei confronti del nano, ma anche perché circa cento versi prima, al v. 1282 e al v. 1292 si faceva riferimento rispettivamente all'*arc* e al *brant* usato da Tristano come strumenti per forgiare il *bois*. Adesso questi stessi oggetti ritornano, come forma di continuità narrativa e semantica e come forma di differenziazione dei ruoli, presso la *cort* al v. 1340 e al v. 1349. Se Tristano prende l'arco e si muove per il bosco, andando a definire il suo controllo del territorio, re Marco esercita un potere feudale già affermato espresso dal fatto che il sovrano tenga in mano il suo arco d'alburno. Insieme a questo, simbolo della caccia, il sovrano possiede la sua *espee.* Se Tristano presso il *bois* con il *brant* tagliava i *rains*, re Marco qui taglia la testa al nano. L'evocazione dei due oggetti sembra quasi funzionale a differenziare l'immagine delle due corti: una consolidata, quella di re Marco - tiene in mano l'arco, ha dunque il potere tra le mani, taglia la testa, dunque, impone ed esprime la sua volontà e il suo potere- l'altra, la corte di Tristano, in fase di antropizzazione dove l'arco è lo strumento con il quale egli va a caccia, si muove, e il *brant* serve a creare il suo spazio di dominio. Le due figure, mediante i medesimi strumenti, vengono associate sul piano identitario e, al contempo, subiscono una netta differenziazione. Si consolida un'associazione semantica non indifferente che contribuisce a dare vita ad una forma narrativa orientata sulla continuità, presentando due realtà non opposte, ma parallele.

Il *bois* è il luogo della possibilità della trasformazione territoriale, in cui Tristano *fait*, attitudine che non si lega solo ad una valenza fattuale e realistica, ma anche ad una valutazione storica e sociologica. Nonostante una caratterizzazione etico-morale opinabile, re Marco è saldamente rappresentato in relazione allo stato sociale di appartenenza con la sua spada al fianco e l'arco d'alburno in mano. Al contrario, Tristano si configura come l'unico personaggio in movimento, dettato sia dalle costanti trasformazioni identitarie sia dal fatto che egli continuamente si sposti per il Morrois. Quest'ultima dinamica non è solo assimilabile agli animali, privi di fissa dimora, veicolando, dunque, una natura che in maniera progressiva sarà

sempre più inselvatichita, ma possiede delle radici sociologiche che hanno inizio proprio con lo spostamento nel *bois*. Nella prima parte del romanzo, il narratore richiama la natura passionale degli incontri tra i due amanti, enfatizzata sia dal filtro sia dalla ferita del cinghiale; nella realtà del Morrois, impostata sin da subito come corte parallela, si gettano le basi per un rapporto che coinvolge anche l'aspetto sociologico: l'azione narrativa espressa dal *faire* e dal *berser*, nonché lo spasmodico movimento, per cui *en un leu n'ose remanoir / dont lieve au main ne gist au soir* (non osa rimanere in nessun posto / dove si alza al mattino non può dormire la sera), vv. 1641-1642, si lega ad un tentativo di rifunzionalizzazione e di ascesa sociale, reale motore del testo.

Tristano si pone come il vassallo più prossimo al re, egli cerca il suo spazio di dominio al fine di esautorare quest'ultimo, prendendo il suo posto. Sulla base della lettura di Köhler, è possibile rintracciare nella figura degli *iuvenes* un *trait d'union* rispetto all'identità sociale di Tristano:

> Gli *iuvenes* sono i cavalieri *non casati,* quelli che non sono ancora arrivati a un feudo; i primogeniti prima della successione e soprattutto i cadetti delle grandi famiglie e dei rami laterali. L'esiguità del patrimonio di tante famiglie e della piccola nobiltà, il rigido diritto di successione, la scarsità dei buoni partiti, tutto congiura per prolungare la *iuventus*. Questo gruppo instabile, alla ricerca di tornei e di guerre, di ogni avventura da cui si possa ottenere « onore » e « pregio », è l'elemento di punta dell'aggressività feudale. La dipendenza da un signore, l'appartenenza a una masnada fa di loro dei "mercenari".[261]

La descrizione sociologia rispecchia appieno la figura di Tristano in qualità di prode vassallo più prossimo a re Marco, non sposato, in cerca del suo stabile spazio sociale: sulla base del pensiero dello studioso tedesco, si possono inquadrare i tentativi di Tristano in relazione alla costruzione del suo spazio antropizzato nel *bois* e ai suoi costanti movimenti, mettendo in pratica nella finzione romanzesca una contingente dinamica sociologica. L'*aithed* come tentativo archetipico e ritualistico di matrice celtica funzionale alla conquista della dama per la continuità della stirpe si lega, dunque, in una forma rifunzionalizzata, ad uno storico discorso sociologico che coinvolge la piccola nobiltà rappresentata dal *juven* e dai suoi tentativi di inquadrarsi all'interno di un ordine sociale, esprimendo sul piano letterario quello che lo studioso tedesco definisce «gli sforzi della piccola nobiltà senza feudo sul piano dell'ascesa sociale».[262] Köhler legge questo processo come substrato sociale della letteraria *fin'amor*, che risulta funzionale dunque al miglioramento di uno *status* sociale che l'amante povero può raggiungere solo con questo processo di corteggiamento. Nel caso del romanzo cortese di Béroul, tuttavia, questo processo si lega alla *fol'amor*, aspetto che l'autore

[261] E. Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici,* M. Mancini (a cura di), Padova, Liviana Editrice, 1976, p. XXVI.
[262] *Ivi,* p. 7.

fortemente stigmatizza, mediante i riferimenti al peccato della lussuria, già evocati nella *chanbre*. Se nel caso della letteratura trobadorica, è la *fin'amor,* l'amore cortese spiritualizzato, a legarsi ad un tentativo di ascesa sociale, Béroul alimenta il substrato storico-sociologico incentrato sulla ricerca di una migliore posizione sociale all'interno della relazione lussuriosa dei due amanti, mantenendo saldi alcuni *topoi* celtici, quali la presenza del filtro e la relazione extraconiugale. Da questa prospettiva, la foresta non si configura solo come il luogo in cui gli amanti vivono la loro passione, ma si inserisce all'interno di un discorso in cui l'antropizzazione abbraccia una valenza sociologica specifica. La formazione di un nuovo spazio da dominare è propedeutica all'esautorazione, all'usurpazione di re Marco e all'espressione di un nuovo lignaggio, l'ottenimento della regina è funzionale alla possibilità dell'ascesa sociale e alla definizione di questa nuova casata, consolidata dalle ataviche dinamiche dell'*aithed*.

Successivamente a questo passaggio che consente di riconnettere semanticamente il *bois* alla corte, con una valore fattuale e storico-sociologico, il Morrois viene messo in relazione ad un altro ambiente simbolico e spirituale, funzionalmente quasi a consolidare l'idea che non sia possibile pensare alla foresta come semplice luogo a sé stante, ma come spazio in connessione con tutti gli altri:

> Seignors, molt avez bien oï
> conment Tristran avoit salli
> to contreval, par le rochier,
> et Governal sor le destrier
> s'en fu issuz, quar il cremoit
> qu'il fust ars, se Marc le tenoit.
> Or sont ensemble en la forest.
> Tristran de veneison les pest.
> Longuement sont en cel boschage.
> La ou la nuit ont herberjage,
> si s'en trestornent au matin.
> En l'ermitage frere Ogrin
> vindrent un jor, par aventure.
> Aspre vie meinent et dure.
> Tant s'entraiment de bone amor,
> l'un por l'autre ne sent dolor. (vv. 1353-1368)
>
> (Signori, avete sentito bene
> come Tristano era saltato
> giù a valle, dalla roccia,
> e come Governal a cavallo
> se n'era andato, perché temeva
> di essere mandato al rogo, se Marco lo avesse preso.
> Ora sono insieme nella foresta.
> Tristano li nutre di cacciagione.
> Per tanto tempo sono nel bosco.
> Da dove la notte trovano rifugio,
> se ne vanno al mattino.

All'eremitaggio di frate Ogrin
arrivarono per caso, un giorno.
Conducono una vita aspra e dura.
Ma tanto è grande e reciproco il loro amore,
che l'uno grazie all'altro non sente dolore).

Dalla corte, la scena si sposta sul Morrois. Emblematicamente, il narratore per rifocalizzare l'attenzione sullo spazio selvaggio, riprende il racconto a partire dall'episodio della chiesa sull'altura, creando una connessione significativa rispetto a quanto verificatosi in quell'ambiente. In quel contesto, Tristano viveva un processo di inselvatichimento, dettato dall'evocazione dello scoiattolo, di cui assimilava i tratti simbolicamente demoniaci. Se in precedenza, il soggiorno di Tristano era stato definito in relazione alle sue capacità di cacciatore, dunque, di sovrano, in questo caso, il riferimento al salto *par le rochier* richiama l'identità selvatica e demoniaca del protagonista che permane e si sviluppa nella foresta. Lo stato di inselvatichimento, attivatosi nel corso di quell'episodio, si riflette negli eventi del Morrois, alternandosi allo stato di cacciatore. Resa rimicamente con *forest / pest*, lo spazio viene adesso richiamato da Béroul in relazione all'attività della caccia, rivelando come Tristano riesca a sopperire alla mancanza del cibo. Il narratore enfatizza le condizioni inumane non solo mediante il senso della durata del tempo, mediante l'avverbio *longuement* che si accompagna al termine *boschage*, ma soprattutto tramite la rappresentazione della precarietà della situazione, che li porta a spostarsi giorno e notte. Diversamente dalla abitudinarietà della corte organizzata secondo specifici e fissi schemi feudali, il soggiorno nel Morrois assume tratti animaleschi, che richiamano il comportamento dello scoiattolo, inteso come "scimmia della foresta", che scorrazza tra gli alberi, muovendosi costantemente, senza una stabilità. In precedenza, Béroul impostava una relazione dialogica con la corte, evocando il ruolo sociologico di antropizzatore di Tristano, richiamando al contempo la realtà del potere di re Marco. Adesso il narratore in maniera chiara rievoca quel salto, come Tristano *avoit salli,* che, con tutte le accezioni semantiche già commentate, consente di leggere la figura del protagonista da quella prospettiva, creando un legame semantico anche con l'ambiente della chiesa sull'altura. Tristano cerca di imporre il suo potere feudale nella foresta, ponendosi come sovrano, ma al contempo, *quel* salto, esplicitamente evocato di nuovo, lo assimila nei tratti fisici e morali allo scoiattolo. Tristano possiede, da questa prospettiva, un'identità animalesca, demoniaca, che lo collega alla realtà del peccato, quale altra accezione del *bois*. L'implicito riferimento al personaggio in qualità di scimmia della foresta non si verifica solo per i costanti movimenti e per il fatto di nutrirsi esclusivamente di altri animali e di erbe, ma

subito l'aspetto fattuale si lega all'aspetto simbolico, in quanto la realtà animalesca e, dunque, del peccato, a cui soggiace Tristano è controbilanciata immediatamente dal richiamo di un nuovo ambiente nel Morrois: il romitaggio che appare qui per la prima volta e si lega ad un aspetto fortemente, ed emblematicamente, casuale. All'interno del *bois*, come luogo del peccato, introdotto in questo senso dal riferimento al salto, si inserisce l'*ermitage*, un luogo spirituale, cristiano, di possibile redenzione rispetto alla vita animalesca, e, dunque, demoniaca che Tristano conduce. Risulta, infatti, interessante, che, coerentemente con la posizione di Béroul, Isotta non sembra toccata da questo aspetto, sebbene si enfatizzi l'aspetto della *vie aspre et dure*, che inevitabilmente la coinvolge.

Li hermite Tristran connut.
Sor sa potence apoié fu,
aresne le, oiez conment:
«Sire Tristran, grant soirement
a l'en juré par Cornoualle:
qui vos rendroit au roi, sanz falle
cent mars avroit a gerredon.
En ceste terre n'a baron
au roi ne l'ait plevi en main,
vos rendre a lui mort ou sain».
Ogrins li dit, molt bonement:
«Par fois, Tristran, qui se repent
Deu du pechié li fait pardon,
par foi et par confession!». (vv. 1369-1382)

(L'eremita riconobbe Tristano.
Era appoggiato al suo bastone,
inizia a parlargli, sentite come dice:
«Tristano, signore, un gran giuramento
hanno fatto in Cornovaglia:
chi vi consegnerà al re, sicuramente
avrà cento marchi di ricompensa.
In questa terra non c'è barone
che tra le mani del re non abbia giurato
di darvi a lui vivo o morto».
Ogrin continua, con affetto:
«In nome di Dio, Tristano, a chi si pente
Dio perdona i peccati,
per la sua fede e con la sua confessione!»).

L'eremita informa Tristano - e il lettore stesso - della ricompensa promessa da re Marco, consolidando il legame tra quello che succede nel *bois* e nella *cort*. Al contempo, si apre la possibilità della penitenza e del perdono mediante la confessione. Se re Marco teneva in mano l'*arc* come simbolo del potere feudale e della sua personalità di regnante, l'eremita Ogrin è appoggiato, fermo, alla sua *potence*, veicola parole spirituali irremovibili. Gli altri personaggi

sono fermi, saldi nella loro identità e all'interno di un sistema sociale ben delineato. Come già visto, l'unico personaggio in movimento è Tristano: la necessità di antropizzare l'ambiente, per motivi sociologici, insieme alla sua natura demoniaca di "scimmia della foresta", fattuale e simbolica, lo impone. Rispetto ai riferimenti al peccato, precedentemente evocati, l'eremita emerge per le parole di accoglienza e di spiritualità, ma anche per il modo in cui si rivolge, *bonement.* Nonostante ciò, Tristano sostiene che la causa sia il filtro, *vos n'entendez pas la raison / q'el m'aime, c'est par la poison* (e voi non potete saperne la ragione / se mi ama, è per il filtro), vv. 1385-1386. Ogrin ripropone parole fortemente spirituali, in opposizione rispetto alla realtà del filtro magico, celtico, pagano:

> Ogrins li dist: «Et quel confort
> puet on doner a home mort?
> Assez est mort qui longuement
> gist en pechié, s'il ne repent.
> Doner ne puet nus penitance
> a pecheor sanz repentance!».
> L'ermite Ogrins molt les sarmone,
> du repentir consel lor done.
> Li hermites sovent lor dit
> les profecies de l'escrit,
> et molt lor amentoit sovent
> l'ermite lor delungement. (vv. 1389-1400)
>
> (Ogrin ribatte: «E che conforto
> si può dare a un uomo morto?
> Infatti è morto chi per tanto tempo
> rimane nel peccato, e non si pente.
> Non si può assegnare la penitenza
> a un peccatore non pentito!».
> L'eremita Ogrin continua il suo sermone:
> consiglia loro di pentirsi.
> Più di una volta richiama
> le profezie della sacra Scrittura
> e più di una volta raccomanda loro di
> separarsi).

Il passaggio è fondamentale per comprendere la dimensione simbolica del *bois*, come realtà del peccato e della identità demoniaca di Tristano, in connessione agli eventi precedenti. Il protagonista si presenta ad Ogrin nelle sue vesti animalesche, demoniache, peccatrici. Ogrin lo definisce *a home mort,* perché Tristano *longuement gist en pechié, giace* nella realtà del peccato. L'avverbio *longuement*, adesso ripreso dall'eremita, getta una nuova luce sul senso precedentemente esplicitato dall'autore: *longuement* non riflette solo su un piano realistico le difficoltà della *forest*, ma rappresenta la cifra del peccato, in quanto Tristano per molto tempo sbaglia. Questa immagine simbolica del *rimanere nel peccato* trova espressione fattuale in

quanto Tristano, nel corso del soggiorno presso il *bois*, giace presso la *loge*. *Gesir* è un verbo che ritorna una volta nella *chanbre* in riferimento alla passione degli amanti, ma è evocato soprattutto in relazione alla *loge* nel *bois: en un leu n'ose remanoir / dont lieve au main ne gist au soir* (non osa rimanere in nessun posto / dove si alza al mattino non può dormire la sera), vv. 1641-1642, al v. 1675, *Tristran gesoit en sa fullie* (Tristano giaceva nella capanna di rami), al v. 1731, *Tristran se jut a la fullie* (Tristano giaceva nella capanna), al v. 1781, *Tristran de la loge ou il gist* (Dalla capanna dove è solito dormire), e al v. 1841, *ou il erent el bois geü* (nei luoghi dove si erano fermati a dormire). Rimanere nel peccato trova un'equivalenza semantica rispetto al giacere nel *bois*, creando una corrispondenza tra la realtà simbolica e spirituale e quella fattuale. Il peccato è dato non solo dalla permanenza nella dimensione del mancato pentimento, ma è offerto anche dall'immagine del dormire, che richiama quella del morire. Il dormire, che costituisce una delle attività dello scoiattolo, e dunque del demonio, rappresenta la realtà del peccato e per il Cristianesimo trova una corrispondenza rispetto al morire: *est mort qui longuement gist en pechié,* sostiene Ogrin. Da questa prospettiva si può leggere il peccato della lussuria precedentemente evocato quando gli amanti giungono presso il Morrois: lei *dormir se vot, sor son ami dormir se vot,* vv. 1303-1304. La reiterazione del verbo dormire, con il verbo volere, evoca in questo caso la lussuria, ma vuole anche sottolineare il peccato, aprendo una riflessione tra la volontà e la necessità determinata dal filtro. A mio avviso, l'attività del dormire definisce l'aspetto simbolico del *bois*. Dormire è la realtà degli animali, dello scoiattolo**;** al contempo, rappresenta una forma diversa di incoscienza, una forma di decesso, dell'uomo morto perché si trova nel peccato. Non è un caso che al risveglio dagli effetti del filtro, il primo verbo connesso a Tristano sia legato al pentimento: *a lui seus senpres se repent* (subito dopo dentro di sé comincia ad avere ripensamenti), v. 2162. Il dormire incarna una forma del morire, veicola il giacere nel peccato, svegliarsi comporta la volontà del pentimento.

A questo livello della narrazione, Ogrin invita gli amanti al pentimento, ma essi, a causa del filtro, si specifica, non possono agire in questo senso. La reazione di Tristano e di Isotta rispetto a questa possibilità offerta da Ogrin consente di delineare maggiormente i profili dei due amanti. Prima risponde Tristano:

> De tot an est li consel pris:
> meus aim o li estre mendis
> et vivre d'erbes et de glan
> q'avoir le reigne au roi Otran. (vv. 1405-1408)
>
> (Non ho altra scelta:
> preferisco fare il mendicante con lei

e vivere di erbe e di ghiande
che avere il regno di re Otran).

Tristano, alla proposta di Ogrin, afferma di non avere scelta, di preferire, cioè, vivere un demansionamento rispetto al suo ruolo. Si presta alla possibilità del travestimento e del cambiamento identitario, abbassandosi ad un livello che non gli è proprio: ben lontano dai doveri e diritti della corte, egli preferisce vestirsi da mendicante e sopportare quella condizione. Tristano, nuovamente, viene riplasmato dall'autore sul piano della sua identità che risulta mutevole: da cavaliere si configura come animale, adesso come mendicante, successivamente come lebbroso. L'amore per Isotta comporta una riconfigurazione del suo ruolo, in questo caso, il riferimento al mendicante comporta un livello di dignità nettamente inferiore rispetto al suo *status* di cavaliere. Al contrario, Isotta mantiene quella umanità che la contraddistingue, esprimendo i tratti dell'impallidimento e dell'arrossamento. Davanti, infatti, al consiglio di Ogrin la regina, secondo una corrispondenza semantica rispetto alla *chanbre*, inizia a piangere:

Iseut au pié l'ermite plore,
mainte color mue en poi d'ore,
molt li crie merci sovent:
«Sire, por Deu omnipotent,
il ne m'aime pas, ne je lui,
fors par un herbé dont je bui
et il en but: ce fu pechiez!
Por ce nos a li rois cachiez!». (1411-1418)

(Isotta piange ai piedi dell'eremita,
in poco tempo cambia colore più di una volta,
e più di una volta implora pietà:
«Signore, per Dio onnipotente,
egli non mi ama, né io amo lui,
se non per un elisir di erbe che io e lui
abbiamo bevuto: questo fu lo sbaglio!
Per questo il re ci ha scacciato!!».

Se Tristano evoca le erbe come elemento di accettazione dell'abbassamento rispetto alla sua condizione di cavaliere, Isotta si riferisce ad un'altra forma vegetale, all'*herbé* come motivazione della sua condizione, riconoscendolo come motivo del *pechiez*. In un certo senso, Béroul continua ad offrire un'immagine positiva della regina, la quale non è del tutto colpevole, se non a causa dell'elisir d'erbe che ha causato la sua *fol'amor*. Descritta piangendo, prostrata ai piedi dell'eremita, presa da un vortice di emozioni e turbamenti, la donna impallidisce, subito dopo arrossisce, rimane, cioè, la stessa presentazione già esplicitata nella *cort*. L'eremita, svolgendo il suo ruolo di mediatore, invita ad un *voire repentance*

(pentimento sincero), v. 1421 e quella notte *juirent chiés l'ermite* (dormirono presso l'eremita), v. 1423.

Dopo l'apertura spaziale e spirituale sia sulla corte di Cornovaglia sia sul romitaggio funzionalmente, in entrambi i casi, a stabilire una relazione dialogica con gli altri ambienti, la prospettiva ritorna nuovamente sul *bois,* che si presenta adesso nella sua triplice dimensionalità: spazio fattuale, storico-sociologico e simbolico, seguendo per il resto della narrazione questo impianto:

> Au matinet s'en part Tristrans.
> Au bois se tient, let les plains chans.
> Li pain lor faut: ce est grant deus.
> De cers, de biches, de chevreus
> ocist asez par le boscage.
> La ou prenent lor herbergage
> font lor cuisine e lor beau feu. (vv. 1425-1431)
>
> (Tristano se ne va all'alba.
> Rimane nei boschi, evita i campi aperti.
> Non hanno pane: è dura.
> Cervi, cerve e caprioli:
> ne uccide tanti nella boscaglia.
> Là dove si accampano
> cucinano e fanno un bel fuoco).

Il rinnovato passaggio sulla foresta, improntato nuovamente sullo spostamento fattuale di Tristano, comporta nuovamente l'attenzione su di essa secondo una relazione dialogica con l'ambiente della campagna finalizzata ad enfatizzare la difficoltà della vita presso quella dimensione. Se la corte viene individuata in relazione all'opulenza del cibo pregiato, incisa da un segno positivo, il *bois* si definisce come segno negativo, non solo per l'assenza del latte e del sale, ma per la sola disponibilità della carne, delle erbe e delle ghiande secondo un'opposizione spaziale con la campagna. La connessione *plains / pain* consente di individuare come la loro corte non si apra alla realtà antropizzata, ma rimanga chiusa nella selvatichezza, non consenta un'interazione con l'ambiente circostante. La cifra di questa sofferenza risulta essere l'assenza del pane, prerogativa, anche rimicamente riportata, della campagna, luogo del lavoro comunitario, della socievolezza, della condivisione, rispetto a quella realtà selvaggia segnata dalla solitudine e dalla rudimentalità. L'uso del termine *boscage* veicola questa accezione, accennando sia alla possibilità dell'accampamento sia alla sopravvivenza, reiterando l'immagine iniziale degli amanti che vivono in questa situazione di precarietà, dettata dal fatto che possano mangiare solo carne. Al contempo, la riconsiderazione del *bois,* come realtà fattuale, consente un'evoluzione in quanto, subito dopo,

si verifica un arricchimento strutturale del bosco come corte di Tristano e un'ulteriore esplicitazione del legame dialogico rispetto allo spazio antropizzato, in maniera contrastiva.
Nei versi precedenti, il richiamo alla corte di Cornovaglia nel *bois* era determinato dall'uso dell'*arc* di Governal, da parte di Tristano per imporre il proprio potere feudale e del *brant*. Poco dopo si inserisce un ulteriore elemento, non più di matrice oggettistica, ma sempre derivante dalla *cort*, il cane. Gli animali precedentemente evocati, ossia il cinghiale e lo scoiattolo, assumevano un valore simbolico negativo; in quanto appartenenti ad una realtà sia fattuale sia spirituale di matrice selvaggia. Al contrario, il cane Husdent si caratterizza subito come animale domestico, antropico. La simbologia medievale legata a questo animale risulta ambivalente:

[...] il cane è un essere impuro, sporco, grossolano, lubrico, ingrato, se non addirittura empio; tutte idee che passano nei bestiari medievali e nelle enciclopedie. D'altronde è anche intelligente, affettuoso, coraggioso, un compagno piacevole, a volte un amico esemplare.[263]

Sebbene molti bestiari offrano una visione negativa, qualificando il cane come vorace, simbolo dell'uomo peccatore, che ricade in tentazione, al contempo emerge una visione nettamente diversa:

Tuttavia, ci sono anche molti bestiari che vantano le qualità del cane, la sua memoria, la sua intelligenza, il suo ardimento, il suo fine odorato e soprattutto la sua fedeltà. Il cane custodisce il gregge, riconosce il proprio nome, difende il padrone, i suoi beni e la sua casa, lo cerca dappertutto quando non lo trova e piange se lo crede morto. I nostri autori citano in proposito vari proverbi ed espressioni che si possono trovare anche, e più spesso, nei trattati sulla caccia: «Il cane ha molta memoria»; «Il cane è forte e buono»; «Il cane è leale con il suo padrone»; «Il cane ricorda la strada che ha fatto e non si perde mai»; «Nessuna bestia è saggia come il cane».[264]

Nella rappresentazione del cane, Béroul decisamente segue questa seconda linea di pensiero, creando una contrapposizione semantica tra animali dello spazio antropizzato ed animali selvaggi, che si esplicita nel comportamento di Husdent, introdotto dall'autore proprio a partire dal concetto di *noreture:*

> Qui veut oïr une aventure,
> con grant chose a an oreture,
> si m'escoute un sol petitet!
> Parler m'orez d'un buen brachet:
> qens ne rois n'out tel berseret.
> Il ert isneaus et toz tens prez,
> quar il ert beaus, isneaus, non lenz,
> et si avoit a non Husdenz.

[263] M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo, op. cit.,* p. 147.
[264] *Ivi,* p. 149.

Lïez estoit en un landon,
li chiens gardoit par le donjon.
Qar mis estoit a grant freor
qant il ne voiet son seignor,
ne vout mengier ne pain ne past
ne nule rien q'en li donast.
Guignout et si feroit du pié,
des uiz lermant. Deus! qel pitié
faisoit a mainte gent li chiens! (vv. 1439-1455)

(Chi vuole sentire cosa è capitato,
come l'educazione sia una cosa straordinaria,
mi ascolti solo un pochino!
Mi sentirete parlare di un buon bracchetto:
conte o re non ebbero un cane da caccia così.
Era rapido, sempre pronto,
perché era bello, agile, veloce,
e si chiamava Husdent.
Era legato a un guinzaglio,
faceva la guardia alla torre.
Siccome era molto inquieto
perché non vedeva più il suo padrone,
non voleva mangiare né pane né pastone
né nessuna altra cosa che gli si dava.
Brontolava e si accoccolava,
con gli occhi lucidi. Dio! Che pietà
faceva il cane a tanta gente).

Husdent viene qualificato in primo luogo in relazione ad una *noreture,* dunque, un processo di addestramento che l'ha coinvolto. In opposizione semantica rispetto agli altri animali selvaggi, che non vengono descritti, il cane si pone subito in relazione ad un livello di antropizzazione. Esso è *buen,* addestrato per la caccia, è *beaus, isneaus, non lenz*. Non solo sa comportarsi nell'ambiente selvaggio, ma svolge una determinata funzione rispetto all'area antropizzata in quanto esso rappresenta la guardia alla torre. Nonostante condivida la rapidità dello scoiattolo, le qualità di Husdent sono inserite e funzionalizzate perfettamente all'interno di un contesto antropizzato, di cui il cane fa parte. La cifra dell'antropizzazione è offerta non solo dall'addestramento rispetto ai ruoli, ma anche dal comportamento rispetto all'assenza del suo padrone: la mancanza di una relazione precedentemente stabilita, in quanto non vede più *son seignor,* causa in lui inquietudine, sentimento reso dagli occhi lucidi, dal brontolare e dal non mangiare nulla. In particolare, proprio il rapporto con il padrone diviene la cifra del suo addestramento, dell'essere antropico:

Ahi! Husdent, ja teus brachetz
n'ert mais trové, qui tant set prez
ne tel duel face por seignor:
beste ne fu de tel amor.
Salemon dit que droituriers
que ses amis, c'ert ses levriers.

A vos le poon nos provers:
vos ne volez de rien goster
pus que vostre sire fu pris. (vv. 1459-1467)

(Ah! Husdent, un bracco tale
non si trova da nessuna parte, tanto sveglio
e che stia così male per il suo padrone:
non c'è mai stato animale tanto affettuoso.
Salomone dice giustamente
che il suo amico è il suo cane.
Ecco a voi la prova:
non volete mangiare più nulla
dopo che il vostro padrone è stato preso).

Il rapporto con il cane rispetto al *seignor* è di amicizia e affetto, legami che indubbiamente caratterizzano una realtà antropizzata, secondo una netta divergenza rispetto allo scoiattolo e al cinghiale appartenenti ad una realtà anche fattualmente selvaggia. Husdent non è lodato solo per le sue capacità, successivamente dalla prospettiva di re Marco sarà qualificato come avente *grant sense,* (molto intelligente), v. 1471, ma si enfatizzano soprattutto le sue caratteristiche antropiche, la capacità di essersi adattato alla vita con gli uomini al punto da soffrire per la mancanza di Tristano e da essere riconosciuto come *ses amis*. La misura di questa antropizzazione è anche data dalla reazione dell'animale una volta slegato. Se il cinghiale nel *bois* attacca e ferisce Tristano, Husdent reagisce adeguatamente, una volta lasciato libero. I baroni si aspettano che lui divenga selvaggio, *qu'il enrage* (diventi rabbioso), v. 1470, *s'est enragiez* (se è rabbioso), v. 1482, esso nonostante ciò *de tot ce n'avoit il corage* (ma non aveva intenzione di mordere), v. 1490 e non appena slegato si muove alla ricerca del padrone. Il senso della *pitié de son seignor* (affetto verso il padrone), v.1480, si esplicita nella mancata reazione selvaggia e nella ricerca immediata di Tristano, aspetti che contribuiscono nuovamente a configurarlo in qualità di animale domestico e addomesticato. Non appena slegato, infatti, *esvelliez / que onques n'i demora plus* (attento / senza fermarsi da nessuna parte), vv. 1492-1493, cerca Tristano, facendo emergere nuovamente il legame tra il cane e il personaggio:

Li chiens escrie, sovent gront,
molt par demeine grant dolor.
Encontré a de son seignor:
onques Tristan ne fist un pas
qant il fu pris, qu'il dut estre ars,
que li brachez nen aut aprés;
et dit chascun de venir mes.
Husdant an la chanbë est mis
o Tristran fu traït et pris:
si part, fait saut et voiz clarele,
criant s'en vet vers la chapele.
Li pueple vait aprés le chien.

Ainz, puis qu'il fu hors du lïen,
ne fina si fu au montier
fondé en haut sor le rochier.
Husdent li bauz, qui ne voit lenz,
par l'us en la chapele entre enz,
saut sor l'autel, ne vit son mestre,
for s'en issi par la fenestre.
Aval la roche est avalez,
en la janbe s'est esgenez.
A terre met le nes, si crie.
A la silve du bois florie,
ou Tristran fist l'enbuschement,
un petit s'arestut Husdent:
fors s'en issi, par le bois vet. (1498-1523)

(Il cane abbaia, uggiola,
è molto sofferente.
Ha trovato le tracce del suo padrone:
non fece un passo Tristano
quando fu preso, e doveva essere mandato al rogo,
che il bracco non ripercorra;
e tutti lo incitano a continuare.
Husdent è portato nella camera reale,
dove Tristano fu tradito e imprigionato:
allora si lancia, salta e guaisce forte,
abbaiando se ne va verso la cappella.
Dopo che fu slegato,
non si fermò fino a quando non fu alla chiesa
costruita in alto sulla roccia.
Il baldo Husdent, che non va lento,
per l'uscio entra dentro la cappella,
salta sull'altare, non vede il suo padrone,
allora si lancia fuori dalla finestra.
Giù dalla roccia precipita,
si ferisce alla zampa.
Tiene il naso a terra, abbaia.
Nella boscaglia fiorita,
dove Tristano aveva teso l'imboscata,
Husdent si ferma un poco:
poi ne esce, penetra nella foresta).

Il cane viene rappresentato in relazione a sentimenti di rispetto, affetto, e di sofferenza nei confronti del padrone, dimostrando quanto esso sia integrato alla perfezione nel contesto della *cort*. Esso, seguendo le tracce, ripercorre esattamente il percorso compiuto da Tristano sul piano spaziale, reagendo ai luoghi in cui il suo padrone venne tradito. Lasciato l'ambiente della corte, Husdent si sposta raggiungendo lo spazio semi antropizzato della chiesa sull'altura, la cui rievocazione consente di appurare come essa costituisca *simbolicamente* il punto di congiunzione, il passaggio tra le due realtà, quella antropizzata e quella selvaggia, tra la corte di re Marco e quella di Tristano. Anche in questo caso, si enfatizza la semi

antropizzazione di quest'area mediante la rima *moutier / rochier* che rievoca il *chancel / moncel* dei vv. 922-923 e che richiama il processo umano di antropizzazione per mezzo del verbo *fondé.* Béroul descrive per la seconda volta il panorama immediatamente esterno alla corte, con un cambiamento narrativo: la reazione dell'animale rispetto all'ambiente. In precedenza, l'autore riscontrava come quel contesto fosse così ostico persino per i movimenti di uno scoiattolo. Successivamente, diversamente dall'animale selvatico, si evidenziava la capacità di Tristano di muoversi *legier,* di svincolarsi, di riuscire a saltare e resistere nonostante l'impervietà circostante. In questo caso, il confronto è offerto dall'animale domestico, Husdent, nonostante sia definito il baldo, non riesce a muoversi, ma anzi precipita dalla roccia e si ferisce. Esso, che appartiene *in toto* ad una realtà antropica, non è in grado di reagire immediatamente ad un ambiente impervio e, infatti, l'inserimento del cane all'interno della dimensione selvaggia del *bois* risulta molto problematica. Husdent entra, poi, nella nuova dimensione, *par le bois vet* (penetra nella foresta) v. 1523, inserendosi all'interno della realtà parallela, del regno del suo padrone, animandolo della sua presenza, *du cri au chien li bois tentist* (il bosco risuona del suo abbaiare), v. 1532.

Sentendo Husdent, Tristano, che si trovava *el bois aval* (nel più profondo della foresta), v. 1533, si agita e *son arc tendi* (tende l'arco), v. 1538, configurando questo strumento adesso come difesa del suo territorio. Il riconoscimento da parte del cane e del padrone rappresenta un momento di affetto nella realtà del *bois*: alla vista del padrone, Husdent, *le chief hoque, la queue crole* (scuote la testa, agita freneticamente la coda), v. 1545 e Tristano a sua volta prova *grant pitié* (grande tenerezza), v. 1551, v. 1594. Tristano riconosce *sa franchise* (la sua fedeltà), v. 1567, la *grant nature* (la nobile natura), v. 1569 avvalorando l'integrazione del cane nella realtà degli uomini. Isotta, ricordandosi di un cane che è stato *afaitié* (educato), v. 1581, propone di addestrarlo secondo le nuove esigenze, al fine di *por metre peine qui peüst / faire Husdent le cri laisier / sa beste ataindre et chacier* (sforzarsi per trovare il modo / per far smettere di abbaiare Husdent / mentre prende la selvaggina e va a caccia). Come sarà Isotta a proporre il travestimento di Tristano come lebbroso, è adesso la regina a proporre l'addestramento del cane: la donna mette in atto dei meccanismi di cambiamento identitario funzionalmente alle esigenze del contesto. Ciò consente di aggiungere ulteriori informazioni circa la dama. Sinora è stato infatti osservato come Isotta non venga mai giudicata negativamente da Béroul; sul piano narrativo la donna mostra un'intraprendenza decisiva: nell'appuntamento spiato, riorganizza verbalmente l'incontro, nella *chanbre,* nel corso del confronto con re Marco, riesce, nuovamente a ingannare il marito. Dopo un momento di stasi, in cui l'azione narrativa si sposta, e la regina si configura come vittima salvata da Tristano, emerge nuovamente nel *bois* lo spirito di iniziativa che Isotta aveva già mostrato nella *cort* e

che sarà possibile rintracciare, con maggiore evidenza, anche successivamente. Isotta incarna ciò che Köhler definisce una *domna*; in riferimento ai *iuvenes*, lo studioso, infatti, scrive:

> Essi vivono nello spazio ristretto di una società frequentata da poche donne e in cui, soprattutto durante le lunghe assenze del signore, una sola donna esercita il comando ed è contemporaneamente signora ed educatrice: la *domna*.[265]

Nel *bois*, in assenza di un sovrano - essendo ancora la corte di Tristano in fase di antropizzazione - è Isotta a svolgere un ruolo decisionale; fermamente consapevole del suo ruolo è la regina ad agire su Tristano al fine di indirizzarlo adeguatamente e configurarlo come antropizzatore. Da una parte, Isotta rimane presso la sua *fullie*, mentre Tristano va a caccia, rivestendo il ruolo tradizionale della *cort*, ma nei momenti di necessità agisce e guida la corte del Morrois. Non è un caso che sia anche lei a contribuire all'edificazione della *loge*, l'*a bien espés jonchie*, v. 1294, veicolando un aspetto profondamente attivo della dama.
Presso il *bois* si verifica, pertanto, subito dopo l'addestramento di Husdent, subendo, come Tristano stesso, una metamorfosi rispetto alla realtà della corte di Cornovaglia. Così come il cavaliere assume una caratterizzazione fisica legata ad uno stato brado, è necessariamente costretto a rivedere se stesso *in relazione* all'ambiente circostante, allo stesso modo il cane viene addestrato secondo le nuove esigenze. Così come Tristano in precedenza richiama se stesso in relazione ad un mendicante costretto a vivere di erbe e ghiande, e così come Isotta richiamerà se stessa come serva, Husdent vive il medesimo processo inverso, di rivisitazione identitaria, secondo un nuovo indottrinamento da parte dell'uomo. Da animale antropico si plasma come animale che vive nella dimensione selvaggia. Nella realtà da antropizzare del *bois* si aggiunge, pertanto, un ulteriore livello di antropizzazione: quello cioè di Tristano nei confronti del cane, in cui la cifra dell'antropizzazione è offerta sempre dall'uomo e dal rapporto con quest'ultimo:

> Or voit Tristran en bois berser.
> Afaitiez fu, a un dain trait:
> li sans en chiet, li brachet brait,
> li dains navrez s'en fuit le saut.
> Husdent li bauz en crie en haut,
> li bois du cri au chien resone.
> Tristran le fiert, grant cop li done.
> Li chien a son seignor s'areste,
> lait le crïer, gerpist la beste.
> Haut l'esgarde, ne set qu'il face,
> n'ose crïer, gerpist la trace. (vv. 1608-1618)
>
> (Tristano se ne va nel bosco a caccia.

[265] E. Köhler, *op. cit.,* p. 17.

Si mette in attesa, scaglia una freccia contro un daino:
il sangue scorre, il bracco abbaia,
il daino ferito fugge a salti.
Husdent il baldo abbaia forte,
la foresta risuona dell'abbaiare del cane.
Tristano lo picchia, gli dà un gran colpo.
Il cane si ferma davanti al padrone,
smette di abbaiare, abbandona la preda.
Alza gli occhi verso di lui, non sa cosa fare,
non osa abbaiare più, perde la traccia dell'animale)

E subito dopo:

Tristran l'aquet a doutriner.
Ainz que li premier mois pasast,
fu si le chien dontez u gast
que sanz crïer suiet sa trace.
Sor noif, sor herbe ne sor glace
n'ira sa beste ja laschant,
tant n'iert isnel ne remuant.
Or lor a grant mestier li chiens:
a mervelles lor fait grans biens.
S'il prent el bois chevrel ne dains,
bien l'enbusche, cuevre de rains.
Et s'il enmi lande l'ataint,
de l'erbe gete asez desor,
arire torne a son seignor,
la le maine ou sa beste a prise. (vv. 1622-1637)

(Tristano ricomincia ad addestrarlo.
Prima che sia passato il primo mese,
il cane era così ben educato
che seguiva la traccia della preda senza abbaiare.
Su neve, erba e ghiaccio,
non perderà più la preda,
tanto sarà rapido e abile.
Ora il cane gli è davvero utile:
gli offre vantaggi straordinari.
Se prende nel bosco caprioli e daini,
li nasconde bene, coprendoli di rami.
E se lo raggiunge in mezzo a una radura,
quando capita che ne prenda più di uno,
li ricopre d'erba,
poi torna indietro dal suo padrone,
lo porta lì dove ha preso la preda).

Legato lessicalmente ad *aller* e, esplicitamente, a *berser,* il *bois,* nuovamente, in entrambi i passaggi ravvicinati, si configura come il luogo della caccia, descritta minuziosamente. Nel primo passaggio, si susseguono i verbi che ritmano precisamente le varie fasi: attende la preda, scaglia una freccia, *trait*, presente già al v. 1288, ferisce il daino, il cui sangue scorre, il cane abbaia. Si esplicita nuovamente il dominio simbolico dell'ambiente selvaggio e dei suoi

pericoli, in tal caso gli animali selvatici, in quanto prima uccide un capriolo, ora ferisce un daino. Al contempo, Tristano riesce, mediante le sue capacità, a *doutriner* il cane Husdent giunto dalla *cort*. Il cavaliere riesce, cioè, a riorganizzare le abilità del cane, abituato alla realtà antropizzata. La rapidità di Husdent viene adesso rifunzionalizzata in relazione alle necessità del bosco. Se nella chiesa sull'altura, esso dimostrava un'incapacità di muoversi in un contesto non antropizzato, il cavaliere riesce ad addestrarlo configurandolo come strumento aggiuntivo per lo svolgimento della pratica della caccia. Il protagonista non è solo capace di trasformare se stesso, ma anche, nonostante l'ostilità dello spazio, la precarietà della situazione, il rischio di essere scoperto, di controllare e trasformare Husdent che, come il padrone, perde le fattezze domestiche e partecipa ora con successo all'attività di dominio del territorio.

Nonostante questo processo di antropizzazione, mediante il cane, che in un certo senso si affianca all'uso del *brant* e dell'*arc,* strumenti che, in egual misura, vengono trasferiti dall'ambiente della *cort* a quella del *bois,* la prospettiva ritorna a essere esterna mediante l'intrusione del narratore che commenta obiettivamente:

> Seignors, molt fu el bois Tristrans,
> molt i out paines et ahans
> En un leu n'ose remanoir:
> dont lieve au main ne gist au soir. (vv. 1639-1642)
>
> (Signori, Tristano rimase a lungo nella foresta,
> lì gli toccò affrontare pene e affanni.
> Non osa rimanere in nessun posto:
> dove si alza al mattino non può dormire la sera).

E ancora poco dopo:

> Molt sont el bois del pain destroit
> -de char vivent -, el ne mengüent.
> Que püent il, se color müent?
> Lor dras ronpent, rains les decirent.
> Longuement par Morrois fuïrent. (vv. 1646- 1650)
>
> (Nella foresta soffrono per la mancanza di pane
> -vivono di carne-, non ne mangiano.
> Che possono farci se diventano sempre più pallidi?
> I loro abiti si lacerano, li strappano i rami della boscaglia.
> Per tanto tempo rimasero fuggiaschi nel Morrois).

Dalla prospettiva di Béroul, il termine *bois* si lega alle sofferenze, *paines et ahans,* anche pratiche, causate dalla mancanza del pane ed enfatizzate dall'uso reiterato dell'avverbio *molt*. Si enfatizza nuovamente la mancanza di stabilità che lo accomuna agli animali, che non gli consente di fermarsi in un unico luogo. All'immagine degli abiti regali e pregiati della corte, la veste di crine del cavaliere e la tunica grigia di Isotta, si oppone la selvatichezza dei *dras* che si impigliano, lacerati, tra i rami.

Il *bois* viene subito dopo messo nuovamente in relazione con la corte. Come si può appurare, risulta impossibile la valutazione del soggiorno presso il *bois* come dimensione a sé stante rispetto alla corte e agli eventi della corte, ma tutto risulta basarsi su una relazione dialogica.

La percezione degli abitanti nei confronti della dimensione del *bois* è di paura, *de Morrois erent si eschis / qu'il n'i osout un sol entrer* (dal Morrois si tenevano alla larga / al punto che nessuno osava avventurarsi lì), vv. 1664-1665. Nuovamente ritorna l'accezione iniziale della foresta, in questo caso confermata anche da Béroul stesso che afferma come Tristano *les feïst as arbres pendre* (li avrebbe fatti impiccare), v. 1668. Governal si trova *a un doitil / qui descendoit d'un fontenil* (presso un rigagnolo / che scendeva da una fonte), vv. 1671-1672, mentre il suo cavallo *de l'erbete paisoit novele* (pascolava sull'erbetta nuova), v. 1674. Questo contesto risulta dicotomicamente ameno: se i cornovalesi temono il Morrois per il pericolo mortale, Governal e il cavallo sembrano vivere in una dimensione amena, i due amanti, al contrario vengono descritti in tal modo:

> Tristran gesoit en sa fullie,
> estroitement ot enbrachie
> la roïne, por qu'il estoit
> mis en tel paine, en tel destroit.
> Endormi erent amedoi. (vv. 1675-1679)
>
> (Tristano giaceva nella capanna di rami,
> teneva stretta a sé
> la regina, perché egli era
> preso da una pena, da un'angoscia grande
> Dormivano tutti e due).

Alla *chanbre,* qualificata perlopiù in relazione al possesso di Isotta e, più raramente, di re Marco, corrisponde qui tematicamente, di nuovo, *sa fullie*, di Tristano. Gli amanti sono descritti emblematicamente come addormentati: nuovamente si enfatizza, insieme all'uso del verbo giacere, la condizione del loro peccato temporaneo. Dormono, non sono svegli, giacciono nel peccato e a ciò si aggiunge il *tel paine, tel destroit* provato dal personaggio. All'interno di questo contesto simbolico si presenta una scena nefasta che coinvolge Governal, che si trovava in un *esqoi* (trappola), v. 1680:

Governal vint une charire
en une land; luin arire
vit cel venir que il bien set
que ses sires onques plus het,
tot solement sanz escuier.
Des esperons a son destrier
a tant doné que il escache,
sovent el col fiert o sa mache.
Li chevaus ceste sor un marbre,
Governal s'acoste a un arbre.
Enbuschiez est, celui atent
qui trop vient tost et fuira lent. (vv. 1687- 1698)

(Governal seguì un sentiero
fino a una radura; lontano, dietro
vide arrivare quello che, lo sa bene,
il suo signore odia più che mai,
tutto solo, senza scudiero.
Con gli speroni al suo destriero
ha dato tanti colpi da lanciarlo al galoppo,
ripetutamente gli dà colpi di frusta sul collo.
Il cavallo incespica su una pietra,
Governal si accosta a un albero.
Si è nascosto, aspetta quello
che arriva veloce e fuggirà lento).

Sul piano della rappresentazione, il passaggio richiama la scena del verziere. In primo luogo ritorna qui la rima *arbre / marbre* che identificava l'ambiente della *cort:* il *marbre*, tuttavia, non veicola più la grandezza del marmo, bensì la pietra, denunciando la selvatichezza del luogo. In secondo luogo, l'albero nel verziere fungeva da strumento di nascondiglio per re Marco. Allo stesso modo, Governal si nasconde dietro di esso. In terzo luogo, l'azione che segue richiama un terzo aspetto che emerge nel verziere, la vendetta, sentimento provato già da re Marco nei confronti del nano, e l'uccisione:

Cil qui desoz l'arbre s'estait
vit le venir, hardi l'atent:
dit meus veut estre mis au vent
que il de lui n'ait la venjance (vv. 1702-1705)

(Quello che stava sotto l'albero
lo vide venire, l'aspetta ardito:
dice che vuole essere impiccato
piuttosto che rinunciare alla vendetta).

.

Governal saut de sen agait:

du mal que cil ot fait li menbre,
a s'espee tot le desmenbre,
li chef en prent, atot s'en vet.
Li veneor, qui l'ont parfait,
sivoient le cerf esmeü.
De lor seignor virent le bu,
sanz la teste, sot l'arbre jus. (vv. 1710-1717)

(Governal salta fuori dal nascondiglio:
si ricorda del male che quello ha fatto,
con la sua spada lo fa a pezzi,
prende con sé il capo mozzato, se ne va via.
I cacciatori, che lo avevano stanato,
inseguivano il cervo terrorizzato.
Del loro signore videro il busto,
senza la testa, giù sotto l'albero).

Come avveniva per l'imboscata per salvare Isotta, Governal salta fuori dalla vegetazione e con la sua *espee* uccide il barone. Se re Marco, poco prima, tagliava la testa del nano Frocin con lo stesso strumento, la medesima scena qui presente contribuisce nuovamente a creare una connessione semantica. I due ambienti condividono gli stessi oggetti sia naturali, l'albero, sia artefatti, la spada e l'arco e sono ugualmente funzionali ad eseguire gli stessi compiti: la vegetazione funge da nascondiglio, così come la spada serve per uccidere. La *venjance* si configura come la forza motrice di entrambe le azioni. Queste corrispondenze narrative in termini di richiami di oggetti e di vegetazione e in termine di azione con le stesse motivazioni contribuiscono a plasmare il *bois* come realtà parallela a quella della *cort*. Non si tratta di un polo positivo e di un polo negativo, quanto di realtà parallele in comunicazione tra di loro. Se nel verziere, inoltre, presso l'albero si evocava l'impiccagione, adesso qui si verifica di fatto l'uccisione, con l'immagine del capo mozzato. Questi eventi comportano, nuovamente, un focus negativo per gli altri abitanti che temevano Tristano *le preuz* (il prode), v. 1729.

Puis ont en pes le bois laisié,
n'ont pus el bois sovent chacié.
Des cel'ore qu'u bois entroit,
fust por chacier, chascuns dotoit (vv. 1725-1728)

(Dopodiché hanno lasciato in pace la foresta,
non sono più andati a caccia nel bosco.
Ognuno, nel momento in cui ci entrava,
fosse solo per cacciare, aveva paura).

Il *bois* si cristallizza anche per gli altri in maniera negativa, come luogo dell'uccisione. Anche per i cornovalesi il *bois* ha una valenza di antropizzazione, legata alla possibilità del *cachier*, al contempo, ritorna la stessa valenza precedentemente enucleata per la *forest* e per il

Morrois: tutti temono di addentrarsi in questa dimensione. Subito dopo la prospettiva si sposta sugli amanti, riprendendo la narrazione a partire da loro:

> Tristran se jut a la fullie,
> chau tens faisoit, si fu jonchie (vv. 1731-1732)
>
> (Tristano giaceva nella capanna,
> faceva caldo, ma era ben ricoperta di fogliame).

Anche in questo caso ritorna il senso della forte precarietà della condizione di Tristano resa massimamente dalla rima *fullie / jonchie* che conferma il livello di inselvatichimento in cui Tristano si ritrova. Si aggiunge, *endormiz est* (dormiva), v. 1733, enfatizzando nuovamente la condizione del dormire, tanto fattuale quanto simbolicamente evocatrice del suo stato di indemonimento. Governal raggiunge la *loge,* e *a la forche de la ramee* (all'incrocio dei rami che fanno da tetto) v. 1739, pone il capo mozzato sostenendo, rivolgendosi a Tristano, come *a ceste espee l'ai ocis* (l'ho ucciso con questa spada), v. 1745. La spada, simbolo del potere feudale, occorre qui in relazione all'uccisione, riproponendo la stessa situazione della corte di re Marco in quella di Tristano. Questa azione riflette subito dopo un ulteriore cambiamento onomastico in quanto quello stesso spazio viene adesso visto dalla prospettiva del paese, configurandosi, per tal motivo, come *forest*:

> Poor ont tuit par la contree.
> La forest est si esfree
> que nus n'i ose ester dedenz.
> Or ont le bois a lor talent
> La ou il erent, en cel gaut,
> trova Tristan l'Arc Qui ne faut.
> En tel maniere el bois le fist
> riens ne trove qu'il n'oceïst.
> Se par le bois vait cert ne dains
> se il atouchë a ces rains
> ou cil arc est mis et tenduz,
> se haut hurte, haute est feruz,
> et se il hurte a l'arc an bas,
> bas est feruz eneslepas.
> Tristran, par droit et par raison,
> qant ot fait l'Arc, li mist cel non.
> Molt a buen non l'Arc, "Qui ne faut":
> riens qu'il ne fire, bas ne haut. (vv. 1749- 1766)

> (Tutti nel paese hanno paura.
> La foresta incute tale timore
> che nessuno osa entrarci dentro.
> Ora hanno il bosco tutto per loro

Là dov'erano, in quel posto selvatico,
Tristano inventò l'Arco Infallibile.
Nel bosco lo costruì in modo tale
da uccidere tutto ciò che passa di là
Se nella foresta va un cervo o un daino
se quello tocca uno dei rami
tra i quali l'arco è predisposto e teso,
se urta in alto, è colpito in alto,
se lo urta in basso,
immediatamente è colpito in basso.
Tristano, giustamente per quella ragione,
quando costruì l'Arco, gli mise quel nome.
L'Arco ha un nome adeguato, "Infallibile":
non c'è nulla che non colpisca, in basso e in alto).

Il passaggio comporta la medesima riconfigurazione onomastica già rintracciata in precedenza con l'alternanza di *gaudine-forest-bois*. L'associazione *forest / esfree / ose ester*, amplificata anche dall'allitterazione, comporta che il luogo venga percepito dalla *contree,* in rima con *esfree*, in maniera talmente paurosa da non consentirne l'ingresso, ripresentando nuovamente la visione convenzionale della *forest* come luogo inaccessibile per timori arcani. Segue dopo pochissimi versi la ridenominazione di questo spazio come *bois.* Il passaggio è reso possibile da un cambiamento di prospettiva: se quell'ambiente per gli altri è *forest*, uno spazio in cui nessuno *ose ester dedenz*, per i due amanti è *bois*, ponendosi come esclusivo, rifugio, spazio selvatico, *cel gaut*, che si presta, però, all'antropizzazione, reale nucleo semantico del termine, il *bois* è *a lor talent,* la loro corte.

Il punto di vista extradiegetico viene consolidato, internamente alla narrazione, dalla prospettiva esterna del resto della popolazione che vede la *forest* come un luogo da temere, di cui avere *poor*. Questo senso di timore e di paura per cui nessuno ambisce ad addentrarsi, si pone semanticamente sullo stesso livello del Morrois ai vv. 1664-1665 *de Morrois erent si eschis / qu'il n'i osout un sol entrer.* La scelta del verbo *essere* come strumento di definizione della foresta contribuisce alla sua cristallizzazione in qualità di atavico spazio alieno, distinto dal mondo antropizzato e antropizzabile, e contrario alle norme del vivere comunitario. Il *bois*, diversamente, per gli amanti, è la loro corte e infatti si lega in questo contesto al processo di antropizzazione, messo in atto da Tristano. Esso si esplicita non solo nella caccia, ma soprattutto nell'attiva costruzione dell'arco, realizzata dal protagonista: *el bois le fist* e successivamente *ot fait,* veicolando come solo questo spazio consenta l'azione umana espressa, nuovamente, dal verbo *faire*, come avveniva in precedenza per la *loge*. I precedenti versi contribuiscono a consolidare l'immagine di potere di Tristano e la sua *autonoma* capacità di antropizzazione. Il personaggio *fist* un arco - non usa più gli strumenti della *cort* -

collocandolo tra i rami in maniera così strategica da favorire, in qualsiasi eventualità, la buona riuscita della pratica. L'ambiente selvaggio è nuovamente dominato, lo spazio si configura per questo come *bois*, in quanto presuppone che il rapporto di Tristano nei confronti di questa realtà sia di capacità di plasmazione e di controllo funzionalmente alla definizione del suo potere di sovrano e di cacciatore, binomio feudale, che ritorna subito dopo. Tristano inventa l'arco, lo costruisce, lo configura come suo strumento, autonomo rispetto alla realtà della corte di Cornovaglia, usato per *agire* e instaurare il suo potere. Se prima si presentava l'arco d'alburno di re Marco, tenuto in mano come segno di un potere acquisito, Tristano costruisce l'arco nel *bois*, lo forgia con le sue mani esplicitando come egli si adoperi attivamente per antropizzare il territorio. Il processo semantico è il medesimo del *brant* e dell'*espee:* se il *brant* è scheggiato a causa del suo intenso lavorio, l'*espee* di re Marco possiede un'impugnatura d'oro, segnalando due dimensioni diverse, la prima connessa alla ricerca della definizione del potere, la seconda legata all'espressione di un'autorità acquisita. Lo stesso meccanismo vale per l'*arc*: quello di re Marco, che tiene in mano, è già forgiato, è d'alburno, al contrario, Tristano ne costruisce uno, esplicitando due livelli diversi di potere.
La costruzione dell'arco, predisposto tra i rami del bosco, è tale che in qualsiasi caso la preda viene ottenuta. Questo passaggio è fondamentale perché risente di due azioni: l'autonoma costruzione dell'*Arc Qui ne faut*, che riflette le capacità di Tristano, legate all'antropizzazione del territorio, e la predisposizione tale che permette il dominio su di esso in qualsiasi caso. Tristano taglia i rami, *sa loge fait,* indottrina Husdent secondo le sue esigenze, si muove per il bosco, costruisce l'arco, *le fist.* L'uso dei verbi attivi per designare la sua azione e il suo movimento all'interno di questa realtà consente di enfatizzare sia la praticabilità del *bois* che si presta al fenomeno dell'antropizzazione, sia, da una prospettiva simbolica, la capacità del protagonista di dominare il territorio. E infatti subito dopo si conferma:

> Et molt lor out pus grant mestier,
> de maint grant cerf lor fist mengier.
> Mestier ert que la sauvagine
> lor aïdast en la gaudine,
> qar falliz lor estoit li pains
> n'il n'osoient issir as plains.
> Longuement fu en tel dechaz.
> Mervelles fu de buen porchaz:
> de venoison ont grant plenté. (vv. 1767-1777)
>
> (E gli fu veramente utile,
> li sfamò con molti bei cervi.
> Gli era necessario che la selvaggina
> li sostenesse durante la permanenza nella foresta,
> perché non avevano pane
> e non osavano avventurarsi nelle campagne.

Tanto tempo durò quell'esilio.
Ma straordinario fu il reperimento delle provviste:
ebbero una grande abbondanza di cacciagione).

La costruzione dell'arco, dunque, l'effettiva capacità di Tristano di modificare l'ambiente conduce a dei risultati positivi, riconosciuti anche dal narratore. Il protagonista riesce di fatto a dominare il territorio e a definire il suo potere feudale mediante la caccia, espressa dalla rima *sauvagine / gaudine.* Se la realtà del bosco è legata esclusivamente alla selvaggina, l'autore, richiama, in opposizione semantica, la realtà della campagna, orientata sul lavoro collettivo che porta come risultato il pane, mediante la rima *pains / plains.* Il cibo ricavato dagli ambienti imprime e caratterizza la vita negli spazi: le rime *sauvagine / gaudine* e *pains / plains* esprimono due realtà totalmente dicotomiche. Alla *vie collective intense* delle campagne,[266] per richiamare lo storico Bloch, che si esprime nella preparazione del pane, come cibo degli uomini, si oppone la vita solitaria e inselvatichita degli amanti, che nella *gaudine* possono nutrirsi solo di selvaggina, come gli animali. Se implicitamente si richiama il cibo pregiato della *cort,* in questo caso il paragone diretto è offerto dalla convivialità delle *plains* e, infatti, il narratore subito dopo richiama il loro *dechaz* che dura *longuement*, evocando l'iniziale valenza semantica della *forest* come *desert*. Il Morrois continua a configurarsi come un luogo di inselvatichimento, in netta contrapposizione rispetto alle *plains*, unico luogo che si trova in una posizione dicotomica: la collettività del lavoro umano non può competere con la realtà solitaria delle bestie che si nutrono solo di selvaggina. Al contempo, Béroul riconosce come Tristano riesca ad antropizzare il territorio, il risultato della costruzione dell'*Arc* risulta infatti il grande reperimento delle provviste, che gli consente di sopperire alle esigenze: il passaggio riportato rappresenta il momento apicale dell'antropizzazione del territorio, confermato positivamente anche dal narratore stesso.
Subito dopo inizia un graduale declino delle abilità del protagonista rispetto al *bois*. Per la prima volta Béroul introduce un riferimento temporale:

Seignor, ce fu un jor d'esté,
en icel tens que l'en aoste,
un poi après la Pentecoste.
Par un matin, a la rousee,
li oisel chantent l'ainzjornee.
Tristran de la loge ou il gist,
çaint s'espee, tot sol s'en ist.
L'Arc Qui ne faut vet regarder,
parmi le bois ala berser.
Ainz qu'il venist, fu en tel paine. (vv. 1776-1785)

[266] M. Bloch, *op. cit.,* p. 58.

(Signori, era un giorno d'estate,
all'epoca della mietitura,
un po' dopo la Pentecoste.
Al mattino, all'ora della rugiada,
gli uccelli cantano il sorgere del giorno.
Dalla capanna dove è solito dormire,
spada al fianco, Tristano esce tutto solo.
Va a controllare l'Arco Infallibile,
a caccia nel bosco.
Prima di poter far ritorno, fu in grande difficoltà).

Finora il soggiorno presso il Morrois era temporalmente reso esclusivamente dall'avverbio *longuement*, riportato sia dal narratore sia dall'eremita Ogrin per esprimere rispettivamente la realtà fattuale e la realtà simbolica dei due amanti. Adesso, Béroul inserisce per la prima volta un riferimento temporale che è connesso ai tempi della campagna, in relazione alla mietitura, e in relazione al calendario cristiano, dopo la Pentecoste, aprendo, pertanto, sia ad una tempistica comunitaria, condivisa, che elude l'esilio dei due amanti, sia ad una tempistica spirituale. Nuovamente torna il verbo giacere in relazione alla *loge*, che richiama l'inselvatichimento, a mio avviso, legato al *pechiéz*, e ritornano in questo caso entrambi gli elementi usati dal cavaliere per antropizzare il territorio. Da una parte, controlla la predisposizione dell'*Arc*, da lui costruito, d'altro canto, ha sempre al fianco la sua *espee*, che occorre qui per la prima volta. Mediante l'arco, strumento per la caccia, Tristano si configura come sovrano di questo territorio, e, al contempo, la presenza della spada, non più il *brant*, rafforza il suo potere. A questo livello, sembra che l'autorità sia stata ormai definita nella realtà selvatica e la presenza di entrambi gli oggetti conferma questa percezione. Il protagonista si presenta, cioè, esattamente alla stregua di re Marco a corte: se in precedenza quest'ultimo teneva in mano il suo arco e al fianco aveva la spada, adesso Tristano possiede entrambi gli oggetti del potere. La cifra del passaggio identitario è data dal riferimento non più al *brant*, come mezzo di antropizzazione, ma alla spada, come espressione del potere acquisito, portata al fianco. Tuttavia, questa presentazione viene subito messa in relazione alla difficoltà, *tel paine,* riscontrata dal personaggio, confutando l'immagine precedente.
Béroul apre una parentesi relativa alla passione vissuta dai due amanti, in quanto qui essi hanno *lor aaisement,* (il loro piacere), v. 1788:

Ainz, puis que le tens que el bois furent
deus genz itant de tel ne burent (vv. 1789-1790)

(Prima di loro, mentre furono nella foresta,
mai due furono così ubriachi d'amore).

Richiamando la scena del verziere e del giardino della corte, dove i due amanti erano stati colti dai *felons* in atteggiamenti inequivocabili, il *bois* si configura come forma di continuità semantica rispetto all'ambiente della corte di Cornovaglia, veicolando il senso della passione che permane in questa nuova realtà nonostante l'avversità dello spazio. La lussuria, la *fol'amor*, dettata dal filtro, così come la vendetta, lega lo spazio selvaggio e lo spazio antropizzato. Nonostante il riferimento alla passione vissuta dagli amanti, la prospettiva si sposta subito dopo sull'incapacità di Tristano, simbolica, di non controllare adeguatamente il territorio:

La roïne contre lui live.
Li chauz fu granz, qui molt les grive.
Tristran l'acole et il dit ce:
«……».
«Amis, ou avez vos esté?».
«Aprés un cerf, qui m'a lassé.
Tant l'ai chacé que tot m'en duel.
Somel m'est pris, dormir me vel». (vv. 1795-1802)

(La regina si alza per accoglierlo.
Faceva un gran caldo, che veramente li sfiancava.
Tristano l'abbraccia e le dice:
«……».
«Amico mio, dove sei stato?».
«Appresso a un cervo, che mi ha sfinito.
L'ho tanto inseguito che sono tutto indolenzito.
Ho sonno, voglio dormire).

La situazione è quella iconica: Isotta attende presso la sua *loge*, mentre Tristano si reca a caccia, ricalcando i ruoli della *cort*. Tuttavia, per la prima volta si enfatizzano le difficoltà di Tristano in relazione al processo di antropizzazione del *bois*. Diversamente dai precedenti versi, in cui Tristano brillantemente imponeva il proprio potere sul territorio, emerge adesso l'incapacità: il cacciatore ha inseguito fino a sera un cervo e ora è indolenzito. Rispetto alle prime scene di caccia, in cui il cavaliere mostrava una padronanza totale, che raggiungeva l'acme con l'utilizzo dell'*Arc*, adesso la situazione è simbolicamente diversa, subisce un graduale declino. La scena si focalizza, poi, sulla *loge*:

La loge fu de vers rains faite,
de leus en leus ot fuelle atraite,
et par terre fu bien jonchie. (vv. 1803-1806)

(La capanna era fatta di rami verdi,
da parte a parte era stato messo del fogliame,
e per terra ne era ben ricoperta).

Il passaggio richiama un'altra volta il processo di antropizzazione, reso questa volta dai verbi passivi: *fu faite, ot atraite, fu jonchie.* Al contempo, si enfatizza nuovamente il legame del rifugio con la realtà selvatica mediante la reiterazione dei sostantivi *loge, rains, fuelle, terre, jonchie*. Al grigio della corte si oppone il verde del fogliame, mostrando di nuovo la forte precarietà della dimensione. Segue il passaggio narrativo:

> Yseut fu premire couchie.
> Tristran se couche et trait s'espee,
> entre les deux chars l'a posee.
> Sa chemise out Yseut vestue.
> Se ele fust icel jor nue,
> mervelles lor fust meschoiet!
> Et Tristran ses braies ravoit.
> La roïne avoit en son doi
> l'anel d'or des noces le roi,
> o esmeraudes planteïz.
> Mervelles fu li dois gresliz,
> a poi que li aneaus n'en chiet. (vv. 1806 - 1817)
>
> (La prima a distendersi fu Isotta.
> Si adagia anche Tristano e sguaina la spada,
> la pone tra i due corpi.
> Isotta indossava la sua camicia.
> Se quel giorno fosse stata nuda,
> che grande sventura li avrebbe colpiti!
> Anche Tristano indossava i suoi calzoni.
> La regina aveva al dito
> l'anello d'oro delle nozze col re,
> tempestato di smeraldi.
> Il dito era terribilmente smagrito,
> per poco l'anello non si sfilava).

L'imminenza della fine degli effetti del filtro segue l'introduzione progressiva degli oggetti della *cort* ed un graduale ritorno allo *status quo*, simboleggiato dalla nuova funzione svolta dall'*espee*. Se, in precedenza, il *brant* serviva per tagliare i rami e forgiare il *bois*, qui assume un valore divisorio. La spada divide i due corpi**;** dunque, l'elemento feudale funge da strumento di ripristino dei ruoli, di evocazione della loro separazione. In maniera progressiva, ricorrono tutti gli altri oggetti feudali: oltre alla *chemise* di Isotta e ai *braies* di Tristano, si enfatizza per la prima volta un simbolo del legame coniugale, ossia l'anello d'oro tempestato di smeraldi, dove il verde dei rami viene ora sostituito dal verde della pietra preziosa. L'evocazione degli oggetti apre e prepara narrativamente all'incursione di re Marco. I due amanti vengono rappresentati *couchiez* (distesi), v. 1818. L'immagine presenta dei tratti idilliaci:

Uns rais decent desor la face
Yseut, que plus reluist que glace.
Eisi s'endorment li amant,
ne pensent mal ne tant ne quant. (vv. 1829- 1832)

(Un raggio di sole discende sul viso
di Isotta, che più riluce del ghiaccio.
Così stanno dormendo gli amanti,
non pensano a nulla di male).

Isotta, oltre a essere definita *la gente* e *la bele,* emerge in questo contesto per il viso illuminato, immagine che ritorna sia al v. 1949, *Yseut la bele o le cler vis* e al v. 2609, *Yseut o cler vis* (Isotta dal viso luminoso). La rappresentazione degli amanti che dormono si inserisce all'interno di una cornice idilliaca, che, al contempo, viene interrotta da una nuova incursione:

Par le bois vint uns forestiers,
qui avoit trové lor fulliers
ou il erent el boi geü.
Tant a par le fuellier seü
qu'il fu venuz a la ramee
ou Tristran out fait s'aünee.
Vit les dormanz, bien les connut:
li sans li fuit, esmarriz fut. (vv. 1839-1846)

(Per la foresta arrivò un guardacaccia,
che aveva trovato il fogliame
nei luoghi dove si erano fermati a dormire.
Tanto ha seguito le tracce dei mucchi di foglie
che era arrivato alla capanna di rami
dove Tristano teneva la sua base.
Vide i due che dormivano, li riconobbe:
il sangue nelle vene lo abbandonò, era atterrito).

La precedente ripetizione di *fullie* si lega alla presenza di *fulliers* e *fuellier* e nuovamente enfatizza il senso della selvatichezza reso anche dalla rima *ramee/s'aünee,* che assume un valore maggiore in quanto riportato da occhi esterni ai due amanti. I protagonisti vengono rappresentati nuovamente in relazione al dormire, ripetuto nuovamente ai vv. 1853-1855, *Tristran avoc s'amie dort / par poi qu'il ne reçurent mort / D'iluec endroit ou il dormoient* (Tristano con la sua amica continua a dormire / mancò poco che fossero ammazzati / da quel posto dove dormivano). In maniera significativa il verbo *dormir* incornicia il riferimento al *mort,* avvalorando la tesi secondo cui l'attività del dormire non veicoli una mera azione fattuale, ma essi siano di fatto morti, in quanto giacciono nel peccato. La rima *dort / mort* richiama lo stato di *home mort* espresso da Ogrin e, letta da questa prospettiva, permette di appurare come la connessione tra il dormire e il morire enfatizzi, tramite le parole iniziali di

Ogrin, il loro permanere nella realtà del peccato. Dormono perché sono spiritualmente morti, giacciono nella *loge* nel *bois* perché giacciono nel peccato. Dopo essere stati così scoperti dal guardacaccia, la scena si sposta successivamente sulla corte di Cornovaglia, dove re Marco presso la *sale* risponde ai suoi doveri sociali.

In precedenza è stato appurato come in maniera progressiva il potere di Tristano si esaurisce e ciò è dettato non solo dall'incapacità della caccia, ma anche dal fatto che gradualmente Béroul introduca in maniera insistente oggetti della corte utilizzati nella loro funzione originaria, quale la spada, come strumento di divisione, e l'anello coniugale di Isotta. Il dissolvimento dell'autorità del protagonista si affianca, dunque, ad un potenziamento della corte e del potere di re Marco, che si rivolge al guardacaccia, arrivato alla *cort* per denunciare la presenza dei due amanti, in questo modo:

> A toi nus hon veé son gage
> ou chacié vos de ma forest? (vv.1882-1883)
>
> (Qualcuno ti ha negato ciò che ti è dovuto
> o cacciato dalla mia foresta?)

L'accezione della *forest* come proprietà del re ritorna anche etimologicamente in quanto il primo significato risulta essere «étendue de terrain boisé dont l'usage est réservé au roi, à un seigneur».[267] Re Marco usa, dunque, il termine *forest* al fine di evidenziarne la sua potestà e la sua autorità su di essa, resa massimamente dall'uso dell'aggettivo possessivo *ma*. Per Tristano inizialmente, è un *chastel o mur,* per Béroul è un *desert,* per la *contree* è *la forest*, aliena, spaventosa, ai margini della vita sociale, dalla prospettiva di re Marco è *ma forest*, percepita in relazione alla sua autorità giuridica. Non è più *bois*, *a lor talent*, ma è *ma* forest. Il tentativo di Tristano di antropizzare il territorio e di imporre il suo potere si scontra con la realtà sociale ed il richiamo alla vera autorità, di Marco, mettendo in discussione il potere del cavaliere. Il guardacaccia rivela di aver trovato Tristano e si propone di portarlo *ou il dort* (dove sta dormendo), v. 1892, e si enfatizza subito dopo come *fermement erent endormi* (erano addormentati profondamente), v. 1895, al punto che egli ne ebbe *grant poor*, v. 1896. Ancora una volta, da una prospettiva esterna, si enfatizza la condizione in cui riversano: dormivano, *fermement,* si rievoca una simbolica forma di morte, consolidata dalla reazione di timore del guardacaccia. La risposta di re Marco contribuisce nuovamente a definire la sua identità di uomo iroso, *esfreez est, forment s'aïre* (è agitato, si incollerisce parecchio), v. 1898 e il

[267] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 708.

guardacaccia si propone di portarlo nel Morrois dove i due, *dorment estroit et enbrachiez* (dormono stretti abbracciati) v. 1903.

Il re si sposta, da solo; la prima azione che fa è quella di portare la spada, *li rois a fait sa sele metre / s'espee çaint* (il re ha fatto sellare il cavallo / cinge la spada) vv. 1945-1946. Si verifica il passaggio massimo che mette in discussione il potere di Tristano sul nuovo territorio, l'incursione del reale proprietario:

> El bois entrent, qui molt onbroie.
> Devant le roi se met l'espie.
> Li rois le sieut, qui bien s'i fie
> en l'espee que il a çainte,
> dont a doné colee mainte. (vv. 1962-1966)
>
> (Penetrano nel bosco, che è pieno di ombra.
> La spia cammina davanti al re.
> La segue il re, che si fida veramente solo
> della spada che ha al suo fianco,
> con la quale ha dato tanti colpi).

Nuovamente la spada costituisce il simbolo del passaggio: se, adesso, è posta come strumento di divisione tra Tristano e Isotta, in questo caso re Marco la cinge, la porta con sé esplicitando nuovamente il suo potere feudale. In maniera significativa, nel contesto del *bois* si ottengono ulteriori informazioni riguardo la sua figura, l'avvicinamento viene descritto in questi termini:

> A la branche d'un vert pomier
> la reigne lïent du destrier.
> Poi vont avant, qant ont veü
> la loge por qu'il sont meü
> Li rois deslace son mantel,
> dont a fin or sont li tasel.
> Desfublez fu, molt out gent cors.
> Du fuerre trait l'espee fors,
> iriez s'en torne, sovent dit
> qu'ore veut morir s'il nes ocit. (vv. 1979-1988)
>
> (Al ramo di un verde melo
> legano le redini del destriero.
> Avanzano un poco, fin quando non vedono
> la capanna per la quale sono giunti fin là.
> Il re si slaccia il mantello,
> dagli alamari di oro fino.
> Così svestito, aveva veramente una bella persona.
> Tira fuori la spada dal fodero,
> pieno di rabbia torna sui suoi passi, ripete
> che vuole morire, se non li uccide).

Se il grigio del marmo veicola l'antropizzazione dello spazio, il *vert* definisce l'ambiente del Morrois, non solo in riferimento ai già visti *vers rains,* e implicitamente al riferimento al fogliame, ma anche per il *vert pomier.* Si ottengono ulteriori informazioni riguardo la figura di re Marco, considerato *molt out gent cors*, che si aggiungono a quelle già acquisite: egli incarna la realtà antropizzata: possiede un mantello ricamato d'oro, esempio di una massima antropizzazione. Re Marco entra nella *loge* con la *nue espee* (spada sguainata), v. 1989. La stessa *nue espee* (spada nuda), v. 2000 si ritrova come strumento di divisione tra i due corpi. La medesima costruzione conduce a due legami semantici diversi. Se re Marco tende ad estrarre l'*espee* in preda all'ira e far cadere *li cop* (la spada), su di loro, v. 1995, dunque esprime la capacità dell'uccisione, lo stesso strumento si trova come oggetto di riordino feudale; egli vede *la nue espee / qui entre eus deus les desevrot* (la spada nuda / che tra di loro li separava), v. 2000-2001, e si ferma.

Insieme al mantello con gli alamari d'oro, la ricorrenza topica della *espee nue* e della *nue espee* è molto significativa in quanto viene rievocata da una duplice prospettiva: come strumento identificativo del sovrano e come oggetto che assicura l'ordine feudale e sociale: divide i due amanti, vestiti. Nel contesto in cui, come già visto, la vestitura svolge un ruolo simbolico cruciale, risulta interessante l'enfasi sulla spada sguainata contrariamente agli amanti vestiti. Li trova, inoltre, addormentati, *endormi sont,* v. 2016, reiterato anche al v. 2019, *cest endormi* (quelli che dormono). Il re riconosce inoltre, alla stregua di Béroul, la realtà difficile del Morrois. La *forest* si legava al senso del *longuement* ai vv. 1305 e 1307 alla stregua del Morrois al v. 1650, anche *bois* viene usato per enfatizzare il lungo periodo di permanenza vissuto dai due amanti, al v. 2007 *ci sont el bois, bien a lonc tens,* (sono nella foresta è ormai tanto tempo) dalla prospettiva di re Marco.

Re Marco sostiene di volergli dare la prova, *qu'il furent endormi trové* (di essere stati trovati addormentati), v. 2025:

> Ge voi el doi a la reïne
> l'anel o pierre esmeraudine:
> or li donnai, molt par est buens,
> et g'en rai un qui refu suens.
> Osterai li le mien du doi.
> Uns gans de vair rai je o moi
> qu'el aporta o soi d'Irlande:
> le rai qui sor la face brande
> qui li fait chaut en vuel covrir.
> Et qant vendra au departir,
> prendrai l'espee d'entre eus deus
> dont au Morhot fu le chief blos. (vv. 2029-2040)

(Vedo al dito della regina
l'anello con lo smeraldo:
gliel'ho regalato io, è di grande valore,
ed ho con me un altro dei suoi.
Le toglierò il mio dal dito.
Ho con me un guanto di pelliccia
che portò con sé dall'Irlanda:
il raggio che le colpisce il viso
e le fa caldo voglio coprire.
E prima di andarmene,
prenderò la spada tra di loro,
con la quale al Moroldo fu tagliata la testa).

Nella realtà vegetale e del peccato del *bois,* si inserisce adesso in maniera esplicita il rapporto tra la dimensione feudale e quella selvatica. Gli oggetti presentati da re Marco rievocano non solo la realtà della *cort,* ma sono connessi al passato dei personaggi e alle loro identità. Il primo oggetto fondamentale relativo alla corte è l'anello con lo smeraldo, che si presenta come *molt par est buens*. Alla precarietà e alla selvatichezza della *loge* si oppone l'oro del mantello di re Marco, al verde dei rami si contrappone nuovamente il verde dello smeraldo, della realtà antropizzata, evidenziando la differenza tra le due aree. Ai *dras* che si laceravano tra i rami e all'inselvatichimento animalesco dei personaggi si contrappone una forma diversa di animalizzazione, quella, cioè, lavorata dall'uomo, e forgiata per il lusso e l'opulenza, *uns ganz de vair*. Quest'ultimo non solo costituisce un elemento identificativo della corte e della regalità di Isotta, ma implica l'antropizzazione dell'uomo rispetto all'ambiente animale, in dicotomia rispetto alla vita condotta da Tristano e Isotta presso il *bois*, dove hanno assunto tratti animaleschi. Al mantello di re Marco, impreziosito dall'oro, infatti, si contrappone il mantello animalesco dello scoiattolo, che Tristano è stato costretto a "indossare" in quella realtà, dimenticando le sue vesti di crine da cavaliere. Il terzo oggetto relativo alla *cort* è la spada, che rievoca la morte del Moroldo, dunque, ricorda a Tristano il suo ruolo di cavaliere. Rispetto, dunque, all'inselvatichimento dettato dal dormire, re Marco introduce oggetti della realtà antropizzata legati al passato di cavaliere di Tristano e di Isotta, sia come principessa sia come moglie di Marco, dunque, come regina. Il sovrano vede *les deus dormanz* (i due che dormivano insieme), v. 2042, pone i guanti sul viso di Isotta, scambia l'anello, e *l'espee qui entre eus deus est / souef oste, la soue i met* (la spada che è messa tra i due / toglie piano, ci mette la sua), vv. 2051-2052, successivamente, *dormant les let* (li lascia che dormono), v. 2057, condizione peccaminosa dei due amanti, evocata poco dopo anche da Béroul, in riferimento a *des endormiz / que li rois out el bois gerpiz* (dei due addormentati / che il re aveva lasciato nel bosco), vv. 2065-2066.

La prospettiva ritorna sulla regina e sul suo sogno nella foresta.[268] Finora il processo storico-sociologico legato al tentativo di ascesa sociale era stato espresso dalla prospettiva di Tristano. Isotta si configura come un personaggio attivo nella misura in cui il contesto sociale lo permette. Il sogno propone un'ulteriore visione: in una *gaudine* due leoni stanno per divorarla, alla fine la prendono per mano, atto non rassicurante, in quanto lei per terrore getta un urlo. Nella misura in cui, come sostiene Paradisi, i due leoni simboleggiano Tristano e re Marco, emerge un'ulteriore accezione della protagonista, che, nella realtà onirica, ma non solo, si configura come una pedina funzionale agli obiettivi sociologici dei due pretendenti: nel primo caso funzionalmente all'usurpazione regale e all'espressione di una nuova dinastia, nel secondo al consolidamento e alla continuità della sua stirpe.

Al risveglio, le cade sul viso *le gant paré du blanc hermine* (il guanto di ermellino bianco), v. 2077, dove l'ermellino è associato per antonomasia al mondo della regalità e della purezza. Al bianco del guanto si oppone il volto di Tristano, che *tote la face avoit vermelle* (aveva il viso vermiglio), v. 2080. Tristano, impaurito, *l'espee prent come home iriez / regarde el brant, l'osche ne voit / vit le pont d'or qui sus estoit: connut que c'est l'espee au roi* (afferra la spada come in preda all'ira / guarda la lama, non vede la scheggiatura / vede l'impugnatura d'oro che sta sotto / riconosce che è la spada del re), vv. 2082-2084. La spada, dunque, come visto anche in precedenza, cambia significato: se finora il *brant* serviva all'antropizzazione, adesso esso si sostituisce all'*espee* del re, dal manico d'oro. Anche Isotta riconosce l'anello regalatogli dal re. Particolare attenzione è data allo scambio della spada, v. 2094 e al v. 2109 da parte di Tristano. I due impalliditi scappano, riportando al forestale che *nos a trovez ci endormis / s'espee lait, la moie en porte* (ci ha trovato addormentati / ha lasciato la sua spada, si è portato la mia) vv. 2108-2109, anche l'*anel le buen* ha portato via, v. 2111. Questo li conduce ad attraversare il Morrois, v. 2129 e ad enfatizzare l'aspetto della sofferenza, che Béroul considera sempre legato al *lovendrins.*

L'incursione di re Marco e l'inserimento degli oggetti della corte contribuiscono, in concomitanza rispetto alla fine degli effetti del filtro, ad indebolire il potere di Tristano, già reso instabile dal precedente riferimento alla caccia e nuovamente reiterato al passaggio successivo, quando nuovamente si enfatizza l'incapacità di Tristano di segnare il territorio:

> L'endemain de la saint Jehan
> aconpli furent li troi an
> que cil vin fu determinez.
> Tristran fu de son lit levez.
> Iseut remest en sa fullie.

[268] Per quanto riguarda il sogno e il suo significato, si rimanda a Béroul, *op. cit.*, alla nota al v. 2067, p. 218.

Tristran, sachiez, une doitie
a un cerf traist qu'il out visé.
Par les flans l'a outrebersé:
fuit s'en li cerf, Tristran l'aqueut,
que soirs fu plains tant le porseut.
La ou il cort aprés la beste,
l'ore revient - et il s'areste -
qu'il ot beü le lovendrant. (vv. 2149-2161)

(L'indomani della festa di san Giovanni
si compirono i tre anni
per i quali quel filtro era stato preparato.
Tristano si era alzato dal suo giaciglio,
Isotta rimase nella capanna.
Tristano, sappiatelo, una freccia
scagliò contro un cervo, dopo aver preso la mira.
L'ha trapassato ai fianchi:
il cervo fugge, Tristano lo insegue,
tanto lo insegue fino al cader della sera.
Là mentre corre appresso all'animale,
scocca l'ora - ed egli deve fermarsi -
in cui aveva bevuto il filtro d'amore).

Nuovamente, per la seconda volta, ritorna il preciso riferimento temporale che segue la calendarizzazione religiosa, per esprimere l'avvicinamento della fine dei tre anni. Il riferimento cristiano è specifico in quanto rievoca la festa di San Giovanni Battista, anticipando narrativamente la rinascita spirituale dei due amanti. La ripetizione dell'aggettivo possessivo *son lit* e *sa fullie* contribuiscono a creare di nuovo una corrispondenza semantica rispetto alla corte di re Marco. La presentazione dei ruoli è la medesima: come al solito, Tristano va a caccia, Isotta rimane presso la *loge*, sua *chanbre* selvatica, in equivalenza semantica rispetto al rapporto tra re Marco che, al v. 595, *s'en vet el bois,* mentre Isotta rimane nella sua residenza. Tuttavia, in questo caso, emerge un'incapacità e un'inadempienza del cavaliere, e, dunque, diversamente dal re, non impone il proprio potere sullo spazio circostante. All'inizio del soggiorno, Tristano definiva con successo la propria autorità su questo spazio attraverso la caccia. già poco prima del risveglio del filtro, emergeva un'incapacità di esercitare il proprio dominio sul *bois:* se in precedenza riusciva ad uccidere la preda immediatamente, in questo caso, non riesce a prendere adeguatamente la mira, il cervo fugge e Tristano, invano, lo insegue fino a sera. La scena, infatti, si ferma simbolicamente mentre lui insegue l'animale, inutilmente.

Nel momento in cui *l'ore revient* (scocca l'ora), v. 2160, immediatamente *a lui seus senpres se repent* (subito dopo dentro di sé comincia ad avere ripensamenti), v. 2162. Emblematicamente, come si accennava in precedenza, il verbo di riferimento è *se repentir,*

creando una corrispondenza narrativa rispetto all'episodio del romitaggio. Nel momento in cui gli effetti del filtro terminano, e lui si ferma, l'azione immediata è quella del *se repentir,* il risveglio dallo stato del peccato si accompagna al pentimento, a cui segue il ricordo del suo ruolo che passa per lo spazio:

Oublïé ai chevalerie,
a seure cort et baronie.
Ge sui essillié du païs.
Tot m'est failli et vair et gris.
Ne sui a cort a chevaliers.
Deus! Tant m'amast mes oncles chiers,
se tant ne fuse a lui mesfez!
Ha! Deus, tant foiblement me vet!
Or deüse estre a cort a roi
et cent danzeaus avoques moi,
qui servisent por armes prendre
et a moi lor servise rendre.
Aler deüse en autre terre
soudoier et soudees querre
Et poise moi de la roïne,
qui je doins loge por cortine.
En bois est**,** et si peüst estre
en beles chanbres, - o son estre -
portendues de dras de soie (vv. 2167-2185)

(Ho dimenticato la cavalleria,
la corte sicura e l'essere nobile.
Sono esiliato dal paese.
Non ho più pellicce di vaio e di grigio.
Non sono a corte come cavaliere.
Dio! Mi vorrebbe tanto bene il mio caro zio
se non fossi in torto con lui!
Ah, Signore, mi va proprio male!
In questo momento dovrei essere alla corte del re
e avere con me cento baccellieri
che servono per diventare cavalieri
e offrono a me il loro servizio.
E invece dovrei andarmene in terra straniera
a fare il mercenario e a cercare una paga.
E mi dispiace per la regina,
a lei per dimora offro una capanna.
Vive nella foresta, e potrebbe starsene
in belle stanze - nella condizione che le spetta-
tappezzate di drappi di seta).

Il risveglio comporta un immediato confronto della propria condizione rispetto alla corte di Cornovaglia anche in merito all'identità del personaggio: Tristano riconosce adesso la realtà degli spazi. In primo luogo, ricorda il suo ruolo di cavaliere, e subito dopo, *a seure cort.* Se inizialmente la *forest* veniva percepita come un *chastel o mur,* in cui sentirsi *seür,* adesso il

Morrois perde questa valenza rivelandosi chiaramente nella sua selvatichezza. Il Morrois non è più *a lor talent*, ma si riconosce per ciò che è. In secondo luogo rammenta le *pellicce di vaio e di grigio.* Tristano ha vissuto un processo di inselvatichimento sin dalla chiesa sull'altura, quando lasciava i suoi abiti di cavaliere, per indossare abiti più animaleschi. Al suo inselvatichimento personale, all'implicita assimilazione ad un animale si oppone adesso contrastivamente il ricordo di un'altra forma di selvatichezza, non primitiva, ma forgiata e lavorata dalla mano umana, rappresentata dal lusso e dall'opulenza delle pellicce. Subito dopo, infatti, si ricorda di non essere a corte, come *chevaliers.* Il riconoscimento del suo ruolo è, cioè, veicolato dagli abiti; emblematicamente si fa anche riferimento al grigio, colore che come già visto in precedenza, qualifica la corte. Al contempo, il ricordo del suo stato come cavaliere si lega al discorso storico-sociologico, in quanto Tristano richiama il suo ruolo mediante il *servir*.[269]

La stessa riflessione emerge per Isotta. All'inizio del soggiorno, la donna era configurata come *roïne* nella *gaudine*, adesso si esplicita la verità: nel contesto del *bois*, la sua funzione regale, *son estre,* non viene riconosciuta come tale, ma a lei viene offerta solo una *loge por cortine*, degradandola ad un ruolo che non le pertiene. Alla *fullie* si oppone, infatti, il ricordo delle *beles chanbres*, ai *vers rains* i *dras de soie*, alla *chanbre* che era definita *painte,* dunque resa esteticamente dalla mano dell'uomo, si oppone una semplice *loge*. Il *bois* viene, dunque, percepito da Tristano nella sua precaria antropizzazione riconosciuto come inadeguato rispetto ai loro ruoli feudali, non è più in maniera esclusiva e positiva *a lor talent*, ma anche il cavaliere lo riconosce adesso come dimensione selvaggia, invertita di segno rispetto alla corte di Cornovaglia. Immediatamente si evoca il perdono a Dio ed emblematicamente questo passaggio è accompagnato da un'azione cruciale di Tristano. La richiesta del perdono si accompagna al fatto che *Tristran s'apuie sor son arc* (Tristano si appoggia al suo arco), v. 2197. L'arco qui non svolge più la sua funzione di dominio sul territorio. Il reale momento in cui Tristano smetterà di configurarlo con valenza feudale, sarà quando, rientrato dalla corte, dopo aver consegnato la lettera a re Marco, egli *met jus son arc* (mette giù il suo arco), v. 2512. In questo stadio, Tristano s'appoggia al suo arco. Se prima del risveglio l'arco definiva la sua capacità di dominare il territorio, adesso esso si appoggia, non lo utilizza più.

La medesima realizzazione mediante lo spazio coinvolge Isotta:

> En bois estes com autre serve,
> petit trovez qui ci vos serve,
> Je suis roïne, mais le non

[269] Anche nella poesia trobadorica, per ciò che concerne l'opposizione aristocrazia-piccola nobiltà occorrono i medesimi campi semantici, cfr. in particolare Arnaut de Maruelh nel suo *Ensenhamen,* citato da E. Köhler, *op. cit.,* pp. XXXVIII-XXXIX.

en ai perdu par la poison
que nos beümes en la mer. (vv. 2205-2209)

(Siete nella foresta come una serva qualsiasi,
trovate poco qui chi deve servirvi!
Sono regina, ma il nome
ne ho perduto per il veleno
che abbiamo bevuto in mare).

Isotta non era mai stata demansionata sul piano identitario, Béroul aveva sempre mantenuto un giudizio positivo nei suoi confronti. Per la prima volta, in questo contesto Isotta designa se stessa come *autre serve.* L'iniziale valenza semantica della rima *roïne* / *gaudine* si annulla, in quanto non viene espletata qui la sua funzione regale, non viene servita, ma lei stessa è denigrata come serva. Ricorda la sua identità di regina, ma sostiene di averla persa, aspetto che ritorna dopo pochi versi:

Les damoiseles des anors,
les filles as frans vavasors
deüs ensemble o mor tenir
en mes chanbres, por moi servir (vv. 2213-2216)

(Le damigelle d'onore,
le figlie di nobili valvassori
dovrei tenere con me
nei miei appartamenti, per servirmi).

Se Tristano, abbassato al livello di un animale selvatico, si ricorda contrastivamente e inversamente delle pellicce e, quindi, del suo *status* di appartenenza, Isotta, allo stesso modo, identificandosi presso il *bois* come serva, rammenta la sua reale funzione di regina: dovrebbe vivere presso le sue *chanbres* ed essere servita. Il *bois,* spazio capovolto, non viene più assimilato ai processi di antropizzazione che consentono di configurarlo come una corte selvatica, ma adesso, secondo un'agnizione che passa per il ricordo dello spazio antropizzato, si rivela per quello che è: una dimensione inumana, bestiale, Isotta è una serva, Tristano è qui degradato ad una forma animalesca, ma dovrebbe stare a corte e indossare le sue pellicce, inteso, simbolicamente, come assurgere al suo ruolo di cavaliere. Se Isotta ricorda del suo ruolo, dunque di essere servita, anche Tristano, nel confronto successivo con Isotta, ritorna a riconoscere la possibilità di servire suo zio, vv. 2241-2242, *gel servoroie a grant honor / comme mon oncle et mon seignor* (io lo servirei con onore / come mio zio e sovrano). Nel corso del confronto tra i due amanti, il *bois* perde definitivamente la valenza semantica dell'antropizzazione e si mostra per la sua primitività:

Ne vosise la departie,
s'estre peüst la conpaignie,
ne fust, bele, la grant soufraite
que vos soufrez et avez faite
toz dis, por moi, par desertine.
Por moi perdez non de roïne.
Estre peüses a anor,
en tes chanbres, o ton seignor,
ne fust, dame, li vins herbez
qui a la mer nos fu donnez. (vv. 2253-2262)

(Non avrei voluto la separazione,
se fosse stato possibile stare insieme,
se non fosse, mia bella, per la grande miseria
che voi patite e avete patito
tutti i giorni, a causa mia, per il luogo selvaggio.
A causa mia perdete la dignità di regina.
Potresti vivere con tutti gli onori
nelle tue stanze, con tuo marito,
se non fosse, signora, per il vino d'erbe
che ci fu offerto nel viaggio in mare).

Isotta non è più *roïne* nella *gaudine*, la sua identità di regina è ora connessa al deserto, mediante la rima *desertine / roïne.* Tristano, in altre parole, risvegliatosi dallo stato del peccato, riconosce lucidamente le dimensioni e fa propria la prospettiva di Béroul. Mentre infatti nei vv. 1273-1304, Tristano, presso il *bois,* antropizzava il suo territorio, cacciava, preparava il rifugio e dormiva con Isotta, Béroul commentava con:

Seignors, eisi font longuement
en la forest parfondement
longuement sont en cel desert (vv. 1305-1307)

(Signori, così vivono per lungo tempo
nel cuore della foresta,
per lungo tempo sono in quel luogo di solitudine).

L'autore riconosceva, contrastivamente rispetto le percezioni di Isotta, gioiosa nella *gaudine*, e di Tristano, sicuro nel suo *chastel o mur*, la realtà della difficile condizione dei due amanti. Adesso, Tristano assorbe le parole dell'autore riconoscendo il *bois* come *forest,* rivelando la sofferenza per la durata del tempo, *toz dis,* che corrisponde al bérouliano *longuement*, e il senso di solitudine dello spazio, *par desertine,* già anticipato da Béroul tramite la corrispondenza *forest / desert.* Non si parla più della passione presso il *bois*, ma di una *grant soufraite.* Se prima del risveglio, quello stesso spazio veniva valutato come *bois*, *a lor talent*, adesso assume le accezioni semantiche della *forest*, un deserto.

La rappresentazione del Morrois comporta dunque delle riflessioni. La prima è legata alla forte dialogicità con l'ambiente della corte: lo spazio non è univocamente organizzato, ma le due aree sono presentate secondo una relazione orientata su costanti richiami e rifunzionalizzazioni che coinvolgono l'aspetto antropizzato e selvaggio, simbolico e fattuale, del peccato e del pentimento. La seconda comporta come la semantizzazione del Morrois passi per un cambiamento onomastico, giocato soprattutto sull'alternanza tra *forest* e *bois*, che riflette l'immagine culturale dello spazio selvatico nel XII secolo. Il substrato culturale che alimenta la rappresentazione del Morrois non è solo fattuale, offrendo uno squarcio realistico sulla realtà da antropizzare, ma è anche storico-sociologico veicolato dal valore della caccia e dal verbo *faire*, che denunciano i tentativi di usurpazione messi in atto da Tristano, e simbolico, espresso dal *dormir*, la cui valenza semantica si lega alla realtà del peccato.

3.5. Al limitare del bosco: al romitaggio

Il risveglio dal filtro determina un cambiamento narrativo in quanto i due amanti, recuperata la loro lucida consapevolezza, mediante un confronto che passa per il riconoscimento dello spazio, decidono di recarsi nuovamente presso l'*ermitage*. La volontà legata al pentimento spirituale innesca inevitabilmente lo spostamento dal *bois*:

> «Sire, Jesu soit gracïez
> qant degerpir volez pechiez!
> Amis, menbre vos de l'ermite
> Ogrin, qui de la loi escrite
> nos preecha et tant nos dist
> quant tornastes a son abit,
> qui est el chief de cel boschage!
> Beaus amis douz, se ja corage
> vos ert venuz de repentir,
> or ne peüst meus avenir!
> Sire, corons a lui ariere!
> De ce sui tote fianciere:
> consel nos doroit honorable,
> par qu'a la joie pardurable
> porron ancor bien venire» (vv. 2265-2279)
>
> («Mio signore, Gesù sia ringraziato
> visto che volete riparare i vostri torti!
> Amico, ricordate l'eremita
> Ogrin, che i comandamenti della sacra Scrittura
> ci ha predicato e tanto ripetuto
> quando tornaste là dove abita,
> al limitare del bosco!

Dolce mio amico, se ora
vi è venuto in animo di tornare sui nostri passi,
non poteva capitare di meglio!
Sire, ritorniamo da lui!
Di questo sono fiduciosa:
ci darà un consiglio per riguadagnare l'onore,
grazie al quale una felicità duratura
un giorno potremo avere!»).

El chief de cel boschage, si pone l'abitazione dell'eremita Ogrin, a cui i due amanti si rivolgono già nel corso della loro permanenza presso il Morrois, ma, in quell'occasione, si mostrano decisi a permanere nella realtà del *bois*, *tout court,* del peccato. Emblematicamente la chiesa si trova in una zona liminare, funzionalmente a delineare una demarcazione, questa volta orizzontale, tra il bosco, inciso negativamente sin dalla ferita del cinghiale, come ambiente del peccato, e il romitaggio, una realtà simbolicamente positiva, che si apre alla possibilità del pentimento e della redenzione. Nella sua prima evocazione diretta, la rappresentazione letteraria della chiesa sul promontorio era determinata da una sfumatura sconsacrante, dalla compresenza simbolica di aspetti demoniaci e di aspetti elevati, nonché dal posizionamento spaziale: la chiesa si trova sull'altura, Tristano salta verso il basso, iniziando il suo processo di inselvatichimento. In questa seconda evocazione diretta, la chiesa non si trova più sull'altura, bensì al limitare del *bois*, implicando una posizione di passaggio, un *excursus* più lineare, reso da una transizione dal peccato al pentimento e il ritorno ad una realtà spiritualmente corretta. Nell'elaborazione letteraria, il passaggio spirituale è mediato dalla costruzione spaziale, che, come in precedenza, acquisisce un significato fattuale e, in concomitanza, simbolico. Da questa prospettiva, il *bois* si consolida come spazio totalmente negativo, in opposizione semantica rispetto alla chiesa al confine di questa dimensione, che apre alla possibilità dell'uscita dal bosco e ad una redenzione dal peccato.

Se l'evocazione della *cort* è funzionale alla ridefinizione ordinaria dell'identità sociale dei personaggi, il riferimento al romitaggio serve a veicolare una catarsi spirituale, che risulta, tuttavia, propedeutica al ritorno alla vita presso la corte. Dal *bois,* dalla sua condizione peccaminosa, Isotta richiama la volontà del pentimento, *degerpir volez pechiez* e del *repentir.* Sinora i protagonisti avevano assorbito comportamenti di degradante inselvatichimento, adesso, in un processo di graduale elevazione spirituale, Isotta, si riferisce alla *loi escrite,* esprimendo la necessità di ritornare da Ogrin al fine di essere nuovamente *honorable* e di ottenere una *joie perdurable.* Il percorso proposto da Isotta è quello che ogni cristiano, che pecca, deve vivere: la consapevolezza dell'errore, la volontà del pentimento, la catarsi dal peccato per mezzo di un mediatore, che consente di ottenere il perdono divino e una felicità eterna. La regina è, inoltre, *tote fianciere:* il tratto della fede contribuisce nuovamente ad

avvicinarla ai modi del buon cristiano che si approccia con totale fiducia alla religione. Ancora una volta è, inoltre, Isotta ad essere propositiva e a guidare l'azione narrativa proponendo di tornare presso l'eremita. In precedenza, Tristano, dalla chiesa sull'altura, che l'aveva reso indemoniato, si rivestiva dei suoi panni di cavaliere mediante Governal, suo maestro d'armi. In questo caso, il ritorno ad una realtà giusta, rispetto a quella peccaminosa vissuta nel *bois*, è mediata dal maestro Ogrin. Secondo una corrispondenza tra gli spazi, emerge come il passaggio identitario e, quindi, spirituale, sia mediato da un terzo personaggio. L'eremita Ogrin diviene, dunque, il mezzo per uscire dalla turpe condizione e, *au riche roi celestïen / puison andui crïer merci* (al re dei cieli / possiamo entrambi implorare pietà), vv. 2288-2289. Questa consapevolezza comporta un diretto e necessario cambiamento spaziale:

> Arrire tornent el boschage.
> Tant ont erré qu'a l'ermitage
> vindrent ensenble li amant.
> L'ermite Ogrin trovent lisant. (vv. 2291-2294)
>
> (Ritornano indietro nel bosco.
> Hanno tanto vagato che al romitaggio
> giunsero gli amanti.
> Trovano l'eremita Ogrin mentre legge).

Emblematicamente, i due amanti *arrire tornent*, non perseverano nell'errore, dopo aver tanto *erré*, riescono ad arrivare presso lo spazio in cui si trova *l'ermitage.* Trovano l'eremita Ogrin *lisant.* La chiesa sull'altura, costruita all'interno di un contesto selvaggio, innescava, mediante l'assimilazione allo scoiattolo, un processo di inselvatichimento in Tristano, che, da quel momento, aveva assunto fattezze inumane, che si sviluppavano nel bosco. In maniera equivalente, sebbene invertita di segno, al risveglio del filtro, il romitaggio costituisce per i due amanti il primo spazio di confronto e di congiunzione con la realtà civilizzata. Una prima cifra di questo aspetto è costituita dal fatto che i due amanti trovino l'eremita mentre legge, dunque implicando una forte attività intellettuale e spirituale, a cui si aggiungono modi gentili, in quanto *qant il les vit, bel les apele* (quando li vede / si rivolge loro con affetto), v. 2295. Diversamente dal *sallir* che definiva il comportamento sconsacrante di Tristano presso la chiesa, i due amanti *assis se sont en la chapele* (si siedono nella cappella), v. 2296, sottendendo un momento sacro di riflessione e di ricongiungimento con la realtà spirituale, accogliendo l'imperativo dell'eremita, in merito a quella *folie*, quello cioè di *vos repentez* (pentitevi), v. 2301. Come avveniva al risveglio dal filtro, il processo di pentimento e la

volontà del perdono passano per il recupero delle identità sociali dei personaggi. Alle esortazioni dell'eremita, Tristano, infatti, replica:

> S'or poisons consel trover
> de la roïne racorder,
> je ne querrai ja plus nul jor
> estre o le roi Marc a seignor.
> Ainz m'en irai ançois un mois
> en Bretagne ou en Loenois.
> Et se mes oncles veut soufrir
> moi a sa cort por lui servir,
> gel servirai si con je doi. (vv. 2307-2315)
>
> (Se ora possiamo trovare il modo
> di riconciliare la regina col re,
> non cercherò mai più
> di rimanere al servizio di re Marco.
> Anzi, entro un mese me ne andrò
> in Bretagna o nel Loenis.
> E se mio zio vuole tenermi
> a corte per servirlo,
> lo servirò così come è mio dovere).

La ricerca della conciliazione con il re passa per la definizione della sua identità di cavaliere, o, ancor meglio, dalla prospettiva sociologica precedentemente enucleata, per la rinuncia all'usurpazione, in quanto Tristano si propone sia di recarsi in altri territori sia di servirlo a corte come cavaliere, rassegnandosi a quel ruolo sociale. Nel primo incontro con l'eremita, ancora sotto effetto del filtro, sosteneva di essere obbligato a quella condizione, *de tot an est li consel pris* (non ho altra scelta), v. 1405 e *de lié laisier parler ne ruis / certes, quar faire ne le puis* (non voglio più parlare di separarmi da lei / veramente perché non lo posso fare), vv. 1409-1410. Si enfatizzava dunque l'impossibilità del volere e del potere; in questo caso, al contrario, riconosce ciò che deve fare, *je doi,* accettando i doveri sociali che lo pongono in una situazione di subordinazione rispetto al sovrano, rassegnandosi al *servir*. Se nel corso del soggiorno presso il *bois*, egli si muove cercando di scardinare l'ordine sociale preesistente e costituire un suo regno con Isotta, in questo caso egli accetta di ricollocarsi nella posizione sociale assegnatagli: *moi a sa cort por lui servir.*

Alla stregua di Tristano, anche il pentimento della regina passa per il riconoscimento della sua identità sociale, ma anche personale: le sue reazioni emotive, che erano state omesse nel corso del soggiorno presso il *bois*, ritornano ad essere enfatizzate e mostrano una corrispondenza sia con la reazione della *chanbre,* sia in strada, al rogo, quando piangeva, sia nel corso del primo incontro con Ogrin:

As piez l'ermite chiet encline.
De lui proier point ne se faint
qu'il les acort au roi, si plaint:
«Qar ja corage de folie
nen avrai je jor de ma vie!
Ge ne di pas, a vostre entente,
que de Tristran jor me repente,
que je ne l'aim de bone amor
et com amis, sanz desanor.
De la comune de mon cors
et je du suen somes tuit fors». (vv. 2232-2332)

(Si getta ai piedi dell'eremita.
Non manca di rivolgergli la preghiera
che egli li riconcili col re, e parla piangendo così:
«Mai più l'idea di una tale follia
avrò nella mia vita!
Non dico, secondo quanto intendete voi,
che mi pento di Tristano,
e che io non l'amo di amore vero
e come mio innamorato, senza che possa nascerne disonore.
Ma dal possedere lui il mio corpo
e io il suo siamo liberi»).

Se nel corso del soggiorno presso il *bois*, le reazioni emotive, identificative del personaggio di Isotta, erano state come congelate, adesso esse sono le prime a riemergere, quasi a simboleggiare l'umanità del personaggio che ora viene gradualmente riacquisita. Così come Tristano si identifica di nuovo come cavaliere, la regina viene qui nuovamente descritta nei termini precedenti, di cui la sensibilità costituisce il tratto più evidente: in entrambi i casi la riappropriazione identitaria risulta funzionale al ritorno nella salda realtà sociale e spirituale. La regina si prostra ai piedi dell'eremita e inizia a piangere. Il pentimento nei confronti di quella *folie* consiste nel riconoscimento del peccato della lussuria, della *fol'amor,* e la liberazione da questa, con la conseguente rivisitazione lessicale e semantica legata al *bone amor*. La carnalità del peccato, enfatizzato dalla *comune de mon cors, et je du suen,* crea una corrispondenza semantica plurima da una prospettiva spaziale: connette il *bois*, dove Tristano viene intaccato dal cinghiale, alla *chanbre*, luogo dell'espressione della libidine, fino, di nuovo al *bois*. Presso l'eremita avviene, al contrario, il riconoscimento della liberazione di questo peccato e la possibilità della redenzione offerta dal mediatore:

Qant home et feme font pechié,
s'anz se sont pris et sont quitié
et s'aus vienent a la penitance
et aient bone repentance,
Deus lor pardone lor mesfait,

tant ne seroit orible et lait. (vv. 2437-2352)

(Quando uomo e donna fanno peccato,
se prima si sono innamorati e si sono lasciati
e arrivano a far penitenza
e sentono un vero pentimento,
Dio perdona il loro peccato,
per quanto sia orribile e vergognoso).

L'assoluzione dal peccato, mediata dalla *penitance* e dalla *bone repentance,* si lega al perdono divino, aspetto che viene enfatizzato nel corso dell'incontro con l'eremita. Se la chiesa sconsacrata sull'altura evocava aspetti diabolici, al contrario, questa chiesa riflette aspetti fortemente ed esclusivamente cristiani: il termine *Deu,* ad esempio, torna per 6 volte al v. 2319, v. 2334, v. 2335, v. 2351, v. 2382, v. 2385, con evocazioni alla *ma creance* e *ma loi,* v. 2341. Ogrin propone, poi, il ripristino della situazione sociale precedente: riconosce Tristano come cavaliere valoroso e temuto, *que ja n'i troveras ton per / qui gage doinst encontre toi* (perché non troverai un tuo pari / che si impegni a combattere contro di te), vv. 2374-2375, invitandolo a recuperare il suo ruolo nei confronti di re Marco e, dunque, inquadrandosi di nuovo socialmente: *de lui loiaus* (un suo fedele), v. 2403, *o lui serez ses soudoiers / servirez le molt volentiers* (sarete un suo soldato / lo servirete molto volentieri), vv. 2406-2407, oppure di *servir un autre roi* (servire un altro re), v. 2411. L'eremita riconosce anche il ruolo di Isotta, in relazione al sovrano, *sa feme la cortoise* (la sua cortese sposa), v. 2405. Se la prima *chapele* richiamava un implicito senso di sconsacramento, in termini anche di azioni, ampliato dalla presenza dello scoiattolo, la chiesa, al limitare del bosco, presenta tutti gli strumenti di una civiltà:

Ogrins l'ermite lieve sus,
pene et enque et parchemis prist,
totes ces paroles i mist.
Qant il out fait, prist un anel,
la pierre passot el seel.
Seelé est, Tristran le tent,
il le reçut molt bonement. (vv. 2430-2436)

(Ogrin l'eremita si alza,
prende penna, inchiostro e pergamena,
ci scrive tutto questo.
Quando ebbe finito, prese l'anello,
passò la pietra nella cera per il sigillo.
La lettera è sigillata, la tende a Tristano,
che la prende con gentilezza).

Rispetto alla chiesa sull'altura, che presentava un ambiente non più vissuto, seppur semi antropizzato, qui Ogrin possiede tutti gli strumenti che lo mettono in contatto con la realtà sia

spirituale sia fattuale: penna, inchiostro, pergamena. Anche i modi sono diversi, all'*aspre et vie dure* della *forest*, al senso del *longuement* e del *parfondement,* così come all'essere *legier,* che, assimilato alla velocità dello scoiattolo assumeva tratti demoniaci, qui ritornano avverbi come *molt bonement,* segno di umanità.

La scena si sposta rapidamente a Lancien, dove Tristano si reca nella notte al fine di lasciare la lettera di riconciliazione al re, *el fenestrier de cest enclus* (sul davanzale della finestra), v. 2470. L'inserimento di Tristano nella realtà antropizzata al fine di ristabilire il contatto con re Marco è celere, immediato, profondamente narrativo, appena descrittivo, lascia spazio a pochi versi: dopo aver cavalcato molto, Tristano arriva presso la *cité, les gaites cornent a mervelle* (le sentinelle fanno risuonare alto il corno), v. 2458, scende attraverso il *fossé,* raggiunge la *sale,* in preda all'agitazione, giunge presso la finestra della *chanbre,* lascia la lettera, scappa via, vv. 2455-2482. La scena è rapida e si risposta, subito dopo, presso il romitaggio: *tant ont erré par le boschage / q'au jor vindrent a l'ermitage* (tanto hanno percorso la foresta / che al mattino arrivarono al romitaggio), vv. 2483-2484, dove la rima *boschage / ermitage* comporta un'accezione di antropizzazione. Tristano entra dentro la chiesa e lì si verificano delle azioni improntate su una spiritualizzazione e su un'umanizzazione, in forte dicotomia rispetto alle azioni inselvatichite del *bois*. In attesa del ritorno di Tristano, infatti, Ogrin pregava, v. 2485, Isotta *n'out les eulz essuiez de lermes* (non ebbe mai gli occhi senza lacrime), v. 2495.

Uno dei momenti più cruciali che segna questo luogo come passaggio dalla dimensione dell'usurpazione alla dimensione dell'accettazione dei doveri sociali è la scena finale. Sebbene, cioè, tutta l'azione, incisa sulla volontà del pentimento e sul riconoscimento identitario dei personaggi, comporti una riorganizzazione narrativa, Béroul inserisce un'immagine particolarmente simbolica: *Tristran decent, met jus son arc / Or sejornent a l'ermitage* (Tristano smonta da cavallo, mette giù il suo arco / Ora se ne stanno al romitaggio), vv. 2512-2513. L'arco costituisce, come visto già in precedenza, uno strumento essenziale per la sopravvivenza presso il *bois,* al contempo, da una prospettiva sociologica, esso rappresenta il mezzo usato da Tristano per cacciare con successo e, dunque, per esprimere il suo dominio su quel territorio. Egli non è più sovrano nel *bois,* adesso; ha già riconosciuto il suo ruolo subalterno di cavaliere, lo ha comunicato al re Marco, e, per questo motivo, mette giù *son arc*, dove indubbiamente l'uso dell'aggettivo possessivo contribuisce a consolidare il senso della rinuncia al potere feudale. L'immagine è, inoltre, rafforzata dall'inserimento di un'altra dimensione spaziale, i due amanti si trovano adesso presso l'*ermitage,* rimangono qui, mantenendo la loro configurazione identitaria e spirituale. Tristano non è più un cacciatore in movimento, con tutte le accezioni simboliche che quest'ultimo aspetto comporta, ma è nuovamente collocato saldamente nella sua identità di cavaliere e servitore della corte. Al

risveglio dal filtro, ricorda i suoi doveri, *or deüse estre a cort a roi* (in questo momento dovrei essere alla corte del re), v. 2175, al romitaggio accetta i suoi doveri, *gel servirai si con je doi* (lo servirò così come è mio dovere), v. 2315, al ritorno dalla *cité* il primo passo per la realizzazione di questi doveri viene messo in pratica: posa il suo arco.

3.6. Al Guado Periglioso: la prateria

La scena si sposta poi sulla corte dove il re, ricevuta la lettera, chiede al chierico di leggerla. Rispetto ai tentativi di usurpazione messi in atto in precedenza, Tristano sembra accettare, riconoscere e comunicare il suo ruolo all'interno della società, enfatizzando i tratti che lo avevano sinora contraddistinto:

> "Rois, tu sez bien le mariage
> de la fille le roi d'irlande.
> Par mer en fui jusqu'en Horlande,
> par ma proece la conquis,
> le grant serpent cresté ocis,
> par qoi ele me fu donee. (vv. 2560-2565)
>
> ("Re, tu sai come si è fatto il matrimonio
> con la figlia del re d'Irlanda.
> Mi sono recato per mare fin lì,
> grazie al mio valore l'ho conquistata,
> ho ucciso il gran drago crestato,
> avendolo sconfitto mi è stata concessa).

Ed anche successivamente:

> Ge sui tot prest que gage en donge
> qui li voudroit blasme lever,
> lié alegier contre mon per,
> beau sire, a pié ou a cheval.
> Chascuns ait armes et cheval! (vv. 2572-2576)
>
> (Io sono pronto a dare un pegno
> col quale cancellare l'offesa,
> a discolparla combattendo contro un mio pari,
> caro re, a piedi o a cavallo.
> Che ciascuno dei duellanti abbia armi e cavallo!)

Tristano riafferma la sua identità come già presentata al lettore sin dalla scena nel verziere: un cavaliere prode, valoroso, coraggioso, che ora è pronto a duellare di nuovo, *offre Tristran vers eus batalle* (Tristano è pronto a battersi con loro), v. 2627 e al contempo è pronto a ricoprire il

suo ruolo, *n'avroit baron en cest païs / plus vos servist que je feroie* (non ci sarà barone in questo paese / che possa servirvi più di quanto io farei), vv. 2610-2612. Tristano è ora di nuovo cavaliere, così come Isotta viene riconosciuta come *ta feme* (tua moglie), di re Marco, v. 2629. L'impianto sociologico messo in atto da Tristano decade, gli ordinari ruoli sociali vengono ristabiliti.

La lettera di risposta viene dunque appesa *a la Croiz Roge* (alla Croce Rossa), v. 2650. Recuperata da Tristano dopo aver attraversato la *Blanche Lande* (Bianca Landa), v. 2657, l'eremita legge il perdono di Marco, rendendosi conto della *franchise du roi* (nobiltà del re), vv. 2662-2663, e della sua volontà di riavere con sé Isotta, *tant bonement* (con grande affetto), v. 2665. La cerimonia dello scambio si verifica *devant le Gué Aventuros* (davanti al Guado Periglioso), v. 2681.

L'effettivo passaggio implica un processo di vestitura che coinvolge stavolta Isotta. In precedenza, è stato appurato come Tristano, dopo l'indemonimento presso la chiesa sull'altura, viene rivestito da Governal presso il fossato. Allo stesso modo, questa volta la regina vive il medesimo processo: il ritorno a corte comporta che ella riacquisisca anche fattualmente il suo ruolo che viene veicolato dal vestiario. Il mediatore di questo passaggio è ancora l'eremita Ogrin:

> Li hermites en vet au Mont,
> por les richeces qui la sont.
> Aprés achate ver et gris,
> dras de soië et propre bis,
> escarlates et blanc chainsil
> asez plus blanc que flor de lil,
> et palefroi souef anblant,
> bien atornez d'or flanboiant.
> Ogrins l'ermite tant achate
> et tant acroit et tant barate
> pailes, vairs et gris et hermine,
> qui richement vest la roïne. (vv. 2737-2748)
>
> (L'eremita se va al monte,
> per le ricchezze che sono laggiù.
> Dopodiché compera pellicce pregiate,
> drappi di seta e bisso color porpora,
> stoffe scarlatte e bianche
> assai più del giglio;
> e un palafreno che cammina dolcemente,
> ben guarnito d'oro sfavillante.
> Ogrin l'eremita tanto compra
> e acquista a credito e mercanteggia
> stoffe, vaio e grigio ed ermellino,
> che riccamente veste la regina).

Se per Tristano, la vestizione comportava il riferimento alla cotta di maglia e al *brant,* dunque lo preparava in parte al processo di antropizzazione, la vestizione di Isotta comporta l'evocazione di oggetti già riscontrati nelle varie rappresentazioni della corte di Cornovaglia e la descrizione di questi viene anticipata dal riferimento alle *richeces*. Il sostantivo, che torna anche come forma di aggettivo e di avverbio, occorre per la prima volta solo dopo il soggiorno nel Morrois quasi ad un fine contrastivo. Nel complesso, viene usato 13 volte in relazione alla corte apparendo per la prima volta al v. 2738 come *richeces* presenti al mercato e che rievocano la realtà della *cort*, poi *richement*, in relazione agli abiti indossati da Isotta, al v. 2748, *riche* sempre abbinato al vestiario e agli altri oggetti della corte al v. 2889, al v. 2895, al v. 2995, al v. 3520, al v. 3543, al v. 3733, al v. 4109, come costo degli abiti al v. 2894, come *riches* in riferimento ai cavalli di Governal e Tristano al v. 3995, come complesso delle due corti al v. 4110 e in relazione alle varie casate presenti nella prateria al v. 3675. La *soie,* qui evocata, in riferimento all'ambiente della corte occorre per 7 volte, al v. 2185 in riferimento alle *chanbres*, al v. 2740 come materiale venduto al mercato, al v. 2892 in relazione all'abito di Isotta, al v. 3719 in riferimento a re Artù, al v. 3911 in riferimento agli abiti di Isotta provenienti dall'Oriente, da Baghdad, indice di preziosità, al v. 4105 per indicare il vestiario degli attori della corte nella prateria, al v. 4135 in relazione al drappo messo sull'erba davanti la tenda del sovrano. *Paile* occorre 8 volte, al v. 1148, come al mercato al v. 2736, ai vv. 2976-2977 in relazione alle stoffe che ornavano le strade della corte, al v. 2995, in relazione al vestiario di re Artù v. 3733, al v. 4135 e al v. 4145 come drappo prezioso, definendo la realtà antropizzata insieme al meno citato ermellino e alle pellicce. La ricchezza e la seta qualificano l'ambiente antropizzato.

Questo passaggio offre una presentazione ricca dell'offerta della *cort*. Ogrin in primo luogo, compera *ver et gris. O vair o gris,* v. 1202, ritornavano dalla prospettiva dei lebbrosi per commentare la sontuosa vita a corte; successivamente Tristano ricordava le sue pellicce, al risveglio dal filtro; adesso anche Isotta necessita di liberarsi dallo stato e dallo strato di inselvatichimento per indossare le pellicce pregiate. Queste ultime, dunque, costituiscono una forma di lusso, derivante dal mondo animale, forgiato dall'uomo, elemento identificativo della *cort*. Seguono i riferimenti ai *dras de soïe* venduti presso questo Monte, che rievocano le *dras de soie* delle *bele chanbres* della regina, vv. 2184-2185, così come la seta richiama la *liaut de paile bis* (tunica di seta grigia), v. 1148, che Isotta indossava al rogo. Si fa riferimento alle e*scarlates et blanc chainsil,* paragonate al giglio, che richiamano i *vermel en furent li drap blanc* (i drappi bianchi erano vermigli), v. 770, ossia le lenzuola bianche della camera regale divenute poi rosse a causa del sangue di Tristano. Infine, ritorna il riferimento all'*or flanboiant* che richiama il *filet d'or* di cui era fasciata la tunica e i capelli di Isotta mentre si

trovava al rogo e il mantello di re Marco, richiamando in questo passaggio tutti i materiali artefatti della corte di Cornovaglia, di cui l'oro indossato rappresenta indubbiamente l'elemento più identificativo.

Ogrin acquista, dunque, i tre oggetti che sono simbolo della corte: *pailes, vairs et gris et hermine / que richement vest la roïne* (stoffe, vaio e grigio ed ermellino / che riccamente veste la regina), vv. 2747-2748. Anche l'ermellino, alla stregua del resto del vestiario rievoca *le gant paré du blanc hermine* (il guanto di ermellino bianco), v. 2077 che re Marco lascia nella *loge* del Morrois, e che, come detto in precedenza, rappresentava una forma progredita di animalizzazione all'interno del sistema del lusso umano. Rispetto all'inselvatichimento *com autre serve*, ci si apre nuovamente alle ricchezze della corte, coprendo *richement* la regina. Isotta, dopo aver vissuto nel *bois*, in una *fullie / jonchie,* con degli abiti rovinati, *lor dras ronpent, rains les decirent* (i loro abiti si lacerano, li strappano i rami della boscaglia), v. 1649, adesso si riveste delle *richeces* della *cort*, annullando lo stato di denigrazione che l'aveva caratterizzata nella foresta. Rispetto alla selvatichezza vissuta nel *bois,* lei viene rivestita di seta, pellicce, ermellino, materiali che rappresentano il lavoro dell'uomo sulla realtà naturale e animale circostante, oggetti antropizzati, modellati per un uso legato al lusso e all'opulenza. Diversamente da Tristano, che viene spesso riconosciuto come inselvatichito, poiché privato delle vesti di crine e della sua *espee*, ricoperto di un mantello animalesco e di un *brant,* per vivere in un territorio da antropizzare e nel peccato, Isotta non viene mai definita in relazione a ciò, ma indubbiamente il suo stato, sebbene consapevolmente omesso dal narratore per una forma di rispetto, viene intuito dal lettore. Adesso la dama viene rivestita recuperando la sua identità, che passa sempre per una vestizione regale, riappropriandosi *in toto* del suo ruolo anche rispetto alla percezione degli altri. Isotta è, infatti, di nuovo *amee estoit de tote gente* (è amata da tutti), v. 2757.

La prateria in cui si verifica lo scambio e la restituzione della dama, nonché, pertanto, il rassegnato, dalla prospettiva di Tristano, ripristino della salda situazione feudale di matrice medievale, si caratterizza per una forma di antropizzazione del territorio mediante gli strumenti della corte. Se il dominio di Tristano sui terreni selvaggi si sviluppa sempre secondo una precarietà selvatica, il potere di re Marco sui terreni circostanti si caratterizza per un controllo e un'antropizzazione più sviluppata, quasi a rappresentare contrastivamente l'autorità acquisita e quella da acquisire:

> Seignors, au jor du parlement
> fu li rois Marc o molt grant gent
> la out tendu maint pavellon
> et mainte tente de baron:
> loin ont porpris la praerie. (vv. 2769-2773)

(Signori, nel giorno dell'assemblea
il re Marco con molta nobiltà fu
là dove avevano alzato molti padiglioni
e molte tende di baroni:
la prateria hanno occupato a perdita d'occhio).

Rispetto ai rifugi di fogliame, animaleschi, che Tristano riesce affannosamente ad arrangiare, l'arrivo di re Marco presso questo terreno né antropizzato né selvaggio, ma che rientra nella realtà della selvatichezza e della vegetazione incolta comporta un'immediata antropizzazione progredita. La prateria viene subito affiancata dall'immagine di *maint pavellon et mainte tente,* dunque forme di rifugi temporanei ma fortemente antropizzati, osservati anche da Tristano che al v. 2779 *choisi les tentes par la pree* (vide le tende nella prateria). Lo scambio in atto in questo territorio consolida il ripristino dei ruoli sociali dettati dal fatto che Tristano si sposti a cavallo; se in precedenza egli si muoveva saltando come un animale, adesso recupera il suo ruolo anche mediante la modalità di spostamento: *Tristran chevauchë o s'amie / Tristran chevauche et voit le merc* (Tristano cavalca con la sua amica / Tristano cavalca e guarda il confine), vv. 2774-2775. Al contempo, il riconoscimento del proprio ruolo sociale passa anche per lui attraverso il vestiario, in quanto il cavaliere *souz son bliaut ot son hauberc* (sotto la tunica aveva la sua cotta di maglia), v. 2776, dunque indossava una parte dell'armatura, simbolo del suo stato di cavaliere. Il re viene apostrofato, infine, da Tristano, *come le roi, vostre seignor* (il re, vostro marito), v. 2785.

Rispetto agli eventi precedenti, sociologicamente tesi all'esautorazione regale, l'episodio implica nel suo complesso un forte valore di ripristino. Al contempo, esso ne incarna solo una parvenza, aprendosi ad una continuità narrativa rispetto agli eventi nel Morrois, nel verziere e nella *chanbre,* in quanto Isotta *qui n'ert pas fole* (che non è certo irragionevole), v. 2809, propone a Tristano di non partire dalla Cornovaglia, ma di nascondersi. Nuovamente è sempre Isotta a guidare l'azione narrativa e a tenere le fila della trama, gettando le basi per un nuovo inganno rispetto a quelli già perpetrati.

«Tu me conduiz si me veuz rendre
au roi, par le consel Ogrin,
l'ermite, qui ait bone fin.
Por Deu vos pri, beaus douz amis,
que ne partez de cest païs
tant qos saciez conment li rois
sera vers moi, iriez ou lois.
Gel prié, qui sui ta chiere drue,
qant li rois m'avra retenue,
que chiés Orri le forestier

t'alles la nuit le herbergier.
Por moi sejorner ne t'ennuit!
Nos i geümes mainte nuit
en nostre lit, que nos fist faire. (vv. 2812-2825)

(«Tu mi stai portando perché mi vuoi restituire
al re, per il consiglio che ci ha dato Ogrin
l'eremita, che possa finire la sua vita in pace con Dio.
Per nostro Signore vi prego, amico caro,
di non partire dal paese
finché non siate certo di come il re
si comporta verso di me, se con ira o con affetto.
Io che sono il tuo amore caro ti prego,
quando il re mi avrà riaccettata,
che presso Orri il forestale
tu vada a trascorrere la notte.
Non ti pesi trattenerti per me!
Lì siamo stati insieme parecchie notti
nel nostro letto, che fece preparare per noi).

Isotta stabilisce un nuovo assetto narrativo, al momento del ripristino della situazione feudale ordinaria. Chiede protezione a Tristano e offre precise indicazioni che il cavaliere accetta, configurandosi nuovamente come *domna:*

El buen celier, soz le boron,
seras entrez, li miens amis.
Manderai toi par Perinis
les noveles de la roi cort. (vv. 2834-2837)

(Nel sotterraneo, sotto la capanna,
entrerai dentro, amico mio.
Ti manderò a dire tramite Perinis
notizie dalla corte del re).

Nel momento della separazione presso la prateria e del ritorno ai doveri sociali, Isotta lo invita a recarsi presso il *celier,* evocando come quella dimensione fosse stata già il luogo degli incontri nascosti, aspetto richiamato soprattutto dall'uso dell'aggettivo possessivo *nostre lit.* Nonostante la fine del filtro, questa volta si esplicita la volontà di Isotta di continuare la relazione amorosa con Tristano.

Il passaggio, poi, riflette lo scambio della dama, secondo una parvenza di ordine e di normalità di matrice medievale: a Tristano, a cavallo, con la sua cotta di maglia, si affianca Marco, *li rois venoit molt fierement / le trait d'un arc devant sa gent* (il re procedeva con grande fierezza / la lunghezza di un arco davanti al suo seguito), vv. 2581-2582. La regina continua ad essere definita *Yseut la gente / non ne fist mais plus riche rente* (Isotta la nobile /

nessuno ebbe mai un così magnifico avere), vv. 2857-2858 e il suo rientro a corte viene rievocato in relazione alla sua regalità:

O la roïne geue et gabe,
du col li a osté la chape,
qui ert d'escarlate molt riche.
Ele out vestu une tunique
desus un grant bliaut de soie.
De son mantel que vos diroie?
Ainz l'ermite, qui l'achata,
le riche fuer ne regreta.
Riche ert la robe et gent le cors:
les eulz out vers, les cheveus sors.
Li seneschaus o lié s'envoise. (vv. 2887-2897)

(Con la regina scherza e gioca,
le ha scostato dal collo la cappa,
che era di un sontuoso scarlatto.
Ella indossava una tunica
su un lungo abito di seta.
Che dire del mantello?
L'eremita, che l'aveva comprato,
non ne rimpianse il costo elevato.
Ricco era l'abito e nobile la figura:
aveva gli occhi verdi, i capelli biondi.
Il siniscalco si delizia con lei).

Generalmente, Béroul è parco di dettagli. Tuttavia, nei confronti di Isotta, che mai giudica negativamente, si lascia andare a precise e lusinghiere descrizioni: come avveniva per il rogo, il narratore evidenzia il vestiario regale indossato dalla donna. La cappa di cui *out vestue*, veicolando, dunque, una forma passiva per cui la regina viene vestita, è di un *escarlate molte riche,* dove l'aggettivo ricco si pone in dicotomia rispetto alla precarietà del *bois,* la tunica è di *soie,* il mantello risulta anch'esso costoso. L'aggettivo *riche,* che occorre 3 volte, in riferimento al mantello, alla cappa e al costo dell'abito nel complesso, si abbina alla sontuosità a cui si faceva riferimento in precedenza e a cui la regina appartiene, confermando la *grandeur* della dimensione della *cort*. Inoltre, Béroul non si limita a esplicitare la ricchezza che simbolicamente riveste, ma anche le sue caratteristiche fisiche: per la prima volta si scopre che Isotta ha gli occhi verdi e i capelli biondi.
Se il *bois* si legava all'inselvatichimento della condizione, assimilata ad una serva, con gli abiti lacerati, Isotta qui riacquisisce sia la sua umanità sia la sua regalità, segnata fin alla fine, al momento della separazione dall'amato:

L'un l'autre esgarde bonement.

La roïne fu coloree:
vergoigne avoit por l'asenblee. (vv. 2922-2924)

(L'uno guarda l'altro con amore.
La regina è arrossita:
si vergognava davanti a tutti i convenuti).

Nuovamente, Isotta viene descritta in relazione alle sue reazioni emotive. Se nel *bois,* Isotta veniva rappresentata in relazione alla sua intraprendenza e alla sua intelligenza, lasciando da parte un'umanità che stava perdendo e di cui lei denuncia lo stato servile, qui Isotta riacquisisce *in toto* il suo stato: allo spirito propositivo si aggiungono ora le sue caratteristiche fisiche e le sue risposte emotive. Anche Tristano riconferma il suo ruolo di cavaliere, presentandosi pronto a combattere per dimostrare la sua innocenza, *conbatre a pié ou autrement / dedenz ta cort, se ge t'en sueffre* (un duello a piedi o in altro modo / dentro la tua corte, mi sia concesso), vv. 2868-2869.[270] Tristano va poi via, re Marco mette a disposizione per lui la ricchezza della corte, *or et argent et vair et gris* (oro e argento e pellicce), v. 2930, consolidando, mediante quest'ultimo termine, la sua valenza di vassallo.
La scena presso la prateria termina con lo spostamento presso nuovi spazi: il re attende il nobile Dinas, in un *chaumoi* (campo mietuto), v. 2962, i baroni si spostano *vers la cité* (verso la cittadella), v. 2964. Se la scena nel *bois* era anticipata dallo spazio semiantropizzato e sconsacrato e dalle campagne, in egual misura, il rientro nella realtà antropizzata riflette il panorama fisico medievale: prima della *cort,* Béroul rievoca la campagna, con il riferimento al campo coltivato, indice di un lavoro condiviso, della comunità, anticipando i modi civilizzati della corte.

3.7. Per il borgo

Il rientro presso la *cité* è così descritto:

Ore chevauchent li baron
vers la cité tot a bandon.
Tote la gent ist de la vile,
et furent plus de .III. mile,
qu'omes que femes que enfanz:
que por Yseut, que por Tristranz,

[270] Questo aspetto verrà enfatizzato anche successivamente quando Perinis si rivolgerà a re Artù affermando come Tristano si fosse reso disponibile a duellare per dimostrare l'innocenza della regina, ma *ainz nus de tele loiauté / ne vous armes saisir ne prendre* (ma nessuno davanti a tale nobile gesto / volle accettare la sfida e prendere le armi), vv. 3429-3430.

mervellose joie menoient.
Li saint par la cité sonoient.
Qant il oient Tristran s'en vet,
n'i a un sol grant duel ne fet.
D'Iseut grant joie demenoient,
de lui servir molt se penoient;
quar, ce saciez, ainz n'i ot rue
ne fust de paile portendue:
cil qui n'out paile mist cortine.
Par la ou aloit la roïne
est la rue molt bien jonchie. (vv. 2963-2979)

(I baroni ora cavalcano
verso la cittadella a briglia sciolta.
Tutti escono dall'abitato.
ed erano più di quattromila,
uomini, donne e bambini:
sia per Isotta, sia per Tristano
erano straordinariamente felici.
Le campane suonano per il borgo.
Quando sentono che Tristano se ne deve andare,
non c'è n'è uno che non si sia addolorato.
Sono tanto contenti per Isotta,
si danno da fare per mettersi al suo servizio;
ché, sappiatelo, non ci fu strada
che non fosse ornata di drappi pregiati:
chi non aveva drappi mise cortine.
Laddove passava la regina
la strada era ben ricoperta di fiori).

Il ritorno della regina genera un gaudio generale, *mervellose joie,* che si riflette nella presenza degli abitanti della *cité* che accolgono calorosamente e felicemente Isotta, mettendosi a suo servizio. Come in precedenza, rispetto alla solitudine del Morrois, la corte è un ambiente vitale e vissuto. La gioia generale si riflette sul piano spaziale: suonano le campane. La sua condizione regale è nuovamente ripristinata. Nel *bois*, definendosi *com autre serve*, rievocava nostalgicamente l'essere servita, quale il suo ruolo meritava, azione che viene adesso realizzata nei suoi confronti. Un altro aspetto che richiamava dal *bois* erano le *beles chanbres / portendues de soie*, vv. 2184-2185, simbolo della ricchezza della *cort*, poi apertamente evocata dall'eremita e dall'autore stesso. Il riallineamento semantico si verifica, pertanto, in quanto gli abitanti tappezzano le strade di *paile* come segno di sontuoso benvenuto. Il termine *paile*, in precedenza veniva usato per designare la tunica indossata dalla protagonista, adesso è abbinato agli ornamenti delle strade. Diversamente dall'ambiente selvatico del *bois*, dove tutto era semplicemente *jonchie*, la strada che conduce alla corte è abbellita da materiali lavorati dall'uomo, drappi e cortine pregiate. Ai semplici *dras,* lacerati, si sostituiscono i *paile,* dove il sostantivo etimologicamente rievoca la ricchezza della manifattura «riche étoffe

souvent de soie, venue le plus souvent d'orient».[271] Da una parte il narratore termina la rappresentazione spaziale del ritorno di Isotta con un'immagine che richiama apertamente la sontuosità della manifattura, dall'altra rispetto alla selvatichezza del *bois,* il riferimento alla *rue* che *est molt bien jonchie* comporta una riflessione. Nel *bois* era la *loge* o la *fullie* ad essere *jonchie*, implicando un'accezione di necessità di sopravvivenza: il rifugio doveva essere coperto da giunchi e da rami, sempre all'interno di un contesto fortemente selvatico. *Jonchie* veicolava la necessità, in tal caso *jonchie* esprime l'abbellimento estetico, consolidando l'accezione etimologica del termine che derivante da *joncher* equivale a «couvrir (le sol) de jonc, de feuilles, de fleurs; couvrir le sol d'objets jetés épars».[272] La valenza etimologica acquisisce un significato solo in relazione al contesto: in questo caso il termine veicola due realtà opposte. Se nello spazio selvaggio risulta necessario, per la propria sopravvivenza, l'edificazione di un rifugio mediante il fogliame, unico strumento a disposizione, che ricopre il perimetro della *loge* e il suo tetto, nella realtà antropizzata *jonchie* veicola una forma di abbellimento estetico, di valore aggiunto, di uso superficiale come ornamento e sontuosa decorazione. Se indubbiamente su un piano realistico, come si riportava nel capitolo precedente, il panorama del XII secolo non è del tutto antropizzato, ma risente di elementi ancora fortemente vegetali che convivono con uno spazio più addomesticato, in questo caso, a mio avviso, il termine che ricorre per entrambi gli ambienti ambisce a veicolare una funzione ed un uso divergenti. Così come ai semplici *dras,* alla *chemise* e ai *braies* di Trisano del *bois*, privi di qualificazione rispetto al materiale, si oppone la manifattura umana della *cort* veicolata dalla seta e dalle pellicce, in questo caso *jonchie* incarna due realtà dicotomiche: la precarietà di una realtà basica dove tutto è relazionato alla necessità e la sontuosità di una realtà progredita dove si può realizzare l'accessorio, l'estetico, la decorazione superficiale.

Jonchie in tal caso connette lessicalmente e semanticamente gli spazi, anche sul piano verbale, essendo evocato in tutti i casi con l'uso del passivo *est jonchie,* esprime l'azione umana sull'ambiente circostante, ma al contempo distingue lo spazio selvaggio e lo spazio antropizzato, la necessità del regno di Tristano e la sontuosità del regno di Marco.

[271] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 506.
[272] *Ivi,* p. 66.

3.8. Il monastero di San Sansone

L'ambiente della chiesa è stato richiamato più volte. Secondo una continuità semantica rispetto al romitaggio, il monastero di San Sansone svolge la medesima funzione di mediazione, di reinserimento e di reintegrazione nella realtà civilizzata della *cort*. Ci si sposta infatti, subito dopo, verso l'*eglise Saint Sanson:*

> Tot contremont, par la chaucie,
> si vont au mostier Saint Sanson.
> La roïne et tuit li baron
> en sont trestuit ensenble alé.
> Evesque, clerc, moine et abé
> encontre lié sont tuit issu,
> d'aubes, de chapes revestu.
> Et la roïne est descendue:
> d'une porpre inde fu vestue. (vv. 2980-2988)
>
> (Verso l'alto, per la salita,
> vanno al monastero di San Sansone.
> La regina e i baroni
> sono andati tutti insieme.
> Vescovi, chierici, monaci e abati
> sono usciti verso di lei,
> vestiti di bianche tuniche e mantelli.
> E la regina è scesa da cavallo:
> vestiva di una stoffa preziosa color indaco).

Alla stregua della chiesa sull'altura, che si trovava *sor un mont* (sopra un'altura), v. 918, il monastero si trova *par la chaucie,* evocando la posizione fattuale e simbolica di elevazione rispetto agli altri spazi circostanti. Se nel romitaggio gli amanti si confessano con un mediatore, qui si verifica un inserimento nella realtà comunitaria della chiesa. L'immagine rappresentata da Béroul è, infatti, quella di un incontro tra la regina, i baroni e il corpo ecclesiastico nella sua interezza. Risulta interessante la rappresentazione in termini di colori: al bianco dei mantelli del clero si oppone l'indaco di cui *fu vestue,* dove il verbo passivo nuovamente rimanda alla regalità dell'essere servita. Accompagnata dal vescovo, Isotta viene condotta dritta all'altare. L'altare della chiesa sull'altura era giusto accennato, in maniera piuttosto sconsacrante, perché vicino ad esso vi era una finestra da cui Tristano salta e successivamente Husdent salta sull'altare, veicolando un'azione poco rispettosa. Non si avevano, in quel caso, informazioni dettagliate sulle decorazioni della chiesa, se non un riferimento al vetro color porpora. Si trattava, sul piano fattuale, di una chiesa non vissuta e non raggiungibile dall'uomo. In questo caso, in maniera dicotomica, si enfatizza la ricchezza

del monastero, la sacralità della situazione veicolata dalla presenza del corpo ecclesiastico e dai doni presentati, costosi *garnement* (paramenti), v. 2993, e *une riche paile fait d'orfrois* (un ricco manto ricamato con filo d'oro), v. 2995, con una rinnovata enfasi rispetto alla manifattura del materiale pregiato, esplicitato dal verbo *faire*, che è predominante nella narrazione, ma che veicola due realtà del fare diverse: l'antropizzazione precaria del Morrois, la manifattura sontuosa della corte. Di questo manto, posto sull'altare come dono, si aggiunge poco dopo, *une chasublë en fu faite* (ne fu fatta una pianeta), v. 2999. La chiesa sull'altura e il monastero, nonostante comportino realtà di vita divergenti, una totalmente distaccata dallo spazio comunitario e una integrata e funzionale ad esso, condividono una realtà del fare. Se un sant'uomo *fist* il vetro color porpora, allo stesso modo, *fu* fatto un paramento liturgico, come dono e celebrazione ecclesiastica; la manifattura risulta, cioè, funzionale a forgiare, abbellire ed elogiare un ambiente cristiano, che indubbiamente si pone in contrasto con l'inselvatichimento del *bois*.

Dopo aver lasciato questi doni, Isotta esce dalla chiesa e *li rois, li prince et li contor / l'en meinent el palais hauçor* (il re, i principi e i conti / la scortano al palazzo più alto), vv. 3005-3006, con una corrispondenza spaziale rispetto al monastero che si trovava verso l'alto. La possibilità della *grant joie,* v. 3007 è possibile solo in seguito ad una riappacificazione col re, ma anche con la reintegrazione nella chiesa. Il ritorno a corte è possibile solo dopo un passaggio, fattuale e, dunque, simbolico presso il monastero. Solamente adesso Isotta riacquisisce il suo ruolo, venendo *honoree* (onorata), v. 3011, da tutti, aspetto confermato nuovamente al v. 3013, con *grant honor* (così onore). In maniera dicotomica Béroul accenna a Tristano. Se Isotta ritorna al suo ruolo, anche spiritualmente liberata, Tristano si trova ancora in una posizione letteralmente bassa:

> Let le chemin, prent une sente.
> Tant a erré voie et sentier
> qu'a la herberge au forestier
> en est venu celeement.
> Par l'entree priveement
> le mist Orri el bel celier.
> Tot li trove quant q'ot mestier.
> Orris estoit mervelles frans.
> Senglers, lehes prenet o pans,
> en ses haies grans cers et biches,
> dains et chevreus. Il n'ert pas chiches,
> molt en donet a ses serjanz.
> O Tristran ert la sejornanz
> priveement en souterrin. (vv. 3020-3034)
>
> (Lascia la strada principale, prende un sentiero.
> Tanto ha girato per stradine e viottoli
> che all'abitazione del forestale

è arrivato senza essere visto.
Per l'entrata senza dare nell'occhio
Orri l'ha fatto andare nel sotterraneo.
Gli procura tutto ciò di cui ha bisogno.
Orri era proprio generoso.
Prendeva al laccio cinghiali maschi e femmine,
nelle sue trappole grandi cervi e cerve,
daini e caprioli. Non era avaro,
ne dava tanti ai suoi sergenti.
Abitava là, con Tristano
nascosto nel sotterraneo).

Isotta è nuovamente integrata nella realtà della *cort*, al contrario, Tristano continua, in un certo senso la vita del e nel Morrois e la cifra di ciò è offerta dal cibo di cui si nutre che richiama la selvaggina. Se, tuttavia, prima nel Morrois era lui a procurarla, esprimendo così il suo dominio su quel territorio, adesso egli vive nascosto in un sotterraneo, relegato ad un realtà totalmente celata, di cui solamente successivamente si avranno ulteriori indicazioni.

3.9. Ai margini del terreno bruciato

La reintegrazione della regina a corte comporta circolarmente un ritorno anche fisico sulla corte di Cornovaglia esprimendo un ripristino alla normalità feudale confermata dal fatto che re Marco vada a *cachier* (a caccia), v. 3040. In maniera significativa, infatti, nel corso del soggiorno presso il Morrois, il sovrano non era stato mai delineato in relazione alla sua attività di caccia, come se il suo potere feudale, espresso dalla sua pratica, fosse congelato dai tentativi di usurpazione messi in atto da Tristano nella foresta ed esplicitati proprio dalla pratica svolta dal cavaliere. Adesso, nuovamente il sovrano va a caccia, ma i felloni continuano a insinuare in lui il dubbio della trasparenza di Isotta. Per la prima volta, ciò si verifica lontano dalla *cort*, presentando un nuovo spazio:

En une lande, a une part,
ourent ars li vilain essart;
li rois s'estut el bruelleïz,
de ses buens chiens oï les cris. (vv. 3042-3046)

(In una landa, da una parte,
i contadini avevano dato fuoco agli arbusti;
il re se ne stava ai margini del terreno bruciato,
ascoltando l'abbaiare dei suoi cani).

Béroul non offre indicazioni specifiche sulla zona: si tratta di una *lande*, non identificata, piuttosto vaga, posta *a une part,* come se si trattasse di una zona residuale e marginale. Diversamente dal *plain,* che si configura come area del lavoro comunitario, della campagna già produttiva, del *chaumoi* dove il re prima era collocato in attesa del rientro a corte con Isotta, terminato il patto con Tristano, adesso il sovrano viene inserito all'interno di un *bruelleïz.*

Sinora Béroul offre una visione globale dello spazio fisico: l'ambiente antropizzato inteso come corte e come monastero, semi antropizzato della chiesa sull'altura, selvaggio del *bois* e della *forest*, selvatico della prateria, la campagna con il campo mietuto. Adesso presenta una zona marginale, dove gli arbusti vengono bruciati al fine di coltivare nuovamente il terreno, intendendo una nuova fase della vita di campagna. In questo ambiente i *felons* preparano il terreno fertile per un nuovo episodio narrativo, mettendo in discussione quanto accaduto sinora chiedendo un processo affinché Isotta si discolpi, reazione che causa l'ira del re, confermando la personalità di re Marco anche in questo contesto: *rogi* (diventò paonazzo), v. 3063, li ha *esfreez* (intimoriti), v. 3088 al punto che:

> Qant li voient le roi marri,
> en la lande, sor un larri,
> sont descendu tuit troi a pié.
> Li rois lessent el chanp, irié. (vv. 3095-3098)
>
> (Quando vedono il re corrucciato,
> in mezzo a una landa, sopra un pendio,
> tutti e tre scendono a piedi.
> Lo lasciano da solo, pieno di rabbia).

Nuovamente si enfatizza come la scena si verifichi presso *en la lande,* riconfermata subito dopo nella versione originale da *el chanp,* e successivamente si reitera come *enmié l'essart li rois s'estot* (il re ne se stava in mezzo al campo dissodato), v. 3109. Al re che si trova in questo campo pronto alla coltivazione, dunque, in quel momento a riposo in vista del lavoro umano, si oppone immediatamente il riferimento alla *forest* come luogo dell'uccisione in quanto i tre *felons*, osservando il re corrucciato, temono che possa far richiamare Tristano per ucciderli. La *forest* viene qui evocata, in dicotomia rispetto al lavoro in quel campo, legandola all'area semantica dell'uccisione, della morte, del sangue:

> S'il ça revient, de nos est fins:
> ja en forest ne en chemin
> ne trovera nul de nos trois
> le sanc n'en traie du cors frois. (vv. 3103-3106)

(Se quello torna qua, per noi è la fine
nel bosco o su qualche strada
non si imbatterà in uno di noi
senza che versi il nostro sangue).

La *forest* richiama semanticamente l'arcano timore che presso quella dimensione possa verificarsi un evento nefasto, quale la loro morte determinata da Tristano. Come già appurato in precedenza, la scelta del termine veicola una realtà culturale specifica e in questo caso la scelta del sostantivo è indicativa della realtà di quello spazio come percepita dagli altri. Si oppongono due realtà che evocano gli spazi come già presentati nel corso del soggiorno del Morrois: la presenza fisica in un *essart* equivale alla rappresentazione di una zona pronta alla coltivazione e al lavoro umano, la *forest* richiama un luogo buio, pauroso, nefasto.[273]
Si verifica, dopo questa apertura, che vede nuovamente l'opposizione campagna - foresta, il ritorno presso la *cort*, dove ha luogo il confronto con Isotta riguardo quanto avvenuto presso la landa:

Li rois n'a pas fait longe estee,
n'atendi chien ne veneor.
A Tintajol, devant sa tor,
est decendu, dedenz s'en entre.
Nus se set ne ne voit son estre.
Es chanbres entre, çaint'espee.
Yseut s'est contre lui levee,
encontre vient, s'espee a prise,
pus est as piez le roi asise.
Prist l'a la main, si l'en leva.
La roïne li enclina,
amont le regarde, a la chiere,
molt la vit et cruel et fiere.
Aperçut soi qu'il ert marriz. (vv. 3156-3169)

(Il re non si è fermato oltre
non ha aspettato cani né cacciatori.
A Tintajol, davanti al suo torrione,
è sceso da cavallo, entra dentro.
Nessuno sa né vede quello che fa.
Entra nella camera reale, spada al fianco.
Isotta si alza verso di lui,
gli viene incontro, ha preso la spada,
poi si mette ai suoi piedi.
Il re le prende la mano, la risolleva.
La regina si inchina,
lo guarda sollevando lo sguardo, in faccia,
e la vede crudele e dura.
Si rende conto che è in collera).

[273] Il riferimento alla morte nel Morrois avveniva anche in precedenza, quando il narratore apriva un'anticipazione, sostenendo la fine dei baroni, di cui due morirono di spada, uno colpito da una freccia, e il guardacaccia fu ucciso presso il *bois,* vv. 2760-2766.

Il passaggio risulta interessante perché ritorna un elemento cruciale: l*'espee,* che, come è stato appurato più volte, costituisce l'elemento identificativo del potere sovrano: re Marco entra nella sua residenza con la spada al fianco, *çaint'espee,* v. 3162, simbolo del suo potere, che in questo caso viene presa da Isotta. In un certo senso, la regina, in qualità anche di *domna,* gli toglie il potere feudale; seguono delle reazioni emotive, come già conosciute: così come il re risulta incollerito, lei, temendo di essere stata scoperta, *pasme soi, sa color a perse* (perde i sensi, impallidisce), v. 3178, confermando la forte emotività della regina, che la caratterizza sin dall'inizio della narrazione. Tuttavia, egli la rassicura, e *sage* (saggia), v. 3210, *la bele Yseut, qui parler sot / tot simplement a dit au roi* (la bella Isotta, che seppe dosare le parole / con aria innocente chiese al re), vv. 3216-3217, chiede cosa fosse successo. Re Marco, evocando i baroni, di cui si hanno altre informazioni soprattutto in relazione ai loro possedimenti, *forz chasteaus ont, bien clos de pal / soiant sor roche, sor haut pui* (hanno castelli fortificati, ben protetti e recintati / costruiti su speroni di roccia, su alture), vv. 3152-3153 e sono *d'ancesorie* (di antica e nobile casata), v. 3194, spiega quanto verificatosi.
Presso la *chanbre* Isotta accetta di giurare alla presenza di re Artù riguardo alla sua innocenza presso la *Blanche Land*, altro punto di passaggio e di snodo narrativo rispetto alla *Croiz Roge.*

3.10. Nel sotterraneo

Successivamente all'incontro presso la *chanbre* con re Marco, si apre dalla *chanbre* il riferimento a un ulteriore ambiente, *le marchés* (la palude), v. 3302 dove Tristano, secondo lo stratagemma di Isotta, deve presentarsi *revestuz de dras de ladre* (travestito da lebbroso), v. 3307, confermando come ella stessa abbia già insozzato *mes dras* (i miei abiti), v. 3304. Ritorna, dunque, la definizione degli abiti generici, senza quella qualificazione alla seta che definisce lo spazio antropizzato. Isotta designa quello della palude un *tripot* (stratagemma), v. 3312, come ella stessa aveva definito l'appuntamento spiato nel *verger*, con il quale la palude, pertanto, condivide una valenza lessicale e semantica. Rivolto questo piano a Perinis, questi lascia la corte per recarsi nel luogo in cui si trova Tristano:

> Perinis part de la roïne.
> El bois, par mié une gaudine
> entre, tot sos par le bois vet.
> A l'avesprer vient au recet
> ou Tristran ert, el bel celier.

Levé estoient du mengier. (vv. 3323-3328)

(Perinis lascia la regina.
Nella foresta, in mezzo a un boschetto
si inoltra, procede tutto solo.
Verso sera arriva al rifugio
dove era Tristano, nel bel sotterraneo.
Si stavano alzando da tavola).

Dalla corte, luogo in cui viene tramato l'inganno, si passa nuovamente al *bois,* in cui in mezzo a una *gaudine,* si trova il sotterraneo. L'utilizzo del termine *bois*, accompagnato da *gaudine*, si lega questa volta alla valenza e alla possibilità dell'antropizzazione che supera quella della semplice *fullie* degli amanti. Nel *bois* è possibile realizzare un ulteriore livello di antropizzazione, un sotterraneo. Il termine *gaudine* esprime la possibilità dell'addentrarsi, *entre*, del muoversi all'interno di questo spazio, *vet*, dello stare, *ert*, del rifugiarsi, dimostrato anche dall'associazione *recet* / *bel celier* / *mengier* che veicola l'attività del rifugiarsi e del mangiare, dunque la sopravvivenza. Inoltre, l'uso del verbo *levé* comporta la presenza di un tavolo, implicando un livello di convivialità diversa rispetto al primitivo *feu* di frasche del *bois*. Descritto con l'aggettivo qualificativo *bel* ed in merito alla possibilità del mangiare a tavola, pochi versi dopo, si scopre che, diversamente dal rifugio *jonchie* dei due amanti, il sotterraneo è di pietra:

A la roïne puez retraire
ce que t'ai dit el sotzterrin
que fist fere si bel perrin. (vv. 3358-3360)

(Puoi raccontare alla regina
quello che ti ho detto al sotterraneo
che fece fare così bello, tutto di pietra).

Al *marbre gris* che rappresenta la corte, al *verrine porperine* della chiesa sull'altura*,* ai *vers rains* che costituiscono la *fullie*, si alterna qui il *sotzterrin* di *perrin* che si lega al processo di antropizzazione reso tramite il verbo alla forma passiva *fist fere,* e che rievoca l'attività umana del costruire, consolidando, un'altra volta, l'idea che il *bois* si presti al *faire*. Il sotterraneo venne fatto costruire dalla regina, veicolando nuovamente l'intraprendenza di Isotta, in qualità di reale motore narrativo che permea tutto il testo. Nel sotterraneo vi sono delle sedie, *sor un sige haut sont monté* (si issano per potersi sedere più in alto), v. 3333. Il testo originale presuppone la presenza di un *sige haut*. Il termine comporta una riflessione in quanto richiama una sorta di trono, un alto seggio in cui i due si siedono: è assumendo questa posizione che Perinis riporta a Tristano *le message de la roïne* (il messaggio della regina), v. 3335. Nel

sotterraneo, dunque, vi è la presenza di un seggio più alto rispetto alle sedie che circondano la tavola; sia Tristano che Perinis ci si siedono. Questo passaggio spaziale potrebbe implicare una valenza simbolica in quanto l'esposizione e l'ascolto del messaggio regale comporta lo spostamento presso il seggio alto, interpretato come forma di rispetto nei confronti delle parole della regina.

Tristano accetta il volere della regina, *Tristran vers terre un poi encline* (Tristano fa un inchino), v. 3336, dunque riconosce l'autorità di Isotta e promette *ja n'avrai mais bain d'eve chaude / tant qu'a m'espee aie venjance* (non farò mai più un bagno caldo / finché con la mia spada non avrò vendetta), vv. 3343-3344, dove la spada nuovamente richiama la vendetta. Il sotterraneo di pietra possiede anche una scala in quanto dopo l'incontro Perinis *lors s'est par les degrez fors mis* (poi dalla scala esce dal sotterraneo), v. 3364 e anche successivamente al v. 3373 *toz les degrez en puie a orne* (sale tutti i gradini l'uno dopo l'altro).

Il sotterraneo è dunque fatto di pietra con delle scale, vi è una sorta di trono in cui Tristano si siede per ascoltare il messaggio di Isotta. In parte la scena rievoca la sala dove re Marco stava tenendo un consiglio, interrotto dall'arrivo del guardacaccia che lo informava in merito alla presenza dei due amanti nel Morrois; tornando indietro si legge:

> Et li rois Marc en son palais
> o ses barons tenoit ses plaiz:
> des barons ert plaine la sale.
> Li forestier du mont avale
> et s'en est entré, molt vait tost.
> Pensez que onc arester s'ost
> de si que il vint as degrez
> de la sale? Sus est montez! (vv. 1865-1872)
>
> (E il re Marco nel suo palazzo
> con i suoi baroni teneva corte di giustizia:
> la sala era piena di suoi uomini.
> Il guardacaccia scende dalla collina
> ed entra, avanza rapidamente.
> Pensate che osi fermarsi
> prima di essere giunto alla scalinata
> della sala? È salito su!)

Nella *gaudine* c'è la struttura di un sotterraneo, idea di Isotta, che sembra essere organizzato come la *sale* della *cort.* Se la *cort* è di marmo, il sotterraneo è di pietra, entrambi i luoghi condividono la presenza delle scale e se nella sala la presenza di un trono è quasi implicita, presso il sotterraneo si fa riferimento a un *sige haut*. Il sotterraneo sembra costituire semplicemente un'altra ala della corte di Tristano nel *bois*, che corrisponde alla *sale* e che strutturalmente si affianca alla *loge* come *chanbre*.

Nel processo di antropizzazione che coinvolge la figura di Tristano e che comporta un movimento sociologico verso l'alto, il ritorno alla realtà feudale rappresenta una dinamica solo di parvenza: il cavaliere si è nascosto presso la sua sala dove pensa alle strategie, pronto ad un altro tentativo di usurpazione, con la complicità di Isotta. Re Marco, nel corso del soggiorno presso il Morrois dei due amanti, restava presso la *sale*, non si recava a caccia, fermo, simboleggiando un potere momentaneamente congelato. Al contrario, in concomitanza, Tristano imponeva il suo potere feudale, muovendosi nella sua nuova realtà. Adesso, i ruoli si sono rovesciati, in attesa di un ulteriore cambio narrativo: il sovrano si reca a caccia, fuori dalla corte, al fine di ristabilire la sua autorità, Tristano, invece, rimane nel sotterraneo, fermo, in attesa, nutrendosi di caccia, non ottenendola attivamente, ma riflettendo su una nuova fase.
Dalla corte di re Marco alla corte di Tristano, in una fase di realizzazione, si passa alla corte di re Artù, presso cui Perinis si sposta per chiedere sostegno alla regina.

3.11. La corte di re Artù

Re Artù viene evocato da Isotta sin dal confronto presso la *chanbre,* v. 3258, come testimone della sua discolpa, alla stregua di Gauvain, *ses niés, li plus cortois* (suo nipote, il più cortese), v. 3266.
La corte è costituita da cento vassalli, v. 3268 che riecheggiano i cento lebbrosi, seppur in una forma contrastiva. La corte di Cornovaglia veniva implicitamente paragonata, sul piano spirituale, alla corte dei lebbrosi, adesso il confronto implicito è con la corte di re Artù. Isotta è la prima ad offrirne un'immagine contrastiva. Diversamente dai cornovesi, definiti da Isotta come, *reherceor / de pluseurs evres tricheor* (calunniatori / ingannatori molto esperti), vv. 3273-3274, la corte di re Artù, dalla prospettiva della regina è sincera, e per questo ella li vuole alla corte, *n'en mentiront por rien qu'il oient / por les seurdiz se conbatroient* (non diranno mai il falso su ciò che avranno sentito / si opporranno alle calunnie), vv. 3269-3270. Emerge, dal ritratto di Isotta una corte compatta, onorevole, dicotomicamente presentata rispetto alla corte dei lebbrosi e esplicitamente presentata negli stessi termini rispetto a quella di Cornovaglia. Lei è, inoltre, fiduciosa dell'arrivo di re Artù, perché *son corage sai des piça* (conosco da tempo i suoi sentimenti), v. 3284. Isotta presenta una corte moralmente ineccepibile, improntata su valori etici e morali forti e indiscussi. La scena si sposta poi direttamente presso la corte di re Artù, in quanto Perinis si reca lì al fine di chiedere un

sostegno. All'arrivo del valletto, i cavalieri sono presentati in maniera coesa, circolarmente riuniti:

> A un pastor qui chalemele
> a demandé: «Ou est li rois?».
> «Sire», fait il, «il sit au dois.
> Ja verroiz la Table Reonde,
> qui tornoie conme le monde.
> Sa mesnie sit environ». (vv. 3384-3389)
>
> (A un pastore che suona il piffero
> ha domandato:«Dov'è il re?».
> «Signore», risponde quello, «siede sul palco d'onore.
> Ora vedrete la Tavola Rotonda,
> che è tonda come il mondo.
> Intorno siedono i suoi cavalieri»).

Diversamente dal rapporto di re Marco con i suoi *felons*, poco coeso e caratterizzato da problematiche e intrighi interni, la scena che si apre a Perinis e al lettore è quella di circolarità, veicolando un senso di coesione e di unità, confermata anche successivamente dal fatto che i partecipanti *qui servoient por armes tuit* (tutti prestavano servizio per essere armati cavalieri), v. 3395. Segue la disponibilità e la lealtà di re Artù rispetto alle esigenze della regina, che emerge dicotomicamente rispetto a re Marco e al suo comportamento nei confronti di Isotta soprattutto nel corso dell'incontro con i lebbrosi. Diversamente dalla fermezza di re Artù si contrappone, tramite le parole di Perinis, la manipolazione di re Marco, *li rois n'a pas coraige entier / senpres est ci et senpres la* (il re non ha un animo saldo / dà retta agli uni e agli altri), vv. 3440-3441 e reiterata nuovamente anche dai cavalieri in quanto al v. 3460, *li rois fait ce que il conmandent* (il re fa quello che gli dicono di fare) v. 3460. Anche la reazione dei cavalieri rispetto al racconto di Perinis sulla discolpa di Isotta riflette una divergenza rispetto allo stato della corte di Cornovaglia, che si caratterizza come nucleo di malvagità:

> Plorer en font o groses lermes:
> n'i a un sol qui de pitié
> n'en ait des euilz le vis mollié. (vv. 3456-3458)
>
> (Fa piangere tutti a calde lacrime:
> non ce n'è uno che di pietà
> non abbia il viso bagnato).

L'atteggiamento verso Isotta è di totale lealtà e la reazione del resto dei cavalieri lo conferma. Diversamente dai tre *felons,* presentati come mossi da un animo malvagio e manipolatore, i cavalieri della Tavola Rotonda sono vicini anche umanamente ed eticamente a Isotta, con la

quale condividono l'esperienza del piangere, empatizzando con la protagonista e provando pietà.

L'attenzione, poi, si concentra su tutti e tre i cavalieri, contrastivamente rispetto ai tre baroni. Gauvain, dalla prospettiva di Béroul, *dist conme afaitiez* (si esprime da gran gentiluomo), v. 3466, si oppone a Guenelon riconosciuto come *li plus coverz* (il più traditore), v. 3470. Segue Gerflet che mostra prova di coraggio e di arditezza giurando di uccidere con la sua *grant lance fresnine* (la mia lancia di frassino), v. 3486 Godoine, ponendosi in dicotomia rispetto alla vigliaccheria dei *felons,* che, come il lettore già sa, non combatterono contro il Moroldo né accolsero la sfida di Tristano nella prateria. Anche l'ultimo cavaliere di re Artù, Yvain, mette in discussione Denoalen sottolineando *tot son sens met en acuser / bien set faire le roi muser* (ci mette tutta la sua astuzia a costruire accuse / sa manovrare il re), vv. 3493-3494, confermando la visione già data da Isotta, individuando i baroni della corte di Cornovaglia come maldicenti e traditori. Rispetto alla posizione fortemente etica dei suoi cavalieri, pronti a combattere, mostrandosi valorosi e nobili d'animo, la reazione di re Artù è di contentezza, espressa dal fatto che arrossisca, v. 3514, reazioni che lo mettono umanamente in relazione al personaggio di Isotta. Questo senso di orgoglio viene confermato anche successivamente quando si riferisce alla sua corte come *mesnie franche et honoree* (compagnia nobile e onorata), v. 3517, riconoscendo gli stessi tratti attribuiti ad Isotta.

Da una prospettiva morale, le due corti incarnano delle differenze semantiche nette. L'unico punto in comune, come si appurerà soprattutto nel corso dell'episodio della palude, è la ricchezza ed il fasto. In questa occasione re Artù incoraggia i cavalieri affinché *soient votre cheval tuit gras / vostre escu nuef, riche vos dras* (i vostri cavalli siano ben nutriti / i vostri scudi nuovi, ricche le vesti), vv. 3519-3520 con la ricorrenza dell'aggettivo *riche* che l'accomuna con la sontuosità della corte di re Marco. Perinis riceve, inoltre, una *riche convoi / des chevaliers et du franc roi* (una ricca scorta / di cavalieri e del nobile re), vv. 3543-3544. Re Artù mostra la sua nobiltà anche nello scortare Perinis fino ad un punto del suo cammino, elogiando fino alla fine Isotta, definita come *la bele* (la bella), v. 3533, *la bele franche au chief bloi / ou il n'a point de mautalent* (la bella dama bionda / in cui non c'è punta di malanimo), vv. 3540-3541.

Se, dunque, su un piano fattuale, le due corti condividono il lusso, su un piano morale la lealtà della corte di re Artù, *atant loial* (degna della massima fiducia), v. 3449, trova corrispondenza solo nella *loiauté*, v. 3429, di Isotta e in quella di Tristano, *de tele loiauté* (tale nobile gesto), v. 3430. La lealtà costituisce il tratto distintivo dei protagonisti e della corte di re Artù, aspetti che verranno enfatizzati nel *marchés*.

3.12. La palude

Lo spazio del *marchés* compare solo al v. 3302, quando Isotta tramite Perinis, invita Tristano a recarsi lì, al *Mal Pas*, esortandolo a seguire le sue indicazioni, mostrando nuovamente un forte spirito di intraprendenza funzionale a muovere le fila dell'azione narrativa:

> «Di li qu'il set bien le marchés,
> au chief des planches, au Mal Pas.
> G'i sollé ja un poi mes dras.
> Sor la mote, el chief de la planche,
> un poi deça la Lande Blanche,
> soit, revestuz de dras de ladre.
> Un henap port o soi de madre,
> une botele ait dedesoz,
> o coroie atachié par noz;
> a l'autre main tienge un puiot.
> Si aprenge de tel tripot.
> Au terme ert sor la mote assis.
> Ja set assez bociez son vis.
> Port le henap devant son front.
> A ceus qui iluec passeront
> demant l'aumosne sinplement.
> Il li dorront or et argent:
> gart moi l'argent, tant que le voie
> priveement, en chanbre coie» (vv. 3302-3322).
>
> («Devi dirgli che sia ben esperto della palude,
> lì dove la passerella di legno finisce, al Mal Passo.
> Io ho già insozzato un po' i miei abiti.
> Sulla colinetta, alla fine della passerella,
> un po' prima della Bianca Landa,
> si fermi, travestito da lebbroso.
> Porti con se una coppa di legno per bere,
> e che abbia sotto le vesti una borraccia,
> annodata con una stringa di cuoio;
> con l'altra mano tenga la stampella.
> E che si prepari per questo stratagemma.
> Il giorno stabilito sia sulla collinetta.
> La sua faccia sia ricoperta di bozzi tumefatti.
> Tenga la coppa davanti a sé.
> A quelli che passeranno da lì
> chieda con aria innocente l'elemosina.
> Gli daranno monete d'oro e d'argento:
> mi conservi il denaro, finché non potrò vederlo»).

Isotta risulta la pianificatrice dell'inganno della palude. La prima evocazione di questo spazio risulta incisa, sin dall'inizio, nel segno del *tripot*, secondo una corrispondenza semantica

reiterata rispetto all'inganno presso il *verger*, che la protagonista stessa aveva designato con lo stesso sostantivo. Il passaggio comporta un altro travestimento di Tristano che si muove non solo sul piano spaziale, ma anche sul piano identitario veicolando diverse personalità: cavaliere, mendicante, lebbroso, senza considerare i travestimenti simbolici che lo assimilano ad un animale. Anche questa volta il travestimento è veicolato dal vestiario, in quanto Tristano è *revestuz de dras de ladre* e, successivamente, si aggiunge in merito:

> Vestu se fu de mainte guise:
> il fu en legne, sanz chemise,
> de let burel furent les cotes
> et a quarreaus furent ses botes.
> Une chape de burel lee
> out fait tailler, tote enfumee.
> Affublez se fu forment bien,
> malade senble plus que rien;
> et nequeden si ot s'espee
> entor ses flans estroit noee. (vv. 3575-3584)
>
> (Si vestì con abiti di foggia diversa:
> si mise un vestito di lana, senza camicia,
> le tuniche erano di panno grosso
> e gli stivali fatti di pezze.
> Una cappa di tessuto ruvido
> aveva fatto tagliare, tutta annerita col fumo.
> Si è coperto ben bene,
> sembra veramente un lebbroso;
> e tuttavia tenne la sua spada
> legata stretta al fianco).

Diversamente dalla ricchezza delle vesti e della seta pregiata della *cort,* si enfatizza qui il senso della povertà con un riferimento preciso al panno grosso della tunica, agli stivali di pezze, alla ruvidità dei tessuti. Al contempo, questo abbassamento identitario si affianca al mantenimento della sua *espee,* cinta al fianco, stessa posizione rispetto a re Marco e rispetto a quando Tristano si trovava nel *bois*. La presenza della spada richiama la vera appartenenza identitaria alla realtà feudale.

Uscendo dal suo *ostal* (rifugio), v. 3585, lascia *mon escu et ma lance* (il mio scudo e la mia lancia), v. 3594, dunque una parte del vestiario da cavaliere a Governal e al suo posto prende *son henap et son puiot* (la sua coppa e il suo bastone), v. 3615. In un certo senso, il meccanismo è simile a quello nella chiesa sull'altura in quanto sebbene Tristano sia anche in quel caso privo dei suoi strumenti, la vestizione da cavaliere avviene grazie a Governal, che in quel contesto porta con sé *son brant*, che sarà utilizzato nel *bois* con un valore di antropizzazione.

La scena si sposta poi presso la palude, il *Mal Pas:*

Sor la mote, au chief de la mare,
s'asist Tristran, sanz autre afaire.
Devant soi fiche son bordon:
atachié fu a un cordon
a quei l'avet pendu au col.
Entor lui sont li taier mol.
Sor la mote forment se tret.
Ne senbla pas home contret,
qar il ert gros et corporuz:
il n'ert pas nains, contrez, boçuz.
La rote entent la s'est asis.
Molt ot bien bocelé son vis. (vv. 3623-3634)

(Sulla collinetta, all'inizio della palude,
Tristano siede, senza altro indugio.
Davanti a sé pianta il suo bastone:
era attaccato a una corda
con la quale lo aveva appeso al collo.
Intorno a lui il terriccio paludoso è molle.
Sulla piccola altura si mette al sicuro.
Non sembrava uno storpio,
perché era alto e di forte corporatura:
non era nano, deforme, gibboso.
Là dove si è seduto, sente arrivare il corteggio.
Ha ricoperto ben bene il suo viso di pustole.

Il *Mal Pas* si caratterizza per il terreno definito *mol* in cui Tristano assume totalmente la conformazione fisica e gli atteggiamenti da lebbroso. Al di là della palude si presenta un terreno più antropizzabile, mettendo nuovamente in scena i processi di dominio del territorio realizzati dalla corte:

Pensent vaslet et escuier
qu'il se hast de nus alegier
et des tres tendre lor seignors,
pavellons de maintes colors:
n'i a riche home n'ait sa tente.
A plain erre, chemin et sente,
li chevalier vienent aprés.
Molt a grant presse en cel marchés:
esfondré l'ont, mos est li fans,
li cheval entrent jusq'as flans,
maint en i chiet, qui que s'en traie. (vv. 3671-3681)

(Valletti e scudieri si danno da fare
a scaricare i bagagli
e ad alzare le tende dei loro signori,
padiglioni variopinti:
non c'è nobiluomo che non abbia il suo.

Al galoppo, per strade e sentieri,
arrivano i cavalieri uno dopo l'altro.
C'è una gran folla in quella palude:
l'hanno calpestata ovunque, il fango è molle,
i cavalli ci entrano fino ai fianchi,
parecchi ci cadono dentro, chi può se ne tira fuori).

Come avveniva in precedenza, nel corso dello scambio di Isotta tra i due amanti, al di là del *Mal Pas* si pone un terreno che viene antropizzato dai valletti con dei *pavellons de maintes colors* che rievocano le tende della prateria e che, mediante il riferimento all'aggettivo *riche,* richiamano la sontuosità dello spazio antropizzato che viene adesso trasferito in questo spazio da antropizzare. Al contempo, ci si focalizza sulla palude, di cui si reitera la presenza del fango, *mos.* Il narratore enfatizza la presenza di quest'ultimo mediante varie forme lessicali, è ripetuto come *taier*, al v. 3687, v. 3751, v. 3815, v. 3869, come *entaiez,* al v. 3690, *entaié,* al v. 3799, *tai*, al v. 3693, al v. 3812 e al v. 3825, *fangoi*, al v. 3695, *marois,* v. 3713, *fanc*, al v. 3802, *fange,* v. 3805, *cil frans,* al v. 3823, *rouiz*, (fango rossiccio), v. 3878 e si lega inestricabilmente all'immagine dei passanti che si sporcano i vestiti:

Molt a grant noise en cel Mal Pas.
Li passeor sollent lor dras:
de luien puet l'om oïr les huz
de ceus qui solle la paluz. (vv. 3705-3708)

(C'è molto trambusto lì al Mal Passo.
Chi lo deve attraversare si sporca i vestiti:
da lontano si possono sentire le grida
di quelli che la palude insozza).

In questo contesto, emblematicamente sporco, si inserisce in maniera dicotomica la brillante figura di re Artù insieme a tutti i cavalieri della Tavola Rotonda. La presentazione continua, come in precedenza, a configurarsi positivamente, in opposizione implicita rispetto alla *cort* di re Marco, e in opposizione rispetto alla corte dei lebbrosi, qui richiamati. Re Artù e il suo seguito è presentato *o escus fres, o chevaus creas / de lor armes entreseignié* (con gli scudi nuovi, con i cavalli grassi / contraddistinti dalle loro insegne), vv. 3716-3717 con *drap de soie* (drappi di seta), v. 3719, dove rioccorre la seta come materiale artefatto. Come avveniva per la corte di Cornovaglia, il grigio ritornava sia nella seta della *chanbre* che nella tunica di Isotta, qui si specifica come re Artù indossi lo stesso colore, consolidando l'idea che esso rappresenti il colore dell'opulenza:

Tu est vestu de beaus grisens

de Renebors, si con je pens.
Desoz la toile rencïene
la toue char est blanche et plaine.
Tes janbes voi de riche paile
chaucies et o verte maile,
et les sorchauz d'une escarlate. (vv. 3729-3735)

(Sei vestito di un bel grigio
di Ratisbona, mi pare.
Sotto la tela di Reims
la tua carne è bianca e liscia.
Le tue gambe vedo fasciate di bel tessuto
ricamato di verde,
e le ghette sono color scarlatto).

Il grigio qualifica anche il vestiario di re Artù; l'indicazione della provenienza geografica rafforza il senso della preziosità, esprimendo una ricchezza confermata anche dalla presenza del *riche paile* che è ricamato, veicolando, dunque, una sontuosità che la realtà del lebbroso non conosce.

Tristano rimane seduto, *sor la muterne* (sulla collinetta), v. 3743, reiterato anche successivamente come *sor le maroi,* (sulla collinetta), v. 3748. In questo contesto continuano a delinearsi le altre figure, re Marco viene definito *fiers et posteïs* (fiero e possente), v. 3750, ma, simbolicamente, si enfatizza *le taier,* la zona fangosa, verso cui re Marco si sposta. Dicotomicamente, la *roïne* arriva *par la gaudine*, (dal bosco), v. 3790, con una rima che rievoca l'iniziale ingresso nel Morrois e che richiama l'appartenenza della regina anche ad un'altra corte, quella di Tristano.

L'arrivo dei tre *felons* costituisce un momento importante in quanto Tristano li indirizza, *lor enseigne un grant molanc* (indica un punto molto molle), v. 3801:

Li felon entrent en la fange,
la ou li ladres lor enseigne:
fange troverent a mervelle
desi q'as auves de la lesse.
Tuit troi chïent a une flote! (vv. 3805-3810)

(I felloni entrano nella melma,
dove il lebbroso gli indica:
e trovano fango a volontà
fino all'altezza della sella.
Tutti e tre sprofondano nello stesso momento!)

I tre nemici sprofondano nella melma; vi erano il re e i nobili *qui esgardent ceus du taier / torner sor coste et ventrellier* (che osservavano quelli che erano sprofondati nel fango /

rotolarsi sui fianchi e sul ventre), vv. 3839-3840, osservando come loro *sont en lait tripot* (sono finiti in quell'imbroglio), v. 3866.
L'immagine dei *felons* che si rotolano nel fango consolida la loro natura sudicia e richiama implicitamente l'immagine di un altro animale, il maiale:

> La Bibbia ne faceva una bestia immonda e ripugnante, nella quale i demoni trovavano rifugio. [....] Animale laido, vorace e mangiatore di carogne, il maiale ha una sua precisa collocazione nel bestiario del diavolo. [...] Non soltanto Satana assume una forma porcina per andare a tentare l'uomo o la donna, ma grugnisce come un maialino e come lui ama sguazzare nel fango. [...] Attributo di Satana e della Sinagoga, per i bestiari il maiale è anche il simbolo di numerosi vizi, molti dei quali diventeranno peccati capitali nel XIII secolo: la sporcizia (*sorditas*), l'ingordigia (*gula*), la lussuria (*luxuria*), la collera (*ira*) e la pigrizia (*acedia)*.[274]

I *felons*, il cui nome già rievoca la *felonie*, la malvagità sono qui assimilati a maiali che sguazzano nel fango, offrendo un ritratto indecoroso del loro stato, ma significativo delle loro azioni triviali. A questo contesto di sporcizia fisica e morale si oppone la visione di *Yseut la bele*, v. 3832, definita poco prima, *a la crine bloie* (dal capo biondo), v. 3703. In questo contesto di indecorosità viene risaltato il vestiario della regina, nonché ovviamente il suo astuto stratagemma per attraversare quel passaggio:

> La roïne out de soie dras,
> aporté furent de Baudas,
> forré furent de blanc hermine:
> mantel, bliaut, tot li traïne.
> Sor ses espaules sont si crin
> bendé a ligne sor or fin.
> Un cercle d'or out sor son chief,
> qui empare de chief en chief
> color rosine, fresche et blanche. (vv. 3911-3919)
>
> (La regina aveva vesti di seta
> erano state portate da Baghdad,
> foderate d'ermellino bianco:
> il mantello, la tunica hanno lo strascico.
> Sulle spalle ha i capelli
> intrecciati con piccoli nastri e fili dorati.
> Una corona d'oro sul capo,
> che racchiude tutto intorno
> il viso roseo, fresco e chiaro).

Nel contesto della melma, Isotta sembra non essere toccata da quella sporcizia fisica e morale, in cui i felloni sono costretti a rotolare come maiali. Isotta indossa la *soie,* l'ermellino, che riecheggia fin dal *bois* e che si lega alla regalità della donna, confermata dal colore bianco, il

[274] M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo, op. cit.,* pp. 144-145.

mantello; i capelli sono intrecciati con l'*or fin* e qui per la prima volta si fa riferimento al *cercle d'or* sul suo capo che attesta la solennità della sua figura. In contrasto con gli altri personaggi, e in particolare i baroni, che si trovano nella loro vera realtà spaziale e morale, Isotta e re Artù sono gli unici ad eludere questo abbassamento, ma anzi vengono elogiati minuziosamente per la loro nobiltà mediante il vestiario.

3.13. La pianura

Successivamente all'esecuzione dello stratagemma, Tristano si allontana dalla palude e si verifica la vestizione da parte di Governal a cui segue, tuttavia, un ulteriore travestimento:

> Vient a son mestre, qui l'atent.
> Deus chevaus riches de Castele
> ot amené, o frain, o sele,
> et deuts lances et deus escuz.
> Molt les out bien desconneüz. (vv. 3994-3998)
>
> (Va verso il suo maestro, che lo aspetta.
> Due bei cavalli di Castiglia ha portato con sé, con freno, sella,
> due lance e due scudi.
> Li hanno resi irriconoscibili).

E ancora:

> Cote, sele, destrier et targe
> out couvert d'une noire sarge,
> son vis out covert d'un noir voil,
> tot out covert el chief et poil.
> A sa lance ot l'enseigne mise
> quel la beel li ot tramise.
> Chascun monte sor son destrier,
> chascun out çaint le brant d'acier.
> Einsi armé, sor lor chevaus,
> par un vert pré, entre deus vaus,
> sordent sus en la Blanche Lande. (vv. 4007-4017)
>
> (Tunica, sella, destriero e scudo
> aveva coperto con una stoffa nera,
> il viso aveva protetto con un velo nero,
> nascose tutto, faccia e capelli.
> In cima alla lancia aveva messo il drappo
> che la sua bella gli aveva mandato.
> Ciascuno monta a cavallo,
> ciascuno aveva al fianco la sua spada d'acciaio.
> Così armati, sui loro destrieri,
> per un prato verde, tra due valloni,
> appaiono in lontananza nella Bianca Landa).

Se il travestimento da lebbroso comportava un abbassamento fisico, in questo caso si verifica la nuova vestizione di Tristano, attivata dalla presenza di cavalli *riches,* che nuovamente rievoca il lusso consentito dal suo stato di cavaliere, nonché tutto l'occorrente che il suo ruolo necessita: lance e scudi. La presenza, inoltre, dei cavalli determina l'inserimento di un prezioso dato aggiuntivo: il cavaliere non si sposta più a piedi, il ritratto è adesso completo: questa rappresenta l'unica immagine offerta da Béroul in merito a Tristano come cavaliere nella sua totalità, al contempo, però, esso si affianca ad un travestimento. Occorre, infatti, il termine *couvert* per 3 volte, un *noir voil* copre tutto il volto e i capelli, rendendolo irriconoscibile. Come da lebbroso, emerge la presenza del *brant d'acier:* se in precedenza il *brant* occorreva nel *bois* per tagliare i rami e definire il suo potere, qui si qualifica in relazione al materiale dell'acciaio, identificativo della cavalleria, in opposizione rispetto all'*or* indossato dai due regnanti, e imprescindibile dall'identità di Tristano, *tant bel portent lor garnement / conme s'il fusent né dedenz!* (portano così bene le loro armature / come se le avessero dalla nascita), vv. 4031-4032. Il *brant* svolge nel corso della narrazione una duplice funzione: come strumento del codice cavalleresco, e, in una forma rifunzionalizzata, come mezzo di elevazione sociale, propedeutico all'antropizzazione del territorio selvaggio. Tristano qui indossa l'*acier,* esprimendo il suo ruolo, ma continua a farne un uso, seppur diverso, di usurpazione, in quanto si verifica l'uccisione di alcuni nemici tra cui il guardacaccia:

Lance levee, l'escu pris,
a Tristran saut en mié le vis.
Nu connoisoit de nule rien,
et Tristran le connoisoit bien.
Fiert l'en l'escu, en mié la voie
l'abat e le braz li peçoie.
Devant les piez a la roïne
cil jut sanz lever sus l'eschine.
Governal vit le forestier
venir des tres, sor un destrier,
qui vout Tristran livrer a mort
en sa forest, ou dormoit fort.
Grant aleüre a lui s'adrece,
ja ert de mort en grant destrece.
Le fer trenchant li mist el cors,
o l'acier bote le cuir fors. (vv. 4045-4060)

(Lancia levata, scudo al braccio,
balza proprio davanti a Tristano.
Non lo riconosce affatto,
mentre Tristano sì.
Lo colpisce sullo scudo, lo abbatte
in mezzo al sentiero e gli fa a pezzi il braccio.
Davanti ai piedi della regina

quello giacque sulla schiena senza rialzarsi.
Governal vide il guardaccaccia
venire dalle tende, a cavallo,
quello che voleva uccidere Tristano
nella foresta, mentre dormiva.
Si avvicina a lui molto rapidamente,
già l'altro era in preda alla paura di morire.
Gli ficcò nel corpo la lama tagliente,
con l'acciaio lacera il cuoio trapassandolo).

L'immagine riflette un duello tra cavalieri, evocato in particolar modo dagli oggetti di acciaio: si fa riferimento alla *lance,* all'*escu*, adeguatamente posizionati al fine di attaccare e difendersi, al *fer trenchant* e all*'acier,* offrendo un ritratto completo della cavalleria in azione. Oltre alla definizione più specifica del vestiario e delle azioni di Tristano in qualità di cavaliere, emerge, tuttavia, accanto al combattimento, l'evocazione del Morrois. In un momento in cui Tristano sta duellando, con successo, contro i suoi nemici e, si sta simbolicamente muovendo verso la ridefinizione del suo potere, si rievoca *sa forest,* come ultima occorrenza del Morrois. L'enfasi sull'appartenenza feudale, resa dall'aggettivo possessivo, avviene da una prospettiva extradiegetica: se Béroul era stato molto critico nei confronti del soggiorno nel Morrois, enucleando le maggiori difficoltà oggettivamente vissute dagli amanti, questa volta il narratore richiama quello spazio selvaggio rovesciando l'autorità regale di re Marco, e riconoscendo a Tristano il suo effettivo potere di antropizzatore sull'area circostante, che in precedenza era stata avvertita con *sa loge* e *sa fullie.*

Béroul esprime questo possesso nel momento in cui il protagonista tenta nuovamente di destituire i suoi nemici e, dunque, rispetto alla precedente rassegnazione, mette in atto un nuovo meccanismo di esautorazione e acquisizione del potere. La presentazione di Tristano come cavaliere non è fine a se stessa, ma si affianca, all'uso di *sa forest*, al suo passato tentativo di conquista del potere realizzato mediante il dominio dello spazio selvaggio e si lega ad un nuovo slancio nei confronti della conquista dell'autorità e dello scardinamento dello *status quo*. In altre parole, il protagonista non è solo presentato come un prode cavaliere, ma si ricordano significativamente le sue ambizioni passate in un momento in cui egli sta mettendo in atto un nuovo tentativo di esautorazione. Nell'ultima occorrenza la valenza dell'antropizzazione del territorio e della creazione del suo regno, si abbina al verbo *dormir*, che richiama la natura del peccato.

Nella pianura, per la prima volta, vengono direttamente esposte le capacità di combattimento di Tristano, mediante l'uccisione di alcuni suoi nemici, mostrando, dicotomicamente, la vigliaccheria degli altri che *en pais remestrent, tuit estroit / bien penserent fantosme soit* (se ne stanno fermi, bloccati dalla paura / pensano siano fantasmi), vv. 4079-4080.

Chiusa questa scena di combattimento, che dimostra il tentativo di Tristano nuovamente di imporre il suo dominio, l'attenzione ritorna poi sulla prateria dove sono presenti i due regni già consolidati.

La *Blanche Lande* offre dunque sia il combattimento di Tristano che tenta nuovamente di imporsi, sia l'immagine di due regni consolidati che antropizzano, secondo una forma già progredita, la realtà circostante, *en la lande.*

Decendu sont a lor herberges.
En la lande ot assez herberges.
Molt en costerent li cordel;
en leu de jonc et de rosel,
glagié avoient tuit lor tentes.
Par chemins vienent et par sentes:
la Blanche Lande fu vestue,
maint chevalier i out sa drue.
Cil qui la fu enz en la pree
de maint grant cerf ot la menee.
La nuit sejornent a la lande. (vv. 4087-4097)

(Scendono da cavallo ai loro padiglioni.
Nella pianura c'erano molte tende.
Le corde che le drizzavano erano di lusso;
invece che di giunchi e di erbe,
tutte le tende erano ricoperte di fiori.
Arrivano per strade e sentieri:
la Bianca Landa era ricoperta,
molti cavalieri avevano la loro dama.
Quelli che erano in quella prateria
sentirono inseguire molti cervi.
Passano la notte nella piana).

Si verifica, per la seconda volta, l'antropizzazione di un territorio incolto, di una *lande*, da parte delle due corti. In questo contesto, *herberges*, come accampamento generico, occorre 3 volte: v. 4081, vv. 4087-4088. In riferimento alla prateria, *pavellons,* alla forma singolare e plurale, ritorna 4 volte, v. 2771, v. 3674, v. 4112, v. 4123, insieme, 3 volte, a *tentes*, v. 2779, v. 4091, v. 4131, in opposizione rispetto alla *loge*, alla *fullie jonchie*. L'antropizzazione avviene per mezzo di *herberges* che richiama l'*herbergage*, v. 1430, e l'*herberjage,* v. 1362, del *boschage* in termini di accampamento, ma si differenzia notevolmente in termini strutturali e materiali. Le tende mediante cui si antropizza questo territorio sono di lusso, se ne enfatizza, nella versione originale, il costo richiamando un'altra volta la ricchezza dell'ambiente della corte, inteso in questo caso in maniera indistinta rispetto a quella di re Marco e quella di re Artù. In maniera molto interessante, Béroul apertamente introduce un paragone rispetto alla

corte di Tristano: diversamente dalla *fullie / jonchie,* in questo caso le tende sono costruite con delle corde lussuose, emblema di un'antropizzazione più sviluppata. Diversamente dal *jonc* e dal *rosel,* che richiamano il livello basico della corte da antropizzare di Tristano, orientata su una precarietà selvatica, contrastivamente in questo caso le tende rivelano le maggiori possibilità della corte. Se, cioè, nella corte di Tristano la vegetazione svolge una funzione strutturale, necessaria, qui gli stessi elementi vengono sostituiti da materiali più antropizzati e i fiori, come avveniva per la *rue jonchie,* svolgono una mera funzione decorativa, un valore aggiunto, ornamentale, che si affianca ad un ambiente molto più sviluppato. Béroul sembra in questo caso enfatizzare, per contrasto, le due forme di antropizzazione del territorio: la vegetazione usata da Tristano non può competere con gli strumenti lussuosi della *cort*, quella stessa vegetazione che risultava necessaria per la sopravvivenza viene qui declinata in una forma accessoria, creando una distinzione netta tra i due processi realizzati. Sembra che il narratore, sebbene riconoscendo il dominio realizzato su uno spazio selvaggio da parte di Tristano, cerchi di enfatizzare le divergenze delle due realtà in relazione all'antropizzazione di un territorio. E, in effetti, se la vita di Tristano nel *bois* si riduce a forme di inselvatichimento animalesco, al contrario, il soggiorno presso quella prateria si esplicita nella realizzazione del codice sociale, simulando nella realtà della *lande* i processi cortesi legati alla civilizzazione:

> Chascun rois sist a sa demande;
> qui out devices n'est pas lenz:
> li uns a l'autre fait presenz.
> Ly rois Artus, aprés mengier,
> au tref roi Marc vait cointoier.
> Sa privee maisnie maine.
> La ot petit de dras de laine,
> tuit li plusor furent de soie. (vv. 4098-4105)
>
> (Ciascun re dette ascolto alle richieste;
> chi disponeva di beni fu pronto a donare:
> si scambiano regali l'un l'altro.
> Re Artù, dopo il banchetto,
> va a trovare re Marco nella sua tenda.
> Conduce con sé i suoi uomini più fidati.
> Poche ce n'erano di stoffe rozze,
> erano tutti vestiti di seta).

Diversamente dall'ambiente del *bois* che enfatizza una precarietà ed un progressivo abbassamento, qui il livello sociale si mantiene intatto e ciò è dimostrato dal codice messo in atto: dall'ascolto delle reciproche richieste dei regnanti sino allo scambio dei doni, nonché dal *mengier* che risulta ben lontano dall'attività primitiva legata all'accensione di un fuoco con i

rami secchi e la rudimentale cucina della carne ottenuta. Se nel *bois* si faceva riferimento ai *dras* lacerati dai *rains*, qui si enfatizza il mantenimento degli abiti regali di seta, già riconosciuta, quest'ultima, come materiale della corte. Come è possibile appurare, il materiale della seta torna infatti sempre, come se fosse proprio il vestiario a rappresentare la cifra dell'antropizzazione o dell'inselvatichimento: se Tristano e Isotta si inselvatichiscono e necessitano di una nuova vestitura, avendo solo nel Morrois, una *chemise* e i *braies*, nella prateria si mantiene l'opulenza delle corti, che viene espressa proprio a partire dagli abiti:

> Des vesteüres que diroie?
> De laine i out, ce fu en graine,
> escarlate cel drap de laine.
> Molt i ot gent de riche ator.
> Nus ne vit deus plus riche cort:
> mestier nen est dont la ne ait.
> Es pavellons ont joie fait! (vv. 4106-4112)
>
> (Che dire di questi abiti?
> Se ce n'erano di lana, erano in grana,
> quel tipo di drappo tinto di scarlatto.
> C'era tutta gente vestita riccamente.
> Nessuno vide mai due corti più eleganti:
> non c'è nulla che lì non sia.
> Nei padiglioni hanno fatto festa).

Riche è l'aggettivo che maggiormente qualifica le due corti, nel primo caso facendo riferimento al vestiario degli attori e nel secondo caso al complesso, enfatizzando come tutto lì sia permeato di ricchezza. Il rosso, il vermiglio che si collegava al sangue di Tristano e del cinghiale, veicola, inoltre, qui la sontuosità. Come si appurava in precedenza, sebbene fosse implicito per la corte di Cornovaglia, il sostantivo *richeces* viene usato solo dopo il pentimento dei due amanti, e indubbiamente enfatizza il paragone con la corte di Tristano. Alla precarietà, al movimento animalesco che caratterizza il soggiorno nel bosco si oppone il fare festa amplificata dalla presenza di *maint calemel, mainte troïne / qui fu la nuit en la gaudine / oïst an pavellon soner!* (molti flauti, molte trombe / chi si fosse trovato la notte nel bosco / avrebbe sentito risuonare nei padiglioni!), vv. 4121-4123. L'opulenza della vita nei padiglioni, nella prateria, è tale da essere sentita persino nella *gaudine,* termine qui utilizzato per accennare alla vivibilità del luogo, alla potenziale presenza di persone in quello spazio. La ricchezza di questa forma di antropizzazione è resa dalla descrizione del drappo regale:

> Un drap de soie, un paile bis,
> devant le tref au roi fu mis:
> ovrez fu en bestes, menuz.

Sor l'erbe vert fu estenduz.
Li dras fut achaté en Niques.
En Cornoualle n'ot reliques
en tresor ne en filatieres,
en aumaires n'en autres ceres,
en fiertes n'en escrinz n'en chases,
en croiz d'or ne d'argent n'en mases,
sor le paile les orent mises,
arengies, par ordre asises. (vv. 4135-4146)

(Un drappo di seta, un broccato grigio,
fu messo davanti al padiglione reale:
era tutto ricamato di animali, a piccoli punti.
Fu steso sull'erba verde.
Il drappo era stato acquistato a Nicea.
In Cornovaglia non ci furono reliquie
in tesoro o in filatterio,
in armadio o in altro forziere,
in reliquiario o in scrigno o in cassa,
in croce d'oro o d'argento o in ferro puro,
che non furono esposte sul drappo,
in fila, allineate in bell'ordine).

Di nuovo tornano gli elementi identificativi della corte: *soie*, *paile*, *gris*, la cui preziosità è enfatizzata dalla provenienza. Il verde dell'erba, che rievoca la vegetazione del *bois* e che costituiva lo strumento per creare nella foresta, qui rappresenta la mera base dell'antropizzazione, in quanto sul prato viene disteso un drappo, l'ambiente della *lande* viene antropizzato tramite elementi già artefatti nella *cort*, i cui processi di manifattura vengono sottolineati: si esplicitano i dettagli, il ricamo a piccoli punti di animali. Al verde, inoltre, si oppone il grigio del drappo, che, come è stato più volte espresso, rappresenta il colore che qualifica l'ambiente della corte sia di re Marco che di re Artù non solo in relazione al *marbre,* ma anche al vestiario.

In questo contesto di antropizzazione del territorio, si enfatizza la ricchezza, minimo comun denominatore di entrambe le corti: esse sono legate da una *grandeur* fisica. Diversamente, sul piano morale, si presentano delle differenze che vengono qui esplicitate in quanto re Artù accusa re Marco di essere manipolabile, *tu es legier a metre en voie / ne dois croire parole fause* (tu sei facilmente influenzabile / non devi credere alle falsità), vv. 4154-4155.

Segue, dunque, il giuramento di Isotta *sor les corsainz* (sulle reliquie), v. 4172, dopo il quale le due corti si separano: re Artù torna a Durham, re Marco in Cornovaglia. Il passaggio alla realtà antropizzata passa per la mediazione cristiana, imprescindibile nella realtà medievale.

3.14. La *chanbre jonchie*

Il romanzo si apre con il verziere, si chiude con la *chanbre,* circolarmente. Mentre i coniugi ritornano alla vita feudale, Tristano si nasconde in quella che una nuova spia animalescamente definisce *sa mue* (la sua tana), v. 4294, spostandosi, in assenza del re, *en la chanbre* (nella camera reale), v. 4297.

Nuovamente si offre implicitamente un'idea del protagonista legata ad un immaginario animalesco. Al contempo, in maniera interessante, Tristano è rappresentato con l'arco e con la spada, mentre si reca presso la camera. Se all'inizio del romanzo questi erano assenti, adesso la loro presenza veicola, a mio avviso, il tentativo, ormai avviato dal *bois*, di definizione del potere feudale questa volta all'interno della corte:

> Tristran set molt de Mal Pertis:
> en la chanbre vet congié prendre!
> De moi faciez en un feu cendre,
> se vos alez a la fenestre
> de la chanbre, derier a destre,
> se n'i veez Tristran venir,
> s'espee çainte, un arc tenir,
> deus seetes en l'autre main! (vv. 4296-4303)
>
> (Tristano frequenta il Mal Pertugio:
> va nella camera reale a dare il suo saluto!
> Fatemi ridurre in cenere al rogo,
> se andando alla finestra
> della camera, dietro a destra,
> non vedrete arrivare Tristano,
> spada al fianco, arco in mano,
> due frecce nell'altra!)

Nel corso della narrazione l'immagine dell'arco era stata sospesa. L'ultima volta in cui occorreva l'*arc* come strumento di definizione del potere era quando, rientrato da Lancien, Tristano metteva giù il suo arco, quasi come forma di accettazione del suo ruolo subalterno rispetto a quello del sovrano. Se all'inizio la ferita nel cinghiale nel *bois* provocava delle conseguenze nella *chanbre* secondo un processo di causa-effetto, adesso si verifica una vera assimilazione degli spazi, come avveniva nel corso del soggiorno presso il Morrois: la dinamica è adesso inversa, la *chanbre* è semantizzata in relazione al *bois*: se lì teneva al fianco la spada e andava a controllare l'arco, adesso qui Tristano lo tiene in mano, simulando l'atteggiamento del sovrano. La *chanbre* che chiude il romanzo non è la *chanbre* dell'inizio, non è solo lo spazio in cui i due amanti vivono la loro passione, vittime del filtro, è una

chanbre che risente del soggiorno del Morrois e di tutti i meccanismi messi in atto. Tristano, tramite la presenza dell'*espee* e dell'*arc,* oggetti e simboli di un potere feudale, non è più il semplice amante, che pecca di lussuria, a causa della ferita del cinghiale e del filtro magico, ma egli qui, mediante gli stessi strumenti del re, tenta di imporre nuovamente il suo potere. Se re Marco presso la *sale* al v. 1340 *en sa main tint d'auborc un arc* (in mano teneva un arco d'alburno) e al v. 1946 *s'espee çaint* (cinge la spada), adesso Tristano assume e posiziona gli oggetti regali alla stregua di re Marco, *s'espee çainte, un arc tenir* (spada al fianco, arco in mano), con l'obiettivo di destituire il potere feudale stavolta all'interno della stessa dimensione spaziale. L'unica differenza tra i due consiste nel fatto che il cavaliere abbia due frecce in mano, aspetto assente per re Marco, e, indice di un potere che ancora il vassallo deve colpire e centrare. La spia offre poi altre informazioni sulla *chanbre*. Se la finestra della *chanbre* occorreva in precedenza in relazione alla lettera di riappacificazione lasciata a re Marco funzionalmente al ripristino dei ruoli sociali, adesso essa veicola la scoperta dei due amanti, il tentativo legato al capovolgimento e allo scardinamento dei ruoli: Tristano, vestito da cacciatore e da sovrano, si sposta a ridefinire il suo ruolo all'interno della *cort*, e precisamente della *chanbre*, centro del legame coniugale:

Et un petit pertus overt
endroit la chanbre la roïne,
par dedevant vet la cortine.
Triés la chanbrë est grant la doiz
et bien espesse li jagloiz.
L'un de vos trois i aut matin:
par la fraite du nuef jardin
voist belement tresque au pertus.
Fors la fenestre n'i aut nus:
faites une longue brochete,
a un coutel bien agucete.
Poigniez le drap de la cortine
o la broche poignant d'espine;
la cortine souavet sache
au pertuset, c'on ne l'estache,
que tu voies la dedenz cler,
qant il venra a lui parler. (vv. 4324-4340)

(C'è un piccolo pertugio aperto
sulla facciata della camera della regina,
davanti lo copre una tenda.
Dietro la camera c'è un bel ruscello
e tanti tanti gladioli.
Uno di voi tre ci vada la mattina presto:
passando per l'apertura del nuovo giardino
vada piano piano fino al pertugio.
Là fuori alla finestra non ci sia nessun altro:

fate un lungo bastone a uncino,
bello aguzzo, con una lama curva alla fine.
Prendete la stoffa della tenda
con l'uncino appuntito;
piano piano scosta la cortina,
che non è attaccata, dal pertugio,
finché non vedi bene lì dentro,
quando Tristano verrà a spassarsela con la regina).

Se in precedenza erano le tende nella prateria ad essere decorate con *glagié,* adesso elementi naturali si inseriscono all'interno di un contesto antropizzato, con un fine apparentemente decorativo e comunque richiamando la realtà del *locus amoenus*. La presenza del ruscello e dei fiori indubbiamente contribuisce ad un'immagine amena del paesaggio, che si sposa con l'immagine potenzialmente amorosa dei due amanti. L'attenzione si sposta, poi, sull'effettiva messa in scena del *tripot*, sostantivo usato adesso, in maniera rovesciata, ai danni dei protagonisti:

L'endemain fu la nuit oscure.
Tristran se fu mis a la voie
par l'espesse d'un'espinoie.
A l'issue d'une gaudine
garda, vit venir Gondoïne,
et s'en venoit de son recet. (vv. 4362-4367)

(Il giorno dopo la notte fu molto buia.
Tristano si era messo in cammino
attraverso una fitta boscaglia di rovi.
All'uscita di un boschetto, in una radura
guardò, vide venire Godoine,
se ne tornava dal suo rifugio).

Tristano si mette in cammino a partire da un'*espinoie* che rievoca in parte l'asprezza della foresta, da cui emblematicamente il cavaliere si sposta. Al contempo, sul piano narrativo veicola i tentativi di nascondersi e muoversi senza essere visto, all'interno di un contesto impervio, mostrando un'agilità animalesca. L'immagine dei rovi si affianca alla *gaudine* che esprime ancora una volta la possibilità dell'antropizzazione mediante la presenza del *recet* di Godoine e dello spostamento con l'uso del verbo *s'en venoit,* dunque rievoca l'antropizzazione di un ambiente selvatico e il risultato che ne consegue: il movimento. La rappresentazione visiva è chiara, accanto ad un ambiente più arduo e più spinoso, che Tristano, modellandosi, riesce ad attraversare, si affianca uno spazio selvatico, ma addomesticato dalla mano umana, presentando uno spaccato tra una vegetazione profondamente ingestita ed una più antropizzata. Tristano, nel vedere Godoine, *s'espee tient*

(tiene la spada in mano), v. 4373. Dopodiché *afustez est a un pomier* (si è appostato dietro a un melo), v. 4383, veicolando non solo l'immagine della vegetazione che funge da nascondiglio, ma collegandosi narrativamente alla foresta in quanto re Marco, giunto nel *bois*, legava le redini del cavallo, proprio a *la branche d'un vert pomier,* v. 1979. Nelle reciproche incursioni emerge la presenza del melo. L'episodio che segue e che separa questo ambiente dalla corte è molto significativo:

> Denoalent vint le sentier
> sor un petit palefroi noir.
> Ses chiens out envoié mover
> en une espoise un fier sengler.
> Ainz qu'il le puisen desangler,
> avra lor mestre tel colee
> que ja par mire n'ert sanee!
> Tristran li preuz fu desfublez.
> Denoalen est tost alez.
> Ainz n'en sout mot, quant Tristran saut.
> Fuïr s'en veut mais il i faut:
> Tristran li fu devant trop pres.
> Morir le fist. Q'en pout il mes? (vv. 4384-4396)
>
> (Denoalen veniva lungo il sentiero
> su un piccolo palafreno nero.
> Aveva incitato i suoi cani a prendere
> in un arbusto un grosso cinghiale.
> Prima che essi possano tirarlo fuori dalle frasche,
> il loro padrone riceverà un tal colpo
> che nessun medico potrà risanarlo!
> Tristano il prode si tolse il mantello.
> Denoalen arrivò subito dopo.
> Non fece motto quando Tristano gli saltò addosso.
> Avrebbe voluto fuggire ma non può:
> Tristano gli era già troppo vicino.
> Lo ammazzò. Cos'altro avrebbe potuto fare?)

Nel corso dell'episodio, come nella pianura, Tristano uccide un suo nemico, Denoalen, segnando un ulteriore passaggio verso l'esautorazione dei nemici e l'ottenimento del suo obiettivo legato all'usurpazione. La scena risulta interessante in quanto ricorre la presenza *en une espoise* di un cinghiale, che, come visto in precedenza, rappresenta un simbolo demoniaco. Il verbo *desangler,* riportato etimologicamente come usato da Béroul per «faire sortir une bête d'un coin où elle s'est cachée»[275] rievoca nella sua radice il *sanc* che, come visto in precedenza, svolge un ruolo cruciale nell'ambito della *chanbre* e dell'incidente di caccia nel *bois*. L'evocazione del cinghiale non solo richiama la sua natura demoniaca, ma è seguita da un'azione molto incisiva da parte del protagonista: Tristano, definito, *le preuz,*

[275] Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page (atilf.fr), p. 572.

rievocando, dunque, la sua qualificazione di cavaliere, si toglie il mantello, o, ancor meglio, nella versione originale, al passivo, *fu desfublez,* fu spogliato. A mio avviso, il personaggio, in questo contesto, a causa della presenza diabolica, viene privato, simbolicamente, del suo mantello e, dunque, del suo ruolo di cavaliere, per indossare, ancora una volta, le vesti animalesche. La qualificazione come *prode* costituisce un'antinomia rispetto alla privazione del mantello: nella misura in cui il ruolo cavalleresco si abbina ad un certo vestiario, la rimozione di questo esprime un cambiamento identitario, una nuova condizione: quella, appunto, diabolica, confermata, subito dopo, dalla successiva azione, Tristano *saut.* Il verbo *sallir,* che occorre sia nella *chanbre* sia nella chiesa sull'altura e, adesso, anche in questo contesto, veicola la natura animalesca del personaggio. Lo schema è dunque il medesimo rispetto a quello già riscontrato nei due luoghi precedenti: l'evocazione e la presenza di un simbolo demoniaco si lega al fatto che Tristano sia privo dei suoi vestiti da cavaliere, sia emblematicamente nudo, assuma una sembianza animalesca il cui massimo indice è il salto che determina nel complesso l'assimilazione di tratti fisici e morali diabolici.

Segue un'immagine sanguinaria: lo uccise, *le chief du bu li sevra* (gli staccò la testa dal busto), v. 4398 e *o l'espee trencha les treces* (con la spada tagliò le trecce), v. 4400 lasciandolo con la *teste morte* (testa tagliata), v. 4412, evocando, nuovamente, il senso della morte tramite l'uso della spada, che veicola l'azione narrativa:

> Tristran laise le cors gesant
> enmié la lande, envers, sanglent.
> Tert s'espee, si l'a remise
> en son fuerre. Sa chape a prise,
> le chaperon el chief se met,
> sor le cors un grant fust atret,
> a la chanbre sa drue vint. (vv. 4413-4419)
>
> (Tristano lascia il cadavere a terra
> in mezzo alla radura, riverso, sanguinante.
> Asciuga la sua spada, la rimette
> nel fodero. Prende la cappa,
> si mette il cappuccio sulla testa,
> copre il corpo con un grosso ramo,
> se ne va alla camera della sua innamorata).

Si enfatizza per due volte il sangue, *le cors gesant, sanglent,* stavolta non in relazione alla lussuria, ma in relazione alla morte. Dopo questa azione nefasta, Tristano si riveste con la *chape,* ritorna a ricoprire il suo ruolo di cavaliere, ma anche cacciatore e sovrano e si reca presso la *chanbre.* Se questa immagine consolida la trasformazione indemoniata del personaggio, ancora più interessante risulta la scena seguente:

La cortine ot dedenz percie:
vit la chanbre, qui fu jonchie.
Tot vint quant que dedenz avoit,
home fors Perinis ne voit.
Brengain i vint, la damoisele,
ou out pignié Yseut la bele:
le pieigne avoit encor o soi.
Le fel qui fu a la paroi
garda si vit Tristran entrer,
qui tint un arc d'aubor anter,
en sa main tint ses deus seetes,
en l'autre deus treces longuetes.
Sa chape osta, pert ses genz cors.(vv. 4423-4435)

(La cortina era aperta dall'interno:
vide la camera, ben ornata di giunchi e di rami.
Vide bene tutto quel che c'era dentro,
e non vede nessun uomo se non Perinis.
Arrivò Brangania, la damigella,
che aveva pettinato Isotta la bella:
aveva ancora il pettine con sé.
Il fellone che era accanto alla parete
spiò finché non vide entrare Tristano,
che aveva un arco di alburno,
in una mano due frecce,
nell'altra due lunghe trecce.
Si tolse il mantello, mostrando la sua nobile figura).

La *chanbre* offre una corrispondenza tematica, narrativa e semantica con il Morrois. In primo luogo, la camera subisce lo stesso processo della *fullie* nel *bois*: il narratore utilizza lo stesso verbo alla forma passiva, *fu jonchie.* La ripetizione di *jonchie*, diversamente dalla precedente *rue*, a mio avviso, non possiede un valore semplicemente ornamentale, ma risulta funzionale a stabilire una chiara relazione dialogica con la foresta, evocando un ulteriore tentativo di Tristano di definire il suo potere. La camera è ornata di giunchi perché porta con sé, nello spazio antropizzato della *cort*, quel tentativo di Tristano di antropizzare l'ambiente circostante, di imporre il suo potere, di configurare la sua corte. La *fullie* fu *jonchie* da Isotta, è possibile presumere che sia la stessa regina ad avere realizzato il processo, al fine di contribuire, come nel corso della narrazione, all'avanzamento sociale di Tristano. Nonostante l'omissione del complemento d'agente, la dialogicità è offerta dal fatto che il centro del legame coniugale, la *chanbre*, sia stata coperta di giunchi, risenta della vegetazione del *bois* da una prospettiva sociologica. Il luogo non è semplicemente ornato, decorato, non possiede un valore di *locus amoenus*, ma, a mio avviso, riflette un valore di dominio, che adesso viene riportato nello spazio antropizzato, non più selvaggio. Questa interpretazione è avvalorata

dalla presentazione di Tristano che aveva *un arc d'aubor*. L'immagine dell'arco d'alburno ritornava con re Marco, rappresentando un simbolo di potere. In questa ultima scena è Tristano a possederlo, veicolando un potere che, sembrerebbe, stia acquisendo in maniera sempre più sistematica ai danni dello zio, deponendo i suoi nemici. Accanto all'*arc* in una mano ha ancora due frecce, come simbolo di un'azione di caccia, e, dunque, di ottenimento dell'autorità feudale ancora in corso. Nell'altra mano porta le trecce del nemico, al fine di dimostrare come egli stia riuscendo ad esautorare i suoi nemici e avanzare sul piano sociale. Infine, Tristano si toglie il mantello, mostrando la sua nobile figura. Quest'ultimo passaggio è equivalente sul piano lessicale all'incursione di re Marco presso la *loge*; si leggeva:

> Li rois deslace son mantel
> dont a fin or sont li tasel.
> Desfublez fu, out molt out gent cors. (vv. 1983-1985)
>
> (Il re si slaccia il mantello,
> dagli alamari di oro fino.
> Così svestito, aveva veramente una bella persona)

Le due scene risultano tematicamente connesse. Tristano viene assimilato, non solo in relazione agli oggetti, ma anche nei modi a re Marco. Se quest'ultimo, togliendosi il mantello, mostra la sua nobile figura ed entra nella *loge*, che altro non è se non la *chanbre* del *bois*, Tristano, in egual misura, con l'arco d'alburno, simbolo di potere, arriva presso la *chanbre*, si toglie la *chape* e mostra la sua *genz cors*. I due pretendenti vengono assimilati nei modi, si tratta di una reciproca incursione nelle rispettive corti. Se la *loge* presentava vari oggetti relativi alla corte, quali l'anello, come simbolo della presenza di re Marco, la *chanbre* è *jonchie* non perché rappresenti un abbellimento, una decorazione superflua, o, men che mai, una precaria antropizzazione; si slega, in questo caso, da una definizione fattuale, per abbracciare una valenza simbolica. La *chanbre* è *jonchie* perché richiama, a mio avviso, il regno di Tristano, il tentativo messo in atto nel Morrois di definire il suo potere feudale. Se all'inizio, nella *chanbre*, Tristano si recava svestito, ferito dal cinghiale, preso cioè da un vortice di mera lussuria, la fuga nel Morrois lo riconfigura sul piano identitario per la prima volta come cacciatore e come sovrano. L'incursione di re Marco nella corte di Tristano e l'incursione di Tristano nella corte di re Marco trova ora corrispondenza semantica in questa nuova forma.

Diversa è la connotazione di Isotta. Se nel *bois* ella era una serva, adesso richiama il suo stato e l'emblema di questa regale condizione è offerta dall'oggetto del *pieigne,* come strumento accessorio di abbellimento e di decoro, evocando, anche in tal caso, una forma di

antropizzazione dei rami. Se i *rains* risultavano funzionali alla sopravvivenza, il pettine, presumibilmente fatto di legno, veicola una forma di antropizzazione diversa dell'ambiente circostante, funzionale alla bellezza e al lusso. Il *pieigne* per Isotta rappresenta ciò che le pellicce incarnano per Tristano: una forma di selvatichezza qui controllata, dominata, forgiata per un uso lussuoso, accessorio e non strettamente necessario.

Il legno, derivante dai rami, era necessario alla sopravvivenza dei due amanti, adesso esso viene declinato come una forma di antropizzazione progredita: di legno è il pettine con cui Brangania si prende cura dei capelli della regina, di alburno è l'arco di Tristano, simbolo del suo potere in definizione. La scena continua:

> Iseut la bele, o les crins sors,
> contre lui lieve, sil salue.
> Par sa fenestre vit la nue
> de la teste de Gondoïne.
> De grant savoir fu la roïne,
> d'ire tresue sa persone. (vv. 4436-4441)
>
> (Isotta la bella, dai capelli biondi,
> si alza per andargli incontro, lo saluta.
> Dalla finestra vide la nuca
> della testa di Godoine.
> Capì tutto subito la regina,
> la sua persona fu percorsa da un fremito d'ira).

L'aggettivo possessivo *sa fenestre* esprime l'appartenenza regale, come avveniva anche in precedenza. L'aspetto dirimente rispetto alle rappresentazioni già commentate è l'esaltazione di un tratto caratteriale di Isotta, che sinora era stato omesso. La regina viene associata al peccato dell' *ire,* accomunata in questo con re Marco che, invece, nel corso della narrazione si contraddistingue per la costante rabbia. In un momento in cui il potere di re Marco sembra essere congelato, Tristano si muove nella direzione dell'instaurazione del potere in una realtà già dominata, Isotta, la nobile, come *domna* che gestisce la corte in assenza del marito, assimila un tratto maschile, *d'ire tresue sa persone,* rivelando una sfaccettatura nuova sinora celata. L'ultima scena nasce sempre su iniziativa della protagonista, che guida Tristano, esortandolo a tendere l'arco:

> Tristran l'estent, si s'apensa.
> Oiez!En son penser tensa.
> Prent s'entente, si tendi l'arc. (vv. 4451-4453)
>
> (Tristano lo tende, poi si ferma a pensare.
> Sentite! Mentre pensa lo tende.

Prende la mira, intanto ha teso l'arco).

Nel *bois* Tristano mirava la preda, incoccava la freccia, adesso la medesima impostazione si verifica nella *chanbre* che si configura come un luogo in cui il cavaliere tenta nuovamente di imporre il suo potere, stavolta all'interno della stessa corte di re Marco. Seguono le chiare indicazioni di Isotta:

Yseut n'out cure de gaber:
«Amis, une sette encorde,
garde du fil qu'il ne retorde.
Je voi tel chose dont moi poise.
Tristran, de l'arc pren ta toise!» (vv. 4462-4466)

(Isotta non scherza:
«Amico, metti una freccia all'arco,
fa' attenzione che il filo non si torca.
Vedo qualcosa che mi preoccupa.
Tristano, tendi l'arco come puoi!»).

Se nel *bois,* Tristano si recava singolarmente a caccia, definendo autonomamente il suo potere, adesso è esplicitamente guidato da Isotta che, consapevole del pericolo, lo esorta a mirare con la freccia. Comprendendo la presenza di un intruso, egli si auspica di non sbagliare, affermando *ait d'arc et de seete fait / consentez moi que cest ne falle!* (ho tirato d'arco e di frecce / fa' che io non sbagli questo!), vv. 4474-4475.

Segue il momento in cui la freccia viene scoccata chiudendo la narrazione:

Lors se torna vers la paroi,
sovent ot entesé, si trait.
La seete si tost s'en vait,
rien ne peüst de lui gandir.
Par mié l'uel la li fait brandir,
trencha le test et la cervele.
Esmerillons ne arondele
de la moitié si tost ne vole.
Se ce fust une pome mole,
n'issist la seete plus tost.
Cil chiet, si se hurte a un post,
onques ne piez ne braz ne mut. (vv. 4482-4493)

(Si girò in quel momento verso il muro,
dopo aver teso l'arco, e scocca.
La freccia è così rapida,
che non può mancare il bersaglio.
Tristano gliela fa infilare in mezzo all'occhio,
attraversa il cranio e il cervello.
Il falchetto o la rondinella

non volano a metà della sua velocità.
Se quella testa fosse stata una mela matura,
la freccia non sarebbe uscita più rapidamente.
Godoine crolla a terra, urtando una colonna,
non mosse più né piede né braccia).

La scena richiama la caccia nel bosco, Tristano tende l'arco e *trait,* lo colpisce, muore. Emblematicamente, il romanzo, nella sua incompletezza pervenutaci, termina con un episodio di caccia mediante l'*arc*, dove stavolta l'obiettivo è un nemico umano, ostile ai tentativi di Tristano di imporsi, e la riuscita da parte di quest'ultimo di definire simbolicamente il suo potere anche nella *chanbre*. Non è più un animale che ottiene, simbolo del potere feudale, ma il meccanismo si riflette su Godoine, su un bersaglio umano che lo osteggia. Eliminandolo, Tristano conferma il suo potere in fase di definizione, riesce a fare un passo successivo, strategicamente indebolendo re Marco e il suo *entourage* di baroni e rafforzando la sua autorità di cacciatore e di sovrano. La narrazione si conclude con la progressiva affermazione del protagonista, che sicuramente nella *chanbre jonchie* legittima le sue pretese. Presso questa dimensione che racchiude antropizzazione e selvatichezza, spazio dominato e spazio da dominare, si interseca il discorso sociologico e l'atavico *aithed* celtico, si esplicita chiaramente la tendenza verso l'ascesa sociale che si abbraccia alla scelta della regina per la definizione della stirpe. La *chanbre* e la corrispondente *loge*, fuse nella forma della *chanbre jonchie,* rappresentano il luogo nevralgico, intimo di Tristano e Isotta e di Isotta e re Marco, in cui è in gioco il futuro della dinastia.

3.15. Il mare

Marginali risultano i riferimenti al mare che non viene richiamato in Béroul in relazione ad una specifica qualificazione, ma si configura esclusivamente come cornice all'azione.
La mer occorre 9 volte: al v. 16, in qualità di creazione divina, al v. 484 evocando l'esperienza di dolore vissuta in mare da Tristano, in diretta relazione al filtro bevuto in mare al v. 2209 e al v. 2262. Come luogo di passaggio, ritorna al v. 2410 con *attraversare*, v. 2562 con *par*, al v. 2634 con *deça mer* (al di qua del mare), al v. 2937 con *vers,* al v. 3141 con *outre.* Il ruolo del mare è fortemente relativo, poco contestualizzato rispetto all'azione narrativa; perlopiù serve a richiamare l'esperienza vissuta da Isotta in merito al suo viaggio dall'Irlanda e alla potenziale partenza di Tristano successivamente al soggiorno presso il Morrois. *La mer*

costituisce un punto di confine, un punto di passaggio, topograficamente segnato come divisorio tra il regno di Cornovaglia e le altre realtà spaziali.

La Follia di Tristano: il manoscritto di Berna

3.16. A corte

La *Folie Tristan* di Berna inizia con la rappresentazione della *cort*, evocata complessivamente tre volte al v. 1, al v. 144 e al v. 148,[276] in relazione alla rigida gerarchia sociale. Questa trova massima espressione nell'autorità di re Marco, che, trovatosi in una situazione di difficoltà riguardo al misfatto commesso da Tristano, chiede consiglio ai suoi baroni:

> Clamez s'an est a son barnage
> Et de la honte et de l'otrage
> Que Tritanz, ses niés, li a fait.
> Ne pot mais aler sanz celer.
> Ses barons fait toz asanbler
> Et lor a bien montree l'ovre;
> Lo mesfait Tritan lor descovre (vv. 10-17)
>
> (Si è lamentato coi baroni
> dell'onta e dell'oltraggio che
> gli ha fatto il nipote Tristano.
> Da ciò che gli ha fatto è oltraggiato
> non può continuare a celarlo.
> Riunisce tutti i suoi baroni,
> spiegando la cosa per bene
> svela il misfatto di Tristano).

Il testo offre un'immagine sociologica del sovrano e, dunque, del funzionamento della realtà antropizzata, in quanto il primo richiama a sé presso la *sale* sotto forma di assemblea il suo *entourage* al fine di confrontarsi. La reazione dei presenti contribuisce a delineare meglio il profilo:

> Dinas li senechaus sopire,
> Por Tritan a au cuer grant ire,
> Formant l'an poise en son corage:

[276] Il testo di riferimento è C. Concina (a cura di), *La follia di Tristano. Redazione del manoscritto di Berna,* Roma, Carocci, 2019.

Erramant a pris un mesage
Par cui a fait Tritan savoir
Con a perdu par nonsavoir
L'amor del roi, quil [h]et de mort. (vv. 33-39)

(Dinas il siniscalco sospira,
ha il cuore in pena per Tristano
e l'animo molto pesante.
Ha inviato in fretta un messaggero,
che ha fatto sapere a Tristano
che per incoscienza ha perduto
l'amore del re, che lo odia a morte).

Sin dall'inizio, la rappresentazione della *cort* avviene in merito agli attori che ruotano intorno ad essa: i baroni, a cui re Marco, livido per l'azione di Tristano, si rivolge per ottenere un consiglio, il siniscalco e il messaggero. A questa assemblea collettiva si oppone la distanza fisica di Tristano rispetto alla corte:

Foïz s'an est de ceste terre. (v. 22)

(Da questo paese è scappato).

N'ose repairier ou païs,
Sovant en a esté fuitis. (vv. 45-46)

(Non osa tornare al paese
da cui tanto spesso è fuggito)

Porpanse soi qu'il porra faire,
Con la porra a soi atraire,
Car n'ose aler en sa contree. (vv. 51-53)

(Riflette a cosa potrà fare,
a come attrarla a sé, perché
non osa andare alla sua terra).

Nonostante questa opposizione e questa lontananza fisica rispetto alla realtà della corte, immortalata nel corso di un consiglio, l'identità di Tristano continua ad essere definita in relazione al suo *status* di cavaliere, che il personaggio stesso contribuisce ad enfatizzare:

Mout me gari soëf ma plaie
Que je reçui en Cornuaille,
Qant a Mohort fis la bataille
En l'ile ou fui menez a nage
Por desfandre lo treüssaje
Quel cil devoient de la t[er]re.
A m'espee finé la guerre. (vv. 77-83)

(Mi guarì molto dolcemente

la piaga inferta in Cornovaglia
nella battaglia col Moroldo,
sull'isola dove sbarcai
per fare abolire il tributo
dovuto da quelli del luogo.
Con la spada ho chiuso la guerra).

La battaglia del Moroldo e la ferita da cui Isotta lo guarì costituiscono episodi già riscontrati nei due autori considerati precedentemente e consolidano l'idea secondo la quale Tristano sia di fatto il miglior vassallo del re. Al contempo, questo profilo identitario lascia il posto sin da subito ad una trasformazione che si verifica come conseguenza rispetto alla fuga dalla corte:

Quant cë ot dit, plus ne demore,
Ainz s'an torne meïsmes l'ore;
Gerpi sa terre et son roiaume,
Il ne prinst ne hauberc ne hiaume.
D'errer ne fine nuit et jor,
Jusq'a la mer ne prist sejor.
A mout grant poine vint [il] la;
Et si vos di qu'il a pieça
Tel poine soferte por li
Et mout esté fol, je vos di.

(Ciò detto, non resta lì fermo,
ma anzi si muove all'istante.
Lasciò la sua terra e il suo regno,
non prese né usbergo né elmo.
Non smette, dì e notte, di errare:
non si fermò se non al mare,
e giunse là con grande pena).

La presentazione identitaria di Tristano viene subito rovesciata per mezzo di un cambiamento totale. L'allontanamento dalla corte comporta, infatti, il disconoscimento del proprio ruolo sociale di cavaliere, inquadrato all'interno di un rigido e fisso schema gerarchico, ed un costante movimento, percepito sociologicamente in qualità di tentativo di scardinamento rispetto all'ordine sociale inizialmente rappresentato. Se, cioè, la prima scena riflette un quadro sociale specifico, in quanto re Marco riunisce i suoi consiglieri al fine di trovare una soluzione, Tristano, di contro, erra, si muove, aspetto reiterato nel suddetto passaggio per tre volte, al v. 114 con *plus ne demore,* al v. 115 e al v. 118. Il personaggio fugge da questo impianto di matrice sociologico, e, significativamente, l'abbandono della sua terra, e, dunque, del ruolo assegnatogli, avviene simbolicamente mediante il rifiuto dell'usbergo e dell'elmo, oggetti di riconoscimento del suo stato sociale. L'errare è consecutivo rispetto all'abbandono

del proprio ruolo. L'allontanamento dallo spazio della corte, intesa come area sociale gerarchicamente ben delineata, *necessita* il disconoscimento della propria identità di cavaliere, secondo un meccanismo che caratterizzava anche il movimento del Tristano bérouliano. Il riavvicinamento alla corte si verifica sotto mentite spoglie, in quanto l'obiettivo non è più l'inserimento all'interno di quella realtà, che lo vede cavaliere, bensì rientra in un tentativo sociologico di riorganizzazione gerarchica. Tristano si traveste da folle, a partire dal nome:

> Change son non, fait soi clamer
> Tantris. Qant il ot passé mer,
> Passez est outre lo rivage.
> Ne vialt pas qu'en lo taigne a sage:
> Ses dras deront, sa chiere gratem
> Ne voit home cui il ne bateM
> Tondrë a fait sa bloie crine.
> N'i a un sol en la marine
> Qui ne croie que ce soit rage,
> Mais ne sevent pas son corage,
> En sa main porte une maçue,
> Conme fous va, chascuns lo hue,
> Gitant li pierres a la teste.
> Tritanz s'en va, plus n'i areste.
> Ensinc ala lonc tans par terre,
> Tot por l'amor Ysiaut conquerre. (vv. 124-139)
>
> (Cambia nome, si fa chiamare
> Tantris. Una volta passato
> il mare, passò oltre la riva.
> Non vuole lo si creda savio:
> si straccia i vestiti, si graffia
> la faccia, picchiando chi incontra;
> si è rasato la chioma bionda.
> E a riva son tutti convinti
> che quello sia un pazzo furioso,
> ma quel che ha nel cuore non lo sanno.
> Ha in mano una mazza, fa il folle,
> e tutti lo prendono in giro,
> tirandogli in testa le pietre.
> Tristano va via, non aspetta.
> Vagò a lungo per il paese,
> lo fa per amore di Isotta).

Il capovolgimento identitario passa in primo luogo per la significativa spoliazione degli abiti, in secondo luogo per il mutamento onomastico determinato dalla metatesi sillabica e per quello fisico, percepito, quest'ultimo, in un senso peggiorativo: l'elmo e l'usbergo sono sostituiti dai vestiti stracciati, alla spada, con la quale aveva combattuto contro il Moroldo, si alterna la mazza, la temuta prodezza di Tristano come cavaliere cede il posto ad una generale

derisione. Sotto queste vesti, come un Odisseo medievale, giunge presso la corte. Nel corso del colloquio con il re rievoca la vita nel bosco con la regina:

> Jë ai sailli et lanciez jons,
> Et sostenu dolez bastons
> Et en bois vescu de racine,
> Entre mes braz tenu raïne. (vv. 182-184)
>
> (Ho scagliato giunchi e saltato,
> e retto rami levigati,
> nel bosco ho mangiato radici
> e ho stretto al petto una regina).

Lo spazio naturale del *bois* viene evocato in relazione al processo di inselvatichimento che investe la figura di Tristano. In primo luogo, risulta interessante l'uso del verbo *saltare* che, come avveniva nel romanzo di Béroul, si configura come la cifra di un abbassamento e di una deumanizzazione e che, anche in questo caso, richiama la natura animalesca del personaggio acquisita in quella realtà selvaggia. Questo aspetto viene consolidato dall'immagine successiva relativa all'approvvigionamento consentito esclusivamente mediante le radici. In contrasto, il riferimento ai *dolez bastons* mette il luce il processo di controllo e di antropizzazione messo in atto da Tristano in questa realtà, che, percepita così bestialmente, assume una valenza più elevata mediante la rima *racine / raïne:* la presenza della regina richiama i tentativi sociologici di Tristano di plasmare ed incidere il *bois* come sua corte.
Il personaggio rievoca un ulteriore episodio che ha luogo nel Morrois, e a cui già Béroul dedica ampio spazio:

> «Manbre vos d'un[e] pëor grant,
> Quant vos nos trovastes gisant
> Dedanz la foilliee, estandu
> Entre nos deus mon branc tot nu?
> La fis je sanblant de dormir,
> Car je n'osoie pas foïr.
> Chaut faisoit con el tans de mai.
> Par mi la loje vi un rai;
> Li rais sor sa face luisoit.
> Mout faisoit Deus ce qu'il voloit.
> Tes ganz botas enz el partuis
> Si t'an alas, il n'i ot plus. [...] (vv. 194-205)
>
> (Ricordate che gran sgomento
> quando, sdraiati, ci trovaste
> nella capanna, la mia spada
> sguainata stesa tra noi due?
> Là feci finta di dormire,
> perché non osavo fuggire.
> Faceva caldo, come in maggio,
> e vidi tra il fogliame un raggio;

il raggio ardeva sul suo viso.
Dio faceva quel che voleva.
Spingesti i guanti nel pertugio,
poi te ne andasti e niente più).

Esistono dei punti di continuità rispetto al romanzo di Béroul: l'ambiente del *bois* viene richiamato per la forte selvatichezza tramite il riferimento al fogliame con la *foilliee* e con la *loje,* la spada sguainata, i guanti e il raggio. In maniera significativa torna la valenza diversa della spada. Se al v. 83, in riferimento alla battaglia contro il Moroldo, il protagonista richiama la sua *espee,* come strumento identificativo del ruolo di cavaliere, in questo caso, ricorre il suo *branc* al v. 197, che rievoca il processo di antropizzazione, messo in atto da Tristano nel *bois*, per un fine sociologico, come già enucleato in Béroul.

La fine del colloquio con Tristano, ritenuto folle, apre nuovamente all'ambiente antropizzato della corte, offrendone un'immagine strutturale:

Li rois a demandé chevaus,
Ale[r] vëo[i]r vialt ses oisiaus
La de defors voler as grues;
Pieça que n'issirent del mues.
Tuit s'an issent, la sale est [v]uie,
Et Tritanz a un banc s'apoie.
La raïne entra en sa chanbre
Don li pavemanz est de lanbre. (vv. 250-257)

(Il re ha domandato ai cavalli
vuole andare fuori a vedere
i suoi uccelli a caccia di gru;
da tanto non escono liberi.
Tutti escono, la sala è vuota,
Tristano si appoggia ad un banco.
Isotta va nella sua stanza,
il cui pavimento è di marmo).

Il passaggio conferma gli elementi della corte come già individuati in Béroul: la *sale,* evocata anche al v. 246 in riferimento ai baroni lì presenti, rappresenta il luogo della riunione dell'*entourage,* con il successivo spostamento del re nello spazio esterno al fine di dedicarsi ad attività amene. La camera di Isotta, la cui appartenenza è rafforzata dall'aggettivo possessivo *sa,* è caratterizzato da un pavimento di *lanbre,* secondo il distico *chanbre / lanbre.* Come si verificherà in Thomas con la *chanbre marbrine,* il marmo si configura come il materiale specifico ed artefatto della *cort,* simbolo di opulenza. Anche in questo caso, costituisce l'unico elemento descrittivo dell'ambiente antropizzato. Nella realtà della *chanbre*, evocata al v. 332, ha luogo l'intimo e finale incontro tra Tristano e Isotta. Come prove di

riconoscimento, il protagonista rievoca specifici episodi, quali quello della ferita e del viaggio in mare dall'Irlanda:

Don me fustes vos [puis] bailliee.
Bien fu la nés apareilliee.
Qant de havre fumes torné,
Au tierz jor nos failli oré.
Toz nos estut nagier as rains,
Je meïsmes i mis les mains.
Granz fu li chauz, s'aümes soif.
Brangien qui ci est devant toi
Corut en haste au trosseroel;
Ele meprist estre son voil.
Do buvragë empli la cope
Mout par fu clers, n'i parut sope.
Tandi lo moi et je lo pris,
Ainz ne t'iert mal në aprés pis,
Car trop savez de la favele. (vv. 424-438)

(Poi mi veniste consegnata.
La nave fu ben allestita.
Venuti via dal porto, al terzo
giorno ci venne meno il vento.
Ci toccò tutti andare a remi:
io stesso vi misi le mani.
Grande era il caldo e avemmo sete.
Brangania, che ti è qui davanti,
raggiunse di corsa il bagaglio
e sbagliò contro il volere.
Riempì la coppa con il filtro,
limpidissimo e senza scorie.
poi me lo tese e io lo presi,
né allora né dopo hai sofferto,
perché a parlare siete scaltra).

Tristano richiama il mare, in relazione alle difficoltà dell'attraversamento e al ricordo del filtro, che, rispetto a Béroul, viene esplicitato in maniera chiara e completa. Ricorda la bonaccia, il caldo e l'errore di Brangania. In egual modo, nel corso dell'incontro, si rievoca, di nuovo, la realtà del *bois*, su richiesta di Isotta che vuole accertarsi dell'identità del folle:

«Oïl, lo saut de la chapele.
Qant a ardoir fustes jugiee,
Et as malades otroiee,
Mout s'antraloient desrainnant
Et mout duremant estrivant
Li qeus d'aux vos avroit el bois:
A l'un en donerent lo chois.
Je n'an fis autre enbuschemant
Fors do Governal solemant. (vv. 445-453)

(«Sì, del salto della cappella.
Quando vi si condannò al rogo
e vi si consegnò ai lebbrosi,
che se ne andavano altercando
e litigando con violenza
su chi di loro vi potesse
avere nel bosco: ne scelsero
uno. Non feci altra imboscata
se non insieme a Governal).

E successivamente viene evocata la fuga nella foresta del Morrois:

En la forest fumes un terme
O nos plorames mainte lerme. (vv. 460-461)

(Nella foresta fummo un certo
tempo, e piangemmo tante lacrime).

Nell'intero manoscritto di Berna, lo spazio naturale, oltre il mare, viene evocato tre volte: due volte come *bois* e una volta come *forest*. La distinzione consiste nello specifico uso semantico del termine *in diretta relazione* rispetto al rapporto con l'uomo. Il termine *bois* esplicita nel primo caso, come già visto al v. 184, l'inselvatichimento dettato dalla vita in uno spazio selvaggio e non antropizzato, nella seconda evocazione, al v. 450, richiama la potenziale fuga dei lebbrosi in questo spazio portando con sé la regina. Si verifica, poi, dopo soli dieci versi, al v. 460, un cambiamento onomastico che comporta un peggioramento rispetto alla vita dei due amanti in questo luogo. *Forest* è accompagnata dalla sofferenza emotiva, dettata dalle lacrime qui versate. Se *bois* richiama il contingente e necessario inselvatichimento dettato dalle ardue condizioni di vita, dunque da un rapporto problematizzato sul piano fattuale, *forest* inasprisce questa valenza su un piano semantico ed emotivo. Per l'uomo del dodicesimo secolo, la distinzione, come avveniva in Béroul rispetto allo spazio naturale, passa per l'ambito onomastico. *Forest* è ancora legato ad un'accezione di significato fortemente negativa, essa non è solo *bois,* che implica l'inselvatichimento, ma determina un aggravamento semantico che si esplicita nel personaggio sul piano emotivo e che riecheggia sul piano letterario il lungo retaggio di alienità e paura.

L'attenzione, improvvisamente, si sposta su un animale della *cort,* ossia il cane Husdent, di cui si rievocano le qualità antropiche:

Or vos conterai autre rien:
Estrange natur a en chien.
Queles! [qu'est] Husdent devenu?
Qant cil l'orent .III. jorz tenu,
Ainz ne vost boivre ne mangier;
Por moi se voloit enragier.

Donc abatirent au brechet
Lo bel lïen o tot l'uisset:
Ainz ne fina, si vint a moi. (vv. 484-492)

(E vi racconto un'altra cosa:
il cane ha una strana natura.
Ebbene, di Husdent che ne è stato?
Quando lo chiusero tre giorni,
non volle bere né mangiare;
era rabbioso che non c'ero.
Allora tolsero il bel laccio
al bracchetto, aprendo la porta:
non si fermò e venne da me).

E ancora:

Brangien i cort, sou desloia.
Qant li brechez l'oï parler,
Lo lïen fait des mains voler
A la meschine qui l'amoine,
De venir a Tritan se poine.
S[or]e li cort, lieve la teste,
Onques tel joie ne fist beste! (vv. 507-513)

(Brangania corre là e lo slega.
Quando il bracchetto lo sentì
parlare, strappa il laccio dalle
mani all'ancella che lo porta,
si slancia e va verso Tristano.
Gli corre incontro, alza la testa.
Mai bestia è stata più contenta!)

Proprio il riconoscimento del bracchetto avvia l'agnizione di Isotta verso Tristano, che chiude, mediante il riferimento all'anello come prova finale, la narrazione. I due si ricongiungono *soz la cortine* (nel letto), v. 571.

Thomas

3.17. In mare, a terra

In netta opposizione rispetto a Béroul, nel primo solo frammento *Carlisle,*[277] il termine mare occorre 9 volte: v. 5, v. 33 in rima con *amer,* v. 42 con un gioco fonico che richiama *lamer, amer, amere*, v. 50 con *amur,* v. 51 con *amer,* v. 68 nuovamente in rima con *amer,* v. 70 con *amur*, v. 92 con il verbo *navigare*, v. 99 in merito all'amare Isotta.

Sin dall'*incipit*, dai primi cento versi di riferimento, si enfatizza fortemente un *topos* che, come osserva Punzi, ritornerà frequentemente in quella che la studiosa definisce «la scrittura dell'interiorità»[278] di Thomas, ossia la coppia *amur / dolur,* che occorre 30 volte, incluse le quattro forme plurali. In questo caso la tematica che permea il testo, quella, ossia, per cui «l'amore, quello vero, profondo, in cui l'individuo gioca tutto se stesso, non può che essere indissolubilmente legato al dolore»,[279] viene inaugurata proprio in mare, spazio naturale, che apre e chiude la narrazione, con la medesima impostazione semantica, che prevede una corrispondenza tra amore e dolore. Nei casi presentati, il mare occorre senza qualificazione legato a giochi fonici che rievocano l'ambivalenza del sentimento, successivamente, come si appurerà, ritorna con l'aggettivo *parfunde.*

Nel suddetto frammento, le prime due occorrenze della *mer* risultano incomplete. Nel primo caso, *en la mer* si presenta in rima con *conforter*, vv. 4-5, introducendo, dunque, un lessico, nella frammentarietà pervenutaci, legato all'affettività. La seconda occorrenza già anticipa il tema predominante del testo.

> …[d] elitier le cuer
> …e en la mer
> …sse que fut l'amer
> …t si amer (vv. 32-35)[280]
>
> (...allietare il cuore
> …sul mare
> …che fu l'amare
> …così amaro)

[277] Il frammento di riferimento è Carlisle: Cumbria Record Office, Holm Cultram Cartulary, ff. 1 e 286, 154 versi.
[278] A.Punzi, *op. cit.,* p. 54.
[279] *Ibidem.*
[280] Tutti i riferimenti testuali pertengono a Thomas, *Tristano e Isotta,* F. Gambino (a cura di), Modena, Mucchi editore, 2014.

Il mare, incorniciato rimicamente tra *le cuer* e *l'amer,* si configura come l'ambiente che richiama, sin dall'*incipit*, anche fonicamente, la dimensione interiore, del cuore e, subito dopo, la connessione tra l'amore e il dolore, evocato, in questo primo caso, dal verbo *amer* che si trasforma grammaticalmente in un aggettivo e semanticamente nell'*amer.* Il luogo, mediante un gioco di parole, mette in scena un capovolgimento di significato, nella sua polisemia originaria, che trova la massima espressione proprio nell'affermazione precedentemente evocata, per cui l'amore è dolore. Il *cuer,* infatti, si configura come il motore della scena. La medesima presentazione con maggiori dettagli, occorre subito dopo:

> Si vus ne fussez, ja ne fusse,
> Ne de lamer rien [ne] seüsse.
> Merveille est k'om *lamer* ne het
> Que si amer mal en mer set,
> E que l'anguisse est si amere! (vv. 39-43)
>
> (Non c'eri tu, non ci sarei io,
> e non avrei saputo de *lamer.*
> È strano che non si odî *lamer*
> se in *mare* si prova un male *amaro*
> e l'angoscia è tanto *amara*!)

Questa *equivocatio*,[281] a cui Isotta dà voce, esprime lo stato d'animo della donna nel contesto del mare, giocando con l'aspetto fonico-semantico dell'*amer.* La presenza di Tristano causa nell'interiorità di Isotta un sentimento di amore che si lega inestricabilmente ad un *amer mal* e ad un *anguisse amere,* consolidando le percezioni intime di dolore. Tristano ascolta le parole di Isotta, esprimendo per la prima volta quella rima *amur / dolur,* già argomentativamente sviluppata nel passaggio suddetto:

> Tristran ad noté chescun dit,
> Mais ele l'ad issi forsveé
> Par «*lamer*» que ele ad tant changee
> Que ne set si cele dolur
> Ad de la mer ou de l'amur
> Ou s'ele dit «amer» de la «mer»
> Ou pur «l'amur» dïet «amer.» (vv. 46-52)
>
> (Tristano ascoltò ogni parola,
> ma lei l'aveva così confuso
> giocando con quel «*lamer*»
> che egli non sapeva se quel dolore
> proveniva dal *mare* o dall'*amore,*
> o se diceva *amaro* del *mare*

[281] Come osserva Gambino, l'*equivocatio* su *la mer, l'amer,* come amare *e l'amer,* come amaro, riprende quella latina, la cui tradizione risale sino a Plauto e verrà ripresa anche da Chrétien de Troyes, nel suo *Cligès*. Cfr. nota al testo n. 51-52, p. 36.

o per l'*amore* diceva *amaro*).

Per la quarta volta, e la quarta occorrenza consecutiva di *mer,* il luogo si accompagna ad una profonda interrelazione con lo stato d'animo del personaggio e, nello specifico, del sentimento che Isotta prova nei confronti di Tristano. Nel primo caso, la donna comunica il proprio stato d'animo, giocando, come osserva anche Tristano poco dopo, con il significato delle parole, dove l'unico sostantivo che si mantiene saldo nella sua valenza semantica è proprio la *mer,* centro da cui si irradiano gli altri termini. Al contempo, il mare diviene l'ambientazione di una duplice possibilità, una esteriore e una interiore: *l'amer* può essere generato dall'esperienza esterna del viaggio oppure da un'esperienza interiore, dettata dal sentimento. Il luogo veicola, pertanto, la duplice accezione di significato, confondendo anche Tristano. E, infatti, successivamente a questo ambiguo gioco di parole, Isotta svela il dilemma fonico e conferma il suo sentimento, alla stregua del cavaliere che sostiene:

L'anguisse mon quer amer fait,
Si ne sent pas le mal amer;
Ne il ne revient pas de la mer,
Mes d'amer ay ceste dolur,
E en la mer m'est pris l'amur. (vv. 66-70)

(L'angoscia fa *amer* il mio cuore,
ma non sento questo male *amaro*;
esso non è dovuto al *mare,*
ma è l'*amare* che mi fa soffrire,
e in *mare* mi ha colto l'amore).

Tramite le parole di Tristano il gioco di parole viene risolto e i sostantivi ritornano al loro stato reale: l'amaro deriva dal sentimento amoroso, *la dolur* è provocata dall'*amur,* che lo ha colto *en la mer.*

La valenza esterna sociologica precedentemente rintracciata in Béroul, lascia il posto ad una valenza individuale, interiore, di matrice psicologica, legata al campo semantico dell'amore e della sofferenza, espressa quest'ultima mediante la reiterazione del sostantivo *anguisse,* al v. 43 e al v. 66, con valenza verbale riferito al cuore, al v. 61.

Il mare si configura come l'ambientazione che attiva uno sguardo nel proprio sé, nell'elaborazione interiore e nell'espressione di un sentimento, rivelando, in questa connessione tra l'ambiente esterno e i propri stati d'animo, una correlazione del tutto assente in Béroul. Al contempo, subito dopo, presso *en la mer* gli amanti sperimentano e vivono l'amore, implicando un cambiamento semantico che, adesso, verte tutto sul campo della gioia, in antinomia rispetto alla precedente angoscia:

Quant Ysolt entent son corage,
Molt est liess de l'a[vent]ure.
[Entr'e]ls i ad [mainte emveisure],
Car ambedeus sunt en espeir:
Dïent lur bon e lur voleir,
Baisent e enveisent e acolent. (vv. 72-77)

(Quando Isotta capì ciò che provava,
fu lieta di come andavano le cose.
Si scambiarono tenerezze,
entrambi erano pieni di speranze,
si confidarono sogni e desideri,
tra baci abbracci appassionati).

E ancora:

Tuz lur bons font privément
E lur joie e lur deduit,
Quant il poënt e jur e nuit.
Delitable est le deport
Qui de sa dolur ad confort,
Car c'est custome d'amur
De joie aveir aprés dolur. (vv. 82-88)

(Vissero la passione nell'intimità
con gioia e con trasporto,
quando potevano, giorno e notte.
È felicità il piacere,
se vi si trova conforto al dolore,
perché è sempre così in amore,
arriva la gioia dopo il dolore).

All'amarezza del dolore si contrappone, infine, la lietezza di Isotta, che si compiace della reciprocità del sentimento, esprimendo adesso una gioia mediante sostantivi quali *espeir, bon, voleir, joie, deduit.* Il mare si configura qui come rappresentazione di entrambe le facce del sentimento amoroso, alla precedentemente reiterata *anguisse* si oppone, quasi come capovolgimento anche temporale, la ripetizione di *joie* che occorre 3 volte, al v. 83, v. 88, v. 91. Se, infatti, la prima occorrenza di *amur / dolur* evocava, tramite le parole di Tristano, la sofferenza affiancandosi all'*amaro*, adesso la medesima rima si affianca alla *joie.*

Alla felicità provata dagli amanti segue la passione nata dal sentimento, vissuta nella dimensione mobile del mare, uno spazio che elude la rigidezza e la fermezza sociale della terra. Lo spostamento per mare mima la passione degli amanti, in quanto *vont s'en a joie li amant / la haute mer a plein siglant* (andavano nella gioia gli amanti / per l'alto mare

navigando rapidi),[282] vv. 91-92, dove l'abbandono sensuale alla gioia mima il movimento per mare verso l'Inghilterra. Il luogo, dunque, che sinora aveva assunto una valenza psicologica in relazione ai moti dell'animo dell'amore, adesso diviene l'ambientazione della passione degli amanti con una corrispondenza tematica tra la navigazione e il desiderio. Il contrasto è offerto dalla terra, evocata con il toponimo *Engleterre,* v. 93, con *tere,* al v. 94, con *terre* al v. 101, con la presenza di re Marco che li aspetta presso il *rivage,* v. 113. La possibilità di transizione offerta dal mare, che consente agli amanti di sfuggire all'ordine sociale terrestre, si scontra con la vista del porto che per Tristano rappresenta la realtà dello *status quo.* Egli, infatti, alla vista della terra è rattristato, e Thomas, come narratore onnisciente, afferma a riguardo come per il cavaliere sarebbe *mielz en ama[s]t Ysot en mer / ses eneveisures demener* (meglio far l'amore con Isotta in mare / prolungare i loro piaceri), vv. 98-99. Per la seconda volta, dunque, lo spazio del mare si lega alla possibilità di vivere la passione. A ciò, però, si oppone la presenza della terra, la nave si avvicina al porto. La prospettiva viene virata infatti proprio sugli eventi che si stanno lì verificando. Un ragazzo corre alla ricerca del re, che emblematicamente si trova presso il *bois,* v. 107, veicolando simbolicamente la sua ferma posizione di autorità di regnante. Marco si trova presso il suo territorio feudale; da lì, lieto della notizia, si sposta verso la riva per accogliere la sposa. Sulla terraferma il sovrano si muove internamente al codice sociale, a cui *la mer* e i protagonisti erano sfuggiti:

> Encontre vient tresqu'el rivage,
> Pus mande pur tut son barnage.
> Ysolt devant a[menant vait]
> E quanque estut pur ho[nur fait];
> E esposé l'ad par grant [baldur],
> E deduient soi tut [le jur].(vv. 113-118)
>
> (Il re andò loro incontro fino alla riva,
> poi convocò tutti i nobili del regno.
> Condusse Isotta davanti a tutti
> e fece di tutto per farle onore;
> la sposò in pompa magna
> e furono allegri tutto il giorno).

La terra attiva il codice sociale: ai sentimenti e agli stati d'animo, nonché alla passione extraconiugale, si alternano le specifiche azioni del regnante che accoglie la dama presso la riva, convoca i nobili e la sposa con tutti gli onori. Le azioni del re risultano profondamente indicative della sua autorità, orientate verso la rappresentazione e il consolidamento

[282] Come osserva Gambino, alla nota 77, p. 37, *envoisier* equivale ad 'abbandonarsi alla gioia', con significato spesso erotico.

dell'ordine feudale anche in una prospettiva dinastica. E, in effetti, lo spazio successivo è proprio quello della camera regale. Le *chambres* come prima occorrenza, al v. 120 alla forma plurale, come complemento di stato in luogo, si configurano secondo una duplicità semantica: rappresentano il luogo dell'inganno ai danni di re Marco, in quanto la prima volta è Brangania a giacere con lui, non Isotta, ed è il luogo in cui si vive il dovere coniugale, si consuma il matrimonio, riconosciuto come istituzione, inserito, dunque, all'interno di un ordine sociale fisso e specifico. Sono pochi gli elementi descrittivi della camera regale, come primo luogo della corte presentato al lettore: il letto, le candele, il vino bevuto da re Marco, oggetti privi di alcuna qualificazione. Poche sono le descrizioni sia fisiche sia emotive concernenti il sovrano: contento dell'arrivo della principessa, non si accorge dell'inganno e mostra a Isotta *grant amur / grant joie, grant dulçur* (grande amore / grande gioia e tenerezza), vv. 153-154. Alla passione in mare degli amanti si oppone la passione presso la *chambre*: il luogo veicola due realtà divergenti. Il mare rappresenta un non-luogo, inteso come evasione dalla rigida e ferma realtà feudale e sociale, in cui entrambi gli amanti hanno la possibilità di esprimere i moti dell'animo che corrispondono alla mobilità di quello spazio fluttuante e a vivere la passione extraconiugale. Sia Tristano che Isotta vengono delineati, infatti, in quel contesto, non in relazione al loro *status* sociale, ma in relazione alla loro interiorità. Anche in re Marco si riscontrano sentimenti di contentezza, ma l'attenzione rimane sulle sue azioni che riflettono i suoi doveri e oneri di regnante: il centro tematico è la *chambre,* luogo di un codice sociale fisso e specifico, dove si consuma il matrimonio e si getta la base del proseguimento della dinastia regale, rappresentando un *trait d'union* con la camera regale di Béroul.

3.18. Nel giardino

La scena si sposta presso il giardino mediante il frammento di *Cambridge.*[283]
Questo luogo riflette il *topos* dell'incontro amoroso, come enucleato nel secondo capitolo. In precedenza, infatti, si asseriva come il *jardin*, in qualità di spazio naturale chiuso e antropizzato, veicolasse simbolicamente un senso di distacco rispetto alla realtà, separato per mezzo della *clôture*. Nel caso di Thomas questi tratti distintivi sono ravvisabili fin dall'*incipit* del frammento:

> Entre ses bras Yseut la reine.
> Bien cuidoient estre a seür;

[283] Il frammento di riferimento è Cambridge: University Library, Add. 2751 (3).

Sorvint i par estrange eür
Li rois, que li nains i amene. (vv. 1-4)

(tra le sue braccia la regina Isotta.
Si credevano al sicuro;
sopraggiunse per mala sorte
il re, condotto lì dal suo nano).

Il senso di sicurezza e di allontanamento dalla realtà sociale è offerto sia dalla posizione di chiusura veicolata dagli amanti stessi, che sono abbracciati, *entre ses bras,* sia dall'idea di *estre a seür* che consolida l'immagine di chiusura e di distacco già implicito nel *jardin* stesso. Se in Béroul l'aggettivo *seür* era legato al contesto del Morrois, percepito come sicuro dalla prospettiva di Tristano, adesso la sensazione, riportata da Thomas, è condivisa da entrambi gli amanti che sentono il luogo come loro realtà privata. Analogamente alla scena dell'appuntamento spiato di Béroul, il giardino sembra trovarsi in prossimità del palazzo, dunque, della corte. Trovando, infatti, i due amanti *endormis* (addormentati), v. 7, il re si propone di spostarsi, *en cel palais la sus irai / de mes barons i amerrai* (tornerò lassù a palazzo / porterò qui i miei baroni), vv. 10-11. L'aggettivo dimostrativo *cel*, in riferimento al palazzo evocato dal giardino, comporta una prossimità sebbene non propriamente immediata, percezione rafforzata anche dall'avverbio *la sus*. Sembrerebbe, dunque, che il giardino non sia interno alla corte, come avveniva con Béroul, né vicino la *chanbre*, ma, sebbene interno all'ambiente antropizzato, di cui ancora non si hanno informazioni, distante rispetto al palazzo stesso, dove si trovano i baroni. Esiste, dunque, una posizione di contrasto tra il palazzo, come luogo civilizzato e sociale, confermato anche poco dopo al v. 16 quando si sostiene, in merito a re Marco, *car el palés va il son pas* (ché quello torno in fretta a palazzo), e il giardino come realtà a sé stante. Se il mare si configura come spazio aperto in cui gli amanti vivono il loro amore liberamente, il giardino si pone sulla stessa linea semantica ma con un cambiamento spaziale considerevole che imprime un senso di chiusura, veicolata dal loro abbraccio e dalla struttura stessa di quel luogo. All'apertura senza confini del mare si oppone la chiusura con i confini del giardino. In egual misura, se prima il contrasto era tra la *terre* e la *mer,* adesso il contrasto tra le due dimensioni semanticamente segnate è tra il *jardin* e il *palais,* luogo in cui si trovano i baroni, aspetto reiterato non solo da re Marco, ma anche da Tristano che al v. 21 nuovamente richiama quel luogo, sostenendo *au palais a ses omes vait* (è andato a cercare i suoi a palazzo).

Diversamente dalla *chambre* e dalla *terre* dove le emozioni sembrano congelate o limitate in virtù di uno spazio sociale specifico, nel mare e nel giardino si esprimono liberamente l'amore e i sentimenti degli amanti, soprattutto nel momento del distacco:

Tel duel ai port la departie
Ja n'avrai hait jor de ma vie.
Ma doce dame, je vos pri,
Ne me metés mie en obli;
En loig de vos autant m'amez
Comme vos de pres fait avez. (vv. 29-34)

(Provo tale dolore a partire
che mai più avrò gioia nella vita.
Mia dolce signora, ti prego,
non dimenticarti di me;
lontano da te amami tanto
come hai fatto quando ti ero vicino).

Come osserva Punzi, in questo episodio si mette in scena «una dialettica fra lontananza spaziale e presenza di un sentimento custodito dalla memoria».[284] Dalla prospettiva di questo studio, rispetto alla valenza semantica dello spazio già enucleata dalla studiosa, è possibile aggiungere come diversamente dalla camera dove si consuma il matrimonio, il giardino, come luogo di espressione dell'amore extraconiugale, si apra all'esplicitazione del sentimento e dell'aspetto emotivo, come avveniva per la scena in mare. Se, cioè, nel frammento precedente della *chambre*, lo stile è più narrativo in relazione al rapido susseguirsi degli eventi, nel giardino, così come in mare, lo stile è nettamente più lento e rivolto non verso l'esteriorità degli episodi, ma verso l'interiorità.
A questo discorso segue, infatti, il pianto di Tristano, e anche Isotta, in egual modo, *lerment si oil, du cuer sospire* (gli occhi gonfi di lacrime, sospirò), v. 39, confermando il dolore della separazione e lasciando come pegno l'anello.

3.19. La camera: in Bretagna, in Inghilterra

Nel frammento successivo *Oxford,*[285] nuovamente, senza un iniziale riferimento di ambientazione spaziale esterna, l'attenzione è sull'interiorità di Tristano. Come osserva Punzi, «lontano dall'amore come *pathos* immediato, i sentimenti dei protagonisti vengono scarnificati alla luce di una domanda analitica, costruita sull'antitesi fra volontà e possibilità di avere ciò che si desidera».[286] Come ampiamente valutato dalla critica, i versi mettono in scena il dilemma interiore vissuto da Tristano, a cui lui stesso dà voce con un gioco antitetico

[284]A.Punzi, *op. cit.,* pp. 27-28.
[285] Il frammento di riferimento è Oxford: Bodleian Library, French d.16, ff. 4-17.
[286] *Ivi,* p. 56.

tra il *dolur* provato dal cavaliere e il *delit d'amur* che l'uomo pensa che Isotta provi per re Marco. Il monologo, dal v. 5 al 180, è incentrato sul desiderio di Tristano, sull'angoscia provata, e sull'immaginare, contrastivamente, la vita amena di Isotta: questi costituiscono i tre nuclei tematici, che si intrecciano e ricorrono nel monologo, con una reiterazione di sostantivi già riscontrati, quali *anguisse, desir, amur,* afferenti al campo semantico dell'affettività. Ciò che risulta interessante, ai fini di questo studio, è che questo lungo monologo interiore sia privo di un'indicazione spaziale specifica. Nel contesto medievale, in cui lo spazio risulta funzionale alla collocazione e all'ambientazione dell'azione narrativa, in questo caso viene emblematicamente tolto, come se l'aspetto dell'interiorità risulti talmente importante da oscurare e consentire l'omissione dello spazio esterno. Mancano, infatti, indicazioni spaziali, non sono offerte neanche da Thomas stesso. Sembra quasi, dunque, che il narratore scenda negli abissi dell'interiorità, esplorandone i meandri, senza dare in questi lunghi versi informazioni sul luogo esatto in cui si trova il protagonista maschile. Seppur valutando la frammentarietà del testo a noi pervenutaci, risulta interessante come in questi lunghi versi il dialogo con se stesso sia talmente accentratore da non consentire uno sguardo verso la realtà spaziale esterna. Thomas, dopo aver analizzato lui stesso lo stato d'animo di Tristano, vv. 183-368, risale, poi, in superficie, passando alla descrizione degli eventi narrativi con una rappresentazione dello spazio sociale di matrice bretone. Il passaggio spaziale, dunque, è dai meandri dell'interiorità agli spazi esterni medievali di matrice sociale. Il tempo, elemento anch'esso omesso nel monologo, veicola adesso il ritorno alla realtà spaziale circostante, segnato, dalla scelta di compiere un'azione istituzionale, ossia sposare Isotta dalle Bianche Mani:

> Jur est nomez, terme mis.
> Vint i Tristran od ses amis,
> Li dux odve les suens i est,
> Tuit l'aparaillement i est prest.
> Ysolt espuse as Blanches Mains.
> La messe dit li capeleins,
> E quanque i affirt al servise
> Solunc l'ordre de Sainte Eglise.
> Pois vont cum a feste mengier,
> En aprés esbanier
> A quintaines, as cembels,
> As gavelocs e as rosels,
> A palastres, as eschermies,
> A gieus de plusurs aaties,
> Cum a itel feste affirent,
> E cum cil del siecle requirent. (vv. 369-384)
>
> (Il giorno fu fissato, l'attesa definita.
> Tristano giunse con i suoi amici,

c'era il duca con i suoi uomini,
tutto era pronto per le nozze.
Isotta sposava, dalle Bianche Mani.
Il cappellano celebrò la messa,
compì quanto prescriveva l'ufficio
secondo il rito della Santa Chiesa.
Poi andarono tutti a banchettare,
subito dopo a divertirsi
con quintane e giostre,
con giavellotti e dardi,
con giochi di lotta e di scherma,
con gare di ogni sorta,
come si addice a feste di tal tipo,
e come ama fare chi vive nel mondo)

All'atemporalità delle riflessioni interiori si oppone contrastivamente l'enfasi sul valore specifico del tempo e, subito dopo, dello spazio sociale. Alla stregua di re Marco che, all'arrivo di Isotta in Inghilterra, convoca i baroni per sposare la regina, anche Tristano, in procinto di compiere il medesimo passaggio istituzionale, convoca il suo *entourage*. Mancano elementi descrittivi concernenti lo spazio ecclesiastico. Thomas fa esclusivamente riferimento al rito della *Sainte Eglise.* Al contrario, l'aspetto ludico successivo alla celebrazione delle nozze viene fortemente enfatizzato: il divertimento passa per la presenza di *quintaines, cembels, gavelocs, rosels, palastres, eschermies, gieus* enfatizzando le attività della festa che passa per la convivialità di uno specifico ambiente sociale. Dopo la scena della messa e della festa, l'azione si sposta presso la camera, dove si preparano i letti, stabilendo una corrispondenza narrativa e tematica rispetto al matrimonio di Isotta e di re Marco in Inghilterra. La fanciulla si corica, Tristano si fa togliere la tunica, e riemerge in questo contesto l'anello scambiato in giardino. Dall'anello scaturiscono nuovi pensieri. Esso attiva una memoria involontaria, che trova corrispondenza fino a Proust.[287] L'anello, come ricordo di uno scambio e di una promessa che sta per essere infranta, scatena delle reazioni emotive nel personaggio. Il monologo interiore che segue, questa volta, si sa, nella *chambre,* è ritmato dalla reiterazione del verbo *coricarsi*. Esso occorre una volta al v. 387 come *colcher,* in riferimento al coricarsi di Isotta. Ritorna, poi, per 15 volte nel dialogo interiore di Tristano: con *cholcher* al v. 413 inteso come dovere coniugale nei confronti di *ma dreit moillier* (la mia legittima sposa), al v. 415 con *giseir,* sempre con la medesima sfumatura semantica, con *colchier* al v. 424, con *chulcher* al v. 445, *culcher* al v. 448, con *gesir* al v. 454, con *culchier* al v. 488, al v. 495, al v. 497, al v. 504, al v. 505, al v. 508 con *gesir,* al v. 513, al v. 560 con *gesir*

[287]Nel dettaglio, mi riferisco alla *petite madeleine* di Proust, che consiste nella memoria involontaria, non voluta e non ragionata derivante da uno stimolo esterno. In questo caso l'anello attiva nuove sensazioni e ricordi.

di nuovo e, infine, al v. 573. Il verbo richiama la valenza del dovere coniugale che già incideva la *chanbre* della corte inglese. In particolare, si legge:

> Colchier m'estuit, ço peise mei.
> Essp[u]sé l'ai lealment,
> A l'us del mustier, veant gent. (vv. 424-426)
>
> (Devo andarci a letto, e mi pesa.
> L'ho sposata secondo le regole,
> in chiesa, davanti a tutti).

Rispetto agli ambienti del mare e del giardino che veicolano la sregolatezza al di fuori delle istituzioni, la camera in cui si trova e, soprattutto, da lì, il richiamo alla chiesa, *a l'us del mustier,* esprime la saldezza delle regole e dei comportamenti sociali, veicolati dagli ambienti. Se la chiesa simboleggia l'istituzione del matrimonio, la camera incarna il dovere coniugale derivante da ciò e un nuovo dilemma interiore tra il dovere e il desiderio che prova per l'altra Isotta, tra Tristano come marito e Tristano come amante. E, infatti, proprio il primo aspetto viene enfatizzato già al v. 458 *vers ma espuse me deslei* (manco ai doveri verso la sposa) e reiterato nuovamente:

> De tutes pars ai grant anguisse,
> Car m'est ma fei mal a tenir,
> E pis de ma femme gurpir.
> Coment qu'avienge del delit,
> Culchier m'estuit en sun lit. (vv. 484-488)
>
> (In ogni caso sono angosciato,
> è arduo mantenere la parola,
> e più ancora lasciare mia moglie.
> Che io provi piacere o no,
> devo coricarmi nel suo letto).

Sia la camera della corte di Inghilterra che la camera regale di Bretagna ruotano intorno al medesimo concetto relativo al dovere coniugale espresso dal *m'estuit*, che nel corso del dialogo viene contrapposto al desiderio. Al contempo, il tema del rifiutarsi davanti alla moglie assume una valenza legata all'eroismo di Tristano che solo adesso appare per la prima volta, come tratto distintivo del personaggio:

> Si cum l'amur de l'ovre vient,
> E la haür ki s'en astient.
> Si jo m'astinc de la faisance,
> Dolur en avrai e pesanse,
> E ma proeise e ma franchise
> Turnera a recreantise.
> Co que ai conquis par ma valur

Perderai ore par cest'amur.
L'amur qu'as vers mei eü
Par l'astenir m'irt or toleu,
Tuit mun servise e ma franchise
M'irt tolu par recreantise. (vv. 523-534)

(L'amore nasce dall'atto carnale,
e l'odio se uno se ne astiene.
Se mi astengo dal fare l'amore,
ne avrò dolore e sofferenza,
non sarò più ritenuto audace
e valente, ma un vigliacco.
Ciò che ho conquistato con il mio valore
lo perderò ora per questo amore.
L'amore che ha provato per me
mi sarà tolto perché mi astengo,
le mie imprese e la mia reputazione
svaniranno perché mi tiro indietro).

Il mancato rispetto del dovere coniugale comporta un capovolgimento del riconoscimento del suo ruolo agli occhi degli altri, causando il disprezzo degli altri, aspetto reiterato anche ai vv. 500-501. La *chambre* mette in scena una triplice rappresentazione dell'identità del personaggio: come marito, come amante, come cavaliere, configurandosi come il luogo di un dilemma interiore il cui perno verbale e semantico è rappresentato dal *coricarsi,* diviso tra il dovere coniugale e l'impossibilità di tradire la donna che davvero desidera. Rispetto alla passione del giardino e del mare, la camera ruota sul dovere coniugale, sull'idea di *sofrir sun lit* (condividerne il letto), v. 582. Il verbo occorre, poi, come azione compiuta dal cavaliere e riportata da Thomas. Tristano, infatti, alla fine, *colche* (si stese), v. 589, ma, come per la *chambre* della corte inglese, anche qui, il luogo si configura come spazio dell'inganno, mediante il racconto fittizio della ferita.

Dalla camera di Tristano, dilaniato dai dubbi, la scena si sposta direttamente presso la camera di Isotta, *sa chambre,* v. 649, dove la collocazione spaziale si lega al verbo *sospirare.* Come nel caso dell'amato, il narratore esplora l'animo della regina e realizza ciò ricorrendo ai verbi che rimandano alle pene d'amore: *suspire, tant desire,* e anche sul piano dei sostantivi, *amur, espeir, sun desir, dolur.* Il ricordo di Tristano passa, ancora una volta, per la sua prodezza, stavolta enfatizzata dalla stessa protagonista:

Ne set u est, en quel païs,
Ne si il est u mort u vis.
Pur ço est ele en greinur dolur
N'oï poch'ad nule verur.
Ne set pas qu'il est en Bretaigne;
Encore le quide ele en Espaigne,
La u il ocist le jaiant,
Le nevod a l'Orguillus grant,

Ki d'Afriche ala requere
Princes e reis de tere en tere. (vv. 657-666)

(Non sapeva dove fosse, in che paese,
s'egli era vivo o morto.
La sua pena era perciò più grande,
da tempo non aveva sue notizie.
Non sapeva che era in Bretagna,
lo credeva ancora in Spagna,
là dove aveva ucciso il gigante,
il nipote del Grande Orgoglioso,
che dall'Africa andò a sfidare
principi e re di paese in paese).

Thomas, da narratore onnisciente, ricorda, dalla camera di Isotta, la prodezza del cavaliere, enfatizzandola mediante il ricordo di uno specifico episodio, in cui Tristano si offrì di combattere per il re presso cui si trovava a servizio:

E Tristran l'emprist pur s'amur,
Si lui rendi molt dur estur
E bataille molt anguissuse;
Vers amduis fu deleruse.
Tristran i fu forment naufré
E el cors blecé e grevé,
Dolent em furent si amis.
Mais li jaianz fu ocis. (vv. 745-752)

(Tristano si offrì per amicizia,
attaccò il gigante con durezza
in una battaglia terribile;
entrambi soffrirono molto.
Tristano fu gravemente ferito,
colpito e prostrato nel fisico,
gli amici ne erano disperati.
Ma il gigante venne ucciso).

Dalla camera di Isotta in Inghilterra, quella prodezza accennata dal cavaliere stesso in Bretagna, viene adesso elogiata mediante una costruzione del personaggio che consente al lettore di averne un'immagine completa come amante, come marito, come cavaliere, in quest'ultimo caso anche in merito al suo rapporto con il resto del suo *entourage*:

Tristran ad compainuns asez
Dunt est haïz e poi amez,
De tels entur Marche lu rei,
Ki ne l'aiment ne portent fei.
Le bien qu'oient vers Ysolt ceilent,
Le mal par tuit esparpeilent.

Ne volent le bien qu'oient dire,
Pur la reine, ki le desire.
E pur iço qu'il emvient,
Ço que plus het, ço en dient. (vv. 771-780)

(Tristano aveva molti compagni
che lo odiavano e lo amavano poco,
persone del seguito di re Marco,
che non lo amavano lealmente.
Celavano a Isotta le sue imprese,
a tutti ne rivelavano gli errori
Tacevano il bene che sentivano,
per la regina che lo amava.
E siccome erano invidiosi,
le riferivano notizie penose).

Tristano viene descritto anche in merito al fatto che gli altri vassalli provino invidia per lui e, solamente successivamente a questo ritratto completo, l'attenzione si sposta sulle azioni che Isotta compie sempre presso la sua camera, in quanto *en sa chambre se set un jor / e fait un lai pitus d'amur* (un giorno se ne stava in camera / a intonare un triste *lai* d'amore), vv. 781-782.

La camera, evocata inizialmente per contestualizzare il riferimento ad Isotta, ma, in realtà funzionale ad aprire una lunga parentesi sul coraggio del cavaliere, viene qui evocata per la seconda volta in merito alle azioni compiute dalla dama:

La reine chante dulcement,
La voiz acorde a l'estrument.
Les mainz sunt bels, li lais buens,
Dulce la voiz, bas li tons. (vv. 791-794)

(La regina cantava dolcemente,
accordava la voce allo strumento.
Le mani erano belle, il *lai* piacevole,
dolce la voce, grave il tono).

Come si può appurare, mancano dei riferimenti fattuali all'ambiente esterno. La camera si caratterizza come luogo di contestualizzazione dell'attività canora che viene qui svolta tramite l'*estrument,* veicolando un manufatto ludico appartenente all'ambiente antropizzato. La *chambre* viene inserita all'interno della *cort* solo al v. 798, accompagnata dal verbo venire, *ert venu,* in merito all'arrivo di Cariado. Nuovamente, il termine ricorre al v. 809 con la variante *curt* per indicare ancora la presenza di questo personaggio, *en la curt ad molt demoré / e pur cest'amor sujorné* (frequentava assiduamente la corte / e vi rimaneva per questo amore). Il termine corte, viene, dunque, accompagnato da verbi che veicolano la presenza e, come in Béroul, il movimento, la frequentazione, la possibilità di scambio, immortalandosi come

spazio sociale. Nuovamente il sostantivo è evocato al v. 835 mediante l'avverbio *qui, ne unques chaenz ne venistes* (non siete mai venuto qui). In questo contesto, Isotta viene a conoscenza del fatto che Tristano *en altre terre ad pris moillier* (ha preso moglie in un altro paese), v. 859, sposando la figlia del duca di Bretagna.
Dopo questo incontro con Cariado, che lascia Isotta arrabbiata, *Ele s'en ad iree forment* (Isotta era davvero infuriata), il primo *de la chambre viaz s'en vait* (se ne andò veloce dalla camera), v. 385, mentre Isotta rimane addolorata e disperata per la notizia ricevuta.

Le due camere che costituiscono il frammento si caratterizzano per una divergenza tematica e semantica. La camera di Tristano in Bretagna si configura come il centro delle riflessioni e dei dubbi dell'uomo. Gli unici gesti che caratterizzano l'azione in quel luogo sono la fase del coricarsi e dello spogliarsi della tunica, affiancata al rapido scambio di battute tra marito e moglie. Il perno è costituito dal *coricarsi* che elabora il senso del dovere coniugale di quello spazio. La camera di Isotta in Inghilterra è caratterizzata perlopiù dall'azione scenica. Al di là dei riferimenti alla sofferenza della dama, alla prodezza di Tristano e ad alcune caratteristiche fisiche di Isotta, tutto è incentrato sul dialogo tra la donna e Cariado, enfatizzato dagli spostamenti del personaggio maschile rispetto a questo spazio antropizzato, con verbi quali *venire* e *andare via.* Nella misura in cui la *chambre* assume una valenza erotica e coniugale non indifferente, l'ingresso di Cariado presso questo spazio rientra nel tentativo di corteggiare e conquistare Isotta, ponendosi sulla stessa linea semantica già inaugurata nel primo frammento. In entrambi i casi, comunque, non si hanno informazioni né su questo spazio specifico né sulla corte, se non sul piano meramente indicativo dell'azione riflessiva, nel caso di Tristano, e dell'azione narrativa, nel caso di Isotta.

3.20. La sala delle statue e l'acqua ardita

Nel frammento *Torino,*[288] la scena è subito ambientata presso una zona imprecisata: Tristano si rivolge *a l'himage (*alla statua), v. 4. Attraverso il racconto del *Sir Tristrem,* siamo a conoscenza del fatto che, dopo le nozze in Bretagna con Isotta dalle Bianche Mani, Tristano faccia preparare una stanza con le statue di Isotta e di Brangania all'interno di una grotta nella foresta o in un'isola inaccessibile.[289] Valutata da Punzi come «simulacro dell'assenza, ma anche della fissità del sentimento»,[290] questo luogo esprime la possibilità di antropizzare uno

[288] Il frammento di riferimento è Torino: Archivio dell'Accademia delle Scienze, Mazzo 813, fasc. 43.
[289]Thomas, *op. cit.,* p. 81.
[290]A.Punzi, *op. cit.,* p. 33.

spazio fisico imprimendolo semanticamente come luogo del ricordo e dell'espressione dell'interiorità di Tristano in diretta relazione alla desiderata Isotta:

> Por içọ fist il ceste image
> Que dire li volt son corage,
> Son bon penser et sa fole errur,
> Sa paigne, sa joie d'amor,
> Car ne sot vers cui descoverir
> Ne son voler, ne son desir. (vv. 45-50)
>
> (Per ciò aveva fatto fare la statua
> per dirle tutto ciò che sentiva,
> pensieri buoni e vertigini folli,
> la sua pena e la gioia d'amore,
> perché non sapeva a chi confidare
> aspirazioni e desideri).

Emerge nel passaggio la decisione di Tristano di fare costruire la statua, veicolata dal verbo alla forma attiva *fist,* al fine di rivolgergli tutti i suoi pensieri.[291] Da questo luogo, Thomas apre una lunga parentesi, dal v. 51 al v. 193, in cui analizza la situazione di tutti e quattro gli amanti per poi tornare sull'azione narrativa e su uno spazio fisico diverso, che consente di aggiungere ulteriori elementi rispetto alla vita di corte in Bretagna:

> Avint issi qu'en cel païs
> Danz Tristran e danz Caerdins
> Dourent aler o lor voisin[s]
> A une feste, pour juer. (vv. 195-198)
>
> (Un giorno accadde che in quel paese
> ser Tristano e ser Caerdino
> dovettero andare con i vicini
> a una festa per un torneo).

Il riferimento temporale e spaziale arena le riflessioni sui sentimenti dei quattro amanti per aprire all'aspetto narrativo. Il richiamo al *païs,* come luogo dell'antropizzazione e della socialità, si caratterizza per la possibilità dell'attività ludica, veicolata dall'organizzazione di una festa e di un torneo. Nel corso dello spostamento, il cavallo su cui si trova Isotta dalle Bianche Mani scivola, *en un petit cros en rivier* (in una piccola fossa in riva), v. 215 *ou vait el tai cruisser* (dove andò a sprofondare nel fango), v. 217, ciò fa sì che l'acqua fredda le arrivi sino alle cosce. In questo fossato, per un incidente, si verifica la rivelazione della verità: Isotta dalle Bianche Mani è ancora vergine.

[291]Sull'analisi del dialogo interiore di Tristano, cfr. *ivi,* pp. 33-35.

3.21. In Inghilterra, il corteo

Il frammento *Strasbourg,*[292] apre all'episodio conosciuto come *Il corteo della regina.* Come si è appurato finora, in Thomas continuano a mancare delle descrizioni accurate dei luoghi, i riferimenti spazio-temporali fungono meramente da collocazione all'azione narrativa, interrompono i lunghi e articolati flussi del pensiero, sono pochi i dettagli che esprimono, da una prospettiva fisica e strutturale, il complesso dello spazio antropizzato. Il corteo, tuttavia, rappresenta un'eccezione. Ai fini di questo studio, infatti, il frammento offre un'immagine più completa della corte di Inghilterra, presso cui Caerdino e Tristano si recano per incontrare Isotta e Brangania. I due cavalieri giungono sino ad una *cité* imprecisata, v. 10, in cui re Marco si ferma per trascorrere la notte. Il corteo della regina si caratterizza per ricchezza e fasto:

De luin a luin vunt cheminant
E la rocte al rei purveant.
Quant la rocte al rei fu ultree,
La la reïne unt encuntree.
De ors le chemin dunc descendent:
Li varlet iluec l[es] atendent.
Il sunt sur un chasne munté
Qu'esteit sur un chemin ferré;
La rote poent surveeir,
Els n'en pue[t l'um] aperceveir.
Vienent garzun, vienent vatlet,
Vienent seüz, vienent brachet,
E li curliu e li veltrier,
E li cuistruns e li bernier,
E mareschals e harderjurs,
Cils sumiers [e cils chaceürs],
Cils chevals palefrei[s en destre],
Cils oisels qu'e[n] porte a senestre. (vv. 15-32)

(Camminarono a lungo
facendo la posta al corteo reale.
Passato il seguito del re,
scorsero quello della regina.
Scesero sul ciglio della strada:
gli scudieri li avrebbero attesi lì.
Salirono su di una quercia
che si ergeva su una via selciata;
potevano dominare il corteo,
senza essere visti dagli altri.
Giunsero i servitori, gli scudieri,
poi i segugi e i bracchi,
i messaggeri e i capi di muta,
i cuochi e i battitori,
gli stallieri e i furieri,

[292] Il frammento di riferimento è Strasbourg: Bibliothèque du Séminaire protestant.

i cavalli da soma e da caccia,
i palafreni sulla destra,
e i rapaci sulla sinistra).

Il ricco corteo reale è sin da subito contrastato dalla presenza di una quercia che si pone sul *chemin ferré:* la strada selciata offre un'immagine del panorama antropizzato e selvatico del XII secolo mediante il connubio tra l'elemento naturale dell'albero e la strada che è pavimentata dalla mano umano, a cui si affianca la sontuosità del corteo. Costruito sulla base della *repetitio* e della *frequentatio,*[293] il passaggio mette in scena la magnificenza derivante dall'ambiente antropizzato mediante la rappresentazione di tutti gli attori che muovono le fila della vita a corte, sia in termini di persone che in termini di animali. Emergono i servitori, i *laboratores,* che esprimono come la *curt* si caratterizzi per una gerarchia ben precisa, organizzata secondo un chiaro rapporto di subordinazione, da una prospettiva sociale. Subito dopo, si fa riferimento agli scudieri, ai *bellatores,* che rimandano alla realtà cavalleresca. Il narratore richiama, poi, l'attenzione sugli animali addomesticati della corte, ossia i segugi e i bracchi, addestrati al fine di stanare e di inseguire la selvaggina nel corso delle battute di caccia. Seguono, in ordine, i messaggeri, che veicolano l'importanza degli scambi sociali tra le varie corti, i cuochi, i battitori, che rievocano, nuovamente, l'aspetto più operaio e pragmatico di quell'ambiente, gli stallieri, addetti alla gestione degli animali e i furieri, che richiamano l'aspetto militare. Gli ultimi riferimenti riguardano gli animali, i cavalli da soma, dunque, addomesticati al fine di trasportare i materiali necessari e i cavalli da caccia, addomesticati al fine di ottenere la selvaggina, alla stregua dei segugi e dei bracchi, infine, i palafreni, ossia, i cavalli da sella e i rapaci. La pluralità degli attori della corte, come cifra della sua importanza, viene enfatizzata anche subito dopo:

Grant est la rocte e le chemin.
Mult se merveille Kaerdin
De la rote qui ensi est grant
E des merveilles qu'il i ha tant,
E qu'il nen veit la reïne
Nen Brengien la bele meschine.
Atant eis lur les lavenderes,
E les foraines chanberreres
Ki servent del furain mester,
Del liz aturner, de l'eshalcer,
De dras custre, des chief laver,
Des altres choses aprester. (vv. 33-44)

(La sfilata del seguito era lunga.
Caerdino si meravigliò molto
per l'importanza del corteo

[293] *Ivi,* p. 36.

e per le meraviglie che c'erano,
ma non aveva visto la regina
né Brangania, la sua bella ancella.
Ma ecco le lavandaie
e le cameriere ordinarie,
che svolgono faccende comuni,
sistemano i letti, li preparano,
cuciono abiti, lavano i capelli,
e si occupano di altre cose).

Thomas continua la descrizione qualificando il corteo in relazione alla sua importanza e alle sue *merveilles,* sebbene non propriamente specificate, bensì omesse. La ricchezza viene, infatti, nuovamente veicolata dalla presenza delle altre attrici della corte, ossia le lavandaie e le cameriere che si occupano delle faccende domestiche di quello spazio, quali la preparazione dei letti e la tessitura degli abiti. Il narratore aggiunge, poi, ulteriori dettagli circa gli altri personaggi che animano il corteo:

A ce eis lur li chanberlangs;
Aprés lui espessist li rangs
De chevaliers, de dameisels,
D'ensegnés, de pruz e de bels;
Chantent bels suns e pastureles.
Aprés vienent les dameiseles,
Filles a princes e a baruns,
Nees de plusurs regiuns;
Chantent suns e chant del[i]tus.
Od eles vunt li amerus,
Li enseignez e li v[ai]l[lanz];
De druerie vunt parla[n]z,
De veir'amur e de [...]. (vv. 49-61)

(In quello arrivò il ciambellano;
lo seguivano in ranghi serrati
cavalieri e giovani nobili,
distinti, valorosi e belli;
cantavano canzoni e pastorelle.
Poi venivano le damigelle,
figli di principi e di baroni,
provenienti da diversi paesi;
cantavano arie e canzoni stupende.
Le accompagnavano gli innamorati,
distinti e coraggiosi;
corteggiavano con le parole,
parlavano del vero amore e di ….).

Il corteo, rappresentato in relazione alla presenza delle categorie dei *bellatores* e dei *laboratores,* nonché degli animali antropici e addomesticati ai fini della caccia, si caratterizza adesso per altri attori che esprimono un livello più alto nella gerarchia della *curt.* Viene

presentato il ciambellano che allieta con le sue storie; seguono, subito dopo, cavalieri e nobili, qualificati in relazione al campo semantico della prodezza e della bellezza e in relazione alle attività amene che stanno svolgendo, in quanto essi sono immortalati mentre cantano delle pastorelle. Infine, nel corteo, gerarchicamente nella parte più elevata, si pongono le damigelle, che, accompagnate da giovani qualificati come distinti e coraggiosi, si dedicano alle attività canore. Questa rappresentazione consente di delineare l'ambiente della corte in relazione a due parametri: la gerarchia, che, in questo caso, si muove dal basso verso l'alto, e le attività dei vari partecipanti, dal lavoro necessario degli stallieri, dei cuochi, delle lavandaie, delle cameriere sino alla vita agiata e sfarzosa delle damigelle e dei giovani nobili che si dedicano all'ameno canto.

3.22. La corte inglese

Il frammento *Oxford,*[294] mette in scena il confronto tra Isotta e Brangania; non si hanno notizie relative allo spazio circostante, sebbene presumibilmente interno alla corte, in quanto Thomas riporta soltanto che l'ancella, arrabbiata, raggiunge la regina, *part s'en d'iloques correcee / pr[es de la vait] ou trove Ysodt* (si allontanò da lì in collera / e si recò dov'era Isotta), vv. 2-3. Quest'ultima, in questo contesto, in un momento di sconforto, definisce l'Inghilterra come una *estrange regiun* (paese straniero), v. 88, qualificando lo spazio in relazione alle sue percezioni in seguito al litigio con la sua dama:

> Tristran, vostre cors maldit seit!
> Par vus sui jo en cest destreit.
> Vus m'amenastes el païs,
> En peine jo ai esté tut dis;
> Pur vus ai de mun seingnur guerre
> E de tut ceus de ceste terre,
> Priveement u en apert. (vv. 89-95)
>
> (Tristano, sii maledetto!
> È per te che sono così infelice.
> Mi portasti in questo paese,
> dove non ho avuto che pene;
> per te mi è ostile mio marito
> e tutti quelli di questa terra,
> in pubblico o in privato).

L'Inghilterra viene descritta dalla prospettiva di Isotta come una *terre* che le ha causato delle sofferenze sia private sia pubbliche, espresse semanticamente dalla rima *guerre / terre.* La

[294] Il frammento di riferimento è Oxford: Bodleian Library Douce d.6, ff. 1-12.

donna percepisce questo luogo come nemico, causa della sua infelicità e della sua solitudine, si sente abbandonata *toleit m'avez tuz mes parenz / l'amur de tutes estranges genz* (mi avete strappata alla famiglia / all'affetto delle persone di qui), vv. 105-106 e, subito dopo, sola, *en terre estrange, senz ami* (in terra straniera, senza amici), v. 124, perduta e disorientata nel contesto della *curt,* evocata esplicitamente qui ai vv. 178-179 in merito agli intrighi, in quanto *que tuit cil de ceste curt / la medlee de nus vuldreient* (tutti quelli della corte / vorrebbero vederci in guerra). La corte, che sinora aveva assunto un valore esclusivamente indicativo dell'azione narrativa imprimendosi come luogo della festa e della socialità, emerge, adesso, in merito alla possibilità dei complotti e delle latenti macchinazioni che sottendono alla vita presso questo ambiente. Sebbene spesso sia implicito il riferimento a questo spazio, il termine *curt* ricorre apertamente in questo frammento 7 volte, al v. 178, al v. 525 con il verbo *andare,* al v. 528 in relazione agli accadimenti che si verificano presso questo spazio, al v. 604 in riferimento alla presenza di un vecchio edificio, al v. 723 abbinato al verbo *venire*, al v. 800 con *arrivare,* al v. 880 in merito alla possibilità di offrire i servizi, dunque, in merito al suo funzionamento pragmatico. L'immagine complessiva che ne emerge è legata perlopiù al movimento e alla socialità.

Il frammento, incentrato su un confronto acceso tra Brangania e Isotta e sullo sfogo di quest'ultima, si verifica probabilmente all'interno del palazzo, in quanto subito dopo l'ancella si reca a parlare al re il quale teme che Tristano fosse *en la chambre cum il soleit* (nella camera come usava un tempo), v. 422. La dama, nel corso del confronto con Marco, riconosce il valore di Tristano, *car il est pruz e ensengné* (perché è valoroso e cortese), v. 466 e inventa come in realtà Isotta sia tentata da Cariado.

La scena si sposta poi all'esterno della corte, impostando una nuova azione narrativa in merito al travestimento di Tristano:

Mult fud Tristran surpris d'amur.
Ore s'aturne de povre atur,
De povre atur, de vil abit,
Que nuls ne que nule quit
Ne aparceive que Tristran seit.
Par un herbe tut les deçeit,
Sun vis em fait tut eslever,
Cum se malade fust, emfler.
Pur sei seürement covrir,
Ses pez e sé mains fait vertir.
Tut se apareille cum funz lazre;
E puis prent un hanap de mazre
Que la reïne li duna
Le primer an qu'il l'amat.
Met i de buis un gros nuël,
Si s'apareille un flavel.

A la curt le rei puis s'en vad,
E pres des entrees se trait,
E desir mult a saver
L'estre de la curt e veer.
Sovent prie, sovent flavele,
N'en puet oïr nule novele
Dunt en sun quer plus liez en seit.(vv. 509-531)

(Tristano era molto preso d'amore.
Si vestì di poveri indumenti,
di stracci, di abiti miserabili,
affinché nessuno, uomo o donna,
potesse accorgersi che era lui.
Grazie a un'erba li ingannò tutti,
rese il suo volto tutto gonfio,
tumefatto come se fosse ammalato.
Per meglio camuffarsi,
contorse i piedi e le mani.
Si atteggiò come fosse un lebbroso;
poi prese una scodella di bel legno
che la regina gli aveva dato
il primo anno del loro amore.
Vi mise una grossa biglia di bosso,
si fece un sonaglio da lebbroso.
Se ne andò alla corte del re
e si mise vicino all'entrata,
desiderava molto sapere
ciò che succedeva a corte e vedere.
Elemosinava, agitava il sonaglio,
ma non venne a sapere nulla
che potesse rallegrarlo).

Tristano si traveste da lebbroso, acquisendo anche in tal caso come in Béroul delle fattezze fisiche che determinano un abbassamento rispetto alla prodezza precedentemente evocata dalle sue stesse parole, da quelle di Isotta e quelle di Brangania. Tristano indossa indumenti poveri, degli stracci che indubbiamente non corrispondono al suo reale *status.* Come nel romanzo di Béroul, tiene una scodella di legno in mano. Tuttavia, cambia lo spazio circostante, in quanto in questo caso si pone non più presso la palude, ma all'entrata della *curt,* dove si colloca al fine di osservarne gli accadimenti. Sebbene l'attenzione rimanga sull'aspetto narrativo, su un piano descrittivo, il lettore può inferire un contrasto tra la povera e solitaria realtà del lebbroso e la sontuosità della *curt,* precedentemente esplicitata nel corso del corteo, e che ora si evidenzia soprattutto per l'aspetto sociale e conviviale:

Li reis un jur feste teneit,
Sin alat a la halte glise
Pur oïr i le grant servise.
Eissuz en ert hors del palés,
E la reïne vent aprés. (vv. 532-536)

(Un giorno il re era in festa,
si recò alla cattedrale
per ascoltare la messa solenne.
Era appena uscito dal palazzo,
e la regina lo seguiva).

Si ottiene solamente in questo contesto un'ulteriore informazione riguardo lo spazio strutturale della *curt.* Vicino al *palés* si colloca *la halte glise*, che risulta funzionale alla vita sociale della corte in quanto qui, nel corso di una giornata di festa, si celebra *le grant servise.* Ritorna la centralità dei verbi di movimento che caratterizzano l'ambiente di corte: il termine *palés* è affiancato al verbo *uscire*, la *halte glise* è abbinata a *recarsi*. L'attenzione di Thomas, nonostante queste indicazioni orizzontali sullo spazio fattuale della corte, rimane sugli eventi narrativi, ossia sul fatto che Tristano segua la coppia reale fin dentro *la capele* e Isotta lo riconosca dalla scodella. Questo oggetto, appartenente ad una realtà domestica e, dunque, antropizzata, si configura come il mezzo del riconoscimento tra i due amanti. Il cavaliere, tuttavia, viene cacciato dalla *eglise* dai servitori, a causa dell'immediato intervento di Brangania.

Ai fini di questo studio emerge come lo spazio ecclesiastico interno alla *curt* sia definito in tre modi diversi. In primo luogo, il narratore parla della *halte glise,* v. 533 in riferimento al *grant servise*, esprimendo la solennità e la sacralità del luogo. Al v. 553 usa il termine *capele,* in merito all'ingresso di Tristano presso questo spazio, in quanto *suit lé tresqu'anz en la capele* (li seguì fino a dentro la chiesa) e, infine, al v. 588 sceglie il termine *eglise,* in merito al fatto che il cavaliere sia cacciato via, *que hors de l'eglise mis seit* (disse di cacciarlo fuori di chiesa). Ciò comporta una riflessione in merito allo spazio della corte. Se il primo termine veicola l'importanza della cattedrale in merito alla celebrazione religiosa nei giorni di festa, imprimendo la sua crucialità nei meccanismi della vita di corte, gli altri due termini, associati ai movimenti di Tristano, che prima segue Isotta, dopo viene mandato via, comportano un'accezione più generale e più contenuta.

La scena, subito dopo, si sposta presso un'altra zona della corte, in rovina rispetto alla cattedrale, posizionandosi, in relazione a questa, secondo una dicotomia:

Un vel palés ot en la curt,
Dechaet ert e depecez:
Suz le degré est dunc mucez.
Plaint sa mesaise e sa grant peine,
E sa vie que tant le meine.
Mult est febles de travailer,
De tant juner e de veiller,
De grant travail e des haans.

Suz lé degrez languist Tristrans,
La mort desire e het sa vie,
Ja ne leverad mais senz aïe. (vv. 604-614)

(C'era a corte un vecchio edificio
decrepito che cadeva a pezzi:
vi si rifugiò sotto la scala.
Piangeva la sua malasorte, la pena
e la vita che tanto lo provava.
Si era indebolito per il tormento,
il lungo digiuno e le veglie,
le ansie e le sofferenze.
Tristano languiva sotto la scala,
voleva la morte, odiava la vita,
senza aiuto non si sarebbe alzato).

All'interno della corte, in antinomia rispetto alla sontuosa cattedrale, evocata per la sua maestosità, si presenta un altro *palés*, diverso da quello in cui vivono i sovrani. Questo si caratterizza per il suo essere vetusto, è *vel, dechaet, depecez,* strutturalmente è costituito da una scala sotto cui Tristano si rifugia e languisce. Nuovamente, per Thomas l'aspetto emotivo sorpassa l'aspetto descrittivo; al contempo è possibile riconoscere nello spazio un'associazione tematica: se la cattedrale veicola la celebrazione religiosa e la festosità della giornata, questo vecchio edificio esprime una condizione di malessere: la struttura spaziale viene plasmata in relazione allo stato d'animo del personaggio e lo esplicita. Risulta, inoltre, interessante la costruzione fattuale e verticale dello spazio: alla *halte glise* si contrappone un vecchio edificio decrepito dimostrando come lo spazio antropizzato della corte riveli una dualità che mancava in Béroul: un aspetto elevato, maestoso e uno decrepito, decadente. Se la chiesa si configura come il luogo della festosa celebrazione religiosa e della spiritualità ascendente, questo luogo presenta una situazione opposta: la scala di un palazzo decrepito si configura come il luogo delle sofferenze e dell'abbassamento emotivo di Tristano. E, infatti, questa rappresentazione dicotomica viene nuovamente espressa subito dopo, quando l'attenzione scenica ritorna sulla vita a corte:

Le service oënt al muster,
E puis vunt el palés manger,
E demeinnent trestut le jur
En emveisure e en baldur.
Mais Ysolt n'en ad nul deduit. (vv. 623-626)

(Dopo aver ascoltato la messa,
andarono a mangiare a palazzo,
e la giornata trascorse tutta
in festa e in allegria.
Ma Isotta non si divertiva).

La scena si risposta presso il *palés* che viene nuovamente impresso, da una prospettiva semantica, come lo spazio della convivialità, che segue alla celebrazione del servizio religioso e, dunque, della spiritualità. Il palazzo regale, affiancato tematicamente al verbo *manger,* si configura come il luogo in cui si mangia insieme e si trascorrono momenti di festa e di allegria, come succedeva già in precedenza, sia nell'episodio iniziale del matrimonio di Marco che nel corso della celebrazione delle nozze di Tristano in Bretagna. Dal palazzo, dove, comunque, Isotta sfugge a questa ilarità, la scena si sposta repentinamente sotto la scala veicolando due realtà spaziali e semantiche divergenti.

Avint issi que einz la nuit,
Que li porter aveit grant freit
En sa loge u il se seit.
Dist a sa femme qu'ele alast
Quere leingne, sin aportast.
La dame ne volt luinz aler;
Suz le degré en pout trover
Seiche leine e velz marien,
E vait i, ne demure ren,
E ceste enz en l'oscurté
Tristran i ad dormant trové.
Trove s'eschavine velue,
Crie, a poi n'est del sen esue;
Quide que ço deable seit,
Car ele ne sot que ço esteit. (vv. 628-642)

(Avvenne così che di sera
il portiere aveva molto freddo
nella loggia dove abitava.
Disse allora alla moglie di andare
a cercare legna e di portargliela.
La donna non volle andare lontana;
sotto la scala poteva trovare
legna secca e vecchie assi,
e ci andò senza perdere tempo;
costei entrò dunque al buio
e vi trovò Tristano che dormiva.
Toccò il suo mantello ispido,
gridò, quasi morì di paura;
pensò che fosse un diavolo,
perché non sapeva cosa fosse).

La dicotomia alto / basso, realizzata da Thomas mediante la *halte glise* e sotto le scale, è la medesima messa simbolicamente in scena da Béroul. In maniera molto simile, in quel caso, dopo l'episodio del Morrois, Isotta si trova presso il monastero di San Sansone, quasi come forma di purificazione e di reintegrazione sociale, e, successivamente, nel palazzo più alto per

festeggiare il suo rientro a corte. Di contro, Tristano viene verticalmente posto nel punto più basso, nel sotterraneo, adducendo ad una posizione morale divergente. Più chiaramente, questo si verifica nell'episodio del Salto di Tristano: la chiesa sconsacrata si trova sul punto più alto della scogliera, Tristano, al contrario, salta verso il basso, richiamando un chiaro simbolismo veicolato dallo spazio. Secondo lo stesso schema, In Thomas, Tristano si trova sotto la scala, al buio, dorme, assimilato ad un diavolo. L'immagine riassume gli elementi diabolici già riscontrati in Béroul: è presente il buio, *en l'oscurté,* il dormire, in quanto Tristano viene trovato *dormant,* il mantello che richiama la scena dello scoiattolo di Béroul. Questi elementi esprimevano nel romanzo precedentemente analizzato l'associazione demoniaca di Tristano; adesso, richiamano, sempre in merito al cavaliere, la figura del *deable* a cui viene apertamente assimilato.[295] Alla spiritualità della *haute glise* e all'umanità della *curt* che passa per la socialità, in forma antitetica, si oppone verticalmente l'abbassamento di Tristano, che si trova sotto le scale, accostato al demonio. Finora egli era stato definito in relazione alla sua prodezza di cavaliere e ai suoi dubbi di uomo, come marito e come amante, adesso emerge per la prima volta un'assimilazione identitaria rispetto alla figura diabolica. Il marito della donna entra *a la sale guaste* (nel vano in rovina), v. 645, enfatizzando quanto questo ambiente sia decrepito, accende una candela e trova Tristano, quasi morto, comprende *que ço est humaine faiture* (che si trattava di un essere umano), v. 652, ma sottolineando nuovamente la sua posizione *suz le degré* (sotto la scala), v. 655. Tristano vive un processo di metamorfosi identitaria improntata su un graduale abbassamento e una successiva umanizzazione: da cavaliere prode diviene lebbroso, da lebbroso viene assimilato ad un demonio, da questo stadio si eleva in quanto, allontanandosi da sotto la scala, egli viene di nuovo umanizzato presso quella *maisun* (casa), v. 658. Il cambiamento è veicolato da un indicativo spostamento spaziale:

> A quel travail, a quelque peine,
> Tresqu'enz en sa loge l'ameine,
> Suëf lit li fait a cucher,
> Quert li a beivre e a manger [...] (vv. 661-664)

[295] Bertolucci Pizzorusso offre una lettura agiografica di Tristano accostandolo nel corso dei vari episodi alla figura di Sant'Alessio. In merito a questa scena, la studiosa sostiene «Non è chi non veda, a meno che non lo voglia, un'eco dell'antica e 'dura' santità dell'*Alexis* e di alcuni tratti morfologici assunti dalle sue vicende, confermati anche da riprese lessicali e più generalmente di 'scrittura'. Il segnale più evidente di questa intertestualità, è la formula "soz le degré" (di grande evidenza ed effetto nella Vie de Saint Alexis: "suz le (mun,tun) degrét", vv. 218, 231, 246, 261, 345, 354, 393, 486, sempre in posizione marcata, ad inizio o fine di verso, spesso di strofa: quasi un "refrain"); le analogie concernono inoltre i pellegrinaggi da mendicanti dei due rispettivi protagonisti, e quindi della debilitazione fisica, del travestimento, praticato proprio nei rispettivi ambienti e spazi familiari, dove infine trovano un 'aiutante'». Si rimanda a V. Bertolucci Pizzorusso, "La 'clergie' di Thomas: l'intertesto agiografico-religioso", in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung, pub. par Luciano Rossi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 335-348.

(Con grande sforzo, con grande pena,
finì per condurlo fino alla sua loggia,
gli fece un letto morbido per dormire,
gli cercò da bere e da mangiare).

Se in precedenza si faceva riferimento al verbo *dormir* in merito all'attività svolta da Tristano e alla sua assimilazione al diavolo, adesso per intendere un'attività più umana si fa riferimento al *coucher,* al bere, al mangiare, verbi che evocano la natura umana del personaggio che viene adesso spostato in una *loge.* Questo termine, evocato sia al v. 630 che al v. 663, per riferirsi alla loggia del portiere, insieme alla *maisun,* evoca una realtà più antropizzata e più umana, veicolata dalla preparazione del cibo e del letto, rispetto alla diabolica e deumanizzata posizione assunta da Tristano *suz le degré.*

La scena si sposta all'interno della corte, presumibilmente presso la camera regale, in quanto, sebbene non specificato, *Isolt Brengvein a li apele* (Isotta chiamò Brangania da lei), v. 669, e riesce a far in modo che l'ancella vada da Tristano, *qu'ele vait a Tristran parler / en sa loge u gist conforter* (Brangania andò a parlare a Tristano / per confortarlo dove giaceva), vv. 709-710. Nel corso di questo incontro, i due si riappacificano:

Tristran li ad aseüré
Que ço pas verité n'estoit
Ce que sur Kaherdin metoit,
E qu'en la curt le fra venir
Pur Kariado desmentir.
Brengvein le creit, sa fei em prent,
E par tant funt l'acordement;
E vunt en puis a la reïne
Suz en une chambre marbrine.
Acordent sei par grant amur,
E puis confortent lur dolur. (vv. 720-730)

(Tristano le assicurò
che non era per nulla vero
ciò di cui accusava Caerdino,
lo avrebbe fatto venire a corte
per smentire Cariado.
Brangania credette alla sua parola,
e allora si riconciliarono;
poi andarono dalla regina
in una camera di marmo.
Si riunirono con passione,
e si consolarono del loro dolore).

La riconciliazione tra Brangania e Tristano comporta un rinnovato momento di passione tra i due amanti che si verifica presso un luogo preciso della corte, *en une chambre marbrine.*

Questa camera viene definita in relazione all'elemento del marmo, presumibilmente come pavimento, primo aspetto identificativo dell'ambiente della corte, che in Béroul, al contrario, emergeva sin da subito all'ingresso della *cort* con la rima *arbre / marbre.* Per la prima volta, Thomas offre un dettaglio strutturale dell'ambiente antropizzato: questa camera, distinta rispetto a quella regale, presenta un aspetto sontuoso e manufatto per mezzo della presenza del marmo, la cui maestosità è enfatizzata dalla rima con *reïne*. Tuttavia, queste indicazioni descrittive rimangono isolate in quanto il narratore lascia maggiore spazio agli eventi, che si susseguono repentinamente, ossia il rientro di Tristano in Bretagna:

Tristran a Ysolt se deduit;
Aprés grant pose de la nuit
Prent le congé a le enjurnee
E si s'en vet ver sa cuntré.
Trove sun nevu qui l'atent,
E passe mer al primer vent;
E vent a Ysolt de Bretaingne,
Que dolente est de cest'ovraingne. (vv. 731-738)

(Tristano e Isotta si amarono;
trascorsa gran parte della notte,
Tristano si congedò all'alba
e se ne tornò al suo paese.
Trovò la nave che lo attendeva,
e prese il largo al primo vento;
ritornò da Isotta di Bretagna,
che soffriva per questa condotta).

Tristano ritorna dunque in Bretagna, nella *sa cuntré,* dove l'aggettivo possessivo *sa* veicola la sua appartenenza feudale; occorre anche il sostantivo *mer* al v. 736 che richiama il mero spostamento. L'attenzione rimane, tuttavia, sulla corte inglese, sempre improntata sulla socialità. Isotta, infatti, chiama *un vïelur* (un suonatore di viella), v. 780 a cui racconta la sua vita di castità, in quanto la donna indossa un cilicio; la storia viene raccontata, subito dopo, dallo stesso suonatore a Tristano in Bretagna. Questo passaggio consente di identificare la vita della corte in merito all'importanza degli scambi sociali e umani che animano questo spazio antropizzato; al contempo, ai fini della narrazione, attiva un ulteriore viaggio da parte di Tristano e il suo ritorno in Inghilterra, secondo un nuovo travestimento:

Quant Tristran la novele solt
De la reine qu'il plus amout,
Pensif en est e deshaitez;
En sun quer ne pot estre leez
De si la qu'il ait veüe
La bruine que Ysolt ot vestue,
Ne de sun dos ne ert ja ostee

De si qu'il venge en la cuntree.
Idunc parole a Kaherdin,
Tant qu'il se metent en chemin;
E vunt s'en dreit en Engletere,
Aventure e eür conquerre.
En penant se sunt aturnee,
Teint de vis, de dras desguisé,
Que nuls ne sace lur segrei,
E venent a la curt le rei,
E parolent priveement
E funt i mult de lur talent (vv. 785-802)

(Quando Tristano intese le nuove
della regina che tanto amava,
ne fu molto preoccupato e afflitto;
non poteva essere felice
senza prima aver visto
il cilicio che Isotta indossava,
e che non avrebbe tolto
finché lui non fosse tornato.
Ne parlò dunque con Caerdino,
tanto che si misero in cammino;
si diressero dritti in Inghilterra
in cerca di fortuna e d'avventura.
Si travestirono da penitenti,
con il volto annerito, altri abiti,
ché nessuno potesse riconoscerli,
e arrivarono alla corte del re,
si intrattennero con gli amici
e realizzarono il loro piano).

Di nuovo, lo spostamento in Inghilterra passa per un secondo travestimento, improntato sempre sull'abbassamento morale e fisico. Questa volta egli raggiunge l'entrata della *curt* come penitente, con il volto annerito, così come da lebbroso il suo volto era tumefatto, mantenendo l'aspetto originario della leggenda. Come nel caso precedente, la corte inglese risulta priva di elementi strutturali di riconoscimento, ma la sua peculiarità risulta essere la convivialità; veicola, infatti, perlopiù le attività sociali che caratterizzano questo spazio, ossia le feste e l'intrattenimento:

A une feste que li reis tint,
Grant fu li poples qui i vint.
Aprés manger, deduire vunt,
E plusurs jus comencer funt,
D'eskermies et de palestres:
De tuz i fus Tristran mestres.
E puis firent uns sauz waleis,
E uns qu'apelent waleveis,
E puis si poterent cembeals
E lancerent od roseals,

Od gavelos e od espeez.
Sur tuz i fus Tristran preisez,
E enpruef li Kaherdin
Venqui les altres par engin. (vv. 803-816)

(A una festa organizzata dal re
arrivò molta, molta gente.
Dopo il pranzo, andarono a divertirsi,
e diedero inizio a molti giochi
nelle armi e nella lotta:
in tutti Tristano fu maestro.
Poi fu la volta dei salti gallesi,
e di quelli chiamati gavellesi,
poi ci si cimentò nelle giostre
e si fecero lanci di aste,
di giavellotti e di stocchi.
Su tutti Tristano si distinse,
e, dopo di lui, Caerdino
vinse gli altri per abilità).

Nuovamente Thomas descrive la situazione conviviale che caratterizza questo spazio sociale, enfatizzata dalla presenza di molta gente. Dopo il pranzo, tutto è incentrato sulle gare e sui tornei, termine reiterato anche al v. 826 con *cembeals* in merito all'uccisione di Cariado per mano di Caerdino. Il ritratto della *curt* in merito ai giochi è dettagliato: ci si riferisce ai salti gallesi, ai salti gavellesi, alle giostre, ai lanci di aste, ai giavellotti e agli stocchi. In questo contesto di competizione ludica, Tristano si distingue mantenendo il suo primato di migliore vassallo del regno, seguito da Caerdino.

L'aspetto dello spazio antropizzato, improntato sulla socialità, cede subito dopo il posto allo spazio naturale, per la prima volta qui evocato:

Vunt s'en amdui a esperun
Emvers la mer li compaignun.
Cornewaleis les vunt chaçant,
Mais il les perdent a tant.
El bois se mistrent el le chimin,
Entre Tristran e Kaherdin,
Les trestu[r]z des deserz errerunt,
E pur içо de eus se garderent.
En Bretaingne tut dreit s'en vunt,
De la venjance leez en sunt (vv. 833-842).

(I due compagni si diressero
a spron battuto verso il mare.
Quelli di Cornovaglia li inseguivano,
ma persero presto le loro tracce.
Tristano e Caerdino insieme
presero sentieri in mezzo al bosco,
percorsero terre disabitate,
e così sfuggirono ad essi.
Tornarono subito in Bretagna,

contenti di essersi vendicati).

Il mare, evocato inizialmente in relazione allo stato d'animo degli amanti, adesso svolge una funzione meramente indicativa accompagnato dalla preposizione *emvers.* Al di là dello spazio antropizzato*,* si pone, all'orizzonte di questo panorama, il mare. In maniera più significativa, si apre la realtà del *bois.* Evocato nel primo frammento al v. 107 in merito all'attività di cacciagione svolta lì simbolicamente dal re, adesso lo spazio naturale e selvaggio inglese viene percepito semanticamente come spazio di fuga, di dispersione, intricato a causa della presenza di vari sentieri. Oltre il *bois*, di cui non si hanno informazioni strutturali, si pongono *les trestu[r]z des deserz,* le terre disabitate. Allo spazio antropizzato della *curt*, improntato sulla socialità, si oppongono dicotomicamente sia le terre deserte sia il *bois,* inteso come un luogo selvaggio, con il mare all'orizzonte, che presenta nuove possibilità di spostamento. In Thomas, la cifra della differenza tra spazio naturale e spazio antropizzato è offerta proprio dalla socialità.

3.23. La corte di Bretagna

La scena si sposta in Bretagna, dove Tristano e Caerdino ritornano:

En Bretaingne sunt repeiré
Tristran e Kaherdin haité,
E deduient sei leement
Od lur amis e od lur gent,
E vunt sovent en bois chacer
E par les marches turneier.
Il orent les los e le pris
Sur trestuz ceuz del païs,
De chevalerie e de honur.
E quant il erent a sujur,
Dunc en alerunt en boscages
Pur veer lé beles ymages.
As ymages se delitoent
Pur les dames que tant amouent;
Le jurs la veient deduit
De l'ennui qu'il orent la nuit. (vv. 893-908)

(Tristano e Caerdino erano tornati
in Bretagna molto contenti,
e si divertivano allegramente
con i loro amici e compagni
andavano spesso a caccia nel bosco
e facevano tornei nelle marche.
Erano elogiati e considerati

più di tutti quelli del paese
per cavalleria e reputazione.
E quando non erano occupati,
allora si recavano nel bosco
per contemplare le belle statue.
Si rallegravano con le figure
per le donne che tanto amavano;
si consolavano di giorno
della tristezza delle loro notti).

Il passaggio costituisce il primo ritratto completo della vita presso il regno di Bretagna. In precedenza, infatti, ogni informazione fattuale era stata bloccata dall'atemporalità delle riflessioni interiori di Tristano. In questo caso, emerge, come per la corte inglese, il riferimento alla convivialità, espresso mediante l'allegro divertimento con i compagni e gli amici. La socialità si esplicita non solo mediante le gare e l'organizzazione di tornei, ma anche mediante l'attività della caccia. Il sostantivo *bois* occorre abbinato al verbo *cacher* ed è considerato, da una prospettiva interpretativa, come espressione di un'attività sociale, priva del sottotesto simbolico evocato nel primo frammento. Il riferimento a questo spazio selvaggio ritorna poi mediante il sostantivo *boscages* in rima con *ymages.* In questo caso, lo spostamento nel bosco, veicolato dal verbo *alerunt,* si lega alla contemplazione delle statue. All'interno dello spazio naturale si inserisce, dunque, un'area più antropizzata, dove Tristano e Caerdino si recano al fine di esprimere il loro ambivalente stato d'animo. La rappresentazione della vita ordinaria presso la corte di Bretagna viene interrotta da un riferimento specifico:

Un jur erent alé chacer,
Tant qu'il furent al repeirer.
Avant furent lur compaingun,
Nen i aveit se eus deus nun.
La Blanche Lande traverserunt,
Sur destre vers la mer garderent;
Veient venir un chevaler
Les walos sur un vair destrer.
Mult par fud richement armé,
Escu ot d'or a vair freté,
De meinme le teint ot la lance,
Le penun e la conisance.
Une sente vent les gualos,
De sun escu covert e clos.
Lungs ert e grant e ben pleners,
Armez ert e beas chavelers. (vv. 909-927)

(Un giorno erano andati a caccia
e stavano per rientrare.
I compagni erano andati avanti
e non c'erano che loro due soli.
Attraversavano La Bianca Landa

e guardavano a destra verso il mare;
videro venire un cavaliere
al galoppo su un destriero pomellato.
Indossava armi sontuose,
uno scudo d'oro a bande di vaio,
dello stesso colore era la lancia,
il pennoncello e il suo stemma.
Da un sentiero arrivò al galoppo,
ben protetto dietro il suo scudo.
Era alto, grande e prestante,
ben armato, un cavaliere superbo).

Lo spazio, questa volta implicito, del *bois,* sempre connesso all'attività del *cacher,* viene sostituito con la *Blanche Lande,*[296] luogo presente anche in Béroul, configurato, in quel caso, come momento di scambio e di combattimento tra Tristano e i *felons* del regno di Cornovaglia. Nel corso di questo episodio, emerge il profilo di un cavaliere, e, dunque, di una terza corte, improntata sull'opulenza, resa mediante l'uso dell'avverbio *richement*. Il cavaliere viene, infatti, descritto in merito agli oggetti che pertengono al suo ruolo e al suo vestiario, consolidando l'idea che il riconoscimento personale e sociale passi per l'abito, simbolo dello *status.* Thomas si sofferma molto sulla descrizione dell'armatura: lo scudo è d'*or* con bande di *vair,* possiede una lancia dello stesso colore, il pennoncello e il suo stemma. Come si verificava in Béroul, l'oro e la pelliccia si configurano come materiali artefatti identificativi dell'ambiente antropizzato. Nella misura in cui, come si è appurato, Thomas è parco di informazioni dettagliate, risulta interessante la descrizione accurata del cavaliere, la sua qualificazione in relazione alla sontuosa armatura e alle sue peculiarità legate all'altezza e alla prestanza fisica, che consentono di definirlo *beas*. Si scopre l'identità del personaggio, si tratta di Tristano il Nano, si presenta lui stesso, *De la marche sui de Bretaine / E main dreit sur la mer d'Espaine* (sono della marca di Bretagna / e abito in riva al mare di Spagna), vv. 945-946, la sua amata è stata rapita e condotta presso un altro castello. Questi elogia Tristano come cavaliere, rafforzando nuovamente la sua reputazione anche agli occhi del lettore, da parte di una nuova prospettiva:

Unkes si grant dolur [n]en oi,
E pur ço sui a vus venuz:
Dutez estes e mult cremuz,
E tuz li meldre chivalers,
Li plus francs, li plus dreiturers,
E icil qui plus ad amé
De trestuz ceus qui unt esté. (vv. 966-972)

[296] Come osserva Punzi, «Siamo di fronte al motivo dalla forte impronta simbolica del trasferimento, del rito di passaggio da un luogo all'altro: l'attraversamento di un luogo strategico come la *Blanche lande* sottolinea infatti l'entrata definitiva in un mondo *diverso,* misterioso e sconosciuto», *ivi,* p. 46, nota n. 30.

(Non sono mai stato così infelice,
e per ciò sono venuto a trovarvi:
siete rispettato e molto temuto,
il migliore di tutti i cavalieri,
il più nobile, il più giusto,
colui che più ha amato
tra quanti hanno vissuto).

Dopo essersi armato, processo che non viene esplicitato, i due cavalieri partono per uccidere l'Orgoglioso di Castel Fiero, trovano *sun fort castel* (il suo castello), v. 1030 e *en l'uraille d'un bruil descendent* (scesero al limitare di un boschetto), v. 1031; sempre presso il *bruil,* v. 1038, si verifica l'agguato contro i due fratelli del nemico. Nonostante l'area naturale, che affianca lo spazio della corte di Bretagna, non trovi molta espressione nel romanzo, è possibile osservare come Thomas la designi in maniera diversa. *Bois,* usato poco prima al v. 897, richiama l'attività della caccia, *boscages* al v. 903 rappresenta il luogo di una semi antropizzazione in cui i due personaggi si recano al fine di contemplare le statue lì create, il termine *bruil,* evocato in queste due sole occasioni, designa l'episodio dell'avventura, l'area selvaggia che si trova in prossimità del castello, come area antropizzata. In un'ottica contrastiva, emerge come i sostantivi richiamino delle realtà narrative e sociali divergenti: *bois* è strettamente connesso al *chacer,* intesa in Thomas come attività sociale, *boscages* evoca la chiusura nella propria ambivalente interiorità con un'attenzione sulle *ymages, bruil* esprime la zona selvaggia, avventurosa, spazio dell'agguato. Non vi sono nel romanzo ulteriori indicazioni circa l'area naturale che indubbiamente affianca lo spazio antropizzato bretone.
Nel corso di questo episodio Tristano il Nano muore, ma Tristano l'Innamorato sopravvive nonostante il veleno e si reca *a l'ostel* (fino a casa), v. 1064. La scena si sposta presso la *chambre,* evocata al v. 1104 e al v. 1113, scevra di informazioni se non legate alla presenza di un letto e di una parete richiamata al v. 1112 con *parai*, al v. 1116 con *parei* e al v. 1118. Nei primi due casi, si fa riferimento alla posizione di Isotta dalle bianche mani che si trova appoggiata contro di essa.[297] Tristano chiede a Caerdino di recarsi presso la corte di re Marco, presentando la Bretagna come Isotta aveva in precedenza parlato dell'Inghilterra, ossia in relazione ad un senso di straniamento e di alienazione, in quanto Tristano sostiene ai vv. 1132-1133 *Jo sui en estrange païs / Jo ne ai ami ne parent* (sono in un paese straniero / non ho amico né parente). Caerdino accetta di aiutarlo e ascolta le indicazioni del cavaliere:

Ore entendez que jo vus di.
Prenez cest anel ov vus,

[297] Come appura Punzi, «E si osservi come in un testo alieno da ogni descrizione puntuale ricorra più volte l'immagine di Isotta dalle bianche mani appoggiata alla parete [...] quella stessa parete verso la quale volgerà l'ultimo sguardo Tristano prima di spirare», *ivi,* p. 48.

Ço sunt enseingnes entre nus.
E quant en la terre venez,
En curt marcheant vus frez,
E porteres bons dras de seie. (vv. 1192-1197)

(Senti ora cosa ti dico.
Prendi questo anello con te,
è un segno convenuto tra noi.
E quando arrivi laggiù,
vai a corte vestito da mercante
e porta belle stoffe di seta).

La corte di Inghilterra si consolida come centro tematico e narrativo, come polo di attrazione verso cui la corte di Bretagna insistentemente tende. Di fatto, il termine *curt,* nelle 9 complessive evocazioni, viene utilizzato solo in merito allo spazio inglese, indicato nel passaggio precedente anche con *terre.* L'ulteriore spostamento presso questo luogo è reso possibile da un nuovo travestimento, questa volta come mercante, venditore della seta, riconosciuta, quest'ultima, già in Béroul, come materiale artefatto dell'ambiente della corte. Rispetto ai lebbrosi e ai penitenti, individui indigenti che ruotano intorno alla realtà ricca della *cort,* la figura del mercante richiama le attività socio-economiche che segnano questo spazio, configurandolo come area dello scambio sia culturale, per mezzo della figura del cantastorie, sia, adesso, commerciale.
Nel corso del colloquio con Caerdino, Tristano rievoca, inoltre, la *mer* per due volte: al v. 1090 in merito alle difficoltà dell'attraversamento e come ricordo dell'azione del bere il filtro, al v. 1230. In questi due casi, questo spazio assume solo un valore di indicazione narrativa, privo di specifiche connotazioni. In egual modo, ciò si verifica per il *gardin*, richiamato sempre dal cavaliere al v. 1253 in merito allo scambio dell'anello e della promessa con Isotta.

3.24. Londra

La storia prosegue con il viaggio di Caerdino per mare, verso Londra. Accennata poco prima, la *mer* si configura adesso come protagonista dell'azione narrativa, come avveniva nel primo frammento, quando si delineava come spazio complice alla relazione degli amanti:

Al primer vent se met en mer,
Halent ancres, levent lur tref,
E siglent amunt al vent suëf,
Trenchent les wages e les undes,
Les haltes mers e les parfundes.
Meine bele bachelerie,

De seie porte draperie,
Danré d'estrange colurs,
E riche veissele de Turs,
Vin de Peito, oisels d'Espaine,
Pur celer e covrer s'ovrainge,
Coment venir pusse a Ysolt,
Cele dunt Tristran tant se dolt.
Trenche la mer ove sa nef,
Vers Engletere a plein tref.
Vint jurz, vint nuz i a curu
Einz qu'il seit en l'isle venu,
Eint qu'il puise la parvenir
U d'Ysolt puise ren oïr. (vv. 1312-1330)

(Al primo vento si mise in mare,
levarono le ancore, issarono le vele,
presero il largo al vento leggero,
fendettero i flutti e le onde,
il mare profondo e gli abissi.
Condusse con sé giovani nobili,
portò tessuti di seta,
mercanzia dai colori esotici
e ricco vasellame di Tours,
vino del Poitou, uccelli di Spagna,
per dissimulare la sua missione,
come giungere fino a Isotta,
colei per cui Tristano tanto soffriva.
Fendette il mare con la sua nave,
a vele spiegate verso l'Inghilterra.
Navigò venti giorni e venti notti
prima di raggiungere l'isola,
prima di arrivare nel luogo
dove avere notizie di Isotta).

Nella misura in cui Thomas è particolarmente interessato all'interiorità, emerge, per contrasto, il linguaggio tecnico che anima questo passaggio. Come osserva Gambino, «per descrivere la traversata Thomas usa in modo originale il linguaggio marinaresco penetrato nella tradizione anglonormanna (*Voyage de saint Brendan* di Benedeit, *Brut* di Wace, *Roman d'Enéas, Historia Regum Britannie* di Geoffrey di Monmouth)».[298] Il mare, in questo caso, viene evocato tre volte, al v. 1312 con il verbo *se met*, al v. 1316 alla forma plurale *mers* in relazione all'aggettivo *haltes* e ai *parfundes,* accennando alla sua profondità, come caratteristica peculiare riconosciutagli dal narratore, che sarà richiamata anche al v. 1606, infine al v. 1325 con il verbo *trenche*. Il mare, che nel primo frammento veniva evocato in merito allo stato d'animo dei due amanti, adesso esplicita il suggestivo movimento e lo spostamento della nave tra i flutti, tra le onde, solcando gli abissi, mediante la duplice

[298] Thomas, *op. cit.,* nota al v. 1312, p. 153. Per l'uso del linguaggio nautico, cfr. J.H. Grisward, "A propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d'Angleterre", in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier,* Droz, Genève 1970, pp. 375-389.

reiterazione del verbo *trencher,* grazie al vento favorevole, che sarà centrale nell'ultima scena. Lo spazio della *mer,* profondo e mutevole tanto quanto l'interiorità dei personaggi, incornicia, tuttavia, una realtà contingente mediante il riferimento agli oggetti derivanti dallo spazio della corte di Bretagna. Thomas enfatizza le merci trasportate: *draperie* di *seie,* come prezioso materiale artefatto, vasellame qualificato come *riche,* utilizzando lo stesso aggettivo scelto da Béroul per designare i capi prodotti all'interno della corte di Cornovaglia, il vino e gli uccelli. Sia Thomas sia Béroul indicano la provenienza degli oggetti, funzionalmente a sottolinearne il valore.

Il movimento determinato dalla navigazione si scontra subito dopo con l'immobilità dell'azione precedente, rievocata di nuovo: *Ysolt estoit sur la parei* (Isotta rimase contro il muro), v. 1344, entrando successivamente *en la chambre* (in camera), v. 1359 e dissimulando con Tristano rispetto a quanto ascoltato nel corso dell'incontro con Caerdino. Questa celere parentesi viene chiusa per rifocalizzare l'attenzione sull'arrivo in Inghilterra:

> Kaherdin sigle amunt la mer,
> E si ne fine de sigler
> De si la qu'il vent a l'altre terre,
> U vait pur la reïne querre:
> Ço est l'entree de Tamise.
> Vait en amunt a marchandise,
> En la buche, dehors l'entree,
> En un port ad sa nef ancree. (vv. 1375-1382)
>
> (Caerdino veleggiò in mezzo al mare,
> e non smise di veleggiare
> finché raggiunse la terra
> dove andava a cercare la regina:
> alla foce del Tamigi.
> Risalì il fiume con la mercanzia,
> nell'estuario, fuori della foce,
> aveva gettato l'ancora in un porto).

L'approdo in Inghilterra viene descritto minuziosamente sempre utilizzando una terminologia tecnica, con il riferimento al mare evocato una sola volta con *sigle* in opposizione alla *terre,* al Tamigi, al porto dove aveva gettato l'ancora. Thomas descrive attentamente lo spazio antropizzato della città di Londra, unico riferimento urbano evocato nel testo:

> A sun batel en va amunt,
> Dreit a Lundres, desuz le punt.
> Sa marchandise iloc descovre,
> Ses dras de seie pleie e ovre.
> Lundres est mult riche cité,

Meliur n'ad en cristïenté,
Plus vaillante ne melz aisee,
Melz gauarnie de gent preisee:
Mult aiment largesce e honur,
Cunteinent sei par grant baldur.
Le recovrer est de Engleterre,
Avant d'iloc ne l'estuet quere.
Al pé del mur li curt Tamise,
Par la vent la marchandise
De tutes les teres qui sunt,
U marchëant cristïen vunt.
Li hume i sunt de grant engin. (vv. 1383-1399)

(Con una scialuppa risalì
fino a Londra, sotto il ponte.
Fu lì che espose la sua mercanzia,
aprì e stese le sue stoffe di seta.
Londra è una città molto prospera,
non ne esistono di migliori,
di più forti, meglio situate
e abitate da gente di valore:
apprezzano magnanimità e onore,
vivono con grande allegria.[299]
È il centro vitale d'Inghilterra,
inutile cercarlo più lontano.
Ai piedi delle mura scorre il Tamigi,
di là arrivano le mercanzie
da tutti i paesi del mondo
in cui vanno i mercanti cristiani.
Gli uomini vi hanno del genio).

Caerdino arriva a Londra travestito da mercante, ricalcando la funzione economica che questo luogo svolge nel XII secolo. La città viene descritta in termini strutturali in relazione al *punt* e al *mur*, si fa, inoltre, due volte riferimento al Tamigi. Economicamente è qualificata come *mult riche.* Thomas è generoso nell'elogio da ogni prospettiva: è la migliore, la più forte, situata in maniera ottimale. Anche le persone che vivono in quest'area sono apprezzate dal narratore: esse sono qualificate in relazione al loro valore, amano *largesce e honur,* l'atmosfera cittadina risulta essere di grande coraggio, in quanto vivono con *grant baldur.* La città, ambiente assente in Béroul, viene magnificamente esaltata da Thomas come spazio antropizzato, vivacizzato dalla rete commerciale, che collega gli scambi internazionali, *de tutes les teres qui sunt,* dalla convivialità e dalla possibilità degli eventi sociali, aspetti che consentono di definire Londra come *le recovrer* dell'intera Inghilterra. Anche sul piano intellettuale, il narratore enfatizza le capacità degli abitanti, *li hume i sunt de grant engine.* Ai fini di questa indagine, il passaggio è di fondamentale importanza in quanto testimonia in

[299] Il termine «baldur» potrebbe essere tradotto con «coraggio» o con «ardimento», implicando una connotazione etico-morale degli abitanti.

maniera chiara il rapporto dell'uomo con lo spazio antropizzato e, in maniera specifica, cittadino del XII secolo. Londra, descritta come una realtà vivace e stimolante grazie agli scambi commerciali, economici, umani, culturali e intellettuali viene apprezzata proprio per le aperte possibilità di confronto che offre. Proprio questo fermento costruttivo, individuato dal narratore, consente di aprire una parentesi storica e sociologica e di riconoscere come il rapporto dell'uomo con la città inglese nel XII secolo sia ottimo, percepito positivamente ed entusiasticamente, privo di zone d'ombra, almeno dalla prospettiva dell'autore anglonormanno.

In questo contesto si inserisce la figura di Caerdino:

> Venuz i est dan Kaherdin,
> Ove ses dras, a ses oisels,
> Dunt il ad dé bons e dé bels.
> En sun pung prent un grant ostur
> E un drap d'estrange culur
> E une cupe ben tu[r]nee,
> Entaillé e neelee. (vv. 1400-1406)
>
> (Fu lì che arrivò ser Caerdino,
> con le sue stoffe e i suoi uccelli,
> alcuni di gran bella razza.
> Prese sul pugno un grande astore,
> una stoffa dal colore esotico
> e una coppa ben tornita,
> cesellata e smaltata di nero).

Tra i vari aspetti, Thomas decide di incentrare l'episodio sull'importanza commerciale londinese, implicitamente riconoscendola come precipua. Caerdino, come mercante, mette in mostra i suoi prodotti manufatti, tra cui una stoffa dal colore esotico, caratteristica che rivela una forma di scambio commerciale, e una coppa attentamente lavorata dalla mano umana. Il personaggio si inserisce appieno all'interno della rete commerciale in quanto chiede a re Marco un salvacondotto nella *sa regïun,* accordatogli *oiant tuz iceus del palés* (davanti a tutti quelli del palazzo), v. 1416.

Mostrando le sue merci alla regina, le fa vedere l'anello d'oro, ricordandole dello scambio in giardino, al v. 1483: il *jardin*, dunque, evocato nell'intero romanzo solo due volte, è funzionale a ricordare lo scambio della promessa. Segue la fuga dall'Inghilterra.

3.25. In mare, a terra

Il termine *mer* è stato usato in totale 9 volte nel primo frammento. Nel frammento qui considerato è occorso sinora 7 volte: come indicazione spaziale generica al v. 834 e al v. 914, in relazione al mare di Spagna al v. 946, in riferimento al viaggio di Caerdino in Inghilterra al v. 1312, al v. 1316, al v. 1325, al v. 1375, con il linguaggio nautico già considerato. Da questo momento, in quest'ultima parte, il sostantivo *mer* viene evocato, secondo un *climax* ascendente, insistentemente per 12 volte, per un totale complessivo di 28 volte, divenendo, come nel primo frammento, il centro dell'azione narrativa: al v. 1540 con il verbo *curent* (correre), al v. 1566 in relazione alla presenza di Tristano sulla riva di Bretagna, al v. 1606 con l'aggettivo *parfunde* (profondo) e il verbo *se muet* (si agitava), al v. 1608 con il verbo *nercist* (anneriva) affiancato dai riferimenti ai *wages* (flutti), al v. 1613, al v. 1626 in relazione alla possibilità dell'annegamento, al v. 1651 nuovamente con il tema del naufragio, al v. 1654, al v. 1662 sostituito dall'avverbio di luogo *ici* (qui), al v. 1673, al v. 1722 con gli aggettivi *suëf* (calmo) e *pleine* (piatto), al v. 1751, al v. 1786. Il mare, dunque, incornicia il racconto. In questo caso, diversamente dall'*incipit*, la descrizione degli eventi in mare si alterna al riferimento della vita sulla terra, in Bretagna.

Isotta sceglie, dopo essersi confrontata con Brangania, di lasciare Londra e di recarsi da Tristano per salvarlo:

> Aprestent sei contre le seir,
> Prenent ço que voulent aveir.
> Tres que li altre dorment tuit,
> A celés'en vunt la nut
> Mult cuintement, par grant eür,
> Par une posterne de le mur
> Que desur Tamise estoit. (vv. 1523-1529)
>
> (Verso sera si prepararono,
> presero ciò che poteva servire.
> Appena tutti furono addormentati,
> di nascosto se ne andarono di notte
> discretamente, con grande fortuna,
> per una postierla delle mura
> che si affacciava sul Tamigi).

Si riscontra come strutturalmente l'area antropizzata del palazzo inglese sia organizzata secondo la presenza di porte secondarie, in questo caso una *posterne de le mur,* che facilita i

passaggi di nascosto, le uscite di emergenza, in caso di necessità, e che si affaccia direttamente sul fiume Tamigi. Viene descritta la fuga:

Al flod muntant l'eve i veneit.
Le batel esteit tut prest,
La reïne entree i est.
Nagent, siglent od le trait,
Ysnelement al vent s'en vait.
Mult s'esforcent de l'esp[l]eiter;
Ne finent unques de nager
De si la qu'a le grant nef sunt,
Levent les tres e puis s'en vunt.
Tant cum li venz les puet porter,
Curent la lungure de la mer,
La terre estrange en costeiant,
Par devant le porte de Wizant,
Par Buluingne e par Treisporz.
Li vent lur est portanz e fort,
E la nef legere kis guie.
Passent par devant Normendie,
Siglent joius e leement,
Kar oré unt a lur talent. (vv. 1530-1548)

(Con l'alta marea vi arrivava l'acqua.
La scialuppa era pronta,
la regina vi salì.
A remi, a vela con il riflusso,
veloci se ne andarono al vento.
Non risparmiarono i loro sforzi;
non smisero di remare
finché non arrivarono alla nave,
issarono le vele e presero il largo.
Fintanto che il vento li portava,
filarono[300] sopra il mare,
costeggiando la terra straniera,
davanti al porto di Wissant,
davanti a Boulogne e Le Tréport.
Il vento era favorevole e forte,
la nave che li conduceva rapida.
Passarono al largo della Normandia,
navigarono gioiosi e felici,
avevano il vento che speravano).

Il passaggio descrive attentamente la fuga per mare dall'Inghilterra, con un'enfasi sull'aspetto toponimico e, quindi, fattuale, in relazione al porto di Wissant, a Boulogne, Le Tréport, la Normandia. La navigazione si svolge in maniera lineare e positiva e ciò determina a stabilire una prima relazione o, ancor meglio, una interrelazione tra gli eventi esterni, in questo caso il vento direzionato nella posizione sperata, e lo stato d'animo gioioso dei naviganti. Nel suddetto passaggio proprio il *vent,* riportato 3 volte, di cui la seconda come *venz* e la terza

[300] Il seguente verbo potrebbe essere tradotto con «correre».

come *oré,* si configura come il motivo scatenante la reazione emotiva. Sin dalla prima occorrenza, l'autore enfatizza la sua centralità, asserendo come fosse il vento a condurli, consentendogli una calma navigazione. La seconda occorrenza, legata a *portanz e fort* (favorevole e forte) si lega agli aggettivi qualificativi concernenti l'interiorità, ossia *joius e leement* (gioiosi e felici), stabilendo una stretta interrelazione, consolidata anche nell'ultimo verso dalla speranzosa aspettativa coltivata dai naviganti e dall'effettivo vento a loro congeniale. A mio avviso, il vero protagonista di questi ultimi episodi in mare è rappresentato proprio dal *vent*: è esso, infatti, che, usato per 11 volte, determina l'azione narrativa e la reazione emotiva, come si vedrà nei singoli casi. Da questo momento, inoltre, gli eventi che si verificheranno in mare assumeranno una forte dimensione psicologica. Nella realtà medievale, scevra di un antropocentrismo che emergerà solo con la fine dell'*ancien régime*, risulta interessante come Thomas focalizzi la sua attenzione non solo sull'interiorità dei personaggi, ma sul rapporto che essi hanno *rispetto* alla dimensione esterna, come risposta a quest'ultima. Il rapporto tra l'uomo e lo spazio, nella fattispecie, marino si configura in relazione ad una dialogicità: la realtà esterna *influenza e modifica* il sentire dei personaggi. La mutevolezza della profonda interiorità, determinata dagli eventi esterni, trova spazio emblematicamente proprio in mare, che di per sé è connotato in relazione al costante mutamento e ad una profondità già individuata dal narratore. Sebbene anche in Béroul, l'ambiente del Morrois determinasse un cambiamento attitudinale e identitario nei confronti di Tristano e Isotta, in quel caso la trasformazione comportava un sottotesto spirituale e simbolico; nel caso di Thomas, la dimensione esterna implica un rimando di matrice psicologica, aspetto del tutto assente nel primo romanzo. In questo caso, l'aspetto determinante è l'introspezione, la relazione che si stabilisce tra la reazione emotiva del personaggio e l'ambiente esterno per continuità oppure per contrasto, assumendo tratti di realismo psicologico.

La scena in mare viene interrotta da uno spostamento narrativo, presso la camera di Tristano che, dal *sun lit* (suo letto) v. 1550, in cui pativa nel dolore, si sposta sulla riva, attendendo Isotta:

> Tut jurs emveie a la rive,
> Pur ver si la nef revent.
> Altre desir al quer nel tent.
> E sovent se refait porter,
> Sun lit faire just la mer,
> Pur atendre e ver la nef,
> coment ele sigle e a quel tref. (vv. 1562-1568)
>
> (Ogni giorno mandava sulla riva
> a vedere se la nave tornava.

Non aveva altro desiderio.
E spesso si faceva portare
con il letto sulla riva del mare,
per attendere e vedere la nave,
come navigava e con quale vela).

La situazione di stasi e di attesa sulla terraferma, enfatizzata dal verbo *atendre,* v. 1567, echeggiato, subito dopo, al v. 1595, si scontra con la realtà movimentata del mare, decretata, ancora una volta, dagli eventi atmosferici e, di nuovo, proprio dal *vent,* che nel passaggio seguente, continua a configurarsi come soggetto dell'azione narrativa, reiterato per 3 volte:

La ou Tristran atent Ysolt,
E la dame venir i volt
E pres de la rive est venue,
Eissi ke la terre unt veüe,
Balt sunt e siglent leement.
Del sud lur salt dunques un vent,
E fert devan en mi cel tref;
Refrener fait tut la nef.
Curent al lof, le sigle turnent:
Quel talent qu'aient s'en returnent.
Li venz s'esforce e leve l'unde,
La mer se muet qui est parfunde,
Truble li tens, l'air espessist,
Levent wages, la mer nercist,
Pluet e grisille e creist li tenz,
Rumpent bolines e hobens.
Abatent tref e vunt ridant,
Od l'unde e od le vent wacrant.
Lur batel orent en mer mis,
Car pres furent de lur païs;
A mal eür l'unt ublïé,
Une wage l'ad depescé;
Al meins ore i unt tant perdu;
Li orage sunt tant creü
Que eskipre n'i ot tant preisez
Qu'il püest estre sur ses pez.
Tuit i plurent e tuit se pleinent,
Pur la poür grant dolur maingnent. (vv. 1595-1622)

(Mentre Tristano attendeva Isotta,
lei voleva andare da lui,
e giunse vicino alla riva,
tanto che si avvistò la terra
e tutti contenti veleggiavano.
Da sud sorse però un vento
che colpì in pieno la vela;
impediva alla nave di avanzare.
Orzarono, cambiarono bordo:
che lo volessero o no, arretravano.
Il vento cresceva e gonfiava le onde,
il mare profondo si agitava,
si guastava il tempo, l'aria ispessiva,

i flutti si alzavano, il mare anneriva,
pioggia, grandine, la tempesta infuriava,
boline e sartie si rompevano.
Calarono le vele, alla deriva,
sballottati dai flutti e dal vento.
Avevano messo in mare la scialuppa,
perché erano prossimi all'arrivo;
per sventura la dimenticarono,
e un'onda la mandò in pezzi;
a dir poco ora il danno fu grande;
le raffiche erano tanto cresciute
che il marinaio più esperto
non sarebbe stato in piedi.
Tutti piangevano, tutti gemevano,
per la paura si disperavano).

Thomas focalizza l'attenzione sull'aspetto descrittivo: l'interesse autoriale si muove dalla fermezza della *rive* e dalla *terre* sino agli eventi che si verificano sullo spazio marino e che interrompono lo stato d'animo gioioso sinora riscontrato. Il *vent,* reiterato 3 volte, al v. 1600, al v. 1605 come *venz* e al v. 1612, costituisce il soggetto, il centro tematico che subisce una netta trasformazione semantica. Qualificato, nella precedente evocazione come favorevole e forte, adesso subisce un significativo capovolgimento che modifica notevolmente l'azione narrativa, complicandola. Se prima esso consentiva una serena navigazione, adesso, capovolto di segno, colpisce la nave, impedendole di avanzare, costringendola a indietreggiare. La seconda occorrenza del sostantivo si lega ad un suo cambiamento peggiorativo, in quanto esso cresceva causando l'inizio della tempesta, minuziosamente descritta: le onde si gonfiano, il mare, qualificato come profondo, si agita e annerisce, il tempo si guasta, l'aria si ispessisce, i flutti si alzano, il semplice vento precedente si trasforma in pioggia, grandine, tempesta. Il vento li conduce alla deriva, la sua centralità è enfatizzata subito dopo anche come complemento di causa efficiente, in quanto i naviganti erano sballottati dai flutti e dal vento, configurato poco dopo, al v. 1618 con le raffiche. Questa rappresentazione dello spazio marino in balìa della tempesta trova corrispondenza tematica rispetto al sentire dei personaggi, che si trovano in una situazione emotiva dolorosa, presentando un'interrelazione consecutiva tra l'evento atmosferico e la sfera interiore adesso necessariamente mutata. In particolare, Thomas focalizza l'attenzione su Isotta che si esprime dal v. 1621 al 1702 in un lungo monologo incentrato sulla sua imminente morte e sul dolore di lasciare Tristano. In particolare, il termine *mort* è evocato insistentemente: al v. 1628, al v. 1629, al v. 1631 accompagnato da *dolur,* al v. 1642 al v. 1643, al v. 1649, al v. 1655, con il verbo *murrir* al v. 1656, di nuovo al v. 1658, in riferimento alla sepoltura nella bara al v. 1659 e al v. 1666. La morte occorre, poi, al v. 1675, al v. 1678, al v. 1689, al v. 1692, al v. 1696, al v. 1702. In tutti i

casi si lega al tema dell'annegamento, del dolore e dell'angoscia. All'interno di questo scenario tempestoso si inserisce il forte *pathos* della protagonista:

> Ço est ma dolur e ma gravance,
> E al cuer en ai grant pesance
> Que vus n'avrez, amis, confort,
> Quant jo muer, contre vostre mort.
> De la meie mort ne m'est ren.
> Quand Deu la volt, jol vul ben.
> Mai tres que vus, amis, l'orrez,
> Jo sai bien que vus en murrez. (vv. 1639-1646)
>
> (Questo è il mio dolore e il mio rimpianto,
> e mi lacera il cuore sapere
> che, amore, se io muoio,
> non avrai sostegno contro la morte.
> Della mia morte non mi importa.
> Se Dio la vuole, la voglio anch'io.
> Ma quando tu, amore, lo saprai,
> so bene che ne morirai).

E ancora:

> La vostre mort vei devant mei,
> E ben sai que tost murrir dei.
> Amis, jo fail a mun desir,
> Car en voz braz quidai murrir,
> En un sarcu enseveilez;
> Mais nus l'avum ore failliz. (vv. 1655-1660)
>
> (Vedo la tua morte davanti a me,
> e so che presto devo morire.
> Amore, non sarò esaudita,
> pensavo di morire tra le tue braccia,
> sepolti in una stessa bara;
> ma questo ci è stato negato).

Il momento apicale della tempesta scatena il momento più profondo di struggimento interiore per Isotta secondo un processo mimetico tra la bufera esteriore e l'afflizione interiore. Thomas stesso riconosce la connessione:

> Itant cum dure la turmente,
> Ysolt se plaint, si se demente.
> Plus de cinc jurs en mer dure
> Li orages e la laidure.
> Puis chet li venz e bels tens fait,
> Le blanc sigle unt amunt trait,
> E siglent a mult grant espleit,

Que Kaherdin Bretaine veit.
Dunc sunt joius e lé e balt,
E traient le sigle ben halt,
Que hum se puise aparcever
Quel ço fud al derein jur
Que Tristran lur aveit mis,
Quant il turnerent del païs. (vv. 1703-1718)

(Finché durò la tempesta,
Isotta pianse, si disperò.
Più di cinque giorni infuriarono
la burrasca e il brutto tempo.
Poi cadde il vento e tornò il bel tempo,
issarono la vela bianca
e navigarono molto spediti,
finché Caerdino scorse la Bretagna.
Erano dunque felici, lieti e spavaldi,
e drizzarono la vela ben alta,
che si potesse vedere
quale fosse, la bianca o la nera.
Voleva mostrarne lontano il colore,
perché si era all'ultimo giorno
che aveva fissato Tristano,
quando avevano lasciato il paese).

Apertamente Thomas dichiara il legame di interdipendenza stabilito tra lo stato di affanno di Isotta e la tempesta, reso rimicamente da *turmente / si se demente,* riconoscendo la connessione in termini temporali, di durata. Dopo questo momento di forte commozione, si verifica un cambiamento che pone nuovamente al centro il vento, che ora cade, consentendo il ritorno del bel tempo. Il *bel tens* determina adesso non solo una navigazione spedita, ma un mutamento emotivo: i passeggeri sono definiti *joius e lé e balt* (felici, lieti e spavaldi) e la correlazione tra gli eventi atmosferici e questo stato d'animo è reso grammaticalmente dall'avverbio *dunc* che apre il v. 1711 e che consolida questo rapporto dialogico.
Questa lieta situazione viene interrotta da un ulteriore evento che problematizza il viaggio e che determina una rinnovata ondata di angoscia:

A ço qu'il siglent leement,
Leve li chalz e chet li vent,
Eissi qu'il poënt sigler.
Mult suëf e pleine est la mer,
Ne ça ne la lur nef ne vait
Fors itant cum l'unde la trait,
Ne lur batel n'unt il mie.
Or i est grant l'anguserie!
Devant eus pres veient la terre,
N'unt vent dunt la puisent requerre.
Amunt, aval vunt dunc wacrant,
Ore arere, e puis avant.

Ne poënt lur eire avancer,
Mult lur avent grant emcumbrer.
Ysolt est mult ennuiee,
La terre veit qu'ad coveitee,
E si n'i pot mie avenir.
A poi ne muert de sun desir.
Terre desirent en la nef,
Mais il lur vente trop suëf.
Sovent se claime Ysolt chative.
La nef desirent a la rive,
Uncore ne la virent pas.
Tristrans en est dolenz e las,
Sovent se plaint, sovent suspire
Pur Ysolt que tant desire,
Plure dé oilz, sun cors detuert,
A poi que del desir ne muert (vv. 1719-1746).

(Ma mentre veleggiavano contenti,
si alzò la bonaccia e cadde il vento,
così che non potevano avanzare.
Il mare era calmo e piatto,
la nave non si muoveva,
se non come la trascinava l'onda,
e non avevano più la scialuppa.
Che angoscia provavano ora!
La terra era lì davanti a loro,
ma mancava il vento per raggiungerla.
Su, giù, andavano dunque alla deriva,
ora indietro e poi avanti.
Non potevano proseguire,
erano proprio in grande impaccio.
Isotta era disperata,
vedeva la terra che agognava,
ma non poteva raggiungerla.
Per poco non moriva di desiderio.
Sulla nave anelavano alla terra,
ma il vento era troppo debole.
Isotta piangeva la sua sventura.
A riva aspettavano la nave,
ma ancora non la vedevano.
Tristano ne era triste e dolente,
continuava a gemere, a sospirare
per Isotta che tanto voleva,
piangeva, torceva le membra,
per poco non moriva di desiderio).

Nuovamente il tempo cambia, comportando, di conseguenza, un'ulteriore variazione emotiva. Per la quarta volta, il *vent,* ripetuto altre 3 volte, si configura come il centro dell'azione tematica sotto forma, questa volta, di bonaccia. La conseguenza risulta essere la stasi, il mare viene qualificato come calmo e piatto, la nave come immobile. Come in precedenza, alla descrizione accurata degli eventi segue l'espressione mimetica dello stato d'animo dei personaggi, che risulta adesso di angoscia e di sofferenza, causata proprio dall'impossibilità del movimento, causata dall'assenza del vento, sostantivo reiterato due volte, come causa di

quella condizione. Davanti a questo scenario, Isotta cade nuovamente in uno stato di disperazione. Diversamente dall'episodio precedente, dove in mezzo al mare in tempesta, Isotta dava mimeticamente voce alla sua afflizione, in questo caso, il riferimento alla *terre* agognata apre allo stato d'animo di Tristano, che risulta essere speculare rispetto a quello di Isotta reso dal verso *A poi ne muert de sun desir* (per poco non moriva di desiderio), v. 1736, rivolto alla donna che viene ricostruito sintatticamente, ma eguale semanticamente, rivolto a Tristano dieci versi dopo, al v. 1746, *A poi que del desir ne muert* (per poco non moriva di desiderio). L'attenzione adesso non è tanto sul rapporto tra il dolore interiore e la situazione esterna che lo determina, ma sulla condivisione dello stesso stato d'animo da parte dei due amanti, che si trovano in due spazi diversi, accomunati, tuttavia, dallo struggente senso dell'attesa.

L'azione narrativa si sposta sulla terraferma, dove si verifica la realizzazione dell'inganno da parte di Isotta dalle bianche mani, che causa la morte del cavaliere:

> Idunc plurent par la maisun
> Li chevaler, li compaingnun.
> Li criz est halt, la pleinte grant;
> Saillient chevaler e serjant,
> E portent li hors de sun lit,
> Puis le cuchent sur un samit,
> Covrent le d'un palie roié. (vv. 1779-1785)

> (Allora in casa si misero a piangere,
> i cavalieri, i compagni,
> alte le grida, straziante il pianto;
> cavalieri e servitori accorsero
> e tolsero il corpo dal suo letto,
> lo distesero su uno sciamito,
> lo coprirono di un broccato striato).

La scena della morte di Tristano offre un ritratto sociologico mediante la presenza del gruppo di cavalieri e di compagni che piange, sentitamente, con strazio, la dipartita dell'eroe. Emergono gli unici due riferimenti fattuali dello spazio antropizzato della corte di Bretagna: lo sciamito e il broccato come tessuti preziosi, lavorati attentamente dalla mano dell'uomo. L'immagine sociologica del raccoglimento intorno al corpo di Tristano, con un'enfasi sul dolore provato, cede il posto alla situazione in mare, adesso finalmente sbloccata:

> Li venz est en la mer levé
> E fert sei en mi liu del tref,
> A terre fait venir la nef.
> Ysolt est de la nef issue,
> Ot les granz plaintes en la rue,

Les seinz as musters, as chapeles;
Demande as humes quels noveles,
Pur quei il funt te soneïz,
E de quei seit li plureïz. (vv. 1786-1794)

(In mare il vento si era levato
e colpiva in pieno la vela,
spinse la nave verso terra.
Isotta scese dalla nave,
udì i pianti nella strada,
le campane di chiesa e cappelle;
domandò alla gente cosa accadeva,
perché c'erano quei rintocchi,
e per chi fossero quei pianti).

Sino alla fine il vento, evocato qui per l'undicesima volta, adesso levatosi, risulta funzionale all'attivazione dell'azione narrativa, colpendo la vela e consentendo alla nave, infine, di approdare in Bretagna. L'arrivo di Isotta, che colpisce gli abitanti per la sua bellezza, si conclude con la continuazione dell'immagine sociologica precedentemente evocata. La morte di Tristano comporta che vengano suonate le campane delle chiese e delle cappelle, spazi che si inseriscono all'interno della corte di Bretagna e che offrono al lettore un'immagine orizzontale, strutturale e religiosa di questa realtà. Isotta si reca a palazzo, *La rue vait desafublee / Devant les altres, el palés* (andò discinta per la strada / davanti a tutti, fino al palazzo), vv. 1810-1811, dove si chiude la scena con l'espressione del dolore di Isotta, a cui è dedicato l'ultimo frammento, improntato su un profondo e sentito struggimento.

La Follia di Tristano: il manoscritto di Oxford

3.26. A Tintagel

In seguito ad un forte malessere interiore, Tristano matura la decisione di abbandonare il suo paese e di spostarsi in Inghilterra, azione che avvia la *Folie*:

Kar ço pensoit e ço voleit
Aler en Engleterre droit,
Nent a cheval, mais tut a pé,
K'el païs ne seit entercié,
Kar il i ert mult cuneüz,
Si serrait tost aperceüz,
Mais de povre home k'a pé vait [...] (vv. 31-37)

Il nel met mie en long respit:
La nuit se purpense en sun lit
E l'endemain, très par matin,
Acueut sun erre et sun chemin.
Il ne finat unke d'erer
Si est venu droit à la mer.
A la mer vent e truve prest
La nef et quanquez mester est.
La nef ert fort et bele e grande,
Bone cum cele k'ert marchande;
De plusurs mers chargee esteit;
En Engleterre curre deit.
Li notiner alent lur treff
Et il desancrent cele nef.
Aler volent en alte mer;
Li venz est bon pur ben sigler.[301] (vv. 59-74)

(Ha meditato a lungo e ha deciso di partire per l'Inghilterra e di viaggiare non a cavallo, bensì a piedi, in modo da non essere riconosciuto. Là, infatti, il suo volto è ben noto e presto verrebbe identificato; al contrario, nessuno presta attenzione a un povero viandante lacero e appiedato. [...] Non perde tempo: la notte mette a punto i dettagli e la mattina seguente, di buon'ora, inaugura l'erranza e il cammino. Senza deviazioni né soste prende la via del mare. Là giunto vede una nave; l'equipaggio è pronto a partire. Il battello è grande e solito, una spaziosa nave mercantile diretta in Inghilterra carica di merci da ogni dove. I marinai già alzano le vele e sollevano l'ancora: il vento è propizio, hanno fretta di essere in mare aperto quanto prima).[302] (pp. 281-282)

Il sostantivo *mer* che occorre tre volte, v. 64, v. 65, v. 73, costituisce non solo un momento di passaggio, ma si configura come lo spazio della relazione e dello scambio commerciale. La nave su cui Tristano si imbarca è, infatti, mercantile, e, si sottolinea, carica di merci provenienti da varie parti del mondo. Il mare, che in Thomas assumeva una funzione psicologica e sentimentale, partecipando e influenzando attivamente la narrazione, in questo caso, al contrario, viene evocato per la sua funzione fattuale, rivelando i legami economici che connettono le varie realtà sociali e commerciali. Questa considerazione concreta e pragmatica in riferimento all'ambiente naturale si riverbera anche sullo spazio antropizzato, in quanto l'arrivo a Tintagel viene descritto proprio negli stessi termini pratici:

Tristran i vent e si entre enz.
El vail amunt si fiert li venz,
A grant esplait s'en vunt par
[l'unde.
Trenchant en vunt la mer par-
[funde.
Mult unt bon vent a grant plenté,

[301] I riferimenti alla versione in antico francese pertengono al testo J.C. Payen, *Les Tristan en vers: Tristan de Béroul, Tristan de Thomas, Folie Tristan de Berne, Folie Tristan d'Oxford, Chèvrefeuille de Marie de France,* Paris, Garnier Frères, 1974. Nel dettaglio ci si riferisce alle pagine 265-297.
[302] I riferimenti alla versione in italiano, in prosa, pertengono alla traduzione di P. Galloni, "La Follia di Tristano", in *Studi celtici. Rivista internazionale di storia, linguistica e antropologia culturale,* vol. III, 2004, pp. 261-293.

A plaisir e lur volunté.
Tut droit vers Engleterre curent,
Dous nuiz e un jur i demurent.
Al second jur venent al port
A Tiltagel, si droit record.
Li roi Markes i surjurnout,
Si fesait la reïne Ysolt,
E la grant curt iloc esteit
Cum li reis a custume aveit.
Tintagel esteit un chastel
Ki mult par ert e fort e bel;
Ne cremout asalt ne engin…
…Sur la mer sist en Cornuaille
La tur ki ert e fort e grant:
Jadis la fermerent jeant.
De marbre sunt tut li quarel
Asis e junt mult ben e bel.
Eschekerez esteit le mur
Si cum de sinopre e d'azur.
Al chastel esteit une porte,
Ele esteit bele e grant e forte.
Ben serreit l'entree e l'issue
Par dous prudumes defendue.
La surjurnout Marke li reis,
Od Bretuns, od Cornualeis,
Pur le chastel kë il amout;
Si fesait la reïne Ysolt. (vv. 85-116)

(Tristano subito balza a bordo, gli ormeggi sono ritirati, il vento gonfia le vele e il battello vola sui flutti. Il viaggio corre via spedito grazie ai venti favorevoli: in due notti e un giorno le coste inglesi sono in vista. Il secondo giorno, se la memoria mi è fedele, approdano a Tintagel. Il re Marco vi soggiorna con la moglie Isotta e una gran corte vi è riunita, secondo il costume regale. Tintagel è una roccaforte potente e maestosa che non teme né le catapulte né gli assedi. Le mura svettano imponenti in riva al mare. Dei giganti le avevano un tempo costruite, le pietre, tutte di marmo levigato, sono saldamente sovrapposte, non se ne conoscono di più solide. Le mura multicolori riverberano riflessi di rosso e azzurro. Il portone del castello fortificato è molto ben lavorato. Guardie armate sorvegliano ingressi e uscite. In questo luogo, in compagnia degli uomini di Bretagna e di Cornovaglia, risiede il re Marco, che ama Tintagel così come ama la regina Isotta). (p. 282)

Il mare, reiterato per la quarta volta, viene qualificato, come in Thomas, *parfunde*, al v. 88. La descrizione del viaggio mima quella del poeta anglonormanno, richiamando il viaggio di Isotta da Londra verso la Bretagna. L'assimilazione avviene sia sul piano lessicale, con la ricorrenza del verbo *trenchant,* e dei sostantivi *unde*, *mer,* designata come *parfunde*, *vent,* reiterato due volte, che è, come in Thomas favorevole, sia sul piano degli attenti riferimenti temporali. In maniera puntuale, viene descritto l'approdo in Inghilterra richiamando le caratteristiche fisiche e sociali del luogo. Tintagel viene in primo luogo definita in relazione alla sua appartenenza regale, alla presenza di una *grant curt,* richiamando implicitamente tutti gli attori che ruotano intorno a questa realtà, e al costume regale, dunque, al codice sociale che vige in questa dimensione. Dopo il riconoscimento di questo ruolo, segue una descrizione

fattuale che consolida la sua regalità qualificata in termini di forza e di maestosità. Tintagel è, infatti, *fort e bel*, imponente e impavida riguardo potenziali attacchi esterni. Anche le mura, che si affacciano sul mare e che sono state costruite da giganti, vengono definite *fort e grant,* accostando l'elemento fattuale a quello leggendario, funzionalmente ad accrescere il valore del luogo. Le pietre, *ben e bel,* che compongono le mura, sono *de marbre,* che, presente anche in questa versione in relazione alla descrizione della corte, si configura come il materiale dell'opulenza e della sontuosità. Le mura, colorate, si affiancano alla *porte* del palazzo, che racchiude gli aggettivi già individuati per la roccaforte in generale e per *la tur.* Essa è *bele e grant e forte.* La descrizione fattuale viene ampliata tramite i riferimenti degli altri attori della corte: davanti al portone sono collocate le due guardie, figure che contribuiscono a consolidare l'importanza e la centralità di questo spazio regale; si fa riferimento all'*entourage* nobiliare e, nuovamente, a re Marco che ama Tintagel quanto ama Isotta. Il sentimento che prova il sovrano rispetto allo spazio antropizzato accresce la valenza del luogo, già anticipata dal narratore. La descrizione della corte, che, sia in termini fisici che in termini sociali, riecheggia rispettivamente Béroul e Thomas, è, infatti, fortemente elogiativa e celebrativa, aspetti che mancano nelle versioni precedenti. La narrazione continua con la descrizione dell'ambiente naturale che circonda Tintagel:

Plentet i out de praerie,
Plentet de bois, de venerie,
D'euves duces, de pescheries
E des belles guaaineries.
Les nefs ki par la mer siglouent
Al port del chastel arivouent;
Par mer iloc al rei veneient
Genz d'autres terres kil quer-
[reient,
E li estrange e li privé,
E pur so l'ad il enamé.
Li lius ert beus e delitables,
Li païs bons e profitables. (vv. 117-128)

(Tutt'intorno alla reggia la terra abbonda di pascoli e foreste, di selvaggina e di acqua dolce, di pesci e di fattorie. I vascelli che giungono dal mare approdano direttamente nel porto del castello. È proprio dal mare, infatti, che sbarcano gli ospiti, stranieri o intimi, che vengono a rendere visita al sovrano; è una delle ragioni per le quali Marco apprezza questa località. Il paesaggio vi è in effetti incantevole, i dintorni ricchi e prosperi). (p. 282)

Il narratore stabilisce un rapporto complementare ed armonico tra lo spazio antropizzato e lo spazio naturale; essi combaciano e si sposano perfettamente. L'abbondanza della corte, sebbene sinora evocata implicitamente, si riflette sulla realtà circostante naturale che risulta anch'essa antropizzata, priva di aspetti selvaggi e incolti. Essa pullula, infatti, di praterie, che

richiamano l'attività dell'allevamento animale, dunque di una diversa forma di ricchezza economica, di fattorie, che consolidano questa valenza, di boschi con la loro selvaggina, di zone di acqua dolce. Il mare, rievocato nuovamente due volte, al v. 121 e al v. 123, si conferma come il luogo dello scambio, questa volta, umano. Tramite questo spazio approdano a Tintagel gli ospiti del sovrano, provenienti *d'autres terres,* enfatizzando nuovamente come il mare si ponga come crocevia di scambi umani ed economici di matrice internazionale. Nuovamente, l'aspetto fattuale dell'ambiente, in questo caso naturale, si lega a quello sociale e umano, configurandosi come connessione inscindibile. Nel complesso, il luogo viene qualificato come *beus e delitables,* sottolineando la prosperità dei dintorni e offrendo un ritratto fattuale di inaudita e magica sontuosità. Tintagel è, infatti, talmente incantevole da essere assimilata ad un luogo magico, fatato, legandola nuovamente ad un passato leggendario per un fine encomiastico:

> E si fu jadis apelez
> Tintagel li chastel faez.
> Chastel faë fu dit a dreit
> Kar douz faiz lë an se perdeit.
> Li païsant dient pur veir
> Ke douz faiz l'an nel pot l'en veir,
> Hume del païs ne nul hom,
> Ja grant garde ne pregne l'om:
> Une en ibern, autre en esté.
> So dient la gent del vingné. (vv. 129-139)

(Un tempo Tintagel era detto anche Castello Fatato, e a buon diritto portava quel soprannome, perché due volte all'anno la fortezza svaniva. I contadini dei dintorni affermano sicuri che una volta in estate e un'altra in inverno nessuno riusciva più a vederla, che fosse uomo del posto o forestiero di passaggio. Questo sostiene il popolo che vive laggiù). (p. 282)

L'idea del luogo come *chastel faez* si connette ad un immaginario fiabesco di matrice celtica, aspetto del tutto assente nelle versioni considerate che valutavano l'ambiente antropizzato e naturale in termini simbolici, spirituali, psicologici, fattuali. Sebbene, infatti, fossero indubbiamente presenti alcuni elementi originari della leggenda, quali il filtro magico, la descrizione dello spazio sfuggiva a questa declinazione fiabesca. Questa *Folie,* al contrario, enfatizza l'aspetto fantastico al fine di accrescere e potenziare il valore leggendario della corte di Cornovaglia. Poco prima, il narratore faceva riferimento ai giganti che avevano costruito le mura della città, in questo caso si consolida l'elemento mitico in quanto si fa riferimento al fatto che un tempo la fortezza svanisse e ricomparisse magicamente. Quest'ultimo elemento favoloso, di eco celtica, che alimenta, come visto, i romanzi cortesi del XII secolo, si scontra subito dopo con il ritorno alla realtà narrativa contingente. La lunga parentesi descrittiva

termina con l'arrivo di Tristano a Tintagel che lo inserisce immediatamente nella realtà sociologica, e, dunque, fattuale della corte:

La nef Tristran est arivee,
El port senement est ancree.
  Tristan salt sus e si s'en ist
E sur la rive si s'asist.
Nuveles demande e enquert
Del rai Markes e u il ert.
Hom li dit k'en la vile esteit
E grant curt tenuë aveit. (vv. 139-146)

(Il battello finalmente approda a Tintagel; subito è gettata l'ancora e Tristano svelto balza fuori, va a sedersi sulla riva e, senza perdere tempo, comincia a interrogare i passanti sul re e sulla regina, la sua amata Isotta. Apprende così che il re è al castello, dove si tiene una corte plenaria). (pp. 282-283)

Rispetto all'iniziale presentazione di Tintagel, si riconferma il codice sociale che alimenta questo spazio in quanto il re è impegnato in una *grant curt,* richiamando l'autorità sovrana. Tuttavia, questo aspetto gerarchico entra immediatamente in contrasto con il travestimento di Tristano, che scambia il suo abito di stoffa vellutata con quello di un pescatore, annerisce il volto, rasa i capelli e, sotto queste vesti, si sposta verso il castello del re condotto al cospetto del sovrano, divenendo oggetto di derisione per gli abitanti:

Li valet e li esquier
De buis le cuident arocher.
Par la curt le vunt cunvaiant
Li fol valet ki sunt siwant.
Il lur tresturne mult suvent.
Est tes ki li giete a talent;
Si nus l'asalt devers le destre,
Il turne e fert devers senestre.
Vers l'us de la sale aprochat.
Le pel el col, dedenz entrat. (vv. 249-258)

(I valletti e gli scudieri gli lanciano scorze di legno e un corteo disordinato lo segue fino alla corte. Lui si volge di continuo verso di loro, che gli tirano di tutto e ridono. Se l'attaccano da destra devia a sinistra, finché arriva all'ingresso del salone principale e vi entra, pungolato dagli inseguitori). (p. 284)

Tristano si sposta presso il *chastel*, non si hanno informazioni descrittive riguardo l'ambiente che attraversa, ma il narratore si sofferma sull'atteggiamento derisorio che gli attori della corte, scudieri e valletti, rivolgono al folle. La prospettiva dalla realtà esterna si sposta, poi, verso quella interna della *curt*. Tristano giunge presso il salone principale, dove, sempre pungolato anche dai servi, ha luogo il suo incontro con re Marco. Se all'inizio Tintagel viene descritta in termini fattuali e strutturali, adesso l'attenzione del narratore non è più sulla ricchezza fisica della corte, ma sulla presenza dei vari personaggi: scudieri, valletti e servitori,

che richiamano la gerarchia rigida che regola le dinamiche sociali di quell'ambiente. L'unico oggetto evocato relativo alla regalità è determinato dal *mantel hermine* (mantello d'ermellino), v. 479 che indossa Isotta e che richiama la sontuosità che le spetta per diritto. Il suo ruolo è espresso, dunque, dal vestiario: come in Béroul, l'ermellino si configura come materiale lavorato per il lusso. L'incontro con Tristano si conclude:

> Li reis s'en rit a chascun mot,
> Ke molt ot bon delit del sot.
> Puis cummande a un esquïer
> Ki li amenet sun destrer.
> Dit ki aler dedure volt
> Cum a costume faire solt.
> Cil chevaler se vunt od lui
> E li esquier pur l'ennui. (vv. 531-536)

(A ogni parola il re se la ride, davvero lo scentrato lo diverte. Poi ordina a uno scudiero di portargli il suo destriero, dice che ha voglia di uscire a cavallo, com'è sua abitudine. I cavalieri lo seguono e pure gli scudieri che cominciavano ad annoiarsi). (p. 287)

Nuovamente la scena presso la corte è incentrata sulla valenza dell'*entourage* sociale e gerarchico che circonda re Marco nonché in relazione alle attività abitudinarie che il sovrano svolge. Mentre questi esce, Isotta, al contrario, si reca emblematicamente presso la sua camera, dove si lascia andare al tormento. Nel frattempo, la scena si risposta verso il salone:

> Brenguain salt sus: curteise
> [esteit;
> E vint en la sale tut dreit,
> Mès el n'i trovast serf ne franc,
> Fors le fol seant sur un banc.
> Li autrë en sunt tuz alé
> A lur ostels par la cité.
> Brenguain le vait, de luin estut. (vv. 601-607)

(Brangania balza in piedi e si dirige verso la grande sala. La trova vuota, a parte il pazzo seduto sopra una panca. Lo vede e s'arresta a una certa distanza). (p. 288)

Sebbene non sia reso in maniera esplicita nella traduzione in prosa italiana, nuovamente l'ambiente interno della corte, la *sale,* è definita dall'assenza o dalla presenza dei suoi attori che animano lo spazio. Brangania non trova *serf ne franc,* tutti quanti sono ritornati presso le loro abitazioni che si trovano nella *cité.* Nuovamente, se lo spazio esterno della corte viene definito dalla *grandeur* fisica, strutturale, fiabesca, magica, lo spazio interno viene delineato sulla base della socialità e della gerarchia che muove la corte. Lo spazio antropizzato viene

costruito sulla base di questo duplice parametro descrittivo. Dopo aver parlato con Tristano, Brangania si reca presso la camera di Isotta, qualificata anch'essa sulla base del criterio già enucleato:

> Brenguain entent ke cil cuntat:
> Sun pas vers la chambre en alat.
> Cil salt sus, si la parsiwi;
> Mult par lu vait crïant merci.
> Brenguain est venu a Ysolt.
> Si li surrist cum faire solt.
> Ysolt culur muad e teinst
> E sempres malade se feinst:
> La chambre fu sempres voidee,
> Kar la raïne est deshaitee.
> E Branguain pur Tristran alat.
> Dreit en la chambre le menat. (vv. 665-676)

(Brangania ha ascoltato il suo discorso. Muta, si alza e s'affretta alla camera della regina. Tristano la segue e implora la sua pietà. Quando Brangania arriva da Isotta le sorride come era solita fare. Il viso della regina cambia colore, le vacilla e finge un malessere. La camera si svuota, le domestiche si allontanano a causa dell'indisposizione. Brangania, allora, va a cerca Tristano e l'accompagna nella stanza). (p. 289)

Lo spazio della *chambre* viene definito, in maniera implicita nella versione in antico francese, dalla presenza delle domestiche, che vanno via nel momento in cui Isotta si sente male. Nel corso dell'incontro con Tristano, l'eroe rievoca i vari episodi che hanno alimentato la loro storia, l'inganno della farina nella camera, l'appuntamento spiato nel giardino, sino a ricordare l'episodio nel Morrois:

> Quant Marcus nus out conjeiez
> E de sa curt nous 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 putraite;
> L'entaileüre de la pere
> Esteit bele de grant manere:
> En cele volte cunversames,
> Tant cum en bois nus surjurnames.
> Hudein, mun chen, ke tant oi
> [cher,
> Iloc l'afaitai senz crïer.
> Od mun chen e od mun ostur,
> Nus pessoie je chascun jur. (vv. 857-874)

(Quando Marco ci bandì dalla sua corte e ci costrinse all'esilio noi uscimmo dalla grande sala mano nella mano. Nella foresta, poi, abbiamo trovato riparo in una grotta: l'ingresso era stretto, ma la pietra era liscia e l'interno a volta, così bello che pareva dipinto. Là soggiornammo. Husdent, il cane che tanto mi è caro, lo addestrammo a non abbaiare. Ogni giorno avevamo cibo grazie al mio cane e al mio falco). (p. 291)

Se in precedenza si evocava il *bois*, come rifugio di Tristano nell'ambito dell'episodio dell'arpista, v. 770, e, ancor prima, il *bois* ritornava come luogo ricco di selvaggina che si trova nei dintorni della corte a Tintagel, in tal caso il narratore sceglie dapprima il termine *forest* per designare il Morrois dove i due amanti, scoperti, fuggono. Nello spazio selvaggio della foresta trovano *un mult bel liu.* Diversamente dalla versione di Béroul, tutta incentrata sul processo simbolico-sociologico di antropizzazione del territorio mediante la costruzione della *loge*, in questo manoscritto, Tristano e Isotta trovano riparo presso una grotta. Nonostante questa si trovi in un'area del tutto naturale e presenti una certa impervietà, quali l'ingresso definito stretto, il narratore individua dei tratti che consentono di delineare la grotta come un luogo vivibile e antropizzabile. All'interno, infatti, la grotta era *ben faite,* era *tant bele* da sembrare dipinta, come se fosse, dunque, forgiata dalla mano umana. La pietra era meravigliosamente intagliata, era *bele de grant manere.* La grotta, all'interno della realtà selvaggia della *forest*, acquisisce tratti di bellezza, l'aggettivo *bele* è reiterato tre volte, e di antropizzazione e plasmazione dell'ambiente naturale. Alla stregua della *loge*, questo luogo rappresenta il rifugio, già antropizzato, dei due amanti; questi rimangono qui durante il loro soggiorno nel *bois.* Il narratore usa dunque prima il termine *forest* e poi *bois,* in entrambi i casi si enfatizza la bellezza e la possibilità della vivibilità che questa grotta offre. I sostantivi, in altre parole, usati in forma sinonimica, sono privi di accezioni negative. Al contempo, questa presentazione dello spazio come luogo di rifugio consente di appurare quanto sia significativo lo spazio letterario medievale: Béroul imposta tramite questi un discorso spirituale, sociologico e simbolico, che, invece, in questo manoscritto non è ravvisabile mediante il mero riferimento alla grotta, che quasi acquisisce tratti magici e di matrice virgiliana.[303] Tristano evoca l'addomesticamento in un senso selvaggio di Husdent e l'incursione del sovrano, che ricalca la versione bérouliana:

«Reïne dame, ben savez
Cum nus après fumes trovez.
Li reis meïmes nus trovat
E li naim kë od li menat.
Mais Deus aveit uvré pur vus,
Quant trovat l'espee entre nus;
E nus rejeümes de loins.

[303] Il riferimento alla grotta potrebbe implicare una matrice celtica. Essa avrebbe una valenza di passaggio verso una profondità, di un collegamento tra il mondo terreno e quello ultraterreno.

Li reis prist le gant de sun poing
E sur la face le vus mist
Tant suëf kë un mot ne dist,
Kar il vit un rai de soleil
Kë out hallé e fait vermeil.
Li reis s'en est alez atant.
Si nus laissat iloc dormant [...] (vv. 875-888)

(Ahimè, mia regina, sapete bene come noi fummo infine scoperti. A trovarci fu il re in persona insieme all'odioso nano. Ma Dio ci aiutò quando Marco trovò la spada piantata tra noi due; inoltre, per fortuna, dormivamo distanti. Il re, allora, si sfilò un guanto e muto ve l'adagiò sul viso perché vide un raggio di sole che vi scottava le gote; poi si allontanò senza far rumore e ci lasciò dormire). (p. 291)

Come nel manoscritto di Berna, l'agnizione è veicolata dal cane Husdent e dall'anello. Il riconoscimento comporta che Isotta faccia preparare per Tristano un *bon ostel, e baus lit e ben fait e bel* (un buon alloggio e un letto comodo), vv. 991-992. La narrazione si conclude con il sentimento di felicità provato da entrambi gli amanti.

Quarto Capitolo. Una lettura contrastiva: spazio antropizzato, spazio naturale, l'uomo medievale

Rispetto a quanto analizzato sinora nel capitolo precedente, è possibile ricostruire tramite una valutazione contrastiva un profilo globale concernente lo spazio antropizzato e lo spazio naturale nel XII secolo e il suo rapporto con l'individuo per mezzo della materia letteraria tristaniana in versi. Lo spazio antropizzato trova massima espressione nella realtà della corte, della chiesa e della città, nella fattispecie, di Londra. Esso convive con uno spazio naturale ricco di praterie, di pascoli, di foreste, di fattorie, di aree di acqua dolce, e si affaccia sul mare, rivelando un armonico *continuum* tra ambiente antropizzato ed ambiente selvatico, entrambi prosperi in termini economici e di bellezza.

Corte

La corte è in primo luogo un'area fisica e strutturale chiaramente delineata soprattutto nella FO e da Béroul.[304] Mediante queste due versioni veniamo a conoscenza sia dell'aspetto esterno sia dell'aspetto interno dell'area. Complessivamente, la corte di Cornovaglia viene descritta nel primo manoscritto con un tocco magico, risentendo di tratti mitici e celtici che contribuiscono ad accrescerne la valenza, il prestigio e la reputazione leggendaria. In maniera fortemente celebrativa, la roccaforte di Tintagel viene qualificata come *fort e bel* semantizzandola, in primo luogo, come fisicamente maestosa, potente e impavida. Le mura esterne della città, di marmo, costruite da giganti, sono *fort e grant,* così come il portone, qualificato in egual modo, oltreché come *bel*. In maniera encomiastica, la *cort* prende forma sulla base di questi tre aggettivi legati alla maestosità, alla bellezza e alla forza, evocata, quest'ultima, anche in Béroul dove la dimensione viene qualificata come *seure.* Quest'ultimo autore aggiunge un ulteriore valore precipuo, ossia la *richesse,* enfatizzata, seppur in forma minore, anche da Thomas. Luogo della sontuosità per antonomasia, la preziosità è strutturalmente veicolata dalla presenza del *marbre,* materiale pregiato forgiato massimamente dalla mano umana, che accomuna tutte le versioni e che risulta presente sia all'interno che all'esterno della corte. Se le mura, come già visto, sono di marmo, tramite Béroul sappiamo che anche la fontana che si trova all'ingresso principale, nel *verger*, è

[304] FO= *Folie d'Oxford,* FB= *Folie de Berne.*

caratterizzata dai bordi di *marbre*. Esso si sposa armonicamente con l'ambiente naturale verde reso dalla presenza dell'albero, del pino, ed esplicitato rimicamente dal distico *arbre / marbre.* Di marmo è costituito anche l'interno del palazzo della corte; in Béroul si fa esplicito riferimento, seppur in maniera generale, ai palazzi di *marbre bis.* Mediante Thomas sappiamo, più nello specifico, che vi è una, non propriamente determinata, *chambre marbrine,* in cui Tristano e Isotta vivono la loro passione. Dalla FB risulta che proprio la camera appartenente ad Isotta abbia un pavimento di *lanbre*. Il marmo, dunque, definisce l'ambiente della corte, sia nella parte esterna, nelle mura e nel verziere, sia nella parte interna, come pavimento delle camere del palazzo, ponendosi come il materiale artefatto e pregiato della corte. Muovendosi verso l'interno del palazzo, tramite una scalinata si accede ad una *sale,* dove si celebrano i vari incontri istituzionali, configurata come centro dell'espressione dell'autorità del sovrano. L'inizio della FB immortala, infatti, Marco presso la *sale*, in cui parla e si confronta circa gli eventi con il suo *entourage* e, allo stesso modo, anche nella FO lui è posizionato all'interno del castello impegnato in una corte plenaria. Segue la camera regale, che rappresenta l'ambientazione scelta più frequentemente e in cui Isotta si trova più spesso. Oltre al fatto che essa abbia un pavimento di marmo, tramite Béroul sappiamo che vi è un letto con delle lenzuola, la finestra è abbellita dalla presenza di alcune tende, vi sono delle candele e delle tappezzerie di seta. Rispetto alla sua specifica posizione, veniamo a conoscenza alla fine del romanzo di Béroul, che dietro di essa vi è un ruscello, con tanti gladioli che indubbiamente contribuisce a legare armonicamente spazio antropizzato e spazio naturale in una realtà, quale quella del dodicesimo secolo, in cui i due ambienti non sono del tutto sconnessi, ma anzi convivono armonicamente. Sappiamo, infatti, che Tristano raggiunge la camera del *palais* per mezzo di una zona verde e selvatica, districandosi abilmente. Le camere della regina vengono, inoltre, qualificate in Béroul come *beles*, costituendo un *trait d'union* semantico rispetto alla designazione offerta nella FO. Sempre all'interno del palazzo vi sono altre camere: oltre la già vista *chambre marbrine*, vi è una camera *painte,* dipinta. Come si può appurare, in tutti i casi le camere possiedono uno specifico abbellimento che risente della mano umana: la seta, il marmo, la pittura costituiscono gli sforzi realizzati dall'uomo al fine di celebrare l'ambiente regale. La sontuosità, come tratto distintivo della corte, si esplicita infatti anche per mezzo dei materiali e dei dettagli estetici. In prossimità del palazzo si collocano altre aree meno rilevanti ai fini di questa indagine: l'*ostel* di Tristano, i *jardins* con alberi da frutta sempre interni alla corte, dove gli amanti si rifugiano, un altro palazzo vecchio dove, sotto le scale, in Thomas Tristano viene trovato morente. Sempre da una prospettiva fisica e strutturale, il rapporto dei personaggi rispetto a questo ambiente così sontuoso e alla vita di corte è legata alla *grandeur,* di provenienza bérouliana, caratterizzata dal fasto, dal lusso e, di nuovo, dalla ricchezza,

nonché, tramite le descrizioni di Thomas, dalla socialità e dalla convivialità. Tornei, feste, danze, banchetti, divertimenti con giostre, giavellotti, giochi di scherma e di lotta, gare animano l'ambiente. Al contempo, la corte incarna un luogo di incontro e di scambio umano e culturale, come si evince dalla presenza dei cantori, del ciambellano, del suonatore di viella, che si muovono, connettendo le varie corti e consentendo lo scambio culturale. Da una prospettiva meramente fattuale, il rapporto dei personaggi rispetto alla sontuosità dell'ambiente antropizzato della corte è legato all'intrattenimento e al divertimento. Sono proprio i lebbrosi di Béroul ad enfatizzare, infatti, contrastivamente rispetto alla loro infima vita, il benessere della corte, espresso da onori, pellicce di lusso, drappi di seta, stoffe pregiate, feste, vini pregiati, pasti raffinati. Al contempo, la *grant curt* comporta il rispetto di un codice sociale ben delineato, di una gerarchia immobile, che apre ad un'ulteriore valutazione della corte come spazio sociale definito. Come emerge dalla versione di Thomas, gli attori che ruotano intorno alla corte sono inseriti all'interno di un sistema chiaro e piramidale. Ai *laboratores,* quali lavandaie, cameriere, cuochi, stallieri, che si occupano delle faccende pragmatiche legate al funzionamento dell'ambiente, seguono i *bellatores,* quali i guardiani che nella FO si collocano a difesa davanti al portone del palazzo, valletti e scudieri. A ciò si aggiungono gli animali antropici, quali segugi, bracchetti, tra i quali spicca il famoso Husdent, cavalli da soma, cavalli da caccia, palafreni. Salendo gerarchicamente, l'*entourage* prevede il ciambellano che allieta la corte, nobili e damigelle che si dedicano al canto di pastorelle, baroni ed i vassalli del re. Gli usi, i costumi e il rispetto del codice sociale, in relazione ai personaggi, sono veicolati sia dalla loro specifica posizione nello spazio della corte sia dal vestiario. Esiste, infatti, una chiara relazione tra il personaggio, lo spazio e il ruolo in termini sociali. In primo luogo, l'ambiente della corte viene sia in Béroul che nella FO definita come appartenenza del sovrano. Questo possesso si esplicita non solo dal chiaro riferimento alla corte di re Marco, ma anche dal posizionamento all'interno di questo spazio sociale. Il re è spesso a caccia nel bosco, simbolo del potere feudale acquisito, oppure si trova presso la *sale,* impegnato in incarichi istituzionali, a volte si dedica, invece, ad attività amene. Isotta è quasi sempre presso la sua camera, luogo in cui si rifugia, esprime liberamente le proprie emozioni, ma, al contempo, quale *domna*, trama inganni. Nella camera Isotta viene pettinata da Brangania, accudita dalle domestiche, in Thomas si allieta cantando un *lai* con lo strumento. Il rapporto sociale dei personaggi rispetto all'ambiente della *cort* è anche veicolato dal vestiario. Re Marco porta con sé un arco d'alburno in mano e la spada d'oro al fianco, indossa un mantello ricamato d'oro; Isotta veste sia in Béroul che nella FO un cappotto di ermellino bianco, dove l'ermellino rappresenta sia la purezza che la massima regalità; ella indossa anche guanti dello stesso tessuto, prima di essere condotta al rogo veste una tunica di

seta grigia ricamata, dove il grigio riecheggia il marmo, come colore della corte. Sappiamo, inoltre, che indossa un anello d'oro, che lascerà a Tristano come pegno. Proprio l'oro e il marmo richiamano la sontuosità dell'ambiente e dei suoi attori. Anche Tristano a corte possiede una specifica identità sociale di vassallo veicolata dagli abiti: egli indossa una veste di crine, talvolta una cotta di maglia, la sua *espee*, in taluni casi porta con sé la sua lancia e il suo scudo. Diversamente dagli altri personaggi, fissi nella loro posizione spaziale, egli, come si vedrà, è l'unico in costante e simbolico movimento. Il vestiario non si configura solo come espressione della famigerata *richesse,* ma come veicolo del ruolo sociale e, dunque, espressione del rapporto fisso e rigido che i personaggi instaurano con l'ambiente.

La corte non rappresenta solo uno spazio sociale in cui vige rispetto per quell'ordine, ma si configura in Béroul come spazio sociologico. In altre parole, allo spazio sociale definito si oppone uno spazio sociologico in divenire che comporta come centro tematico la figura di Tristano. Questi è l'unico personaggio che tenta di scardinarsi rispetto alla fermezza del quadro sociale, è in costante movimento ed in continua trasformazione identitaria. Isotta viene sempre riconosciuta come regina, re Marco come sovrano, nonostante in Béroul sia fortemente canzonato, Tristano nella corte è sempre riconosciuto come vassallo valoroso, in tutte le versioni si riporta la battaglia condotta a suo vantaggio contro il Moroldo. Al contempo, questo unanime riconoscimento si scontra con l'atteggiamento di Tristano; egli è l'unico a sfuggire: sebbene apprezzato come vassallo, dunque, inquadrato all'interno di quella dimensione, egli costantemente si dimena per riorganizzarsi sul piano identitario, per accedere allo spazio della *cort* sotto altre vesti, quali mendicante, lebbroso, folle, al fine di rimettere in discussione l'intero ciclo dinastico. Dalla sua prospettiva, la *cort* è uno spazio potenzialmente mobile in cui si gioca ancora il destino della stirpe, e, ancor più nel dettaglio, la camera non è solo lo spazio di Isotta, ma svolge un emblematico ruolo sociologico non indifferente. Non è un caso che in Béroul l'ultima designazione della *chanbre* sia proprio *jonchie*, richiamando sia il processo di antropizzazione messo in atto da Tristano nella foresta sia il tentativo di usurpazione che sta realizzando vestendosi anche con gli abiti e gli oggetti riconosciuti come appannaggio del sovrano: mantello, arco d'alburno in mano, spada al fianco.

Oltre alla corte di Cornovaglia, emerge la corte di Bretagna che è assimilata in Thomas alla socialità di quella di Inghilterra e che, comunque, non rivela tratti peculiari. Si parla della camera che possiede un letto, della presenza di cameriere e servitori, di un broccato striato, simbolo di ricchezza. In prossimità del palazzo si collocano le chiese, le campane suonano per la morte dell'eroe. Da Béroul emerge la corte di re Artù che si distingue per lealtà e coraggio insieme ad altre corti non definite di cui viene enfatizzata la prosperità. Thomas fa riferimento alla corte di Tristano il Nano in riva al mare di Spagna, anch'essa distinta per ricchezza.

Le occorrenze del sostantivo *cort* si riferiscono perlopiù alla realtà inglese, di cui, di fatto, si hanno maggiori informazioni. Essa rappresenta uno spazio antropizzato che risente della contingenza culturale del dodicesimo secolo: si configura come luogo fattuale, dove la sontuosità incontra ancora tratti selvatici, ma con cui gli attori instaurano un rapporto orientato sulla benestante convivialità; rappresenta un luogo sociale dove i ruoli sono chiaramente definiti e un luogo sociologico dove viene messo in atto un potenziale processo di sovversione dinastica.

Chiesa

All'interno della corte, in stretta prossimità rispetto al palazzo, sebbene non esplicitata nella FO, si colloca il monastero San Sansone o come definito in Thomas la cattedrale. Nella materia tristaniana sono frequenti le ricorrenze ecclesiastiche. Gli *oratores* svolgono un ruolo implicitamente o esplicitamente fondamentale. Sia in Béroul che in Thomas la cattedrale si colloca accanto al palazzo regale al fine di indicare la stretta vicinanza simbolica e semantica tra il codice *civilisé* della corte e il potere temporale e spirituale della chiesa. In entrambe le versioni, la cattedrale è collocata nel punto simbolicamente più alto.

In Béroul immediatamente fuori dalla corte è presente su un monte selvaggio difficile da raggiungere una chiesetta, che rappresenta la prima evocazione spaziale in merito alla realtà religiosa. Poche sono le informazioni concernenti questo luogo, dai tratti quasi gotici: il vetro è di color porpora, vi è un altare e una finestra, si enfatizza il processo di antropizzazione che ha coinvolto questo spazio selvaggio. All'interno di questo scenario così spiritualmente e fisicamente elevato si inserisce un simbolo del demonio, uno scoiattolo, funzionalmente ad indicare le due forze che governano il mondo. Tristano entra in questa *chapele*, salta dalla finestra e si muove verso il basso. Fa una scelta opposta rispetto allo spazio: la *chapele* si trova in alto, lui salta verso il basso; di fatto, da questo momento, inizia il suo processo di simbolica spoliazione e animalizzazione che raggiungerà l'acme nel Morrois. Il rapporto dell'individuo rispetto a questa realtà è intrinsecamente umano e spirituale: il protagonista non ha, in questa scena, la sua lancia, la sua veste di crine, o il suo scudo, è Tristano, come uomo, come cristiano, che agisce.

La seconda evocazione di un ambiente religioso avviene in relazione al romitaggio che si trova, simbolicamente, al limitare del *bois* e che costituisce il luogo in cui l'eremita tenta di avvertirli sulla loro condotta spiritualmente sbagliata, ma dapprima senza successo. Terminato l'effetto del filtro, si recano di nuovo presso questa *chapele,* decidono di pentirsi e

spiritualmente ravvedersi. Questa seconda *chapele* risulta diversa rispetto alla precedente in quanto rappresenta un ambiente vissuto, determinato dalla presenza di libri, penne, pergamene, inchiostro, sigilli, che denunciano l'attività intellettuale dell'eremita che funga da mediatore. Se la prima chiesa sconsacrata veicola la scelta verso il basso di Tristano causando la sua demonizzazione, il primo riferimento al romitaggio richiama la possibilità del pentimento, il secondo ne consente la realizzazione.

La terza evocazione di un ambiente religioso riguarda il monastero San Sansone, ampiamente descritto in occasione del rientro di Isotta dopo la fuga nel Morrois. Si fa riferimento al corpo ecclesiastico, ai vescovi, chierici, monaci e abati, e, strutturalmente, all'altare, ai paramenti, al ricco manto ricamato d'oro, alla pianeta, oggetti artefatti che contribuiscono ad esaltare encomiasticamente l'ambiente religioso. Per mezzo della cattedrale si realizza la reintegrazione sociale della regina; la riconciliazione cristiana risulta propedeutica alla ridefinizione dello *status* di Isotta all'interno della *cort*.

Come si può appurare il rapporto dei due amanti rispetto allo spazio ecclesiastico, si tratti di una *chapele* o del monastero, ritma le fasi spirituali della vita umana di matrice cristiana: l'errore, l'elaborazione, il pentimento e la riconciliazione, in stretta relazione rispetto alla realtà sociale e istituzionale di appartenenza. Il rapporto dei personaggi rispetto alla religione, incarnata spazialmente dalla chiesa, è, tuttavia, dicotomico: entrambi si ravvedono, ma, successivamente, mentre Isotta si riconcilia nella cattedrale e rientra a corte come regina, collocandosi nel punto più alto, Tristano viene posizionato nel punto più basso. Sia Béroul che Thomas lo pongono nella posizione verticale opposta, il primo nel sotterraneo, il secondo sotto le scale, comparato esplicitamente ad un diavolo.

La chiesa in Thomas viene richiamata non tanto per l'aspetto spirituale, che permea la versione bérouliana, ma per i costumi da essa imposti, dunque come spazio riconosciuto sul piano istituzionale. Tristano sposa Isotta dalle Bianche Mani in chiesa in Bretagna, in Inghilterra Marco e Isotta si recano per ascoltare la messa in un giorno di festa; dopo la morte di Tristano, le campane della chiesa suonano.

Per mezzo dei due autori, è possibile appurare come la chiesa rappresenti sia un ambiente pienamente integrato nel tessuto spaziale della *cort* e al di fuori di questa sul piano umano e spirituale, sia riconosciuto sul piano del codice degli usi e dei costumi che istituzionalmente e temporalmente impone. La chiesa non viene citata nelle due *Folies*.

Città, **Londra**

Lo spazio antropizzato prende, infine, forma nella città. Vaghi sono i riferimenti alla *cité* fuori dalla corte sia in Béroul che nella FO. Quando Tristano dopo la fuga nel Morrois torna nella città si fa riferimento alle sentinelle che suonano il corno e ad un fossato. Sappiamo, poi, che gli abitanti accolgono Isotta dopo la fuga nel Morrois, addobbando le strade con drappi pregiati e con cortine. La strada della città è *jonchie* rivelando il suddetto *continuum* che lega spazio selvatico e spazio antropizzato. Anche nella FO si fa riferimento alla *cité* dove gli abitanti vivono. Più importante risulta l'unico riferimento fattuale di cui si hanno informazioni grazie alla versione di Thomas.

Se la corte incarna un codice sociale, la chiesa un codice spirituale e istituzionale, la città veicola un codice perlopiù economico. Alla stregua della *cort*, Londra è definita *riche*, è il centro vitale dell'Inghilterra, grazie alla sua posizione geografica facilita gli scambi commerciali, rappresenta entusiasticamente una città viva sul piano degli incontri e delle possibilità umane. L'autore è profondamente celebrativo della città inglese e il rapporto degli abitanti rispetto a questo spazio antropizzato, di cui non si hanno informazioni specifiche strutturali se non in relazione al ponte e alle mura. Thomas elogia Londra, è percepita in maniera positiva grazie agli scambi internazionali che la città consente, è anche entusiasta riguardo la gente che vive lì, definita di grande ingegno. Il rapporto dell'individuo con la città risulta, pertanto, senza ombre, ma si apprezza la possibilità dello scambio.

Campagna

Accanto allo spazio antropizzato della *cort* si staglia, come un *continuum* armonico se prendiamo in considerazione la FO, lo spazio naturale che comprende aree più o meno antropizzabili, quali praterie e campagne. Tra la corte e la foresta, dunque, tra l'ambiente antropizzato e selvaggio, sono presenti le *plains,* che ritornano in Béroul in relazione a due elementi specifici: il lavoro collettivo e il risultato dell'attività umana, ossia il pane, richiamando un'area fortemente agraria. Accanto alle campagne già coltivate si pongono i terreni bruciati, dove i contadini preparano la coltivazione futura. La campagna costituisce un punto di congiunzione tra le due realtà, quella antropizzata, sontuosa e conviviale e quella selvatica, rudimentale e solitaria.

Foresta

La foresta rappresenta il *trait d'union* tra tutte le versioni qui considerate. Essa costituisce, infatti, l'elemento spaziale originario nella leggenda celtica. Tuttavia, ciò che risulta interessante è la modalità in cui essa viene semantizzata, da qui il rapporto continuità-discontinuità, rispetto alla contingenza del XII secolo, aspetto che si evince in particolar modo in Béroul, che designa questo spazio con quattro termini diversi, *bois, forest, gaudine, boschage.*

La foresta è, in primo luogo, come la corte, uno spazio fattuale. Essa si caratterizza per il suo forte livello di selvatichezza enfatizzata non solo in Béroul, ma anche nella FB, richiamata tramite sostantivi quali *jonchie, ramee, fullie*, *loge*, *feu, rains, fulliers e fuellier* che nella loro precarietà si oppongono lessicalmente alla *grandeur* della *cort*. La foresta viene fattualmente costruita tramite la dicotomia rispetto a questo ambiente: ai vini pregiati si oppone l'assenza di sale e latte, i pasti raffinati sono sostituiti con erbe e selvaggina, le pellicce di lusso con un mantello bruto e una vita disumanizzata, il marmo grigio con i rami verdi, le feste e le attività amene con il solitario tentativo della sopravvivenza animalesca. Questo aspetto emerge anche nella FB quando Tristano, da folle, richiama il fatto che abbia dovuto saltare, verbo assimilato agli animali, e abbia dovuto mangiare radici. Sempre sul piano fisico e strutturale, il termine *bois* è usato in tutte e quattro le versioni per designare l'attività della caccia, dunque, il sostantivo delinea un'area che si offre al reperimento della selvaggina per motivi pratici, legati all'approvvigionamento e per motivi ameni, come forma di socialità, come emerge in Thomas. Nella fattispecie, in Béroul, il termine *bois* è legato alla possibilità dell'antropizzazione: il verbo *faire,* che occorre molto spesso, veicola la possibilità e la volontà della plasmazione del territorio selvaggio da parte dell'individuo. Questo determina un cambiamento sul piano identitario concernente la figura di Tristano. Il passaggio da cavaliere ad antropizzatore e cacciatore, dunque, la rivisitazione del suo ruolo rispetto allo spazio, e da quest'ultimo consentito, avviene mediante la rifunzionalizzazione degli oggetti. Se la *espee* era funzionale al combattimento e alla definizione del suo ruolo di vassallo più valoroso della *cort*, il *brant* serve a definire il suo regno nel *bois*: egli costruisce la *loge*, inventa, costruisce l'Arco Infallibile, lo usa, addomestica Husdent sulla base delle necessità di quell'area impervia. Nonostante l'indubbia selvatichezza, questo controllo del territorio denuncia sia la possibilità umana, di natura fattuale, di accedere a questa zona, enfatizzata

dalla frequenza dei verbi di movimento, al fine di dominarla e usarla secondo le proprie esigenze, sia una specifica semantizzazione del *bois* in un senso sociologico.

Il *bois* è, infatti, in secondo luogo, uno spazio sociologico: l'area si presta ad un uso e ad un'antropizzazione che in Béroul oltrepassa i confini fattuali. Esso è costruito in un senso inverso rispetto alla *cort*, alla sontuosità si oppone la precarietà, ma assume una valenza sociologica da cui scaturisce una connessione semantica. Se presso la corte il potere feudale è già acquisito da re Marco, il codice sociale è già stabilito, e il vassallo non può che attenersi al suo ruolo di cavaliere, indossando la sua veste di crine e accettando la condizione legata al *servir,* nel *bois* tutto è concentrato sul *faire* e su un movimento costante orientato verso l'esautorazione del regnante, mediante la costruzione della sua corte. Sono vari i richiami intratestuali che avvalorano questa tesi: la spada di re Marco, al suo fianco, presso la *sale* è d'oro, quella di Tristano nel *bois* è scheggiata, l'arco del sovrano, tenuto in mano, è d'alburno, Tristano si adopera, ne costruisce uno che viene usato per cacciare, dunque, simbolicamente per definire il potere, divenendo uno strumento attivo di antropizzazione. Nel *bois,* come area sociologica, si verifica una rivisitazione del rapporto tra personaggio e spazio, in relazione a quest'ultimo, si plasma una nuova trasformazione personale del protagonista. Isotta rimane comunque la *roïne,* sebbene rimanga nella *loge* e anche lei spesso contribuisca alla costruzione del rifugio, mantiene sempre il suo ruolo di guida al fine di aiutare Tristano nel raggiungimento del suo obiettivo legato allo scardinamento sociale. La foresta, da questa prospettiva, incarna una controparte della *cort*, un regno immortalato nel suo tentativo di divenire tale.

Il *bois* è uno spazio simbolico, legato al male. Tristano è qui peccatore, demonio. Non ha la sua veste di crine, ma la sua identità richiama quella di un animale, di un bruto, inselvatichito: alla preziosa e simbolica veste di crine si sostituisce un mantello animalesco che richiama la natura simbolica deumanizzata e diabolica. Di fatto, questo rapporto così degradante del personaggio rispetto al *bois* si esplicita anche nelle attività. Oltre al *faire*, che veicola la tendenza sociologica, Tristano e anche Isotta dormono sempre, attività che richiama la morte spirituale nella quale giacciono.

La FB e Béroul condividono un aspetto terminologico interessante. Nel manoscritto i due amanti si rifugiano nel *bois*, ma versano molte lacrime nella *forest.* Anche in Béroul si verifica la medesima differenziazione semantica. Il *bois* richiama perlopiù la possibilità del rifugio, dell'antropizzazione, della caccia, del reperimento della selvaggina come necessità e come forma di sovversione. La *forest* si lega ad un sentimento di paura, di disagio, di atavico timore. La valenza culturale è veicolata da quella onomastica rivelando il rapporto che i personaggi instaurano con quello spazio. Se *bois* consente l'accesso all'uomo che inizia a

usarlo in relazione alle proprie esigenze sia pragmatiche che amene con *nuances* sociologiche, *forest* si irrigidisce nell'atavica impenetrabilità, arena l'antropizzazione consentita dal *bois* per antichi pudori e ataviche paure. *Bois* veicola il movimento, al contrario, nella *forest* nessuno osa addentrarsi, nel *bois* si caccia e si costruisce, la *forest* viene timidamente usata per indicare la caccia solo una volta. Il rapporto dell'uomo con questo spazio è dunque ancora fortemente in divenire, muovendosi tra poli opposti, tra timori che verranno superati, come la Storia, con l'attuale processo di deforestazione, insegna. Sebbene alcuni tratti semantici siano anche condivisi dal termine *bois*, avvalorando la tesi relativa ad un'attitudine nei confronti di quest'area embrionalmente mutevole, è soprattutto la *forest* che veicola un sentimento di dolore e di solitudine, emergendo in dicotomia con la corte: alle feste e alle attività amene, la *forest* veicola il *desert*, l'assenza di socialità, la solitudine. Questo aspetto emerge anche in Thomas dove la cifra della differenza tra spazio antropizzato e spazio selvaggio è proprio il fatto che questi territori siano disabitati.

Oltre al processo messo in atto da Tristano, all'interno del *bois* si pongono aree più plasmate che rivelano come i tentativi di antropizzazione di questo spazio diano i frutti. Tramite Béroul sappiamo che vi è un sotterraneo di pietra con delle sedie, un tavolo, un *sige haut,* delle scalinate che sembra essere organizzato come la *sale* della *cort.* Il romitaggio, con tutto il valore simbolico di cui è impregnato, viene collocato al limitare del *boschage*, che insieme a *gaudine*, costituisce una forma sinonimica, anche in termini semantici, di *bois*. Nella FO si fa riferimento alla *forest* come luogo in cui vi è una grotta, all'interno essa è dipinta, ed è qualificata come *bele*, aggettivo usato per designare in particolar modo l'ambiente della corte. In Thomas, nel *bois* bretone vi è una grotta dove sono state costruite le statue di Brangania e di Isotta.

La FB e Béroul condividono la stessa percezione della foresta nella divergenza terminologica *bois* e *forest*, nella FO la *forest* si apre all'antropizzazione, in Thomas il termine non occorre, si usa solo *bois*. I due sostantivi rivelano, dunque, atteggiamenti diversi. Da ciò si evince quanto il rapporto di questo spazio con l'uomo sia in quel momento storico in lento, ma inesorabile, divenire: tenda in maniera ambivalente verso primi embrionali e timidi usi e plasmazioni della *forest*, resi più espliciti dall'apertura accogliente del *bois,* ma anche verso il mantenimento delle paure ataviche con il rispetto della valenza tradizionale di impenetrabilità.

Mare

Marginale in Béroul, il mare assume una valenza fattuale e psicologica, occorrendo in maniera costante in Thomas e nella FO. Perfettamente collegato alla *cort* per mezzo di un porto, il mare si configura come una risorsa cruciale nel consentire gli scambi economici di matrice internazionale e gli scambi umani, in quanto mediante esso, come risulta nella FO, giungono gli ospiti del sovrano a Tintagel. Da questa prospettiva, la descrizione della *mer*, risente dei convenzionali tecnicismi contingenti all'epoca, ponendosi come luogo fattuale che consente gli scambi di matrice mercantile.

Al contempo, qualificata come *parfunde* sia in Thomas che nella FO, incarna nel primo autore un luogo profondo che lascia spazio e trova una corrispondenza semantica in relazione all'interiorità dei personaggi, esso stabilisce una stretta correlazione rispetto al loro stato d'animo. Il mare esplicita l'umanità dei protagonisti, la loro parte più emotiva in un momento di autoanalisi ed elaborazione dei propri sentimenti. In particolar modo, la disperazione di Isotta, nel corso del viaggio verso la Bretagna, caratterizzata da un forte *pathos,* trova espressione spaziale nella tempesta marina.

In Thomas il mare stabilisce una relazione dialogica con gli eventi che si verificano a terra: nell'*incipit* del romanzo la libertà, anche emotiva, offerta dal mare si scontra con il rigido codice sociale imposto dalla *terre*; alla fine del romanzo i sentimenti e le paure di Isotta in mare sono speculari a quelli provati da Tristano in Bretagna.

Altri spazi

La prateria si pone fattualmente tra la selvatichezza della *forest* e l'antropizzazione della *cort.* Il terreno verde della *praerie* viene antropizzato mediante le tende di lusso, qui emergono gli usi e i costumi della *cort:* vestiti tutti riccamente di seta, si scambiano doni, si ascoltano reciprocamente, fanno festa, mimando i modi della corte. In questo contesto di simulazione fattuale e sociale della *cort*, Isotta giura la sua innocenza.

Accanto allo spazio antropizzato e antropizzabile si pone una zona che sul piano fattuale emerge per la presenza del fango, che causa la sporcizia. Questa assume non solo valore pratico ma anche simbolico: qui i *felons* sono assimilati a dei maiali che si trovano nel loro

ambiente autoctono. Rispetto a questo spazio, i protagonisti realizzano il loro vincente strategemma.

In merito al simbolismo evocato, la *Blanche Lande* assume una *nuance* magica, di eco celtica. In Béroul, infatti, Tristano e Governal, da cavalieri neri, combattono e sconfiggono alcuni nemici. Anche in Thomas si evince la medesima impostazione.

Quinto Capitolo. Lo spazio nel Romanticismo tedesco

5.1. Una prospettiva fattuale, culturale e scientifica

La valutazione dello spazio nel corso del Romanticismo tedesco comporta una serie di riflessioni preliminari determinate da un cambiamento di matrice percettiva su più livelli nei confronti dell'ambiente esterno rispetto al passato.

La prima riflessione nasce da un passaggio di matrice fattuale. Verso la fine del 1700 si verifica un processo di modernizzazione tecnico-scientifica che mette in discussione lo *status quo:*

> Offensichtlich hat der Prozess der Zivilisation mit seinen unterschiedlichen Aspekten von zunehmender Individualisierung und Rationalisierung in Technik, Wissenschaft und Ökonomie gegen Ende des 18. Jahrhunderts die traditionel statisch geordneten, dem eingespielten langsamen Zeitrhythmus der Naturgeschichte folgenden Erfahrungsräume der ständisch vorindustriellen Gesellschaft nachdrücklich in Bewegung versetzt. Es kommen dabei keineswegs nur positive Perspektiven einer Fortschrittsgeschichte in den Blick, sondern ebenso auch Angst vor Erfahrungs-und Sinnverlust im "Räderwerk" des Fortschritts.[305]

Il progresso che investe la Germania del tempo, avviando un processo di protoindustrializzazione, determina una serie di percezioni negative che conducono in particolare ad un generale disorientamento e determinano la nascita di quella «romantische Sehnsucht nach Identität»,[306] inconfutabilmente alimentata dalla ricerca di una visione estetica unitaria. Questo embrionale meccanismo tecnico-scientifico, che getta le basi già intorno al 1800 al mondo moderno, con le conseguenze connesse alla riorganizzazione cognitiva della realtà circostante,[307] si verifica all'interno di un contesto territorialmente frammentato, contribuendo ad acuire la percezione di smarrimento e di generale incertezza e rendendo ancor più urgente la necessità di dare un senso di coesione agli eventi:

---

[305] D., Kremer, *Romantik, op. cit,* p. 5. [«Ovviamente, il processo di civilizzazione con i suoi vari aspetti di crescente individualizzazione e di razionalizzazione nei confronti della tecnica, della scienza e dell'economia verso la fine del XVIII secolo ha riorganizzato quanto tradizionalmente statico. Esso ha messo fortemente in moto gli spazi di esperienza della società di classe preindustriale che in precedenza seguivano il ritmo temporale lento e stabilito della storia naturale. Non vengono prese in considerazione solo le prospettive positive di una storia che si lega al progresso, ma anche la paura di perdere esperienza e significato nelle "ruote" del progresso»].

[306] *Ibidem.* [«tendenza romantica verso l'identità»].

[307] Cfr. M. Cometa, *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento,* Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009, p. 6.

In quest'epoca non esiste un paese chiamato Germania: il mondo di lingua tedesca è un coacervo di oltre trecento unità statali, in vari casi molto piccole, il cui comune denominatore politico è l'appartenenza della Nazione germanica al Sacro Romano Impero, fondato mille anni addietro da Carlo Magno ma ridotto da lungo tempo a una sopravvivenza simbolica. La frammentazione territoriale e l'assolutismo delle piccole corti complicano lo sviluppo del paese e impediscono la nascita di una borghesia forte. [308]

La frammentarietà e la precarietà di matrice territoriale, indice di arretratezza, si scontra con le nuove forze di modernizzazione e si esplicita in particolar modo sul piano spaziale, che riverbera sul panorama fattuale i cambiamenti in atto. Se, infatti, nel diciottesimo secolo lo spazio «legt rechts und links von den Straßen Hügel, Wald und Seen an - das Reich Gottes - in das Kirchtürme, Schlösser, Ruinen, Orte als verständliche Fixpunkte eingeschrieben werden»,[309] nel diciannovesimo secolo si sostituisce «die Einfachheit der Fläche mit einer immer dichteren Markierung der Wege. Wir werden mit den Bäumen, den alten Hecken, Kräutern und Moosen vertraut, mit dem heimatlichen Kleinraum der Provinz, mit Kirche, Schule und Gemeindehaus des abgelegenen Städtchens. Die Berge treten noch still bei Seite and den Rand des Horizonts, über den der Kleinstädter nicht hinaussieht».[310] Il piccolo centro provinciale vive un lieve, ma inesorabile, processo di cambiamento e di ampliamento legato all'antropizzazione che si esplicita in un territorio più complicato, ma che, al contempo, mantiene un *continuum* rispetto al complesso naturale e cognitivo circostante. Come osserva suggestivamente Thalmann, si decora «das Vordergründige des kleinen Lebens mit Wald, Mond, Lerchen, Linden und Nachtigallen. Die Provinz wird immer überschaubarer».[311] I piccoli centri, che occupano la maggior parte del territorio tedesco, si caratterizzano dunque per un livello sviluppato di antropizzazione che si configura come sempre più gestibile per l'uomo. Tuttavia, si è ancora relegati alla vita comunitaria di provincia con la presenza fissa della scuola e della chiesa, come punto fermo anche nel diciannovesimo secolo, e, soprattutto, si mantiene un legame ancora non scisso con il mondo della natura, secondo un *continuum* armonico che connette inestricabilmente e fascinosamente antropizzazione e selvatichezza. Come osserva von Graevenitz, queste «Kleinstädte» si risolvono in «idyllische, dämonische und bukolische Landschaften»,[312] e, aggiunge Frevert, «die Städte des frühen 19. Jahrhunderts

[308] *Ibidem.*
[309] M. Thalmann, "Die horizontale und die vertikale Landschaft", in *Neue deutsche Hefte,* 20/2 (1973), p. 3. [«crea colline, foreste e laghi a destra e a sinistra delle strade - il regno di Dio - in cui campanili, castelli, rovine e luoghi sono inscritti come comprensibili punti fissi»].
[310] *Ibidem.* [«la semplicità del territorio con una sempre più fitta segnaletica di sentieri. Acquisiamo familiarità con gli alberi, le vecchie siepi, le erbe e i muschi, con il piccolo territorio della provincia, con la chiesa, la scuola e il centro comunitario della remota cittadina. Le montagne si ergono ancora silenziose sul bordo dell'orizzonte, oltre il quale l'abitante della cittadina non può vedere»].
[311] *Ivi,* p. 4. [«l'aspetto superficiale della piccola vita con il bosco, la luna, le allodole, i tigli e gli usignoli. La provincia sta diventando sempre più gestibile»].
[312] G. Von Graevenitz, "Einleitung", in *Die Stadt in der Europaïschen Romantik,* G. von Graevenitz (a cura di), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 7. [«piccole città»]; [«paesaggi idilliaci, demoniaci e bucolici»].

lebten mit und von ihrer Umgebung, sie betteten sich ein in die Landschaft und wurden nicht getrennt davon wahrgenommen».[313] Esse riassumono i due poli, antropizzazione e selvatichezza, sviluppandoli in un processo di plasmazione che tiene conto della natura, facendo sì che i confini siano ancora labili:

> Vor allem in den kleineren Städten, die die deutsche Stadt-Landschaft dominierten, waren die Grenzen zwischen Stadt und Land fließend und kaum mehr genau fixierbar. Viele Bürger hatten ihre Gärten, mitunter auch größere Anbauflächen in unmittelbarer Stadtnähe. Vor allem seitdem die Befestigungsanlagen geschleift und in Promenaden verwandelt worden waren, hatten sich die Städte der Landschaft angenähert.[314]

Si appura, dunque, come le piccole città si formino sulla base di spinte diverse che, tuttavia, risultano fluide e trovano un certo equilibrio rispetto alla realtà naturale circostante. La distruzione delle antiche fortificazioni e la plasmazione è funzionale a costruire aree adibite alle passeggiate, che iniziano a configurarsi come pratica sociale;[315] il controllo dell'ambiente risulta legato ad esigenze e cambiamenti di natura contingente. Al contempo, il legame con la natura si esplicita non solo nel mantenimento di un panorama selvaggio, in quanto, come ricordava Thalmann, all'orizzonte si stagliano le montagne alla vista del provinciale, ma anche nella coltivazione di aree, sotto forma di giardini, che apertamente incarnano un segno antropico nello spazio:

> Außerdem waren in den Städten selber ausgedehnte Grünflächen angelegt worden [...] Selbst größere Städten trugen damit ein eher ländliches Gepräge. [...] Die Stadt, ebenso wie ihr Umland, wirkte demgemäß als kultivierte Natur, im Unterschied zur wilden Natur des Harzes oder der Schweizer Berge. Diese Kultur-Natur im Stil eines englischen Landschaftsgartens genoß man vor allem im Sommer, während man im Winter lieber in das urbanere Zentrum zog, um sich ohne lange Wege und Verkehrsprobleme in der Kulturbetrieb zu stürzen.[316]

Accanto a questi piccoli centri, che, nel complesso, si configurano come natura coltivata, si oppone la vitalità della città più grande, con tutte le problematiche che essa comporta. Tra il

---

[313] U. Frevert, "Stadtwahrnemungen romantischer Intellektueller in Deutschland", in *Die Stadt in der Europaïschen Romantik, op. cit.,* p. 67. [«Le città dell'inizio del XIX secolo vivevano con e a partire dall'ambiente circostante; si integravano nel paesaggio e non venivano percepite come separate da esso»].

[314] *Ibidem.* [«Soprattutto nelle città più piccole che dominavano il paesaggio urbano tedesco, i confini tra città e campagna erano fluidi e difficilmente potevano essere definiti con precisione. Molti cittadini avevano i loro giardini, talvolta aree coltivate più estese, nelle immediate vicinanze della città. Soprattutto da quando le fortificazioni vennero demolite e trasformate in zone funzionali alle passeggiate, le città si avvicinarono al paesaggio»].

[315] A riguardo si rimanda a M. Gudrun König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges : Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 - 1850,* Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1996.

[316] U. Frevert, *op. cit.,* pp. 67-68. [«Inoltre, nelle città stesse erano stati creati ampi spazi verdi [...] Anche le città più grandi avevano un carattere più rurale. [...] La città, così come i suoi dintorni, sembrava natura coltivata, in contrasto con la natura selvaggia dell'Harz o delle montagne svizzere. Questa natura-cultura nello stile di un giardino paesaggistico all'inglese veniva apprezzata soprattutto d'estate, mentre d'inverno si preferiva spostarsi nei centri più urbani per immergersi nella scena culturale senza lunghe distanze e problemi di traffico»].

tardo diciottesimo secolo e i primi anni del diciannovesimo secolo primeggiano Vienna e Berlino. Quest'ultima, che intorno al 1790 contava 110000 abitanti ed un presidio militare di 30000 uomini, rappresenta il centro vitale, assume «großstädtische Formen»,[317] e si misura con le altre città europee quali Parigi e Londra. In termini numerici di popolazione segue Amburgo, poi, con ampia distanza, Breslavia, Dresda, Königsberg, Colonia, Francoforte, Monaco, le altre città, quali Weimar e Jena, sebbene riconoscibili come capitali della formazione letteraria di quegli anni, si configurano come piccoli centri provinciali, come la maggior parte delle città del tempo.[318] Berlino spicca in una forma sontuosamente antropizzata:

> Die Stadt war mit den Bauten der großen Baumeister bestückt, mit der grandiosen Schloßfront, davor das Reiterstandbild des großen Kurfürsten (Schlüter), mit der neuen Wache (Schinkel), mit dem Opernhaus Unter den Linden (Knobelsdorff) und durfte stolz sein auf seinen übertrumpfte, wo Trompetensignal, Heroinenschrei, Orgel und Predigt ineinanderliefen.[319]

Rispetto ai piccoli centri, il capoluogo del Regno di Prussia si configura secondo una forma sempre più antropizzata sulla base di specifici monumenti che rappresentano un significativo simbolo culturale. Di fatto, più in generale, la città «ist ein Ort der Zeichen: Türme, Denkmäler, Schlösser, Tore, Alleen. Sie lebt von Zufall des Nebeneinander».[320] Essa inizia ad assumere un valore importante, segno di un'antropizzazione sempre più incisiva, che si inscrive all'interno di un piano storico definito rivelando come l'ambiente stia inesorabilmente cambiando e si stia forgiando *per mezzo* della mano umano e delle necessità storiche, sottese ai processi culturali ed espresse da una semantica spaziale. La città si caratterizza anche per le mura, le case, le torri, lontani dall'ambiente naturale, gli abitanti «vor ihren Fenstern stehen nicht Gebirge und Wälder, sondern Dächer, Türme, Tore, Marktbuden und Wachtposten».[321] Sul piano fattuale, la città annulla l'ambiente naturale che il provinciale riesce ad osservare dalla finestra della propria camera, guardando le montagne all'orizzonte, per dare spazio ad una realtà quasi del tutto costruita dall'uomo dove, al posto della chiesa e della scuola, come nuclei centrali della vita comunitaria, si stagliano presidi militari, torri e

---

[317] M. Thalmann, *op. cit.,* p. 4. [«forme da grande città»].
[318] U. Frevert, *op. cit.,* p. 61.
[319] M. Thalmann, *op. cit.,* p. 5. [«La città si riempì degli edifici dei grandi architetti, con la grandiosa facciata del castello, di fronte la statua equestre del grande elettore (Schlüter), con la nuova guardia (Schinkel), con il teatro dell'opera Unter den Linden (Knobelsdorff) e poteva essere orgogliosa della sua tromba, dove convergevano suono di tromba, grido di eroina, organo e sermone»].
[320] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen,* Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1967, p. 14. [«è un luogo di segni: torri, monumenti, castelli, porte, viali. Si caratterizza per la casualità della giustapposizione»].
[321] *Ivi,* p. 31. [«Davanti alle loro finestre non ci sono montagne e foreste, ma tetti, torri, cancelli, bancarelle e posti di guardia»].

bancarelle, espressione di un'importanza politica, culturale ed economica in ascesa. Da un punto di vista sempre strutturale, un aspetto precipuo della topografia cittadina è rappresentato dalle strade:

Städtische Straßen - das waren Verkehrsachsen, Lebensadern, Bewegungsströme; sie verbanden Menschen miteinander und erlaubten ihnen, Distanzen gleichermaßen wahrzunehmen und zu überwinden. Sie waren Orte der Freiheit, aber auch der sozialen Mischung: Hier trafen sich Menschen aller sozialen Klassen, Hausierer ebenso wie Kaufleute, Soldaten ebenso wie Gelehrte, Dienstmädchen ebenso wie Prostituierte oder Bürgerfrauen. Auch wenn nicht alle Menschen zu jeder Zeit jede Straße in jeder Geschwindigkeit begehen durften, war sie doch grundsätzlich ein öffentlicher Ort, ein Ort der zufälligen Begegnung ebenso wie der bewußten Inszenierung.[322]

Le strade incarnano il nucleo semantico della città, dove «steht das Unerwartete»,[323] ma anche dove la società in tutte le sue forme eterogenee va in scena, rappresentando «ein Geflecht von sich überschneidenden Wirklichkeiten».[324] Strutturalmente organizzate in modo da facilitare ogni passaggio, consentono il celere spostamento verso ogni direzione, ad ogni angolo si presenta una novità, implicando come non vi siano chiari e definiti orizzonti, «es sind Wege, auf denen man nie stillesteht, die Hast und Eile brauchen und aus dem Verstehbaren ins Unverständliche führen».[325] La topografia della città e questi giochi mobili impliciti nella costruzione delle strade cittadine, improntate su tortuose contraddizioni labirintiche, determinano una certa varietà sul piano esperienziale, dissolvendo la calma e l'uniformità del panorama del *Land*. Ciò che Thalmann definisce, in merito all'ambiente cittadino, un «Reichtum von Gegensätzen», produce, infatti, ambivalenti sensazioni legate alla «Skepsis, Terribilità, Glück und Tränen», gli abitanti sono, nel complesso, divorati «vom Gehemnis der Stadt».[326] Quest'ultima entusiasma e spaventa, affascina e aliena, stagliandosi tra lati positivi e lati negativi:

Die Stadt erschien als großartig und berauschend, aber auch als ungeheuerlich und chaotisch. Sie stürzte den Betrachter in Verwirrung, wirbelte ihn umher, raubte ihm die gewohnten Gewißheiten und Wurzeln. Sie zog das Verborgene ans Licht und stellte das Individuum bloß, befreite es aus vertrauten

---

[322] U. Frevert, *op. cit.,* p. 70. [«Strade urbane: erano assi di traffico, ancore di salvezza, flussi di movimento; collegavano le persone tra loro consentendogli di percepire e di superare equamente le distanze. Erano luoghi di libertà, ma anche di mescolanza sociale: qui si incontravano persone di tutte le classi sociali, venditori ambulanti così come mercanti, soldati così come studiosi, cameriere così come prostitute e donne borghesi. Anche se non tutte le persone potevano camminare per ogni strada a qualsiasi ora e a qualsiasi velocità, si trattava comunque fondamentalmente di un luogo pubblico, un luogo di incontri casuali e di consapevole messa in scena»].

[323] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen, op. cit.,* p. 14. [«si erge l'inaspettato»].

[324] M. Thalmann, *Romantiker entdecken die Stadt, op. cit.,* p. 34. [«una rete di realtà sovrapposte»].

[325] *Ivi,* p. 35. [«Sono sentieri sui quali non si sta mai fermi, che richiedono fretta e rapidità e conducono dal comprensibile all'incomprensibile»].

[326] M. Thalmann, "Die horizontale und die vertikale Landschaft", *op. cit.,* p. 5. [«regno di contraddizioni»]; [«Scetticismo, terribilità, felicità e lacrime»]; [«dal segreto della città»].

sozialen Zusammenhängen, machte es gleichgültig und anomisch. Sie löste Angst aus - und übte doch zugleich eine große Faszination auf den Betrachter aus.[327]

La grandezza della città insieme alla condensazione di possibilità, che la vita della piccola provincia non consente, si traduce nel fermento, nella libertà, nella mescolanza, nel movimento frenetico, ma comporta anche un brusco rovescio della medaglia rendendo l'ambiente urbano una «Metapher für Zusammenhanglosigkeit, Masse, Anonymität»:[328]

Eine solche Zusammenballung produzierte einerseits Enge und Konflikte, andererseits aber auch Distanzen, Diskretionen, Differenzen und damit die Bedingung für Individuierungsprozesse, die unauflöslich zur Modernitätserfahrung der "Sattelzeit" dazugehörten.[329]

La vita cittadina, con tutte le sue contraddizioni, conduce ad un'intera riconfigurazione dell'apparato cognitivo ed esperienziale, in quanto «der Begriff der Stadt nimmt von dieser Generation, die das Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Lebensformen krasser empfindet, mehr und mehr Besitz».[330] Come osserva Thalmann:

Das bedeutet unweigerlich eine Radikalisierung und auch eine Relativierung der Daseinsfragen. [...] Die Stadt ist eine Wirklichkeit, die zu den wachsenden Erfahrungen ihres Daseins gehört. Da ist Bewußtsein bis in alle Falten. In dieser raschen Bewusstseinserweiterung und Differenzierung werden wir der Vielheit von Wahrheit und Wirklichkeit gegenübergestellt. Was ist wirklich? Man fragt, prüft, zweifelt.[331]

Da tutti questi meccanismi embrionali della modernità prende forma una figura sociologicamente in fase di sviluppo:

Was ist der Städter? Ein Mensch, der von Innen nach Außen schaut, der am Schreibpult lebt, der hinter den Fenstern Geheimnisse weiß, der überempfindlich für Duft und Farbe wird, der die Vorhänge zieht, um sich abzuschließen und sich nach Dom, Theater und Korso orientiert. Er hat naturgemäß etwas vom Unbehausten an sich - eingemietet auf Widerruf, Nachbar von allen und niemand, anonym in den Straßen. Aber jede solche Stadtbild öffnet sich ins Europäische, in dem rundherum neue Zeichen

---

[327] U. Frevert, *op. cit.,* p. 77. [«La città appariva generosa ed esilarante, ma anche mostruosa e caotica. Gettava lo spettatore nella confusione, lo faceva girare su se stesso, lo derubava delle consuete certezze e delle radici. Portava alla luce ciò che era nascosto e metteva a nudo l'individuo, lo liberava dai contesti sociali familiari, lo rendeva indifferente e anonimo. Essa causava paura e allo stesso tempo esercitava un grande fascino sullo spettatore»].

[328] *Ivi,* p. 73. [«metafora dell'incoerenza, della massa, dell'anonimato»].

[329] *Ivi,* pp. 74-75. [«Una tale agglomerazione ha prodotto, da un lato, vicinanza e conflitti, ma, dall'altro, anche distanze, discrezionalità, differenze e quindi le condizioni per processi di individuazione che appartengono inestricabilmente all'esperienza della modernità della "Sattelzeit"»].

[330] *Ivi,* p. 8. [«Il concetto di città sta diventando sempre più importante per questa generazione, che sente più acutamente la tensione tra diversi modi di vivere»].

[331] *Ivi,* p. 11. [«Ciò significa inevitabilmente una radicalizzazione e anche una relativizzazione delle questioni dell'esistenza. […] La città è una realtà che si inserisce nelle esperienze crescenti della loro esistenza. C'è coscienza in ogni piega. In questa rapida espansione della coscienza e della differenziazione ci confrontiamo con la molteplicità della verità e della realtà. Cos'è reale? Ci si pone delle domande, si verifica, si dubita»].

menschlicher Ordnungen gesetzt werden in Entdeckungen, Eroberungszügen, Großmachatträumen, Technisierung. [332]

E ancora:

Der Städter ist ein durchaus geselliges Wesen, ist in die Menge gebunden, in das Gewühl der Beziehungen, ist gejagt und gehetzt, aber sein Denken bleibt einsam.[333]

Il cittadino prova sensazioni divergenti, si ritrova in un labirinto minaccioso, bloccato davanti ad una «nicht minder bedrückende Silhouette: die Türme der Stadt» e intrappolato nel «klaustrophobisce Erlebnis der Menge».[334] Di fatto, «was macht eine Stadt? Getümmel und Schatten».[335]

Il rapporto con lo spazio cittadino si definisce *in un senso profondamente dialogico* rispetto alla realtà del *Land.* La città si sviluppa secondo una specifica relazionalità con l'ambiente naturale, sia esso quello parzialmente antropizzato della piccola provincia sia quello del tutto selvaggio. La connessione si basa su un profilo esperienziale divergente: alla regolarità e alla tranquillità della vita di campagna si contrappone la folla, il grottesco, la rivisitazione delle proprie certezze, «wo die Unruhe des Daseins einsetzt, verflüchtigt die Ruhe der Natur».[336] Si sviluppa, dunque, in maniera sociologicamente più sentita, quella differenziazione tra vita di città e vita di campagna, provocando una decisiva risemantizzazione. Lo spazio urbano viene percepito secondo una fluidità, è «ein flüchtiger Ort, keine Heimat»,[337] mentre il *Land* diviene un «kurzfristiges Ausflugs-und Erholungsziel»,[338] e proprio nella natura alcuni intellettuali romantici, tra i quali Wackenroder e Tieck ricercano «eine Erhabenheit».[339] In una realtà sempre più forgiata dalla mano umana, si ricerca un legame con il mondo naturale che si traduce negli spazi verdi antropizzati. Se è, infatti, vero che nella città «aus ihren Passagen

---

[332] M. Thalmann, *Romantik und Manierismus,* Stuttgart, Kohlhammer, 1963, p. 72. [«Cos'è il cittadino? Una persona che guarda dall'interno, che vive alla scrivania, che conosce i segreti dietro le finestre, che diventa ipersensibile ai profumi e ai colori, che tira le tende per chiudersi e si orienta verso la cattedrale, il teatro e il corteo. Naturalmente ha qualcosa di nomade, in affitto con la possibilità di revoca, vicino a tutti e a nessuno, anonimo per le strade. Ma ognuno di questi paesaggi urbani si apre sul mondo europeo, in cui nuovi segni dell'ordine umano si manifestano ovunque nelle scoperte, nelle conquiste, nei sogni di grandezza e nella meccanizzazione»].

[333] M. Thalmann, *Romantiker entdecken die Stadt, op. cit.,* p. 18. [«Il cittadino è una creatura assolutamente socievole, è legato alla folla, al trambusto delle relazioni, è braccato e perseguitato, ma il suo pensiero rimane solitario»].

[334] G. Von Graevenitz, "Einleitung", in *Die Stadt in der Europaïschen Romantik, op. cit.,* 7. [«silhouette non meno deprimente: le torri della città»]; [«esperienza claustrofobica della folla»].

[335] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen, op. cit.,* p. 51. [«cosa rende tale una città? Il trambusto e le ombre»].

[336] M. Thalmann, *Romantiker entdecken die Stadt, op. cit.,* p. 15. [«Dove subentra l'inquietudine dell'esistenza, evapora la calma della natura»].

[337] U. Frevert, *op. cit.,* p. 78. [«un luogo fugace, non una casa»].

[338] *Ibidem*. [«destinazione per escursioni e relax di breve durata»].

[339] *Ivi,* p. 67. [«sublimità»].

und Torbogen tritt das Monströse und Groteske aus uns zu», al contempo, emerge «in ihren Parken das Wunder des Gemachten».[340] Nella *Kleinstadt*, la demolizione delle fortificazioni era funzionale alla costruzione di aree adibite alle passeggiate, come risposta ad una pratica sociale in divenire: ciò avvicinava il piccolo centro al mondo urbano. Allo stesso modo, nel caso delle città più grandi la costruzione di aree verdi e, ancor più nel dettaglio, la coltivazione del giardino, dunque, l'antropizzazione di un terreno incolto, deriva «aus dem bürgerlichen Stadtbild des 19. Jahrhunderts»,[341] implicando un'impostazione, prima di tutto, fortemente sociale:

> Das gelesene Buch, Reisen, die Kultur des Mittagstisches und der Garten sind Fragen der Verfeinerung eines gebildeten Bürgertums, das den Umkreis seiner Icherlebnisse abzustecken bemüht ist, ehe es zu Führung und Verantwortung berufen wird. Die jungen Leute sitzen im Speisesaal, dessen weit offene Türen den Garten als *natürliche Fortsetzung* und Erweiterung des häuslichen Raumes hereinlassen. Damit ist erst das richtige Gehäuse der Gruppe gegeben - nicht Bühne und Proszenium, sondern Haus und Garten, die beiden ichgeschaffenen und faßlichen Räume, in denen der Mensch zu Hause ist.[342]

Il giardino, come spazio originariamente incolto e successivamente antropizzato, si inserisce nell'ambito cittadino come prosecuzione naturale e come ampliamento dello spazio domestico, sottendendo una specifica funzione sociale legata alla raffinatezza. In questo modo, il giardino come «*häusliche Raum in seinen bewußten Formen* fortsetzt, belebt von Blumenbeeten und Wasserkünsten»,[343] mantiene l'aspetto della selvatichezza, ma in una forma *consapevolmente forgiata*. Questa sua duplice conformazione apre ad un dibattito estetico-culturale molto vasto. A partire dalla metà del Settecento si diffonde, infatti, in Germania un modello che si espliciterà fra gli altri in Goethe, dando vita ad una fioritura dell'«idea romantica» di giardino.[344] I nuovi studi nascono in Inghilterra con il lavoro di Thomas Whately del 1770, *Observations on Modern Gardening* e di Horace Walpole *The History of the Modern Taste in Gardening* del 1771, tradotto e diffuso in Germania da August Schlegel solo nel 1800. Nel 1773 è dapprima Sulzer a conferire nuova dignità a questo spazio mediante l'elaborazione del *Gartenkunst,* aprendo alla più incisiva *Theorie der Gartenkunst* scritta tra il 1779 e il 1785 da Hirschfeld. Proprio quest'ultimo getta le basi teoriche del

---

[340] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen, op. cit.,* p. 14. [«dai suoi passaggi e dalle arcate emerge in noi il mostruoso e il grottesco»]; [«nei suoi parchi la meraviglia del costruito»].
[341] M. Thalmann, *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien,* Heidelberg: L. Stiehm, 1976*,* p. 30. [«dal paesaggio urbano borghese del XIX secolo»].
[342] *Ibidem.* [«La lettura, i viaggi, la cultura della tavola e del giardino sono questioni di raffinatezza di una classe borghese colta che cerca di definire il cerchio delle proprie esperienze dell'Io prima di essere chiamata alla leadership e alla responsabilità. I giovani si siedono nella sala da pranzo, le cui porte spalancate lasciano entrare il giardino come *naturale prosecuzione* ed estensione dello spazio domestico. Da ciò scaturisce il giusto alloggio del gruppo: non palco e proscenio, ma casa e giardino, spazi creati dall'io e tangibili in cui le persone sono a casa»].
[343] *Ivi,* p. 31. [«*spazio domestico* prosegue *nelle sue forme consapevoli*, ravvivato da aiuole e giochi d'acqua»].
[344] Cfr. M.Venturi Ferriolo, *op. cit.,* p. 58.

giardinaggio artistico con le sue specifiche qualità, determinante per la diffusione del cosiddetto giardino sentimentale in Germania. Hirschfeld cerca una terza soluzione tra il gusto inglese, visto come un eccesso della natura, e quello francese, letto, al contrario, come un prodotto esagerato dell'arte. Negli anni 1792-1798 anche in Italia si diffonde la moda del giardino informale, causando l'esplosione di un acceso dibattito accademico concernente soprattutto i presunti natali italiani del giardino all'inglese. Studiando il rapporto tra l'arte e la natura, Hirschfeld fissa nuovi principi che riguardano le modificazioni del terreno naturale da parte dell'uomo. La *Gartenkunst* si sviluppa concettualmente come tentativo di riunire e radunare la bellezza della natura, creando uno spazio mediante la corretta disposizione e combinazione degli oggetti, ma senza allontanarsi rispetto a quanto offerto dalla natura. Come osserva Venturi, «in questo modo l'arte mette in risalto le attrattive della natura e fra i due opposti elementi si attua un connubio ideale».[345] L'aggettivo *romantisch,* inoltre, usato prima dal marchese de Girardin come *romanesque* in relazione al carattere delle contrade e all'effetto del paesaggio*,* viene utilizzato adesso da Hirschfeld per legarlo al significato di incantevole e di magico, connessi, questi ultimi, a loro volta, al pittoresco e al sublime. Queste nuove coordinate estetiche implicano la diffusione di un nuovo sentire che si riversa *in toto* nella complessità del giardino, visto, adesso, in qualità di «spazio privilegiato della relazione uomo-natura, rapporto di conciliazione con il paesaggio»[346] e che consente, al contempo, all'anima di abbandonarsi ad un sentimento profondo. Hirschfeld, infatti, fa specifico riferimento alla sensibilità dello spettatore e alla sua apertura verso una tendenza verso l'infinito che caratterizzerà tutta la cultura romantica. La categoria del magico e del sublime, insieme, per ciò che concerne il processo di costruzione, ad una visione più armonica tra le facoltà dell'individuo e la natura selvaggia, consentono di configurare il giardino romantico come sentimentale. Come appura Venturi, infatti, «il sentimento diventa natura in quanto *rappresentabile* attraverso di lei, fonte e principio».[347]

Ai fini di questa indagine, ciò che risulta fondamentale è che il giardino apra ad una nuova visione dello spazio naturale circostante riorganizzando sia le facoltà intellettuali e artistiche dell'uomo sia gli aspetti emotivi e sentimentali. Come osserva Thalmann:

> Gerade aber im Garten vermag der urbane Mensch den Kampf gegen die Willkür der Natur unter sich zu lassen und durch Maß noch alles Mittelmäßiges und Übermässige zu vermeiden. [...] Der Garten erschafft Pflanzen und Bäumen eine sehnsüchtig geliebte Welt, das kleinste Universum, das «aus dem eigenen Gemüt» vertraulich hervorgeht. Er ist nicht Landschaft in verkleinertem Maßstab, nicht Natur

[345] *Ivi,* p. 63.
[346] *Ivi,* p. 68.
[347] *Ivi,* p. 71.

mit den Augen des Landschaftsmalers gesehen, was eine ausschließlich ästhetische Haltung wäre, er ist zwar nur ein Teil, aber ein eigenwüchsiger Teil der Landschaft.[348]

Il giardino rappresenta, infatti, una forma di controllo della natura selvaggia, l'espressione delle capacità sia manuali che intellettuali e creative dell'individuo, incarna un «bemessener Raum», e, al contempo, richiama «eine Einheit von Welt, Seele und Gott»,[349] rappresentando, in ciò, un *trait d'union* con la concezione del giardino medievale, che si configurava come luogo chiuso d'intimità anche in un senso religioso. Emergono, tuttavia, due differenze. In primo luogo, si enfatizza la forza fortemente antropizzatrice che permea questo spazio. In secondo luogo, in una realtà cittadina disorientante e oramai ampiamente forgiata, il giardino costituisce un tentativo di riconnettersi armonicamente al mondo della natura:

Der Garten und selbst der Gemüse-und Obst Garten ist unwiderruflich *Kulturland,* in dem sich die schaffende Menschenhand zeigt, im Gegensatz zum Freiland, dessen Nachahmung Missverständnis wäre. Es scheint der Weg des Städters zu sein, durch die Gartenkultur, die sich von der Natur trennt, wieder zu Natur zurückfinden.[350]

Il giardino realizza, dunque, quella sintesi tra spazio selvaggio e spazio antropizzato, ponendosi sia come *natürliche Fortsetzung,* ma anche come *Kulturland* e, dunque, da qui nasce la percezione di *häusliche Raum.* Al contempo, questa attitudine alla cura del giardino non svolge una funzione solo sociale, come già appurato, ma risulta funzionale a recuperare uno specifico tipo di rapporto. Alienato dalle strutture della città nonché dal complesso cognitivo che ne emerge, il giardino romantico diviene strumento di ricerca di un rapporto unitario con la natura. Secondo i parametri di continuità e discontinuità sinora enucleati, se il giardino medievale rappresenta un'unità, il giardino romantico, differenziandosi per un'antropizzazione ora *consapevole* e *laica*, diviene lo strumento spaziale per ricercare quell'arcana totalità. Da questa prospettiva, questo luogo confinato si lega inestricabilmente al passato poiché «im Gartenkunststück der Mensch von Ewigkeit zu Ewigkeit fortredet» e, da questa prospettiva, il giardino risulta «die tatsächliche Erfüllung der romantischen Forderung

[348] M. Thalmann, *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien, op. cit.,* p. 31. [«Ma è proprio nel giardino che gli uomini urbani riescono ad abbandonare la lotta contro l'arbitrarietà della natura e, con moderazione, ad evitare tutto ciò che è mediocre o eccessivo. [...] Il giardino crea le piante e gli alberi un mondo a lungo amato, il più piccolo universo che emerge confidenzialmente «dalla propria mente». Non è un paesaggio in scala ridotta, non è la natura vista con gli occhi del paesaggista, che sarebbe un atteggiamento esclusivamente estetico, è solo una parte, ma una parte indipendente del paesaggio»].
[349] *Ivi,* p. 32. [«spazio misurato»]; [«un'unità del mondo, dell'anima e di Dio»].
[350] *Ibidem.* [«Il giardino e anche l'orto e il frutteto sono *terreni* irrevocabilmente *coltivati* in cui è evidente la mano creatrice dell'uomo, in contrapposizione alla terra aperta, la cui imitazione sarebbe un malinteso. Sembra essere il modo in cui l'abitante della città ritrova la strada verso la natura attraverso la cultura del giardino, che si separa dalla natura»].

nach einer neuen Mythologie».[351] Il giardino come spazio universale da sempre coltivato rappresenta un punto di congiunzione con la realtà spaziale del passato, ma, allo stesso tempo, la cifra della divergenza consiste nella presa di coscienza più netta nell'uomo romantico che agisce con consapevolezza su di esso, controllando e dominando l'arbitrarietà della natura. Da qui ovviamente nasce la spinta all'attuale utilitarismo:

> Der Garten besteht. Man blickt in ihn hinein, man schreitet durch ihn hindurch wie durch ein Zimmer, das man im Traume noch sieht, man steht am Gittertor, man geht täglich an ihm vorbei. *Über diese Gärten hat man Herrschaft* [...].[352]

Il giardino, i parchi, il verde coltivato si configurano come tentativo di controllo della natura e, al contempo, di ricerca unitaria atavica in un momento che soffre l'assenza di totalità. Il giardino è storia, cultura, ma è anche, diversamente dal passato, lucida consapevolezza delle capacità di controllo e plasmazione da parte dell'uomo, «ein Park, eine Anlage, eine Allee ist noch etwas von ihm selbst Konstruiertes, in dem sich das Bild seiner Straßen und Plätze fortsetzt».[353]

Sinora è stato appurato come la geografia metta in scena uno spazio tra antropizzazione e selvatichezza: le piccole città, sebbene legate alla natura, si urbanizzano, le città più grandi, come spazio più strutturato, causa di alienazione, ritornano alla natura con giardini, parchi, come forme incolte antropizzate. Il *trait d'union* tra i due spazi è rappresentato dalla mano umana che in maniera incisiva segna ininterrottamente il territorio, il panorama diviene frutto dell'azione umana. Nella valutazione fattuale dello spazio tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento occorre, infine, anche ricordare, in una realtà territoriale caratterizzata da vari Stati e staterelli, le città di residenza delle corti, dominate, dal palazzo del principe, dal giardino alla francese, squadrato e regolare e le cittadine universitarie, caratterizzate da forme irregolari e dimensioni anguste, spesso residuo di un'urbanistica medievale.[354] Accanto a ciò si staglia un panorama puramente selvaggio caratterizzato da laghi, fiumi, valli, montagne e foreste. Tuttavia, da una prospettiva fattuale, anche questi spazi nel periodo qui considerato avevano già subito le conseguenze dell'antropizzazione. In particolare, la foresta tedesca non era più quella del primo secolo dell'era cristiana, l'«immensa selva Ercinia, che si stendeva in fasce successive da ovest a est, dal Reno fin oltre il Danubio, forse fino all'Elba» per cui «si

---

[351] *Ivi,* p. 33. [«Nell'opera d'arte del giardino l'uomo parla dall'eternità all'eternità»]; [«l'effettivo soddisfacimento della richiesta romantica di una nuova mitologia»].
[352] *Ivi,* p. 34. [«Il giardino esiste. Lo si guarda, lo si attraversa come si attraversa una stanza che si può ancora vedere in sogno, si sta davanti al cancello, ci si passa davanti ogni giorno. *Si ha il controllo su questi giardini*»]. In questo caso, il corsivo è mio.
[353] M. Thalmann, *Romantik und Manierismus, op. cit.,* p. 72. [«Un parco, un complesso, un viale è qualcosa che lui stesso ha costruito, in cui continua l'immagine delle sue strade e piazze»].
[354] F. Rossi, *op. cit.*, p. 104.

diceva che per attraversare da nord a sud la selva Ercinia là dove la vegetazione era più fitta, ci volessero nove giorni».[355] Già nei primi decenni del XVI secolo la foresta germanica si limitava a quanto restava dell'*Urwald,* in quanto «[...] all'epoca in cui la foresta otteneva lo status di autentico paesaggio primordiale germanico, gran parte di essa stava cadendo sotto i colpi della scure».[356] A partire dal Cinquecento si era verificato un processo di antropizzazione tale che «the Ercynian forest has more or less vanished» poiché «the road and the city had largely dismembered the primeval forest».[357] In continuità rispetto all'approccio medievale, si verifica un cambiamento attitudinale che vede una lenta ma inesorabile antropizzazione al punto che, anche per scopi culturali, già nel sedicesimo secolo si prendevano in considerazione «le foreste di più ridotte dimensioni, come l'Odenwald e il Thüringer Wald, in cui ormai era divisa».[358] Nella misura in cui il *Wald* veniva segnato antropicamente, emergeva, al contempo, una risemantizzazione culturale, «pen, brush and chisel were steadily domesticating the forest»:[359]

Similmente, la Foresta Nera non era la landa selvaggia cui molti pensavano, ma il luogo dove venivano allevate le più belle mandrie di bovini, migliori addirittura di quelle di Boemia, Ungheria e Polonia. La selva veniva ri-immaginata come foresta antropizzata, inframmezzata da campi coltivati e frutteti, in facile convivenza con le città attorno a cui si stendeva, come Norimberga e Würzburg.[360]

L'ambizione, già dal Cinquecento, era quella di presentare la foresta «come ambiente relativamente antropizzato e adatto all'uomo».[361] La deforestazione era stata poi acuita dalle guerre del secolo successivo; il panorama selvatico tedesco aveva risentito, inoltre, già dalla metà del Seicento, di altre modalità di sfruttamento ambientali, presentando «lande spopolate distrutte dagli incendi, percorse da miserabili carovane di vagabondi, e terrorizzate da bande di predoni».[362] Nel Settecento la situazione era peggiorata a causa della richiesta incessante di legname:

Tatsächlich boten die Wälder Deutschlands wie Mitteleuropas insgesamt nach dem Wüten des Dreißigjährigen Krieges ein Bild der Vernachlässigung, wenn nicht der Verwüstung. Zugleich aber

---

[355] S. Schama, *Paesaggio e memoria,* Milano, Mondadori, 1997, p. 83. Cfr. anche C. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape,* Chicago, Chicago University Press, 1993, p. 128. In merito alla selva Ercinia originariamente, «adhered only to the very centre of the continent, as a collective designation of the ring of forests encircling the kingdom of Bohemia: the Riesengebirge, the Erzgebirge, the Harzgebirge, the Fichtelgebirge, and so forth».
[356] S. Schama, *op. cit.,* p. 46.
[357] C. Wood, *op. cit,* p. 128.
[358] S. Schama, *op. cit.,* p. 97.
[359] C. Wood, *op. cit,* p. 129.
[360] S. Schama, *op. cit.,* p. 97.
[361] *Ivi,* p. 98.
[362] S. Schama, *op. cit.,* p. 102.

stieg dank des wirtschaftlichen Wachstums im 18. Jahrhundert der Holzbedarf etwa von Bergwerken, von Hütten und Salinen oder der Glasbetriebe massiv an.[363]

Il *Wald* è colpito da tre fenomeni diversi, ma accomunati dal processo di deforestazione: l'antropizzazione, messa in atto al fine di costruire le abitazioni, la devastazione derivante dalle guerre, l'utilitarismo per ragioni economiche dovuto allo sfruttamento del legname e di altre risorse. L'immensa foresta Ercinia era stata sfruttata e depredata già nel corso del Seicento e del Settecento, vittima di forme di utilitarismo e distruzione realizzate anche dai popoli stranieri. Degli atavici timori e delle timide forme di controllo messe in atto nel Medioevo non rimaneva nulla. A riguardo, risulta, in particolare, molto suggestiva l'immagine che Mitscherlich offre dei cambiamenti che colpiscono il *Wald* proprio tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo dando la cifra del processo di cesura rispetto al passato medievale e di modernità incentrata sullo sfruttamento:

Im Walde, in dem es Jahrhunderte hindurch vom Hundegebell und Hörnerklang der höfischen Jagden, von dem Geschrei der Vierhhirten, geschallt hatte, [...], wurde es nach und nach still. Er war nun nicht mehr Lebensraum, wie bisher, sondern wurde Statte einer planmässigen, systematischen Holzproduktion, die nur noch möglichst wertvolles Holz liefern sollte.[364]

Ciò che risulta interessante ai fini di questa indagine è che sin dal Settecento emergono forme di *sostenibilità ambientale.* Si avanzano le prime soluzioni ai processi di devastazione che colpiscono le foreste non solo tedesche, ma anche quelle dell'Europa centrale. Si agisce già all'epoca, infatti, con il processo di rimboschimento:

Die rationale Bewirtschaftung des Waldes, die forstökonomisch begründete Aufforstung auf der Grundlage des 1713 durch den sächsischen Oberberghauptmann Ha(n)ns Carl von Carlowitz eingeführten Begriffs der «Nachhaltigkeit» - das schien das Gebot der Stunde.[365]

Preoccupato per la conservazione delle foreste delle montagne dell'Erz, von Carlowitz sviluppa già all'inizio del Settecento «das Prinzip der nachhaltigen Forstwirtschaft: Um dem

[363] U. Breymayer, B. Ulrich, *Unter Bäumen: Die Deutschen und der Wald,* Dresden, Sandstein, 2011, p. 17. [«Infatti, dopo la devastazione della Guerra dei Trent'anni, le foreste della Germania e dell'Europa centrale nel loro complesso presentavano un quadro di abbandono, se non di devastazione. Allo stesso tempo, però, grazie alla crescita economica del XVIII secolo, la domanda di legno proveniente da miniere, fonderie, saline e fabbriche di vetro aumentò enormemente»].

[364] G. Mitscherlich, *Zustand, Wachstum und Nutzung des Waldes im Wandel der Zeit,* Freiburg im Breisgau, 1963, p. 14. [«Nella foresta, dove per secoli aveva risuonato l'abbaiare dei cani e il suono dei corni delle cacce di corte, delle grida dei mandriani [...] gradualmente divenne silenziosa. Non era più uno spazio abitativo, come prima, ma divenne il luogo di una produzione pianificata e sistematica del legno, che avrebbe dovuto fornire solo il legname più pregiato possibile»].

[365] U. Breymayer, *op. cit.,* p. 17. [«La gestione razionale del bosco, il rimboschimento basato su un'economia forestale incetrata sul concetto di «sostenibilità» introdotto nel 1713 dal capitano minerario sassone Ha(n)ns Carl von Carlowitz - sembrava essere all'ordine del giorno»].

Holzmangel vorzubeugen, den er als besondere Gefährdung für den sächsischen Bergbau prognostizierte, sollte nachhaltig mit den natürlichen Resourcen gewirtschaftet werden».[366] Come ricostruisce anche Schama:

La realtà della silvicoltura settecentesca tedesca aveva ben poco a che vedere con il nostalgico rimpianto per le foreste di latifoglie delle antiche tribù. Alla fine del XVII secolo, infatti, le poche aree sopravvissute alla guerra dei Trent'anni e alle guerre del Nord, erano state devastate da signorotti avidi e spreconi, ansiosi di trarre guadagno dalla fame di legname da navi che assillava le potenze atlantiche e baltiche, Inghilterra, Francia, Repubblica olandese. Sparite le querce e i faggi, per i rimboschimenti vennero usate per lo più conifere a rapida crescita, secondo i dettami dei primi manuali tedeschi di silvicoltura, pubblicati intorno alla metà del XVIII secolo. Ma mentre larici e abeti colonizzavano i territori delle antiche selve germaniche, nell'immaginazione culturale tedesca venivano ripiantate le foreste di querce del passato.[367]

Il legame tra il rimboschimento fattuale, alimentato da un'etica sostenibile, e il legame culturale è tale che:

Es wird gar vermutet - und auch hier wieder ist eine Verbindung zur seit 1800 verstärkt betriebenen Aufforstung offenbar -, dass die Märchen eben deshalb zumeist im Wald spielen, weil der Realwald zur Zeit ihrer Niederschrift kaum mehr vorhanden war.[368]

La situazione fattuale presenta, dunque, una forte problematizzazione sul piano spaziale. Dal disastro, da questa devastazione si innesca un ritorno all'ambiente autoctono. Non solo, infatti, come ha osservato Breymayer, l'attenzione sulla foresta nella fiaba, si presume, nasce dalla consapevolezza della deforestazione, ma tutto il complesso culturale si sviluppa come risposta e orgogliosa reazione allo *status quo* fattuale. Non è un caso che, come appura Küster, si verifichi in questo periodo una riscoperta della *Germania* di Tacito al fine di promuovere la foresta come simbolo di riconoscimento collettivo:

Tacitus wurde in den ältesten Werken zur Waldgeschichte aus dem 18. Jahrhundert zitiert, als seine *Germania* ganz allgemein eine wichtige Geschichtsquelle nationalbewußter Deutscher wurde. Seitdem durfte der Hinweis auf die ehemaligen "schaurigen" und daher sicherlich besonders großen Wälder Germaniens nicht fehlen, wenn über ihre Geschichte berichtet wurde. Die Nachricht des Römers über die Bewaldung Deutschlands war ein wesentlicher Antrieb dafür, seit dem 18. Jahrhundert durch

[366] *Ivi,* p. 95. [«il principio della silvicoltura sostenibile: per prevenire la carenza di legno, che egli prevedeva come una minaccia particolare per l'estrazione mineraria sassone, le risorse naturali dovrebbero essere gestite in modo sostenibile»]. Per ciò che concerne il principio della sostenibilità definito da von Carlowitz cfr. anche H. Küster, *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart,* München, Verlag, 1998, in particolare il cap. 19, "Die nachhaltige Bewirtschaftung und die Neuanlage von Wäldern".
[367] S. Schama, *op. cit.,* p. 103.
[368] U. Breymayer, *op. cit.,* p. 20. [«Si presume addirittura - e anche in questo caso vi è un collegamento con il rimboschimento in aumento a partire dal 1800 - che le fiabe siano per lo più ambientate nel bosco perché al momento in cui furono scritte il vero bosco non esisteva quasi più»].

Aufforstung künstliche Wälder zu begründen, und es galt dabei, einen alten Zustand der "Natur" wiederherzustellen, wofür man eine Begründung aus historischer Sicht beizusteuern trachtete.[369]

Nel corso del Settecento il rimboschimento è dettato da una situazione fattuale *già* disastrata, a cui si cerca di porre rimedio con un'etica della sostenibilità, ma, allo stesso tempo, è alimentato dal riferimento all'immensa foresta tacitiana che si configura come modello spaziale da riportare in vita anche sul piano culturale, concentrando l'attenzione sull'«urgermanischen»,[370] che, come la storia antica insegnava, trovava la sua massima fonte nell'*Urwald.* Ben prima di una teorizzazione sullo *spatial turn*,[371] sia la risposta ad una frammentazione territoriale che la salvezza di matrice culturale consistono nello spazio, o ancor meglio, nel ricordo letterario condiviso, nella memoria collettiva di un panorama autoctono, e, nel dettaglio, «nella fuga dal mondo francesizzato delle corti e delle città e nel ritorno, ancora una volta, all'autentica Germania dei villaggi, non contaminata dalla modernità».[372] La geografia naturale di fine Settecento, sebbene già martoriata da processi utilitaristici già avviati e conclusi e orientati verso la risoluzione delle conseguenze, si lega al ricordo originario, mutuato dalla letteratura, che funge da fonte nella ridefinizione del patrimonio autoctono tedesco. L'intero spazio naturale partecipa attivamente alla riscoperta di una specifica appartenenza e proprio la foresta si erge a «grünen Symbol nationaler Identität».[373] Anche lo storicismo culturale di Herder svolge un ruolo nevralgico in questo tentativo di riscoperta: egli riconosce nel paesaggio circostante il fattore che determina il complesso delle tradizioni e della mitologia di ogni popolo. In particolare, nel capitolo ottavo delle sue *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), individua l'importanza del clima, della terra e della tradizione come cifra della differenziazione tra gli uomini:

---

[369] H. Küster, *op. cit.,* p. 99. [«Tacito fu citato nelle opere più antiche sulla storia forestale del XVIII secolo, quando la sua *Germania* divenne in generale un'importante fonte storica per i tedeschi che avevano una coscienza nazionale. Da allora non poteva mancare il riferimento alle antiche foreste "spaventose" e quindi sicuramente particolarmente grandi della Germania quando si raccontava la loro storia. Il messaggio dei romani sulla forestazione della Germania fu un importante motore per la creazione di foreste artificiali attraverso il rimboschimento a partire dal XVIII secolo, e lo scopo era quello di ripristinare un antico stato di "natura", al quale si tentò di fornire una giustificazione da una prospettiva storica»].

[370] U. Breymayer, *op. cit.,* p. 20. [«originariamente germanico»].

[371] Si fa qui riferimento al complesso degli studi concernenti l'importanza dello spazio e della memoria dei luoghi nella definizione della memoria collettiva. Cfr. tra gli altri M. Halbwachs, *La mémoire collective,* Paris, Presses universitaires de France, 1950; W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power,* Chicago-London, Chicago University Press, 2002.

[372] S. Schama, *op. cit.,* p. 104.

[373] U. Breymayer, *op. cit.,* p. 19. [«simbolo verde di identità nazionale»].

Überall charakterisieren sich in ihm Klimate und Nationen. Jeder Nation ist ihre Vorstellungsort um so tiefer eingeprägt, weil sie ihr eigen, mit ihrem Himmel und ihrer Erde verwandt, aus ihrer Lebensart entsprossen, von Vätern und Urvätern auf sie vererbt ist.[374]

Da questa prospettiva, Herder considera quanto il complesso naturale influenzi il sistema culturale di una nazione e quindi lo riconosce come fondamentale al fine di ritrovare lo spirito originario, idea che permea l'*humus* del primo romanticismo, improntato proprio sulla ricerca dei caratteri specifici che costituiscono lo spirito di una nazione. L'interesse di Herder si esplicita nella valutazione storica e folklorica autoctona tedesca estendendosi alle tradizioni di ogni popolo, come si verifica nei suoi *Volkslieder* (1778-1779). Nei canti popolari tedeschi si ritorna sullo spazio naturale insistentemente. «Auf einem hohen Berg», «su un alto monte», inizia il canto tedesco *Das Lied vom jungen Grafen,* con un soggetto che guarda «ins tiefe Thal», così come «in einem tiefen Thal», «in una valle profonda», è ambientato *Fabellied.* Il *Wald* è evocato senza qualificazione nel canto popolare *Freiheit in der Liebe* e *Der Sächsische Prinzenraub,* ma *der grüne Wald* si rivela centrale nei canti tedeschi *Ulrich und Aennchen* e *Dem verwundeten Knaben,* dove la foresta, sebbene qualificata come verde, colore che ritornerà nei romantici, diviene l'ambientazione della morte.[375] Il *Wald* è, invece, «schwarz und schweiget», «nero e silenzioso» in *Abendlied.* Non solo la foresta ma anche l'intero complesso naturale si colora di un simbolico verde: nel canto *Das Mädchen und die Haselstaude* si enfatizza «die grüne Heide», «la verde brughiera» dove la fanciulla si imbatte in un nocciolo, anch'esso verde. Il riferimento, reiterato due volte, alla verde brughiera si troverà anche nel *Schlachtgesang,* qualificata, invece, come «breite», «ampia» nel canto *Das Lied vom Herrn von Falkenstein.* In *Tanzlied*, la danza ha luogo «auf grüner Erde», sull'erba verde. Il *Bach*, il ruscello, è protagonista nel *Lied vom Bach* dove lo spazio naturale si lega alle lacrime umane, l'acqua ritorna in *Das Lied vom Fischer,* così come fiori e usignoli animano *An eine Blume* e *Wettstreit des Frühlings.* Monasteri, castelli, torri, come spazi antropizzati, animano i *Volsklieder* tedeschi, sebbene in misura inferiore rispetto allo spazio naturale insieme a riferimenti suggestivi alla luna e alla notte. *Schlachtlied* richiama, invece, il *Vaterland,* la patria.[376] All'interno di un contesto frammentario in cui si evince la necessità di

[374] J.G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit mit Kants Rezensionen der "Ideen" und seiner Abhandlung: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht,* Berlin, Deutsche Bibliothek, 1914, p. 89. [«Dovunque in esso si esprime il carattere di climi e di nazioni. In ogni nazione il modo di rappresentarsi le cose è tanto più radicato in quanto le è proprio, connesso al suo cielo e alla sua terra, scaturito dalle sue forme di vita, ereditato dai padri e dagli antenati»]. Per la traduzione cfr. J. G. Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità,* V. Verra (a cura di), Bologna, Zanichelli, 1971, p. 189.

[375] Su questi ultimi due *Volkslieder* e sul valore semantico della foresta verde in relazione anche a Ludwig Tieck rimando ad un mio articolo M. Ruggero, "La foresta nella fiaba romantica tedesca: una lettura storico-culturale ed estetica", in *Echo,* 5, 2023, pp. 95-103.

[376] Tutti i riferimenti ai *Volkslieder* sono rintracciabili in J.G. Herder, *Sämtliche Werke - Poetische Werke,* B. Suphan (a cura di), vol. XXV, Hildesheim, G. Olms, 1968, pp. 127-311.

un riconoscimento culturale, la scelta del luogo, da una parte, si lega ad una componente topica, connettendosi ai processi di tradizione di questa poesia popolare, declinati, poi, secondo una prospettiva autoriale. Al contempo, se letti dal punto di vista dello storicismo culturale di Herder, la centralità dello spazio naturale della foresta, del ruscello, della montagna, della valle, insieme a fiori, usignoli, notti, lune, avviano ad un processo di riscoperta spaziale e culturale autoctona. Nella misura in cui l'obiettivo herderiano è, infatti, quello di radicare la cultura tedesca nella terra natìa, sarà proprio la prima generazione dei romantici a ricercare questo stesso panorama storico e spaziale primitivo. Da qui, nasce l'insistenza per l'ambiente naturale, in quanto come osserva Harrison «il passato era più una questione di terra che di corti»,[377] e, dunque, come appura anche Ferriolo, «l'antica patria è il grembo della natura».[378] Proprio nella *Landschaft vive* l'anima autoctona «che tutta si è ritrovata nei suoi boschi e nelle sue notti, nelle sue fontane e nei suoi castelli».[379] Laghi, fiumi, montagne, valli partecipano alla definizione della memoria collettiva; lo spazio emerge in relazione al riconoscimento culturale, inestricabilmente connesso alla ricerca del *Deutschtum,* mettendo in atto «la necessità di una cultura che avesse vitale radicamento nel paesaggio».[380] La topografia romantica oltrepassa, pertanto, la mera valenza di natura fattuale, ma il panorama autoctono si configura come «il simbolo della meraviglia dei tempi passati annidati nel paesaggio».[381] In particolare, davanti alle guerre napoleoniche nonché a territori tedeschi già depredati dagli stranieri, emerge un orgoglio che vede nello spazio *verde*, nel patrimonio silvestre e soprattutto in «un paesaggio originario ancora intatto: il regno immenso della foresta, dominio del cinghiale e del bove selvatico, ricco di tesori tanto per il signore quanto per il villano»,[382] il centro di un recupero culturale al fine di ottenere un'unità di matrice storica.[383] Alla stregua del giardino, che, come visto in precedenza, rientra nella *neue Mythologie,* funzionalmente al recupero di un rapporto macrocosmico con la natura, all'interno di un processo di antropizzazione, la foresta risponde alla medesima necessità su un piano storico. Essa si lega ad una contingenza culturale e svolge un attivo ruolo di ricerca unitaria e atavica sin dal primo Romanticismo raggiungendo l'elaborazione massima con i

[377] R. Harrison, *op. cit,* p. 188.
[378] M. V. Ferriolo, *op. cit.,* p. 137.
[379] G. Bevilacqua, (a cura di), *I romantici tedeschi. Narrativa e lirica,* Vol. II, Milano, Classici Rizzoli, 1995, p. 516.
[380] S. Schama, *op. cit.,* p. 104.
[381] M. V. Ferriolo, *op. cit.,* p. 159.
[382] S. Schama, *op. cit.,* p. 104.
[383] Sul rapporto, ampiamente studiato, tra il *Wald* e la Germania cfr. tra gli altri A. Lehmann, *Von Menschen und Bäumen: die Deutschen und ihr Wald,* Reinbek, Rowohlt, 1999; B. Weyergraf, *Waldungen: die Deutschen und ihr Wald,* Berlin, Akademie der Künste, 1987; H. Küster, *Der Wald: Natur und Geschichte*, München: C.H. Beck, 2019.

fratelli Grimm, dove il *topos* della foresta si svilupperà in maniera ancor più chiara.[384] Questa tendenza è di certo promossa da una visione fortemente positiva della Germania, ancora territorialmente in divenire, ma già percepita in maniera grandiosa. Nella sua *Christenheit oder Europa* (1799), ad esempio, Novalis asserisce:

Deutschland geht einen langsamen aber sichern Gang vor den übrigen europäischen Ländern voraus. Während diese durch Krieg, Spekulation und Parthey-Geist beschäftigt sind, bildet sich der Deutsche mit allem Fleiß zum Genossen einer höhern Epoche der Cultur, und dieser Vorschritt muß ihm ein großes Uebergewicht über die Anderen[n] im Lauf der Zeit geben.Im Wissenschaften und Künsten wird man eine gewaltige Gährung gewahr. Unendlich viel Geist wird entwickelt. Aus neuen, frischen Fundgruben wird gefördert. - Nie waren die Wissenschaften in besseren Händen, und erregten wenigstens größere Erwartungen; die verschiedensten Seiten der Gegenstände werden ausgespürt, nichts wird ungerüttelt, unbeurtheilt, undurchsucht gelassen. Alles wird bearbeitet; die Schriftsteller werden eigenthümlicher und gewaltiger, jedes alte Denkmal der Geschichte, jede Kunst, jede Wissenschaft findet Freunde, und wird mit neuer Liebe umarmt und fruchtbar gemacht. Eine Vielseitigkeit ohne Gleichen, eine wunderbare Tiefe, eine glänzende Politur, vielumfassende Kenntnisse und eine reiche kräftige Fantasie findet man hie und da, und oft kühn gepaart. Eine gewaltige Ahndung der schöpferischen Willkühr, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und der Allfähigkeit der innern Menschheit scheint überall rege zu werden.[385]

Lo spazio è, dunque, definito in un senso profondamente e intrinsecamente tedesco. Al contempo, tutttavia, la ricerca di una totalità primordiale passa non solo per la riscoperta di un panorama autoctono, ma anche attraverso il filtro cristiano. Novalis, nel dettaglio, diviene fautore di questa *Weltanschauung* asserendo:

Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo *Eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Welttheil bewohnte; *Ein* großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reich.[386]

---

[384] A riguardo, cfr. J. Zipes, *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World,* New York, Routledge, Chapman and Hall, 1988.

[385] Novalis, *La Cristianità o Europa,* A. Reale (a cura di), Milano, Bompiani testi a fronte, 2002, pp. 108-111. [«La Germania procede con passo lento ma sicuro, distanziandosi dagli altri Stati europei. Mentre questi sono occupati in guerre, speculazioni, spirito di parte, il tedesco si avvia a diventare, con grande diligenza, membro di un'epoca più alta della cultura e questo progresso gli darà per forza, col passar del tempo, un grande predominio sugli altri. Nelle arti e nelle scienze si coglie un grande fermento. Viene sviluppato moltissimo spirito. Si estrae da miniere nuove, non ancora sfruttate. Mai le scienze furono in mani migliori e destarono perlomeno maggiori aspettative; si va a caccia degli aspetti più diversi delle cose, non c'è nulla che non venga passato al vaglio, valutato, indagato. Tutto viene elaborato: gli scrittori diventano più personali e più efficaci, ogni vecchio monumento della storia, ogni arte, ogni scienza trova cultori e viene abbracciata con amore nuovo e resa feconda. Qui e là si incontrano, spesso acutamente unite, una versatilità senza pari, una profondità straordinaria, una politezza splendida, conoscenze ampie e una fantasia ricca e robusta. Sembra risvegliarsi ovunque un presentimento potente dell'arbitrio creativo, dell'assenza di barriere, dell'infinita varietà, della sacra peculiarità e dell'onnicapacità dell'umanità interiore»].

[386] *Ivi,* pp. 70-71. [«Erano tempi belli, splendidi, quando l'Europa era un paese cristiano, quando un'unica Cristianità abitava questa parte del mondo plasmata in modo umano; un unico, grande interesse comune univa le più lontane province di questo ampio regno spirituale»].

Da una prospettiva culturale, lo spazio si permea non solo di primigenie e pagane foreste, ma anche di Cristianità, oltrepassando i confini geografici nazionali - sebbene ancora fluidi - per inglobare quelli europei al fine di riconoscersi complessivamente come terra cristiana e riconfigurare un'unità perduta solo in questa direzione:

Die Christenheit muß wieder lebendig und wirksam werden, und sich wieder ein[e] sichtbare Kirche ohne Rücksicht auf Landesgränzen bilden, die alle nach dem Ueberirdischen durstige Seelen in ihren Schooß aufnimmt und gern Vermittlerin, der alten und neuen Welt.[387]

Storicamente, dunque, lo spazio tedesco è silvestre, ma è anche cristiano, la ricerca dell'unità passa attraverso entrambi i parametri, espandendosi e combinandosi culturalmente. Si prende in considerazione l'Europa come regno spirituale in cui si realizza una totalità che trascende la sfera statale, ma le diverse nazioni, riscoperta la loro umanità, si configurano come «Freunde und Bundesgenossen»[388] e, su questa base, «aus dem heiligen Schooße eines ehrwürdigen europaïschen Consiliums wird die Christenheit aufstehn, und das Geschäft der Religionserweckung, nach einem allumfaßenden, göttlichem Plane betrieben werden».[389]

La poetica del primo Romanticismo si caratterizza per il recupero di quegli elementi autoctoni, funzionali alla definizione di una collettività nazionale, rintracciabile sia nella memoria del paesaggio antico sia nella storia cristiana. In concomitanza, in nome di quella umanità tanto evocata da Herder, gli intellettuali romantici richiamano gli aspetti primordiali, umanamente universali configurando questi spazi come centri da qui si irradiano forze ataviche, abbracciando una valenza ancestrale. Lo spazio è, pertanto, tedesco, cristiano, ma è anche universale. Come osserva Thalmann:

Die Romantik setzt zu diesem warmblütigen Zurück zur Erde an [...] Und von hier aus kann die Frage nach der Glaubensfähigkeit dieser Altersgruppe beantwortet werden: Der Glaube an ein Ewiges wird letzten Endes an der Quelle und an der Wurzeln der Erde erfaßt. [...] Parallel dazu verläuft die Suche nach den Geheimnissen *menschlicher Urerlebnisse* - Geburt, Tod, Rausch - und nach den unveräußerlichen Besitzwerten unseres Daseins - Stern, Fels, Baum, Regenbogen.[390]

---

[387] *Ivi,* pp. 126-127. [«La Cristianità deve tornare ad essere ancora vitale ed operosa, e ricostruirsi una Chiesa visibile, senza preoccuparsi dei confini di stato, che accolga nel suo seno tutte le anime che hanno sete di ultraterreno e diventi volentieri mediatrice tra il vecchio mondo e il nuovo»].
[388] *Ivi,* pp. 122-123. [«amiche e membri della stessa alleanza»].
[389] *Ivi,* pp. 128-129. [«dal sacro grembo di un degno concilio europeo si leverà la Cristianità, e il compito del risveglio religioso verrà condotto secondo un piano divino universale»].
[390] M. Thalmann, *Ludwig Tieck: die romantische Weltmann aus Berlin,* Bern, Francke, 1955, p. 62. [«Il Romanticismo comincia con questo ritorno a sangue caldo. E da qui si può rispondere alla domanda sulla capacità di credere di questa fascia d'età: la fede nei confronti di un eterno viene colta in definitiva nella fonte e nelle radici della terra. [...] Parallelamente a ciò si pone la ricerca dei segreti delle *esperienze umane primordiali* - nascita, morte, ebbrezza - e dei beni inalienabili della nostra esistenza - stelle, rocce, alberi, arcobaleni»]. Il corsivo è mio.

Da qui si stabilisce un legame ancor più profondo ed intimo con la terra, con quanto viene riconosciuto parte atavica degli uomini e dell'esperienza di essere uomini, «damit ist der Anschluss an eine objektiv bindende Macht erreicht, die weder auf einem christlichen noch politischen System beruht, sondern auf einem Wirklichkeits- und Diesseitsglauben».[391] Al *Wald* come motore dell'*Urgemanisches,* si associano elementi culturali primordiali, intrinseci nella natura del *Mensch* e che fanno parte di quanto viene definito come «das kollektive Unbewusstsein», l'«inconscio collettivo», ossia «die Welt des primitiven Geistes» che consiste «in der Gestalt von Urbildern oder Archetypen»,[392] che vengono in tal modo recuperati dai romantici. Tra gli spiriti della foresta, emerge ad esempio**,** il *Waldweib,*[393] che, per la sua natura mutevole, richiama gli «archetypische Symbole der vielseitigen Natur» e, nella mitologia «wird diese Verkörperung der Natur Isis genannt, die universale Mutter, die große Herrscherin über die geheimnisvollen Kräfte der Natur, die zaubermächtige Göttin der Magie».[394] Se la donna della foresta, come figura archetipica della natura, si riallaccia alle forze universali della trasformazione e della maternità, intesa come capacità di dare la vita, anche l'acqua, che Jung qualifica come «l'anima di tutto ciò che è vivo»,[395] assume un valore collettivo, sacrale, simbolico, archetipicamente recepita. L'acqua, che spesso si trova sotto forma di sorgente in prossimità del *Wald*, richiama la *Urwasser*, «die Quelle alles Lebens» rimandando anche in ciò alla manifestazione del femminino, di Iside, la madre della vita.[396] Questi elementi trascendono la contingenza culturale, intrisa anche di religione cristiana, per abbracciare una valenza universale, primordiale, originaria e peculiare del *Mensch*. In tal modo, si coniuga la topografia tipica tedesca ad elementi archetipici e universali, alla collettività autoctona si connette la collettività umana, atavica nel senso più profondo del termine. Nel Romanticismo, lo spazio, dunque, è solo legato ad un riconoscimento popolare-folklorico, ma assume una dimensione universale assorbendo gli archetipi della maternità, dell'acqua, della trasformazione,[397] dell'essenza, dunque, della vita e riverberandoli nella realtà spaziale, soprattutto, come si vedrà, fiabesca.

---

[391] *Ibidem.* [«Ciò equivale al collegamento ad un potere oggettivamente vincolante che non si basa né su un sistema cristiano né politico, ma su una fede nella realtà e in questo mondo»].
[392] V.C. Hubbs, "Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte", in *PMLA*, 71 (4), 1956, pp. 687-688. [«il mondo dello spirito primitivo»]; [«sotto forma di immagini primordiali o archetipi»].
[393] Per un riferimento specifico di natura etnografica circa gli spiriti maschili e femminili che animano le foreste tedesche cfr. W. Mannhardt, *Wald- und Feldculte,* vol. II, Berlin, Verlag von Gebrüder Borntraeger, 1904, pp. 72-74.
[394] V.C. Hubbs, *op. cit.,* p. 689. [«simboli archetipici della natura mutevole»]; [«questa incarnazione della natura è chiamata Iside, la madre universale, la grande sovrana delle misteriose forze della natura, la potente dea della magia»]. In particolare Hubbs fa riferimento alle fiabe di Tieck *Der blonde Eckbert* e *Der Runenberg.*
[395] C.G. Jung, "Gli archetipi e l'inconscio collettivo", *Opere,* Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 20.
[396] V.C. Hubbs, *op. cit.,* p. 690. [«la fonte di tutta la vita»].
[397] Questi archetipi vengono riconosciuti da Jung nell'ambito della teorizzazione dell'inconscio collettivo. Si ritornerà in seguito sul tema.

Al contempo, oltre questa triplice declinazione di collettività, lo spazio si interseca con l'interiorità del singolo, determinando un'ulteriore specifica accezione legata al Romanticismo. La *Landschaft* è definita dalla soggettività, secondo un suggestivo binomio, si forma e muta secondo una relazione dialogica rispetto al sentire umano. Come osserva Ferriolo, «il paesaggio riflette lo stato d'animo di chi ammira, narra o descrive; può trasformarsi e apparire totalmente diverso nelle successive contemplazioni a seconda della tonalità spirituale, insita nello spettatore ed espressa nel suo immaginario».[398] Lo spazio romantico, dunque, si trasforma in *Landschaft* nel momento in cui si inserisce una soggettività che riflette sulla realtà esterna i propri stati d'animo, aprendo ad una visione che verrà teorizzata solo alla fine del diciannovesimo secolo da Simmel, che esplorerà lo spazio come dimensione fondamentale dell'interazione e delle forme culturali.[399] Nel periodo in questione il rapporto dialogico tra l'io e lo spazio naturale viene inaugurato da Rousseau:

> La separabilità di natura e uomo del tardo illuminismo, praticata in particolare dalla poesia descrittiva nella forma di una contrapposizione regolata, in cui soggetto e oggetto venivano tenuti distanti anche in termini letterari, viene avvolta o per meglio dire rimossa nel romanzo epistolare di Rousseau dall'inseparabilità preromantica. [...] Il luogo o meglio l'organo in cui avviene questa compenetrazione è il soggetto stesso, l'io come centro di una viva esperienza della natura nello spazio e nel tempo.[400]

Il rapporto con lo spazio è definito sulla base della compenetrazione tra l'io e la natura, il mondo naturale è veicolato dall'esperienza dell'io, è forgiato suggestivamente da dinamiche soggettive e personali. Come osserva Ferriolo, per i romantici, la poesia «è un'arte nuova che nella sua bella fantasia guarda alla natura in modo fiabesco, favoloso e mitico, per cogliere la verità nello stupore di fronte alla stessa natura ed esprimere la sua relazione magica con l'Io».[401] Questo fascinoso legame è riconosciuto dallo stesso Novalis che in *Das allgemeine Brouillon* (1798-1799) più volte ritorna su questo aspetto appurando «das Äußere ist gleichsam nur ein verteiltes, übersetztes Innre, ein höheres Innre».[402] La tendenza e lo sguardo verso l'interiorità, considerata da Novalis sin dal 1796,[403] trova ampio spazio nella poetica romantica dove la natura si configura in senso metaforico rispetto agli stati d'animo, lo spazio concretizza e dà forma all'interiorità, sublimandosi sino a divenire «realtà estetica della vita dove si raccoglie la gioia dell'*estatica contemplazione*».[404] Lo spazio romantico non solo

---

[398] M. V. Ferriolo, *op. cit,* p. 132.
[399] A riguardo, cfr. G. Simmel, *Saggi sul paesaggio,* M. Sassatelli (a cura di), Roma, Armando Editore, 2006.
[400] M. Jakob, *op. cit,* pp. 152-153.
[401] M. V. Ferriolo, *op. cit,* p. 134.
[402] Novalis. "Das allgemeine Brouillon" in *Novalis. Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, P. Kluckhohn e R. Samuel (a cura di), Band 3, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960, p. 403. [«L'esterno è, per così dire, solo un interno distribuito, tradotto, un interno più elevato»].
[403] W. Kohlschmidt, *Form und Innerlichkeit; Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik,* Bern, Francke, 1955, p. 125.
[404] M. V. Ferriolo, *op. cit.,* p. 139.

ritma l'interiorità del soggetto, ma definisce anche il suo personale processo di *Bildung,* che conduce alla consapevolezza di se stesso, aprendo in maniera fortemente embrionale ad una dimensione psicanalitica:

> Ciò significa anzitutto che quando il personaggio di un testo romantico si sposta da un luogo a un altro – quando supera ad esempio la soglia che porta da un ambiente a un altro o si rifugia in un paesaggio estremo (una ripida montagna, un deserto di sabbia o di ghiaccio) –, questo spostamento assume in genere un forte valore simbolico. Con le loro descrizioni e le ambientazioni delle loro opere, i Romantici hanno reso celebri alcuni paesaggi tedeschi – dallo Harz alla Foresta Nera e alla cosiddetta Svizzera sassone –, ma l'importanza simbolica dei luoghi descritti è di gran lunga più importante della loro caratterizzazione materiale. Quando un personaggio romantico si muove all'interno di un paesaggio [...] lo fa per andare alla ricerca di se stesso (in nome della *Selbstfindung*), ma nel far questo ''racconta'' indirettamente, insieme alla propria storia, anche un pezzo di storia (della cultura) del suo tempo. Da questo punto di vista, molti testi della prosa romantica si contraddistinguono per una singolare sintesi, in forme diverse, di storia della cultura e storia individuale, una coincidenza, tutta particolare, di ontogenesi e di filogenesi.[405]

Il movimento nello spazio riflette sia una visione oggettiva, storica, condivisa dell'ambiente circostante sia una parte interiore, che si sviluppa in chiave psicanalitica. Da una parte, «attraverso gli spostamenti del personaggio [...] viene raccontata in estrema sintesi la storia del rapporto tra uomo e natura, il passaggio dal mondo (più o meno) urbanizzato del villaggio (della valle) a quello della natura più selvaggia e incontaminata»,[406] dall'altra parte lo spostamento riflette l'interiorità o, ancor meglio, la psiche del personaggio, il suo divenire interiore, il suo vero io, enfatizzando «la dimensione psicologica, lo sforzo del protagonista di capire a tutti i costi chi è».[407] Esso sviluppa questa duplicità orizzontale ed esterna, nel senso di specchio dello *status quo* fattuale, e, in concomitanza, si muove in una direzione verticale ed interna, scendendo nelle «Dunkelheiten und Abgründe der menschlichen Psyche»,[408] per cui «die Struktur der Reise und Bewegung im romantischen Roman berücksichtigt diese psychologische Komponente derart, dass die oberflächliche Ortsveränderung immer auch eine Reise in die eigene Vergangenheit darstellt».[409] Come osserva Kremer, «in einem >protopsychoanalytischen< Interesse fördern romantische Erzählungen bevorzugt die verdrängten Nachseiten des Ich zutage» e, nel fare ciò lo spazio assume una valenza precipua, in quanto strategicamente si verifica una «Rekurrenz von Höhlen und Bergwerken, in denen

---

[405] A. Larcati, "La logica della trasgressione nella rappresentazione del paesaggio romantico tedesco", in *Nuovi quaderni del CRIER.: Il paesaggio romantico*, Verona, Edizioni Fiorini, 2011, p. 70.
[406] *Ivi,* p. 75.
[407] *Ivi,* p. 86.
[408] J. A.Bär, "Phantasie vs Rationalismus. Die Technik- und Ökonomiekritik der deutschen Romantik", in *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 82, 2002, Heft 6, p. 23. [«oscurità e profondità della psiche umana»].
[409] D. Kremer, *Prosa der Romantik, op. cit.,* p. 125. [«La struttura del viaggio e del movimento nel romanzo romantico tiene conto di questa componente psicologica in modo tale che il superficiale cambiamento di luogo rappresenti sempre un viaggio nel proprio passato»].

keine Kohlen, sondern die gewalttätigen, sexuellen, jedenfalls verdrängten Wünsche des eigenen Inneren und der eigenen Kindheit gefunden werden».[410] Di fatto, proprio die «Entzweiung von Natur und Gesellschaft wiederholt sich im romantischen Subjekt als spannungsvolle Beziehung zwischen Bewußtsein und Unbewußtsem».[411] Lo spazio diviene lo specchio dell'interiorità, della psiche, riflesso delle spinte istintive, primordiali, nascoste, partecipando a quanto Kremer definisce una «Dramatisierung des Unbewußten».[412]

L'ultima valutazione concernente lo spazio è legata ai cambiamenti di matrice scientifica, a quanto viene, in maniera consuetudinaria, qualificata come *Naturphilosophie.* Negli anni che vanno dal 1790 al 1830, infatti, si verifica un cambiamento nel paradigma cognitivo concernente la realtà circostante. L'indagine sulla natura emerge da una prospettiva sperimentale incentrata su un rifiuto dei processi empirici analitici e meccanicistici in virtù di una visione organica della materia e dello spirito. Già Kant aveva rimesso in discussione il problema del rapporto tra soggetto e oggetto, enfatizzando i limiti del meccanicismo e riconoscendo come il movimento della materia fosse causato dalle forze di attrazione e di repulsione.[413] Questo principio viene condiviso da Baader fin dal 1797 e da Görres che riconosce una polarità maschile e femminile, per cui «la vita dell'organismo va considerata al centro di un sistema di forza in costante tensione, esposto a continui mutamenti di equilibrio nella sua fondamentale polarità».[414] Essa era stata, inoltre, già individuata da Goethe, che riconosce nella teoria dei colori, «quel motivo della "polarità originaria" di tutti gli esseri e delle conseguenti "affinità"».[415] Le teorie chimiche di Lavoisier, da cui derivano gli studi sull'elettricità, hanno progressivamente contributo tra il 1797 ed il 1801 all'elaborazione di una concezione dello spazio naturale improntato sul vitalismo di cui Schelling, influenzato da Bruno, Spinoza e Leibniz, sarà il massimo esponente. Il filosofo elabora, infatti, una concezione organicistica del mondo naturale, caratterizzata da un dinamismo vitale determinato da forze opposte. In particolare, nel 1800 illustra nella *Zeitschrift für spekulative Physik* questo processo e nel dettaglio nel capitolo intitolato *Allgemeine Deduction des dynamischen Prozesses oder der Categoriien der Physik* asserisce come la costruzione della natura e della materia avvenga tramite «ein ursprünglicher Gegensatz von Kräften»:

---

[410] *Ivi,* p. 143. [«In relazione ad un interesse "proto-psicoanalitico", le storie romantiche preferiscono portare alla luce il lato represso dell'Io»]; [«Ricorrenza di grotte e miniere in cui non si trova il carbone, ma i desideri violenti, sessuali, quantomeno repressi della propria interiorità e della propria infanzia»].
[411] D. Kremer, *Romantik, op. cit.,* p. 83. [«La divisione tra la natura e la società si ripete nel soggetto romantico come un rapporto teso tra coscienza e inconscio»].
[412] *Ivi,* p. 84. [«drammatizzazione dell'inconscio»].
[413] S. Poggi, *op. cit.,* pp. 67-97.
[414] *Ivi,* p. 333.
[415] *Ivi,* p. 112.

Wir bemerken nur noch, dass wir die Eine jener Kräfte, die nach außen gehende, die *expansive*, die andere aber, welche als auf das Innere der Natur zurückgehende gedacht werden muss, die *retardierende* oder *attractive* nennen werden. [...] Da diese Kräfte Kräfte Eines und desselben identischen Subjekts der Natur sind, so können Sie einander nicht bloß relativ, sondern Sie müssen sich absolut entgegengesetzt sein. [...] Wir werden daher die Eine jener beiden Kräfte als die schlechthin *positive*, die andere als die schlechthin *negative*, beide aber als in Einem und demselben identischen Subject der Natur, ursprünglich vereinigt annehmen müssen.[416]

La filosofia schellinghiana postula una natura vivente, in costante trasformazione, ritmata da forze opposte, una espansiva ed una involutiva. Schelling concepisce, inoltre, l'universo secondo un'unità rispetto all'individuo; si stabilisce un'assoluta sintesi tra spirito e materia, soggetto e oggetto, finito e infinito, secondo un intimo collegamento tra microcosmo e macrocosmo.[417] In relazione ad una combinazione fascinosa di varie fonti, alla base di questa concezione sia dinamica sia totalizzante si pone un interesse più acceso nei confronti della realtà cabalistica, magica e alchemica orientale con una riscoperta della tradizione platonica e delle dottrine di Böhme e di Paracelso. Questo principio connette la tradizione alchemica e la magia naturale rinascimentale con gli studi chimici, il fenomeno del magnetismo di Ritter e di Steffens, dell'elettricità, della visione del newtonianesimo relativo alla spiegazione della gravitazione universale, dimostrando come «la totalità della natura si presenta come continua processualità retta da una fondamentale polarità».[418] Allo stesso tempo, l'aspetto alchemico si distacca da quello scientifico semantizzando la natura come un libro; essa è un simbolo, è caratterizzata da geroglifici e segni, per cui solo il poeta può decifrare i segreti di madre natura.[419] Lo strumento per mettere in atto questo processo è, per Novalis, l'analogia, che non si configura «come semplice proprietà o qualità, ma come funzione poetico-conoscitiva - o strumento di una conoscenza poetica, se si vuole - che consente di individuare i nessi nascosti tra elementi o piani di realtà solo apparentemente diversi», riconoscendo «la funzione essenziale alla base del rapporto tra il soggetto e l'universo nei termini di un'oscillazione olistica tra il tutto e la parte, tra il microcosmo e il macrocosmo», e divenendo nel complesso «una fisica simbolica in grado di ricondurre i segni del linguaggio della natura ai loro significati, la cui piena comprensione, sottratta alla scienza, è prerogativa della poesia».[420]

---

[416] Schelling, *Zeitschrift für spekulative Physik,* Jena, Christian Ernst Gabler, 1800, pp. 103-105. [«un'originaria opposizione di forze»]; [«Notiamo solo che chiameremo *espansiva* una delle forze che vanno verso l'esterno, ma *involutiva* o *attrattiva* l'altra, che deve essere pensata come risalente all'interno della natura. […] Poiché queste forze sono forze di uno stesso identico soggetto della natura, non possono solo essere relative tra loro, ma devono essere assolutamente opposte [...] Di queste due forze dovremo quindi assumere l'una come quella assolutamente positiva, l'altra come assolutamente negativa, ma entrambe come originariamente unite in uno stesso identico soggetto della natura»].
[417] S. Poggi, *op. cit.,* pp. 211-277.
[418] *Ivi,* p. 113, p. 321.
[419] D. Kremer, *Romantik, op. cit.,* p. 62.
[420] F. Rossi, *op. cit.,* p. 137.

In conclusione, ciò che alimenta e accomuna il campo scientifico, culturale e territoriale in merito alla semantizzazione dello spazio è sempre lo stesso: la «ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur»,[421] che viene declinata in termini sia macrocosmici sia storici. Rispetto al passato medievale in cui la totalità era resa possibile dal collante religioso, adesso si tende verso una «ästhetische Einheitsvision», in direzione di una «Ganzheitlichkeit» e di una «Harmoniestreben».[422]

5.2. Lo spazio fiabesco: tra archetipo e storia

Nell'ambito della ricerca di questa sintesi così ambita, la poesia e, nella fattispecie, il *Märchen* svolge un ruolo precipuo, in quanto, come osserva Jung, insieme al mito, esso si configura come espressione degli archetipi, che si rivelano nella loro naturale combinazione.[423] La fiaba costituisce lo strumento perfetto funzionalmente a ritrovare una ritotalizzazione di matrice autoctona e macrocosmica in quanto, come osserva Schuhmacher, «recuperando antichi mitologemi, conserva il ricordo di un passato edenico, e, nel far questo, attivizza la speranza in un futuro salvifico».[424] Configurata come il «residuo spazio oracolare riservato all'uomo moderno, in grado di rivelargli la sua anamnesi e il suo percorso autentico di completezza»,[425] e come «manifestazione della poesia sia in quanto dispositivo estetico e semiotico sia in quanto forza vivente»,[426] magicamente connette l'uomo romantico, perso, disorientato, con quelle forze ataviche, primordiali, profondamente *urmenschlich.* In relazione a questo arcano legame, non è un caso che Novalis, interessato al mondo del sogno, alla magia, alla forza dell'anima, la individui come «Kanon der Poesie».[427]

Risulta fondamentale premettere una distinzione circa il genere fiabesco che circolava all'epoca in Europa. Nell'area francese, alla fine del Seicento, soprattutto tra i salotti dell'alta borghesia, risultano molto noti i *contes de fées,* il *Feenmärchen*, dove tutto l'immaginario era organizzato intorno alla figura della fata, che incarna «das Wesentliche, Lebendige».[428] Già dall'inizio del Settecento, mediante la traduzione de *Le mille e una notte* il genere risente di

[421] L. Pikulik, *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung,* München, Beck, 1992, p. 241. [«unità originaria dell'essere umano con la natura»].
[422] D. Kremer, *Romantik, op. cit.,* p. 5. [«visione estetica unitaria»]; [«organicità»]; [«ricerca dell'armonia»].
[423] C.G. Jung, *op. cit.,* p. 5, p. 210.
[424] H. Schuhmacher, *op. cit.,* p. 16.
[425] *Ibidem.*
[426] F. Rossi, *op. cit.,* p. 199.
[427] Novalis, *Schriften,* J. Minor (a cura di), Jena, Diederichs, 1907, p. 4. [«canone della poesia»].
[428] R. Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker,* Gotha, Perthes, 1908, p. 19. [«l'essenziale, il vivente»].

un influsso e di uno scenario orientale. Accanto a questa produzione in Germania si diffonde un interesse per le fiabe popolari. La tradizione romantica tedesca presenta, dunque, due varianti del *Märchen*: il *Kunstmärchen,* la fiaba d'arte o d'autore, e il *Volksmärchen,* la fiaba popolare. Una chiara differenziazione tra le due forme viene offerta da Tismar, che osserva:

> Unter *Kunstmärchen* ist eine Gattung von Märchenerzählung zu verstehen, die im Unterschied zu *Volksmärchen* nicht in mündlicher Überlieferung anonym tradiert, sonder als individuelle Erfindung eines bestimmten, namentlich bekannten Autors meist schriftlich festgehalten und verbreitet werden.[429]

Configurato come «das Resultat einer produktiv-artistischen Weiterentwicklung der "einfachen Form" des Volksmärchen durch Psychologisierung der Figurenzeichnung und Literarisierung der Erzählstils»,[430] Wührl riconosce, poi, una serie di qualità del *Kunstmärchen.* Esso è caratterizzato da un livello allegorico significativo, in quanto vengono messe in scena specifiche verità, diversamente dal *Volksmärchen,* che si caratterizza per una morale finale, la fiaba d'autore, al contrario, esprime delle verità impregnate di scetticismo, ed è soprattutto animato dal *Wunderbare,* dal meraviglioso. Il *Kunstmärchen* si lega, inoltre, cronologicamente a due realtà, «der offensichtliche oder symbolisch verschlüsselte Bezug auf die zeitgenössische gesellschaftliche Realität ist mit einer Reflexion über den Abstand zu ursprünglichen Verhältnissen verbunden».[431] Come osserva anche Schuhmacher:

> Da un lato la fiaba è considerata, alla stregua del mito, come un'antichissima rivelazione. Per contro, essa non viene semplicemente usata, ripetuta, riportata, ma è "capita", riflettuta, storicizzata, ironizzata ed infine, ancora una volta, mitizzata.[432]

La fiaba d'arte romantica è, dunque, «il prodotto di una precisa ideologia, che poggia su tradizioni dimenticate, scomparse, represse e male interpretate, e ad esse si richiama, cercando

---

[429] J. Tismar, *Kunstmärchen,* Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 1. [«Le fiabe artistiche sono un genere di fiabe che, a differenza dei racconti popolari, non vengono tramandate in modo anonimo nella tradizione orale, ma sono solitamente registrate e distribuite per iscritto come invenzione individuale di un autore specifico e noto»]. Come osserva Rossi, comunque, una netta distinzione tipologica risulta impossibile, cfr. F. Rossi, *op. cit.,* p. 196: «spesso infatti i maggiori autori di *Kunstmärchen* si rifanno apertamente allo stile della fiaba popolare, imitandone il carattere affabulatorio, e parecchi *Volkstmärchen,* a loro volta, traggono origine dalla collazione e contaminazione di fonti scritte. La fiaba attinge quindi i propri temi e motivi dalla tradizione letteraria, dalla leggenda, dalla saga e dal mito, senza che tra questi sia possibile determinare un bacino preferenziale, se non che il repertorio fiabesco incide tradizionalmente sull'immaginario popolare, il quale si ricollega, a sua volta, alle dimensioni della fantasia, dell'infanzia e dell'inconscio».

[430] P. Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen,* Baltmannsweiler, Schneider, 2003, p. 3. [«il risultato di un ulteriore sviluppo produttivo-artistico della "forma semplice" della fiaba popolare attraverso la psicologizzazione del disegno dei personaggi e la letteralizzazione dello stile narrativo»].

[431] J. Tismar, *op. cit.,* p. 31. [«Il riferimento aperto o simbolicamente codificato alla realtà sociale contemporanea si lega ad una riflessione sulla distanza dalle condizioni originarie»].

[432] H. Schuhmacher, *op. cit.,* p. 39.

di chiarirle e di rivalutarle in modo positivo all'interno di una nuova visione del futuro della società umana».[433] In questo modo le fiabe «si trovano all'interno di tradizioni che abbracciano tutta la storia del pensiero dell'antichità e della cristianità».[434]

Posto tra contemporaneità e primordialità, lo spazio del *Kunstmärchen* si arricchisce di tutte le valutazioni enucleate sinora, intersecando le varie accezioni fattuali, scientifiche, culturali e psicanalitiche. Gli autori mettono peculiarmente in scena «una costruzione romantica dello spazio»,[435] che si sviluppa a partire da due tendenze. In primo luogo, questo approccio alla scrittura deriva dalla consapevolezza delle proprie capacità:

Die Zeichensprache der Romantik kommt aus einer Stadtsicht, in der sich Dichter, Maler, Kritiker vom Zweckbürger absetzen. Sie kommt aus dem Selbstbewusstsein des Städters, der mit der Entstehung seines Ichs eminent beschäftigt ist. Die Wiedergabe der organischen Lebendigkeit, die ein Vertrauensverhältnis zum Gegebenen voraussetzt, genügt nicht mehr. Die Umwelt erregt und befremdet den Städter. Aber die Tragik des Bewußtwerdens, der er ausgesetzt ist, bedeutet nicht Stilschwund, wohl aber Stilbruch, mit Verzicht auf den Gemütsanteil an einem humanistischen Erbe. Er übersetzt die Willkür des Natürlichen in die Zeichen des Gemachten. Er entdeckt die Natur als ein Vorstellbares.[436]

Lo spazio fiabesco riverbera nella sua totalità la concezione dello spazio incentrato sull'antropizzazione. Il *fare,* che incide la realtà, si riverbera sul poeta, che crea fiabe, spazi, labirinti, non li riproduce, meramente. Si esprime la consapevolezza della capacità del fare e del creare autoriali, considerando il linguaggio letterario secondo i termini della produzione autonoma. In secondo luogo, questo processo è avallato anche dai meccanismi pseudoscientifici, per cui il rapporto tra il complesso alchemico e la costruzione spaziale letteraria è inscindibile e, anzi, funzionale alla definizione di una poetica incentrata sull'importanza del simbolo:

Wichtig für die romantische Imagination der Einheit der Natur ist in allen Fällen, dass sie in Form des Buchs der Natur vorgestellt wird und - vor allem - dass es in Korrespondenz zur literarischen Schrift gedacht wird, [...]. Der Fokus des romantischen Bezugs auf hermetische Leben liegt in der Faszination für die Nachahmung schöpferischer Macht in magischen Praktiken. [...] Es liegt nahe, dass sich romantische Literatur insobesondere für die Zeichen-und Sprachkonzepte der Hermetica interessiert, um ihr poetologisches Projekt der Imagination zu reflektieren. Da die romantische Poetik darauf ziehlt, Natur und Subjekt in den imaginären Raum der Literatur zu verwandeln, sind von besonder Bedeutung

---

[433] *Ivi,* p. 40.
[434] *Ibidem.*
[435] A.Larcati, *op. cit.,* p. 70.
[436] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 30. [«Il linguaggio dei segni del romanticismo nasce da una prospettiva cittadina in cui poeti, pittori e critici si distinguono dai cittadini utilitaristi. Deriva dalla fiducia in se stesso del cittadino, che è estremamente preoccupato della creazione del proprio ego. La riproduzione della vivacità organica, che presuppone un rapporto di fiducia con il dato, non è più sufficiente. L'ambiente eccita e aliena il cittadino. Ma la tragedia della coscienza a cui è esposto non significa una perdita di stile, quanto piuttosto una rottura di stile, con una rinuncia alla quota emotiva di un patrimonio umanistico. Traduce l'arbitrarietà del naturale nei segni del fabbricato. Scopre la natura come qualcosa di immaginabile»].

deshalb die Zeichensysteme der Alchemie, die die Veredelung der materiellen Welt verspricht, und der Mystik, die eine spirituelle Repräsentation und Überwindung der Leiblichkeit anstrebt.[437]

Lo spazio letterario, "antropizzato" e preparato "alchemicamente" dal poeta, è un «semiotischen Kunstraum», un «hieroglyphischer Zeichenraum», espressione di un significato allegorico.[438] Come appura suggestivamente Thalmann:

Der Bach hat keinen Namen, der Wald könnte in jeder süddeutschen Landschaft stehen; und die Wolken gehören der ganzen Welt. Aber die Naturzeichen, die den Charakter einer Chiffresprache annehmen, werden tönend in dem Sausen, Rauschen und Murmeln der Verben und bedeuten eine Verselbständigung der Form gegenüber der Substanz.[439]

Proprio in qualità di «Kunstform»,[440] lo spazio fiabesco richiama una pluralità di realtà simboliche, spazi atavici, universali e spazi contingenti, storici, impregnati di una valenza semantica plurima, configurandosi in qualità di «simboli dell'anima e della storia, del finito e dell'infinito, del desiderio e dell'angoscia».[441] Accanto a queste capacità autonome del *fare,* derivanti dall'antropizzazione e dall'alchimia, lo spazio fiabesco è costruito sulla base di una nuova percezione dello spazio esterno che nasce sempre dal confronto con la realtà fattuale:

Wir dürfen annehmen, dass ein ästhetischer Prozeß, der ein Zeichenprozeß ist, zum intellektuellen Klima der Stadt gehört, dass sich der Städter mit seiner Leidenschaft für alle Fragen der Struktur selbst bestätigt mit einem provokanten - ich mache sie, und darum bin ich der Bauherr der Städte. Woran erkennen sich die jungen Dichter Europas? Innerhalb des Erkenntnisprozesses, der sich um den schöpferischen Vorgang bemüht, konzentriert sich das Denken der Frühromantiker in erster Linie auf das Verhältnis zum Raum: zum Labyrinth der Stadt, das sie bedrängt, und zum Naturbild, das von ihnen zurückgewichen ist. Problematisch ist das eine wie das andere. Im Raum werden wir und die Dinge dreidimensional. Wir werden in eine gegebene Wirklichkeit hineingestellt, in der wir restlos eindeutig wirken. Eindeutigkeit ist gegenständlich, verpflichtet zu einem ausgesprochenen Oben und Unten, Hinten und Vorne, verpflichtet uns zu Harmonien, aus denen die Disharmonien herausgeschnitten sind. Das ist ein Eingriff in die Spannungsfelder unserer Erfahrung zugunsten von

---

[437] D. Kremer, *Prosa der Romantik, op. cit.,* p. 75. [«Ciò che è importante in ogni caso per l'immaginazione romantica dell'unità della natura è che essa sia presentata nella forma del Libro della Natura e – soprattutto – che sia pensata in corrispondenza della scrittura letteraria […]. Il fulcro del riferimento romantico in relazione agli insegnamenti ermetici risiede nel fascino per l'imitazione del potere creativo nelle pratiche magiche. [...] È ovvio che la letteratura romantica sia particolarmente interessata ai concetti di segno e linguaggio dell'ermetica per riflettere il suo progetto poetico dell'immaginazione. Poiché la poetica romantica mira a trasformare la natura e il soggetto nello spazio immaginario della letteratura, di particolare importanza sono i sistemi di segni dell'alchimia, che promette il perfezionamento del mondo materiale, e del misticismo, che tende a una rappresentazione spirituale e al superamento della corporeità»].

[438] *Ivi,* p. 51. [«spazio artistico semiotico»]; [«spazio con segni geroglifici»].

[439] M. Thalmann, *Das Märchen und die Moderne, op. cit,* p. 48. [«Il ruscello non ha nome, il bosco potrebbe trovarsi in qualsiasi paesaggio della Germania meridionale; e le nuvole appartengono al mondo intero. Ma i segni naturali, che assumono il carattere di una lingua cifrata, diventano risonanti nel sibilo, nel rumore e nel mormorio dei verbi e significano un'indipendenza della forma dalla sostanza»].

[440] *Ivi,* p. 46. [«forma d'arte»].

[441] M.V. Ferriolo, *op. cit.,* p. 132.

klassischen Standardbegriffen. Der Angriffspunkt lag daher in der Tiefendimension. Wo auf sie verzichtet wird, wird der Raum Fläche, und die Lockerung gewohnter Perspektiven beginnt.[442]

Non è un caso che da una percezione fortemente caotica, si sviluppino ordini e forme artistiche labirintiche:

Wann immer der Zweifel an einer harmonischen Weltordnung beginnt und das Mißvergnügen an Gesellschaft und Lebensformen sich einstellt, geht der Weg ins Problematische und Interessante, in Bereiche der Verwandlung und auch der Verdunklung. Nicht der Künstler erschüttert die Ordnung, er findet eine erschütterte Ordnung vor. Aber eine Welt, in der man nicht mehr zu Hause ist, erscheint grundsätzlich Chaos, dem eine neue Ordnung auferlegt werden muss. Eine junge Generation, die das Bewusstsein der Geborgenheit nicht mehr besitzt, widerspricht und formuliert. Und erst in der Form wird sie stärker, als die sie umgebende Welt. Aus dem Labyrinth Gottes, aus dem die Türme der Kathedralen aufgestiegen sind, wird das von Menschen konstruierte Labyrinth: Der Zauber der Gärten, die Schatten der Stadt, die Magie des Zimmers, die Groteske der bürgerlichen Gesellschaft. Wenn die Welt Chaos ist, wird das Labyrinth seine künstlerische Ordnung.[443]

Da ciò emerge una percezione disorientante della città, generalmente rappresentata come «ein Labyrinth- eine künstliche Ordnung des Dunklen».[444] La costruzione spaziale risponde, pertanto, alla situazione fattuale e alchemica, al disorientamento del cittadino, che si esplicita nell'espressione artistica di ordini non solo labirintici, ma «man versucht die labile Welt mit ästhetischen Mitteln zu meistern, vom Ungesicherten ins Sublime vorzustoßen».[445] Da ciò nasce l'esigenza di ritornare ad uno spazio non antropizzato, naturale, che assume una valenza archetipica:

---

[442] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 25. [«Possiamo supporre che un processo estetico, che **è un processo semiotico,** appartenga al clima intellettuale della città, che il cittadino con la sua passione per tutte le questioni strutturali si confermi con un provocatorio - io lo faccio, ed è per questo che sono il costruttore delle città. Come si riconoscono i giovani poeti europei? All'interno del processo cognitivo che si occupa del processo creativo, il pensiero dei primi romantici si concentra principalmente sul rapporto con lo spazio: con il labirinto della città che li opprime e con l'immagine della natura che si è allontanata da loro. Entrambi sono problematici. Nello spazio noi e le cose diventiamo tridimensionali. Siamo collocati in una data realtà in cui abbiamo un effetto del tutto unico. L'univocità è oggettiva, ci obbliga ad avere un espresso alto e basso, dietro e davanti, ci obbliga ad armonie da cui vengono eliminate le disarmonie. Si tratta di un intervento sulle tensioni della nostra esperienza a favore dei termini standard classici. Il punto di attacco era quindi nella dimensione della profondità. Dove se ne fa a meno, lo spazio diventa una superficie e inizia il rilassamento delle prospettive familiari»].

[443] M. Thalmann, *Romantik und Manierismus, op. cit.,* p. 55. [«Ogni volta che sorgono dubbi su un ordine del mondo armonioso e sorge l'insoddisfazione nei confronti della società e dei modi di vita, il percorso conduce verso ciò che è problematico ed interessante, nelle aree della trasformazione e anche dell'oscurità. Non è l'artista che scuote l'ordine, ma trova un ordine frantumato. Un mondo in cui non si è più a casa appare fondamentalmente un caos, al quale occorre imporre un nuovo ordine. Una generazione giovane, che non ha più il senso di sicurezza, si contraddice e formula. E solo nella forma diventa più forte del mondo che lo circonda. Il labirinto di Dio, da cui si elevano le torri delle cattedrali, diventa il labirinto costruito dagli uomini: la magia dei giardini, le ombre delle città, la magia della stanza, il grottesco della società civile. Se il mondo è caos, il labirinto diventa il suo ordine artistico»].

[444] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 15. [«un labirinto - un ordine artificiale dell'oscurità»].

[445] *Ivi,* p. 12. [«si cerca di dominare il mondo instabile con mezzi estetici, per avanzare dall'incerto al sublime»].

Bei der Unterscheidung von elementaren Bereichen in der Natur - Unterirdisches, Erde, Wasser, Luft - handelt es sich um eine holzschnittartige Topik, die besonders markant in der Märchenform ausgeprägt ist. Sie strukturiert aber auch die Natur- bzw. Landschaftsszenerie derjenigen romantischen Romane und Erzählungen, die offensichtlich keine Maerchen im engeren genrespezifischen Sinne sind.[446]

All'interno del *Märchen,* e non solo, lo spazio naturale assume un valore nevralgico, «Bach, Wald, Wolken gliedern den Raum. Mondlicht spielt darüber hin und Vogelstimmen mischen sich ein»,[447] esso *anima* la fiaba, filtrando sia nella forma selvaggia, originaria, sia nella sua conseguente forma antropizzata, «einmal als Berg, Wald, Fels, Weite, als Vertikalismus der Natur und das andre Mal als Individuation dieser vertikalen Natur im Horizontalen, als Blumenbeet, Gitter, Enge, Garten. Beides wirkt nebeneinander im romantischen Schrifttum».[448] L'aspetto primordiale si sposa con quello storico:

Wir kennen natürlich Wörter wie Berg, Bach, Wolke, nur werder sie von den Neutönern nicht mehr mit der Vordergründigkeit des Wörterbuchs gebraucht. Der bukolische Charakter einer Liebeslandschaft, in die der Mensch gefällig hineingestellt ist, existiert nicht mehr, noch geht es um Rousseauhafte Reinheit und Unschuld der Natur. Viele dieser gängigen Schlagzeilen sind überständig geworden. Zeichen vereinfachen und verdichten zugleich. Das gibt die Dingen ein neues Dasein, das durch die äußere Welt nicht vorbestimmt ist. Eine Bestandaufnahme der Wirklichkeit fehlt, aber die Wahrheit des Vorgestellten ist da. [...] Daraus ergibt sich aber auch die oft missverstandene Kuhle des romantischen Realisationsprozesses, der den Gegenstand durch Vorstellungen ersetzt. Im Grunde haben junge Menschen nie so innig und so überlegen von den Gebirgen, Gestirnen und Labyrinthen gesprochen, von den Knoten und Kräften der Dinge. Die Lehrlinge lernen vom Meister die Kurzschrift der Natur. Und aus dem, was sie lernen, können wir eine Kanon der Urformen herauslesen, die mit Willen und Absicht zu einem Bildinhalt vereinigt, der Schlusses zur romantischen Landschaft sind.[449]

---

[446] D. Kremer, *Prosa der Romantik, op. cit.,* p. 50. [«La distinzione tra le aree elementari della natura - sottosuolo, terra, acqua, aria - è un tema simile a una xilografia che colpisce particolarmente nella forma fiabesca. Ma struttura anche lo scenario naturale o paesaggistico di quei romanzi e racconti romantici che ovviamente non sono fiabe nel senso più stretto del genere specifico»].

[447] M. Thalmann, *Das Märchen und die Moderne: zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik,* Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961, p. 47. [«Il ruscello, la foresta, le nuvole dividono lo spazio. La luce della luna risuona su di esso e si uniscono i canti degli uccelli»].

[448] M. Thalmann, *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien, op. cit.,* p. 30. [«una volta come montagna, bosco, roccia, distesa, come verticalismo della natura e l'altra volta come individuazione di questa natura verticale nell'orizzontale, come aiuola, reticolo, strettoia, giardino. Entrambi lavorano fianco a fianco nella letteratura romantica»].

[449] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* pp. 33-34. [«Naturalmente conosciamo parole come montagna, ruscello, nuvola, ma i modernisti non le usano più in primo piano nel dizionario. Il carattere bucolico di un paesaggio romantico in cui le persone sono piacevolmente collocate non esiste più, né si tratta della purezza e dell'innocenza della natura alla Rousseau. Molti di questi titoli comuni sono diventati obsoleti. I segni semplificano e condensano allo stesso tempo. Ciò conferisce alle cose una nuova esistenza che non è predeterminata dal mondo esterno. Manca un inventario della realtà, ma c'è la verità di ciò che si immagina. [...] Ma da ciò deriva anche la profondità, spesso fraintesa, del processo di realizzazione romantico, che sostituisce l'oggetto con le idee. In fondo, i giovani non hanno mai parlato così profondamente e in modo così superiore delle montagne, delle stelle e dei labirinti, dei nodi e delle forze delle cose. Gli apprendisti imparano dal maestro la stenografia della natura. E da ciò che apprendono possiamo leggere un canone di forme originali che si combinano con volontà e intenzione per formare un contenuto immagine che è la conclusione del paesaggio romantico»].

Si tratta di uno spazio naturale diverso, prima di tutto semiotico, incentrato sulla valenza del segno, del simbolo che contribuisce a coniugare la valenza archetipica, atavica, «Tal, Fluß, Berg, Wüste» sono «Urbilder des Raums»,[450] e la valenza storica, romantica.

Un primo esempio è costituito dall'*Urwasser*. L'archetipicità è veicolata dal fatto che gli spazi naturali legati all'acqua animino e vivifichino l'ambiente della fiaba, non è un caso che «es gibt keine Erzählung der Romantiker, kein Märchen ohne Bäche, Flüsse, Meere».[451] L'acqua è un archetipo perché intrinsecamente legata a questa terra, come osserva Böhme, «es gibt kein Gefühl, keine Kunst, kein Sprechen, kein Handeln, keine gesellschaftliche Einrichtung, keinen Raum auf dieser Erde, der nicht materiell oder symbolisch, direkt oder indirekt mit dem Wasser zu tun hat».[452] Essa anima l'*humus* fiabesco, configurandosi come elemento originario imprescindibile del racconto romantico, sia nelle forme naturali sia nelle forme antropizzate, semantizzandosi diversamente tra primordialità e storia, «der blaue Fluß ist das geistige Leben der Landschaft, Brunnen die kunstvolle Sprache der Städte».[453] Lo stesso meccanismo si verifica per l'uso del colore verde, che qualifica spesso la terra. Esso diviene centrale, ad esempio, nella semantizzazione del *Wald,* ma oltrepassa la funzione culturale, che sottende una positiva valenza patriottica, per riallacciarsi alle origini della vita:

> Nichts davon ist für Tiecks Grün, das weit vom "neutral in sich ruhenden" der Goetheschen Interpretation liegt, sehr aufschlußreich. Er setzt Grün als Elementafarbe von absolutem Symbolwert ein, die zwischen Gelb und Blau die größte Beweglichkeit hat und ebenso exzentrisch als konzentrisch wirken kann. Diese vitale Farbe flimmert in allen Nuances des Lebenswillens. Der Wald, das Gras, die Büsche sind grün. Sie sind grün vom "frischesten Grün des Frühlings bis zum "ernsten" Grün der Schatten und dem "fahlen"Grün des herbstlichen Grases. Es kann als "grünes Feuer" durch den Wald laufen und reizbar in "grünen Flammen" aufbrennen. Blitze flattern durch die "hellgrüne" Himmelsebene. Sterne sehen im "bläulich-grünen" Luftraum. Der Lebenslauf lag "grün und aufgefrischt" vor Magelone (IV, 356). Und schon Abdallah (V, 129) kennt eine "grüne Einsamkeit". Diese Spannweite bezeichnet Tieck als "ein erstes Geheimnis, in das die Natur dich weiht". Er nennt es ein "mütterliches Grün", aus dem "alles Lebendige aufsteigt".[454]

---

[450] *Ivi,* p. 63. [«la valle, il fiume, la montagna, il deserto»]; [«archetipi dello spazio»].

[451] *Ivi,* p. 34. [«Non esiste racconto romantico, nessuna fiaba senza ruscelli, fiumi e mari»].

[452] H. Böhme, *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 12. [«Non c'è sentimento, arte, parola, azione, istituzione sociale, spazio su questa terra che non abbia qualcosa a che fare con l'acqua, materialmente o simbolicamente, direttamente o indirettamente»].

[453] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 34. [«il fiume azzurro è la vita spirituale del paesaggio, le fontane il linguaggio artistico delle città»].

[454] M. Thalmann, *Romantik in kritischer Perspektive, op. cit.*, p. 164. [«Niente di tutto ciò è molto rivelatore per il verde di Tieck, che è ben lungi dall'essere "neutro, autonomo" dell'interpretazione di Goethe. Usa il verde come colore elementare di assoluto valore simbolico, che ha la massima flessibilità tra il giallo e il blu e può apparire tanto eccentrico quanto concentrico. Questo colore vitale scintilla in tutte le sfumature della voglia di vivere. La foresta, l'erba, i cespugli sono verdi. Sono verdi dal "verde più fresco della primavera al verde "serio" delle ombre e al verde "pallido" dell'erba autunnale. Può correre attraverso la foresta come un "fuoco verde" e bruciare irritante in "fiamme verdi". I fulmini attraversano il cielo "verde chiaro". Vedere le stelle nello spazio aereo "verde-bluastro". Il corso della vita si svolgeva "verde e rinfrescato" davanti a Magelone (IV, 356). E Abdallah (V, 129) conosce già una "solitudine verde". Tieck descrive questa gamma come "un primo segreto a cui la natura ti inizia". Lo chiama un "verde materno" da cui "tutti gli esseri viventi nascono"»].

Il verde è la vita e «l'umana perfezione va ricercata tra il verde, *tra i colori della vita*».[455] Altre forme archetipiche, che permeano l'ambiente naturale e che ricalcano una valenza simbolica, sono le nuvole, che si semantizzano in qualità di «Pluralitäten, die mehrdeutig sind».[456] Accanto agli elementi primordiali dell'acqua e dell'aria si colloca un altro paesaggio, che richiama la terra e le sue profondità da cui scaturiscono metalli, ma anche gli abissi della mente:

> Zwischen der kühlen blauen Wellenlinie des Wassers und dem brandigen Zickzack der Wolken wird in der romantischen Vorstellung die Senkrechte des Gebirges unentbehrlich. Sie, die von der Steilheit der Türme in ihren Städten erregt sind, begreifen in den Felsen das Heftige und Grauenerregende des Hochtriebs und auch den Tiefgang der Schachte, der sich unseren Augen entzieht. Auf dem Tragenden der Horizontale entsteht in der Heftigkeit des Steigens die aktive Wärme der Landschaft.[457]

Se l'atavico paesaggio montano emoziona per la sublimità, simboleggiando la profondità della psiche, si stagliano, infine, i giardini, le aiuole antropizzate, ma soprattutto, le foreste. Il *Wald* tedesco incarna la fonte spaziale da cui trae origine la cosiddetta *Naturpoesie*,[458] permeando i testi romantici,[459] e utilizzata come strumento di propaganda patriottica:

> Er ist zunächst zwar stets Ort der Verwilderung und der (bedrohlichen) Sexualität wie der eingeschlossenen Zufluchten und Idyllen, ob nun täuschend oder echt; er enthält aber nicht nur Wölfe und Hexen, sondern auch Räuber und Königssöhne, Jäger und Holzhauer, Köhler und Vogelsteller, wilde und zahme Tiere, bietet Holz, Laub, Moos, Wurzeln, Beeren, Nüsse, Blumen und Kräuter, dient also dem Lebensunterhalt. Die Jagd freilich - da zeigt sich der Forstbann - ist den Königen, ihren Söhnen oder allenfalls Jägern vorbehalten und dient vor allem zur Symbolisierung von Macht. So verwildert und urtümlich der romantische Wald auf den ersten Blick scheinen mag (und soll), er ist doch immer schon kulturell vorgeprägt, nicht nur durch die Wünsche und Bedrängnisse, die die Protagonisten dorthin führen.[460]

---

[455] M.V. Ferriolo, *op. cit.,* p. 138.

[456] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 35. [«pluralità che sono ambigue»].

[457] *Ibidem*. [«Tra la fresca linea ondulata azzurra dell'acqua e l'ondeggiante zigzag delle nuvole, la verticalità della montagna diventa indispensabile nell'immaginazione romantica. Essi, che si emozionano per la ripidità delle torri nelle loro città, comprendono nelle rocce la violenza e l'orrore della spinta verso l'alto e anche la profondità dei pozzi, che sfugge ai nostri occhi. Sul sostegno portante dell'orizzontale, emerge nella violenza della salita il calore attivo del paesaggio»].

[458] R.P. Harrison, *op. cit.,* p. 192.

[459] A riguardo cfr. E. Kerstin, *Der Wald: eine literarische Wanderung,* München ; Zürich: Piper, 2008; K. Schubenz, *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts : Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*, Göttingen, Konstanz University Press, 2020.

[460] U. Breymayer, *op. cit.,* p. 110. [«Innanzitutto è sempre un luogo di natura selvaggia e di sessualità (minacciosa), nonché di rifugi chiusi e di idilli, ingannevoli o reali che siano; ma non contiene solo lupi e streghe, ma anche ladri e figli di re, cacciatori e taglialegna, carbonai e produttori di uccelli, animali selvatici e domestici, offre legno, foglie, muschio, radici, bacche, noci, fiori ed erbe, e quindi serve al sostentamento. La caccia, ovviamente - come dimostra il divieto delle foreste - è riservata ai re, ai loro figli o, al massimo, ai cacciatori e serve principalmente a simboleggiare il potere. Per quanto selvaggia e incontaminata possa (e dovrebbe) sembrare a prima vista, la foresta romantica è sempre già plasmata culturalmente, e non solo dai desideri e dalle difficoltà che conducono lì i protagonisti»].

Il *Wald* della fiaba romantica mantiene quell'accezione culturale già rintracciata nella materia letteraria medievale: essa è già, ed ancora, percepita come un simbolo di potere, come una risorsa che può offrire legname e generale sostentamento; si configura come «archiviertes Wissen, Nostalgie wie Seelenflug».[461] La foresta è, dunque cultura, ricalca modelli già stabiliti, ma, al contempo essa risente della riscoperta della cultura pagana, atavica dove vigono le regole germaniche. Come osserva Schama:

> Si tratta sempre di una foresta della Germania settentrionale: luogo di abeti, faggi, mostruose querce deformi, contorte e avvolgenti come i divoranti mostri vegetali di Kolbe o il "re elfo" degli ontani, distruttore di bambini, della stupefacente poesia "Il re degli Elfi" di Goethe. È ancora il luogo dove gli Hänsel, le Gretel, i Franzl, per non dire di marinai e soldati, corrono il rischio di essere derubati, assassinati, divorati, di incorrere in mutazioni dell'aspetto, una o tutte queste cose insieme. La foresta è luogo di terrore, dunque. Ma è anche dispensatrice di giustizia. Le regole della romanità qui non valgono: lo status sociale e la forza della legge tradizionale si perdono chissà dove nei meandri dei suoi sentieri. [...] Religione e patriottismo, antichità e futuro: tutto si mescola nella visione romantica della foresta.[462]

Al contempo, il *Wald* diviene centro delle passioni, che, però, diversamente dal passato, iniziano ad arricchirsi adesso di una valenza psicologica.

Lo spazio cittadino, configurato in una forma labirintica, imitando la Storia, e lo spazio naturale, che echeggia luoghi atavici storicizzati, instaurano un rapporto dialogico, entrambi risemantizzati sulla base della contingenza romantica, «all das bedeutet zunächst natürlich nichts anderes als die Wiederbelebung des uralten Phantasmas "Stadt", erzeugt in den topischen Entgegensetzungen von Stadt und Land»,[463] e, nel dettaglio, «assoziierte man Stadt mit Masse, Allmacht, Zwang und Krankheit, stand Land für Individualität, Freiheit und Gesundheit».[464] In alcuni casi, il *Gegenraum* della minacciosa città è il *Wald*, che si oppone alla chiassosa città e il *topos* si riorganizza secondo la scissione città e foresta.[465] Così come al confine tra spazio antropizzato e spazio selvaggio si colloca la *Wanderung* che riveste una portata simbolica fondamentale richiamando passaggi intrinsecamente soggettivi.

Da tutti questi elementi nascono e si intersecano specifici ordini spaziali artistici, che racchiudono, in maniera totalizzante, meraviglia e stupore, deformazione e grottesco.[466] Lo spazio fiabesco è, dunque, uno spazio archetipico, storico, tedesco, cristiano, simbolico,

[461] *Ivi,* p. 112. [«conoscenza archiviata, nostalgia come volo dell'anima»].
[462] S. Schama, *op. cit.,* p. 109.
[463] G. Von Graevenitz, *op. cit.,* p. 8. [«naturalmente, tutto ciò non significa inizialmente altro che la rinascita dell'antico fantasma "città", generato nella topica contrapposizione tra città e campagna»].
[464] U. Frevert, *op. cit.,* p. 68. [«se si associava la città alla massa, all'onnipotenza, alla coercizione e alla malattia, il paese rappresentava l'individualità, la libertà e la salute»].
[465] G. Von Graevenitz, *op. cit.,* p. 7.
[466] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen*, *op. cit.,* p. 47.

universale, improntato sulla lucida consapevolezza del poter fare dell'intellettuale romantico, ma la sua base rimane sempre il recupero delle *Urformen.*

5.3. Possibilità e limiti di una lettura ecocritica

Diversi studi legati all'ecocritica hanno individuato nell'estetica romantica i prodromi della situazione attuale legata all'Antropocene, inaugurando la stagione della cosiddetta *Romantic ecology*, conosciuta anche come *Green Romanticism*, *Romantic ecocriticism, Enviromanticism.*[467] Sebbene questi termini nascano in riferimento perlopiù alla letteratura romantica inglese, è stata applicata questa valenza ermeneutica anche al Romanticismo tedesco, che vive, seppur in termini culturali e filosofici diversi, lo stesso processo transizionale. Di fatto in entrambi i casi, la modernizzazione che investe l'Inghilterra e la Germania ha trasformato «the face of the land and people's experience of place».[468] Sulla base di questa consapevolezza in merito alla percezione modificata della realtà circostante, il complesso ecocritico degli ultimi decenni ha condotto alla teorizzazione di un apparato di principi narrativi,[469] che trovano la propria centralità nel riconoscimento dello spazio in qualità di fondamento analitico. Si è valutato come un testo letterario di impronta ecocritica presenti quattro livelli di significato in merito all'ambientazione: l'interazione con i personaggi, il sottotesto socio-culturale veicolato, il significato per l'autore in relazione alla sua vita e la ricezione da parte del lettore. La centralità dello spazio è stata confermata anche da una prospettiva linguistico-pragmatica:

Ecocriticism, instead of taxing science for its use of language to represent (mimesis), examines its ability to point (deixis) [...] Deixis locates entities in space, time and social context. *Through deixis,*

[467] Per quanto riguarda più in generale il rapporto tra il Romanticismo e il filone attuale dell'ecocritica, si rimanda a Kate Rigby, *Dancing with Disaster. Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2015; K. Rigby, "Romanticism and Ecocriticism", in *The Oxford Handbook of Ecocriticism,* (G. Garrard, a cura di), Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 60-79; G., Ellermann, *Thought's Wilderness Romanticism and the Apprehension of Nature*, Redwood City, Stanford UP, 2022; D.W. Hall (a cura di), *Romantic ecocriticism: Origins and Legacies,* Lanham, Lexington Books, 2016; N. Heringman, "Introduction: Romantic Writing and Ecological Knowledge", in *Studies in Romanticism* 62 (1), 2023, pp. 1-7; T. Menely, "Rewilding with Romanticism", in *Studies in Romanticism* 62 (1), 2023, pp. 9-18.

[468] K. Rigby, *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism,* Charlottesville, London, University of Virginia Press, 2004, p. 70.

[469] Per ciò che riguarda il rapporto tra ecologia e letteratura si rimanda al complesso canonico tra cui W. Rueckert, "Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism", in *Iowa Review,* 9 (Winter 1978), pp. 71-86; L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture,* Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press, 1995; S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza,* Milano, Edizioni Ambiente, 2015.

meaning develops from what is said or signed relative to physical space: I-you, here-there, this-that. [...] Deixis expresses relative direction and orientation, the cognitive basis for description.[470]

Sulla base di queste considerazioni, che costituiscono solamente alcune delle riflessioni relative all'importanza dello spazio nello studio dell'attuale rapporto tra l'uomo e la natura, il complesso topografico, lungi dal costituire una mera cornice all'azione narrativa, si configura come lo strumento di una nuova comprensione del mondo. La centralità del *sense of place* ha riorganizzato non solo la materia letteraria,[471] ma di recente la valenza semantica dello spazio è stata riconsiderata *in toto*: «philosophischer und ethischer Grundlage des Umweltschutzes um die Entdeckung, Pflege und Wiederherstellung unmittelbarer Naturbeobachtungen und-erfahrungen, um die kognitive, affektive und letztlich ethische Verwurzelung an einem Ort, der so lange wie möglich bewohnt werden sollte».[472] Lo spazio circostante, letto in termini di osservazione, esperienza, cura, riorganizza la relazione con l'individuo, leggendolo anche come annullamento di una dicotomia, in nome di una prospettiva più fluida che considera una compartecipazione. Da qui si inserisce non solo una riflessione relativa al connubio *NaturKultur,* ma anche una riscoperta del vitalismo della natura, secondo il dinamismo della materia che si traduce nella sua *agency*, della relazionalità tra l'*Umwelt* e l'*Innenwelt,* esteriorità e interiorità, mondo non umano e mondo umano, secondo processi biosemiotici, che ha condotto alla consapevolezza dell'impossibilità della scissione dell'individuo dal suo ambiente, esplicitato anche dal principio della *transcorporeality*,[473] senza considerare l'apparato teorico più recente che rivaluta il valore dell'acqua, il cosiddetto *aquatic turn*.[474] Questi studi riabilitano il valore dello spazio, sia terrestre sia acquatico, e della sua relazione affettiva, culturale e individuale con l'essere umano riverberandosi sul tessuto narrativo. Risulta indubbiamente suggestivo appurare come il complesso dell'ecocritica teorizzi alcuni aspetti già considerati in forma filosofica, scientifica, culturale dal Romanticismo tedesco instaurando un *trait d'union* con l'attualità dell'Antropocene*,* che conferma l'idea secondo cui questo periodo storico percepisca e recepisca problematiche che si acuiranno nei secoli

[470] W. Howarth, "Some principles of Ecocriticism", in *The Ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology,* a cura di C. Glotfelty, H. Fromm, University of Georgia Press, Athens 1996, p. 80. Il corsivo è mio.
[471] A riguardo si rimanda a U.K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of theGlobal,* Oxford, Oxford University Press, 2008.
[472] G. Dürbeck, U. Stobbe (a cura di), E*cocriticism. Eine Einführung,* Köln/ Weimar/Wien, Böhlau, 2015, p. 23. [«La base filosofica ed etica della protezione ambientale riguarda la scoperta, il mantenimento e il ripristino delle osservazioni dirette e delle esperienze della natura, delle radici cognitive, affettive e, in definitiva, etiche in un luogo che dovrebbe essere abitato il più a lungo possibile»].
[473] *Ivi,* pp. 32-67.
[474]A. riguardo cfr. A. Goodbody, B. Wanning, (a cura di), *Wasser – Kultur – Ökologie Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination,* Göttingen, V&R Unipress, 2008; E., DeLoughrey, "Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene", in *English Language Notes*, 57 (1), 2019, pp. 21-35; S. Oppermann, "Storied Seas and Living Metaphors in the Blue Humanities", in *Configurations*, 27 (4), 2019, pp. 443-461; S. Oppermann, *Blue Humanities, Storied Waterscapes in the Anthropocene,* Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

successivi, ponendosi come laboratorio della modernità. È stato infatti qui appurato quanto i romantici tedeschi risentano delle prime problematiche sociali rispetto all'ambiente, ad esempio il senso di alienazione cittadino e di disorientamento cognitivo, quanto essi affrontino il problema della deforestazione con il rimboschimento e con l'elaborazione di un'etica sostenibile, quanto essi si confrontino con una riscoperta in un senso culturale della realtà circostante, quanto essi tendano ad una concezione universale, atavica, che vede il suo centro nell'acqua come fonte, taletianamente sentita, di tutta la vita umana, fino a terminare con la relazionalità tra l'individuo e l'interiorità e senza considerare la forte attualità del pensiero scientifico. Tuttavia, al contempo, risulta, a mio avviso, necessario non sovrapporre le due epoche mediante un'applicazione passiva dei principi teorici ecocritici in maniera diacronica: sarebbe fuorviante perché non terrebbe conto della peculiarità dello spazio romantico, soprattutto di quello letterario, che ingloba, sviluppa e interseca le caratteristiche fattuali, culturali, psicologiche e scientifiche sopra considerate. Lo spazio in questione non è, dunque, *ecocritico* perché viene in concomitanza animato da tutte queste valenze che s'intersecano sincreticamente tra di loro, accomunate dalla ricerca di un'unità perduta. Sebbene, *tout court*, nel complesso cognitivo romantico sia rintracciabile un'affinità in termini tematici, che denunciano l'embrionale collegamento con l'Antropocene, è necessario considerare lo spazio letterario nella sua specifica cornice storica e culturale, senza tentare forzature che lo depauperano della valenza prettamente e intrinsecamente *romantica.* Sulla base di questa valutazione preliminare ci si accinge all'analisi delle fiabe.

Sesto capitolo. Lo spazio fiabesco nel primo e nel medio Romanticismo

6.1. Melusine e ondine: tra l'atavico e la contingenza

Le figure femminili legate alla realtà dell'acqua attraversano i secoli stagliandosi nel mito tra processi di continuità e di discontinuità. La loro presenza riecheggia una dimensione spazio-temporale atavica, collocata ben prima di un approccio anche lontanamente razionalistico. Nell'opera *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* Jung appura:

> Chi guarda nell'acqua vede, è vero, la propria immagine, ma ben presto dietro di essa emergono creature viventi, probabilmente pesci, innocui abitatori del profondo - innocui, se il lago non fosse per molti abitato da spettri, da esseri acquatici di tipo speciale. Talvolta rimane impigliata nella rete del pescatore un'ondina, pesce femminile semiumano. Le ondine sono creature ammaliatrici [...] L'ondina rappresenta un livello ancor più istintuale del magico essere femminile che io designo con il termine latino Anima. Può trattarsi anche di sirene, melusine, ninfe dei boschi, grazie, figlie del re degli elfi, lamie e succubi che seducono i giovani e succhiano loro la vita. Queste figure, dirà il critico moralista, sono proiezioni di stati d'animo pieni di bramosie e di fantasie riprovevoli. Non si può negare che una tale posizione sia, entro certi limiti, giustificata. Ma è tutta la verità? L'ondina è solo il prodotto di un rilassamento morale? Non sono già esistiti molto tempo fa esseri simili, in un'epoca in cui la coscienza umana, ancora ai suoi albori, era completamente fusa con la natura? Gli spiriti dei boschi, dei campi e dei corsi d'acqua sono assai anteriori al problema della coscienza morale.[475]

Ondine e melusine hanno da sempre permeato l'immaginazione collettiva, richiamando, come osserva Jung, una valenza semantica atavica, una dimensione primigenia ed unitaria rispetto alla coscienza umana. Al contempo, questo immaginario si è legato ad una fascinazione per l'acqua, che non si configura soltanto come generico archetipo,[476] ma rientra nell'arcaico desiderio di dissoluzione dei confini dell'io, contribuendo a mettere in scena processi psicologici elementari connessi alla dissolvenza.[477] Nel corso del tempo, il tema emerge con accezioni semantiche più sviluppate; il femminile, identificato con l'acquatico e il fluente, e il mascolino, individuato come forza che contiene, vengono elaborati sulla base di una specifica relazione dialogica, spesso esprimendo un legame complesso tra mondo non umano e mondo umano. Il nucleo originario del mito risulta, dunque, essere sempre legato alle aspirazioni di

---

[475] C.G. Jung, *op. cit.,* p. 23.

[476] Anche Paracelso, tra tutti gli altri, occupatosi degli spiriti elementari, considera l'acqua come «matrice del mondo e dell'uomo». Nello specifico scrive, «Prima che il cielo e la terra fossero stati creati, lo spirito di Dio volava sulle acque ed era portato da esse: Quest'acqua era la matrice, poiché cielo e terra erano contenuti nell'acqua, e non in un'altra matrice. In essa fu recato lo spirito di Dio, cioè lo spirito divino che è nell'uomo e che le altre creature non posseggono». Cfr. T. Paracelso, *Scritti scelti,* Milano, F.lli Bocca, 1943, p. 135. Sul tema dell'importanza ancestrale dell'acqua si rimanda al già citato H. Böhme, *Kulturgeschichte des Wassers.*

[477] A.M. Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur,* Opladen, Westdeutscher Verlag GmbH, 1992, p. 9.

fusione, ma anche alle fantasie connesse al dominio e alla sottomissione.[478] Si riconosce, inoltre, come la radice di questa relazione - ancestralmente identificabile in un mitologema pagano - possa essere il rapporto madre-figlio, caricato solo successivamente di un immaginario femminile e maschile, specificatamente differenziato. Lungi dall'intraprendere questa strada interpretativa che ha comunque già condotto a degli studi a riguardo,[479] risulta interessante appurare come queste figure femminili richiamino di fatto degli archetipi già teorizzati da Jung. In primo luogo, il motivo della madre e del materno inteso come:

> la magica autorità del femminile, la saggezza e l'elevatezza spirituale che trascende i limiti dell'intelletto; ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l'istinto o l'impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile.[480]

Jung tende a significare il materno con delle caratterialità che fanno parte di due sfere semantiche divergenti, valutandolo, tuttavia, come tematica nevralgica che rientra nell'inconscio collettivo. Un ulteriore processo che viene identificato come tale è la rinascita e la trasformazione. Definita, quest'ultima, con i variegati, ma semanticamente simili, meccanismi di metempsicosi, reincarnazione, resurrezione, essa viene considerata come una testimonianza primordiale dell'umanità, che assume accezioni diverse in relazione a specifici e contingenti complessi culturali e religiosi. Nella misura in cui «la despiritualizzazione della natura»[481] ha condotto, rispetto ai primitivi, ad una difficoltà nel riconoscimento di questi elementi atavici, per Jung ne risulta fondamentale la conoscenza e il mantenimento al fine di recuperare un legame ormai perso con il mondo della natura e, dunque, con se stessi:

> Che l'uomo lo comprenda o no, *il mondo degli archetipi deve rimanergli cosciente, perché in esso egli è ancora parte della natura, legato alle proprie radici.* Una visione del mondo o un ordinamento sociale che tagli l'uomo fuori delle immagini primordiali di vita, non solo non è cultura, ma diventa sempre più simile a una prigione, a una stalla. Se le immagini primordiali rimangono in una forma o nell'altra coscienti, la loro energia fluisce nell'uomo.[482]

Da questa prospettiva, Ondina e Melusina richiamano un legame atavico e organico dell'uomo con la natura e con il complesso archetipale della vita umana. La seconda, in particolare, rievoca non solo aspetti legati alla maternità, incarnando ricordi ancestrali di una

---

[478] *Ivi,* p. 10.
[479] Si rimanda in particolar modo, per ciò che concerne la figura di Melusina, a S. Saporiti, "The Woman and the Snake/ The Woman as a Snake. The Ophidian Feminine in Ludwig Tieck's Romantic Tale *Melusine,* in *Animals and Humans in German Literature, 1800-2000,* L. Bosco e M. Latini (a cura di), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 27-42.
[480] C.G. Jung, *op. cit.,* p. 83.
[481] *Ivi,* p. 24.
[482] *Ivi,* p. 93. Il corsivo è mio.

Grande Madre,[483] determinati dalla sua ricca fecondità e dalla sua abbondanza, ma rimanda al contempo, con dei confini semantici anche piuttosto labili, alla Natura, alla sua ciclicità esplicitata dalle trasformazioni che Melusina stessa regolarmente vive. Anche l'aspetto distruttivo che la caratterizza, come appura Poirion, «probabilmente figura l'anima del mondo, la Natura che nasconde il suo misterioso rapporto con il male, con la notte».[484] La sua regolare trasformazione tende ad avvalorare questa concezione, in quanto la rappresentazione della donna-serpente risulta essere, secondo il mito greco, coincidente con l'inizio stesso del mondo, questo animale «è quasi onnipresente accompagnatore di divinità femminili della fertilità e degli inferi, essendo il serpente dopo l'ariete (primavera) ed il leone (estate) il terzo animale legato al calendario agrario-lunare, simbolo dell'inverno, periodo di gestazione, ma anche di morte».[485] Si tratterebbe, dunque, di un personaggio femminile che richiama l'ambivalenza delle forze della natura, la sua ciclicità, la fecondità, la prosperità, il legame, come parte e come mediatrice, di una realtà-altra, quale anche quella della morte, come la sua origine ctonia e acquatica rivela, in linea con l'*humus* culturale pagano nordico. Questo complesso identitario non umano si mette costantemente in relazione con il mondo umano, denunciando il profondo tentativo dialettico e, ancestralmente, di recupero di un rapporto profondo.

Come variante delle *Matres,* osserva Ginzburg «per molto tempo - secoli, addirittura millenni - matrone, fate e altre divinità benefiche e mortuarie abitarono invisibilmente l'Europa celtizzata».[486] Nella realtà medievale, le fate celtiche, con il conseguente sistema valoriale, sopravvivono in una forma risemantizzata, mantenendo quei tratti atavici, che, come visto, le connettono ad un rapporto di contiguità con la realtà naturale e universale, ma, al contempo, si rivestono della cultura del tempo, subendo, nella fattispecie, un processo di cristianizzazione. Nel 1392, su richiesta del duca Jean De Berry, Jean D'Arras scrive in prosa *La noble histoire de Lusignan* o *Le Roman de Melusine en prose.* Successivamente, tra il 1401 e il 1405, Coudrette scrive in versi *Le Roman de Lusignan ou de Parthenay,* o *Mellusine.* Così impostata, la storia di Melusina raggiunge, poi, le Fiandre e i paesi germanici. In particolare, nel 1456 Thuring di Renggeltingen, di Berna, traduce la versione di Coudrette, stampata nel 1477 e successivamente nel 1491 a Heidelberg.

La fecondità di Melusina acquisisce un valore rispondente ai processi socio-economici del tempo. Nel dettaglio, Le Goff le riconosce l'attività peculiare di dissodatrice, «le radure si

[483] Sulla presunta esistenza del matriarcato, cfr. G. Galli, *Occidente misterioso. Baccanti, Gnostici, Streghe, i vinti della storia e la loro eredità,* Milano, Rizzoli, 1987, in particolare il cap. terzo, pp. 71-98.
[484] D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medio Evo, Torino*, 1988, p. 109.
[485] U. Kindl, "Melusina. Il mito medioevale della donna serpente", in *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente,* A. Barina et al. (a cura di), Roma, Utopia, 1986, p. 45.
[486] C. Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017, p. 92.

aprono sotto i suoi passi, le foreste si trasformano in campi», e costruttrice, «essa semina sulla sua strada, nei suoi numerosi spostamenti, roccaforti e città che costruisce spesso con le sue stesse mani, alla testa di un cantiere».[487] Queste caratteristiche di dissodamento e di costruzione, insieme alla sua natura biologica feconda, le consentono non solo di acquisire lo *status* di «fata del decollo economico medievale», ma più nello specifico nel caso della casata dei Lusignano, proprio perché ella porta terre, castelli, città e lignaggio, si configura come «l'incarnazione simbolica e magica della loro ambizione sociale».[488] La storia di Melusina, come espressione della trasformazione, risponde, inoltre, al pensiero del principe di Lusignano in merito al valore della ricchezza e al suo personale obiettivo di accrescimento. Come osserva Poirion, in merito ad un'immagine riportata nel calendario della casata:

> L'immagine traduce fedelmente il pensiero del principe, ma in un codice che lo destina ai soli iniziati: astrologia e alchimia convergono per spiegare ogni cosa in base agli stessi principi.I movimenti cosmici, il tempo biologico, l'apprendistato dell'anima, i segreti della forza, le ricette per guarire, le leggi della ricchezza obbediscono alle stesse trasformazioni. Degna di particolare attenzione la ricchezza, che si rivela alla fine la suprema meraviglia fonte di ogni potere, incitamento alla ricerca dell'oro, di una tecnica che permetta di fabbricare il prezioso metallo. [...] Qui si tratta di un'alchimia di lusso, dove Melusina, la fata madre, impersona la materia, origine di tutte le metamorfosi e quindi di ogni forma di vita e di ricchezza.[489]

Il principio della trasformazione, derivante dall'alchimia, sembra essere il motivo da cui scaturisce la scelta di questo personaggio femminile come simbolo della casata: la realtà pagana concernente la natura in costante trasformazione si lega al mondo dell'alchimia come forma di conoscenza e di benessere economico. L'atavico si combina non solo con l'elemento storico-economico e biografico, ma anche con l'aspetto religioso, connettendosi a sua volta ad una forma di cristianizzazione. Ricco di matrimoni, messe, battesimi, incontri sacri, il racconto medievale comporta un indebolimento dell'aspetto pagano per abbracciare una reinterpretazione cristiana e configurarsi come baluardo di un sentire religioso, che, tuttavia, non va, secondo il pensiero di Le Goff, a mettere in discussione il nucleo, «se da un lato il romanzo di Jean D'Arras è immerso in un clima cristiano, dall'altro, nessun elemento cristiano ha un ruolo nello svolgimento della storia».[490] Il riconoscimento di un suggestivo sincretismo continua, ciononostante, a rappresentare la parte più interessante. Come appura Poirion:

---

[487] J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e del tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo,* Torino, Einaudi, 2000, pp. 306-307.
[488] *Ivi,* pp. 307-308.
[489] D. Poirion, *op. cit.,* pp. 104-105.
[490] J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e del tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo, op. cit.,* p. 305.

Dall'immaginario matriarcale, elemento e nutrimento del folklore, nel quale i racconti meravigliosi del secolo XII avevano tentato di assorbire il potere degli uomini, torna dunque a sorgere una fata, la Madre Lusigna, erede della Lucina-lunare e di ogni incarnazione di Matrona. Ma il mondo meraviglioso riappare soltanto in congiunzione col mondo epico-storico: infatti due terzi del romanzo sono occupati dalla descrizione di operazioni militari. La giustapposizione di questi due mondi era già caratteristica dei grandi romanzi in prosa del secolo XIII, dove il meraviglioso, in quanto antitesi dell'azione eroica destinata a rompere l'incantesimo, slittava necessariamente verso la sfera del diabolico. Nel romanzo della fine del XIV secolo i due elementi si combinano in modo più omogeneo, poiché il rapporto del meraviglioso con Dio ha assunto un carattere di certezza. Svanito l'odore di zolfo, molto imbarazzante in un momento in cui le streghe sono sempre più sospette, la fata può integrarsi in un nuovo sistema di significazione che mette sullo stesso piano dati mitici, genealogici e storici per costituire, in un quadro di fantapolitica, un componimento letterario quasi allegorico.[491]

Nel Seicento, avulso da processi cristiani, di alchimia e di ninfe torna a parlare Paracelso nel suo *Trattato delle ninfe, Silfidi, Pigmei, Salamandre ed altri esseri* teorizzando quattro tipi di creature, oltre quelle umane e animali, che possiedono quattro tipi di abitazioni: acquatiche, aeree, terrestri, ignee in relazione ai corrispondenti elementi naturali.[492] A sua volta, influenzata dal pensiero paracelsiano, è soprattutto la poetica romantica a non poter fare a meno di queste bellissime figure femminili, provando una fascinazione quasi magica. Quest'ultima si lega alla riscoperta di *Urbilder* spaziali e tematici, configurando il rapporto, ancor più apertamente, *in relazione al* mondo umano, e subendo, tuttavia, un'ulteriore semantizzazione e contestualizzazione rispetto alle versioni medievali a cui gli intellettuali romantici guardano. Anteriormente rispetto alla *neue Melusine* (1807-1808) di Goethe, Ludwig Tieck scrive la *Sehr wunderbare Historie von Melusina,* pubblicata nel 1800, all'alba delle nuove invasioni napoleoniche. La riscrittura fiabesca di Melusina si inserisce all'interno di un contesto storico disorientante e frammentario. Essa svolge un preciso tentativo di recupero delle proprie radici, inteso in un senso sia profondamente culturale e religioso sia atavico in merito ad un rapporto più universale con la Natura e con la Vita. Non a caso si richiamano le forze femminili. Nel 1832 il grande scrittore tedesco, nel finale della seconda parte del *Faust,* scriverà:

> Alles Vergängliche
> Ist nur ein Gleichnis;
> Das Unzulängliche,
> Hier wird's Ereignis;
> Das Unbeschreibliche,
> Hier ist's getan;
> Das Ewig-Weibliche
> Zieht uns hinan.[493]

[491] D. Poirion, *op. cit.,* p. 108.
[492] Paracelso, *Scritti alchemici e magici,* R. Schwaeble (prefazione e note), Genova, Phoenix, 1981, p. 24.
[493] Goethe, *Faust II*, K.J. Schröer (herausgegeben von), Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1888, pp. 394-395.

Sebbene il concetto sia stato oggetto di un'ampia trattazione critica e sebbene in questa sede non si ambisca a offrirne una soluzione esaustiva da un punto di vista ermeneutico, è degno di nota come il femminino, declinato secondo una pluralità semantica, fosse al centro della poetica del tempo. Nel commento all'edizione del Faust del 1888 si legge in merito a ciò «Das Wesen des Weibes beruht auf Liebe, nicht mit zu hassen, mit zu lieben ist sie da. Diese Liebe ist ein Ewiges, durch das die Welt erhalten wird».[494] Lo stesso valore della polarità femminile viene riconosciuta da Gaier, nel suo *Kommentar zu Goethes Faust.* In riferimento, infatti, alla salvezza di Faust- «Erlösung, d.h. Abrlösung», come scrive l'autore, è il principio femminile a consentire la grazia del protagonista, scrive, «Dem Ziehen des weiblichen Prinzips entspricht in dem 'hinan' des Drängen des männlichen Prinzip».[495] La possibilità offerta al personaggio maschile circa la sua elevazione è intrinsecamente legata sia alla capacità del principio maschile che spinge verso l'alto, sia alla capacità del femminino di tirare, secondo quanto lo studioso definisce un *Urgegensatz,* un'opposizione primordiale, una polarità atavica. La medesima impostazione interpretativa si riscontra nel *Kommentar* di Albrecht Schöne, dove la polarità non viene intesa secondo un discorso di sessualità, quanto di complementarietà che richiama i principi goethiani:

> Nicht um eine an die Geschlechter gebundene und sie unterscheidende Zuordnung geht es in der Chorus mysticus-Rede vom *Ewig- Weiblichen*, sondern (Goethes Grundgedanken "von *Polarität* und von *Steigerung*" folgend, die er die "zwei großen Triebräder aller Natur" genannt hat [...]) eher wohl um die Zusammenführung komplementärer Grundverhaltensweisen zu einer Totalität des Menschen. Während im Binnenspiel der *Tragödie* das irrend Strebende, Tätige und Gewaltsame doch geradezu als ein 'Ewig-Männliches' dargestellt wird, erscheint die gnädige, hilfreiche, rettende Liebe hier (metaphorisch) als *Das Ewig-Weibliche*: "unter einer weiblichen Form".[496]

Dalla prospettiva dello studioso, le due polarità, che comunque possiedono caratteristiche divergenti, compongono in maniera complementare l'umanità. Da questa prospettiva, il femminino continua a stagliarsi secondo delle convenzionali peculiarità legate alla capacità di darsi, connettendosi inestricabilmente all'amore. Quest'ultimo viene inteso, infatti, in un senso fortemente medievale-neoplatonico, sposando un'istanza cattolica che lo avvicina alla

---

[494] *Ibidem*. [«L'essenza del femminino si basa sull'amore, non sull'odio, ma sull'amore. Questo amore è un eterno attraverso il quale il mondo è sostenuto»].

[495] U. Gaier, *Kommentar zu Goethes Faust,* Stuttgart, Reclam, 2002, pp. 292, P. 304, [«salvezza, cioè il riscatto»]; [«Alla spinta del principio maschile corrisponde la trazione del principio femminile»].

[496] A.Schöne, "Goethe Faust Kommentare", Bd. 7.2, in *Sämtliche Werke,* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 817. [«Il discorso del Coro mistico sull'*eterno femminile* non riguarda un'assegnazione legata ai generi e che li distingue, ma piuttosto (seguendo le idee fondamentali di Goethe "della *polarità* e dell'*ascesa*", che egli chiamava le "due grandi ruote motrici di tutta la natura" [...]) è più probabile che riguardi il mettere insieme comportamenti di base complementari per formare un essere umano totale. Mentre nel gioco interno della *tragedia* l'errante *Streben*, l'attivo e l'energico vengono rappresentati come un 'eterno maschile', l'amore benevolo, soccorritore e salvifico appare qui (metaforicamente) come l'*eterno femminile*: «sotto una forma femminile»].

figura mediatrice di Maria, la quale consente l'elevazione verso Dio. Da questo punto di vista, l'eterno femminino è letto come ciò che tende «zum Höchsten sublimierten erotischen Erfüllungsziel».[497] L'amore, in questo processo di sublimazione, si configura come un principio di creazione e di formazione centrale, configurandosi soprattutto nella scena finale del *Faust* come «die entelechische Kraft, die über alle Natur und alle Gestalt hinaus ins Ewige steigernd und verklärend sich selbst verklärt».[498]

L'idea dell'*eros,* come potenza che consente l'elevazione, circolava già nell'*humus* culturale del primo romanticismo, testimoniando quanto molti testi di quel periodo problematizzassero la questione erotica e la presenza del femminino come capacità di sublimazione. Un esempio è costituito dai *Monologen* di Friedrich Schleiermacher, scritti proprio nel 1800, in cui il filosofo celebra il ritorno alla tradizione platonica definendo l'amore come condizione che consente la possibilità di una più alta consapevolezza.[499] Al contempo, tuttavia, come appura Rath, nella storia della ricezione letteraria, alcuni motivi del primo romanticismo, derivanti dalla *Empfindsamkeit*, sono stati valutati erroneamente come genuini:

> Bekanntlich haben die Frühromantiker entscheidende Motive, die ihr in der Rezeptionsgeschichte lange als genuin zugerechnet wurden, aus der Empfindsamkeit entlehnt, akzentuiert und popularisiert, sei das nun der liebesbetörende Mond und die Zaubernacht, die melancholische Ruinen-oder erhabene Gebirgslandschaft, die Fasznination von Gotik und Mittelalter, Mönchs- und Mutterliebe, Venuserotik oder die himmlische Liebe der Heiligen und ihrer erleuchteten, kunstliebenden Dolmetscher wie Raffael, Lukas van Leyden oder Dürer.[500]

Da questa prospettiva, nell'ambito della *Frühromantik*, anche l'amore assume diverse accezioni, tra le quali si evince, ad esempio, un'ironizzazione delle sue convenzioni, a cui contribuisce anche il giovane Tieck, il cui obiettivo è connesso alla *Wiederbelebung,* rinascita, di eco schlegeliana. Di fatto, nella raccolta del *Phantasus* venivano offerte al lettore indicazioni programmatiche incitando a guardare alle vecchie storie con gli occhi del loro tempo.[501] Già nel 1797 nella sua *Liebesgeschichte der schönen Magelone* Tieck sviluppa una concezione divergente concernente il tema erotico rivisitandolo rispetto alla narrazione

---

[497] J. Schmidt, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung,* München, Beck, 1999, p. 300. [«verso l'obiettivo di più alto appagamento erotico sublimato»].
[498] *Ivi,* p. 301. [«forza entelechia che, accrescendosi e trasfigurandosi nell'eterno, trascende ogni natura e ogni forma»].
[499] W. Hinderer "Einleitung", in *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode,* W. Hinderer (herausgegeben von), Würzburg, Verlag Königshausen, 1997, p. 12.
[500] W. Rath, "Die vergessene Liebe bei Ludwig Tieck. Zur frühromantischen Auffassung der Liebe am Beispiel der *Liebesgeschichte der schönen Magelone*", in *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, op. cit.,* p. 137. [«Come è noto, i primi romantici presero in prestito, accentuarono e popolarizzarono motivi cruciali che per lungo tempo furono loro attribuiti come genuini nella storia della loro ricezione, fossero essi la luna seducente amorosa e la notte magica, le rovine malinconiche o il sublime paesaggio montano, il fascino del gotico e del Medioevo, l'amore monaco e materno, l'erotismo di Venere o l'amore celeste dei santi e dei loro interpreti illuminati e amanti dell'arte come Raffaello, Lukas van Leyden e Dürer»].
[501] *Ivi,* p. 141.

originale, presentando una storia più divertente e legandola alla valenza psicologica dei personaggi. In particolare, Rath scrive:

> Die Erfahrung von psychischer 'Zerstreuung' aktualisiert sich. Ihre Bedeutung für Tieck wird verständlich vor dem Hintergrund der Verzeitlichung um 1800 als bestimmenden Epochenmerkmal. Mit *William Lovell* wird sie in einem 'Verbildungsroman' philosophisch reflektiert und zur Diagnose des Zeitgenossen um 1800 begutachtet, in der *Schönen Magelone* umreißt ihre Symptomatik die Gefahrenstelle in der individuellen Psychologenese: den persönlichen Umgang mit der Erotik.[502]

La riscrittura di *Magelone* risente di un approccio più psicologico e individuale rispetto all'eros. Esso viene però sviluppato all'interno della tradizione secondo una congiunzione tra contingenza e continuità letteraria, «er übersetzt die psychische "Verwirrung" in die traditionelle Motivik des Schwärmer- und Melancholiakonzeptes, die Problematik von innerer Ruhe in die Idyllenmotivik und die Herzenssache belässt er im Märchenstoff».[503] L'interesse psicologico nei confronti dell'amore si lega all'ironizzazione del rapporto tra Peter e Magelone, recepito in maniera divertente dal lettore del 1800, «die Ereignisse überschlagen sich in einer Überdrehung, die im Verständnis des Sinns der märchenhaften Geschehnisse, im Verstehen der allegorisierten psychischen Wirklichkeit, Witz erzeugt».[504]
A questa riconfigurazione tematica si legano i vari interessi di Tieck di quegli anni che si riverberano nei suoi scritti: come osserva Rath, in *Magelone*, ad esempio, vi sono riferimenti allegorici sia alla realtà religiosa sia agli studi contingenti della dinamica, che si inseriscono nel tessuto fiabesco:

> Schon deshalb kann die empfindsame Liebe den genuin frühromantischen Liebesbegriff nicht umfassen: die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts ermöglichen im sprunghaften Progreß der Naturwissenschaften - mit Französischer Revolution, Fichtes Wissenschaftstheorie und Goethes *Wilhelm Meister* - eine neue Reflexionsweite. [...] Das Entscheidende im frühromantischen Verständnis ist im weiteren Verlauf des Liebesdiskurses verdrängt worden und hat erst seit Michel Foucaults Entdeckung von der verlogenen Wahrheit der Sexualität die Chance, wieder verstanden zu werden. Die Pointe des frühromantischen Liebesbegriffes bei Tieck, die Lehre der *Schönen Magelone,* ist so einfach wie wenig respektiert: Die Zauberkraft der Liebe ist anfällig und schon vor ihrer Zeit zerstörbar. Probleme mit liebeserstickender Ehe, Gewohnheit, gesellschaftlicher Legitimation, die

[502] *Ivi,* p. 145. [«L'esperienza della "dispersione" psicologica si attualizza. Il suo significato per Tieck diventa comprensibile sullo sfondo della temporalizzazione intorno al 1800 come caratteristica distintiva dell'epoca. Con *William Lovell* viene riflessa filosoficamente in un "Verbildungsroman" ed esaminata per diagnosticare il contemporaneo intorno al 1800. Nella *Bella Magelone* i suoi sintomi delineano il punto pericoloso nella psicogenesi individuale: il rapporto personale con l'erotismo»].
[503] *Ivi,* p. 146. [«Traduce la "confusione"" psicologica nei motivi tradizionali del concetto di entusiasmo e malinconia, il problema della pace interiore nel motivo dell'idillio e lascia la questione del cuore nella materia delle fiabe»].
[504] *Ivi,* p. 148. [«Gli eventi si susseguono in un'esagerazione che crea umorismo nella comprensione del significato degli eventi fiabeschi, nella comprensione della realtà psicologica allegorizzata»].

bürgerliche Wertepalette empfindsamer Liebe kennen die Mitzwanzigjährigen in ihrem Aufbruchspathos nichts.[505]

La valenza amorosa non si lega solo ad una lettura psicologica, connessa alla rappresentazione dell'esperienza interna dell'estasi erotica,[506] ma, al contempo, subisce una rivisitazione importante in termini ironici determinati da una varietà di nuove idee emergenti in quello stesso periodo. Nel complesso, l'amore viene sviluppato come potenza che consente non tanto un'elevazione quanto una maggiore consapevolezza di sé e dell'altro:

Die schöne Magelone ist hier Bild für die Kraft der Liebe, die jeden im richtigen Verständnis seiner selbst als einem andern in sich zum Persönlichen führen kann. [...] Liebe als Erkenntnisprinzip wird hier zum hieroglyphischen Rätsel, das aus der Chiffreschrift einer Tradition, die als Kommentar über menschliche Natur gelesen wird, langwierig übersetzt und geistig wiedererweckt wird.[507]

L'amore, percepito come «selbstreferentielle Hingabe an Sehnsucht und Stimmung»,[508] viene in tal modo riconfigurato secondo il nuovo tempo, «die Kehrseite der Genese des Ichbegriffs ist der genuin romantische Liebesbegriff, wie er zum ersten Mal in Tiecks Liebesgeschichte von sich reden macht und dabei die Aufklärung als Projekt für menschliche Selbstbestimmung fortführt».[509] Tra ironia e soggettività come possibilità di espressione del sé, l'esperienza amorosa per il giovane Tieck si configura, dunque, come lo strumento non tanto di un'elevazione, quanto di una focalizzazione interiore, che consente la consapevolezza e la conoscenza di sé e dell'altro.

Tre anni dopo la riscrittura di *Magelone,* l'autore rivisita, sempre con gli occhi del suo tempo, *Melusina*, confermando nuovamente il suo interesse per il femminino, rivisto, però, sempre con gli occhi del suo tempo denunciando i medesimi elementi rintracciati in *Magelone*: interessi per gli studi pseudoscientifici, riferimenti religiosi, ironia e propensione *ante litteram* verso i meccanismi della psiche che è concretizzabile tramite l'esperienza

---

[505] *Ivi,* p. 156. [«Solo per questo motivo l'amore sensibile non può comprendere il concetto d'amore genuinamente romantico: gli anni Novanta del XVIII secolo, con il rapido progresso delle scienze naturali - con la Rivoluzione francese, la teoria della scienza di Fichte e il *Wilhelm Meister* di Goethe - hanno consentito un nuovo ambito di riflessione. [...] Ciò che era cruciale nella prima comprensione romantica venne soppresso man mano che il discorso sull'amore continuava e ha avuto la possibilità di essere compreso di nuovo solo dopo la scoperta da parte di Michel Foucault della falsa verità della sessualità. Il punto della prima concezione romantica dell'amore di Tieck, l'insegnamento della *bella Magelone*, è tanto semplice quanto poco rispettato: il potere magico dell'amore è fragile e può essere distrutto anche prima del tempo. Con pathos degli esordi, i ventenni non sanno nulla dei problemi legati ai matrimoni che soffocano l'amore, alle abitudini, alla legittimità sociale e alla gamma di valori borghesi dell'amore sensibile»].

[506] *Ivi,* p. 148.

[507] *Ivi,* p. 166. [«La bella Magelone è qui un'immagine della forza dell'amore, che può condurre ognuno al proprio sé attraverso la corretta comprensione di sé come altro. [...] L'amore come principio di conoscenza diventa un enigma geroglifico lungamente tradotto e risvegliato spiritualmente a partire dalla cifra di una tradizione letta come commento alla natura umana»].

[508] *Ibidem.* [«devozione autoreferenziale verso il desiderio e l'umore»].

[509] *Ivi,* pp. 166-167. [«L'altro lato della genesi del concetto di ego è il concetto genuinamente romantico di amore, poiché nella storia d'amore di Tieck diventa per la prima volta un nome familiare e continua così l'Illuminismo come progetto di autodeterminazione umana»].

amorosa. Nel 1800, con un presumibile velo di ironia, inaugurava la fiaba *Melusina* con un elogio al femminile, non riscontrato nelle altre versioni, nell'*incipit* scriveva:

Wie oftmals durch Gunst der Frauen Männer zu hohem Glück und Ehre gelangt sind, davon findet man in der Geschichte viele Beispiele, unter andern auch in folgender sehr wunderbaren Historie, die vielen nur ein Märchen dünken möchte, weil einige Umstände zusammen treffen, die fast an das Unwahrscheinliche gränzen.[510]

Tieck inaugura la fiaba con un elogio alla forza del femminino, come possibilità di creazione, di ricchezza e di prosperità, rifacendosi alla realtà del meraviglioso, peculiarità della fiaba, da cui era in quegli anni attratto. Il giovane autore, infatti, è proprio in relazione a questo suo interesse che **è** anche attestato da Schiller, come riportato in una lettera del 23 luglio 1799 rivolta a Goethe:

Tieck aus Berlin hat Sie besucht; ich bin begierig, wie Sie mit ihm zufrieden sind, da Sie ihn länger gesprochen haben. Mir hat er gar nicht übel gefallen; sein Ausdruck, ob er gleich keine große Kraft zeigt, ist fein, verständig und bedeutend, auch hat er nichts Kokettes noch Unbescheidenes. Ich hab ihm, da er sich einmal «Don Quijote» eingelassen, die spanische Literatur empfohlen, die ihm einen geistreichen Stoff zuführen wird und ihm, bei seiner eigenen Neigung zum Phantastischen und Romantischen, zuzusagen scheint. So müßte dieses angenehme Talent fruchtbar und gefällig wirken und in seiner Sphäre sein.[511]

Dalle parole di Schiller emerge non solo la conoscenza tra Tieck e Goethe, che condividono la rilettura del mito di questo emblematico personaggio femminile, ma anche la predilezione dell'autore romantico per l'aspetto magico, meraviglioso, fantastico, quasi in opposizione rispetto alla storicizzazione che le versioni medievali hanno realizzato del racconto.
Il 1799 è un anno fondamentale per Tieck. A marzo nasce la figlia Dorothea, nel corso dell'estate visita Jena e Weimar, incontrando per la prima volta Goethe, Schiller, Novalis, Schelling, Steffens. Si trasferisce a casa di Schlegel a Jena fino al giugno 1800 dove si lega a Fichte, incontra nuovamente Novalis a Weißenfels e Goethe a Weimar. A dicembre fa visita

---

[510] Per tutti i riferimenti testuali, cfr. L. Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften. Märchen, Dramatische Gedichte, Fragmente,* 13. Band, Berlin, Reimer, 1829. p. 69 [«Quante volte gli uomini hanno ottenuto grande felicità e onore grazie al favore delle donne lo si può trovare nella storia in molti esempi, anche nella seguente storia meravigliosa, che a molti sembra solo una favola perché si uniscono una serie di circostanze che sono quasi al limite dell'improbabile»]. Anche von Ringoltingen nella sua edizione parla di «gar wunderliche fremde Historie», cfr. T. von Ringoltingen, *Die schöne Melusina : ein Feenroman des 15. Jahrhunderts in der deutschen Übertragung des Thüring von Ringoltingen*; die Bilder im Erstdruck Basel 1473/74 nach dem Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, (herausgegeben von H. Stein-Kecks), Darmstadt, WBG, 2012, p. 41, fol. Ir.

[511] K. Günzel (vorgestellt von), *König der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbszeugnissen und Berichten,* Tübingen, Wunderlich, 1981, p. 179. [«Ti ha fatto visita Tieck da Berlino; Sono curioso di sapere quanto sei soddisfatto di lui, visto che ci parlate da tempo. Non mi è piaciuto affatto; La sua espressione, anche se non mostra grande forza, è bella, intelligente e significativa, e non c'è nulla di civettuolo o immodesto in esso. Dato che una volta ha letto Don Chisciotte, gli ho consigliato la letteratura spagnola, che gli fornirà materiale brillante e che sembra piacergli, data la sua inclinazione verso il fantastico e il romantico. Quindi questo piacevole talento dovrebbe avere un effetto fruttuoso e piacevole ed essere nella sua sfera»].

ad Herder, incontra Brentano, legge *Genoveva* davanti a Goethe al circolo di Jena.[512] Questi incontri sono testimoniati dalle lettere e dagli appunti. In particolare, Henrik Steffens, filosofo naturalista vicino a Schleiermacher ed a Schelling, in una nota in merito alla lettura di *Abdallah* e *William Lovell*, scrive:

so überraschte mich dennoch die Naturtiefe des Schmerzes, die hier laut ward und in immer wechselnden Variationen einen nächtlichen Abgrund des Daseins schaudervoll eröffnete [...] Die schmerzhaften Töne, die durch Tieck aus den dunkelsten Tiefen des Gemütes hervorbrachen, hat keiner wie er anzuschlagen gewußt.[513]

Il filosofo enfatizza la capacità di Tieck di analizzare «das Innerste des Gemütes», la parte più intima dell'animo. In una lettera di ringraziamento rivolta a Steffens, Tieck offre un ulteriore sguardo sul suo *entourage* e sulle sue fonti di ispirazioni in quanto asserisce, «Deine Liebe zu Novalis, Dein Sinn für alles Wunderbare und Poetische verband uns noch inniger».[514] La stima per Novalis è tale che sempre nell'estate del 1799 appunta:

Im Sommer dieses Jahres sah ich ihn zuerst, als ich meinen Freund Wilh. Schlegel in Jena besuchte, und unsre Bekanntschaft wurde sogleich zur vertrautesten Freundschaft. Es waren schöne Tage, die wir mit Schlegel, Schelling und einigen andern Freunden verlebten. Auf meiner Rückreise besuchte ich ihn in seinem Hause und lernte seine Familie kennen. Hier las es mir «Die Lehrlinge zu Saïs» und manche seiner Fragmente vor. Er begleitete mich dann nach Halle, und wir genossen in Giebichenstein im Reichardtschen Hause noch einige sehr heitere Stunden. Um diese Zeit war in ihm der erste Gedanke zum «Ofterdingen» entstanden. Damals hatte er auch einige von seinen «Geistlichen Liedern» schon gedichtet, sie sollten eine Teil eines christlichen Gesangbuches ausmachen, welches er mit einer Sammlung von Predigten begleiten wollte. Er war übrigens in seinen Berufsarbeiten sehr fleißig, alles was er tat, tat er mit Liebe, und auch das Geringste war ihm nicht unbedeutend.[515]

[512]K. Günzel, *op. cit.,* p. 487.
[513] *Ivi,* p. 178. [«Mi sorprese tuttavia la profondità naturale del dolore che qui risuonava forte e, in variazioni sempre diverse, apriva spaventosamente ad un abisso notturno dell'esistenza [...] Nessuno come lui è riuscito a cogliere i toni dolorosi che emergevano in Tieck dalle profondità più oscure dell'animo»].
[514] *Ivi,* p. 179. [«Il tuo amore per Novalis, il tuo senso per tutto ciò che è meraviglioso e poetico ci hanno unito ancora più strettamente»].
[515] *Ivi,* p. 180. [«L'ho visto per la prima volta nell'estate di quest'anno quando ho incontrato il mio amico Wilh. Schlegel visitò Jena e la nostra conoscenza divenne subito la più intima delle amicizie. Sono stati giorni bellissimi quelli che abbiamo trascorso con Schlegel, Schelling e alcuni altri amici. Durante il viaggio di ritorno sono andato a trovarlo a casa sua e ho conosciuto la sua famiglia. Qui mi ha letto "Gli apprendisti di Saïs" e alcuni suoi frammenti. Poi mi ha accompagnato ad Halle e abbiamo trascorso alcune ore molto allegre nella casa Reichardt a Giebichenstein. Fu in quel periodo che gli venne in mente il primo pensiero su "Ofterdingen". A quel tempo aveva già composto alcuni dei suoi "Canti spirituali"; essi dovevano far parte di un libro di inni cristiani, che volle accompagnare con una raccolta di sermoni; A proposito, era molto laborioso nel suo lavoro professionale, tutto ciò che faceva lo faceva con amore, e anche la cosa più piccola non era insignificante per lui»].

Nel febbraio del 1800 Novalis scrive a Tieck «Ich höre, dass Du eine «Wundersame Melusine» gedichtet hast. Auf alles bin ich gespannt - besonders auch auf Dein Gedicht über Böhme»[516] e continua sempre nella stessa lettera:

> Jakob Böhme lese ich jetzt im Zusammenhange und fange ihn an zu verstehn, wie er verstanden werden muss. Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären - Ein echtes Chaos voll dunkler Begier und wunderbarem Leben - einen wahren, auseinander gehenden Mikrokosmus. Es ist mir sehr lieb, ihn durch Dich kennengelernt zu haben…[517]

La lettera di Novalis è fondamentale per due motivi. Da una parte perché getta luce sul fatto che agli inizi del 1800 Tieck abbia già terminato e diffuso la sua opera. Ciò fa presumibilmente pensare che sia stata scritta nel corso dell'autunno dopo i fruttuosi incontri estivi. Di fatto, in una lettera alla sorella Sophie dei primi mesi del 1800 sostiene di essere sempre malato.[518] Ancor più importante risulta la stima che in questo momento prova per il mistico tedesco Jakob Böhme. Tramite, infatti, un appunto di Rudolf Köpke sappiamo che nell'ambito del circolo di Jena ci fossero tra Tieck e Fichte delle discussioni a riguardo, «Die Gespräche über Jakob Böhme wollten zu keinem Frieden führen. Tieck blieb dabei stehen, dass er ein Prophet, Fichte, dass er ein verworrener Träumer sei».[519] Tramite il medesimo appunto emerge, inoltre, che Novalis lesse a Jena «einen Vortrag, der einen eifrigen Streit hervorrief, weil man fand, dass er sich darin zum Katholizismus bekannt habe»,[520] considerando presumibile possa trattarsi di *Christenheit oder Europa.*

La *Melusina* di Tieck è, dunque, il risultato di una storia atavica che incontra la specificità culturale romantica e biografica dell'autore.

---

[516] *Ivi,* p. 203. [«Ho sentito che hai scritto una "Meravigliosa Melusine". Sono entusiasta di tutto, specialmente della tua poesia su Böhme»].
[517] *Ivi,* p. 204. [«Adesso leggo Jakob Böhme nel suo contesto e comincio a capirlo come ha bisogno di essere capito. Puoi certamente vedere in lui la potente primavera con le sue forze che si gonfiano, guidano, formano e mescolano, che danno vita al mondo dall'interno - un vero caos pieno di desideri oscuri e vita meravigliosa - un vero microcosmo divergente. Sono molto felice di averlo conosciuto tramite te...»].
[518] *Ivi,* p. 206.
[519] *Ivi,* pp. 194-195.
[520] *Ivi,* p. 194.

6.2. I luoghi del racconto

In precedenza è stato appurato come il mito subisca delle rivisitazioni di significato tra l'ancestralità e la contingenza. Questo processo di contestualizzazione letteraria si riverbera anche sul piano spaziale. Harf-Lancner prefigura la figura di Melusina nella letteratura latina del dodicesimo e del tredicesimo secolo, nel dettaglio, in *De Nugis Curialum* (1181-1193) di Gautier Map, *Super Apocalypsum* (fine del dodicesimo secolo) di Geoffroi d'Auxerre, *Otia Imperialia* (1209-1214) di Gervais de Tilbury. Lo studioso enfatizza come già qui emergano aspetti topici, legati allo spazio e ai nuclei tematici, che si mantengono nei secoli e che possono essere riassunti in tre fasi: l'incontro tra la fata, qualificata come bellissima, e l'eroe umano, solo e disorientato, che si verifica *sempre* presso una foresta vicino ad una zona di acqua, quale il mare oppure il fiume. Segue il patto e, da ultimo, la violazione della promessa che viene generalmente ambientata all'interno del castello, in una camera o in un bagno. La storia termina con la sparizione della fata.[521] Questo schema tematico-spaziale si sviluppa come un *Leimotiv* nella rappresentazione letteraria dell'incontro tra la realtà umana e quella non umana, richiamando un'atavica ritualità. La versione medievale di Jean D'Arras, da cui scaturiscono le altre, mantiene questi luoghi topici, ma realizza contestualmente un ampliamento e una specificazione topografica che soggiace all'obiettivo della scrittura del racconto, quello, ossia, biografico legato alla rappresentazione della casata dei Lusignano. La foresta acquisisce, pertanto, un riferimento onomastico chiaro: nei pressi della città francese di Poitiers, si trova la «fôret de Colombiers», presso cui si trova la «Fontaine de Soif» dove accade l'incontro magico.[522] I figli di Melusina partono, poi, alla conquista di Cipro e dell'Armenia, feudi leggendari dei Lusignano. Dopo il tradimento, che si verifica in un bagno, Melusina scompare e - enfatizzando la cristianizzazione del racconto - Raimondo si reca a Roma per chiedere il perdono di fronte al Papa.

In un nuovo clima culturale, Tieck, rilegge la storia di von Ringoltingen, traduzione, a sua volta, di Coudrette, rilegge il testo.[523] L'autore romantico perlopiù *mantiene* i luoghi atavici e originari, ma ridimensiona la portata semantica connessa alla rappresentazione della casata per ridisegnare il tessuto spaziale in relazione all'estetica del tempo, talvolta addirittura

[521] L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine: La naissance des fées*, Paris, Editions Champion, 1984, pp. 120-154.
[522] *Ivi,* p. 162.
[523] A riguardo, S. Saporito, *op. cit.*, p. 34, scrive, «At a first reading, Tieck's Melusine does not seem to diverge from the versions written by his predecessors, and in particular from that of Thüring von Ringoltingen. His starting point was probably a recent edition, perhaps the *Buch der Liebe* (Book of Love) by Feierabend, which Tieck certainly knew. In fact, while the thematic core remains the same, Tieck does make changes with regard to both form and theme. He shortens and summarises the genealogical references - which are extensive in the medieval versions - by focusing on the characterisation of Melusine and on the symbolic humanity/ animality relationship».

modificando l'ambientazione originaria per veicolare un messaggio intrinsecamente romantico. Muovendosi tra il mantenimento di quei luoghi già presenti nelle versioni precedenti e la loro significazione secondo la contingenza culturale, Tieck ricostruisce lo spazio fiabesco.

Sehr wunderbare Historie von der Melusina

6.2.1. Il *Wald*

La storia di Melusina inizia, nel caso delle versioni medievali, in una realtà specificatamente denominata. Von Ringoltingen stabilisce chiari riferimenti spazio-temporali, in maniera linearmente pedissequa rispetto a quelli offerti da Coudrette, l'autore francese scrive «il est vray que ou temps ancïen / aprés le temps Othovïen / ot en Poitou un noble conte», vv. 145-147,[524] von Ringoltingen riecheggia «nach der Zeit des Königes von Franckreich / gennannt Otto / da war zu Potiers in dem Königreich zu Frankreich ein edler Graff» (p. 4).[525] Dopo questa introduzione che contribuisce a storicizzare il racconto si inserisce una descrizione dell'area circostante. Coudrette scrive «Par Poitou ot foyson de boys / grans forests et grans arbres doiz / en la forest de Coulombiers / qui n'est pas trop loing de Poittiers / Pour lors ot en Forest un conte», vv. 177-181. Von Ringoltingen, sebbene cambiando il nome della foresta, ricalca «Nun waren in dem Lande zu Potiers viel grosse Wälder und auch Höltzer / und besonder so hiesse ein Wald der Körbstforst / in demselbigen Wald war gegessen ein gar edler Graff von dem Forst» (p. 4). In entrambe le versioni sin dall'*incipit* si fa riferimento ad un'area selvaggia intorno alla cittadina francese di Poitiers, caratterizzata da «foreste molto ampie e boschi», che, tuttavia, è stata antropizzata, in quanto nella foresta vive un conte, seppur in estrema povertà e, si potrebbe immaginare, lontano dallo spazio sociale, in maniera precaria. Queste versioni del primo e del tardo Quattrocento, di area romanza e di area tedesca, consentono, pertanto, di definire l'area della *forest* e del *Wald* come oramai controllata dall'uomo rispetto al dodicesimo secolo; in comparazione a questo periodo, essa risulta nettamente più vivibile. Di fatto, come già appurato nel capitolo precedente, sin dal quindicesimo secolo, le arti figurative e letterarie tendono ad offrire un'immagine sempre più

[524] Per tutti i riferimenti alla versione francese, cfr. Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan,* E. Roach (introduction, notes et glossaire par), Paris, Klincksieck, 1982.
[525] Per tutti i riferimenti alla versione tedesca, cfr. T. Von Ringoltingen, *Melusine,* Stuttgart, Reclam, 1991. Vengono riportate tra parentesi le pagine di riferimento.

antropizzata dello spazio selvaggio. Soffermandosi sull'aspetto etimologico emerge come von Ringoltingen traduca *forest* e *bois* rispettivamente con *Wald* e con *Holz:* i due termini tedeschi, che saranno mantenuti ugualmente da Tieck, rivelano le stesse valenze semantiche dei due lemmi francesi. Per ciò che concerne il sostantivo *Wald*, nel *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* si legge:

der gefühlswert des wortes hat sich im lauf der zeit stark verändert. im mittelalter gilt der wald als ein unwirtlicher ort, wo wilde thiere und böse geister ihr wesen treiben, wo der mensch aber nicht gerne weilt. darum tritt in dichtungen wald für die einöde, wüste des orients ein.[...] der wald ist der aufenthalt des landflüchtigen verbrechers, der einsiedler und andrer, die sich aus der gesellschaft der menschen zurückziehen. [...] es galt darum im mittelalter als eine starke verwünschung, wenn man jemand in den wald wünschte. [...] allmählich verlor der wald, der ungeheuren rodungen anheimfiel, seine schrecken und je mehr man in Deutschland zu einer lebensweise überging, bei der viele menschen dichtgedrängt neben einander wohnen muszten, desto mehr regt sich die freude an der freiheit und ungebundenheit, der stille und schönheit des waldes. sie kommt auch in der litteratur seit dem 17. jahrh. zum ausdruck. [...]. besonders waren die romantiker für die reize und die poesie des waldes empfänglich und haben allen stimmungen, die der wald im deutschen gemüt hervorruft, ausdruck gegeben; von den pflanzennamen abgesehen, tritt die grosze masse der zusammensetzungen mit wald- und waldes- erst in der romantischen dichtung auf.[526]

Sul piano semantico il termine *Wald* racchiude la medesima valenza medievale di *forest*, essendo percepito come luogo inospitale e pericoloso. Esso perde questa accezione nel corso del Romanticismo tedesco quando, complici i processi di socializzazione attivati dagli ambienti urbani, subirà una rivalutazione positiva esplicitata dalla celeberrima *Waldeinsamkeit.* Accanto al *Wald* e alla *forest*, Coudrette e von Ringoltingen presentano un ulteriore lemma concernente quest'area, *Forest*, scritta in maiuscolo dall'autore romanzo e riportata come *Forst* nella versione tedesca. Il primo fa riferimento alla presenza del nobile in questo luogo, «en Forest un conte», v. 181, o al titolo «le comte de Forez», «le conte de Forests», v. 237, «li quens de Forests», v. 205, «li quens de Forest», v. 197 e v. 248. Emerge con la lettera minuscola, *forest,* per designare l'area geografica più o meno antropizzata, con la lettera maiuscola, *Forest*, per indicare la proprietà. La medesima valenza viene assorbita dalla versione di von Ringoltingen dove si fa riferimento al «Graff vom Forst» o al «Graff von dem Forst» (pp. 4-5). Per esprimere l'appartenenza, Coudrette cambia la scrittura,

[526] *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm,* digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>, abgerufen am 11.07.2024, Wort "Wald", Bd. 27, pp. 1072- 1087. [«Il valore emotivo della parola è cambiato notevolmente nel tempo. Nel Medioevo la foresta era considerata un luogo inospitale, dove vagavano animali selvatici e spiriti maligni, ma dove le persone non amavano restare. Ecco perché nei sigilli la foresta rappresenta la desolazione e il deserto dell'Oriente.[...] la foresta è la dimora del criminale fuggitivo, dell'eremita e di altri che si ritirano dalla società umana. [...] Ecco perché nel Medioevo era considerata una forte maledizione se si augurava a qualcuno di entrare nella foresta. [...] poco a poco il bosco, vittima di un'enorme deforestazione, perse il suo terrore e quanto più in Germania si passò a uno stile di vita in cui molte persone dovevano vivere insieme, tanto più nasceva la gioia della libertà e dell'indipendenza, il silenzio e la bellezza del bosco. Ciò è apparso anche nella letteratura dal XVII secolo [...]. I romantici furono particolarmente ricettivi al fascino e alla poesia del bosco e diedero espressione a tutti gli stati d'animo che il bosco suscita nell'animo tedesco; A parte i nomi delle piante, la maggior parte delle composizioni con foreste e boschi compaiono solo nella poesia romantica»].

l'autore tedesco modifica, invece, proprio il lemma, rinunciando al *Wald* e utilizzando la forma rivisitata di *forest*, ossia *Forst*. Questa differenziazione risponde ad un aspetto di matrice economica. Nel già citato *Wörterbuch,* si legge:

im mittelalter wird *wald* vorwiegend als gemeinbesitz einer markgenossenschaft angesehen, so dasz *wald* selbst gleichbedeutend mit mark steht [...] er bildet so den gegensatz zum *forst*, der dem gemeinbesitz entzogen ist und sich im besitz eines herrn befindet.[527]

Nella realtà medievale tedesca il *Wald* risponde a dinamiche commerciali comunitarie, esplicitando un aspetto pubblico. Per indicare la proprietà privata la lingua tedesca assorbe la forma rivisitata di *forest,* che, come visto in precedenza, si configura già nel Medioevo romanzo come proprietà del signore. Il *Wald* manca di quella accezione elitaria ed esclusiva di matrice economica-nobiliare, che, al contrario, *forest* possiede. Per ovviare questa mancanza culturale si ingloba *Forst* che nel *Wörterbuch* è riportato proprio in relazione al senso della proprietà:

da nun die gemeinwälder der markgenossen wesentlich zur weide und mast dienten [...]Bis auf heute ist uns wald das allgemeine wort geblieben und forst hat die engere vorstellung eines herrenwaldes, kammerforstes, daher auch die förster im dienst der herren stehn, die markgenossen genau genommen keine förster halten und die gerichtstätte gern im forst lag.[...] forst und wald stehn häufig ganz gleichbedeutend.[528]

Sebbene utilizzati poi in maniera sinonimica, il *Wald* e il *Forst* esprimono originariamente due valenze economiche e due approcci nei confronti delle aree selvagge circostanti diverse, uno, di matrice tedesco, pubblico, l'altro di matrice latino e romanzo relativo al possesso in relazione alla definita gerarchia sociale. Ciò è confermato già dall' importante dizionario settecentesco *Adelung* che riconosce come il termine *Forst* faccia perlopiù riferimento ad una foresta privata e vietata.[529]

La labilità delle differenze tra i due sostantivi consiste, inoltre, nella percezione di questo spazio: nel Medioevo romanzo la *forest,* sebbene costituisca una risorsa, rappresenta ancora il confine per antonomasia. Nell'accezione tedesca la derivazione etimologica originaria, *foris*,

[527] Alla medesima voce "Wald" [«Nel Medioevo il Wald era visto soprattutto come proprietà comune di una cooperativa di mercato, tanto che il Wald stesso era sinonimo di marchio [...] Si contrappone così al Forst, che viene sottratto alla proprietà comune ed è posseduto da un signore»].

[528] Si rimanda alla voce "Forst", Bd 4, p. 3. [«Poiché i comuni Wälder del Markgenossen venivano utilizzati essenzialmente per il pascolo e l'ingrasso [...] Fino ad oggi, Wald è rimasto per noi la parola generale e Forst possiede l'idea più ristretta di foresta padronale, erario, motivo per cui i Förster sono al servizio dei signori, per i Markgenossen non c'erano guardie forestali (Förster) e il luogo dell'attuazione della giustizia era il Forst» [...] Forst e Wald sono spesso usati in forma sinonimica»].

[529] Si rimanda alla terza voce di "Forst" dell'*Adelung - Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart,* online, «Adelung - Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart».

viene messa in relazione ad altre realtà percepite come esterne, per cui questo spazio non è l'unico ad essere visto come tale:

> das wort mögen also die Franken in Gallien eingeführt haben, von wo es sich weiter erstreckte; wäre es lateinischen ursprungs, warum zeigte es sich nicht schon früher und anderwärts? und wie schwer fällt lateinische deutung. man zieht dazu foras, foris, fr. hors, und forestiere ist freilich ein auswärtiger, forensis, extraneus, allenfalls ein landmann, aber noch kein förster; aus dem wald zu den leuten kommen bezeichnet den gegensatz von dorf oder stadt, darum ist das auswärts noch nicht der wald, es wäre ebenwol die heide, das gebirge oder ein nachbardorf.[530]

Sebbene risulti difficile, per ammissione dei fratelli Grimm, rintracciare l'esatta percezione della foresta come *esclusivo* spazio alieno rispetto a quello antropizzato, è interessante appurare come il *Wald* - e si osservi bene come i due filologi usino proprio questo termine e non *Forst* - sia di fatto percepito e recepito in opposizione rispetto al villaggio e alla città, considerate nella valenza dell'antropizzazione e, dunque, della civilizzazione. Nonostante, cioè, non costituisca l'unico luogo ad essere rintracciato in questo modo, condividendo il medesimo significato con la brughiera o con le montagne, il *Wald* possiede, come *forest*, questa accezione di separazione dallo spazio antropizzato: in entrambe le versioni letterarie i due termini, come si vedrà, costituiscono due dicotomie rispetto alla realtà urbana e sociale. Al contempo, se si consulta l'*Adelung,* emerge un'ulteriore differenziazione fattuale rispetto alla controparte francese. Da una parte, il *Wald* viene riconosciuto nella sua maestosa selvatichezza, «weil ein Wald doch der wildeste Anblick in der Natur ist»,[531] al contempo, sin dal primo riferimento si enfatizza la settecentesca possibilità di *disporre* dello stesso, muovendosi liberamente «in den Wald, durch einen Wald gehen, fahren, reisen», avallando e veicolando sul piano lessicale i riusciti tentativi di antropizzazione.

Nell'ambito della descrizione di questa zona von Ringoltingen, come traduzione di *bois*, usa *Holtz,* offrendo una quarta valenza semantica allo spazio selvaggio. Nel *Wörterbuch*, il termine è messo in relazione a *bois* proprio dai fratelli Grimm: «holz, eine mit waldbäumen und sträuchern dicht bestandene fläche, wald, wie franz. bois».[532] Il lemma non è solo assimilato a quello francese, ma è possibile appurare anche una differenza tra *Wald* e *Holz*:

---

[530] Si rimanda sempre alla voce "Forst" del Dizionario dei Fratelli Grimm. [«I Franchi potrebbero aver introdotto la parola in Gallia, da dove si diffuse ulteriormente; se fosse di origine latina, perché non è comparso prima e altrove? e quanto sia difficile interpretare il latino. si usa foras, foris, fr. hors, e forestiere è certamente uno straniero, forensis, extraneus, tutt'al più un agricoltore, ma non ancora un guardaboschi; venire dalla gente dal Wald descrive l'opposto di villaggio o città, motivo per cui l'esterno non è il Wald, ma sarebbe anche la brughiera, le montagne o un villaggio vicino»].

[531] Si rimanda alla voce "Wald" dell'Adelung. [«perché una foresta è lo spettacolo più selvaggio della natura»].

[532] Si rimanda al lemma "Holz" del Dizionario dei Fratelli Grimm, Bd 10, p. 1763. [«Un'area densamente ricoperta di alberi e cespugli forestali, Wald, come quella francese, bois»].

der naheliegende begriffsübergang von 'wald' zu 'holz' scheint nur vereinzelt eingetreten zu sein. [...]dagegen wird häufiger das laubwerk des baumes, die grünen äste, als wald bezeichnet. diese bedeutung gehört nach Adelung der forstsprache an: wie nun aber ein wald, wie gedacht, nicht anders, als ein mit holtz bewachsener ort ist; also werden auch an vielen orten nach dem jäger-termino alle äste und zacken, die an einem baume stehen, wald genennet, dasz man insgemein sagt: der baum habe viel oder wenig wald.[533]

Sebbene i confini tra i due sostantivi siano nell'uso dell'epoca instabili, emerge una differenziazione in termini botanici, in quanto *Wald* designa la parte superiore degli alberi e la floridezza di questi. *Holz* sembra, invece, mancare di accezioni semantiche specifiche legate all'aspetto economico-sociale - quale la gerarchia - o culturale - quale la paura e il senso di separazione -, ma si riallaccia al *bois* francese che, come già visto in precedenza, si distanzia dalle valenze di *forest* per comportare un significato di maggiore neutralità e inclusività. Per ricapitolare, *Wald* e *forest* condividono culturalmente atavici timori ed entrambi vengono percepiti come esterni rispetto allo spazio antropizzato; la differenza consiste sia nell'uso e nell'appartenenza sociale che si traduce nell'acquisizione linguistica del privato *Forst* come alternativo al comunitario *Wald*, sia, rifacendosi all'*Adelung*, alla possibilità di muoversi e dunque di utilizzare questo spazio, che nel Settecento risulta oramai consolidata. Rispetto ad *Holz*, assimilato a *bois*, *Wald* possiede una specifica valenza botanica.

La storia di Melusina inizia, pertanto, con la presentazione di un'area urbana, Poitiers, e una realtà selvaggia, declinata, quest'ultima, con tre sostantivi diversi, *Wald*, *Forst*, *Holz*. Nel complesso, in von Ringoltingen il termine *Wald* viene utilizzato per 13 volte: linearmente rispetto alla trama, 3 volte come presentazione dell'area di Poitou (p. 4), 1 volta in relazione al *topos* del perdersi (p. 6), 1 volta per denominare topograficamente Columpiers (p. 6), 1 volta in relazione alla suggestiva immagine del chiaro di luna con il verbo «cavalcare» (p. 6), un'altra volta in relazione al «cavalcare» nella foresta (p. 7). Scompaiono i riferimenti al *Wald* durante l'incontro con Melusina, si fa esclusivo riferimento al *Durstbrunn,* alla fontana della sete. Il termine occorre poi, ritornato a Poitiers, 1 volta sempre in merito alla caccia con lo zio Emmerich accompagnato dal verbo «addentrarsi», «entrare», «entritt mir in dem Wald / dem Gejägd nach» (p. 16), 1 volta in maniera generica per indicare l'area selvaggia circostante, insieme a terre coltivate, boschi e rocce (p. 19), in merito al trasferimento nel *Wald* in occasione delle nozze, 1 volta con il verbo «cavalcare» offrendo un'immagine di separazione del villaggio rispetto a quest'area e 2 volte per definirla «sie schieden von Potiers

[533] Si rimanda alla stessa voce "Wald". [«L'ovvio passaggio concettuale da Wald a Holz sembra essersi verificato solo sporadicamente. [...] invece la chioma dell'albero, i rami verdi, viene più spesso definita foresta. Secondo l'*Adelung* questo significato appartiene al linguaggio forestale: così come un Wald, come si pensa, non è altro che un luogo ricoperto di Holtz; dunque in molti luoghi tutti i rami e gli spuntoni che sono su un albero vengono chiamati Wald secondo la terminologia del cacciatore, tanto che generalmente si dice: l'albero ha molta o poca foresta»].

/ und ritten gegen dem Wald zu / auff Columpier durch das Dörfflein / und den Wald gegen den Felsen», «und bey dem Durstbrunnen / und auch allenthalben dem Walde» (p. 23), infine, l'ultima volta, in occasione del congedo, Reymund accompagna gli ospiti per la foresta, ricorre sempre il verbo «cavalcare» (p. 29). Nel complesso, in von Ringoltingen, *Wald* si lega all'addentrarsi, al muoversi, al cavalcare, verbo che accompagna il sostantivo 4 volte, veicolando la possibilità di movimento e di utilizzazione di quest'area selvaggia, la presenza implicita dei cavalli rimanda anche allo *status* di coloro che entrano in questo spazio. Designa il luogo dell'anticamente simbolica caccia, richiama, però, anche il perdersi, manifestando ancora atavici pericoli e ricorre, infine, come riferimento generico per indicare l'area naturale opposta a quella urbana. *Forst* occorre 11 volte sempre in relazione alla proprietà del conte (pp. 4-6). *Holtz* ritorna 6 volte perlopiù come complemento di luogo, 1 volta come rappresentazione dell'area selvaggia (p. 4), 1 volta come «reiten durch das Holtz» (p. 7), 1 volta come complemento di stato in luogo in riferimento al fuoco acceso dai pastori (p. 8), 1 volta per indicare l'arrivo del cinghiale «durch das Holtz» (p. 9), 1 per indicare l'area selvaggia circostante insieme a terre e campi, «viel Erdrichs, Feldes und Holtz» (p. 15) e anche l'ultima volta con quest'accezione insieme a foreste e rocce, «an Holtz und Felsen / an Wald und Land» (p. 18). *Holz*, rispetto a *Wald*, è utilizzato per indicare lo spostamento, la possibilità dell'utilizzazione da parte dei lavoratori, quali i pastori, e in maniera generica per designare l'area non urbana, quella coltivata e quella ancora selvaggia. Richiama solo implicitamente la caccia, e in maniera meno accentuata, in riferimento alla presenza del cinghiale e come sottintesa ambientazione dell'incidente.

Come si può appurare da questa breve panoramica, di fatto, nel tardo Quattrocento i due termini evocano piuttosto sinonimicamente un'area selvaggia alquanto controllata e dominata dall'uomo; rispetto alla differenza, più netta, di *bois-forest* del dodicesimo secolo, la labilità nell'uso dei due termini è maggiore, rivelando quanto i timori lontani siano ormai un ricordo in nome di un utilitarismo che supera i confini spaziali ed etimologici. Potrebbe esistere, a mio avviso, un'accezione di antropizzazione lievemente maggiore manifestata da *Holz,* la cifra di ciò è data dal fatto che esso sia accostato e messo in relazione due volte ai territori coltivati quasi ad enfatizzare la potenzialità e le risorse di quel territorio; in entrambi i casi è comunque evidente una separazione dall'area urbana *in toto*.

In maniera contrastiva, in Tieck il termine *Wald* viene utilizzato doppiamente, per un totale di 24 volte: nella prima parte del racconto, linearmente rispetto alla trama occorre 3 volte come residenza del conte sotto forma di complemento di luogo (p. 69, p. 70, p. 72), 1 volta in merito all'attività della caccia (p. 73), 1 volta in merito all'allontanamento dei cacciatori e il rimanere da soli (p. 73) , 1 volta legato all'immagine del chiaro di luna e della notte (p. 73),

Leitmotive, questi ultimi tre, caccia, disorientamento, chiaro di luna, che vengono non solo assorbiti da von Ringoltingen, ma possiedono di per sé una stratificata stereotipizzazione. In maniera esclusiva, come scelta arbitraria di Tieck, in merito all'ambientazione dell'incontro con Melusina, *Wald* occorre 1 volta come «am Brunnen im Walde» (p. 77), in maniera potenziata 11 volte come composto, *Waldbrunn* e in relazione perlopiù ad un complemento di stato in luogo o moto a luogo (p. 77, pp. 80-85). L'autore romantico riorganizza spazialmente quanto nelle versioni precedenti veniva riportato solo come *Durstbrunn.* Il pozzo della foresta viene rappresentato in una forma dicotomica rispetto all'area antropizzata del castello, mantenendo le accezioni della separazione spaziale veicolate dal complemento di luogo e, comunque, rappresentando un aspetto già presente nella versione medievale. Occorre, poi, 2 volte legato alla presenza della bellissima donna (p. 77), una delle quali richiamando l'immagine culturale del *Waldweib*, sotto forma del «Fräulein im Walde» (p. 81), 2 volte in relazione al tema dell'aver perso il conte nella foresta (p. 80), 1 volta come complemento di moto per luogo «durch den Wald» in merito allo spostamento in occasione delle nozze (p. 85). Viene utilizzato un'ultima volta come «im grünen Wald», nella terza parte del racconto, quando Melusina rievoca nostalgicamente l'incontro iniziale con Reymund (p. 128). *Forst* viene usato 6 volte sempre in relazione alla proprietà del conte (pp. 69-72). *Holz* occorre 5 volte, 1 volta con il verbo «ritten» (p. 73), 2 come complemento di luogo, come in von Ringoltingen, per contestualizzare il fuoco acceso dai pastori e l'arrivo del cinghiale (p. 75), 1 in merito alla perquisizione del bosco per ritrovare il conte (p. 81), un'ultima in riferimento ai prati, ai ruscelli e alle rocce che circondano l'area del pozzo offrendo un'immagine della zona naturale (p. 82). In Tieck, che rielabora la traduzione di von Ringoltingen, si evince un uso più moderato, ma semanticamente uguale, di *Forst*, alquanto identico di *Holz*, in merito alla possibilità del movimento e del controllo del luogo, decisamente accentuato di *Wald,* che comunque continua a condividere con *Holz* le medesime valenze individuate già in von Ringoltingen riguardo allo spostamento. Già da questa prima panoramica, è possibile appurare come *Wald* sia semantizzato in un senso più aderente all'estetica del Romanticismo, esclusivo è, ad esempio, il riferimento al *Waldbrunn* ed al *Fräulein im Walde.*

In precedenza è stato appurato come von Ringoltingen e Coudrette convergano nella presentazione dello storicizzato Poitou come un'area antropizzata circondata da una naturale, già analizzata nella sua differenziazione etimologica. L'*incipit* della fiaba romantica è, al contrario, il seguente:

Zu alten Zeiten lebte in Frankreich ein Graf *von Forst*, er hatte viele Kinder, war arm und lebte in einem anmuthigen Walde.[534]

Tieck mantiene l'ambientazione silvestre, ma omette la specifica denominazione topografica, riferendosi genericamente alla Francia e qualificando arbitrariamente il *Wald* con l'aggettivo «anmutig». Se von Ringoltingen, come Coudrette, inaugura il testo citando il conte di Poitiers e richiamando sul piano spaziale con un'introduzione Portenach e Lusignano, l'autore romantico non apre la storia con un'attenzione sullo spazio sociale, storicizzato e antropizzato, ma comincia mettendo al centro il *Wald* e, sebbene mantenendo l'aspetto dell'antropizzazione, lo qualifica come incantevole. Perdura, pertanto, il riferimento al «Graf von Forst» e la germanica accezione di *Forst* come mutuata dalla realtà francese; al contempo il *Wald,* lungi dall'evocare atavici timori, viene adesso nella poetica romantica trasformato e semantizzato in maniera fortemente positiva. Esso non svolge una funzione descrittiva e topograficamente denominativa dello spazio circostante, come nelle versioni anteriori, non vi sono indicazioni fattuali a riguardo, non si lega a riflessioni oggettive sull'area selvaggia e sull'area antropizzata, ma sembra quasi che Tieck voglia focalizzarsi esclusivamente su questa ambientazione, significandola romanticamente, avulsa da ulteriori parametri spaziali, ma anche temporali. Di fatto, egli si riferisce genericamente a tempi antichi impostando e realizzando una de-storicizzazione che rientra nell'interesse romantico di Tieck concernente il fantastico, come anche riconosciutogli da Schiller. L'attenzione è, dunque, sul *Wald,* che ora possiede una specifica qualificazione. Se originariamente con *Wald*, *Forst*, *Holz*, e, ancor prima, con *forest* e *bois*, von Ringoltingen e Coudrette offrono, sul piano letterario, un'idea dell'antropizzazione in atto e delle percezioni socio-economiche e culturali degli spazi selvaggi, confermata dai fratelli Grimm, con l'aggettivo *anmutig* riferito al *Wald* insieme ad una mancata temporalizzazione, Tieck annulla queste valenze per immergere il lettore in una dimensione magica, fuori dall'ordinario, incantevole, per l'appunto.

Le versioni medievali proseguono e riconducono immediatamente allo spazio sociale di Poitiers - confermando quella valenza dicotomica con l'area silvestre - dove viene organizzata una festa, con un interessante riferimento all'aspetto conviviale e sociale. Al contrario, Tieck si sofferma su questo contesto selvaggio e inserisce uno scambio di battute, che richiamano un legame umano stabilito nel *Wald* tra padre e figlio, impregnato di una profonda fede nei confronti della Divina Provvidenza. Di fatto, Reymund sogna di conquistare onore, gloria e ricchezze attraverso le sue imprese da cavaliere:

[534] L. Tieck, *op. cit.,* p. 70. [«Nell'antichità viveva in Francia un conte von Forst, aveva molti figli, era povero e viveva in un'incantevole foresta»].

Darüber wurde der Vater oft betrübt und führte ihm zu Gemüth, daß es nicht mehr die Zeit sei, an derlei Wunderwerke zu glauben und er möchte sich nur früh in seinen beschränkten Stand finden lernen. Reymund aber sagte: lieber Herr Vater, es ist noch nicht aller Tage Abend, so können wir auch nicht wissen, was aus mir noch werden möchte. Worauf der Vater antwortete: Nun, Gott möge Dich segnen, mein Kind, denn ich sehe wohl, Dein Sinn steht nach hohen Dingen.[535]

La prima occorrenza di *Wald*, come suggestivo complemento di stato in luogo, si lega, dunque, sia ad una *nuance* romanticamente fiabesca, come esplicitata dall'aggettivo «anmutig», ma si arricchisce sul piano contenutistico anche del rapporto umano tra padre e figlio e di un sentire religioso che enfatizza i limiti del sapere e della conoscenza umana. L'attenzione sul *Wald* non assume un mero valore di ambientazione, ma si configura come il centro di un legame unitario. Solo dopo questo momento arbitrariamente inserito da Tieck, la scena cambia, si sposta presso un luogo imprecisato, sebbene, «nicht weit vom Walde», non lontano dalla foresta, sostantivo reiterato adesso per la seconda volta, dove vive il conte Emmerich, studioso dell'arte dell'astronomia e capace di predire il futuro. Questi organizza un banchetto per aiutare il conte Forst in difficoltà economica. Rispetto alle versioni medievali, che enfatizzano Poitiers come il luogo della festa e dell'abbondanza - si fa riferimento in von Ringoltingen ad un «grosse Hochzeit» (p. 5) - anche in questo passaggio Tieck annulla tutte le denominazioni topografiche cittadine per porre al centro di nuovo il *Wald*, che si configura come nucleo nevralgico da cui si irradia tutta l'azione narrativa. Di fatto, se prima il riferimento alla foresta avveniva tramite un complemento di stato in luogo, adesso si verifica in relazione ad un complemento di allontanamento, implicando la centralità della foresta nel racconto come luogo di una relazione familiare, paterna, amicale, di un legame unitario dalle sfumature religiose. Gli altri riferimenti toponomastici, per Tieck, sembrano essere superflui, dunque, nella sua rielaborazione, li omette: sinora non è mai stato apertamente evocato lo spazio antropizzato e cittadino. Nel corso del banchetto, in un momento di convivialità, in un luogo imprecisato, ma non lontano dalla foresta, si definisce un ulteriore legame umano, quello tra Reymund e il conte Emmerich, che ottiene la custodia del primo:

[Graf Emmerich]Machte also ein großes Gastmahl und lud dazu auch seinen Herrn Vetter ein, der auch mit drei von seinen Söhnen kam, unter welchen sich Reymund, der jüngste, befand. Graf Emmerich sah, daß sich alle höflich betrugen und alle in guter Kleidung zu ihm kamen und war damit sehr zufrieden. Während der Mahlzeit warf er eine besondre Liebe auf Reymund, der sehr geschickt und artig sein Hütlein beim Beten vor das Gesicht zu halten wußte, wie wohl die andern sich auch

[535] *Ivi,* pp. 69-70. [«Questo spesso rattristava suo padre e lo portava a credere che non fosse più il momento di credere in tali miracoli e che gli sarebbe piaciuto solo imparare ad accettare presto la sua condizione limitata. Ma Reymund disse: Caro padre, non è ancora la fine della giornata, quindi non possiamo sapere cosa ne sarà di me. Al che il padre rispose: Ebbene, che Dio ti benedica, figlio mio, perché vedo che la tua mente è rivolta a cose elevate»].

andächtig bezeigten, nachher zierlich und sauber aß, seinem Herrn Vetter in allen Dingen aufwartete und sich überhaupt als ein feiner Gesell betrug.[536]

Se nelle versioni medievali si fa esclusivo riferimento al fatto che provi un'amicizia per Reymund, di nuovo, in tal caso, si aggiunge un altro elemento, quello ossia della preghiera, rivelando un'intensificazione dell'aspetto religioso. Al contempo, sebbene non sia apertamente evidenziata la differenziazione tra lo spazio antropizzato e quello del *Wald*, Tieck inserisce un *modus operandi* ed un comportamento che richiamano le realtà civilizzate incentrato su usi e costumi ben definiti rispetto alla semplicità della vita silvestre ed esplicitate anche dal senso dell'abbondanza e della convivialità. Ciononostante, risulta essere sempre il *Wald* - e non lo spazio urbano con la sua specifica caratterizzazione - ad essere posto narrativamente al centro e ad accompagnare l'evocazione di un nuovo legame che adesso si costruisce tra Emmerich e Reymund.

Esclusivamente nella versione di Tieck, il *Wald* viene evocato una terza volta per indicare il ritorno del conte di Forst presso la sua abitazione. Coudrette fa riferimento al fatto che lui abbia preso congedo, v. 248, in von Ringoltingen egli «wollte widerumb zu Haus reihten» (p. 6), l'autore romantico riporta «der Graf von Forst reiste nach seinem Walde zurück».[537] Se il senso della proprietà è già implicito da secoli mediante l'uso di *Forst*, in questo caso l'uso dell'aggettivo possessivo affiancato da *Wald* sembra veicolare un senso di profonda appartenenza, che riflette la stessa valenza di «casa». Il fatto, *tout court*, che Tieck modifichi il termine «Haus» con «seinem Walde» veicola un significato che elude la mera appartenenza in un senso fisico - la proprietà -, ma richiama la casa, l'aspetto domestico, inteso affettivamente. Ben lontani da una foresta temuta, adesso il *Wald,* fin dall'inizio qualificato in relazione al campo semantico della piacevolezza, richiama non solo un processo di antropizzazione già ampiamente compiuto, ma consente una vicinanza emotiva non indifferente, legato ad un'appartenenza *sentita*, come l'aggettivo possessivo rivela e come si evince dalla rappresentazione dei legami umani. Nella misura in cui il *Wald*, da una prospettiva etimologica, sfugge dalla valenza di proprietà, espressa dal *Forst*, nella sua terza occorrenza esso consolida un valore positivo, familiare, luogo conosciuto e accogliente, base di legami, che consente la traslazione da *Haus* a *sein Wald*.

---

[536] *Ivi,* pp. 70-71. [«Quindi organizzò un grande banchetto e invitò suo cugino, che venne anche lui con tre dei suoi figli, tra cui Reymund, il più giovane. Il conte Emmerich vide che tutti si comportavano educatamente e che tutti andavano da lui ben vestiti e ne fu molto soddisfatto. Durante il pasto mostrò un amore speciale per Reymund, che sapeva con molta intelligenza e gentilezza come tenere il cappellino davanti al viso durante la preghiera, come anche gli altri si mostravano riverenti, poi mangiarono con grazia e pulizia, servirono il suo padrone cugino in tutto e per tutto e si comportò effettivamente come una brava persona»].
[537] *Ivi,* p. 72. [«il conte di Forst tornò nella sua foresta»].

L'azione narrativa vera e propria si verifica in von Ringoltingen presso il Wald Columpier, dove lo zio Emmerich e Reymund si recano con i cani ed il loro *entourage* per una battuta di caccia. In Coudrette questa relazione è dettata dalla rima, «souvent aloit au bouays chacier / en la forest de Coulombier», vv. 273-274, e anche successivamente, «en la forest le porc chaciez», v. 296. Il termine *forest* è legato alla caccia. In von Ringoltingen, si richiama la caccia inizialmente senza il luogo, che però risulta quasi implicito nella topica di questa attività. Di fatto, anche nel *Wörterbuch,* i fratelli Grimm richiamano come la presenza dei cani e della caccia nel *Wald* costituisca un *Leitmotiv* letterario, «ist der hund des jägers, oder sein begleiter in wald [...] wenn die hunde in wald zum jagen losz gekuppelt».[538] *Wald* occorre poco dopo in merito al perdersi, reiterato con l'immagine del chiaro di luna:

einmals / da Graff Emerich nach seiner gewohneit auff einem Gejâgdt was / da die seinen jagten ein Wildes Schwein / reiht Reymund hinnach / und eylete das Wilde Schwein vor den Hunden hin / unnd zohe das gantze Gejadte nach / darumb auch der vorgennante Graff dem Gejagdte schnell nacheylte / auff sein schaden und gewinn / und eylet ihm Reymund gar schnell nach / umb dass er seinen Vettern nicht verlüre in dem Walde / und hieß derselbige Wald Columpier / und es was so spaht am Abendt / daß sie bei dem Mondschein ritten in dem Walde / und eylten dem Gejägdt nach / und erschluge das Schwein viel Hunde zu todt (p. 6)

Questi tre aspetti vengono mantenuti anche da Tieck, rivelando come il tema del *Wald* come luogo della caccia, ma anche del pericolo del disorientamento, insieme ad immagini suggestive percorrono i secoli consolidandosi nell'immaginario collettivo. L'unico elemento che omette, nuovamente, è la denominazione topografica del Wald Columpier:

Graf Emmerich war ein großer Freund von der Jagd und Reymund mußte ihn fast immer auf allen seinen Zügen begleiten. So waren sie auch eines Tages mit großer Gesellschaft in den Wald hinaus gezogen, mit Jägern und Hunden und allem Zubehör. So kam ein wildes Schwein daher, das sie alsbald niederlegen wollten, dieses aber haute viele von den Hunden zu Schanden, eilte wieder fort und zog die ganze Jagdgesellschaft nach sich in den Wald, so daß der Graf und Reymund allein zurück blieben. Es war schon Mondschein und Nacht in demselben Walde und nicht lange währte es, so waren sie verirrt, worauf Reymund zu seinem Herrn Vetter sagte: wir sind in der Nacht von unsern Leuten gekommen, haben auch die Hunde verloren, uns selber verirrt, darum wäre es wohl gut, einen Ort zu finden, wo wir unterkommen möchten.Worauf der Graf zur Antwort gab: Du rathest wohl, können wir es doch versuchen, denn der Himmel ist gestirnt und der Mond scheint helle genug. Darauf ritten sie im Holze hin und her, um einen geraden Weg zu finden, fanden ihn aber nicht und wurden verdrüßlich; endlich geriethen sie auf eine schöne Straße und Reymund sagte: dieses dürfte wohl die Straße nach unserm Schlosse sein [...].[539]

---

[538] Si rimanda alla voce "Wald" [«è il cane del cacciatore, o il suo compagno nella foresta [...] quando i cani sono accoppiati per cacciare nella foresta»].

[539] L. Tieck, *op. cit.,* p. 73. [«Il conte Emmerich era un grande appassionato di caccia e Reymund doveva quasi sempre accompagnarlo in tutti i suoi viaggi. Così un giorno uscirono nella foresta con una grande compagnia, con cacciatori, cani e tutti gli accessori. Allora arrivò un maiale selvatico, che volevano uccidere subito, ma questo fece vergognare molti cani, scappò di nuovo e trascinò l'intera squadra di cacciatori nel bosco, lasciando soli il conte e Reymund. Nella stessa foresta era già chiaro di luna e notte e non durò molto prima che si perdessero, al che Reymund disse a suo cugino: Siamo venuti dalla nostra gente di notte, abbiamo perso anche i cani, ci siamo persi noi stessi, ecco perché sarebbe bello trovare un posto dove vorremmo alloggiare. Al che il

Il *Wald* è sempre legato alla valenza della caccia sia come attività ludica sia soprattutto come simbolo dell'esplicitazione del potere del nobile e della sua indiscussa autorità. Al contempo, «in demselben Wald», essi si perdono e rimangono soli, con un leggero cambiamento temporale che, al contempo, rientra nella poetica romantica. Il «so spaht am Abendt» di von Ringoltingen viene trasformato in «Nacht», ambientando la scena di notte e sempre al chiaro di luna. Il *Wald*, romanticamente costruito e semantizzato, «anmutig», che riflette un legame umano unitario, aspetti emotivi connessi all'*Haus* e stereotipicamente e simbolicamente pratici alla caccia, adesso cambia di segno presentandosi di notte come motivo di perdizione. Nonostante i processi tardo-medievali di antropizzazione e poi quelli romantici di positiva significazione del *Wald* anche in un senso affettivo di riconoscimento culturale, l'eco antico è sempre presente - «in demselben Wald» ci si perde.[540] In maniera interessante l'immagine di quest'area selvaggia illuminata dalla luce della luna subisce un cambiamento lessicale rispetto alla forma originale. In Coudrette si legge, «belle et clere fut la vespree / les estoilles si cler luisoyent / que touz les boys enluminoyent», vv. 316-318. Von Ringoltingen e, successivamente anche Tieck, per rappresentare l'immagine notturna nel bosco utilizzano, invece, il termine *Wald,* diversamente da Coudrette. Questa scelta rientra nella generica semantizzazione del *Wald* che per secoli racchiude questi significati: non è, infatti, un caso che nell'ambito del *Wörterbuch* i fratelli Grimm connettano sempre al *Wald* il *Leitmotiv* «finstrer, dunkler, schwarzer wald» alla stregua di «einsamer, stummer wald»,[541] connettendosi sul piano letterario a questa specifica qualificazione di oscurità e solitudine. Il fatto che già von Ringoltingen semantizzi il *Wald* - e non l'*Holz* come avrebbe dovuto, seguendo una traduzione letterale - in relazione all'oscurità e alla solitudine consente di comprendere quanto sin dalla fine del Quattrocento il *Wald* sia già legato ad una serie di tipizzazioni letterarie che si sedimentano nel tempo. Il *Wald* al chiaro di luna, buio e solitario, rappresenta un aspetto accolto e mantenuto da Tieck con l'unica differenziazione che lo spazio di Tieck è notturno, dunque, ancora più oscuro.

Reymund ed Emmerich si muovono attraversando questo spazio. Coudrette afferma «parmy les bois vont en travers», v. 321, a cui fa eco von Ringoltingen «also fiengen sie an zu reiten uberzwerch durch das Holtz», (p. 7) e anche Tieck «Darauf ritten sie im Holze hin und her,

---

Conte rispose: Consigliate, possiamo provarlo, perché il cielo è stellato e la luna splende abbastanza. Allora girarono avanti e indietro nel bosco per trovare una strada diritta, ma non la trovarono e si irritarono; Alla fine arrivarono a una bella strada e Reymund disse: Questa deve probabilmente essere la strada per il nostro castello [...]»].

[540] Sulla duplice valenza del Wald romantico rimando ad un mio articolo, M. Ruggero, "La foresta nella fiaba romantica tedesca: una lettura storico-culturale ed estetica", in *Echo,* 5, 2023, pp. 95-103.

[541] Si rimanda sempre alla voce "Wald", Bd. 27, p. 1083, [«Wald buio, oscuro, nero»]; [«Wald solitario e silenzioso»]

um einen geraden Weg zu finden».[542] Per esprimere l'attraversamento di questo spazio, Tieck non usa il termine *Wald*, definito poco prima come silenzioso e oscuro, bensì sceglie il termine *Holtz*, che manifesta una valenza semantica più positiva: il *Wald* racchiude un significato legato all'oscurità, risolto dall'*Holz*, che consente il movimento, un controllo ed una consapevolezza maggiore da parte dell'uomo. Di fatto, anche nella versione di Coudrette si verifica la medesima distinzione, è il *boys* ad essere illuminato dalla luna, è il *bois* che consente la ricerca di una via, la *forest* non viene nominata dall'autore francese.

Al chiaro di luna, camminando per l'*Holz*, evocato qui da Tieck per la prima volta, con lo splendore delle stelle si apre una riflessione macrocosmica, che denuncia quei collegamenti già rintracciati nei carteggi circa l'interesse esplicitato ed oggetto di discussione a Jena su Böhme, aspetti che contribuiscono a gettare luce interpretativa sugli eventi che si verificano nella fiaba. Proprio lo zio Emmerich, che rappresenta il profeta, conoscitore delle stelle e dell'astronomia, osservando il cielo si lascia andare a delle riflessioni cruciali. Coudrette riferisce delle «merveilles estranges», v. 350, che Dio ha creato, in von Ringoltingen si legge «Ach Gott / wie ist dein Wunder so groß und mannigfaltig» (p. 7), Tieck scrive:

> Die Natur, sagte Emmerich, ist wunderseltsam mannichfaltig und auch wieder sehr einfach, der Himmel ist ein Spiegel der Erde, die Erde des Himmels, ja ein jedes Ding spiegelt sich im andern wieder, erschafft jenes und wird erschaffen, dieselben Kräfte in vielen Gestalten, dieselben Bildungen aus verschiedenen Kräften, wie tausend Ströme die durcheinander fließen, sich verwirren und in schöner Ordnung regieren, wie tausend Geister, die sich spielend einer im andern bewegen und so die Welt im Wechsel darstellen und festhalten; mir und meinesgleichen ist die Kunst gegeben, den Abgrund an der Höhe des Firmamentes zu erkennen, ich finde die Gestirne in mir und im Abgrunde wieder, unser Herz zieht die Liebe der Geister an sich und so mögen wir im großen Spiegel Vergangenes und Künftiges wahrnehmen.[543]

L'autore romantico mantiene la valenza della varietà e della meraviglia della natura, già presenti nelle due versioni medievali, ma legge il passaggio di questo profeta in un senso sia schellinghiano sia in riferimento a Jakob Böhme, interesse rivelatoci dalle lettere.

Il nesso sul funzionamento della natura, inteso come delle forze che si uniscono vitalisticamente e prendono una determinata forma, richiama la *Naturphilosophie* di Schelling, che teorizza la costante metamorfosi della natura. Già infatti nella prefazione a *Von der Weltseele* del 1798, Schelling, che Tieck conoscerà nell'estate del 1799, sostiene «Ich sehe, daß die Natur nur in dem größten Reichtum der Formen sich gefällt» riconoscendo «Die

[542] L. Tieck, *op. cit.,* p. 73. [«Poi cavalcarono avanti e indietro nel bosco per trovare un sentiero diritto»].

[543] L. Tieck, *op. cit.,* pp. 74-75. [«La natura, diceva Emmerich, è meravigliosamente varia e anche molto semplice, il cielo è uno specchio della terra, la terra del cielo, sì, ogni cosa si riflette nell'altra, la crea e si crea, le stesse forze in molte forme , le stesse formazioni provenienti da forze diverse, come mille corsi d'acqua che si attraversano, confondendosi e governandosi in bell'ordine, come mille spiriti che giocosamente si muovono l'uno nell'altro e così alternativamente rappresentano e sostengono il mondo; A me e a quelli come me è stata data l'arte di riconoscere l'abisso all'altezza del firmamento, trovo le stelle dentro di me e nell'abisso, i nostri cuori attirano l'amore degli spiriti e così possiamo percepire il passato e il futuro nel grande specchio»].

Kraft der Natur, die in den allgemeinen Veränderungen sich offenbart».[544] Nel dettaglio, nella quarta sezione intitolata *Von der positiven Ursache des Lebens*, Schelling rintraccia nel *Bildungstrieb* il principio di ogni organizzazione della natura e della vita:

Das Wesen des Lebens aber besteht überhaupt nicht in einer Kraft, sondern in einem freien Spiel von Kräften, das durch irgend einen äußern Einfluß kontinuierlich unterhalten wird. Das Notwendige im Leben sind die allgemeinen Naturkräfte, die dabei im Spiel sind; das Zufällige, das durch seinen Einfluß dieses Spiel unterhält [...] Das Prinzip des Lebens ist also nur die Ursache einer bestimmten Form des Seins. [...] denn die Natur soll sie nicht notwendig hervorbringen; wo sie entsteht, soll die Natur frei gehandelt haben; nur insofern die Organisation Produkt der Natur in ihrer Freiheit (eines freien Naturspiels) ist, dann die Ideen von Zweckmäßigkeit aufregen, und für insofern die tiefe Ideen aufregt, ist die Organisation.[545]

Il medesimo concetto relativo alla diversità delle forme che la natura giocosamente realizza ritorna nell'*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* del 1799, sin dalla presentazione del testo dove definisce il funzionamento del processo naturale come segue:

Die Mannichfaltigkeit der Gestalten, welche jenes Produkt in der Metamorphose annimmt, wurde erklärt durch die Verschiedenheit der Entwicklungsstuffen, so dass mit jeder **Entwicklungsstuffe** eine **eigenthümliche** Gestalt parallel geht.[546]

Da questo processo di metamorfosi costante si ottiene «eine Einheit der Kraft der Hervorbringung durch die ganze organische Natur».[547] Schelling perora pertanto la tesi di una natura unitaria nel suo processo di libera trasformazione. L'influenza del pensiero del filosofo della natura - e non solo, visto che queste idee erano già state sviluppate da Goethe e da Schiller **-** non emerge solo dalla condivisione dell'appartenenza al circolo di Jena, ma nella prima parte del passaggio fiabesco si evince, tramite una lettura contrastiva, il recupero dei lemmi nevralgici usati da Schelling per definire il processo di funzionamento della natura, quali *Ordnung*, *Kraft*, *Spiel*, *Mannigfaltigkeit*, *Gestalt.* L'aspetto vitalistico presente nel

---

[544] Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Von der Weltseele: eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus,* Hamburg, Perthes, 1806, p. v, p. xi. [«Io vedo che la natura si compiace solo nel più grande regno delle forme»]; [«la forza della natura che si rivela nei mutamenti generali»].

[545] *Ivi,* pp. 300-301. [«L'essenza della vita non consiste affatto in una forza, bensì in un libero gioco di forze, il quale attraverso un qualche influsso esterno viene continuamente conservato. Le forze naturali universali sono il necessario nella vita, in cui esse sono in gioco; [...] Il principio della vita è dunque solo la causa di una determinata forma dell'essere. [...] Così l'origine di tutte le organizzazioni appare accidentale, come deve essere in base al concetto di organizzazione; infatti la natura non deve produrle necessariamente; dove esse sorgono la natura deve aver agito liberamente; solo nella misura in cui l'organizzazione è prodotto della natura nella sua libertà (di un libero gioco della natura), essa può suscitare idee di conformità ad uno scopo, e solo in quanto suscita queste idee essa è organizzazione»].

[546] Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie,* Jena und Leipzig, C. E., Gabler, 1799, p. 49. [«La varietà delle forme che quel prodotto assume nella metamorfosi si spiegava con la diversità degli stadi di sviluppo, sicché ad ogni stadio di sviluppo va parallela una forma particolare»].

[547] *Ivi,* p. 235. [«un'unità della forza produttiva attraverso tutta la natura organica»].

pensiero schellinghiano, di eco spinoziana, è, inoltre, si traduce nella fiaba di Tieck nella presenza degli spiriti che si muovono giocosamente e paragonati a mille corsi d'acqua che si mescolano. L'acqua, che richiama l'aspetto atavico e originario, si unisce agli spiriti in movimento offrendo l'immagine primordiale e trascendentale della vita, dell'essere in cambiamento, della natura. Scrive Schelling:

Man wird läugnen müssen, dass sie in irgend einem Producte absolut zusammentreffen, man wird behaupten, dass der Geist überhaupt in keinem einzelnen Producte - dass er überhaupt nicht in der Vereinigung, sondern in dem unendlichen *Auseinanderhalten* einer entgegengesetzten Tätigkeiten.[548]

Ed ancora enfatizza proprio il dinamico come l'unico principio originario:

Erst nachdem durch die höhern dynamische Kräfte der Schauplatz gleichsam gesichert ist , können die blos mechanischen Besitz ergreifen, die Betrachtung dieser Kräfte und ihrer Gesetze fällt nicht mehr in die Gränzen der Naturphilosophie, die nichts anders als höhere Dynamik ist, und deren Geist sich in dem Princip ausdrückt, das Dynamische als das einzig Positive und Ursprüngliche, das Mechanische nur als das Negative und Abgeleitete des Dynamischen anzusehen.[549]

Ritornando alla fiaba, emerge come l'immagine primordiale degli spiriti in movimento riecheggia quanto esplicitato da Schelling in merito al dinamismo e alla metamorfosi che costituisce il principio positivo e originario del tutto. Risulta anche suggestivo il fiabesco paragone spirituale con i ruscelli d'acqua, che non solo ricalca l'aspetto del costante e irrefrenabile moto, ma enfatizza l'acqua che rappresenta l'elemento primigenio per antonomasia.

La prima parte di questo passaggio fiabesco introduce una riflessione di eco schellinghiana su una natura unitaria in costante metamorfosi, in cui proprio nel dinamismo si evince la forza dello spirito. Questa immagine organicamente macrocosmica si lega ad un'ulteriore riflessione, che concerne la presenza dell'uomo e rintracciabile in due frasi, «der Himmel ist ein Spiegel der Erde, die Erde des Himmels», che mette in relazione le due realtà, umana e sovrumana, e «mir und meinesgleichen ist die Kunst gegeben, den Abgrund an der Höhe des Firmamentes zu erkennen, ich finde die Gestirne in mir und im Abgrunde wieder», che apre all'aspetto profetico. Entrambe le riflessioni denunciano l'influenza del già citato Böhme. La prima frase comporta una corrispondenza unitaria - dettata dall'immagine dello specchio - tra

[548] *Ivi,* p. 13. [«Si dovrà negare che essi si incontrino assolutamente in qualunque prodotto; si affermerà che lo spirito non esiste affatto in nessun singolo prodotto, che non esiste affatto nell'unione ma nell'infinita separazione delle attività opposte»].
[549] *Ivi,* p. 321. [«Solo dopo che la scena è stata, per così dire, assicurata dalle forze dinamiche superiori, possono prendere possesso quelle puramente meccaniche, la considerazione di queste forze e delle loro leggi non rientra più nei limiti della filosofia naturale, che non è altro che una dinamica superiore; il loro spirito si esprime nel principio di considerare il dinamico come l'unico positivo e originario, il meccanico solo come il negativo e il derivato del dinamico»].

cielo e terra, macrocosmo e microcosmo. Questa frase ricalca quanto scritto in una lettera del 1621 da Böhme in cui il mistico appura «Dio è in cielo e il cielo è nell'uomo»,[550] annullando ogni forma di dicotomia ma implicando un legame organico tra le due sfere.[551] Il tema dello specchio ritorna costantemente nelle opere del mistico tedesco, il singolo lemma «Spiegel» occorre insistemente nei suoi scritti, in particolare si leggono frasi che riecheggiano l'immagine offerta da Tieck, quale «so denn Gott hatte vor der Seele das dritte Principium geschaffen, als ein Spiegel der Gottheit, so ward der Spiegel dem Ewigen schon mit anhängig ; denn er war aus den ewigen Wundern erboren und also geschaffen worden»,[552] e ancora richiamando ancor più apertamente gli elementi messi in relazione da Tieck, quali il cielo e la terra, «es liegt alles darinnen, was Himmel und Erde vermag, aller Kreaturen Eigenschaften; denn der Spiegel ist gleich dem Firmament, dem Gestirne».[553] Assodato questa lettura parafrasata di Böhme che filtra nel passaggio fiabesco, ancor più interessante, sebbene sulla stessa linea semantica, risulta essere la seconda frase in cui Emmerich asserisce di ritrovare le

---

[550] La frase di Böhme costituisce il titolo di un libro a cui rimando, F. Di Bella, *Il cielo è nell'uomo: Teosofia e tradizione ermetica in Jakob Böhme,* Milano-Udine, Mimesis, 2021.

[551] Questa corrispondenza di matrice religiosa, che potremmo considerare come lo specchio del finito nel finito dell'uomo, era già presente in quello stesso periodo, nel 1799 nei *Discorsi sulla Religione* di Schleiermacher. Cfr. F.D.E. Schleiermacher, *Discorsi sulla religione e monologhi,* Firenze, G.C.Sansoni, 1947, pp. 36-37: [«Essa [la religione] non aspira a conoscere e a spiegare l'universo nella sua natura, come fa la metafisica; non aspira a continuarne lo sviluppo e a perfezionarlo mediante la libertà e la divina volontà dell'uomo, come fa la morale. La sua essenza non è né il pensiero né l'azione, ma l'intuizione e il sentimento. Essa aspira a intuire l'Universo; vuole stare a guardarlo piamente nelle sue manifestazioni e nelle sue azioni originali; vuole farsi penetrare e riempire dei suoi immediati influssi con passività infantile. Essa si oppone, dunque, ad ambedue in tutto ciò che costituisce la sua essenza e in tutto ciò che caratterizza i suoi effetti. Quelle, in tutto l'universo, non vedono se non l'uomo come centro di ogni relazione, come condizione di ogni essere e causa di ogni divenire; essa, invece, tende a vedere nell'uomo, non meno che in tutte le altre cose particolari e finite, l'Infinito, l'immagine, l'impronta, l'espressione dell'Infinito. La metafisica parte dalla natura finita dell'uomo, e vuole rideterminare, in base al concetto più semplice di lui, in base all'estensione delle sue forze e delle sue capacità, che cosa l'Universo può essere per lui e in qual modo egli deve necessariamente considerarlo. Anche la religione vive tutta la sua vita nella natura, ma nella natura infinita del Tutto, di ciò che è Uno e Tutto [...] La pratica è arte, la speculazione è scienza, la religione è sentimento e gusto dell'Infinito»]; p. 59 [«Ma che cosa sono attrazione e repulsione, che sono individualità e unità? Questi concetti, per il cui solo mezzo la natura diventa per voi intuizione del mondo nel vero senso della parola, li avete forse ricavati dalla natura? Non derivano forse dall'intimo dell'anima, e non sono poi da lì applicati alla natura? Anche per questa ragione l'anima è propriamente ciò verso cui la religione rivolge il suo sguardo e da cui attinge le sue intuizioni del mondo: nella vita interiore si rispecchia tutto l'universo, e, solo attraverso l'interno, l'esterno diventa intelligibile»]. Nonostante anche Schleiermacher perori la medesima visione unitaria anche con un lessico simile - quale l'ultima immagine dello specchio - e nonostante Novalis sia un lettore di Schleiermacher, a mio avviso il passaggio fiabesco risente perlopiù dell'influsso di Böhme, come il carteggio con Novalis denuncia. Si potrebbe pensare che la seconda frase, «die Gestirne in mir und im Abgrunde wieder» possa essere una riorganizzazione sintattica della massima kantiana nella sua *Kritik der Urteilskraft* del 1790 «Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir». Di fatto, Schleiermacher nella sua citata opera è molto critico nei confronti della morale e della metafisica kantiana e in quello stesso anno, inoltre, nel 1799, Tieck incontrerà Herder che pubblica *Eine Metakritik zur kritik der reinen Vernunft,* in cui attacca il pensiero kantiano. Tuttavia, come prima, credo sia più plausibile - anche sulla base dei testi del profeta secentesco che ricalcano il passaggio fiabesco - pensare che sia ripreso direttamente da J. Böhme.

[552] J. Böhme, "Psychologia Vera oder vierzig Fragen von der Seele, ihrem Urstande, Essenz, Wesen, Natur und Eigenschaft, was sie von Ewigkeit in Ewigkeit sei?", Bd. 6, in *Sämtliche Werke,* Leipzig, Barth, 1831, p. 53. [«allora Dio aveva creato il terzo principio prima dell'anima, come specchio della divinità, allora lo specchio era già attaccato all'eterno; perché è nato da meraviglie eterne e così creato»].

[553] *Ivi,* p. 56. [«Qui sta tutto ciò che il cielo e la terra possono fare, le qualità di tutte le creature; perché lo specchio è come il firmamento, le stelle»].

stelle dentro di sé e nell'abisso, richiamando ancora una volta una visione fortemente unitaria tra l'uomo e Dio. L'immagine delle stelle ritorna, come già visto, nel mistico tedesco, appurando la presenza divina in ogni elemento universale; scrive, infatti: «wie Gott in Sternen und Elementen wohnet, und ihn ergreifet nichts, er herrschet über Alles»,[554] così come egli si trova nell'*Abgrund,* «er ist in nichts, sondern er ist des abgrundes spiegel».[555] Secondo la visione del mistico, Dio permea ogni cosa, vive nelle stelle, nell'abisso, vive, dunque, dentro di me e nella mia anima. Di fatto la frase in Tieck incide il riconoscimento di Dio nella propria interiorità e in qualsiasi elemento universale, segnando un momento di massima organicità con il tutto, sia nella parte massimamente e lontanamente superiore, il cielo e le stelle, sia in quella massimamente e lontanamente inferiore, nell'abisso, che nella tradizione mistica rappresenta il *fundus animae.* Nell'*Historisches Wörterbuch der Philosophie, Abgrund* viene, infatti, inteso come segue:

Die deutschen Mystiker sagen Abgrund, um das Wesen der Gottheit, jenseits noch der trinitarischen Personen, zu beschreiben. Zwar kann bei Eckart "grunt" die Bedeutung des Formalgrundes haben, aber für "Abgrunt" und gelegentlich auch "grunt" ist der Sinn «Tiefe Gottes» gesichert; diese Tiefe ist nur im Seelegrund erfahrbar.[556]

Da questa prospettiva, sia nelle stelle, la parte più lontanamente superiore, sia nel fondo dell'anima, la parte più lontanamente inferiore vi è Dio, esprimendo un pensiero che già Eckart aveva esplicitato.[557] Il riconoscimento delle stelle dentro di me e nell'abisso consente l'arte della profezia. Di fatto anche Paracelso, lettore a sua volta di Böhme, scrive:

La frase: «Me l'ha suggerito il mio angelo» è un comune modo di dire. Così dicendo, nel linguaggio comune si conferisce il nome di «angelo» all'operazione, e ciò è dovuto all'ignoranza del dono della divinazione; esso è infatti un dono, poichè Dio stesso impose alla natura nella sua divina provvidenza, di profetare col soccorso di determinati mezzi. Tale mezzo è la costellazione. Si crede generalmente che la previsione avvenga per mezzo di Dio, senza intermediari, e non per mezzo della costellazione, e si attribuisce questa attività ad un angelo che sarebbe l'intermediario tra Dio e il soggetto. Ma si tratta invece di un'azione divina, ordinata da Dio stesso. La causa ed origine della divinazione consiste nel

[554] *Ivi,* p. 168. [«come Dio vive nelle stelle e negli elementi, e nulla lo influenza, governa su tutto»].
[555] *Ivi,* p. 40. [«Egli non è nel nulla, bensì è lo specchio dell'abisso»].
[556] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Schwabe & Co, 1998, p. 5. [«I mistici tedeschi dicono abisso per descrivere la natura della divinità, al di là delle persone trinitarie. In Eckart, "grunt" può avere il significato del fondamento formale, ma per "Abgrunt" e occasionalmente "grunt" è assicurato il significato di "profondità di Dio"; questa profondità può essere sperimentata solo nel profondo dell'anima»].
[557] Si rimanda a C. Muratori, "Il Dio Senza-Fondo Storia dell'evoluzione del concetto di Ungrund negli scritti di Jakob Böhme", in *Isonomia,* 2006, pp. 1-28, nel dettaglio p. 10. [«Tale incontro tra anima e Divinità è descritta da Eckhart come un'irruzione : l'anima compie un salto e in questo modo raggiunge il cuore del Divino, dove essa scopre che ogni distinzione è stata cancellata ed è avvenuta una fusione tra il proprio abisso (ciò che Eckhart chiama fondo dell'anima) e l'Abisso di Dio. L'Abgrund divino si specchia in questo modo nell'Abgrund dell'anima e, allo stesso tempo, cade la differenza tra l'occhio che guarda (l'occhio dell'anima che cerca Dio) e la cosa guardata, così che la profondità dei due abissi diventa un'unica profondità e l'anima si abbandona completamente a Dio»].

fatto che l'uomo possiede un corpo, sidereo unito alla costellazione esterna, e i due conversano in modo che il corpo sidereo non si cura di quello elementare; nulla viene dato infatti al corpo elementare, ma tutto va al corpo sidereo, cui affluiscono tutti i doni.[558]

Sebbene l'elemento della profezia, sulla base dell'interesse astronomico, costituisca un elemento topico nella leggenda melusiniana, risulta interessante appurare come questo sia un interesse condiviso in quei tempi. L'arte della profezia, attivata dal riconoscimento della divinità nell'interiorità dell'uomo, è, infatti, una connessione riconosciuta anche da Novalis in un frammento risalente proprio al 1799-1800:

L'autentico senso storico è quello profetico. Senso visionario - Spiegabile per la profonda e infinita connessione di tutto l'universo.[559]

In questo contesto silvestre, dunque, si esplicita un rapporto unitario tra microcosmo e macrocosmo, tra Dio e l'uomo che la religione può consentire e il valore profetico può realizzare. Ai fini di questa indagine, risulta interessante appurare come questo momento di sublime unione si verifichi nel contesto silvestre, atavico luogo che possiede, inoltre, una certa sacralità nella cultura germanica, come si vedrà successivamente. Al contempo, si potrebbe, tuttavia, obiettare che il passaggio possa risentire di quella peculiare ironia romantica, che denuncia lo scarto tra l'antico e il moderno e che studi critici hanno già individuato in *Magelone*, testo più o meno contemporaneo a *Melusina*. Il termine, infatti, *Historie* del titolo richiama direttamente la cronaca medievale, rendendo esplicita la forte differenza tra i due tempi. Credo, tuttavia, che vi siano elementi biografici che contribuiscono a chiarire la questione. La scelta di scrivere - o, meglio, riscrivere - questo testo è testimoniato da una lettera di Novalis, a cui, si evince anche, Tieck aveva consigliato le letture di Jakob Böhme. L'esortazione era stata ben accolta. Il carteggio - come valida possibilità di comprendere diacronicamente e *de facto* gli obiettivi autoriali - denuncia il sincero interesse di Tieck per il mistico secentesco. Da una parte, dunque, si pone la critica più recente che richiama i tentativi ironici di Tieck di rivisitare il passato alla luce del pensiero romantico - e di fatto, se si nota, il *Wald* qui presentato è romantico - al contempo vi è il sistema del carteggio che rivela le coeve letture appassionate dell'autore. Credo, dunque, che in questo specifico passaggio, la totale ridefinizione del rapporto tra Emmerich e il mondo circostante riverberi semplicemente i vari interessi ed influenze di Tieck, in questo caso senza particolare

[558] Paracelso, *Scritti scelti, op. cit.,* p. 222.
[559] Novalis, *Opera filosofica. Frammenti e studi, 1799-1800,* vol. 2, F. Desideri (a cura di), Torino, Einaudi, 1993, p. 686.

ironia, diversamente da come si verificherà in un passaggio successivo. Se occorre considerare anche la ricezione da parte del lettore dell'800, inoltre, mi sembra che egli possa trarre da questo passaggio un effettivo sguardo sui vari scritti contemporanei, captando indubbiamente e consapevolmente lo scarto tra passato e presente, ma senza un obiettivo particolarmente ironico, a mio avviso.

Dopo la definizione di un profondo legame tra l'uomo e Dio, in Tieck - nelle versioni medievali questo passaggio non esiste - Reymund afferma quanto questo sia sorprendente. Reymund e lo zio Emmerich si spostano poi sempre nell'*Holz*, *boys* nella versione di Coudrette, v. 379, e si accostano ad un fuoco lasciato dai pastori. L'immagine, rileva, dunque, la possibilità dell'uso di questo spazio selvaggio per motivi legati all'allevamento. Sempre con la medesima accezione di *bois-Holz,* «durch das Holz» scrive von Ringoltingen (p. 9), arriva un cinghiale. Il termine sembra essere utilizzato senza quelle accezioni che il *Wald* possiede. Sembra cioè che *Holz*, secondo una linearità semantica rispetto a *bois*, veicoli la possibilità del movimento - si spostano *durch das Holz* - e la possibilità di un'antropizzazione e un'utilizzazione pratica, concessa dalle attività dei pastori, consolidandosi in un'accezione pragmatica e piuttosto neutra.

L'arrivo dell'animale attiva la profezia che adesso si avvera: Reymund uccide lo zio. Nella misura in cui la caccia nel bosco costituisce un motivo simbolico nella letteratura, veicolando l'autorità sugli spazi, l'uccisione del conte da parte di Reymund veicola un capovolgimento tematico rimettendo in discussione l'ordine gerarchico prestabilito e riecheggiando sempre quel lontano tentativo di controllo del territorio. Il nucleo contenutistico circa il potere e l'ascesa permane, sebbene mascherato dall'elemento profetico: non è un caso che in tutte le versioni l'ambientazione sia proprio la foresta. Dopo l'emblematica uccisione dello zio, che riapre ad una rivisitazione del sistema sociale, Reymund, di notte - aspetto temporale omesso nelle due versioni - inizia a vagare. In Coudrette si afferma come egli raggiunga, sempre attraverso il *bois*, la *Fontaine de Soif,* v. 485, anche von Ringoltingen sostiene, aggiungendo un aggettivo, che «kam Reymund zu einem külen Brunnen / gennant der Durstbrunnen», (p. 11). Tieck modifica l'ambientazione in questi termini:

> Es befand sich ein Brunnen im Walde, auf einem schönen freien Platz, der aus einem Felsen entsprang und den man gewöhnlich nur den Waldbrunnen nannte; hieher ging das Pferd mit Reymund, und beim Brunnen standen drei schöne Jungfrauen, die aber Reymund in seiner tiefen Betrübniß nicht bemerkte.[560]

[560] L. Tieck, *op. cit.,* p. 77. [«C'era un pozzo nel bosco, in un bellissimo spazio aperto, che spuntava da una roccia e che di solito veniva chiamato semplicemente pozzo del bosco; Il cavallo andò qui con Reymund e tre bellissime fanciulle stavano vicino al pozzo, ma Reymund non le notò nella sua profonda tristezza»].

Dopo aver vagato, sebbene sia omessa la specificazione spaziale, si enfatizza nel caso di Tieck la presenza di una sorgente nel *Wald*, in un luogo che viene qualificato come *schön*. Se nelle versioni medievali, si enfatizza l'elemento dell'acqua, rendendo implicita nell'azione narrativa la presenza del *Wald*, in questo caso, Tieck nuovamente centralizza e semantizza l'ambiente silvestre, realizzando un cambiamento onomastico. Da questo momento in poi l'originario *Durstbrunn* occorre sempre come *Waldbrunn,* per 11 volte, veicolando chiaramente l'intenzione dell'autore, mediante questo esclusivo inserimento, di voler rimitizzare la storia con una duplice immagine e con la focalizzazione sul *Wald*. L'acqua, che nelle altre versioni appariva come elemento singolo, è adesso in tal modo intimamente connessa al *Wald*, affiancato, quest'ultimo, ad un bellissimo spazio aperto che potrebbe essere identificato con un prato. Si aggiunge, inoltre, che la sorgente scaturisca da una roccia, materiale che non è qui presentato in von Ringoltingen, ma che tornerà successivamente. Utilizzando questi tre elementi, prato, bosco e acqua, sotto forma di *Waldbrunn*, Tieck dà vita a quanto Curtius stereotipicamente riconosce come un *locus amoenus* letterario. Al contempo, declinato nella poetica romantica, questa scelta comporta una serie di riflessioni. Se l'acqua rappresenta l'elemento atavico, esplicitamente reso in tutte le versioni, il *Wald* incarna lo spazio che Tieck arbitrariamente enfatizza per stabilirlo di nuovo come l'ambientazione di un incontro cruciale, risolutivo. Ben noto risulta che nell'ambito della cultura germanica il *Wald* assume una dimensione di sacralità, antica ed atavica - andando in tal modo a rafforzare quanto già espresso dall'acqua. Nel capitolo quarto della *Deutsche Mythologie* di Jakob Grimm, alla voce «Tempel» si legge, infatti, proprio il riferimento a questo spazio:

> Ich bin geneigt, die fast überall in Deutschland erscheinende örtliche benennung *heiliger wälder* auf das heidenthum zurückzuführen; nach christlichen kirchen, die im walde angelegt waren, würde man schwerlich den wald heilig gennant haben, und gewöhnlich findet sich in solchen wäldern gar keine kirche. noch weniger lässt sich der name aus den königlichen bannwäldern des mittelalters erklären, umgekehrt scheinen die bannwälder selbst aus heidnischen hainen hervorgegangen und das recht des königs an die stelle des cultus getreten, der den heiligen wald der nutzung und gemeinschaft des volks entzog. in solchen wäldern pflegten auch asyle für missethäter zu sein.[561]

Il concetto di *Heiligkeit*, ritorna anche nel capitolo ventunesimo, incentrato sugli alberi e sugli animali, confermando quanto il *Wald* possieda, tramite un'eco pagana, una valenza di

[561] J. Grimm, *Deutsche Mythologie,* Band 1, Göttingen, Dieterich, 1844, pp. 59-60. [«Sono propenso ad attribuire al paganesimo la denominazione locale delle foreste sacre, che appare quasi ovunque in Germania; Dopo le chiese cristiane costruite nella foresta, difficilmente la si sarebbe potuta definire sacra, e di solito in tali foreste non si trova alcuna chiesa. Ancor meno il nome può essere spiegato con le foreste riservate al re del Medioevo; al contrario, quest'ultime sembrano essere emerse da boschi pagani e il diritto del re prese il posto del culto, che sottrasse la foresta sacra al regno; uso e comunità delle persone. Tali foreste un tempo fungevano anche da asili per i trasgressori»].

spiritualità. Non solo, dunque, in questo contesto silvestre si apre l'esplicitazione di un legame unitario con il tutto, secondo un *continuum* tra infinito e finito concesso dalla religione, ma si recupera la valenza atavica e pagana configurandolo come il centro di un legame e di un incontro sacro, determinato dalla forte ricorrenza e dalla nuova denominazione in qualità di *Waldbrunn*. La sacralità è duplice, ha a che fare con l'ambiente silvestre, collettivamente caro in termini di agnizione, e con l'ambiente dell'acqua. Ciò contribuisce a rimitizzare *spazialmente* la scena narrativa dandogli un'impostazione di matrice germanica. Al *Wald* e all'acqua si affianca anche la roccia, che richiama l'elemento più terreno dell'uomo, dell'umano, non è un caso che Böhme parli di «der alte irdische Mensch».[562]
Presso il *Waldbrunn,* tra la sacralità dell'acqua e quella della foresta, si verifica l'incontro tra Melusina, l'essere sovrannaturale, e Reymund, il terreno *Mensch*. Coudrette fa riferimento alla bellezza della donna, v. 540 e v. 545, in von Ringoltingen si legge «ach aller schöneste Jungfrauw» (p. 12), alla stregua di Tieck che richiama la bellezza della donna in relazione alla sua singola presenza nella foresta:

Sie antwortete: lieber Reymund, Euer Klagen und Euer Unglück thun mir sehr leid. Worüber er sich verwunderte, daß sie seinen Namen wußte und sagte: Wie könnt Ihr doch meinen Namen wissen, da ich Euch nicht kenne? Wie ist es denn möglich, daß Ihr Euch mit dieser großen Schönheit, edlem Leibe und trefflichen Angesichte hier allein im Walde befindet? Und wie kömmt es, daß mir mein Gemüth sagt, es würde mir durch Euch einiger Trost zukommen, ja daß ich schon, indem ich mit Euch rede, den süßen Klang der Stimme von diesen holdseligen Lippen vernehme, in zauberischer Gegenwart Eurer Lieblichkeit, meine Leiden gelindert fühle?[563]

Il termine *Wald* occorre nuovamente, solo in Tieck, per richiamare la presenza - da sola, come *topos* già visto - di questo essere qualificato come bellissimo. Questa cornice naturale, così atavicamente suggestiva, diviene l'ambientazione per un incontro cruciale che richiama in parte quello tra Bertha e l'anziana signora, riconosciuta come il *Waldweib*, nel *Blonde Eckbert.* Sebbene la semantizzazione del *Waldweib* sia diversa, - in genere è una donna anziana - ciò che risulta interessante è la focalizzazione- di nuovo - sul *Wald* e l'enfasi su una presenza femminile nella foresta che, come da intuizione di Reymund, sarà motivo di riconciliazione. Questa donna, di cui ancora il lettore non conosce il nome, inizia a parlare:

[562] J. Böhme, *op. cit.,* p. 239. [«vecchio essere umano terreno»].
[563] L.Tieck, *op. cit.,* pp. 77-78. [«Lei rispose: Caro Reymund, mi dispiace molto per le tue lamentele e la tua sfortuna. Allora si meravigliò che lei conoscesse il suo nome e disse: Come puoi conoscere il mio nome se non ti conosco? Com'è possibile che ti ritrovi qui da sola nella foresta con questa grande bellezza, con un corpo nobile e con un aspetto eccellente? E come mai la mia mente mi dice che riceverò da te qualche consolazione, sì, proprio mentre ti parlo, sento il dolce suono della voce da queste adorabili labbra, alla magica presenza della tua bellezza, mi sento sollevato dalle mie sofferenze?»].

Sie sagte: tröstet Euch nur und seid allerdings unbekümmert, denn ich bin eben diejenige, durch welche das in Erfüllung gehn muß, was Euer Herr Vetter kurz vor seinem Tode geweissagt hat: zweifelt auch nicht daran, daß ich eine gute Christin sei, wie ich denn in der That merke, daß Ihr daran zweifelt, denn ich glaube alles, was einem guten Christen zu glauben zukommt, als daß Christus für unser Heil gestorben und an das bittre Kreuz genagelt ist, daß er nach dreien Tagen auferstanden, item, daß er der eingeborne Sohn Gottes ist, und so weiter, gen Himmel gefahren, nebst allen Dingen, die *zu unsrer heiligen Religion* gehören. Darum vertraut mir nur, und Ihr sollt so weise, reich und mächtig werden, wie es noch keiner je in Eurem Geschlechte gewesen ist.[564]

Il passaggio comporta tre riflessioni, una concernente lo spazio, una concernente un *topos* germanico, una concernente l'aspetto religioso. In primo luogo, nel contesto del *Wald* - *heilig* per la cultura germanica pagana - Melusina non solo professa la sua cristianità, presente anche nelle altre versioni, ma Tieck aggiunge una frase che possiede una forte valenza di riconoscimento culturale, Melusina parla di «unsrer heiligen Religion gehören», qualificando la Cristianità come sacra. Il *Wald* si semantizza in maniera duplice: nel luogo pagano sacro si riconosce la sacralità della religione cristiana, rafforzando la duplice matrice identitaria della cultura tedesca, in termini di spazio e di religione. In secondo luogo, la donna emerge per la sua saggezza e la sua capacità di dare, aprendo ad un altro aspetto culturale della realtà germanica, quella ossia della *weise Frau*. Sempre nella *Deutsche Mythologie* si legge:

Es ist ein bedeutsamer zug unseres heidenthums, dass zu diesem amt frauen und nicht männer auserlesen werden. die jüdische und christliche ansicht bildet hier einen gegensatz: propheten weissagen, engel, erscheinende heilige verkündigen, und richten gottes befehle aus; die griechischen und deutschen götter bedienen sich männlicher und weiblicher boten. Nach deutscher ansicht scheinen aussprüche des schicksals im munde der frauen größere heiligkeit zu erlangen, weissagung und zauber in gutem wie bösem sinn sind vorzugsweise, gabe der frauen, und vielleicht hängt damit noch zusammen, dass die sprache tugenden und laster durch frauen allegorisiert. Wenn es in der natur des menschen überhaupt gelegen ist, dem weiblichen geschlecht eine höhere scheu und ehrfurcht zu beweisen, so war sie in den deutschen völkern von jeher besonders eingeprägt. männer verdienen durch ihre thaten, frauen durch ihre weisheit vergötterung.[565]

---

[564] *Ivi,* pp. 78-79. [«Lei disse: consolati e non preoccuparti, perché io sono colei attraverso la quale deve avverarsi ciò che tuo cugino ha profetizzato poco prima di morire: non dubitare che io sia una buona cristiana perché noto infatti che tu dubiti, credo in tutto ciò che un buon cristiano deve credere, se non che Cristo morì per la nostra salvezza e fu inchiodato sulla croce amara, che risorse dopo tre giorni, che lui è l'unigenito Figlio di Dio ascese al cielo, e così via, insieme a tutte le cose che appartengono *alla nostra santa religione*. Quindi fidati di me e diventerai più saggio, più ricco e più potente di quanto chiunque nella tua famiglia sia mai stato»]. Il corsivo è mio.

[565] J. Grimm, *op. cit.,* p. 329. [«È una caratteristica significativa del nostro paganesimo che per questo ufficio siano scelte donne e non uomini. La visione ebraica e quella cristiana formano qui un contrasto: i profeti profetizzano, gli angeli, i santi che appaiono proclamano e eseguono i comandi di Dio; Gli dei greci e tedeschi usano messaggeri maschili e femminili. Secondo la visione tedesca i detti del destino sembrano acquisire maggiore sacralità in bocca alle donne la profezia e la magia, sia buona che cattiva, sono innanzitutto doni delle donne, e forse questo è collegato al fatto che il linguaggio allegorizza virtù e vizi; attraverso le donne. Se è nella natura umana mostrare maggiore timidezza e reverenza nei confronti del sesso femminile, essa è sempre stata particolarmente impressa nel popolo tedesco. Gli uomini meritano la divinizzazione attraverso le loro azioni, le donne attraverso la loro saggezza»].

In questo contesto reso sacro dall'acqua, dal *Wald*, dalla religione, emerge la presenza di una saggia donna, che offre chiare indicazioni a Reymund, circa la dispersione del conte nella foresta e l'eredità delle sue terre, e di fatto lui accetta di seguirle in maniera pedissequa, rammentando di aver fatto «wie es ihm das Fräulein im Walde gerathen hatte».[566] Ancor non nominata, la fanciulla che si proclama cristiana, richiama, tuttavia, un *topos* germanicamente atavico sia relativo alla saggezza sia alla presenza femminile nel bosco; da questa prospettiva Melusina potrebbe essere letta come una controparte del *Waldweib*, non è un caso che Tieck si riferisca a lei come «la fanciulla nella foresta» e non con il nome, quasi enfatizzando la matrice germanica e folklorica. In questo contesto, si verifica la promessa del patto con la donna, che ancora non è identificata. Dopo questo momento, lo spazio si scinde in due: il *Waldbrunn* e lo spazio antropizzato. Di fatto Reymund, ritorna «nach dem Schlosse» in opposizione al prossimo appuntamento fissato con la dama «nach dem Waldbrunnen», reiterato subito dopo «Brunnen im Walde».[567] Quest'ultimo termine non è presente nelle versioni medievali, si fa riferimento al fatto che Reymund si sarebbe dovuto recare «ob disem Brunnen bey diesem starcken Felsens» (p. 15), Coudrette fa riferimento a «ceste fontain», v. 759, e «ceste place», v. 767. In egual misura, lo spazio urbano è esplicitato nuovamente come Poitiers, sia in Coudrette, v. 777, sia in von Ringoltingen, (p. 16). Tieck per confermare l'arrivo al castello usa l'avverbio di luogo «dort», lì, rimarcando una despazializzazione che permea il testo, sostenendo di aver perso il conte nel *Wald*, riferimento presente anche nella versione di von Ringoltingen (p. 14), in Coudrette, al contrario, si usa il termine *boys*, v. 693. Da questo momento il termine *Schloss*, come antipodo spaziale del *Wald* e come sostituzione di Poitiers, occorre 5 volte. Se l'ambiente della foresta è caratterizzato da un'atmosfera sacra e magica, il castello risponde a regole sociali specifiche, determinate dalla presenza di una gerarchia sociale, evidenziata dalla presenza della servitù. Si sostiene, infatti, che furono mandati due servi, «das Holz wurde durchsucht»,[568] in von Ringoltingen che due servi arrivarono, senza esplicitare il luogo, in Coudrette, si enfatizza il *boys,* v. 810. Nuovamente, dunque, l'*Holz* riflette quella tendenza di possibilità di controllo e di utilizzazione - addirittura di attenta perquisizione che denuncia forti consapevolezze sullo spazio - diversamente da *Wald,* che continua a essere utilizzato in queste battute in relazione al tema del disorientamento. Nell'ambito del castello si mettono in scena degli usi consolidati: si organizza il funerale del conte, con il rispetto di certe consuetudini, quali il suono delle campane, gli abiti adeguati, il raduno del clero e della gente al fine di compiangere il conte Emmerich. Il castello riflette, pertanto, un determinato e fisso *modus operandi* sociale,

[566] L. Tieck, *op. cit.,* p. 81. [«come la fanciulla nella foresta gli aveva consigliato»].
[567] *Ivi,* p. 80. [«al castello»]; [«presso il pozzo della foresta»]; [«il pozzo nella foresta»].
[568] *Ivi,* p. 81. [«il bosco fu perquisito»].

distanziandosi rispetto alla sacra e strana fluidità degli eventi che si verificano nel *Wald*. Di fatto, anche la richiesta avanzata dai vassalli circa il dovuto feudo e la suddivisione dei terreni, come ricompensa per il servizio, che si verifica successivamente al funerale e alla sepoltura del conte, risponde ad un parametro sociale medievale ben definito, così come anche la redazione di documenti, sigillati con lo stemma appropriato, aspetto che rientra nel codice sociale di riconoscimento tra le casate.

La richiesta di terre, della stessa misura del *Waldbrunn,* - dove in von Ringoltingen si fa riferimento all'area del *Durstbrunn*, (p. 17)-, apre a nuove riflessioni. In quest'ultimo autore emerge un passaggio spaziale che viene omesso in Tieck, ma che contribuisce ad offrire un'immagine complessiva dell'area selvaggia. I nobili pensano che Reymund voglia ottenere più terreno possibile, «denn sie gedauchte / es würde da gar viel zu weit an Holtz und Felsen / and Wald und Land / begreiffen». (p. 18) Questo passaggio esclusivo di von Ringoltingen consente di ricostruire nel Quattrocento l'area naturale e selvaggia con il mantenimento della differenziazione tra *Holtz* e *Wald,* la presenza di aree rocciose, *Felsen,* e altre coltivate, *Land*, presentando un panorama tra la totale selvatichezza e impervietà e la possibilità dell'utilizzazione. Tuttavia Tieck omette queste informazioni, essendo maggiormente interessato all'aspetto fantastico, la narrazione prosegue con l'arrivo dei consiglieri presso il *Waldbrunn* e l'area naturale circostante che viene misurata:

> Zwei unbekannte Männer nahmen hierauf den Riemen, steckten einen Pfahl in die Erde, und umzogen nun mit den Faden viel Holz, Wiesen und Felsen, den Waldbrunnen und eine große Weite des Thals, in welchem ein angenehmer Bach floß.[569]

Questa immagine, che manca in Coudrette, contribuisce a enfatizzare l'area naturale sin dal testo di von Ringoltingen, (p. 19) con l'unica differenza che di nuovo non si fa in questo caso riferimento al *Waldbrunn*, ma solo al *Durstbrunn*. Nel *Wörterbuch,* in merito al lemma *Wald* i fratelli Grimm affermano che nelle leggi giuridiche medievali occorra sempre l'immagine dell'acqua insieme al *Wald*. Di fatto, in tal caso, l'area boschiva viene messa in relazione al ruscello, ad aree rocciose e a distese di pianura. Al contempo, per la prima volta, il *Waldbrunn* viene esplicitamente qualificato in relazione all'aspetto del meraviglioso. Di fatto essi notano che l'area circondata «beim Waldbrunnen» si estendeva sempre di più. Coudrette afferma «car on dit qu'a celle fontaine / mainte aultre merveille soudaine», v. 932, fa eco von Ringoltingen «ich habe viel und dick gehöret sagen / dass etwas frembder wunder Abenthewer dick bey dem Brunnen gesehen sey», (p. 20). Tieck mantiene il tema centrale, ma ponendo al centro

[569] *Ivi,* p. 82. [«Due uomini sconosciuti presero allora la cinghia, conficcarono un paletto nel terreno, e con il filo circondarono molto bosco, prati e rocce, la fontana del bosco e un'ampia distesa di valle in cui scorreva un piacevole ruscello»].

sempre il *Wald* e appurando come «ich habe oft sagen hören, daß fremde Wunder bei dem Waldbrunnen geschehn sein».[570] Nella nuova mitizzazione della storia, che rivede la funzione della foresta, questo luogo emerge per l'aspetto della stranezza. La storia prosegue, solo adesso Tieck rivela il nome della donna:

An dem bestimmten Morgen ging Reymund ganz in der Frühe wieder zum Waldbrunnen, wo er auch schon seine geliebte Melusina, seiner wartend, antraf, die ihm mit den Worten entgegen kam: sei mir gegrüßt, Reymund, Du bist ein weiser und vernünftiger Mann, denn Du hast alles so ausgerichtet, wie ich es Dir gerathen habe. Hierauf gingen sie in eine Kapelle, wo sie viel schönes Volk, Frauen, Ritter, Knechte, Priester und kostbar gekleidete Leute sahen. Reymund verwunderte sich und fragte, wo alles das Volk hergekommen sei? Melusina antwortete: wundere Dich nicht darüber, denn es ist alles das Deinige und sie sollen Dir auch ihre Ehrerbietung bezeigen. Hierauf wendete sie sich zu den Leuten und befahl ihnen, den Reymund als ihren Herrn anzuerkennen, und ihm Treue, Gehorsam und Liebe zu geloben, welches sie auch alle sogleich mit großer Freude und aller Unterwürfigkeit thaten.[571]

Dopo che Reymund si è recato presso il pozzo della foresta, si assiste ad un un processo di antropizzazione del *Wald* che possiede sempre delle sfumature fortemente meravigliose e irrazionali, mascherate, nel contesto dell'alchimia medievale, dalla religione. Entrano in una chiesetta. Se nel dodicesimo secolo, la presenza di una chiesa nella foresta assumeva un significato simbolico in merito al rapporto peccato-redenzione, adesso la presenza di una cappella nella foresta deve essere letto sotto un'altra lente interpretativa. Il processo di antropizzazione del *Wald* - che inizia qui ad assumere forme di un castello, di un vero e proprio feudo alla presenza di cavalieri, servitori e sacerdoti - deve essere considerato da una prospettiva simbolica, legato al potere di costruzione di Melusina, dunque, di arricchimento e di ascesa sociale, permeato, però, sempre dall'elemento religioso. In questo contesto, cioè, l'antropizzazione comporta inevitabilmente il sottotesto del controllo - oramai assodato - dell'area selvaggia da parte dell'uomo quattrocentesco, dunque, una lettura realistica e fattuale, ma al contempo qui si enfatizzano soprattutto le capacità - alchemiche, velate dalla religione - di trasformazione realizzate dal personaggio. Il *trait d'union* che lega la foresta simbolicamente religiosa del XII secolo e simbolicamente magica del Quattrocento e del primo Romanticismo concerne il potere: in quest'area si verifica l'uccisione del conte e, dunque, la riorganizzazione del potere feudale, sempre presso il *Wald* si stabilisce la nuova autorità del successore di Emmerich, grazie al potere costruttivo di Melusina. Come nel

[570] *Ibidem.* [«perché spesso ho sentito dire che alla fontana del bosco sono accaduti strani miracoli»].
[571] *Ivi,* pp. 82-83. [«Quella specifica mattina, Reymund tornò molto presto alla fontana della foresta, dove trovò ad aspettarlo la sua amata Melusina, che gli venne incontro con le parole: Saluti, Reymund, sei un uomo saggio e sensato, perché hai disposto tutto come ti avevo consigliato. Poi entrarono in una cappella, dove videro molta bella gente, donne, cavalieri, servitori, sacerdoti e persone splendidamente vestite. Reymund rimase stupito e chiese da dove venissero tutte quelle persone. Melusina rispose: Non stupirti di questo, perché è tutto tuo e anche loro dovrebbero portarti rispetto. Poi si rivolse al popolo e ordinò loro di riconoscere Reymund come loro padrone e di giurargli lealtà, obbedienza e amore, cosa che tutti fecero immediatamente con grande gioia e tutta sottomissione»].

passato, la foresta veicola ed esprime il potere feudale, la lotta per esso, espressa dalla caccia. Anche i movimenti di Reymund, dal castello al *Wald*, mimano, infatti, i due processi necessari per l'ascesa sociale: dopo l'incidente si reca nell'area antropizzata per il funerale del predecessore, come primo passaggio, successivamente si reca presso il pozzo della foresta dopo l'ottenimento di un feudo che Melusina contribuisce ad espandere. Sempre nel *Wald* si ottiene la definizione del suo nuovo potere. La differenza rispetto alla precedente rappresentazione consiste nell'aspetto del meraviglioso personificato dalla donna; permane, in altre parole, l'aspetto sociologico legato all'ottenimento del potere. Così come Tristano, in Béroul, tende a forgiare la foresta come sua corte, cercando di scavalcare re Marco, Reymund, adesso, muovendosi tra il castello e il *Wald*, mette in discussione l'ordine gerarchico prestabilito attraverso l'ottenimento strategico della foresta e degli altri territori, grazie all'intervento della fata. L'aspetto sociologico, ossia l' ascesa e l'aspetto simbolico, caccia come espressione dell'autorità, presenti nel testo bérouliano, si legano all'aspetto del meraviglioso, l'antropizzazione possiede una *nuance* meravigliosa. La religione, assume, due valenze diverse: in Tristano possiede un significato di peccato e di possibilità di pentimento, in tutte le versioni di *Melusina,* come forma di continuità letteraria, di legittimazione, di riconoscimento culturale e, ancor prima, nel Quattrocento di cristianizzazione dei processi alchemici. Non è infatti un caso che la prima fondazione realizzata da Melusina sia una chiesetta. I passaggi medievali legati al cambiamento sociale, morte del predecessore, funerale, ottenimento del potere, hanno a che fare con il *Wald* ma sono sublimati dall'elemento del meraviglioso e obbediscono al sistema cristiano. Di fatto, l'ultimo momento che consacra l'ascesa è il matrimonio e, dunque, la continuità della stirpe: in questo contesto, la coppia fissa la data delle nozze. Reymund torna al castello, definito come «das Schloss seines Vetters», dunque evidenziando l'appartenenza di un'altra casata, nella versione di von Ringoltingen si enfatizza il nuovo ritorno a Poitiers (p. 21), Reymund sostiene di voler sposare Melusina «beim Waldbrunnen».[572]

Sembra, cioè, che il valore del castello e del *Wald* sia lo stesso della corte di Cornovaglia e della foresta del Morrois: l'area antropizzata come area già consolidata socialmente, l'area silvestre come spazio funzionale all'ascesa. Se la foresta di Tristano era funzionale ad esprimere sociologicamente il proprio potere, aiutato anche da Isotta, l'antropizzazione di Melusina ha la funzione di esprimere il potere di costruzione della donna per Reymund. Non è un'antropizzazione fisicamente compiuta, come nel caso del cavaliere celtico, ma è un'antropizzazione che scaturisce dal meraviglioso, in entrambi i casi è sociologica. Di fatto,

[572] *Ivi,* p. 84.

il matrimonio viene coronato proprio in questa realtà che appare ormai totalmente antropizzata:

Am Mondtag Morgen ritt der Graf Bertram mit seiner Mutter und seinem Hofgesinde aus, nach dem Waldbrunnen zu; man unterredete sich unterwegs davon, wie man wohl keine Herberge finden dürfte, weder für Pferde noch Menschen, noch auch Speise und Trank in gehörigem Maaß, oder andre Ergötzlichkeit, indessen tröstete sich der Graf und meinte, ein schlimmer Tag würde bald vorübergehn. So zogen sie durch den Wald und als sie auf den offnen Platz zu den Felsen kamen, zeigten sich zwischen den Bäumen viele schönen Zelter auf dem grünen Boden aufgebaut, allenthalben sah man einen großen Rauch aufsteigen vom Kochen und vom Braten, eine Menge Volks in schönen Kleidern war zugegen, die Zelter prangten mit Fähnlein und buntgemalten Wappen, liebliche Musik erscholl, die Köche waren bei den Backöfen und in den Küchen geschäftig, adliche Herrn und Damen sah man auf dem reizenden Plan hin und wieder spazieren. Alle dachten, es möchte wohl ein Gespenst sein, was sie sahen, als ihnen sechszig treffliche Ritter entgegen kamen und sie im Namen des Bräutigams und der Braut begrüßten, worauf sie sie zu Reymunden selber brachten, der ihnen vor allen übrigen Gästen die zugegen waren, die größte Ehre erwies.[573]

In von Ringoltingen essi attraversano il villaggio per raggiungere questo luogo (p. 23), in Tieck si enfatizza come non vi fosse alcuna costruzione per strada, quasi a indicare nuovamente l'aspetto magico di un processo di creazione e di magnificenza che sembra comparire dal nulla. Il luogo, infatti, richiama adesso un'area del tutto sviluppata, con tutte le caratteristiche del castello, quali l'abbondanza, la socialità, la presenza di uno stemma. Il *Wald* è ormai un territorio socialmente definito, incarna, grazie a Melusina, l'ascesa sociale realizzata da Reymund, raggiungendo l'apice nella rappresentazione di questo spazio. L'espressione del potere, infatti, passa per l'abbondanza, il lusso, le attente decorazioni, la socialità, aspetti che fanno parte *in toto* di una corte. Si enfatizza la presenza di una gerarchia sociale definita: i cuochi nelle cucine, le dame e i nobili che passeggiano, così come cavalieri. Lineare rispetto ai costumi sociali, è il comportamento di Reymund che, da signore del posto, si reca a dare il benvenuto agli ospiti. La cifra dell'antropizzazione è, inoltre, costituita dalle belle tende che erano state montate «sul terreno verde tra gli alberi». Già Coudrette fa riferimento al passaggio del *bois,* al *vert boscage*, v. 1059 e v. 1069. Von Ringoltingen non traduce con *Holz* ma con *Wald*, «da sahen sie under den Felsen in den Bäumen / auff dem grünen Boden / gar viele schöner Gezelt auffgericht» (p. 23), mantenuto in egual misura da

[573] *Ivi,* pp. 85-86. [«Il giorno di luna piena, il conte Bertram uscì a cavallo con sua madre e i suoi servitori di corte verso la fontana della foresta; Per strada dissero che non riuscivano a trovare nessun alloggio, né per i cavalli, né per le persone, né cibo e bevande in giusta misura, o altre prelibatezze, ma il conte si consolò e disse che trascorre presto una brutta giornata. Allora si spostarono attraverso la foresta e quando arrivarono allo spiazzo vicino alle rocce, c'erano tante belle tende montate sul terreno verde tra gli alberi, ovunque si vedeva molto fumo che si alzava dalla cottura e dall'arrosto, c'era molta gente vestita con dei begli abiti, le tende erano decorate con bandiere e stemmi dipinti a colori, suonava una dolce musica, i cuochi erano affaccendati ai forni e nelle cucine, si vedevano nobili gentiluomini e dame passeggiare lungo l'incantevole parco di tanto in tanto. Tutti pensarono che ciò che avevano visto fosse probabilmente un fantasma quando sessanta eccellenti cavalieri vennero verso di loro e li salutarono a nome dello sposo e della sposa, dopodiché li condussero dallo stesso Reymund, che fece loro visita prima di tutti gli altri ospiti che erano venuti a trovarli»].

Tieck in riferimento al prato. Sebbene anche Coudrette usi il verde del *boscage*, qui si fa riferimento al terreno verde della foresta, che, come esplicitato anche nel *Wörterbuch* dei Fratelli Grimm, è un *topos* nella rappresentazione letteraria del *Wald*. Si enfatizza la prosperità e la vividezza - dettata dal *grün* - di questo spazio, ma, al contempo, si riconosce anche la stranezza, in quanto lo si definisce «diesem seltsamen Orte».[574] L'abbondanza diviene, tuttavia, il centro della rappresentazione, non solo Reymund conduce gli ospiti nei loro appartamenti, dove vi era una chiesetta riccamente decorata, ma la descrizione di Melusina è indubbiamente indicativa. Se in von Ringoltingen viene paragonata ad un «schönen Engel», qui si innalza a dea:

> Nun wurde zur Brautmesse geläutet, und das schöne Fräulein Melusina trat in allem ihrem Schmucke herfür, so daß aller Augen von ihrem Glanze wie von ihren Reizen geblendet wurden; ein feines Gewand schloß sich an den edlen Wuchs der Glieder, und wie die Sommerlüfte spielend um sie wehten, flossen in zarten Wellen die Falten des Gewandes, als wenn die Göttin aus dem Meere gestiegen wäre und so eben die letzten Wogen von ihr niedergleiten wollten: ein Blumenkranz verschönte das Haupt, und den Busen trug sie frei, auf dessen Glanz die reichen Kleinodien mit unterschiedlichen Farben schimmerten. Nun erhoben sich auch die fröhlichen Saitenspiele, auch Musik mit Flöten und Posaunen, alle Sinne der Gäste waren geblendet und in Entzücken und der Graf Bertram sagte in seinem Herzen: dieses ist warlich eine Hochzeit, die sich sehen lassen darf.[575]

Melusina viene paragonata ad Afrodite come una dea che sorge dal mare, aggiungendo un elemento pagano alla celebrazione delle nozze e al loro aspetto sociale. Si descrive il matrimonio religioso, celebrato dal vescovo, che suggella il legame dinastico - e il legame tra realtà umana e sovrannaturale - all'insegna dell'abbondanza; si enfatizza la convivialità con i giochi e i tornei, la musica con il banchetto e le danze, quasi a rappresentare gli usi di una dinastia ormai stabilita *in toto*.

La comparazione di Melusina ad Afrodite, come dea della bellezza, non rappresenta l'unico elemento pagano inserito da Tieck. Dopo il matrimonio viene descritta la camera da letto, dove emerge la massima antropizzazione, con «ein prächtiges Bett, das mit Lilien besteckt war, schöne Teppiche und Vorhänge von der seltensten Stickerei zierten das Gemach, nicht minder treffliche Mahlereien» questi ultimi con dei riferimenti a Leda, all'amore tra Marte e Venere, «andre treffliche Gemälde und Darstellungen und das Zimmer war außerdem reich

[574] *Ivi,* p. 86. [«questo strano luogo»].

[575] *Ivi,* pp. 86-87. [«Ora suonò la campana della messa nuziale, e apparve la bella signorina Melusina in tutto il suo splendore, tanto che gli occhi di tutti furono abbagliati dal suo splendore e dalle sue grazie; Una bella veste era attaccata all'armonioso aspetto fisico e mentre l'aria estiva soffiava giocosamente attorno a lei, le pieghe della veste fluivano in onde delicate, come se la dea fosse sorta dal mare e le ultime onde stessero per scivolare giù da lei: una ghirlanda di fiori le ornava il capo, e portava nudo il seno, sul cui splendore scintillavano di diversi colori i ricchi gioielli. Ora iniziarono gli allegri giochi di archi, così come la musica con flauti e tromboni, tutti i sensi degli invitati erano abbagliati e gioiosi e il conte Bertram disse in cuor suo: questo è certamente un matrimonio degno di essere visto»].

und kostbar verziert».[576] Questo passaggio richiama il motivo di Galatea che è presente anche nella *bella Magelone:* anche quest'ultima viene paragonata in una scena finale ad Afrodite, aspetto che viene letto da Rathcome parodia.[577]

Questa realtà antropizzata nel *Wald* - di cui i dipinti come oggetti artefatti costituiscono la massima rappresentazione -, emerge, dunque, per l'abbondanza e la ricchezza, che non coinvolge solo gli ambienti interni, ma anche l'esterno, dove si enfatizzano le passeggiate delle dame e dei cavalieri «in dem grünen Labyrinth der Büsche».[578] Questo riferimento non è presente nella versione di von Ringoltingen e fa riferimento ad una nuova estetica concernente il giardino, che passa per la mano dell'uomo. In un contesto ormai antropizzato, controllato *in toto* dall'uomo, ma *in cui* riecheggia ancora il *verde* della foresta, il potere di Reymund è stato stabilito, la coppia si ritira a vivere l'amplesso cantato da Tieck.

6.2.2. Lo spazio storico-leggendario

Distaccandosi dalle altre versioni, Tieck apre una seconda sezione che sin da subito determina un cambiamento considerevole. Se, in maniera significativa, la «erste Abtheilung», la prima sezione, si caratterizza per la deliberata assenza di riferimenti spazio-temporali, aprendo, dunque, ad una realtà puramente fittizia e letteraria, la «zweite Abtheilung», la seconda sezione, al contrario, presenta specifiche e puntuali indicazioni spaziali conformandosi alla versione di von Ringoltingen.[579]

La cesura testuale comporta un ampliamento di natura spaziale. La prima sezione è incentrata sul *Wald* e sul castello con una ricorrenza frequente e narrativamente nevralgica, anche sul piano lessicale, del *Waldbrunn*. Da questo momento, invece, il sostantivo «foresta» non è più utilizzato, sebbene rimanga sottinteso come luogo dell'ambientazione da cui Melusina inizia, in maniera graduale, a dare voce al suo potere di costruzione. Come nella versione tradizionale, il potere politico è allineato al potere biologico, contribuendo a gettare le basi alla dinastia di Reymund. In primo luogo, Melusina dà forma ad «einen großen und

[576] *Ivi,* pp. 87-88. [«Un magnifico letto decorato con gigli, bellissimi tappeti e tende dai ricami più rari adornavano la stanza, oltre a pregevoli dipinti»]; [«altri eccellenti dipinti e rappresentazioni e anche la stanza era riccamente e costosamente decorata»].
[577] W. Rath, *op. cit*., pp. 155-157.
[578] L. Tieck*, op. cit.,* p. 88. [«nel verde labirinto dei cespugli»].
[579] Secondo Fronza, schematizzando, la prima sezione riprende il racconto di magia, la seconda la leggenda, la terza la saga. Cfr. R.I. Fronza, "Melusina nella fiaba romantica tedesca", in *Melusina, mito e leggenda di una donna serpente, op. cit.,* p. 156.

prächtigen Bau» da cui viene creato «ein so mächtiges Kastell», seguito da «ein großes und festes Schloß mit seinen Zinnen, Wällen, Zugbrück und sehr tiefen Gräben»[580] che battezza Lusinia. Tieck tende a parafrasare il testo di von Ringoltingen, utilizzando lo stesso campo semantico della forza e della potenza. Nella versione medievale, ad esempio, l'autore utilizza 6 volte l'aggettivo «starck» per enfatizzare l'imponenza della costruzione e, dunque, della dinastia, nonché l'aggettivo «fest» (p. 30). In entrambi i casi sia Tieck che von Ringoltingen enfatizzano il potere e la saldezza della costruzione e, dunque, della successione. La narrazione prosegue con la nascita di Uriens, che è caratterizzato, come il resto dei figli, da una specifica imperfezione fisica. Il racconto segue questo doppio filo, legandosi al nucleo tematico tradizionale: alla nascita di un figlio si affianca la costruzione di un castello. L'aspetto più interessante riguarda, come anticipato in precedenza, il complesso dei riferimenti spaziali, che adesso risulta puntuale. Nello specifico, Melusina costruisce dopo Lusinia, il castello di Favent, il monastero di Malliers, l'intera città di Portenach, seguendo la linea narrativa di von Ringoltingen. Segue, infine, la costruzione di un altro castello sul fiume Allda, distanziandosi da quanto espresso da von Ringoltingen che stabilisce questo castello presso La Rochelle (p. 32). La sezione precedente, dai contorni spazio-temporali poco definiti, tipici della fiaba, cede adesso il posto ad un'impostazione storico-leggendaria, che scaturisce dal mitologico potere di Melusina di generazione. Il passaggio è profondamente e celermente narrativo, privo di passaggi descrittivi se non concernenti la natura imperfetta dei figli.

Lontano dalla realtà del *Wald* - con tutte le semantizzazioni già considerate -, si apre uno spazio storico-leggendario; nel dettaglio sono quattro i riferimenti fattuali che definiscono l'ampliamento del potere:

1) Famagosta, a Cipro, dove si reca Uriens e dove ha luogo una battaglia tra i pagani e i cristiani.
2) Lützelburg, in cui si sposta Reinhardt e in cui si verificano delle battaglie per la conquista della città tramite il matrimonio con la duchessa.
3) Praga, in cui il re di Boemia è assediato dalle truppe pagane turche.

In maniera piuttosto lineare rispetto alla versione di von Ringoltingen, le tre ambientazioni mettono in scena le abilità e le audaci imprese dei figli di Melusina. In tutti e tre i casi si assiste ad un linguaggio fortemente bellico, che si allontana dalla realtà amena, lessicale e contenutistica, del *Wald* per enfatizzare un linguaggio guerresco e storico:

[580] L. Tieck, *op. cit.,* p. 92. [«struttura grande e magnifica»]; [«un castello così possente»]; [«un castello grande e forte con i suoi merli, bastioni, ponte levatoio e fossati molto profondi»].

Sie richteten ihre Seefahrt nach Famagusta, der Hauptstadt des Königreichs Cypern, wo sie Anker warfen und an das Land stiegen. Hier vernahmen sie, daß ein heidnischer König diese Stadt mit einer großen Menge Volks belagert hielt und den christlichen König von Cypern hart bedrängte, worauf sie sich vornahmen, diesem beizustehn. Schlugen also ihr Lager im Angesicht der Feinde in der Nähe der Stadt auf, und erwarteten eine günstige Gelegenheit, ihre Tapferkeit zu zeigen; die Heiden aber waren ungewiß, ob sie dieses fremde Volk für Heiden oder für Christen halten sollten. Der Heide zog daher aus Vorsichtigkeit sein Volk zusammen, ob er etwa überfallen werden möchte, worauf der König von Cypern, der dieses aus der Stadt wahrnahm, meinte, jener wolle sich zur Flucht bereit machen, daher er die Thore aufmachen, Fahnen vortragen und die Trompeten fröhlich blasen ließ, indem er mit aller Macht in das heidnische Lager einbrach. Die Heiden aber wehrten sich tapferlich, und brachten viele der Christen um, der König von Cypern selbst wurde von einem vergifteten Pfeile getroffen, so daß er augenblicklich spürte, die Wunde würde tödtlich sein. So mußten sie sich alle mit großem Verlust in die Stadt zurück begeben.[581]

«Das wilde Heidenthum»[582] - von Ringoltingen parla esclusivamente di «den Unglaubigen» (p. 38) - si configura come il motivo del dissidio e rappresenta il *Leimotiv* già implicito nella leggenda. Di certo, però, questa riconfigurazione lessicale che qualifica il paganesimo come «selvaggio», in contrapposizione alla «unsere heilige Religion» poco prima riconosciuta nel *Wald* da Melusina, risente del pensiero di Novalis circa l'importanza della religione cristiana. Il paganesimo si pone in antinomia rispetto a tutti i processi legati a quest'ultima quali la celebrazione del funerale, definito l'«heilige Sakrament»,[583] - così come in von Ringoltingen «das heylige Hochwirdige Sakrament» (p. 40) e del matrimonio. Il passaggio è costituito da un campo lessicale, che enfatizza la realtà della guerra e dei combattimenti, seguendo lo stile velocemente narrativo proposto da von Ringoltingen. Poco dopo, risoltosi il conflitto a favore dei cristiani, si fa riferimento ai modi legati alla convivialità che pertengono allo spazio antropizzato, quali «Tanz und Saitenspiel»,[584] esattamente rifacendosi a von Ringoltingen (p. 40), funzionali alle celebrazioni. Di fatto, però, mancano elementi descrittivi significativi. Nella versione medievale tedesca, così come in Coudrette, si fa riferimento poi alla conquista di altri spazi da parte del figlio della nuova coppia, in Tieck si passa direttamente al successivo figlio di Melusina. Dopo aver richiamato un nuovo matrimonio in Armenia, la

[581] *Ivi,* p. 95. [«Diressero il loro viaggio verso Famagosta, la capitale del Regno di Cipro, dove gettarono l'ancora e sbarcarono. Qui udirono che un re pagano assediava questa città con un gran numero di persone e attaccava duramente il re cristiano di Cipro, dopodiché decisero di aiutarlo. Perciò si accamparono di fronte al nemico vicino alla città, aspettando un'occasione favorevole per mostrare il loro valore; ma i pagani non sapevano se questo popolo fosse pagano o cristiano. I pagani radunarono il loro popolo per vedere se volessero tendere un agguato al che il re di Cipro, accortosi della situazione dalla città, disse che voleva prepararsi a fuggire, allora aprì le porte, issò le bandiere, fece suonare allegramente le trombe irrompendo con tutte le sue forze nell'accampamento pagano. Tuttavia, i pagani si difesero coraggiosamente e uccisero molti cristiani; lo stesso re di Cipro fu colpito da una freccia avvelenata, tanto che sentì subito che la ferita sarebbe stata fatale. Quindi dovettero tornare tutti in città con grandi perdite»].
[582] *Ivi,* p. 98. [«il paganesimo selvaggio»].
[583] *Ivi,* p. 99. [«il santo sacramento»].
[584] *Ibidem.* [«danze o suoni di archi»].

scena seguente è ambientata a Lützelburg. Rheinardt, dopo un'audace impresa, viene accolto dal popolo, «in schöner Fröhlichkeit mit auserlesener Musik und trefflichem Klang von Instrumenten, Jubelgeschrei und dergleichen».[585] Come nel caso precedente, si enfatizza la socialità derivante dall'ambiente cittadino, aspetto che emerge in un senso gerarchico, con riferimento a paggi e dame, poco dopo:

Zwei vornehme Landesherren aus Lützelburg erschienen hierauf und führten die beiden Herren auf das Schloß, wo die Fürstin ihnen mit den schönsten Damen, Fräulein, Pagen und Gefolge höflich entgegen kam und ihnen in den wohlgesetztesten Redensarten ihren Dank abstattete, außerdem aber eine prächtige und überaus köstliche Mahlzeit zurichten ließ, so daß nicht genug zu sagen ist, wie vergnügt die beiden Brüder waren.[586]

Anche la seconda avventura termina con la celebrazione di un matrimonio, alla stregua del terzo caso. Lo spazio storico-leggendario funge da espressione di un consolidamento dinastico, enfatizzando sempre l'elemento della convivialità mediante la rappresentazione di aspetti celebrativi legati a canti, danze e giochi:

Man feierte die Hochzeit prächtig, aber ohne Tanz und Saitenspiel, weil man noch den gestorbenen König betrauerte, doch wurde ein großes Thurnier gehalten, wo sich beim Stechen Reinhardt sonderlich hervorthat [...].[587]

Organizzato in termini non tanto descrittivi quanto narrativi, questo spazio veicola non solo la rappresentazione di modalità e attitudini sociali e conviviali - sempre basati su una fissa gerarchia -, ma si innesca perlopiù un discorso profondamente storico-leggendario legato al rafforzamento dinastico.

6.2.3. La grotta

Se lo spazio storico-leggendario non presenta, nel complesso, grosse differenziazioni rispetto alla versione medievale - sebbene gli eventi siano molto snelliti - degno di nota, è, al contrario, un altro luogo che rovescia la situazione precedente, mettendo, cioè, in scena la

[585] *Ivi,* p. 101. [«con grande felicità, con ottima musica e bei suoni derivanti da strumenti musicali, grida di gioia e cose simili»].
[586] *Ibidem.* [«Apparvero poi due nobili sovrani di Lützelburg e condussero i due gentiluomini al castello, dove la principessa li incontrò cortesemente con le più belle dame, cameriere, paggi e seguito e li ringraziò con le frasi più belle, fece, inoltre, preparare un pasto splendido ed estremamente delizioso, tanto che non basta dire quanto fossero felici i due fratelli»].
[587] *Ivi,* pp. 109. [«Il matrimonio fu celebrato splendidamente, ma senza balli né suoni di archi, perché la gente era ancora in lutto per il re morto, ma si tenne un grande torneo, dove Reinhardt si distinse particolarmente nella lancia[...]»].

rottura del giuramento tra Reymund e Melusina. Nella versione di Jean D'Arras, la rottura del patto avviene, in maniera molto chiara, enfatizzando lo stato d'animo del protagonista e il posizionamento spaziale. Si legge, infatti:

> Raimondo, ferito di collera e gelosia, rovesciò il tavolo, corse nella sua camera, prese la spada appesa al capezzale del letto, e si recò nel posto dove sapeva che Melusina andava ogni sabato. Si trovò di fronte a una porta di ferro spessa e robusta, non era mai stato in quel posto. Estrasse la spada e tanto fece che riuscì ad aprire un pertugio, guardandovi dentro. Vide Melusina dentro a una grande vasca di marmo con dei gradini che vi scendevano. La vasca aveva un perimetro di quindici piedi e tutto intorno vi erano delle corsie di cinque piedi di larghezza. Melusina stava nella vasca immersa fino all'ombelico con aspetto di donna mentre si pettinava i capelli, ma dall'ombelico in giù aveva la forma di serpente e sbatteva l'acqua con tale forza che gli spruzzi salivano fino al soffitto. Raimondo provò un tuffo al cuore che nessun altro avrebbe potuto sopportare. [...] Ritornato di corsa nella sua camera, prese della cera da una vecchia lettera, ne riempì il pertugio e fece ritorno nel salone.[588]

Nella versione di D'Arras emergono due elementi che risultano cruciali ai fini di questo studio: il bagno e la reazione dapprima furiosa, successivamente, di dolore, provata da Reymund. Lo spazio descritto è fortemente inserito in un'area antropizzata, presumibilmente del castello, e l'autore offre persino indicazioni di natura tecnica sulla grandezza della vasca da bagno. Allo stesso modo, nella versione di Coudrette, Reymund, arrabbiato, si reca presso lo spazio in cui si trova Melusina, che lui conosce, sebbene anche in questa versione emerga come non vi sia mai entrato:

> Raimondin mue son courage,
> Tant est irez ne scet que dire;
> Il tressue de dueil et d'ire.
> Tantost s'en va querir s'espee,
> Bien scet ou sa femme est entree.
> La se bouta ou n'ot esté
> Ne en yver ne en esté;
> Lors a un huys apperceü
> De fer devant lui et veü. (vv. 3000-3008)

Come nel caso di D'Arras, il protagonista maschile risulta adirato e si reca nel luogo in cui *sa* che Melusina si trova, «bien scet ou sa femme est entree»; il lettore sa che questo spazio è bloccato da una porta di ferro. Spiata la scena sempre nel bagno, anche la reazione risulta essere la medesima con il riferimento al fatto che lui sia «dolent de cuer» (v. 3092). Von Ringoltingen si conforma a questa narrazione e nei capitoli XXXVII e XXXVIII descrive la medesima scena. Reymund «nam sein Schwerdt / und lieffe an ein Kammer / darinn er noch nie kommen war / die er ihr zu ihrer heymligkeit gebauwet hett» (p. 70). Si enfatizza anche

[588] J. D'Arras, *La leggenda della fata Melusina. Storie del castello di Lusignano,* V. Fincati (a cura di), Edizioni Studio Tesi, Roma, 2020, p. 143.

qui la conoscenza del luogo, che in questo caso viene costruito appositamente per la segretezza di Melusina, ma a cui Reymund non ha mai avuto accesso. Nella versione di D'Arras e di Coudrette non emergono esplicitamente elementi relativi alla costruzione di questo spazio. Il capitolo seguente conferma la reazione disperata di Reymund dopo aver visto la donna «im Bad» (pp. 71-72). Il termine «Heimligkeit», usato dall'autore medievale per definire lo spazio, è particolarmente importante in quanto verrà ripreso anche da Tieck, il quale afferma come Melusina si rechi abitualmente «zu ihrem heimlichen Aufenthalte», richiamando la costruzione lessicale di von Ringoltingen. L'uso dell'aggettivo «heimlich», come riscontrabile nel già citato *Dizionario dei Fratelli Grimm,* si lega ad una duplice valutazione. In primo luogo, l'aggettivo è subito messo filologicamente in relazione a «vernaculus», domestico, e «occultus», occulto; si legge «zunächst von personen einheimisch, an einem bestimmten orte zu hause, gegensatz zu fremd».[589] Al contempo, i Grimm continuano «aus der bedeutung des heimatlichen und häuslichen flieszt die vorstellung des traulichen und vertrauten».[590] Il primo significato richiama, dunque, la sfera del domestico e del familiare, applicato a persone, luoghi e animali, in opposizione a quanto viene recepito come straniero ed estraneo. L'aggettivo «segreto», come occulto, comporta quindi tramite la radice «heim» un'accezione di conosciuto. Il luogo in cui Melusina si nasconde, vivendo quella che Reymund alla sua vista definirà, con le *esclusive* parole di Tieck, «eine seltsame Verwandlung»,[591] è, dunque, un luogo familiare, domestico, conosciuto, ma, al contempo nascosto, occulto, aprendo indubbiamente le porte alla teorizzazione freudiana, che nel saggio del 1919 *Das Unheimliche* richiama la medesima etimologia enucleata dai Grimm. La scena convenzionale che attraversa i secoli comporta una definizione chiara di Melusina che vive la sua trasformazione nello spazio della vasca da bagno, immortalata anche da determinate immagini pittoriche.[592] In netto distacco, Tieck si allontana dalla linea tradizionale, seguita sinora perlopiù nella rappresentazione dello spazio storico-leggendario, per avviare una semantizzazione di matrice romantica. Reymund, infatti, «in der größten Grimmigkeit lief er fort und griff ein Schwert, womit er sich in die Kammer begab, in die er noch nie gekommen war, weil er sie der Melusina zu ihrem heimlichen Aufenthalte absonderlich hatte erbauen lassen».[593] Come nella versione di von Ringoltingen si enfatizza la costruzione di questo luogo segreto per Melusina, Reymund raggiunge una porta di ferro, come riferimento

[589] Si rimanda alla voce "Heimlich" del già citato *Wörterbuch*. [«Innanzitutto riguardo alle persone locali, a casa in un determinato luogo, e non straniere»].
[590] [«Dal significato di casa e domestico scaturisce l'idea di fiducioso e familiare»].
[591] L. Tieck, *op. cit.,* p. 116. [«una strana trasformazione»].
[592] Faccio, ad esempio, riferimento alle illustrazioni del tardo Quattrocento di Bernhard Richel.
[593] *Ivi,* pp. 114-115. [«Nella furia più grande corse via e afferrò una spada, con la quale entrò nella camera nella quale non era mai stato prima perché l'aveva fatta costruire appositamente per Melusina per il suo soggiorno segreto»].

convenzionale, ma la fessura rivela un ambiente divergente rispetto a quanto offerto dalle versioni tradizionali. Dal foro emerge quanto segue:

Als Reymund nun stand, und durch die Oeffnung schaute, verwunderte er sich über die maßen, denn er sah Melusina im Bade, wie sie von oben bis auf den Nabel ein schönes Weib sei, dann aber in den Schweif einer bunten gesprengten Schlange endigte, der azurblau war und mit Silberfarben darunter gesprengt, so daß diese Farben wundersam in einander schimmerten. Das Zimmer war eine tiefe Grotte, die Wände waren mit allerhand seltsamen Muscheln ausgeziert und ein Springbrunnen, in welchem sich Melusina befand, war in der Mitten. Von oben ergossen sich auch Wasserstrahlen und tröpfelten wie Perlen durch einander [...].[594]

Non si parla più di una semplice vasca da bagno che si trova all'interno di una camera costruita appositamente per la donna, sebbene non si abbiano ulteriori indicazioni descrittive a riguardo, ma si tratta di una «profonda grotta», caratterizzata da elementi totalmente naturali, come l'acqua che viene paragonata alle perle, e, al contempo, decorata dalla mano dell'uomo, come emerge dalla presenza di una fontana al centro della grotta, si fa anche riferimento alla presenza di strane conchiglie. La scelta di questo spazio comporta una serie di riflessioni. In primo luogo, risponde a specifici e contingenti studi concernenti la morfologia terrestre e la geologia che sia Herder che, in particolar modo, Goethe avevano condotto nel corso dei decenni precedenti. Il secondo aveva scritto nel gennaio 1784 un saggio *Über den Granit* all'interno di *Zur Mineralogie und Geologie* in cui aveva dimostrato un forte interesse per le viscere della terra:

Jeder Weg in unbekannte Gebirge bestätigte die alte Erfahrung, daß das Höchste und das Tiefste Granit sei, daß diese Steinart, die man nun näher kennen und von andern unterscheiden lernte, die Grundfeste unserer Erde sei, worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebirge hinaufgebildet. In den innersten Eingeweiden der Erde ruht sie unerschüttert, ihre hohe Rücken steigen empor, deren Gipfel nie das alles umgebende Wasser erreichte. So viel wissen wir von diesem Gesteine und wenig mehr. Aus bekannten Bestandteilen, auf eine geheimnisreiche Weise zusamrnengesetzt, erlaubt es ebensowenig seinen Ursprung aus Feuer wie aus Wasser herzuleiten.[595]

---

[594] *Ivi,* p. 115. [«Quando Reymund si alzò e guardò attraverso l'apertura, rimase stupito oltre misura, perché vide Melusina nella vasca da bagno, come una donna bellissima dall'alto verso il basso fino all'ombelico, ma poi finiva nella coda di un serpente dai colori vivaci che era azzurro e cosparso di colori argento sotto, cosicché questi colori scintillavano meravigliosamente l'uno nell'altro. La stanza era una grotta profonda, le pareti erano decorate con ogni tipo di conchiglie strane e al centro c'era una fontana in cui si trovava Melusina. Dall'alto scendevano anche getti d'acqua che scorrevano insieme come perle»].

[595] Goethe, *Zur Naturwissenschaft überhaupt: Mineralogie und Geologie,* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, p. 172. [«Ogni sentiero verso montagne sconosciute confermava l'antica esperienza che il più alto e il più basso fosse il granito, che questo tipo di pietra, che ora abbiamo imparato a conoscere meglio e a distinguere dalle altre, fosse il fondamento della nostra terra, su cui poggiano tutte le altre diverse montagne. Nelle viscere più interne della terra riposa incrollabile, si innalzano le sue alte creste, la cui sommità non ha mai raggiunto l'acqua circostante. Questo è quanto sappiamo di questa roccia e poco altro. Composto da componenti conosciuti in modo misterioso, non permette di far derivare la sua origine né dal fuoco né dall'acqua»].

In questo saggio Goethe riconosce nella pietra e nello specifico nel granito i segreti della natura, quindi, della vita, concependo le viscere della terra come luoghi misteriosi e sacri in cui si compiono processi arcani, atavici, primigeni, profondi. Come osserva, infatti, lo studioso Poggi:

Il misticismo e il simbolismo cosmico che pervadono la composizione poetica, culminante nell'immagine delle «vene» delle viscere dei monti da cui è fecondata e arricchita la terra, riecheggiano nelle considerazioni di Goethe intorno alla pietra - il granito [nell'inno *Harzreise im Winter*], da Herder indicato come «il nucleo della nostra terra» - che costituisce «le fondamenta di tutta la nostra terra e sulla quale si vengono a formare tutte le altre montagne» e che vede riuniti «elementi che sono ben noti», ma senza che «l'origine dal fuoco come anche dall'acqua» riesca a spiegarci il «modo pieno di mistero» in cui se ne compie l'unione.[596]

Dai lavori di geologia goethiani emerge come lo spazio ctonio acquisisca una valenza simbolica universale, cosmica, escatologica. Da questa prima prospettiva, risulta indubbiamente emblematico il fatto che Tieck scelga la «profonda grotta» - simbolico anche l'aggettivo utilizzato - come spazio in cui Melusina, arcano simbolo della natura, della fecondazione, della generazione, del femminino, e, dunque, della vita, vive il suo processo atavico, occulto e misterioso. Nelle versioni precedenti, l'attenzione rimaneva su Reymund; adesso, al contrario, essa è solo ed esclusivamente sulla donna, che canta:

[...] Von oben ergossen sich auch Wasserstrahlen und tröpfelten wie Perlen durch einander bei welchem wunderbaren Getöse Melusina sang, indem sie eine Zitter in der Hand hielt:

Rauscht und weint ihr Wasserquellen
In der stillen Einsamkeit,
Die Erlösung ist noch weit,
Meine Thränen mehren eure Wellen.

Ach! wann wirst du, Trauer, enden,
Von mir nehmen meine Schmach?
Immer ist die Strafe wach,
Keiner kann das bös Verhängniß wenden.

Bei diesen Worten vergoß sie einen Strom von Thränen und Reymund war auf das innigste bewegt und erschüttert. Nun fiel ihm auch bei, wie er seinen Eid gebrochen und eine Untreue gegen seine tugendvolle Gemalin begangen habe, dabei konnte er ihre seltsame Verwandlung nicht begreifen und furchte sich auch, daß nun sein Elend anfangen würde, da er seinen Schwur nicht gehalten, wie sie ihm vor der Hochzeit prophezeit hatte, denn er glaubte, daß sie nach ihrer verborgenen Wissenschaft recht gut um seine Untreue wissen würde. Endlich aber verstopfte er die gemachte Oeffnung wieder mit Wachs, und ging im höchsten Zorne zu seinem Bruder zurück.[597]

[596] S. Poggi, *op. cit.,* p. 103.
[597] L. Tieck, *op. cit.,* p. 115-116. [«[...] Getti d'acqua uscivano dall'alto e scorrevano l'uno nell'altro come perle, vicino a loro Melusina intonava un meraviglioso canto mentre la mano le tremava:

Voi sorgenti d'acqua mormorate e piangete

Se nelle versioni medievali, indistintamente, la figura di Melusina si configura esclusivamente come *oggetto* della rabbia e del dolore di Reymund, qui ella diviene *soggetto*; la focalizzazione rimane sulla *soggettività* del personaggio femminile, mettendo in scena un'*inedita* Melusina, che non è solo serpente dall'ombelico in giù, ma che esprime liberamente la sua sofferenza per l'originaria punizione inflittale dalla madre Persine. Da questa prospettiva, è possibile riconoscere nella grotta un'ulteriore semantizzazione romantica che si verifica sul piano culturale e letterario. Tutto ciò che è legato alla roccia si configura, infatti, come motivo tipico della poesia romantica; in particolare essa viene riconosciuta da Pinna come l'«immagine dell'interiorità inconscia» nella fiaba *Der Runenberg*, scritta nel 1802.[598] Non solo, come visto, Melusina, come simbolo generatore della vita, viene inserita in questo luogo che cela gli equilibri cosmici, ma sempre qui ella vive un processo di profonda elaborazione individuale ed interiore- reputo errato parlare in questo frangente anche *ante litteram* di inconscio. Diversamente dalle altre versioni, si ascolta la voce della donna che trema, lamenta, prova dolore, l'attenzione non è solo sul processo fisico che vive, ma sulla sua soggettività sofferente. Melusina non è più solo simbolo cosmico celato nelle viscere della terra, ma è anche una donna che patisce quel destino. Riconosciuta la duplice semantizzazione della roccia e della grotta, in un senso cosmico, di una natura che agisce nel mistero, e in un senso individuale - interiore, è possibile leggere anche la prosecuzione della fiaba, considerando la relazione tra lo spazio della grotta e quanto vissuto da Melusina. Tieck, non rifacendosi alla versione di von Ringoltingen, definisce, come già visto, quel cambiamento come una «strana trasformazione» così come «strane», «seltsam», sono le conchiglie di quell'ambiente, assimilando lo spazio circostante della grotta al processo vissuto dalla donna e riconoscendo nel complesso la delicata, intima e connessa straordinarietà dell'ambiente e

---

Nella quieta solitudine,
La salvezza è ancora lontana
Le mie lacrime moltiplicano le tue onde.

OH! quando finirai tu, dolore,
quando ti riprenderai la mia vergogna?
La punizione è sempre sveglia,
Nessuno può cambiare il destino malvagio.

A queste parole versò un fiume di lacrime e Reymund rimase profondamente commosso e scioccato. Ora si ricordava anche di come aveva infranto il suo giuramento e di aver tradito la sua virtuosa moglie, ma non riusciva a capire la sua strana trasformazione e aveva anche paura che ora iniziasse la sua miseria perché non aveva mantenuto il giuramento come lei gli aveva profetizzato prima del matrimonio, perché credeva che secondo la sua scienza nascosta lei avrebbe saputo abbastanza bene della sua infedeltà. Ma alla fine tappò di nuovo con la cera l'apertura che aveva fatto e, con estrema rabbia, tornò da suo fratello»].

[598] G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso,* Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007, p. 50.

dell'evento in corso. Questa profonda *interrelazione* tra ambiente e personaggio non è solo espressa dalla stranezza delle conchiglie e dalla stranezza della trasformazione, ma anche dalla relazione tra l'acqua circostante - che comunque costituisce elemento topico della leggenda - e la situazione della donna. L'interrelazione non è solo fisica ed esterna, ma è anche interiore in quanto la sofferenza di Melusina viene vissuta in osmosi rispetto all'ambiente circostante. Rivolgendosi alle sorgenti che mormorano e piangono nella quiete solitudine, Melusina esprime di fatto il suo *status* secondo un rapporto fortemente dialogico tra l'acqua della grotta e se stessa, confermato poco dopo «le mie lacrime moltiplicano le tue onde», canta, e successivamente si riconosce come ella versi «un fiume di lacrime», realizzando un significativo accostamento tematico e semantico. L'autore romantico non solo cambia deliberatamente l'impostazione spaziale della leggenda semantizzandola secondo il pensiero morfologico-terrestre, universale e individuale dell'epoca, ma al contempo, stabilisce una *relazionalità* tra l'ambiente esterno e quello interiore di Melusina, una profonda *assimilazione* tra la straordinarietà del processo fisico che lei vive, o ancor meglio subisce, e la straordinarietà della dimensione esterna, esplicitata anche nella sofferenza provata in solitudine che lei stessa riconosce all'acqua della grotta, con la quale entra in profonda connessione. Di fatto, questa interrelazione è giustificata dal fatto che Melusina appartenga e sia intrinsecamente parte della natura e della vita. Se da una parte, dunque, questo rapporto richiama un significato atavico e cosmico, dall'altra Tieck mette in scena una soggettività inedita, fortemente culturale e legata alla contingenza storica; si potrebbe parlare di una soggettività religiosa e cristiana. La fine della sua trasformazione settimanale viene, infatti, definita secondo un sostantivo specifico che attiene alla sfera cristiana, ossia in relazione alla «Erlösung», alla salvezza. Ciò che risulta rilevante è che, come riportato dal *Dizionario dei Fratelli Grimm*, il termine all'epoca possedeva un significato di natura esclusivamente religiosa, essendo messo in relazione al processo di *liberatio* e *losmachung,* legandosi all'«Ablösung», al riscatto, e alla «Befreiung, redemtio», termini che nell'ortodossia cristiana sono sinonimi legati alla salvezza. Da questa prospettiva, anche la ricorrenza dell'acqua - già indubbiamente presente nelle versioni medievali, ma non così enfatizzata - a cui Melusina, piangendo, si rivolge per esprimere e condividere *simpateticamente* il suo dolore, offre un'immagine di sacralità di evocazione cristiana, essendo essa per antonomasia simbolo di salvezza. Risulta, di certo, indicativo, come in quello stesso periodo Novalis richiamasse il valore dell'elaborazione interiore sempre in relazione ad un elemento cristiano. Scrive, infatti, nella sua già citata *Cristianità o Europa*, come soltanto la religione consente «il raccoglimento dell'animo nel silenzio e la contemplazione attenta del mondo interiore».[599] Per

[599] Novalis, *Cristianità o Europa, op. cit.,* p. 79.

riassumere, pertanto, la «strana trasformazione» nella «profonda grotta», con cui la donna è fortemente assimilata, non si lega solo ad un discorso cosmico, ma l'elaborazione della soggettività in termini di sofferenza e solitudine in quello spazio ctonio si lega ad una semantizzazione fortemente religiosa. Risulta, infine, indubbiamente interessante il fatto che lei si esprima cantando.[600]

Il fatto che Tieck utilizzi un termine religioso per designare l'esperienza di Melusina apre ad ulteriori riflessioni in quanto pone l'attenzione sul perché. Prima di tutto, risulta interessante rintracciare un *trait d'union* rispetto a quanto riconosciuto da Rath in *Magelone*. Si mantiene un elemento della poetica dell'autore: come avveniva in questo testo, l'esperienza amorosa consente la focalizzazione sulla propria interiorità, determinata dal tremolìo fisico e soprattutto dalle parole di sofferenza espresse da Melusina. Nella misura in cui la concezione classica e tradizionale dell'amore implicava l'elevazione tramite la figura femminile, ironicamente, Melusina non è più qui mediatrice di una redenzione,di una *Erlösung*. L'esperienza amorosa non determina più la salvezza dell'altro, bensì consente l'apertura verso la soggettività, la sua conoscenza e una nuova consapevolezza. Diversamente dal passaggio nel *Wald* che risente delle influenze del mistico secentesco - e da cui, mi sembra, non emergono dati di ironia -, è qui che Tieck capovolge, in nome del suo tempo, la visione tradizionale del femminino, la rovescia, la ironizza, la mette in discussione proprio tramite l'uso di quella parola chiave, *Erlösung*: l'amore non apre qui ad alcuna redenzione né della protagonista né di Reymund, bensì consente l'interesse verso la psiche femminile in nome di un'autodeterminazione che giunge dall'Illuminismo. Non è più, dunque, un femminino che eleva, ma un femminino che guarda al proprio sé per la prima volta, tramite sempre l'amore, che viene qui riconfigurato e rifunzionalizzato. Le lacrime, il dolore, il tremolìo, *topoi* dell'esperienza amorosa come convenzionalmente descritta, diventano nella contingenza del primo romanticismo strumenti per la conoscenza e, soprattutto, la libera espressione di una soggettività femminile. La scelta di Tieck relativa all'inserimento di questo passaggio fortemente interiore, ironico rispetto alle istanze religiose e classiche, nella natura ctonia della grotta richiama la concezione dell'amore come potenza che consente ciò. Di fatto, come osserva anche Rath in riferimento a *Magelone*:

Liebe, frühromantisch zu verstehen als Kraftmagie, davon sprechen die Naturwissenschaften um 1800, die energetische Wunderkraft in Elektrizität, Bildungstrieb, Magnetismus oder Magie. Erst mit der Brisanz unsichtbarer Kräfte im Naturgeschehen wird die Liebesmagie so zum Thema wie bei Tieck

[600] Sempre nella sua *Cristianità o Europa,* Novalis scrive a p. 117, «il linguaggio per la Vergine è troppo legnoso e sfrontato, le sue labbra si dischiudono solo per il canto» richiamando la sua «musica cifrata». Reputo indubbiamente degna di nota questa analogia, sebbene mi sembra che un'assimilazione completa possa risultare una iperinterpretazione.

oder philosophisch bei Schelling im Entwurf der Naturphilosophie: als die bekannte Vorgeschichte der Psychoanalyse und des Freudschen Diskurses von Triebenergie und Unbewußtem.[601]

Nella suggestiva realtà ctonia si liberano non solo le forze cosmiche, che Melusina ataviccamente incarna, ma si esprime anche il nuovo potere dell'eros che qui consente la libera espressione di una donna adesso *soggetto* e non più mediatrice.

Risulta, qui interessante, osservare come la medesima impostazione di questo spazio sia rintracciabile in una fiaba dello stesso autore del 1795, *Die Versöhnung,* in cui la grotta si configura come il luogo dell'elaborazione interiore di un delitto. In quel caso, lo spazio viene rappresentato come segue:

Der enge Pfad erweiterte sich und führte in einen dicken Eichenwald, der Mond schoß nur einzelne Strahlen durch die dichtverflochtnen Zweige. Bald stand der Ritter vor einer Höhle, aus der ihm ein kleines Feuer entgegen leuchtete, er stieg ab, band sein Roß an einen Baum, und ging in die Höhle.

Vor einem hölzernen Crucifixe lag ein alter Einsiedler in tiefer Andacht auf den Knieen, er bemerkte den eintretenden Ritter nicht, sondern betete inbrünstig weiter. Ein langer weißer Bart floß auf seine Brust hinab, die Jahre hatten tiefe Furchen in seine Stirn gezogen, seine Augen waren matt, er hatte das Ansehn eines Heiligen. Der Ritter stand entfernt, faltete die Hände und betete einige Ave Maria's, dann erhob sich der Greis, trocknete sich eine Thräne vom Auge und bemerkte den Fremden in seiner Wohnung.[602]

La grotta presso cui giunge il cavaliere non solo è nascosta all'interno della foresta - aspetto che richiama la famigerata, come espresso nella *Deutsche Mythologie, Heiligkeit* di questo luogo,-, ma si lega ad un ambiente religioso caratterizzato dalla presenza del crocifisso. L'eremita stesso viene paragonato ad un santo, è raccolto in preghiera, con profonda devozione, piange. Sembra, cioè, *tout court,* che in entrambi i casi Tieck scelga questo spazio ctonio per mettere in scena un processo di elaborazione interiore, al di là della valutazione ermeneutica concernente il ruolo ironico o meno della religione.

Ritornando a *Melusina*, valutato l'aspetto cosmico - individuale di questo spazio e del suo significato e in rapporto con il personaggio, occorre, infine, considerare come questo luogo

---

[601] W. Rath, *op. cit.,* p. 156. [«L'amore, inteso nel primo romanticismo come potere magico, è ciò di cui parlavano le scienze naturali intorno al 1800, la forza energetica miracolosa dell'elettricità, dell'impulso educativo, del magnetismo o della magia. Solo con l'esplosività delle forze invisibili negli eventi naturali la magia amorosa diventa argomento come lo fu con Tieck o filosoficamente con Schelling nel abbozzo di filosofia naturale: come la nota preistoria della psicoanalisi e il discorso di Freud sull'energia pulsionale e sull'inconscio»].

[602] L. Tieck, *Ludwig Tiecks Schriften*, vol. 14, *op. cit*., p. 112. [«Lo stretto sentiero si allargava e conduceva in un fitto bosco di querce, la luna lanciava solo pochi raggi attraverso i rami fittamente intrecciati. Ben presto il cavaliere si trovò davanti a una grotta dalla quale brillava verso di lui un piccolo fuoco. Smontò, legò il cavallo a un albero ed entrò nella grotta.

Un vecchio eremita giaceva in ginocchio con profonda devozione davanti a un crocifisso di legno. Non si accorse dell'ingresso del cavaliere, ma continuò a pregare con fervore. Una lunga barba bianca gli scendeva lungo il petto, gli anni gli avevano lasciato solchi profondi sulla fronte, i suoi occhi erano spenti, aveva l'aspetto di un santo. Il cavaliere rimase a distanza, giunse le mani e recitò qualche Ave Maria, poi il vecchio si alzò, si asciugò una lacrima dall'occhio e notò lo sconosciuto nella sua abitazione»].

ctonio sia *narrativamente* organizzato rispetto al resto dello spazio narrativo. Nello specifico, mi sembra che esista una polarità tra la foresta e la grotta, ossia tra il *Waldbrunn* e lo *Springbrunnen,* dunque tra la scena presso la sorgente del *Wald* in cui Reymund accetta di rispettare la promessa e la fontana della grotta dove il protagonista di fatto non mantiene quanto dichiarato. Richiamando il lavoro di Thalmann che nella sua *Zeichensprache* ripensa lo spazio letterario in termini di schemi artistici,[603] si potrebbe asserire come questi due spazi siano organizzati secondo una relazione dialogica o, ancor meglio, si configurino come uno spazio artistico in termini di polarità. Entrambi sono, infatti, caratterizzati da una sorgente - che nel caso della grotta non costituisce richiamo topico rispetto alle versioni tradizionali -, dall'acqua, da una promessa, che nel primo caso Reymund si accinge a rispettare e nel secondo caso a rompere. Di polarità si era occupato, dopo Goethe, nel 1799 Schelling nell'*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie.* In questo testo egli riconosce la presenza di due forze nei processi della natura organica e inorganica asserendo come tutto funzioni secondo «der Wechsel von Expansion und Contration»,[604] richiamando una terminologia goethiana in merito alla polarità riscontrabile nel funzionamento delle piante. Nel 1800 Schelling pubblica un articolo sulla *Zeitschrift für spekulative Physik* in cui illustra il processo dinamico, «dynamische Prozess», secondo cui la materia viene costruita consentendo il riempimento dello spazio. Nel dettaglio, nel terzo capitolo intitolato *Allgemeine Deduction des dynamischen Processes oder der Categorien der Physik* sostiene:

> Wir bemerken nur doch, dass wir die Eine jener Kräfte, die nach außen gehende, die *expansive,* die andere aber, welche als auf das Innere der Natur zurückgehende gedacht werden muss, die *retardierende* oder *attractive* nennen werden. [...] Da diese Kräfte Kräfte Eines und desselben identischen Subjekts der Natur sind, so können Sie einander nicht bloß relativ, sondern Sie müssen sich absolut entgegengesetzt sein. [...] Wir werden daher die Eine jener beiden Kräfte als die schlechthin *positive,* die andere als die schlechthin *negative,* beide aber als in Einem un dembselben identischen Subject der Natur, ursprünglich vereinigt annehmen müssen.[605]

La riconfigurazione spaziale realizzata sul piano narrativo da Tieck sembra evocare questa rappresentazione delle forze della natura come teorizzate da Schelling. In un certo senso la

---

[603] A riguardo si rimanda al già citato *Zeichensprache der Romantik,* pp. 84-110, dove la studiosa ricostruisce sotto forma di schemi spaziali e narrativi alcune fiabe di Tieck, Brentano e Wackenroder.

[604] Schelling, F.W.J., *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie,* Jena und Leipzig, C. E., Gabler, 1799, p. 75. [«alternanza di espansione e contrazione»].

[605] Schelling F.W.J., *Zeitschrift für spekulative Physik,* Jena, Christian Ernst Gabler, 1800, pp. 103-105. [«Notiamo solo che chiameremo *espansiva* una delle forze che vanno verso l'esterno, ma *involutiva* o *attrattiva* l'altra che deve essere pensata come risalente all'interno della natura [...] Devono essere assolutamente opposti. Poiché queste forze sono forze di uno stesso identico soggetto della natura, non possono solo essere relative tra loro, ma devono essere assolutamente opposte [...] Di queste due forze dovremo quindi assumere l'una come quella assolutamente positiva, l'altra come assolutamente negativa, ma entrambe come originariamente unite in uno stesso identico soggetto della natura»].

grotta - che *par excellence* incarna «das Innere der Natur» - può essere letta come un polo opposto rispetto al *Wald*, da ogni prospettiva, sia contenutistica sia semantica, incarna un capovolgimento narrativo che presuppone una polarità. Di fatto, è lo stesso Reymund a rammentare nella grotta il giuramento antecedente al matrimonio nella foresta. Comprendendo il misfatto, torna adirato dal fratello. Successivamente si reca presso la sua camera, mettendosi a letto, dove viene raggiunto da Melusina, la quale si comporta con lui normalmente.

6.2.4. Lo spazio antropizzato

La seconda sezione prosegue con il viaggio di Geoffrey presso una montagna - spazio su cui si tornerà successivamente - per sconfiggere il gigante. Quanto verificatosi presso la grotta rappresenta, pertanto, come da tradizione, una parentesi narrativa che si chiude con l'inizio della terza sezione. Questa inizia con l'incendio del monastero che costituisce il primo momento di rottura. Geoffrey, arrabbiato per la scelta religiosa del fratello, si reca presso questo spazio. Sia in von Ringoltingen che in Tieck non si hanno informazioni specifiche di questo luogo. Si sa solo che Geoffrey viene accolto da abati e monaci: questo conferma la linea descrittiva dell'autore romantico che, conformandosi a quello medievale, non aggiunge specifiche semantizzazioni allo spazio storico-leggendario e a quello antropizzato, ma continua a descriverlo solo in merito alla socialità e alla presenza gerarchica di determinati membri. Questo approccio viene confermato poco dopo: la scena si sposta al castello dove Melusina e Reymund stanno consumando «eine fröhliche Mahlzeit in schöner Häuslichkeit und Freundlichkeit»[606] - rievocando, dunque, sempre i termini descrittivi dello spazio antropizzato in merito alla convivialità -, nella versione di von Ringoltingen si fa esclusivo riferimento al fatto che sedessero «uber dem Tisch» (p. 83), pranzando. Tieck aggiunge, dunque, maggiori elementi di convivialità allo spazio antropizzato rispetto a von Ringoltingen che è poco generoso a riguardo. I due protagonisti vengono interrotti da un messaggero che annuncia l'incendio del monastero di Malliers, qualificato con aggettivi quali «schön» ed «herrlich»[607] rifacendosi al campo semantico della bellezza, richiamando il testo di von Ringoltingen, il quale l'aveva poco prima qualificato con «schön» (p. 79). Reymund appura come rimangano solo «betrübten rauchenden Trümmern».[608] Solo in questo contesto il protagonista, che ritorna presso la sua abitazione, si nasconde in camera sofferente e viene

[606] L. Tieck, *op. cit.,* p. 124. [«un felice pasto in bella familiarità e cordialità»].
[607] *Ivi,* p. 125. [«bello»]; [«splendido»].
[608] *Ibidem.* [«tristi rovine fumanti»].

raggiunto da Melusina, «mit ihren Rittern, Frauen und Jungfrauen»,[609] così come in von Ringoltingen similmente «mit ir Ritter und Knecht, / Frawen und Jungfrauwen» (p. 84). Tieck modifica la gerarchia sociale annullando i riferimenti alla servitù. In questa camera, arrabbiato, rivela di aver infranto il giuramento e di aver spiato Melusina. Nella versione di von Ringoltingen, la donna, sconvolta per la dichiarazione, richiama di averlo incontrato «bei dem Brunnen» (p. 87). Tieck, coerentemente con il processo di centralizzazione e semantizzazione romantica del *Wald*, fa riferimento, al contrario, alla verde foresta, affermando «O wehe mir, daß ich beim Bronnen rein und kalt / Dich fand, mein Reymund dort im grünen Wald!».[610] L'immagine della foresta verde non si lega solamente ad una valenza topica, configurata come un *Leitmotiv* dai Fratelli Grimm, ma il «grün» manifesta le potenzialità e le speranze legate al luogo e a quell'incontro. In entrambi i casi si rievoca, poi, il fatto che Melusina sia stata vista nel bagno, «Wenn Du nur noch verschwiegen konntest sein /Du hattest mich am Bade schon gewahrt»,[611] così come in von Ringoltingen «dass du mich im Bade hettest gesehen» (p. 87). Da questo momento Melusina lascia il castello dalla finestra, come da tradizione letteraria, scomparendo e trasformandosi in un serpente, alla vista di tutti. Reymund si reca «in einer einsamen Kammer», in von Ringoltingen si fa riferimento ad una camera non qualificata (p. 94). Come si può appurare, lo spazio del castello, di cui si enfatizza la camera e la finestra, nel complesso, non offre riflessioni descrittive peculiari. Esso funge esclusivamente da ambientazione della scena. Rispetto alla versione medievale, Tieck modifica leggermente inserendo qualche rado aggettivo qualificativo, enfatizza la convivialità, cambia appena le gerarchie, ma, nel complesso, senza grosse differenziazioni, attenendosi perlopiù alla versione di von Ringoltingen. La medesima impostazione si verifica anche successivamente in merito, ad esempio, alla ricostruzione del monastero:

> Geoffroy baute indessen das Kloster Malliers wieder auf und machte es schöner, als es zuvor gewesen war, stiftete auch mehr Mönche zum Gottesdienst, worüber sich alles Volk im Lande sehr verwunderte, daß er das Kloster erst verbrannt hatte und nun wieder so herrlich neu errichtete.[612]

Come si può appurare, il luogo si caratterizza per bellezza, come nella versione medievale qualificato con «viel besser und kösterlich» (p. 118), per la presenza di monaci, ma entrambi gli autori non offrono altre indicazioni. Rispetto a von Ringoltingen, che si focalizza sulla rapidità della ricostruzione, Tieck enfatizza la maestosità della struttura. Se nel primo, infatti,

[609] *Ivi,* p. 126. [«con i loro cavalieri, dame e damigelle»].
[610] *Ivi,* p. 128. [«Oh, guai a me che nella sorgente pura e fredda / ti ho trovato, mio Reymund, lì nella foresta verde»].
[611] *Ibidem.* [«se solo fossi stato in silenzio / mi avevi già visto nel bagno»].
[612] *Ivi,* p. 150. [«Nel frattempo, Geoffroy ricostruì il monastero di Malliers e lo rese più bello di prima, e portò anche più monaci al culto; sorprese tutti al paese che prima avesse bruciato il monastero e ora lo avesse ricostruito in modo così splendido»].

la gente si chiede chi abbia costruito così velocemente il monastero, nella versione romantica l'attenzione è sulla magnificenza del posto. Segue il riferimento alla città di Roma che emerge per un valore esclusivamente cristiano in quanto viene inserita nel tessuto narrativo funzionalmente alla richiesta del perdono che il Papa concede a Reymund:

Reymund kam in Rom an und beichtete vor dem allerheiligsten Vater Pabst, welcher ihm eine gelinde Buße auferlegte. Dann nahm er Abschied, nachdem er dem Pabste vorher gesagt, er wolle nach unsrer lieben Frauen zu Montserrate in Arragonien gehn, und dort ein Einsiedler werden, weil daselbst ein schöner Gottesdienst sei. Er kam in Montserrate an, ließ sich Kleider eines Einsiedlers machen und diente allhier Gott in strenger Andacht und vielen Bußübungen.[613]

Nella descrizione dello spazio antropizzato sinora enucleato sono vari gli elementi ricorrenti: convivialità, socialità, gerarchia, opulenza, usi e costumi che vengono, però, sviluppati ed ampliati sulla base dell'originaria indicazione di von Ringoltingen. Lo spazio antropizzato ritorna, infine, un'ultima volta. Diversamente dal castello di Melusina, nei versi che concludono la fiaba si apre una descrizione dettagliata della sontuosità del castello dove si trova la fanciulla che il re Gyot vuole salvare dallo sparviero. Contrariamente alle *leggere* modifiche realizzate sinora, qui Tieck - come avveniva per la descrizione di Melusina e del castello da lei costruito nel *Wald* - descrive fiabescamente gli ambienti: quello che, ad esempio, von Ringoltingen definisce un castello, senza aggettivi (p. 122), Tieck qualifica con «steil und hoh» e poco dopo con «wundersam»[614] in riferimento all'oro e alla bella e meravigliosa vista. Anche il semplice prato di von Ringoltingen (p. 122) diviene «grün» nella versione di Tieck conformandosi in tal modo ad un determinato *topos* letterario. Lo stesso processo descrittivo investe l'interno del castello e della sala: dal primo viene semplicemente definita «so köstlich und so schön» (p. 122), Tieck enfatizza il mero «costoso» usato da von Ringoltingen per sviluppare sul piano descrittivo la maestosità di quello spazio:

Es glänzt der Saal von Pracht,
Von Gold und Edelstein,
Wo ihm entgegen lacht
Der grün' und rothe Schein.

Es war im schönen Zimmer
Von tausend Farben Glanz
Wie nur ein einzger Schimmer,
Es war ein Kleinod ganz.[615]

---

[613] *Ibidem.* [«Reymund arrivò a Roma e si confessò davanti al Santo Padre, cheprof gli impose una lieve penitenza. Poi si congedò, dopo aver detto in precedenza al Papa che voleva andare presso la Santa Maria a Montserrate in Aragona e farsi eremita lì, perché lì si svolgeva una bella funzione religiosa. Arrivò a Montserrate, si fece fare degli abiti da eremita e lì servì Dio con profonda devozione e molte penitenze»].
[614] *Ivi,* pp. 151-152. [«ripido e alto»]; [«meraviglioso»].
[615] *Ivi,* p. 154.
[«La sala brilla di splendore,

L'autore romantico non solo esprime la ricchezza della sala, ma realizza ciò con un riferimento alle pietre preziose e ai colori che i loro giocosi riflessi producono. In un momento in cui vi è un interesse forte nei confronti della mineralogia risulta interessante osservare come lo spazio antropizzato sia risemantizzato ed abbellito sul piano descrittivo dagli elementi naturali quali le pietre preziose e i loro giochi di luce, processo che si verifica anche successivamente. Ad esempio, infatti, se in von Ringoltingen lo sparviero si trova «auf einer Stangen» (p. 123), in Tieck si assiste ad una qualificazione «auf einer güldnen Stangen».[616] Allo stesso modo, se le altre camere del castello sono, con la voce di von Ringoltingen, costosamente dipinte, «köstlich gemahlet» (p. 123), Tieck, invece, amplia la scena, sempre sulla base dell'aggettivo «costoso», ma la capacità dell'uomo di dipingere gli ambienti, dettata dalla presenza di alcuni quadri, viene affiancata dalla magnificenza delle pietre preziose e dai colori che è la natura stessa a mettere in scena:

Noch waren viele Zimmer,
In die ging er hinein,
In allen glänzt der Schimmer
Von Gold und Edelstein.

Gold waren alle Wände
Und bunte Blumen drauf,
Es rankten aller Ende
Sich Zweig' und Kränz' hinauf.

Und Rubin und Smaragden,
Demant und auch Sapphir
Sah man erschimmernd prachten,
Als Blumen herrlich hier.

Auch war in Farben schöne
Dort in dem Glanz und Schein,
Die sangen zarte Töne,
Wohl tausend Vögelein.[617]

D'oro e pietre preziose,
Dove ad essa di riflesso ride
Il bagliore verde e rosso.

Nella bella stanza
che brilla di mille colori
Come solo un singolo barlume,
Era un vero gioiello»].

[616] *Ibidem.* [«su un bastone d'oro»].

[617] *Ivi,* pp. 156.
[«C'erano ancora molte stanze,
Entrò lì,
Il luccichio risplende in tutte
D'oro e pietre preziose.

Tutte le pareti erano dorate
E vi erano fiori colorati sopra,

Le camere non sono semplicemente costose, abbellite da dipinti, ma *esplode* nella versione di Tieck la forza della natura espressa non tanto dalla presenza di meravigliosi fiori e dal canto degli uccelli, ma soprattutto dalle pietre preziose quali rubini, smeraldi, zaffiri, diamanti, oro, che producono luci, bagliori e colori meravigliosi. Come prima, asserito l'interesse per «das Innere der Natur», per le viscere della terra, Tieck abbellisce le camere di questo castello aggiungendo deliberatamente e romanticamente questi minerali che non costituiscono mera descrizione fiabesca. Anche nello spazio antropizzato - ove ampliamente sviluppato come in questo *raro* caso - sembra, infatti, irrompere la bellezza, il fascino, la meraviglia della natura, ponendo in secondo piano quanto realizzato dall'uomo. Le facoltà umane sono anche considerate, ad esempio la principessa, che in von Ringoltingen arriva semplicemente vestita di verde, viene trasformata in Tieck: «mit lächelnden Geberden / Mit Schmuck in schöner Seide / Tritt nunmehr zu dem werthen / Im allerschönsten Kleide»,[618] rifacendosi agli elementi della seta e dei gioielli come elementi sontuosi che implicano il lavoro dell'uomo.

Sebbene il nucleo contenutistico rimanga lo stesso, nella fase finale, Tieck aggiunge affascinanti e fiabeschi elementi nelle descrizioni relativi al campo semantico della bellezza e della sontuosità e che nell'immaginario collettivo appartengono al castello. Queste qualificazioni sviluppate sulla base della versione medievale sono talvolta *topiche*, come per gli ambienti antropizzati la seta, i gioielli, i dipinti e come per gli ambienti naturali il prato verde, immagine spaziale che attraversa i secoli, talvolta *arbitrarie* ma *contingenti* in quanto riflettono l'interesse di Tieck e degli altri romantici per il meraviglioso mondo della natura. In altre parole, queste modificazioni non solo arricchiscono di elementi descrittivi lo spazio antropizzato, rivelando la libera creatività dell'autore, ma non possiedono una mera funzione estetica, denunciano anche il significato *romantico* della narrazione che pervade anche lo spazio antropizzato - in quest'ultimo caso. La scelta, infatti, di inserire i riferimenti ai minerali ed elogiare la bellezza delle varie gemme sottende quell'interesse per le viscere della terra,

---

Dappertutto si protendevano
verso l'alto rami e corone.

E rubini e smeraldi,
Diamanti e anche zaffiri
Si vedeva uno splendore scintillante,
Come i meravigliosi fiori qui

Anche i colori erano bellissimi
Lì nello splendore e nel luccichio
Cantavano toni teneri,
Probabilmente un migliaio di uccelli»].

[618] *Ivi,* pp. 157-158. [«con gesti sorridenti / Con gioielli nella bella seta / Vieni ora al degno / Nell'abito più bello»].

che guarda oltre le mere facoltà e abilità dell'uomo. La riscrittura di Melusina, e dei suoi spazi, all'alba dell'Ottocento, conferma, cioè, l'attitudine romantica concernente il desiderio di approfondimento e il risaputo interesse - sia sul piano morfologico che sul piano culturale- per il mondo della natura rispetto a quello antropizzato, che *mantiene* nei secoli, sino a giungere alla fiaba romantica, quelle caratterizzazioni già viste nel Medioevo: convivialità, socialità, opulenza, ampliati in dipinti, gioielli, seta. Il limitato sviluppo descrittivo di quegli spazi antropizzati e l'irruzione dentro di esso dell'affascinante mondo misterioso della natura e dei suoi giochi *conferma* l'attitudine romantica nei confronti degli spazi. Si può dire, infine, che Tieck realizzi qui una *riconfigurazione naturale* dello spazio antropizzato, facendo impallidire gli elementi manufatti - dunque la centralità dell'uomo - per lasciar fare irruzione alla forza della natura, alle viscere della terra, con le sue meraviglie.

6.2.5. La montagna

Che «das Innere der Natur» sia il vero centro degli studi romantici è stato già ampiamente dimostrato. Non solo nella fiaba ciò emerge con la riconfigurazione della «profonda grotta», ma anche con la consueta immagine delle montagne. Il *Berg* viene ripreso, infatti, quattro volte sempre seguendo la tradizione letteraria, ma con una diversa contestualizzazione che rientra nella considerazione della *Landschaft* romantica:

1) alla fine della seconda sezione in riferimento alla montagna dove vi è un gigante
2) nella terra di Norhemen dove Geoffrey trova, dopo la sconfitta di un altro gigante, la storia di Melusina
3) le montagne di Aragona che possiedono un valore di romitaggio per Reymund
4) la montagna circondata da creature quali draghi e serpenti

Il *Berg* occorre per la prima volta nella seconda sezione. Dopo il tradimento di Reymund ed il ritorno al castello, la narrazione prosegue con Geoffrey che si reca presso il castello in una montagna, «auf einem Berge» in von Ringoltingen (p. 75), «an einen steilen Berg»[619] in Tieck, aggiungendo nello spazio narrativo quello che sarà un *topos* anche simbolico della narrazione

[619] *Ivi,* p. 118. [«montagna ripida»].

dell'autore, come ad esempio in *Der Runenberg*.[620] Come sostiene, infatti, Thalmann «die Steilheit des Gebirges, die bedrohliche Strenge seiner getürmten Formen, die wir gemeinhin in der romantischen Landschaft zu suchen gewohnt sind, gehört vor allem in die Zeichenwelt der Tieckschen Märchen und wiederholt sich in dieser Ausprägung bei den anderen nicht mehr».[621] Risulta interessante come nel tessuto spaziale di questa fiaba, Tieck risignifichi *anche* lo spazio della montagna aggiungendo un elemento *ex novo* - la ripidezza - che diverrà predominante nella poetica romantica soprattutto in merito al discorso sul sublime, argomento su cui anche Tieck aveva scritto un saggio anni prima.[622] La qualificazione di questo spazio con questo aggettivo, che ritornerà anche successivamente in merito alla montagna circondata dai draghi, non è meramente arbitrario ed estetico, ma presuppone, pertanto, un aspetto della poetica del tempo concernente il senso del sublime, a cui si avvicinerà lo stesso autore. Sebbene qui non venga sviluppato *in toto,* l'enfasi sulla ripidezza della montagna rimanda ad una semantizzazione romantica dello spazio fiabesco. Se, dunque, il *Wald* richiama una valenza romantica-culturale in termini di centralizzazione e riconoscimento, la grotta assume un profondo valore cosmico e interiore, la montagna continua a stagliarsi come luogo fiabesco, improntato su una narrazione immaginaria determinata dalla convenzionale presenza del gigante, ma l'aggettivo «steil» la rende *romantica.* La narrazione prosegue linearmente con la sconfitta dell'uomo da parte di Geoffrey.

Il *Berg,* senza qualificazione, occorre dopo l'incendio del monastero di Malliers, nella terza sezione, quando Geoffrey si reca presso la terra di Norhemen al fine di sconfiggere un altro gigante. Giunti in cima, il cavaliere nota che il gigante è seduto «an einem Baume, auf einem Marmorsteine saß»[623] come in von Ringoltingen «under einem Baum / bey einem Marmelstein» (p. 96). Emerge che la montagna abbia un bel prato, in von Ringoltingen si fa riferimento al fatto che il gigante si sposti «in ein schöne Matten» (p. 98) dove vi è della legna, in Tieck «auf einer schönen Wiese».[624] Segue il combattimento tra il gigante e il cavaliere che termina con la fuga del gigante presso una roccia, un *Fels*. Se la precedente montagna si caratterizzava per l'elemento emblematicamente innovativo della ripidezza, in tal caso, la narrazione *mantiene* i tratti fattualmente descrittivi nonché le specifiche accezioni semantiche legate alla straordinarietà di quel posto. Già in Coudrette si parla del fatto che «cilz mons ou Grimaut s'est boutez / est trestout plain de faerie» (vv. 4723-4724) e subito dopo «de la montagne enchantée» (p. 267). Sulla stessa linea semantica si staglia la versione

[620] Cfr. L. Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften, op.cit*., vol. 4, p. 220.
[621] M. Thalmann, *Zeichensprache der Romantik, op. cit.,* p. 46. [«La ripidezza delle montagne, la severità minacciosa delle loro forme turrite, che siamo abituati a ricercare nel paesaggio romantico, appartengono soprattutto al mondo dei **segni** nelle fiabe di Tieck e non si ripetono più in questa forma nelle altre»].
[622] Cfr. E.H., Zeydel, "Tieck's Essay Über Das Erhabene", *PMLA*, vol. 50, no. 2, 1935, pp. 537–49.
[623] L. Tieck, *op. cit.,* p. 136. [«seduto su un albero, su una pietra di marmo»].
[624] *Ivi,* p. 137. [«su un bel prato»].

di Von Ringoltingen che afferma «in dem hohen tieffen Berge ist gar viel Gespenst / unnd frembder seltzamer dinge» (p. 103), e quella di Tieck che subito asserisce come «in jenem Berge sind überhaupt viele Gespenster, und fremde Dinge, die man wohl recht seltsam nennen könnte».[625] Mimando il testo tedesco medievale, all'alba Geoffrey ritorna sulla montagna e in entrambi le versioni scende «in den finstern Felsen» (p. 104) e si reca in Tieck «in einen kostbaren Saal» - von Ringoltingen fa solo riferimento ad «ein Kammer», successivamente entrambi gli autori fanno riferimento alla preziosità di quella sala nella montagna caratterizzata da pietre preziose «mit Gold und Edlem gestein» (p. 105) e anche Tieck puntualizzando «mit Gold und allen Arten von Edelgesteinen ausgeschmückt».[626] Qui si trova una tomba in cui viene riportata tutta la storia di Melusina e della sua famiglia. Se, come letto in precedenza, la presenza delle pietre preziose nel castello era legata ad un discorso mineralogico, qui l'autore romantico semplicemente segue perlopiù alla lettera la versione medievale, senza particolari connotazioni. Ucciso il gigante, si fa riferimento al fatto che Geoffrey e i prigionieri decidano di portarlo fuori su un carro. In particolare l'autore romantico scrive: «Sie beschlossen darauf, den Riesen aus der unterirrdischen Schluft hervor an das Tageslicht zu ziehn».[627] Tieck arbitrariamente definisce le viscere della terra rifacendosi alla gola sotterranea; von Ringoltingen scrive «auß dem Berg» (p. 111). Si verifica, dunque, una semantizzazione romantica della seconda montagna che non passa questa volta per la ripidezza, ma per una riconfigurazione lessicale per cui il *Berg* diviene più specificatamente rispetto anche al luogo un «abisso sotterraneo» richiamando quell'attenzione per le viscere della terra che viene meglio specificato nello spazio della «profonda grotta» e che rappresenta un elemento tipico della poetica romantica tieckiana. Si pensi, infatti, che l'*incipit* della fiaba *Der Runenberg,* dove il luogo della montagna è simbolicamente predominante, è ambientato «im innersten Gebirge».[628] Ritornando dal padre Reymund, Geoffrey parla degli eventi della tavoletta trovata in von Ringoltingen «im Berg deß Gespensts» (p. 112), Tieck fa riferimento a «in dem bezauberten Berge»[629] mantenendo, seppur con un aggettivo diverso, la stessa accezione fantastica che è comunque già implicita nella leggenda.

Il *Berg* occorre una terza volta in riferimento all'Aragona, successivamente alla confessione di Reymund davanti al Papa. Il protagonista si reca «im fernen, seltsamen Gebirge zu Montserrate».[630] In Von Ringoltingen non ci sono riferimenti alle montagne, ma solo al

[625] *Ivi,* p. 141. [«Ci sono molti fantasmi su quella montagna e cose particolari che probabilmente si potrebbero definire piuttosto strane»].
[626] *Ivi,* p. 142. [«decorato con oro e ogni tipo di pietre preziose»].
[627] *Ivi,* p. 147. [«Decisero allora di trascinare il gigante fuori dal baratro sotterraneo e alla luce del giorno»].
[628] Cfr. L. Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften, op.cit*., vol. 4, p. 214. [«nelle montagne più interne»].
[629] L. Tieck, *Melusina, op. cit.,* p. 148. [«nella montagna incantata»].
[630] *Ivi,* p. 151. [«nelle lontane e strane montagne di Montserrate»].

monastero (p. 120), dunque al luogo religioso adibito all'elaborazione interiore. La montagna possiede un valore diverso per l'autore romantico: essa si lega in primo luogo ad una valenza di implicita solitudine e di lontananza, riscontrabile anche in *Der Runenberg*. In questa fiaba, ad esempio, si legge «seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte, die fernen Ruinen wurden schon sichtbar und traten nach und nach kenntlicher hervor» o anche successivamente «im einsamsten Gebürge» e «in dem einsamen Gebirge».[631] In secondo luogo, in questo contesto essa acquisisce anche un significato religioso. Il romitaggio e l'elaborazione interiore rispetto quanto commesso non ha luogo nella versione di Tieck nel semplice monastero, ma in un determinato contesto naturale e spaziale quale quello delle montagne, alla stregua di quanto si verificava nella profonda grotta poco prima. Di fatto, le montagne di Montserrate che Tieck inserisce arbitrariamente vengono definite non solo lontane, ma soprattutto «strane», «seltsam», aggettivo che veniva poco prima utilizzato per definire le strane conchiglie e la strana trasformazione di Melusina, facendo acquisire alla grotta una valenza fortemente spirituale e straordinaria. Come in quel caso, l'elaborazione interiore di quanto commesso - il tradimento a Melusina - non avviene solo presso il monastero, ma si apre alla realtà naturale del *Berg* come area predisposta per l'uomo alla riflessione interiore e al pentimento. Esiste dunque una correlazione tematica e semantica *tra gli spazi*, dunque, tra la grotta e la montagna, come spazi emblematicamente ctoni, *tra i personaggi,* tra la strana trasformazione di Melusina e il romitaggio di Reymund nelle strane montagne, ma soprattutto *tra personaggio e spazio*, in quanto questi luoghi rocciosi e naturali, lontani, posti nelle viscere della terra sono funzionali ad un'elaborazione solitaria, interiore e soggettiva.

Il *Berg* è dunque ripido, lontano, è il luogo della riflessioni interiore e della penitenza, offre un ambiente sotterraneo che mostra le viscere della terra, «das Innere der Natur», o, ancor meglio, l'«Abgrund», di fatto questa è testualmente l'ultima connotazione che Tieck offre, è mancante in von Ringoltingen (p. 132). L'ultima occorrenza della montagna mantiene, infatti, quella *nuance* fiabesca, richiamando un *Berg* circondato da vermi e serpenti. Citata 6 volte senza qualificazione, la montagna viene poi definita due volte da Tieck, come prima, «zum steilen Berg»,[632] richiamando l'elemento già visto della ripidezza. Nel corso di un combattimento contro una creatura maligna, il cavaliere riesce a tagliare la testa del nemico che va «zum Abgrund sie hinunter»[633] richiamando le gole infinite della montagna come fascinoso immaginario *ex novo* della *Landschaft* romantica e costruendo per il lettore una

[631] Cfr. L. Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften, op.cit*., vol. 4, p. 230. [«la sua paura aumentava man mano che si avvicinava alle montagne, le rovine lontane diventavano visibili e via via diventavano sempre più riconoscibili»]; p. 220 [«nelle montagne più solitarie»] anche a p. 226 [«nelle montagne solitarie»].
[632] *Ivi,* p. 164 e p. 166. [«sul monte ripido»].
[633] *Ivi,* p. 165. [«fino all'abisso»].

geografia naturale fiabesca che partecipa all'interesse per la profondità del mondo naturale ctonio con cui l'uomo entra adesso in connessione in relazione a concetti predominanti quali la propria soggettività.

Undine

6.3. Figure femminili: ondine

Melusina, è stato già appurato, incarna di per sé *originariamente* il mondo della natura, essendo simbolo della sua ciclicità, legata ad una misteriosa nonché ctonia realtà altra, che si mette in relazione con il mondo dell'umano. Ondina trae origine letteraria dalla prima, divenendo espressione di antichissime divinità, tutt'uno con il ciclo della natura:

> Forse Undine ci parla dell'ordine olimpico ormai instaurato, allorché alla totalità delle grandi dee madri è subentrata la pluralità delle figlie, le *Korai* [...]. Undina è allora una *Kore*, Artemide più che Atena nel suo incontaminato rapporto con la totalità. Ma lo è solo in parte, per frammenti, come un oscuro rimorso di colpe non completamente dimenticate.[634]

Anch'ella, come altre figure femminili, richiama, dunque, il «mito della natura eterna e metamorfica con cui l'artista deve fare i conti e di cui subisce il fascino distruttore, perché falso e sbagliato è il suo rapporto con esso».[635] L'espressione di una forza originaria naturale si lega alla valenza del femminile, come già enucleato per Melusina, che nel corso del Romanticismo tedesco assume una rilevanza fondamentale:

> Il primo romanticismo, nella sua nostalgia di infinito che cerca di ampliare i confini irrigiditi e limitati della ragione razionale, attribuisce grande attenzione al *femminile,* come completamento di un *maschile* sentito come insufficiente, finendo con l'attribuire, in una logica di complementarietà, una funzione salvifica alla sua trasfigurazione [...].[636]

Come avviene, dunque, per Melusina, riconosciuta in qualità di Grande Madre, la fascinazione per il femminile si sviluppa mediante la figura di Ondina, funzionalmente alla rappresentazione del *topico* rapporto dialettico tra mondo umano e non umano. Il legame atavico, questa volta, in maniera più enfatizzata, si realizza nel campo dell'acqua, percepita

---

[634]R. Calabrese,"Figlie dell'acqua, figlie dell'aria. Alcune variazioni sul tema di Ondina", in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca,* R. Svandrlik (a cura di), Edizioni QuattroVenti, Urbino, 1992, p. 66.
[635] F. Jesi, *Germania segreta,* Milano, Silva, 1967, p. 121.
[636] R. Calabrese, *op. cit.,* p. 62.

come *Urbild,* immagine primigenia. L'acqua assume una plurima connotazione: in primo luogo, possiede un carattere atavico profondamente e ulteriormente femminile richiamando il «latte di Madre natura»,[637] in secondo luogo, si configura, con le parole di Bachelard, come «elemento più adatto a illustrare i temi di combinazione delle potenze»,[638] e, di fatto, sin dalle Sirene micenee e omeriche, si lega all'espressione di una duplicità semantica richiamando la vita e la morte. Nel tessuto germanico romantico, affascinato dai processi alchemici di matrice paracelsiana, la creatura acquatica viene, dunque, ulteriormente semantizzata in questa direzione configurandosi come tentativo dialogico tra due realtà differenti**.** La polarità e la dialettica tra gli opposti, che sottende la ricerca di una sintesi conciliatrice armonica, diviene il nucleo tematico e contenutistico della fiaba di Friedrich De La Motte-Fouqué, rientrando in quel tentativo romantico funzionale alla circolarità tra storia e mito, maschile e femminile, tra *Mensch* e natura. *Undine*, dunque, non soltanto racchiude una serie di *topoi* di eco antica, ma, alla stregua di Melusina, li *risemantizza* secondo la contingenza storico-culturale sia di matrice schlegeliana - in quanto rimanda al tentativo di una sintesi **-** sia paracelsiana investendo, questa volta, anche la rappresentazione spaziale, che nella narrazione *ritma* le varie fasi della relazione dialettica tra la *Wasserfrau* e il mondo umano, personificato, quest'ultimo, dal cavaliere.

6.3.1. Un iniziale *locus amoenus*

Diversamente da *Melusina* che dapprima si distingue, rispetto alla tradizione, per l'assenza di riferimenti spazio-temporali definiti, l'*incipit* di *Undine* comporta una specifica cornice temporale e spaziale. Questa rappresenta sia una consolidata stereotipizzazione della descrizione della realtà amena, sia, al contempo, riflette sin dall'inizio il discorso della polarità, che alimenta tutto il substrato letterario:

Es mögen nun wohl schon viele hundert Jahre her sein, da gab es einmal einen alten guten Fischer, der saß eines schönen Abends vor der Tür und flickte seine Netze. Er wohnte aber in einer überaus anmutigen Gegend. Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit in einen großen Landsee hinaus, und es schien ebensowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen, nach ihren hochschwankenden Gräsern und Blumen und nach dem

[637] G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita,* Red Edizioni, Milano, 2006, p. 143. Sul ravvicinato rapporto tra l'acqua e il femminile si rimanda anche a I. Stephan, "Weiblichkeit, Wasser und Tod", in *Weiblichkeit und Tod in der Literatur,* R. Berger, I. Stephan (a cura di), Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1987, pp. 117-139.
[638] G. Bachelard, *op. cit.,* p. 108.

erquicklichen Schatten ihrer Bäume. Eins ging bei dem andern zu Gaste, und eben deshalb war jegliches so schön.[639]

Lo spazio rappresentato, un vero e proprio *hortus conclusus,* che però sembra escludere la mano dell'uomo, viene dapprima definito una «anmutige Gegend», una «contrada assai ridente». La scelta dell'aggettivo «anmutig», che richiama l'iniziale *Wald* di Melusina, evoca nella sua radice etimologica la piacevolezza del *locus amoenus,* di cui incarna tutti i tratti. Di fatto, se si segue la linea di Curtius, il quale riconosce nella sorgente, nel prato e nel boschetto gli elementi che dal paesaggio omerico confluiscono nell'elaborazione letteraria di un luogo piacevole, si possono qui rintracciare le medesime caratteristiche. Il «verde suolo», reso anche con la «bella prateria», vivido di fiori e di erba, viene accolto dall'acqua del lago, la cui onda è positivamente qualificata come «azzurrina, chiara e rilucente». L'acqua e la terra vivono armonicamente e organicamente e questa immagine è rappresentata mediante l'antropomorfizzazione delle onde lette come «braccia innamorate». All'acqua e al prato si unisce un altro elemento terrestre, gli alberi, caratterizzati dalle loro «ombre ristoratrici». Rispetto, dunque, alla tipizzazione letteraria che attraversa i secoli si affianca un discorso di natura intrinsecamente romantica, secondo i processi sinora enucleati di continuità e di discontinuità. Di fatto, la descrizione del *locus amoenus* si intreccia ad una dialettica tra gli opposti che permea tutto il tessuto narrativo. Come, infatti, appura Stuby, l'autore realizza «die utopische Vision einer kosmischen Aussöhnung»:[640] l'acqua e la terra non vengono presentati come forze elementari ostili, ma in maniera profondamente organica, perfettamente collimanti. L'immagine di questo luogo utopico e, in particolare, dell'abbraccio e della reciproca accoglienza richiama, dalla prospettiva di Stuby, un *vitale* atto erotico:

Unversehens gerät die kosmische Umarmung zum Liebesakt, in dem das Wasser den weiblichen, die Erdzunge den männlichen Part spielt. In der Rede von den Elementen drückt sich eine elementare Vision des Autors Fouqué aus, seine Sehnsucht nach Versöhnung der Geschlechter, nach einer glückhaften, wechselseitigen Liebe zwischen Mann und Frau, zwischen dem Ritter Huldbrand und der Wasserfee Undine.[641]

---

[639] F. De La Motte-Fouqué, "Undine. Eine Erzählung", in *Ausgewählte Werke,* Halle, Schwetschke, 1841, p. 5. Per tutte le traduzioni di questo testo cfr. F. De La Motte-Fouqué, *Ondina. La ninfa che divenne donna per amore,* Filema Edizioni, Napoli, 2004, p. 9. [«Saranno già centinaia di anni da quando un vecchio e bravo pescatore una sera sedeva sull'uscio a rammendare le sue reti. Abitava in una contrada assai ridente. Il verde suolo su cui era costruita la sua capanna si estendeva fin dentro un grande lago e sembrava proprio che la lingua di terra vi si fosse spinta per amore della chiara e rilucente onda azzurrina, ed anche l'acqua con braccia innamorate sembrava afferrare la bella prateria facendo oscillare il capo dell'erba e dei fiori, insieme alle ombre ristoratrici dei suoi alberi. L'una accoglieva l'altra e proprio per questo ognuna era così bella»].

[640] A.M. Stuby, *op. cit.,* p. 85. [«la visione utopica di una riconciliazione cosmica»].

[641] *Ibidem.* [«All'improvviso l'abbraccio cosmico si trasforma in un atto d'amore in cui l'acqua interpreta la parte femminile e la lingua della terra quella maschile. Il discorso sugli elementi esprime una visione elementare dell'autore Fouqué, il suo desiderio di riconciliazione tra i sessi, di un amore felice e reciproco tra uomo e donna, tra il cavaliere Ildebrando e la fata dell'acqua Ondina»].

In questa immagine utopica dai tratti antropomorfizzati, la sessualizzazione della terra e dell'acqua, che unite esprimono organicamente la vita, *anticipa sul piano spaziale* la relazione d'amore non solo tra i due sessi, ma anche tra due dimensioni ontologiche divergenti, tra il mondo umano, terrestre, e il mondo non umano, acquatico. Sin dall'*incipit,* questa emblematica descrizione spaziale veicola quanto sarà una tematica costante nella fiaba, ossia il *tentativo,* qui realizzato *in toto*, di una sintesi tra forze opposte, tra la terra e l'acqua, tra l'amore e la morte, tra spazio naturale e spazio antropizzato, tra mondo umano e non umano, esprimendo la poetica romantica.

Come si evince più volte nel corso della narrazione, nel complesso, si tratta di un luogo florido, caratterizzato da una «beschattete Wiese» con la presenza di foraggio, si reitera il riferimento ad un «blumigen Anger»,[642] sempre enfatizzando la fertilità di questo spazio naturale mediante un uso attento degli aggettivi che afferiscono al campo semantico della bellezza. Il fascino di questo luogo naturale, determinato dalla compattezza, si lega alla presenza di un «vecchio e bravo pescatore», che non implica una rottura, ma che, al contrario, sembra costituirne parte integrante senza distruggere l'armonia imperante. La realtà interna della capanna in cui vive l'uomo è caratterizzata dalla semplicità, determinata dalla presenza di un focolare, «von welchem aus ein spärliches Feuer die dämmernde, reinliche Stube erhellte»,[643] di sedie vecchie e comode che vengono utilizzate secondo gli usi e costumi della povera gente. La vita trascorre, infatti, con modestia, il pescatore raccoglie le sue reti, si fa riferimento alle faccende domestiche e al ricamo, a cui la protagonista viene introdotta secondo, come osserva Calabresi, una «ritualizzazione del quotidiano tipica del *Biedermeier*».[644] Così improntata, l'esistenza in questo luogo procede in maniera lineare, con questa famiglia ben integrata nel contesto del *locus amoenus*, con cui vive in armonia.

Al contempo, sin dall'*incipit* questo spazio si pone in maniera dicotomica rispetto al resto della realtà circostante. In primo luogo, viene da subito evidenziato come il pescatore e la sua famiglia costituiscano un'eccezione in quanto «von Menschen freilich war an dieser hübschen Stelle wenig oder gar nichts anzutreffen, den Fischer und seine Hausleute ausgenommen»,[645] imponendo immediatamente una cesura rispetto allo spazio popolato e alla realtà antropizzata. In secondo luogo, si mette in scena un'immediata differenziazione rispetto al *Wald* - su cui si tornerà in seguito in maniera più dettagliata -, che viene qui descritto in questi termini:

---

[642] F. De La Motte-Fouqué, *op. cit.,* p. 8, trad. it., p. 11. [«ombroso prato»]; [«pascolo fiorito»].
[643] *Ibidem*. [«da cui un tenue fuoco illuminava la linda stanza avvolta nella penombra»].
[644] R. Calabrese, *op. cit.,* p. 63.
[645] F. De La Motte-Fouqué, *op. cit.,* p. 5, trad. it., p. 9 [«Di uomini in quel piacevole posto naturalmente ce ne erano pochi o nessuno da incontrare al di fuori del pescatore e dei suoi familiari»].

Denn hinter der Erdzunge lag ein sehr wilder Wald, den die mehrsten Leute wegen seiner Finsternis und Unwegsamkeit, wie auch wegen der wundersamen Kreaturen und Gaukeleien, die man darin antreffen sollte, allzusehr scheueten, um sich ohne Not hineinzubegeben. Der alte fromme Fischer jedoch durchschnitt ihn ohne Anfechtung zu vielen Malen, wenn er die köstlichen Fische, die er auf seiner schönen Landzunge fing, nach einer großen Stadt trug, welche nicht sehr weit hinter dem großen Walde lag. Es ward ihm wohl mehrenteils deswegen so leicht, durch den Forst zu ziehn, weil er fast keine andre als fromme Gedanken hegte und noch außerdem jedesmal, wenn er die verrufenen Schatten betrat, ein geistliches Lied aus heller Kehle und aufrichtigem Herzen anzustimmen gewohnt war.[646]

Rispetto alla realtà positiva e luminosa del *locus amoenus* si staglia dicotomicamente l'oscuro *Wald* che viene subito qualificato secondo *topoi* consolidati nella designazione di questo spazio. Occorre già dall'*incipit* individuare, infatti, alcune caratterizzazioni che sono nettamente divergenti rispetto al *Wald* di *Melusina*, ma che, al contrario, lo riconnettono alla foresta medievale. Rispetto all'organicità dello spazio naturale ameno, la prima qualificazione del *Wald* racchiude una semantizzazione già nota in quanto esprime quegli elementi riconosciuti nel *Dizionario dei fratelli Grimm* come topici riguardo questo luogo: la foresta è «selvaggia», incute timore alla maggior parte della gente a causa della sua «oscurità e impervietà», richiamando, in tal modo, la medesima impostazione di significato della *forest* tristaniana in quanto nella versione bérouliana si affermava «poor ont tuit par la contree / la forest est si esfree / que nus n'i ose ester dedenz». Ben lungi da una percezione romantica, il *Wald* tedesco recupera e impone quella accezione fattuale originaria che consente di accostarlo alla *forest* francese: è aspro, selvaggio, oscuro, pericoloso, pauroso, *tout court*, un *locus terribilis*, in precisa opposizione rispetto al *locus amoenus*. Esso è subito dopo qualificato con «groß», «grande», reiterando l'immagine dell'oscurità con il riferimento alle «ombre funeste» che si oppongono alle «ombre ristoratrici» del *locus amoenus*. Costruito dicotomicamente rispetto alla spazio descritto poco prima, all'azzurro e al verde è implicitamente opposto il buio, che assume una *nuance* fortemente simbolica, ugualmente riscontrata nella *forest* medievale bérouliana, definita come luogo del peccato e del male. Di fatto, come avveniva per il cambiamento etimologico *forest-bois,* l'attraversamento di questo spazio è veicolato da una variazione onomastica: si fa riferimento al fatto che il pescatore oltrepassi il *Forst,* che qui manca di specifiche accezioni, richiamando, però, la religione, in quanto il pio pescatore intona canti spirituali. Il *Wald* come luogo del peccato, collimando *in*

[646] *Ivi,* pp. 5-6, trad. it., p. 9. [«Dietro quella lingua di terra si apriva un bosco assai selvaggio che la maggior parte della gente era troppo spaventata ad attraversare senza necessità, per la sua oscurità e impervietà, come pure per le straordinarie creature e stregonerie, in cui ci si poteva imbattere. Il vecchio e pio pescatore vi si inoltrava invero molte volte senza scomporsi, quando portava il buon pesce, che prendeva dalla sua bella sporgenza di terra, per venderlo nella grande città, non molto distante dal grande bosco. Attraversare la foresta gli era ben più facile perché nessun altro pensiero lo sfiorava che non fosse pio. Inoltre, ogni volta che si imbatteva nelle funeste ombre, era solito intonare un canto spirituale a voce chiara e a cuore aperto»]. La traduzione italiana tende a tradurre *Wald* con bosco e *Forst* con foresta. Tuttavia, la connotazione tedesca del *Wald* come foresta è più ampia e significativa, com'è già stato dimostrato con l'analisi spaziale precedente.

toto con la designazione della *forest*, diviene simbolo del male, superato solo dalla fede religiosa, che si configura come il filtro di *comprensione* e di *relazione* con la realtà esterna, in quanto, come osserverà poco dopo il pescatore, «der Herr war immer mit mir in den verwunderlichen Schatten».[647] La negativa e convenzionale connotazione, sia fattuale sia simbolica, si pone non solo secondo una dialettica consolidata incentrata sulla polarità *locus amoenus* - *locus terribilis,* ma l'autore inserisce un ulteriore elemento, quello del meraviglioso, richiamando le «straordinarie creature», ma anche le stregonerie del *Wald*, e così facendo, assegnandogli una terza connotazione in qualità di luogo fuori dall'ordinario con un'accezione fiabescamente e celticamente magica.

Come visto, questa tipizzazione sia del *locus amoenus* che del *locus terribilis* viene sviluppata nell'ottica di una dialettica degli opposti che coinvolge altri spazi. Già nel suddetto passaggio si fa riferimento alla città, qualificata con «grande», che assume un valore semantico divergente. Di fatto, essa emerge per l'aspetto economico legandosi alla possibilità dello scambio commerciale. Questa stessa valenza occorrerà una seconda volta quando il pescatore narrerà la sua storia «es sind nun wohl fünfzehn Jahre vergangen, da zog ich einmal durch den wüsten Wald mit meiner Ware nach der Stadt».[648] Il *Wald* viene qualificato come «deserto» richiamando in questo il gioco lessicale *forest / desert* rintracciato nella foresta tristaniana. Il *Wald* è fattualmente deserto e solitario e si oppone a sua volta alla città ancora una volta identificata come popoloso spazio del commercio. La foresta oscura, pertanto, costituisce il polo opposto rispetto alla «contrada ridente», ma rappresenta anche un *trait d'union* geografico che connette la seconda all'ambiente della città. In un certo senso, i primi due *loci* rimandano ad una realtà letteraria tipizzata, diversamente dalla città che riecheggia, seppur nella sua indeterminatezza, la dimensione storica e fattuale. La relazione *locus amoenus*-spazio urbano era stata sinora introdotta in una chiave fortemente indicativa, con la mera espressione della dimensione della grande città; ben presto assume una connotazione negativa. Di fatto, proprio il vecchio pescatore la considera in un'ulteriore forma dicotomica:

> Es war ein Mägdlein, und die Rede ging bereits unter uns, ob wir nicht, dem neuen Ankömmlinge zu Frommen, unsre schöne Landzunge verlassen wollten, um die liebe Himmelsgabe künftig an bewohnbaren Orten besser aufzuziehen. Es ist freilich bei armen Leuten nicht so damit, wie Ihr es meinen mögt, Herr Ritter; aber, lieber Gott! jedermann muß doch einmal tun, was er vermag. – Nun, mir ging unterwegs die Geschichte ziemlich im Kopfe herum. Diese Landzunge war mir so im Herzen lieb, und ich fuhr ordentlich zusammen, wenn ich unter dem Lärm und Gezänke in der Stadt bei mir

[647] *Ivi,* p. 17, trad. it., p. 17. [«Il Signore era sempre con me in quelle ombre sconcertanti»].

[648] *Ivi,* p. 16, trad. it., p. 17. [«sono passati ormai ben quindici anni da quando attraversavo con la mia merce il bosco selvaggio per andare in città»]. Opterei invece di bosco selvaggio, foresta deserta, che consente un'ulteriore connotazione dell'ambiente del *Wald*.

selbsten denken mußte: in solcher Wirtschaft nimmst auch du nun mit nächstem deinen Wohnsitz oder doch in einer nicht viel stillern![649]

Nell'ottica di una polarità che permea come visto il tessuto narrativo, la dialettica spazio naturale - spazio antropizzato, ma anche spazio letterario - spazio storico, si sviluppa secondo una serie di aspetti dicotomici, che sono già stati enucleati nel capitolo precedente e che, anzi, rappresentano una testimonianza sociale della percezione della realtà urbana in ascesa all'interno del tessuto fiabesco. La «nostra bella penisola», dove l'aggettivo possessivo rafforza il senso di appartenenza alla dimensione circostante, è posta in relazione alla città sulla base di una cesura. La tranquillità del *locus amoenus* è confermata nel corso della narrazione: esso è definito un «so still anmutigen Gegend»[650] e anche successivamente si richiama il suo isolamento in quanto «die Seespitze für menschliche Besuche jetzt unzugänglich schien».[651] A ciò si oppone il baccano, la confusione, l'assenza di silenzio, i litigi celati nell'ambiente cittadino. Oltre al *Wald* e alla città, sin dall'*incipit* il *locus amoenus* subisce l'intrusione di un altro spazio esplicitato dall'arrivo del cavaliere:

Wer aber das Geräusch verursacht hatte, war ein schön geschmückter Ritter, der zu Roß durch den Baumschatten gegen die Hütte vorgeritten kam. Ein scharlachroter Mantel hing ihm über sein veilchenblaues goldgesticktes Wams herab; von dem goldfarbigen Barette wallten rote und veilchenblaue Federn, am goldnen Wehrgehenke blitzte ein ausnehmend schönes und reichverziertes Schwert. Der weiße Hengst, der den Ritter trug, war schlankeren Baues, als man es sonst bei Streitrossen zu sehen gewohnt ist, und trat so leicht über den Rasen hin, daß dieser grünbunte Teppich auch nicht die mindeste Verletzung davon zu empfangen schien.[652]

In opposizione alla realtà semplice del *locus amoenus,* il cavaliere che giunge dalla dimensione esterna e storica tramite il *Wald* emerge per la ricchezza del suo mantello scarlatto e dei suoi accessori, caratterizzati dalla presenza dell'oro e degli ornamenti, e per la leggiadria del suo bianco puledro che avanza con grazia: è offerta un'immagine tipizzata del cavaliere e, infatti, egli dichiara subito dopo di possedere «eine Burg an den Quellen der Donau», un

[649] *Ivi,* pp. 16-17, trad. it., p. 17. [«Era una ragazzetta quando cominciammo a pensare se non fosse il caso di abbandonare la nostra bella penisola per poter far crescere quel caro dono del cielo nel modo migliore in luoghi più abitabili. Naturalmente per gente povera le cose non vanno come voi potete pensare, signor cavaliere; ma, buon Dio, ognuno deve fare quel che gli è possibile. Allora, lungo la strada, la storia mi frullava abbastanza per la testa. Ci tenevo tanto a questa lingua di terra e trasalii quando in mezzo al baccano e alle liti della città mi venne da pensare in me stesso: "Sei prossimo anche tu a prendere casa in questa confusione o comunque in un posto non certo più silenzioso!"»].
[650] *Ivi,* p. 22, trad. it., p. 21. [«contrada così silenziosa e tranquilla»].
[651] *Ivi,* p. 44, trad. it. p. 37. [«la piccola penisola sembrava inaccessibile alla vista degli esseri umani»].
[652] *Ivi,* p. 7, trad. it., p. 10. [«Chi però aveva sollevato quel rumore era davvero un cavaliere bellamente ornato che avanzava verso la capanna dalle ombre del bosco, a cavallo del suo destriero. Un mantello scarlatto gli pendeva sulla giubba azzurroviola ricamata d'oro; dal berretto color d'oro ondeggiavano penne rosse e azzurroviola e dalla bandoliera dorata scintillava una spada eccezionalmente bella e riccamente ornata. Il bianco puledro che portava il cavaliere era di struttura più slanciato di quanto è dato vedere altrimenti nei destrieri in battaglia e avanzava così leggiadro sul prato che quel verde tappeto colorato non ne riceveva la minima offesa»].

castello alle sorgenti del Danubio. Rispetto ai *loci* letterari e alla indeterminata città, questo riferimento apre allo spazio *geostorico* mediante sia il richiamo alla realtà cavalleresca sia al fiume europeo, rappresentando un tentativo dialettico tra fiaba e storia, letteratura e realtà. Dapprima l'inserimento di questo personaggio non comporta una rottura dell'armonia, ma, al contrario, un implicito riconoscimento di appartenenza: di fatto, «der Ritter holte den Sessel achtsam herbei, ließ sich freundlich darauf nieder, und es war ihm zumute, als sei er mit diesem kleinen Haushalt verwandt und eben jetzt aus der Ferne dahin heimgekehrt. Die drei guten Leute fingen an, höchst freundlich und vertraulich miteinander zu sprechen».[653] Al contempo, però, si mantiene la differenziazione in quanto si dice che il cavaliere, a cui ci si rivolge come «der Fremde», estraneo, debba tornare «zu seinen Leuten nach der Stadt»,[654] dove l'aggettivo possessivo richiama la netta cesura tra gli ambienti.

La descrizione storica-fattuale del cavaliere all'interno di un contesto letterario ameno e il primo riferimento geografico alle sorgenti del Danubio attivano la narrazione fiabesca mediante la presentazione di Ondina, che adesso appare per la prima volta, rendendo ancora più esplicito quel rapporto dialettico, fortemente intersecato, tra storia e fiaba, umano e non umano, maschile e femminile. All'acqua del fiume europeo subentra, infatti, subito dopo lo scrosciare di un'altra acqua, derivante da una geografia diversa, mitica e letteraria:

> Mitten durch das Gespräch hatte der Fremde schon bisweilen ein Plätschern am niedrigen Fensterlein vernommen, als sprütze jemand Wasser dagegen. Der Alte runzelte bei diesem Geräusche jedesmal zufrieden die Stirn; als aber endlich ein ganzer Guß gegen die Scheiben flog und durch den schlechtverwahrten Rahmen in die Stube hereinsprudelte, stand er unwillig auf und rief drohend nach dem Fenster hin: »Undine! Wirst du endlich einmal die Kindereien lassen. Und ist noch obenein heute ein fremder Herr bei uns in der Hütte«.[655]

Ondina è qualificata come una donna-bambina, caratterizzata da un atteggiamento fanciullesco e impertinente, incapace di disabituarsi a «das kindische Wesen».[656] Questa prospettiva viene confermata anche dalla moglie del pescatore, la quale non la riconosce consona alle faccende domestiche e giudiziosa, ma anzi ammette di doversi sempre preoccupare che «ihre Torheiten nicht vollends zugrunde richten».[657] L'elemento più

---

[653] *Ivi,* p. 9, trad. it., p. 12. [«Il cavaliere prese la seggiola con garbo, vi si sedette delicatamente e si sentì come un parente di questa piccola famiglia, che fosse appena ritornato a casa da un lungo viaggio. Le tre brave persone cominciarono a parlare tra loro con grande cordialità e confidenza»].
[654] *Ivi,* p. 35, trad. it., p. 30. [«in città tra la sua gente»].
[655] *Ivi,* pp. 9-10, trad. it., p. 12. [«Durante questi colloqui lo straniero aveva udito di quando in quando uno scrosciare alla finestrella più bassa della capanna, come di qualcuno che vi spruzzasse contro l'acqua. Il vecchio a questo rumore aggrottava inquieto ogni volta la fronte; quando però alla fine un grosso getto volò contro i vetri e zampillò nella stanza attraverso il telaio sconnesso, si alzò indignato e in tono minaccioso gridò verso la finestra: »Ondina! Finiscila una volta per tutte con queste bambinate, c'è anche un signore straniero con noi stasera qui nella capanna»].
[656] *Ivi,* p. 10, trad. it. p. 12. [«maniere infantili»].
[657] *Ivi,* p. 10, trad. it. p. 13. [«la sua pazzia non metta tutto sottosopra»].

interessante nell'iniziale presentazione indiretta della fanciulla risulta, tuttavia, il fatto che la relazione con i genitori sia resa mediante una comparazione che la connette alla sua vera origine naturale, assimilando il loro rapporto a quello con il lago, e, così facendo, rivelando anticipatamente la reale diversità di Ondina:

»Nun, nun«, lächelte der Hausherr, »du hast es mit Undinen und ich mit dem See. Reißt mir der doch auch oftmals meine Dämme und Netze durch, aber ich hab ihn dennoch gern und du mit allem Kreuz und Elend das zierliche Kindlein auch. Nicht wahr?«[658]

Prima ancora di ottenere informazioni più dettagliate circa il personaggio, l'autore offre una specifica idea del rapporto tra Ondina e l'uomo paragonandolo emblematicamente alla realtà del lago, a cui ella intrinsecamente appartiene. Solo successivamente ella viene rivelata come «ein wunderschönes Blondchen», sorridente, con un «holden Gestalt» e con «lieblichen Züge»,[659] amorevole seppur impertinente. Il legame con il mondo acquatico e, nella fattispecie, con il lago è reso nuovamente poco dopo dal riferimento ai «den beiden seeblauen Augenhimmeln»[660] e successivamente si scopre avere «Perlenzähne».[661] In dicotomia rispetto all'apparenza abbiente del cavaliere, di cui si riconferma la nobile e ricca origine umana richiamando una collana d'oro da lui indossata, emergono sin da subito i tratti della diversità della fanciulla rispetto sia ai genitori sia soprattutto al cavaliere. I successivi riferimenti la assimilano, infatti, in maniera più evidente al mondo della natura, partendo dal racconto circa il suo ritrovamento:

Das aber gab eine verworrne, wundersamliche Geschichte. Von weit her muß sie wohl gebürtig sein, denn nicht nur, daß ich diese funfzehn Jahre her nichts von ihrer Herkunft erforschen konnte, so sprach und spricht sie auch bisweilen so absonderliche Dinge, daß unsereins nicht weiß, ob sie am Ende nicht gar vom Monde heruntergekommen sein könnte. Da ist die Rede von goldnen Schlössern, von kristallnen Dächern und Gott weiß, wovon noch mehr. Was sie am deutlichsten erzählte, war, sie sei mit ihrer Mutter auf dem großen See spazierengefahren, aus der Barke ins Wasser gefallen und habe ihre Sinne erst hier unter den Bäumen wiedergefunden, wo ihr an dem lustigen Ufer recht behaglich zumute geworden sei.[662]

---

[658] *Ibidem.* [«Su, su,» disse il padrone di casa, «tu ce l'hai con Ondina come io ce l'ho con il lago. Mi strappa pure tante volte argini e reti, ma gli voglio bene ugualmente, e tu tra croce e disperazione fai lo stesso con la dolce bambina»].

[659] *Ivi,* p. 11, trad. it. p. 13. [«una meravigliosa fanciulla dai capelli biondi»]; [«vezzosa presenza»]; [«amorevoli lineamenti»].

[660] *Ivi,* p. 19, trad. it. p. 18. [«occhi di cielo azzurri come il lago»].

[661] *Ivi,* p. 29, trad. it. p. 25. [«denti di perla»].

[662] *Ivi,* p. 19, trad. it. pp. 18-19. [«Ma lei offrì una storia strabiliante e confusa. Deve essere certo venuta da lontano, non soltanto perché in questi quindici anni non ho potuto scoprire nulla della sua origine, ma perché parla e parla ancora ogni tanto di cose straordinarie, tanto che noi altri non sappiamo se alla fine non sia potuta venire quaggiù proprio dalla luna. Parla di castelli d'oro, di tetti di cristallo, e sa Dio di cos'altro ancora. L'aspetto più chiaro del suo racconto è che mentre andava in barca con sua madre sul grande lago, cadde in acqua ma riprese i sensi qui sotto gli alberi sulla deliziosa riva dove si era sentita giustamente confortata»].

Oltre ai tratti fisici, anche la qualificazione caratteriale di Ondina risulta essere legata alla descrizione degli instabili elementi naturali, se da una parte è designata come «so hübsch geschmückt und holdselig», «così graziosa e amorevole», caratterizzata da garbo e da così tanta grazia, al contempo lei è qualificata come «wild und unstet». La condivisione di alcuni aggettivi con l'ambiente naturale circostante conferma la sua intima appartenenza al mondo della natura. Ella ha in comune con il *Wald* l'aspetto «wild», quella che ha raccontato è una storia «wundersam», così come «wunderlich» sono le creature che abitano la foresta. Di fatto, più volte il cavaliere si chiede se Ondina sia legata agli eventi strani della foresta, richiamando sempre il senso del «wunderlich»: «als sei die ganze liebliche Erscheinung, die so schnell in die Nacht wieder untergetaucht war, nichts andres gewesen als eine Fortsetzung der wunderlichen Gebilde, die früher im Forste ihr loses Spiel mit ihm getrieben hatten»[663] e anche successivamente, durante la tempesta che imperversa, «Der Gedanke, Undine sei nur eine bloße Walderscheinung gewesen, bekam aufs neue Macht über ihn».[664] Così come il pescatore riesce a superare quell'ambiente oscuro grazie alla religione, in egual misura, solamente durante la «heiligen Handlung» Ondina assume un atteggiamento «außerordentlich sittig und anmutig»,[665] «anmutig», esattamente com'è designato il *locus amoenus*. Il legame di Ondina non si stabilisce solo con il lago, ma nel complesso con la instabile e viva realtà naturale, di cui solo la religione consente un controllo. Da questa prospettiva, emerge una riflessione circa il rapporto umano con il complesso selvatico e selvaggio. Da una parte, si riconosce il vitalismo della natura, che, come racconta successivamente la protagonista al cavaliere, è animata dagli Elementi, parafrasando un passaggio dal *Trattato* di Paracelso:

»Du sollst wissen, mein süßer Liebling, daß es in den Elementen Wesen gibt, die fast aussehen wie ihr und sich doch nur selten vor euch blicken lassen. In den Flammen glitzern und spielen die wunderlichen Salamander, in der Erden tief hausen die dürren, tückischen Gnomen, durch die Wälder streifen die Waldleute, die der Luft angehören, und in den Seen und Strömen und Bächen lebt der Wassergeister ausgebreitetes Geschlecht. In klingenden Kristallgewölben, durch die der Himmel mit Sonn und Sternen hereinsieht, wohnt sich's schön; hohe Korallenbäume mit blau und roten Früchten leuchten in den Gärten; über reinlichen Meeressand wandelt man und über schöne, bunte Muscheln, und was die alte Welt des also Schönen besaß, daß die heutige nicht mehr sich dran zu freuen würdig ist, das überzogen die Fluten mit ihren heimlichen Silberschleiern, und unten prangen nun die edlen Denkmale, hoch und ernst, und anmutig betaut vom liebenden Gewässer, das aus ihnen schöne Moosblumen und kränzende Schilfbüschel hervorlockt. Die aber dorten wohnen, sind gar hold und lieblich anzuschauen, meist schöner als die Menschen sind. Manch einem Fischer ward es schon so gut, ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie sie über die Fluten hervorstieg und sang. Der erzählte

[663] *Ivi,* p. 14, trad. it. p. 15. [«come se l'apparizione dell'amorevolissima fanciulla, che così repentinamente era scomparsa nella notte, non fosse stato altro che una proiezione delle figure misteriose che prima nella foresta si erano prese gioco di lui»].
[664] *Ivi,* p. 22, trad. it. p. 21. [«il pensiero che Ondina fosse stata soltanto una semplice apparizione del bosco gli ritornava con nuova forza»]. Anche in tal caso tradurrei Wald con foresta per una migliore aderenza culturale al testo tedesco.
[665] *Ivi,* p. 20, trad. it. p. 20. [«selvaggia e capricciosa»]; [«sacra funzione»]; [«composto e leggiadro»].

dann von ihrer Schöne weiter, und solche wundersame Frauen werden von den Menschen Undinen genannt. Du aber siehst jetzt wirklich eine Undine, lieber Freund.«[666]

Nella misura in cui «das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, solange wir leben»,[667] Ondina è instabile perché parte della natura di cui condivide l'origine denunciata dall'uso degli stessi aggettivi, come avveniva in precedenza: le salamandre vengono qualificate come «wunderlich», alla stregua del *Wald*, il ruscello sarà qualificato come «tückisch», insidioso, alla stregua degli gnomi che abitano nelle viscere della terra. Intimamente ed inesorabilmente legata allo spazio naturale, Ondina *è* il *locus amoenus*, «anmutig», è il *Wald*, «wild», è il lago, con i suoi «seeblauen Augenhimmeln», in breve, è la natura viva, come verrà rivelato dalla donna dopo il matrimonio. Al contempo, la paracelsiana instabilità della natura trova un limite nel Credo, che consente il controllo delle forze vitali dello spazio naturale. Il rapporto umano con quest'ultimo riflette, dunque, questa duplicità: da una parte, si riconosce il «wunderlich» vitalismo degli Elementi naturali, d'altro canto, la loro disciplina è soggetta alla religione, che si configura *ancora* come cardine di comprensione, di accettazione, di unica possibile relazionalità.

L'esistenza in questo *locus amoenus* scorre in maniera regolare. L'arrivo del cavaliere attiva la narrazione, ma, al contempo, è la natura, personificata dallo zio Frescofonte, a muovere gli eventi. La fuga di Ondina e il suo ritrovamento in un'area verdeggiante costituisce un primo momento di avvicinamento tra il mondo non umano e il mondo umano che richiama un'esperienza topica:

Er kannte diese lieblichen Laute, er stand wie betört unter den Schatten, die sich eben dunkel über den Mond gelegt hatten, und ihn schwindelte vor dem Gerolle der Wogen, die er pfeilschnell an seinen Schenkeln hinschießen sah. [...] und seitwärts blickend sah er im eben sich wieder enthüllenden Mondlicht, unter den Zweigen hochverschlungner Bäume, auf einer durch die Überschwemmung gebildeten kleinen Insel Undinen lächelnd und lieblich in die blühenden Gräser hingeschmiegt. [...] Mit wenigen Schritten war er durch die Flut, die zwischen ihm und dem Mägdlein hinstürmte, und neben ihr stand er auf der kleinen Rasenstelle, heimlich und sicher von den uralten Bäumen überrauscht und beschirmt. Undine hatte sich etwas emporgerichtet und schlang nun in dem grünen Laubgezelte ihre Arme um seinen Nacken, so daß sie ihn auf ihren weichen Sitz neben sich niederzog.

---

[666] *Ivi,* pp. 60-61, trad. it. p. 50. [«Devi sapere, mio dolce amato, che negli Elementi vi sono esseri in apparenza simili a voi, che però assai raramente si lasciano cogliere dal vostro sguardo. Tra le fiamme sfavillano e giocano strane Salamandre; nelle profondità della terra abitano gli Gnomi scarni e maligni; per i boschi vagano i Folletti che appartengono all'aria e nei mari, tra le correnti e i ruscelli, vive e si propaga la razza degli Spiriti delle Acque. È bello abitare sotto tintinnanti volte di cristallo attraverso le quali traspare il cielo stellato; nei giardini risplendono alberi di corallo, alti, con frutti azzurri e rossi. Si cammina sulla pura sabbia marina e sulle belle e variopinte conchiglie; e quel che il vecchio mondo possiede di più bello, di cui quello di oggi non è più degno di godere, i flutti marini lo coprono con bizzarri veli d'argento. Sotto di essi risplendono le nobili statue, alte e severe, lambite con dolcezza dalle acque amanti, da cui germogliano in abbondanza bei fiori di muschio e cespi di giunco a corona. Quelli che abitano laggiù sono assai graziosi ed amabili a guardarsi, e sono generalmente più belli degli uomini. Qualche pescatore ebbe già la buona sorte di osservare, spiando, una soave ninfa delle acque mentre emergeva cantando dai flutti. Ne parlò con altri e queste donne meravigliose furono chiamate dagli uomini Ondine. Tu, mio caro, vedi adesso davanti a te un'Ondina»].

[667] *Ivi,* p. 61, trad. it. p. 51. [«l'Elemento ci muove e ci asseconda spesso finché siamo in vita»].

[...] »Es ist der Himmel!« sagte Huldbrand und umschlang inbrünstig küssend die schmeichelnde Schöne.[668]

All'interno del *locus amoenus* se ne apre un ulteriore, persino riconosciuto come «il Paradiso», che racchiude tutti gli elementi spaziali dell'*incipit*: l'erba rigogliosa, gli alberi, la terra circondata dall'acqua e in questo contesto una nuova unione di Ondina e Ildebrando, che lo spazio iniziale anticipava con l'immagine dell'abbraccio tra l'acqua e la terra. Come il precedente atto erotico, questa dimensione si configura come un momento di incontro e di seduzione, che, come osserva Stuby, richiama l'isola delle sirene, la grotta d'amore di Tristano e Isotta, un luogo dove si supera la selvatichezza della natura per costruire uno spazio di incontro amoroso,[669] che, però, in questo caso, assume una valenza non solo umana, ma atavica, richiamando una dialettica tra mondo umano e non umano che ora viene semantizzata in chiave romantica. Ciò che risulta interessante è che lo spazio del *locus amoenus* continui, dunque, a veicolare una matrice fortemente positiva, esprimendo una visione unitaria tra uomo e natura, tra maschile e femminile, tra natura e cultura, tra storia e mito. Di fatto, anche il capitolo quinto intitolato «wie der Ritter auf der Seespitze lebte» sviluppa in maniera ancor più chiara la relazione in questo spazio. Dapprima l'autore veicola la piacevolezza mediante un inedito riferimento al lettore:

Du bist vielleicht, mein lieber Leser, irgendwo, nach mannigfachem Auf- und Abtreiben in der Welt, an einen Ort gekommen, wo dir es wohl war; die jedwedem eingeborne Liebe zu eignem Herd und stillem Frieden ging wieder auf in dir; du meintest, die Heimat blühe mit allen Blumen der Kindheit und der allerreinsten, innigsten Liebe wieder aus teuren Grabstätten hervor, und hier müsse gut wohnen und Hütten bauen sein. Ob du dich darin geirrt und den Irrtum nachher schmerzlich abgebüßt hast, das soll hier nichts zur Sache tun, und du wirst dich auch selbst wohl mit dem herben Nachschmack nicht freiwillig betrüben wollen. Aber rufe jene unaussprechlich süße Ahnung, jenen englischen Gruß des Friedens wieder in dir herauf, und du wirst ungefähr wissen können, wie dem Ritter Huldbrand während seines Lebens auf der Seespitze zu Sinne war.[670]

---

[668] *Ivi,* pp. 23-24, trad. it. pp. 22-23. [«Riconoscendo quella voce suadente, ristette frastornato tra le ombre, che avevano appena avvolto la luna, e tra le onde vertiginose che gli avvolsero i fianchi [...] e gettando lo sguardo di lato, nel chiarore di luna che aveva appena ripreso a risplendere sotto i rami intrecciati di alberi altissimi, su di una piccola isola formatasi con l'inondazione, vide Ondina amorevolmente sorridente adagiata nell'erba rigogliosa. [...] Con pochi passi fu in mezzo al flutto che irrompeva tra lui e la fanciulla e la raggiunse sul praticello sotto la segreta, sicura, frusciante protezione degli alberi secolari. Ondina si era sollevata un poco e sotto quel verde drappo di fronde intrecciò le braccia dietro la nuca di lui attirandolo sul soffice suolo accanto a sé. »È il paradiso!« disse Hildebrando, abbracciando e baciando la bella ammaliatrice»].

[669] A.M. Stuby, *op. cit.,* p. 87.

[670] F. De La Motte-Fouqué, *op. cit.,* p. 37, trad. it. p. 31. [«Tu forse, mio caro lettore, dopo essere stato in giro per il mondo, sei giunto da qualche parte dove ti sei sentito a tuo agio, dove è rinato in te l'amore, che è in ognuno, per il proprio focolare e per una pace serena; avrai allora pensato che il tuo paese rifiorisse con tutti i fiori della fanciullezza e dell'intimo, purissimo amore, dei sepolcri a noi cari, dal momento che vi hai abitato felicemente e vi hai costruito una capanna. Se ti sia in questo sbagliato e abbia in seguito con dolore scontato l'inganno, non ci potrai fare niente, non vorrai certo di proposito affliggerti ancora per il sapore aspro del passato. Richiama invece di nuovo in te quel presentimento ineffabile e dolce, quell'angelico saluto di pace e potrai allora sapere che cosa provava il cavaliere Hildebrando nel suo cuore, nel tempo trascorso sulla riva del lago»].

Il cavaliere, mondo umano, mondo storico, riesce a vivere qui «mit innigem Wohlbehagen»,[671] inserendosi *in toto* nell'ambito della vita con lo spazio naturale, occupandosi della caccia. Anche il rapporto con Ondina è nel complesso positivo:

Einen Teil des Tages über strich er mit einer alten Armbrust, die er in einem Winkel der Hütte gefunden und sich ausgebessert hatte, umher, nach den vorüberfliegenden Vögeln lauernd und, was er von ihnen treffen konnte, als guten Braten in die Küche liefernd. Brachte er nun seine Beute zurück, so unterließ Undine fast niemals, ihn auszuschalten, daß er den lieben, lustigen Tierchen oben im blauen Luftmeer so feindlich ihr fröhliches Leben stehle; ja, sie weinte oftmals bitterlich bei dem Anblicke des toten Geflügels. Kam er aber dann ein andermal wieder heim und hatte nichts geschossen, so schalt sie ihn nicht minder ernstlich darüber aus, daß man nun um seines Ungeschicks und seiner Nachlässigkeit willen mit Fischen und Krebsen vorliebnehmen müsse. Er freute sich allemal herzinniglich auf ihr anmutiges Zürnen, um so mehr, da sie gewöhnlich nachher ihre üble Laune durch die holdesten Liebkosungen wieder gutzumachen suchte. Die Alten hatten sich in die Vertraulichkeit der beiden jungen Leute gefunden; sie kamen ihnen vor wie Verlobte oder gar wie ein Ehepaar, das ihnen zum Beistand im Alter mit auf der abgerissenen Insel wohne.[672]

In questo contesto, il cavaliere sembra dimenticare della «Welt mehr jenseits dieser umgebenden Fluten» nonché di «Rittertaten», ma anzi nel complesso, nonostante alcuni elementi che tendono a mettere in discussione la sua «Gegenwart», come osserva il narratore onnisciente, «das ganze Leben seinen stillen, vergnüglichen Gang ging».[673] L'organicità di questo luogo si verifica, dunque, con una scissione netta rispetto al resto della realtà che il cavaliere dimentica *in toto*, realizzando un inserimento positivo della realtà umana nel contesto del *locus amoenus* che consente di far maturare nel cavaliere l'idea del matrimonio con Ondina, legame per antonomasia:

Die Gegend jenseit des Waldwassers zog sich seit des Priesters letzten Worten immer ferner und dunkler von ihm ab, die blühende Insel, auf welcher er lebte, grünte und lachte immer frischer in sein Gemüt herein. Die Braut glühte als die schönste Rose dieses kleinen Erdstriches und auch der ganzen Welt hervor.[674]

---

[671] *Ibidem.* [«con un intimo senso di benessere»].
[672] *Ivi,* p. 38, trad. it. pp. 31-32. [«Parte della giornata la trascorreva girovagando intorno con una vecchia balestra trovata in un angolo della capanna e da lui stesso raccomodata, facendo posta agli uccelli di passaggio; quelli che riusciva a colpire li dava in cucina perché ne facessero un buon arrosto. Quando riportava la sua presa, Ondina non mancava di rimproverarlo di aver privato con ostilità della gioia di vivere quelle care e gaie bestioline nell'azzurro mare dell'aria; e non di rado piangeva amaramente alla vista di volatili morti. Se un'altra volta ritornava invece a casa senza averne uccisi, lo riprendeva con non meno severità perché per la dappocaggine e trascuratezza bisognava accontentarsi di pesci e granchi. Egli si rallegrava di vero cuore alle sue vezzose collere, ancora più per il fatto che lei si faceva perdonare il suo cattivo umore con le più dolci carezze. I vecchi provavano piacere della confidenza dei due giovani; gli sembravano due fidanzati o addirittura marito e moglie, che abitavano insieme a loro sull'isola sperduta per assisterli nella vecchiaia»].
[673] *Ivi,* pp. 37-38, trad. it. p. 32. [«il mondo al di là dei flutti circostanti»]; [«gesta cavalleresche»]; [«onore»]; [«la vita faceva il suo corso in piena e gioconda tranquillità»].
[674] *Ivi,* p. 49, trad. it. p. 40. [«La contrada oltre il bosco e la fiumana si ritraevano davanti a lui, sempre più lontane e buie, dopo le ultime parole del prete; mentre l'isola fiorente, sulla quale viveva, verdeggiava ridente, sempre più fresca nel suo animo. L'amata, la sposa promessa splendeva come la più bella rosa di quella piccola lingua di terra e di tutto l'intero mondo di fuori»].

La descrizione spaziale incentrata sulla floridezza non solo veicola una fase del rapporto positivo, ma emerge per la prima volta una forte *interrelazione* tra lo spazio esterno, verdeggiante e ridente, e l'interiorità del cavaliere che si trova in completo equilibrio rispetto all'isola fiorente. Al contempo anche la stessa Ondina, che è stata già considerata come parte della natura, viene paragonata ad un elemento vegetale, la più bella rosa di quell'isola realizzando, dunque, un completo senso di unità *tra personaggio e spazio*. Se in questo contesto il rapporto tra Ondina e gli elementi naturali era stato identificato sulla base della ricorrente condivisione di aggettivi, oltre che dalla sua esplicita diversità, adesso risulta interessante osservare come anche il cavaliere si senta parte di quella realtà mediante un'*assimilazione* determinata dal fatto che l'isola ridente verdeggiasse sempre di più «nel suo animo», sentendola, dunque, come una parte di sé. La dimenticanza delle gesta cavalleresche, dunque, della realtà esterna, va di pari passo con il sentirsi parte integrante di quell'isola ridente, secondo una *complementarietà* adesso totale. Su questa base egli decide di sposare la fanciulla, suggellando ulteriormente un rapporto unitario tra mondo umano e non umano, possibile grazie all'intervento di Frescofonte che facilita l'arrivo di un sacerdote originariamente diretto ad un convento. Il matrimonio determina il cambiamento di atteggiamento di Ondina che da fanciulla impertinente acquisisce un'anima:

Sie konnte erst gar nicht wieder von ihren Liebkosungen abbrechen, aber kaum gewahrte sie, daß die Hausfrau nach dem Frühstücke hinsah, so stand sie auch bereits am Herde, kochte und ordnete an und litt nicht, daß die gute alte Mutter auch nur die geringste Mühwaltung über sich nahm. Sie blieb den ganzen Tag lang so; still, freundlich und achtsam, ein Hausmütterlein und ein zart verschämtes, jungfräuliches Wesen zugleich.[675]

Rispetto all'iniziale «kindische Wesen» Ondina modifica la sua attitudine configurandosi come mite e dolce. Da «bambina lieve e sorridente» si trasforma in «creatura umana, una donna innamorata e addolorata». In entrambi i personaggi si verifica un cambiamento speculare: se Hildebrando sente più vicino alla sua interiorità quel mondo naturale, l'acquisizione di un'anima per Ondina le consente l'avvicinamento ai sentimenti umani. Da questo momento anche gli eventi hanno luogo in maniera opposta: se dapprima il cavaliere, personificazione della realtà storica, accede alla realtà letteraria e non umana, veicolata dal *locus amoenus* entrando in diretta armonia con quella dimensione - , adesso si gettano le basi per la situazione opposta. Ondina, infatti, acquisisce un'anima ed è pronta a inserirsi nel

[675] *Ivi,* p. 58, trad. it. p. 48. [«Continuava a fare loro carezze, ma quando vide che la padrona di casa volgeva lo sguardo alla colazione, si mise subito al focolare, per cucinare e ordinare senza permettere che la buona vecchia si incomodasse per la benché minima fatica. Passò l'intera giornata stando tranquilla, affettuosa e attenta: una donnina di casa e una delicata, pudibonda e virginale creatura »].

contesto della realtà storica e antropizzata, ma l'esito sarà totalmente divergente. Lo spostamento verso la città è in maniera funesta anticipato da crepe attivate da riflessioni che scaturiscono dalla realtà spaziale con cui i personaggi sono in totale simbiosi:

Als er nach einer Weile mit ihr vor der Tür stand und die grünende Seespitze mit ihren klaren Wassergrenzen überschaute, ward es ihm so wohl in dieser Wiege seiner Liebe, daß er sagte: »Was sollen wir denn auch heute schon reisen? Wir finden wohl keine vergnügtern Tage in der Welt haußen, als wir sie an diesem heimlichen Schutzörtlein verlebten. Laß uns immer noch zwei oder dreimal die Sonne hier untergehn sehn.«[676]

Ancora una volta il rapporto organico in questo *locus amoenus*, di cui si reitera il verde e l'acqua, si impronta sulla base di una dicotomia rispetto al «là, fuori nel mondo» che si oppone a «questo luogo» sentito adesso come «culla d'amore» e «nostro segreto rifugio» veicolando, tramite l'aggettivo possessivo, un forte senso di appartenenza che esclude la presenza di una realtà socio-antropizzata. Quest'ultima, infatti, contribuirà a distruggere l'armonia che solo in questa dimensione è possibile creare e mantenere, sia per il cavaliere che allontana modi sociali per integrare quelli naturali, sia per Ondina che allontana i modi della sua natura originaria per assumere atteggiamenti più da donna. Anche il resto dei personaggi percepisce l'abbandono del *locus amoenus* come presagio di una rottura chiara e imminente:

Undine weinte still, aber bitterlich, die alten Leute klagten ihr laut nach. Es schien, als seie diesen eine Ahnung aufgegangen von dem, was sie eben jetzt an der holden Pflegetochter verloren.[677]

Il *locus amoenus*, pertanto, comporta e veicola, un momento di riconosciuta e unica *organicità* tra spazio e personaggio, tra mondo umano e mondo naturale, tra maschile e femminile. Nella misura in cui lo spazio veicola fasi della relazione dialettica, è possibile appurare come questo consenta un'unità, quello antropizzato una rottura. Il mondo umano, storico, culturale personificato dal cavaliere vive armonicamente nel mondo letterario e naturale, il mondo non umano non vivrà nel mondo geostorico.

[676] *Ivi,* pp. 64-65, trad. it. p. 53. [«Quando poi, dopo un po' di tempo, si trattennero insieme fuori della capanna a contemplare la verdeggiante penisola con la sua limpida corona d'acqua, si sentì così bene in quella culla d'amore che si lasciò andare: "Perché dovremmo metterci in viaggio proprio oggi? Là fuori nel mondo non troveremo certo giornate più liete di queste che trascorriamo nel nostro segreto rifugio. Lascia che vediamo ancora due e tre volte il tramonto del sole in questo luogo" »].

[677] *Ivi,* p. 66, trad. it. p. 54. [«Ondina piangeva in silenzio, ma con amarezza; i due vecchi alzavano alto un lamento per lei che se ne andava. Sembrava che fosse affiorato in loro un presagio di quello che ora perdevano con la loro figlia adottiva»].

6.3.2. Il *Wald*

È stato già appurato come l'ambiente del *Wald* occorra nella sua prima contestualizzazione in maniera dicotomica rispetto al *locus amoenus*. Nel corso dell'intera narrazione, l'autore utilizza solamente due termini per designare lo spazio silvestre: *Wald* e *Forst*, il termine *Holz* non occorre mai. Entrambi i sostantivi ritornano in maniera costante soprattutto nel corso della prima parte della fiaba. *Wald* viene usato per un totale di 45 volte. Nella fattispecie, esso occorre 9 volte accompagnato da aggettivi che contribuiscono a offrire un'immagine specifica legata a *topoi* già consolidati. Esso è «sehr wild», «molto selvaggio», «groß», «grande», 1 volta ritorna sempre in riferimento a «die dichtesten Schatten des Waldes», «le ombre più fitte della foresta», 2 volte come «wüst», «deserto», 2 volte come «verrufen», «poco raccomandabile». La selvatichezza e l'asprezza come caratteristiche fattuali topiche si affiancano simbolicamente e tradizionalmente all'elemento del male e alla presenza di qualcosa di sinistro, superabile solo per mezzo della Fede. Di fatto, il termine occorre una volta come «der Wald und sein Geheimnis», «la foresta e il suo segreto», e, in maniera ancor più evidente, 3 volte al senso dell'«Unheimliches», una volta delle quali come aggettivo, «vor den unheimlichen Wald». La foresta come oscuro simbolo di forze maligne in azione - condividendo l'accezione medievale - si semantizza, però, in un senso romantico con l'inserimento del perturbante. Il tradizionale male religioso viene trasfigurato in relazione al «wunderlich»: il «böse Geist» del passaggio iniziale si trasforma poi 1 volta in un «bösen Zauber», «magia cattiva», caratterizzata da forze sempre sinistre, ma stavolta alchemiche, strane, perturbanti. Il *Wald* è, infatti, qualificato 1 volta come «wunderlich», aspetto più volte reiterato in quanto 1 volta si lega alle «wunderliche Abenteur» ed 1 alle «wunderliche Schatten», 1 volta occorre come «verwunderlich», 1 volta richiama la «wunderliches Leben» di eremita lì condotta dello zio Frescofonte. L'oscurità del *Wald* si sposa con l'elemento della stranezza muovendosi nel corso della narrazione secondo questo doppio filo conduttore, dove la tradizione letteraria incontra la contingenza romantica: le ombre «fitte» si diramano in «wunderlich». Risulta di certo interessante la reiterazione di questo aggettivo che occorrerà anche in riferimento ad altri personaggi. Consultando il Dizionario dei Fratelli Grimm, emerge come il termine, nel suo primo riferimento, richiami religiosamente tutto ciò che concerne il Divino. Questa accezione, come riportato alla voce «wunderbar» del medesimo Dizionario, non viene più usata già intorno al 1700. La seconda accezione di «wunderlich», che lo accomuna semanticamente a «wunderbar», lo collega al mondo della magia e ai vari e stupefacenti processi della natura organica. Si legge:

auch auszerhalb des religiösen gebrauchs begegnet das wort in dem höheren, gesteigerten sinne des übernatürlichen oder doch unbegreiflichen, auch hier jünger im ganzen hinter wunderbar (s. d. 2, 3) zurücktretend. [...] für die verschiedenen formen, vorgänge und gegenstände des übernatürlichen und übersinnlichen. auf dem gebiete des zaubers und der magie. [...]in der anwendung auf vorgänge und gegenstände aus dem bereich der schöpfung, des kosmos und der organischen natur ist das moment des staunens über etwas unbegreifliches oft fühlbar mitgegeben.[678]

Sulla base dell'interesse biograficamente accertato dell'autore in merito ai processi alchemici, l'aggettivo «wunderlich» richiamerebbe, dunque, su un piano etimologico, il mistero della vita della natura e non solo, da cui De La Motte-Fouqué, complici le letture paracelsiane, era indubbiamente affascinato.

La caratterizzazione fattuale, simbolica e meravigliosa, viene resa sin dall'*incipit* quando il cavaliere afferma: «Es fiel ihm zwar alles Grausenvolle und Wunderliche ein, was ihm schon bei Tage unter den jetzt rauschenden und heulenden Zweigen begegnet war».[679] Il sostantivo, occorre poi come composto, quale «Waldesdunkel» e «Walderscheinung»; molto spesso, come risultato di una combinazione alchemica tra acqua e aria, tramite la figura di Frescofonte si lega all'elemento dell'acqua 1 volta richiamando il *Bach*, il ruscello, 7 volte come «Waldstrom» e 1 come «Waldwasser», 1 come «Waldleute». Occorre 7 volte come complemento di luogo, implicando la possibilità dell'attraversamento che però, come visto, comporta esperienze strane, 1 volta come confine «das Ende des Waldes» implicando quanto esso costituisca un tradizionale *limes,* 9 volte in maniera generica, una delle quali legandosi a «die Waldung des Gebirgs». Da questa panoramica emerge come la convenzionale connotazione del *Wald* come oscuro, deserto, selvaggio, confine pericoloso rispetto allo spazio antropizzato si semantizza sulla base del «wunderlich» dove il male religioso possiede questa volta la radice sia dell'*Unheimliches* sia dell'alchimia nella combinazione acqua e aria. Ben lontani dalla foresta di *Melusina* che si caratterizza per la definizione di un'organicità, aprendosi a riflessioni di matrice böhmiana, il *Wald* di *Undine* si dirama secondo una semantica divergente dove la tradizione letteraria viene trasfigurata dalla contingenza in un senso sinistramente meraviglioso.

Il termine *Forst* ricorre per un totale di 19 volte. Condivide con il *Wald* alcuni tratti caratteristici: si richiama l'elemento dell'asprezza, della selvatichezza e della paura che ricorda la *forest* francese, ad esempio «in den fürchterlichen Forst» e «in den wilden Forst», 1 volta ritorna come «berüchtigen», «famigerata», 1 volta

---

678 Cfr. aggettivo "wunderlich" dal già citato Dizionario dei Fratelli Grimm *online* oppure Bd. 30, p. 1903. [«Anche al di fuori dell'uso religioso, la parola si incontra nel senso più alto, accentuato, di soprannaturale o almeno di incomprensibile, relegato anche qui a miracoloso [...] per le varie forme, processi e oggetti del soprannaturale e del sovrasensoriale. nel campo dell'incanto e della magia. [...] applicato a processi e oggetti del campo della creazione, del cosmo e della natura organica, il momento di stupore per qualcosa di incomprensibile viene spesso trasmesso in modo tangibile»].

679 F. De La Motte Fouqué, *op. cit*., p. 23, trad. it. p. 21. [«Si ricordò invero tutto quanto di orrido e sconcertante gli era capitato già di giorno sotto quei rami adesso strepitanti e ululanti»].

come «verrufen», «poco raccomandabile», 1 volta richiama «die Schatten des gefürchteten Forstes». *Forst* e *Wald* da questa prospettiva semantica coincidono. Condividono entrambi i segreti medianti la formula «Geheimnisse des Forstes» e di fatto si apre anch'essa al «wunderlich», che, però, in questo caso esclude l'elemento perturbante: si fa meramente riferimento a «den seltsamlichen Gestalten», alle strane figure, e successivamente alle «wunderliche Gebilde», alle figure stravaganti. Occorre, poi, come complemento di luogo senza accezioni, una volta legandosi, come il *Wald*, alla presenza di un ruscello, una volta richiamando la figura di Frescofonte, occorre, inoltre, come confine, nella fattispecie una volta in opposizione alla città imperiale, un'altra in merito al raggiungimento della città, 1 volta esplicitando «die Grenze des Forstes».

Da questa breve panoramica emerge come i confini lessicali e semantici tra il *Wald* e il *Forst* risultino piuttosto labili con il secondo che inizia ad assimilare i tratti generalmente riconosciuti al primo. Entrambi condividono dei *topoi* consolidati che vedono in questo spazio silvestre un luogo aspro, selvaggio, pauroso e periglioso, come confine rispetto ai luoghi antropizzati e storici. Al contempo, però, accanto ad una connotazione fattuale ereditata, si enfatizza l'elemento del magico e del meraviglioso. La differenziazione tra i due lemmi consiste non solo in una più frequente ricorrenza di *Wald*, ma soprattutto che quest'ultimo si leghi esplicitamente all'*Unheimliches,* a qualcosa di perturbante che richiama la foresta di *Der Blonde Eckbert.* Emerge, tuttavia, come questo sentimento negativo e legato al male e al sinistro si superi, come già visto, tramite la religione che rimane centrale nel rapporto con la dimensione selvaggia.

Il primo riferimento di *Wald* lo colloca, come appurato, in opposizione al *locus amoenus,* secondo una specifica e consolidata tipizzazione letteraria. La successiva e prima azione narrativa derivante da questo spazio lo continua a porre in un'ottica medievalmente convenzionale, ossia come simbolo del male, richiamato apertamente dalla presenza di «der böse Geist» che emerge dal «Wandesdunkel», ma, al contempo, questa rappresentazione tradizionale si lega ad un aspetto più contingente, ossia concernente il meraviglioso:

Da er nun an diesem Abende ganz arglos bei den Netzen saß, kam ihn doch ein unversehener Schrecken an, als er es im Waldesdunkel rauschen hörte, wie Roß und Mann, und sich das Geräusch immer näher nach der Landzunge herauszog. Was er in manchen stürmigen Nächten von den Geheimnissen des Forstes geträumt hatte, zuckte ihm nun auf einmal durch den Sinn, vor allem das Bild eines riesenmäßig langen, schneeweißen Mannes, der unaufhörlich auf eine seltsame Art mit dem Kopfe nickte. Ja, als er die Augen nach dem Walde aufhob, kam es ihm ganz eigentlich vor, als sehe er durch das Laubgegitter den nickenden Mann hervorkommen. Er nahm sich aber bald zusammen, erwägend, wie ihm doch niemals in dem Walde selbsten was Bedenkliches widerfahren sei und also auf der freien Landzunge der böse Geist wohl noch minder Gewalt über ihn ausüben dürfe. Zugleich betete er recht kräftiglich einen biblischen Spruch laut aus dem Herzen heraus, wodurch ihm der kecke Mut auch zurückekam und er fast lachend sah, wie sehr er sich geirrt hatte. Der weiße, nickende Mann

ward nämlich urplötzlich zu einem ihm längst wohlbekannten Bächlein, das schäumend aus dem Forste hervorrann und sich in den Landsee ergoß.[680]

Sin dalla prima focalizzazione sul *Wald* emerge la duplicità semantica che lo investe e che era stata già espressa nel corso della prima occorrenza. La foresta oscura è un luogo pericoloso, che si oppone al senso di innocenza, «ganz arglos», che il pescatore prova nel *locus amoenus*; lo spazio silvestre incarna un luogo in cui agisce «der böse Geist», ma che può essere sconfitto solo con la fede religiosa. In ciò si rintraccia un chiaro *trait d'union* con la visione medievale che concerne questo ambiente: se nel caso della materia tristaniana, il cinghiale, simbolo del demonio, indisturbato agisce nel *bois* che assume, in tal modo, una connotazione negativa, in questa specifica accezione romantica il *Wald* continua a configurarsi come luogo delle emblematiche tenebre e del peccato che si superano mediante la religione. Al contempo sin da quest'azione narrativa, che comporta l'attraversamento da parte del cavaliere, emerge il secondo elemento discontinuativamente caratterizzante, ossia il meraviglioso mediante l'immagine della trasformazione del bianco cavaliere in un ruscelletto. Di fatto, questa anticipata rappresentazione dell'uomo nel *Wald* ricorre in maniera costante nel corso della narrazione. Lo stesso personaggio sarà presente durante l'imperversare della tempesta, quando Hildebrando nota che «als stehe ein langer weißer Mann, den er nur allzu gut kannte, grinzend und nickend am jenseitigen Ufer»[681] e di cui si richiama ancora il riferimento all'acqua in quanto Ondina sostiene che il vecchio fiume sia «tückisch» ossia insidioso e di fatto «wobei ihm die weißen Haare seltsam über das Gesicht herüberfielen und Huldbrand an den nickenden weißen Mann im Forste denken mußte».[682] Questa figura occorre un'ultima volta, prima di essere chiaramente poi definita, nel corso del matrimonio «und während der

[680] *Ivi,* pp. 6-7, trad. it. pp. 9-10. [«Una sera, mentre sedeva del tutto sereno intento alle sue reti, fu colto da un improvviso spavento sentendo un fruscio nel buio del bosco, come di un uomo su un destriero, e il fragore si faceva sempre più vicino alla lingua di terra. Quello che in qualche notte tempestosa aveva sognato dei segreti della foresta, soprattutto l'immagine di un cavaliere gigantesco, prese corpo all'improvviso nella sua mente: un'ombra bianca come neve che in modo strano e senza posa faceva sì col capo. E infatti, quando alzò gli occhi verso il bosco, gli accade proprio di vedere venirgli incontro, attraverso il fogliame, il cavaliere che faceva sì col capo. Subito però si riprese, riflettendo che mai in quel bosco gli era accaduto qualcosa di preoccupante, e che perciò, su quell'esposta lingua di terra, lo spirito del male ancor meno avrebbe potuto usargli violenza. Nello stesso tempo recitò ad alta voce con tutta la forza un passo biblico che gli uscì dal cuore, e così facendo gli ritornò con piglio il suo coraggio. Subito si accorse sorridendo che si era sbagliato di molto. Il bianco cavaliere che faceva sì col capo divenne immediatamente un ruscelletto a lui ben noto da tempo, che sgorgava dalla foresta per riversarsi nel lago»].

[681] *Ivi,* p. 23, trad. it. pp. 21-22. [«gli sembrò che un uomo alto e bianco, che conosceva fin troppo bene, se ne stesse sogghignante, ammiccando sull'altra riva»].

[682] *Ivi,* p. 26, trad. it. p. 24. [«in quel mentre i bianchi capelli gli caddero sorprendentemente sul volto, così che Hildebrando pensò all'uomo bianco ammiccante che aveva veduto nella foresta»].

ganzen Trauhandlung sah zu dem Fenster mir gegenüber ein ansehnlicher, langer Mann im weißen Mantel herein. Er muß noch vor der Türe stehen».[683]

Evocato diverse volte, il *Wald* diviene poi centrale nel quarto capitolo, «von dem, was der Ritter im Wald begegnet war» che costituisce il secondo momento di effettiva ambientazione dell'azione narrativa. Ildebrando per amore di Bertalda si incammina verso la foresta:

»Ich machte mich denn gestern morgen auf den Weg«, fuhr der Ritter, Undinen freundlich anlächelnd, fort. »Die Baumstämme blitzten so rot und schlank im Morgenlichte, das sich hell auf dem grünen Rasen hinstreckte, die Blätter flüsterten so lustig miteinander, daß ich in meinem Herzen über die Leute lachen mußte, die an diesem vergnüglichen Orte irgend etwas Unheimliches erwarten konnten. ›Der Wald soll bald durchtrabt sein, hin und zurück!‹ sagte ich in behaglicher Fröhlichkeit zu mir selbst, und eh ich noch daran dachte, war ich tief in die grünenden Schatten hinein und nahm nichts mehr von der hinter mir liegenden Ebne wahr. Da fiel es mir erst aufs Herz, daß ich mich auch in dem gewaltigen Forste gar leichtlich verirren könne und daß dieses vielleicht die einzige Gefahr sei, welche den Wandersmann allhier bedrohe. Ich hielt daher stille und sah mich nach dem Stande der Sonne um, die unterdessen etwas höher gerückt war. Indem ich nun so emporblicke, sehe ich ein schwarzes Ding in den Zweigen einer hohen Eiche. Ich denke schon, es ist ein Bär, und fasse nach meiner Klinge; da sagt es mit einer Menschenstimme, aber recht rauh und häßlich, herunter: ›Wenn ich hier oben nicht die Zweige abknusperte, woran solltest du denn heut um Mitternacht gebraten werden, Herr Naseweis?‹ – Und dabei grinzt es und raschelt mit den Ästen, daß mein Gaul toll wird und mit mir durchgeht, eh ich noch Zeit gewinnen konnte, zu sehn, was es denn eigentlich für eine Teufelsbestie war.«[684]

Inizialmente il *Wald* si presenta come un *locus amoenus* caratterizzato soprattutto da quel «grün» che costituisce elemento topico sul piano culturale. Di fatto, questo passaggio sembra dapprima sposare l'immagine romantica del *Wald,* qualificandolo come un immenso «vergnüglichen Orte», con la presenza delle foglie che si muovono giocosamente. Successivamente, mediante un'inversione semantica, il riferimento all'*Unheimliches* inaugura la seconda connotazione della foresta come medievalmente diabolica mediante il richiamo diretto alla «Teufelsbestie» di cui si riconosce solo una voce brutta. L'elemento maligno del *Wald* viene però risolto in quanto si inserisce un elemento di salvezza che non ha questa volta a che vedere con la religione, bensì con il fantastico e con il vitalismo in chiave paracelsiana:

---

[683] *Ivi,* p. 51, trad. it. p. 42. [«durante tutta la cerimonia nuziale un uomo alto, imponente d'aspetto, con un mantello bianco, guardava dentro dalla finestra di fronte a me»].

[684] *Ivi,* p. 30, trad. it. pp. 26-27. [«Mi sono messo in cammino proprio ieri mattina» proseguì il cavaliere, sorridendo affettuosamente ad Ondina. «I tronchi degli alberi luccicavano così rossi e slanciati nella luce del mattino che si distindeva limpida sui verdi prati e le foglie frusciavano così giocosamente, che in cuor mio mi misi a ridere della gente che si aspettava qualcosa di terribile in questo luogo confortante. - Il bosco sarà attraversato in un momento, andata e ritorno! - dicevo a me stesso in gioiosa letizia, e ancor prima di pensarci mi ritrovai nel folto delle verdi ombre e non distinsi più nulla della pianura che si stendeva alle mie spalle. Solo allora mi accorsi che avrei potuto anche perdermi nell'immensa foresta e che era questo l'unico pericolo che minacciava il viandante. A quel punto mi arrestai silenzioso e mi volsi a guardare la posizione del sole, che frattanto si era levato più in alto. Mentre guardavo all'in sù, scorsi qualcosa di nero tra i rami di un'alta quercia. Subito pensai che fosse un orso e afferrai la spada; quand'ecco che una voce umana, ma roca e sinistra, mi disse dall'alto: "Se io quassù non rosicchiassi coi denti queste frasche come potresti essere arrostito stanotte a mezzanotte signor ficcanaso?" E intanto sogghignava e scuoteva le fronde coi rami, tanto che il mio puledro impazzì sfuggendo al mio controllo prima ancora che potessi avere il tempo di vedere di che razza di bestia diabolica si trattasse»].

Zuletzt ging es grade auf einen steinigen Abgrund los; da kam mir's plötzlich vor, als werfe sich ein langer weißer Mann dem tollen Hengste quer vor in seinen Weg, der entsetzte sich davor und stand; ich kriegte ihn wieder in meine Gewalt und sah nun erst, daß mein Retter kein weißer Mann war, sondern ein silberheller Bach, der sich neben mir von einem Hügel herunterstürzte, meines Rosses Lauf ungestüm kreuzend und hemmend.«[685]

La salvezza dal male diabolico intrinsecamente legato al *Wald* è possibile per mezzo di un «Retter», «salvatore», che non possiede tratti religiosi, ma che richiama la trasformazione paracelsiana di matrice alchemica e vitalistica di Frescofonte sotto forma di «argenteo torrente». Le forze malefiche della foresta e la liberazione e la protezione da questi possiedono la stessa valenza semantica: non sono più un retaggio religioso, ma sono determinati dagli elementi, l'accezione religiosa si sviluppa in un senso «wunderlich», il meraviglioso, come etimologicamente dimostrato poco fa, non ha più a che vedere con la religione, bensì deriva da qualcosa di magico e alchemico. In egual misura, ricorre l'*Abgrund* che convenzionalmente sposa un significato intrinsecamente religioso, ma qui assume una sfumatura esclusivamente fattuale.
Dopo il primo aiuto da parte di una natura viva e salvifica, l'azione narrativa continua con un altro elemento definito proprio «wunderlich», richiamando ancora una volta il magico mondo dell'alchimia, della trasformazione e della magia come processo basilare della vita:

so stand auch schon ein wunderliches Männlein zu meiner Seiten, winzig und häßlich über alle Maßen, ganz braungelb und mit einer Nase, die nicht viel kleiner war als der ganze übrige Bursche selbst. Dabei grinzte er mit einer recht dummen Höflichkeit aus dem breitgeschlitzten Maule hervor und machte viele tausend Scharrfüße und Bücklinge gegen mich.[686]

Questo folletto, qualificato come «wunderlich», condivide pertanto la stessa natura del *Wald* ed emerge, oltre alla personificazione dell'uomo bianco come torrente, in qualità di primo essere vivente caratterizzato dall'assenza di bellezza e dalla deformazione fisica. Come avveniva per la materia tristaniana, si mantiene il tema dell'imperfezione corporea connessa all'assenza di moralità e alla cattiveria. Se in quel caso si trattava del nano Frocin che agiva con malizia al fine di creare disguidi, adesso è questo folletto, caratterizzato da un elemento meraviglioso, a provocare problemi. Il meccanismo messo in atto dall'autore rimane sempre il medesimo nella rappresentazione di questo spazio: il nucleo contenutistico circa lo spazio

[685] *Ivi,* p. 31, trad. it. p. 27. [«Alla fine andò dritto su un dirupo di sassi; in quel momento accadde improvvisamente che un uomo alto e bianco tagliò la strada al mio stallone impazzito; questo si fermò e riuscii di nuovo ad averlo in mio potere quando mi accorsi solo allora che il mio salvatore non era un uomo bianco, ma un argenteo torrente che precipitava là vicino da una collina incrociando e sbarrando irruente la corsa del destriero»].
[686] *Ivi,* pp. 31-32, trad. it. p. 27. [«che mi trovai vicino un omiciattolo strano, oltremodo meschino e ripugnante, tutto giallastro e con un naso che non era più piccolo di tutto il resto messo insieme. Sogghignava con balorda deferenza e faceva la bocca affettata rivolgendomi riverenze e inchini»].

naturale e i personaggi, nella fattispecie il *Wald* e «der kleine Kerl», rimane identico a quello medievale, ma con una sfumatura meravigliosa. Questa duplice designazione continua infatti: il nanetto chiede dei soldi e il cavaliere «zugleich ließ ich ein Goldstück in seine wunderliche Mütze fallen, die er bettelnd vor mir abgezogen hatte», ma egli «so sauer es ihm zu werden schien und so wunderliche, halb lächerliche, halb gräßliche Verrenkungen er dabei mit seinem Leibe vornahm, wobei er immerfort das Goldstück in die Höhe hielt und bei jedem Galoppsprunge schrie».[687] La presenza dei mendicanti nella foresta costituisce un *topos,* ma qui assume tratti «wunderlich», aggettivo che nel passaggio occorre per 4 volte: l'aspetto convenzionale fattuale sposa, ancora una volta, il meraviglioso, che diviene predominante nell'immagine che si apre alla vista del cavaliere subito dopo:

Da ward es mir auf einmal, als könn ich durch den grünen festen Boden durchsehn, als sei er grünes Glas und die ebne Erde kugelrund und drinnen hielten eine Menge Kobolde ihr Spiel mit Silber und Gold. Kopfauf, kopfunter kugelten sie sich herum und schmissen einander zum Spaß mit den edlen Metallen und pusteten sich den Goldstaub neckend ins Gesicht. Mein häßlicher Gefährte stand halb drinnen, halb draußen; er ließ sich sehr, sehr viel Gold von den andern heraufreichen und zeigte es mir lachend und schmiß es dann immer wieder klingend in die unermeßlichen Klüfte hinab. Dann zeigte er wieder mein Goldstück, was ich ihm geschenkt hatte, den Kobolden drunten, und die wollten sich drüber halb totlachen und zischten mich aus. Endlich reckten sie alle die spitzigen metallschmutzigen Finger gegen mich aus, und wilder und wilder, und dichter und dichter, und toller und toller klomm das Gewimmel gegen mich herauf; – da erfaßte mich ein Entsetzen wie vorhin meinen Gaul. Ich gab ihm beide Sporen und weiß nicht, wie weit ich zum zweiten Male toll in den Wald hineingejagt bin.[688]

Il verde del *Wald* - riconosciuto come elemento topico sul piano del riconoscimento culturale- si semantizza totalmente nel senso del fantastico e del paracelsiano. Il riferimento ai metalli preziosi, all'oro e all'argento richiama come nel caso di *Melusina* gli studi morfologici terrestri circa i preziosi segreti nascosti nelle profondità della terra, che qui diventano «die unermeßlichen Klüfte», gli incommensurabili abissi, intesi senza accezioni religiose. Sia dunque quel verde topico, che si inerpica vitalisticamente verso il personaggio, sia quell'interesse per «das Innere der Natur», di derivazione schellinghiana, si sviluppano su una base fantastica con la presenza di questi elementi della natura, che agiscono indisturbati. Appare, infine, nuovamente Frescofonte descritto come «ein ganz weißes, undeutliches

[687] *Ivi,* p. 32, trad. it. p. 28. [«facendo cadere nel contempo una moneta nel suo stravagante berretto che si era tolto davanti a me come un mendicante»]; [«per quanto fosse faticoso, contorcendosi col corpo in modo ora goffo e ora orrendo, continuando a tenere sollevate le monete e gridando ad ogni balzo»].

[688] *Ivi,* pp. 33-34, trad. it. pp. 28-29. [«Ed ecco che accadde come se penetrassi con lo sguardo il verde e solido terreno quasi fosse stato di cristallo verde e la terra sferica; di dentro una folla di gnomi erano intenti ai loro giochi con argento e oro. Ruzzolavano attorno, si scagliavano per scherzo l'un l'altro i nobili metalli e motteggiando si soffiano in faccia polvere d'oro. Il deforme compagno stava mezzo dentro e mezzo fuori; si faceva porgere dagli altri molto, moltissimo oro che mi mostrava ridendo e gettandolo poi di nuovo negli incommensurabili abissi. Poi tornò a mostrare agli gnomi la moneta d'oro che gli avevo regalato e quelli là sotto scoppiavano a ridere e mi fischiavano. Alla fine puntarono verso di me le loro dita appuntite e sporche di metallo, mentre sempre più selvaggio, più fitto e più folle, quel groviglio di verde s'inerpicava verso di me. L'orrore mi afferrò come prima per il cavallo; detti di sprone e non so quanto lontano mi addentrai nel fitto della foresta, correndo una seconda volta follemente a briglia sciolta»].

Antlitz, mit immer wechselnden Zügen»,[689] confermando, mediante l'elemento della metamorfosi, quella caratterizzazione che riecheggia Proteo e che muove l'azione narrativa:

> [...] ich wollte ihm ausweichen, aber wo ich hinkam, war es auch. Ergrimmt gedacht ich endlich mein Roß darauf los zu treiben; da sprudelte es mir und dem Pferde weißen Schaum entgegen, daß wir beide geblendet umwenden mußten. So trieb es uns von Schritt zu Schritt, immer von dem Fußsteige abwärts, und ließ uns überhaupt nur nach einer einzigen Richtung hin den Weg noch frei. Zogen wir aber auf dieser fort, so war es wohl dicht hinter uns, tat uns jedoch nicht das geringste zuleide. Wenn ich mich dann bisweilen nach ihm umsah, merkte ich wohl, daß das weiße, sprudelnde Antlitz auf einem ebenso weißen, höchst riesenmäßigen Körper saß. Manchmal dacht ich auch, als sei es ein wandelnder Springbronn, aber ich konnte niemals recht darüber zur Gewißheit kommen. Ermüdet gaben Roß und Reiter dem treibenden weißen Manne nach, der uns immer mit dem Kopfe zunickte, als wolle er sagen: ›Schon recht! Schon recht!‹ – Und so sind wir endlich an das Ende des Waldes hier herausgekommen, wo ich Rasen und Seeflut und eure kleine Hütte sah und wo der lange, weiße Mann verschwand.[690]

Come nel caso dell'aiuto precedente, Frescofonte agisce nell'ambito degli eventi del *Wald* per consentire lo sviluppo lieto degli eventi, ossia il raggiungimento del cavaliere presso il *locus amoenus*.

Sinora è emerso come il mantenimento di alcuni *topoi* medievali del *Wald* - *forest* si leghino ad uno sviluppo narrativo che scaturisce dal «wunderlich». Quest'ultimo, richiamando in senso lato le leggi organiche, il soprannaturale, la magia, trasfigura aspetti considerati topici nella generica caratterizzazione del *Wald,* accomunato alla *forest*. Esso è oscuro, simbolicamente e fattualmente, ma è un'oscurità da cui ci si salva non solo per mezzo della religione, ma per mezzo della forza vitalistica e alchemica degli elementi. Nella cultura tedesca, la presenza dell'acqua nel *Wald* è riconosciuta dai Grimm come ricorrente nei trattati giuridici medievali. Anche questo aspetto si sviluppa qui alchemicamente come *Waldstrom* che assume tratti vitalistici con animate personificazioni, alla stregua del suo florido verde topico che magicamente si muove. La convenzionalità letteraria, simbolica, fattuale, culturale è in tal caso permeata dal senso del «wunderlich» che trasfigura questo spazio e i suoi personaggi. A ciò si uniscono aspetti contingenti quali gli studi sui metalli preziosi e la concezione dell'*Unheimliches*. Tuttavia, l'ultima occorrenza del *Wald* come passaggio di Ondina e del cavaliere nel corso dello spostamento verso lo spazio antropizzato rivela una finale lettura di questo spazio asserita proprio dal suo principale abitante, Frescofonte:

---

[689] *Ivi,* p. 34, trad. it. p. 29. [«un volto bianco e confuso, dai lineamenti sempre mutevoli»].

[690] *Ivi,* pp. 34-35, trad. it. p. 29. [«Volevo evitarlo, ma dovunque andassi c'era ancora lui. Seccato pensai di lanciargli contro il mio destriero, ed ecco che schizzò una schiuma bianca contro me e il cavallo, che accecati dovemmo voltarci. A quel punto avanzò passo passo sempre più giù per il sentiero lasciandoci libero il viottolo solo in un'unica direzione. Per tutto il tempo che la seguimmo ci stava sempre alle costole ma senza farci minimamente male. Se ogni tanto mi voltavo a guardarlo, mi accorgevo che il bianco suo volto gorgogliante poggiava su un corpo gigantesco altrettanto bianco. Talvolta pensai perfino che fosse uno zampillare d'acqua vagante, ma non ne fui certo. Stanchi, cavallo e cavaliere, cedemmo all'uomo bianco che faceva continuamente sì col capo, come volesse dire: "Molto bene, molto bene!" E così finalmente arrivammo qui alla fine del bosco, dove scorsi il prato, il lago e la vostra piccola capanna e dove l'alto uomo bianco scomparve»].

Er trug ein weißes Kleid, fast wie des Priesters Ordenshabit, nur daß ihm die Kappe ganz tief ins Gesicht hereinhing und das ganze in so weiten Falten um ihn herflog, daß er alle Augenblicke mit Aufraffen und über den Arm schlagen oder sonst dergleichen Anordnungen zu tun hatte, ohne daß er doch dadurch im geringsten im Gehen behindert schien. Als die jungen Eheleute seiner gewahr wurden, sagte er eben: »Und so wohn ich denn schon seit vielen Jahren hier im Walde, mein ehrwürdiger Herr, ohne daß man mich Eurem Sinne nach einen Eremiten nennen könnte. Denn, wie gesagt, von Buße weiß ich nichts und glaube sie auch nicht sonderlich zu bedürfen. Ich habe nur deswegen den Wald so lieb, weil es sich auf eine ganz eigne Weise hübsch ausnimmt und mir Spaß macht, wenn ich in meinen flatternden weißen Kleidern durch die finstern Schatten und Blätter hingehe und dann bisweilen ein süßer Sonnenstrahl unvermutet auf mich herunterblitzt.«. [...] Ich heiße Kühleborn, und wenn es auf Höflichkeit ankommt, könnte man mich auch wohl ebensogut Herr von Kühleborn betiteln, oder Freiherr von Kühleborn; denn frei bin ich wie der Vogel im Walde, und wohl noch ein bißchen drüber.[691]

Frescofonte e il sacerdote vengono emblematicamente comparati in quanto indossano una simile veste bianca. Tuttavia, Frescofonte definisce la sua abitazione partendo da un'inversione di significato rispetto alla tradizione: il *Wald* non è per lui il luogo del romitaggio sulla base di una specifica penitenza, di cui, afferma, non conosce nulla, ma Frescofonte si paragona, al contrario, in un senso più naturalistico, ad un uccello che vive in libertà nel *Wald*, configurato, dalla sua prospettiva come luogo ameno. Il passaggio comporta, pertanto, una risemantizzazione della foresta che rilegge il significato fattuale convenzionale dalla prospettiva di un Elemento della natura. Non è un eremita che vive il suo intimo momento di pentimento - come da lettura classica -, ma è un «Vogel im Walde» che conduce una vita «wunderlich». Il *Wald* si spoglia qui dell'interpretazione religiosa convenzionale per abbracciarne una di matrice totalmente naturale e vitalistica, determinata dalla strana trasformazione che Frescofonte vive su di sé poco dopo:

Wie ein Blitz war der Ritter um das Pferd herum und schwang die scharfe Klinge gegen Kühleborns Haupt. Aber er hieb in einen Wasserfall, der von einer hohen Klippe neben ihnen herabschäumte und sie plötzlich mit einem Geplätscher, das beinahe wie Lachen klang, übergoß und bis auf die Haut durchnetzte.[692]

---

[691] *Ivi,* pp. 66-67, trad. it. p. 55. [«Costui indossava un abito bianco, pressapoco come la veste del religioso, tranne che per il cappuccio calato basso sul viso, mentre l'intero paludamento gli svolazzava intorno in ampie pieghe che ogni tanto si dava a raccogliere e a tirare sul braccio o approssimativamente a rimetterle in ordine. Nonostante ciò sembrava per nulla impedito nel camminare. Allorché i giovani sposi si accorsero della sua presenza, egli prese a dire: » e così, reverendo signore, io abito da molti anni ormai qui nel bosco, ma non per questo mi si potrebbe chiamare eremita, secondo il significato che attribuite a questa parola. Giacché, come dicevo, non so nulla di penitenza e non credo neanche di averne un particolare bisogno. Perciò la foresta mi è cara, ha un aspetto leggiadro in una maniera sua tutta particolare e mi piace passare con le mie bianche vesti fluttuanti attraverso le cupe ombre e il fogliame, quando talvolta all'improvviso un dolce raggio di sole balena su di me» [...] Io mi chiamo Frescofonte o anche Barone di Frescofonte, perché sono libero come l'uccello nel bosco e anche di più»]. Anche qui opterei tutte le traduzione di Wald con foresta.

[692] *Ivi,* p. 69, trad. it. p. 56. [«In un lampo il cavaliere rigirò il cavallo e brandì la lama accuminata verso la testa di Frescofonte. Ma andò a colpire una cascatella d'acqua che stava lì accanto, cadendo giù da una rupe spumeggiante, e improvvisamente risuonò con un scroscio quasi come un riso, innaffiandoli e bagnandoli fino alle ossa»].

Se sinora, dunque, la duplice connotazione del *Wald* andava di pari passo, o, ancor meglio, la lettura fattuale e simbolica si sviluppava secondo il meraviglioso, in questo caso si inserisce una riflessione sul *Wald* che ne determina una lettura più aderente alla visione vitalistica, chiudendo la sezione e, infatti, da questo momento la foresta non occorrerà più con la medesima frequenza.

6.3.3. Lo spazio antropizzato e geostorico

All'interno della presentazione del *locus amoenus* e del *Wald,* in maniera indiretta si fa riferimento sia allo spazio antropizzato della città e del monastero sia a quello più specificamente geostorico del Danubio, entrambi enucleati nella formula «mondo là fuori», che viene percepito dai due protagonisti come una minaccia all'organicità definita tra di loro nella contrada naturale e suggellata dal matrimonio. Nella misura in cui, infatti, lo spazio romantico veicola le varie fasi del rapporto, indubbiamente questa nuova realtà contribuisce a deteriorarlo, incidendo significativamente e veicolando sia l'impossibilità di una conclusione unitaria tra mondo umano e non umano nella realtà *storica* sia la definitiva rottura.

Sin dal racconto del cavaliere durante il soggiorno nel *locus amoenus* emergevano tratti indiretti riguardo questo spazio: la città imperiale veniva descritta in merito al codice sociale e conviviale, richiamando l'organizzazione di «ein schönes Turnieren und Ringelrennen, und ich schonte meinen Gaul und meine Lanze nicht»[693] nonché di un ballo. Lo spazio antropizzato emerge dapprima in relazione alla socialità e alla convivialità, al *modus operandi* e al *corpus* valoriale che caratterizza il complesso della cavalleria, che qui affiora in particolar modo per la prodezza.

Nel corso della narrazione sono tre i riferimenti allo spazio antropizzato, geostorico e non, accomunati dalla frattura di quell'unità stabilita in precedenza:

1) la città imperiale, sebbene indeterminata
2) il castello di Ringstetten nella fertile Svevia
3) il viaggio verso Vienna

Il superamento del *Wald,* sempre individuato come meraviglioso *trait d'union* tra il mondo letterario e il mondo antropizzato, comporta il raggiungimento dello spazio reale, «die Reichsstadt lag glänzend vor ihnen, und die Abendsonne, welche deren Türme vergoldete, trocknete freundlich die Kleider der durchnäßten Wandrer».[694] La prima qualificazione della

[693] *Ivi,* p. 28, trad. it. p. 25. [«un bel torneo e una giostra onde io non risparmiai né il cavallo né la mia lancia»].
[694] *Ivi,* p. 69, trad. it. p. 57. [«La città davanti a loro era splendente e il sole della sera che indorava le torri asciugò affettuosamente le vesti dei viandanti inzuppati»].

città imperiale - con un esplicito riferimento alla centralità politica e, dunque, ad una impostazione socio - gerarchica- risulta legata al campo semantico dell'oro, funzionalmente a veicolare il forte livello di antropizzazione e di prestigio, che persino il sole contribuisce ad enfatizzare. Il secondo elemento distintivo è costituito dalle torri, che, come già appurato nel capitolo precedente, rappresenta il simbolo dello spazio urbano di tardo Settecento e inizio Ottocento. Rispetto, dunque, alla realtà amena e a quella silvestre di impronta fiabesca, la dimensione antropizzata sin da subito riflette tratti fattuali riscontrabili sul piano documentaristico nella descrizione dell'ambiente cittadino. Anche la successiva occorrenza, in seguito all'inserimento del personaggio di Bertalda, risulta la medesima:

Sie sprachen auch einmal eines schönen Abends davon, als sie eben bei Sternenschein auf dem mit hohen Bäumen eingefaßten Markte der Reichsstadt umherwandelten. Die beiden jungen Eheleute hatten Bertalden noch spät zu einem Spaziergange abgeholt, und alle drei zogen vertraulich unter dem tiefblauen Himmel auf und ab, oftmals in ihren Gesprächen durch die Bewunderung unterbrochen, die sie dem kostbaren Springborn in der Mitte des Platzes und seinem wundersamen Rauschen und Sprudeln zollen mußten. Es war ihnen so lieb und heimlich zu Sinn; zwischen die Baumschatten durch stahlen sich die Lichtschimmer der nahen Häuser, ein stilles Gesumse von spielenden Kindern und andern lustwandelnden Menschen wogte um sie her; man war so allein und doch so freundlich in der heitern, lebendigen Welt mitten inne; was bei Tage Schwierigkeit geschienen hatte, das ebnete sich nun wie von selber, und die drei Freunde konnten gar nicht mehr begreifen, warum wegen Bertaldas Mitreise auch nur die geringste Bedenklichkeit habe obwalten mögen.[695]

In maniera aggiuntiva rispetto al ritratto fattuale precedente, emerge lo spazio del mercato come espressione del commercio enfatizzando, al contempo, quel *continuum* inestricabile con l'ambiente naturale, riscontrabile qui dagli alberi che circondano armonicamente questo spazio di socialità. In un momento in cui, infatti, antropizzazione e selvatichezza convivono nelle *Kleinstädte* tedesche, la descrizione immortalata da De La Motte-Fouqué riflette questo binomio: nel corso della passeggiata - come pratica sociale in ascesa all'inizio del diciannovesimo secolo - emerge come l'ombra degli alberi si opponga alla luce delle case e sotto la volta blu si inserisca l'elemento antropizzato della fontana, che si distingue per il suo valore artistico ed estetico esemplificato dai giochi dell'acqua. Se, come osserva Thalmann, «der blaue Fluß ist das geistige Leben der Landschaft, Brunnen die kunstvolle Sprache der Städte»,[696] l'acqua, come si vedrà anche successivamente, costituisce, sotto le sue variegate

[695] *Ivi,* pp. 72-73, trad. it. p. 61. [«Di ciò stavano parlando una bella sera, alla luce delle stelle, nella piazza del mercato della città, circondata da alberi maestosi. Entrambi i due giovani sposi, sul tardi, erano andati a prendere Bertalda per una passeggiata e, mentre camminavano tutti e tre su e giù in confidenza sotto il profondo blu del cielo, spesso interrompevano il loro conversare per ammirare l'artistica fontana posta al centro della piazza coi suoi mirabili scrosci e zampilli. Il loro animo era tranquillo e sereno, mentre tra l'ombra degli alberi rilucevano i bagliori delle luci delle case vicine e si udiva un placido mormorio di fanciulli intenti ai loro giochi e la gente lieta che passeggiava, aggirandosi là intorno. Ci si sentiva nell'intimo così soli, eppure così lieti, in mezzo a quel mondo vivo e sereno, che, quello che durante il giorno era parso difficile e pesante, ora si mostrava semplice; perciò i tre amici non potevano affatto capire come il più insignificante sospetto potesse fare opposizione al viaggio in compagnia di Bertalda»].

[696] Cfr. cap. 5.2.

forme, naturali e antropizzate, il minimo comun denominatore di tutti gli spazi della fiaba sviluppandosi nella sua valenza semantica atavica, ma anche contingente. La città imperiale con la sua piazza emerge, inoltre, per la forte socialità in quanto alle passeggiate si uniscono i giochi dei fanciulli. Sebbene la reazione emotiva in quel mondo qualificato come «heiter, lebendig» sia di tranquillità e di serenità, la vivacità derivante dallo scambio e dalla convivialità si lega ad un intimo stato d'animo di solitudine, che, come già visto nel corso del capitolo precedente, riflette una *percezione* condivisa all'epoca della scrittura di questa fiaba circa l'ambiente urbano in ascesa.

In precedenza, dal riferimento al Danubio si innescava l'introduzione fiabesca di Ondina, in questo caso, dalla descrizione fattuale e reale della vita cittadina si inserisce un discorso incentrato sull'elemento fiabesco, meraviglioso e alchemico, riverberando quel gioco dialettico tra storia e mito che l'autore mette sempre in scena. Di fatto, si inserisce qui l'incontro con il famigerato uomo alto, Frescofonte, qui identificato come «der Brunnenmeister»,[697] che subisce un'ulteriore trasformazione, da ruscello del *Wald* a personificazione della foresta fino ad inglobare l'elemento antropizzato della fontana di cui si rende guardiano.

La città imperiale, descritta secondo le modalità già enucleate con una commistione di aspetti naturali e aspetti antropizzati accompagnati da una specifica percezione di alienazione, veicola il primo momento di rottura, che si verifica in seguito all'inserimento di Frescofonte e che si sviluppa nel corso dei festeggiamenti per l'onomastico di Bertalda:

> Die Gesellschaft saß bei Tafel, Bertalda mit Kleinodien und Blumen, den mannigfachen Geschenken ihrer Pflegeeltern und Freunde geschmückt, wie eine Frühlingsgöttin, obenan, zu ihrer Seiten Undine und Huldbrand. Als das reiche Mahl zu Ende ging und man den Nachtisch auftrug, blieben die Türen offen; nach alter, guter Sitte in deutschen Landen, damit auch das Volk zusehen könne und sich an der Lustigkeit der Herrschaften mitfreuen. Bediente trugen Wein und Kuchen unter den Zuschauern herum.[698]

L'indeterminata città imperiale e il castello emergono per la convivialità, per la ricchezza del banchetto nonché per i modi dell'aristocrazia tedesca o, come afferma l'autore, per «guter Sitte in deutschen Landen», dove il riferimento alla Germania - sebbene nella sua frammentarietà, e infatti si parla di territori tedeschi - apre a specifiche modalità

[697] *Ivi,* p. 74, trad. it. p. 61. [«Il guardiano della fontana»].
[698] *Ivi,* p. 76, trad. it. p. 63. [«I convitati sedevano a tavola; Bertalda adorna di gioielli e di fiori, i tanti doni dei genitori e degli amici, sedeva al primo posto come una dea della primavera. Ondina e Hildebrando erano ai suoi lati. Quando il ricco banchetto giunse alla fine e vennero portati in tavola il dolce e la frutta, le porte si spalancarono secondo il buon vecchio uso tedesco, perché il popolo potesse vedere e prendere parte alla letizia dei suoi signori. I servitori girarono tra gli spettatori portando vino e focaccia»].

socio-culturali definite e condivisibili, riconoscendo negli usi e nei costumi un elemento di agnizione culturale in un momento di profonda disorganicità.

In questo contesto di convivialità Ondina canta accompagnandosi al liuto e rivela la reale origine di Bertalda: sebbene venne cresciuta dal duca presso il castello «zu hoher Kunst und reinen Sitten»,[699] Ondina le rivela di essere la figlia del pescatore. Ciò determina una prima crisi e l'allontanamento dalla città imperiale:

Weil man schon früher etwas Wunderbares von ihr erwartete, fiel die seltsame Entdeckung von Bertaldens Herkommen nicht allzusehr auf, und nur gegen diese war jedermann, der die Geschichte und ihr stürmisches Betragen dabei erfuhr, übel gesinnt. Davon wußten aber der Ritter und seine Frau noch nichts; außerdem wäre eins für Undinen so schmerzhaft gewesen als das andre, und so hatte man nichts Beßres zu tun, als die Mauern der alten Stadt baldmöglichst hinter sich zu lassen.

Mit den ersten Strahlen des Morgens hielt ein zierlicher Wagen für Undinen vor dem Tore der Herberge; Huldbrands und seiner Knappen Hengste stampften daneben das Pflaster.[700]

La rivelazione di Ondina provoca una rottura nell'equilibrio, implicando un primo momento di destabilizzazione e disorientamento nonché uno spostamento spaziale che avviene insieme alla figura di Bertalda, incidendo una rinnovata unità:

Aber unter den Arm faßte er sie, hob sie zuerst in den Wagen, Undinen ihr nach, und trabte fröhlich beiher, trieb auch den Fuhrmann so wacker an, daß sie das Gebiet der Reichsstadt und mit ihm alle trüben Erinnrungen in kurzer Zeit überflogen hatten und nun die Frauen mit beßrer Lust durch die schönen Gegenden hinrollten, welche ihr Weg sie entlängst führte.

Nach einigen Tagesreisen kamen sie eines schönen Abends auf Burg Ringstetten an. Dem jungen Rittersmann hatten seine Vögte und Mannen viel zu berichten, so daß Undine mit Bertalden alleinblieb. Die beiden ergingen sich auf dem hohen Walle der Veste und freuten sich an der anmutigen Landschaft, die sich ringsum durch das gesegnete Schwaben ausbreitete.[701]

Sul piano fattuale, il castello di Ringstetten comporta la medesima descrizione dello spazio antropizzato in un senso sia di gerarchia sociale in quanto si fa riferimento ai castaldi e ai

---

[699] *Ivi,* p. 77, trad. it. p. 64. [«ad arti leggiadre e a nobili costumi»].

[700] *Ivi,* p. 83, trad. it. p. 69. [«Già prima ci si aspettava da Ondina qualcosa di stupefacente, perciò la strana scoperta dell'origine di Bertalda non aveva destato troppa sorpresa, tutti però ce l'avevano soltanto contro di lei dopo averne appreso la storia e il comportamento irruente. Di queste cose però il cavaliere e la moglie non sapevano ancora nulla, diversamente per Ondina sarebbe stato altrettanto doloroso. Così non ci fu niente di meglio da fare che lasciarsi alle spalle al più presto possibile le mura dell'antica città.
Con il primo raggio del mattino un'elegante carrozza per Ondina si fermò davanti al portone dell'albergo, i puledri di Hildebrando e dei suoi scudieri scalpitavano sul selciato»].

[701] *Ivi,* pp. 86-87, trad. it. p. 71. [«La prese sottobraccio, l'aiutò a salire in carrozza per prima e dopo Ondina, e spinse allegramente al trotto il suo cavallo; incitò così vigorosamente anche il cocchiere che, in breve tempo, percorsero rapidamente il territorio della città e con esso tutti i tristi ricordi. Le due donne con migliore letizia godettero in viaggio delle belle contrade che incontravano lungo la via.
Dopo alcuni giorni di viaggio, una bella sera giunsero al castello di Ringstetten. I castaldi e i servitori avevano molte cose da riferire al giovane cavaliere, per cui Ondina e Bertalda rimasero da sole. Insieme passeggiarono sull'alto bastione della fortezza e s'allietarono alla vista dell'amena campagna che si estendeva intorno per la fertile Svevia»]. Opterei invece di fertile, benedetta.

servitori sia dell'attitudine sociale della passeggiata all'interno della fortezza. Lo spostamento veicola, inoltre, un secondo momento di organicità: se la città si lega ai brutti e tristi ricordi, si stabilisce ora un tentativo di armonia che è nuovamente espresso proprio dallo spazio. Quanto si apre alla loro vista è, infatti, una «anmutige Landschaft» come «anmutig» era qualificata la contrada nel *locus amoenus,* richiamando quel senso unitario precedentemente stabilito e che adesso riesce a definirsi anche nella realtà specifica e geostorica, inquadrandosi, cioè, nella regione della Svevia. Nell'ambito della polarità storia-fiaba e nell'ambito della costruzione di una geografia tedesca, risulta interessante che l'autore utilizzi il participio passato di «benedire», offrendo un'accezione fortemente sacra a questo territorio. Rispetto alla imprecisione degli altri territori che non vengono mai topograficamente definiti nel corso della narrazione, l'autore costruisce, sul piano fiabesco, gradualmente una *geografia sociale* della realtà tedesca: la centralità del Danubio, la Svevia benedetta insieme ai modi e ai costumi del suo popolo, contribuiscono all'interno della narrazione mitica alla costruzione di una *Heimat* storica, sviluppata sempre sulla base della polarità. Proprio in virtù dell'alternanza fiaba e Storia, il riferimento alla cara Svevia attiva la narrazione fiabesca, come da poetica autoriale e come avveniva poco prima: si inserisce, infatti, nuovamente la figura fiabesca di Frescofonte che implica un secondo momento di crisi:

Da trat ein langer Mann zu ihnen, der sie höflich grüßte und der Bertalden beinah vorkam wie jener Brunnenmeister in der Reichsstadt. Noch unverkennbarer ward ihr die Ähnlichkeit, als Undine ihm unwillig, ja drohend zurückwinkte und er sich mit eiligen Schritten und schüttelndem Kopfe fortmachte wie damals, worauf er in einem nahen Gebüsche verschwand.[702]

Lo spazio geostorico - oltre ad una ambientazione intrinsecamente tedesca che indubbiamente partecipa al discorso romantico circa la costruzione di una patria- implica la seconda rottura dell'organicità: l'autore, rivolgendosi al lettore, rivela il livello di crisi che il rapporto tra mondo umano e non umano presso il castello di Ringstetten comporta:

Er weiß wohl, daß man es recht kunstgemäß und Schritt vor Schritt entwickeln könnte, wie Huldbrands Gemüt begann, sich von Undinen ab- und Bertalden zuzuwenden, wie Bertalda dem jungen Mann mit glühender Liebe immer mehr entgegenkam und er und sie die arme Ehefrau als ein fremdartiges Wesen mehr zu fürchten als zu bemitleiden schienen, wie Undine weinte und ihre Tränen Gewissensbisse in des Ritters Herzen anregten, ohne jedoch die alte Liebe zu erwecken, so daß er ihr wohl bisweilen freundlich tat, aber ein kalter Schauer ihn bald von ihr weg und dem Menschenkinde Bertalda entgegentrieb.[703]

[702] *Ivi,* p. 87, trad. it. pp. 71-72. [«Quando si avvicinò a loro un uomo altissimo che le salutò cortesemente; a Bertalda parve di ravvisare in lui il guardiano della fontana in città. Ancora più manifesta fu la somiglianza quando Ondina, corrucciata e quasi minacciandolo, gli fece segno di andarsene, ed egli a passi veloci, scuotendo il capo, se ne andò come altre volte, scomparendo in una vicina boscaglia»].

[703] *Ivi,* p. 88, trad. it. p. 73. [«Egli sa bene che, conforme alle regole dell'arte, potrebbe seguire accuratamente passo dopo passo lo svolgersi delle cose, di come l'animo di Hildebrando cominciò ad estraniarsi da Ondina e a volgersi a Bertalda, di come Bertalda si rivolgesse al giovane con amore sempre più ardente e questi e questa

Allontanandosi gradualmente e inesorabilmente dall'unità del *locus amoenus*, il rapporto comporta brusche crepe: nonostante Ondina riveli la sua natura a Bertalda, nonostante il tentativo di sedare le intrusioni del suo mondo originario bloccando il pozzo e nonostante il patto che il cavaliere decide di accettare per tutelare la relazione con Ondina, anche la permanenza presso il castello di Ringstetten veicola una seconda rottura, che si risolve con l'ultimo tentativo di organicità. Successivamente alla fuga e al ritorno di Bertalda, il contesto di unità sembra ripristinato:

Es lebte sich seit der letztern Begebenheit still und ruhig auf dem Schloß. Der Ritter erkannte mehr und mehr seiner Frauen himmlische Güte, die sich durch ihr Nacheilen und Retten im Schwarztale, wo Kühleborns Gewalt wieder anging, so herrlich offenbart hatte; Undine selbst empfand den Frieden und die Sicherheit, deren ein Gemüt nie ermangelt, solange es mit Besonnenheit fühlt, daß es auf dem rechten Wege sei, und zudem gingen ihr in der neu erwachenden Liebe und Achtung ihres Ehemannes vielfache Schimmer der Hoffnung und Freude auf. Bertalda hingegen zeigte sich dankbar, demütig und scheu, ohne daß sie wieder diese Äußerungen als etwas Verdienstliches angeschlagen hätte.[704]

Poco prima l'unità era evocata in relazione alla piacevolezza dello spazio - quell'«amenità» che legava spazio fiabesco e spazio geostorico - anche adesso l'organicità richiama un simile accostamento tra i due *loci*: «der Friede und die Freude hatten ja ihren sichtbaren Wohnsitz in Burg Ringstetten genommen. Man ward darüber ganz sicher und meinte, nun könne das Leben gar nichts mehr tragen als anmutige Blumen und Früchte».[705] I fiori e i frutti richiamano l'organicità della relazione tra Ondina e Ildebrando, ancora una volta espressa dall'aggettivo «anmutig», con un implicito riferimento alla florida contrada ridente, immagine avvalorata dalla comparazione naturale successiva: «in so erlabenden Verhältnissen war der Winter gekommen und vorübergegangen, und der Frühling sah mit seinen hellgrünen Sprossen und seinem lichtblauen Himmel zu den fröhlichen Menschen herein. Ihm war zumut

---

sembrassero vedere nella povera giovane sposa una creatura estranea, che fosse più da temere che da compiangere, di come Ondina piangesse e di come le sue lacrime suscitassero il rimorso nel cuore del cavaliere, senza però ridestarvi l'amore di un tempo, al punto che, se talora egli era amorevole con lei, presto un gelido brivido lo respingeva, per spingerlo verso Bertalda, che era, come lui, figlia di gente umana»].

[704] *Ivi,* p. 107, trad. it. p. 89. [«Si viveva tranquilli e sereni al castello dopo gli ultimi avvenimenti. Il cavaliere riconosceva sempre più l'angelica bontà che sua moglie aveva mirabilmente mostrato per il suo pronto intervento a trarre in salvo lui e Bertalda nella Valle Nera, dove vigeva il dominio incontrastato di Frescofonte; Ondina stessa provava quella pace e quella sicurezza che non manca mai all'animo, fin quando si sente di essere sulla retta via; a questo si aggiungano i molteplici barlumi di speranza e gioia che lei intravedeva nel rinnovato risveglio d'amore e di attenzione del suo sposo. Bertalda, dal canto suo, si mostrava riconoscente, umile e schiva, senza mostrare di meritare qualcosa per queste sue espressioni»].

[705] *Ivi,* pp. 107-108, trad. it. p. 89. [«La pace e la gioia avevano preso stabile e sicura dimora nel castello di Ringstetten. Di questo si era assolutamente certi e ognuno pensava che la vita non potesse portare altro che dolci fiori e dolci frutti»].

wie ihnen, und ihnen wie ihm».[706] Come avveniva nel *locus amoenus,* in cui Hildebrando si sentiva in armonia con se stesso e con quella realtà, anche adesso la rinnovata unità si esplicita mediante un riferimento tematico che connette lo stato d'animo dei personaggi alla dimensione circostante, richiamando anche in un senso nostalgico e malinconico la relazione originariamente stabilita. Se nell'*incipit* l'organicità era esplicitata dall'unione tra l'acqua e la terra, anche in questo caso, rievocando i medesimi colori, il verde e l'azzurro, si mette in scena una comparazione naturale, il legame tra cielo e terra, per esplicitare quanto *sentito* dai personaggi. Tuttavia, la rottura definitiva del rapporto è preceduta da un'immagine fattuale del Danubio:

Während sie einmal nach den Donauquellen hinab lustwandelten, erzählte Huldbrand von der Herrlichkeit des edlen Stromes und wie er wachsend durch gesegnete Länder fließe, wie das köstliche Wien an seinen Ufern emporglänze und er überhaupt mit jedem Schritte seiner Fahrt an Macht und Lieblichkeit gewinne.[707]

Come avveniva per la benedetta Svevia, il Danubio, qualificato come nobile, dunque richiamandone l'importanza geografica, scorre per i territori definiti benedetti. In egual misura anche Vienna, qualificata come preziosa, è legata al campo semantico dell'oro. Lo spazio geostorico, dunque, svolge una duplice funzione: da una parte mette in scena gradualmente l'impossibilità di un legame organico, allo stesso tempo partecipa alla costruzione di una geografia tedesca, enfatizzando, la *grandeur* di questi territori e del futuro che li attendeva in relazione anche ai fermenti storici del tempo che avrebbero visto nel 1815 la fondazione della Confederazione germanica, *Deutscher Bund*.
Dopo l'evocazione implicita della floridezza del *locus amoenus, sentita* nel loro animo, e dopo la celebrazione dello spazio geostorico si cerca una sintesi finale tra il mondo umano e non umano che si esplicita nell'ultimo scontro. Il tentativo di unire le due dimensioni fallisce: nel corso del viaggio verso Vienna, capitale dell'impero, vero centro della Storia, si rompe il legame con Ondina, mediante un'intersecazione tra geografia e fiaba che questa volta non regge. Di fatto, nel Danubio si inserisce per la terza volta la figura fiabesca di Frescofonte che determina la disorganicità finale:

Damit war das letzte Hindernis gehoben, man rüstete sich zur Fahrt und trat sie alsbald mit frischem Mut und den heitersten Hoffnungen an. [...] Sie waren die ersten Tage ihrer Donaufahrt hindurch

[706] *Ivi,* p. 108, trad. it. p. 89. [«L'inverno era arrivato e passato in queste liete circostanze, e la primavera comparve ai felici occhi degli uomini coi suoi germogli verde chiari e col cielo luminosamente azzurro. Tutto in loro era in un simile stato d'animo»].
[707] *Ivi*, p. 108, trad. it. p. 90. [«Un giorno, mentre scendevano tutti e tre per andare a passeggio lungo le sorgenti del Danubio, Hildebrando raccontò della magnificenza di quel nobile corso d'acqua e di come scorresse in crescendo per le campagne coltivate, di come la preziosa Vienna si ergesse splendente sulle sue rive, lungo le quali il fiume acquistava potenza e leggerezza ad ogni tratto del suo percorso»].

außerordentlich vergnügt gewesen. Es ward auch alles immer besser und schöner, so wie sie den stolzen flutenden Strom weiter hinunterschifften. Aber in einer sonst höchst anmutigen Gegend, von deren erfreulichem Anblick sie sich die beste Freude versprochen hatten, fing der ungebändigte Kühleborn ganz unverhohlen an, seine hier eingreifende Macht zu zeigen. Es blieben zwar bloß Neckereien, weil Undine oftmals in die empörten Wellen oder in die hemmenden Winde hineinschalt und sich dann die Gewalt des Feindseligen augenblicklich in Demut ergab; aber wieder kamen die Angriffe, und wieder brauchte es der Mahnung Undines, so daß die Lustigkeit der kleinen Reisegesellschaft eine gänzliche Störung erlitt.[708]

Il rapporto, nell'emblematica dimensione spaziale dell'«anmutigen Gegend» che riecheggia il *locus amoenus* iniziale e che, dunque, tenta un'assimilazione, subisce una brusca rottura e ciò si realizza sempre per mezzo di quell'alternanza tra elemento geografico e fiabesco, forme di acqua diverse - Danubio come fiume *vs* Frescofonte - che questa volta si esprime in un crescendo di squilibri che inesorabilmente causano la fine del rapporto. Inizialmente Hildebrando pensa «Das kommt davon, wenn gleich sich nicht zu gleich gesellt, wenn Mensch und Meerfräulein ein wunderliches Bündnis schließen».[709] Il cavaliere definisce il loro legame «wunderlich» richiamando la natura di Ondina e, dunque, considerando come di fatto il passaggio di Ondina da ninfa a donna sia stato solamente relativo. Al contempo, successivamente al furto della collana di Bertalda si verifica il reale rompersi di questo legame che non può approdare nella realtà storica, rivelando un esito fallimentare:

Da griff plötzlich eine große Hand aus der Donau herauf, erfaßte das Halsband und fuhr damit unter die Fluten. Bertalda schrie laut auf, und ein höhnisches Gelächter schallte aus den Tiefen des Stromes drein. Nun hielt sich des Ritters Zorn nicht länger. Aufspringend schalt er in die Gewässer hinein, verwünschte alle, die sich in seine Verwandtschaft und sein Leben drängen wollten, und forderte sie auf, Nix oder Sirene, sich vor sein blankes Schwert zu stellen. [...]Und über den Rand der Barke schwand sie hinaus. – Stieg sie hinüber in die Flut, verströmte sie darin, man wußt es nicht, es war wie beides und wie keins. Bald aber war sie in die Donau ganz verronnen; nur flüsterten noch kleine Wellchen schluchzend um den Kahn, und fast vernehmlich war's, als sprächen sie: »O weh, o weh! Ach bleibe treu! O weh!«[710]

---

[708] *Ivi,* p. 109, trad. it. pp. 90-91. [«Con ciò fu rimosso l'ultimo ostacolo, si prepararono al viaggio, incamminandosi ben presto con nuova lena e con le più entusiaste speranze. [...] Il primo giorno del loro viaggio sul Danubio erano stati straordinariamente contenti. Tutto migliorava di ora in ora ed era più bello a mano a mano che navigavano scendendo progressivamente la fiera e fluttuante corrente. Ma in una regione assai amena, la cui dilettevole vista aveva ripromesso loro la gioia migliore, l'indomito Frescofonte cominciò a mostrare apertamente di nuovo la sua catturante potenza. Restarono invero soltanto burle, perché Ondina rimproverava con insistenza le onde agitate e i venti avversi e subito la forza del malefico umilmente si arrendeva. Ma sopraggiunsero nuovi assalti e di nuovo fu necessaria l'esortazione di Ondina; a quel punto la gioia della piccola comitiva venne continuamente turbata da sofferenze»].

[709] *Ivi,* p. 110, trad. it. p. 91. [«Questo avviene quando un simile non si accompagna al suo simile, quando un uomo e una creatura marina femminile stringono un legame innaturale»].

[710] *Ivi,* p. 113, trad. it. p. 93. [«Quand'ecco d'un tratto una mano enorme emergere dal fiume, afferrare la collana e sparire con essa sotto i flutti. Bertalda emise un grido e dalla profondità del Danubio risuonò una risata di scherno. Il cavaliere non frenò più a lungo la sua collera. Saltando in piedi imprecò contro le acque, maledicendo tutti quanti volessero opprimere il suo parentado e la sua vira, e provocò chiunque, streghe e sirene che fossero a farsi innanzi alla sua lucente spada. [...]. E scomparve dal bordo estremo della barca. Se si tuffò nei flutti o se fu da questi travolta, non si seppe, fu forse entrambe le cose o nessuna. Presto fluì insieme alle acque del Danubio, si sentirono soltanto alcune piccole onde che singhiozzando intorno alla barca sussurravano, e quasi pareva che dicessero distintamente "Ahi, ahi! Resta fedele! Ahi!...»].

Il rapporto crolla, non regge, come anche gli eventi finali dimostrano. La promessa non viene mantenuta e Ondina si perde tra le onde del fiume, incidendo l'epilogo del loro legame. Ciò avverrà *in toto* con la morte di Ildebrando e con il suo funerale; tuttavia, anche in tal caso, la realtà umana convive, in una dimensione di morte, con quella non umana e fiabesca, evocando una polarità persistente:

Da man sich aber wieder erhob, war die weiße Fremde verschwunden; an der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brünnlein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte; dann rannte es fürder und ergoß sich in einen stillen Weiher, der zur Seite des Gottesackers lag. Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse.[711]

L'immagine iniziale dell'acqua e della terra che si abbracciano, «mit verliebten Armen» nel *locus amoenus,* anticipando la relazione tra Ondina e Ildebrando, viene riproposta anche nell'epilogo. Si ricrea la medesima ambientazione: dal prato, dalla terra sgorga l'acqua che circonda il tumulo del cavaliere, questa volta «mit freundlichen Armen». La relazione tra mondo umano e non umano, tra femminile e maschile è resa fino alla fine dallo spazio con la differenza che nella realtà naturale apre ad una dimensione di *vita*, nella realtà antropizzata e storica, ad una dimensione di *morte*, sviluppandosi sempre secondo una polarità che non trova una felice sintesi finale, ma che - e soprattutto ai fini di questo studio è nevralgico -, si sviluppa a partire da e con lo spazio, che configurato romanticamente, partecipa in maniera attiva all'espressione di questa duplicità.

6.3.4. La dimensione acquatica

Taletianamente principio di tutte le cose, l'acqua costituisce l'elemento cardine del racconto, permeando tutta la narrazione e sviluppandosi tematicamente secondo una polarità che fa parte di tutta la fiaba. Intrisa di un atavico significato di vita e di morte, di costruzione e di

[711] *Ivi,* p. 132, trad. it p. 111. [«Quando tutti si rialzarono la bianca straniera era sparita. Al posto dove era stata inginocchiata sgorgava dal prato una piccola fonte limpida come l'argento. Via via correva e correva in un lieve gorgogliare fino a circondare quasi tutto il tumulo del cavaliere per proseguire poi il suo corso e sfociare in uno stagno tranquillo, posto a un lato del cimitero. Ancora in tempi più tardi gli abitanti del villaggio ci mostrarono la sorgente fermamente convinti che fosse la povera Ondina ripudiata che, a quel modo, continua ancora a cingere il suo amato con braccia amorose»].

distruzione, acqua mitica e acqua storica, primigenia e contingente, essa viene rappresentata sulla base di un'inscindibilità e di un affascinante intreccio che connette la realtà della fiaba e quella della Storia, rivelandosi sia con la ovvia figura di Ondina, ma soprattutto con l'emblematica figura fiabesca di Frescofonte, sia con i riferimenti fattuali al Danubio e al Mar Mediterraneo. Come il *Wald*, il significato topico si intinge di peculiarità in quanto essa viene trasfigurata romanticamente sulla base del meraviglioso.

Già anticipata dal titolo, l'acqua emerge sin dall'*incipit* in riferimento all'abbraccio amoroso con la terra, presentandosi secondo un'organicità che nel corso della narrazione subirà un graduale deterioramento. Emerge, successivamente, come già visto, sotto forma del ruscelletto che sgorga dalla foresta secondo sembianze umane, già velatamente semantizzata secondo il tema romantico del fiabesco, rappresentando una natura viva. Di fatto, è sempre l'acqua, come forma originaria di vita, ad *attivare* i punti nevralgici della narrazione. Il lago diviene, ad esempio, centrale nel secondo capitolo quando la figlia del pescatore scompare:

Am Seeufer hatte meine Frau mit dem Kinde gesessen, und wie sie so recht sorglos und selig mit ihm spielt, bückt sich die Kleine auf einmal vor, als sähe sie etwas ganz Wunderschönes im Wasser; meine Frau sieht sie noch lachen, den lieben Engel, und mit den Händchen greifen; aber im Augenblick schießt sie ihr durch die rasche Bewegung aus den Armen und in den feuchten Spiegel hinunter. Ich habe viel gesucht nach der kleinen Toten; es war zu nichts; auch keine Spur von ihr war zu finden.[712]

Il lago viene immediatamente semantizzato per l'aspetto del «Wunderschönes», meraviglioso, rappresentato come una forza vitalistica che *provoca* gli eventi. Subito dopo è, nuovamente, l'acqua, sotto forma, questa volta, di ruscello a scatenare una tempesta successivamente alla fuga di Ondina, che, come già visto in precedenza, è fortemente assimilata sia sul piano fisico che caratteriale agli elementi naturali. Quest'azione facilita e *dà vita* all'incontro amoroso tra Ondina e Ildebrando:

Der Ritter unterbrach den Fischer, um ihn auf ein Geräusch, wie von gewaltig rauschenden Wasserfluten, aufmerksam zu machen, das er schon früher zwischen den Reden des Alten vernommen hatte und das nun mit wachsendem Ungestüm vor den Hüttenfenstern dahinströmte. Beide sprangen nach der Tür. Da sahen sie draußen im jetzt aufgegangnen Mondenlicht den Bach, der aus dem Walde hervorrann, wild über seine Ufer hinausgerissen und Steine und Holzstämme in reißenden Wirbeln mit sich fortschleudern. Der Sturm brach, wie von dem Getöse erweckt, aus den mächtigen Gewölken, diese pfeilschnell über den Mond hinjagend, hervor, der See heulte unter des Windes schlagenden

[712] *Ivi,* p. 18, trad. it., pp. 17-18. [«Mi misi a cercare il corpicino e solo allora compresi come tutto era avvenuto. Mia moglie stava seduta alla riva del lago con la bambina e giocava con lei tanto tranquilla e serena, quand'ecco che la piccola si china come se avesse visto qualcosa di meraviglioso nell'acqua; mia moglie la vede ancora che ride, quel caro angelo, mentre tende le manine, ma in un attimo con un movimento repentino le schizza via dalle braccia precipitando nell'umido specchio. Mi sono messo a cercare a lungo la piccola morta; non c'era niente da fare, non c'era alcuna traccia di lei»].

Fittichen, die Bäume der Landzunge ächzten von Wurzel zu Wipfel hinauf und beugten sich wie schwindelnd über die reißenden Gewässer.[713]

La tempesta, causata da Frescofonte e rappresentata secondo una personificazione degli elementi naturali, crea movimento favorendo, tuttavia, l'azione narrativa. Sebbene, infatti, Ondina sostenga che il vecchio fiume sia «tückisch»,[714] insidioso, è sempre lui, che, sotto varie forme, alimentato da una forza vitalistica, smuove gli eventi, favorendo o problematizzando l'azione narrativa: la polarità distruzione-costruzione converge funzionalmente alla prosecuzione della trama. Nell'ambito del *locus amoenus* la sua azione è costruttiva, sposando il primo significato atavico dell'acqua, in quanto contribuisce al raggiungimento di un'organicità, soprattutto in merito all'arrivo del sacerdote nella contrada:

Der Ritter und der Fischer labten darauf den Priester mit Speise und Wein, und dieser fing, nachdem er sich etwas erholt hatte, zu erzählen an, wie er gestern aus seinem Kloster, das fern über den großen Landsee hinaus liege, nach dem Sitze des Bischofs habe reisen sollen, um demselben die Not kundzutun, in welche durch die jetzigen wunderbaren Überschwemmungen das Kloster und dessen Zinsdörfer geraten seien. Da habe er nach langen Umwegen, um ebendieser Überschwemmungen willen, sich heute gegen Abend dennoch genötigt gesehn, einen übergetretnen Arm des Sees mit Hülfe zweier guten Fährleute zu überschiffen. – »Kaum aber«, fuhr er fort, »hatte unser kleines Fahrzeug die Wellen berührt, so brach auch schon der ungeheure Sturm los, der noch jetzt über unsern Häuptern fortwütet. Es war, als hätten die Fluten nur auf uns gewartet, um die allertollsten, strudelndsten Tänze mit uns zu beginnen. Die Ruder waren bald aus meiner Führer Händen gerissen und trieben zerschmettert auf den Wogen weiter und weiter vor uns hinaus. Wir selbst flogen, hülflos und der tauben Naturkraft hingegeben, auf die Höhe des Sees zu euern fernen Ufern herüber, die wir schon zwischen den Nebeln und Wasserschäumen emporstreben sahen. Da drehte sich endlich der Nachen immer wilder und schwindliger; ich weiß nicht, stürzte er um, stürzte ich heraus. Im dunkeln Ängstigen des nahen schrecklichen Todes trieb ich weiter, bis mich eine Welle hier unter die Bäume an eure Insel warf.«

»Ja, Insel!« sagte der Fischer. »Vor kurzem war's noch eine Landspitze. Nun aber, seit Waldstrom und See schier toll geworden sind, sieht es ganz anders mit uns aus.«[715]

---

[713] *Ivi,* p. 21, trad. it. p. 20. [«Il cavaliere interruppe il pescatore, perché facesse attenzione ad un fragore, come di un violento scrosciare di flutti, che già prima, mentre il vecchio parlava, aveva avvertito e che ora si sentiva con violenza davanti alle finestre della capanna. Entrambi balzarono verso la porta. Ed ecco che fuori videro, al sorgere del chiaro di luna, il ruscello, che scorreva fuori dal bosco, tracimare le sue rive e rovesciare pietre e tronchi in vortici travolgenti. La tempesta, come risvegliata da quel fragore, proruppe dalle possenti nubi cacciandole veloci come frecce sopra la luna, il lago ululò sotto le battenti ali del vento mentre gli alberi della penisola gemevano dalle radici alle cime, curvandosi vertiginosi sopra le acque impetuose»].

[714] *Ivi,* p. 23.

[715] *Ivi,* pp. 46-47, trad. it. pp. 38-39. [«Il cavaliere e il pescatore ristorarono poi il prete con cibo e vino e, quando questi si fu ripreso alquanto, cominciò a narrare come il giorno prima si fosse dovuto mettere in viaggio dal suo convento, situato lontano al di là del lago, verso la sede del Vescovo per rendergli noto in quale penuria, a causa delle sorprendenti attuali inondazioni, si fossero venuti a trovare tanto il convento che i paesi tributari. Ed ecco che, dopo lunghe deviazioni, proprio a causa della piena, quello stesso giorno, verso sera, si era visto costretto con l'aiuto di due bravi barcaioli ad attraversare in barca un braccio del lago straripato. "Ma", proseguì, "appena la nostra piccola imbarcazione ebbe toccate le onde, si scatenò l'immane tempesta che imperversa tutt'ora sulle nostre teste. Sembrava che i flutti avessero atteso proprio noi per cominciare le danze più furiose e vorticose. Ben presto furono strappati dalle mani dei miei battellieri i remi, fracassati e sospinti sempre più lontano sulle onde, mentre noi stessi volavamo senz'aiuto in preda alle forze cieche della natura, molto al largo del lago, verso le costre lontane rive che vedevamo alzarsi tra la nebbia e i flutti schiumanti. Alla fine la barca prese a rigirarsi

Il polo semantico della distruzione si lega a quello della costruzione: la tempesta causata dai flutti determina la celebrazione del matrimonio. Al contempo - come avveniva per il *Wald* dove la continuità topica incontrava la discontinuità romantica del *Wunderbares* -, la rappresentazione di questa atavica polarità dell'acqua si intinge del meraviglioso per mezzo della figura protea di Frescofonte. Secondo i processi di continuità e discontinuità già enucleati, infatti, anche la ricorrenza del termine *Waldwasser* come caratterizzazione topica naturalistica della foresta tedesca già rintracciata nei manuali giuridici medievali si intinge di meraviglioso. Nel *Wald* si rivela il ruolo precipuo di Frescofonte nell'attivazione degli eventi propedeutici al matrimonio:

»Hoho«, lachte der Fremde, »was für eine ungeheuer vornehme Heirat habt Ihr denn getan, daß Ihr Eure Verwandten nicht mehr kennt? Wißt Ihr denn nicht vom Oheim Kühleborn, der Euch auf seinem Rücken so treu in diese Gegend trug?« [...] »Nichtchen«, sagte Kühleborn, »Ihr müßt nicht vergessen, daß ich hier zum Geleiter bei Euch bin; die spukenden Erdgeister möchten sonst dummen Spaß mit Euch treiben. Laßt mich also doch immer ruhig mitgehn; der alte Priester dort wußte sich übrigens meiner besser zu erinnern, als Ihr es zu tun scheint, denn er versicherte vorhin, ich käme ihm sehr bekannt vor, und ich müsse wohl mit im Nachen gewesen sein, aus dem er ins Wasser fiel. Das war ich auch freilich, denn ich war just die Wasserhose, die ihn herausriß, und schwemmte ihn hernach zu deiner Trauung vollends ans Land.«[716]

L'azione dell'acqua, costruttiva, sotto forma fiabesca e meravigliosamente metamorfica di Frescofonte, *contribuisce* a muovere positivamente gli eventi nel *locus amoenus* realizzando una profonda organicità espressa con il matrimonio.

La cesura con il mondo antropizzato e geostorico comporta una risignificazione del *topos*. L'acqua, infatti, emerge nel suo polo opposto relativo alla distruzione e alla morte nella nuova dimensione, che, come visto, determina il deterioramento del rapporto. Cambia, dunque, di segno e veicola i momenti cruciali, già visti, relativi alla frattura:

1) nel bel mezzo della piazza della città imperiale
2) presso il castello di Ringstetten a cui fa seguito il blocco del pozzo

---

sempre più furiosamente e vertiginosamente; non so se essa si rovesciò o fui io a precipitarne fuori. Nell'angoscia scura d'una vicina ed orribile morte, andai oltre, alla deriva, finché un'onda mi gettò qui, sotto gli alberi, sulla vostra isola". "Già, un'isola!", disse il pescatore, "qualche tempo fa era ancora una penisola, ma ora, da quando torrente e lago sono quasi impazziti, ogni cosa per noi ha mutato aspetto"»].

[716] *Ivi,* p. 68, trad. it. pp. 55-56. [«"Oh, oh!" rise lo straniero, "che razza di matrimonio oltremodo ragguardevole avete fatto per non riconoscere più i vostri parenti? Non ricordate più vostro zio Frescofonte che vi portò così fedelmente a cavalcioni in queste contrade?" [...] "Nipotina mia", disse Frescofonte, "non dovete dimenticare che io sono qui per farvi da guida, altrimenti i pazzerelli folletti potrebbero prendervi in giro con qualche stupido scherzo. Lasciatemi dunque venire tranquillamente con voi. Quel vecchio prete là ha saputo del resto ricordarsi di me meglio di quanto sembriate fare voi, perché poco fa assicurava di avermi già conosciuto e che dovevo essere stato con lui nella barca da cui cadde nel lago. Ero sicuramente io, perché ero per l'appunto la tromba d'acqua che lo strappò fuori e per giunta lo gettò esattamente a riva per le tue nozze»].

3) nella valle nera
4) sul Danubio

Le prime due intrusioni, presso la fontana della città imperiale e tramite il pozzo del castello di Ringstetten, risultano limitati dall'azione di Ondina. La valle nera, che condivide con il *Wald* la caratterizzazione di una «tiefe Dunkelheit»,[717] apre ad una dimensione più naturale dove l'azione distruttiva di Frescofonte ha gradualmente maggiore potere. Nel corso del viaggio verso Vienna, sull'acqua, la dimensione fiabesca di Frescofonte incontra quella storica del Danubio. Proprio nell'acqua si mette in scena lo scontro finale, l'ultimo *match* della polarità vita e morte, fiaba e storia, umano e non umano. La dinamica è la stessa, ma il segno e il risultato sono opposti: nel *locus amoenus* l'acqua possiede una topica valenza di vita, *fiabescamente* costruisce, sebbene sotto la parvenza distruttiva, diversamente, nello spazio geostorico, essa determina la morte, *fiabescamente* distrugge.

[717] *Ivi,* p. 98, trad. it. p. 81. [«profonda oscurità»].

Settimo capitolo. Una lettura contrastiva: spazio naturale, spazio antropizzato, l'uomo romantico

Come è avvenuto nella sezione relativa alla letteratura medievale, è possibile ricostruire tramite una valutazione contrastiva un profilo globale concernente lo spazio antropizzato e lo spazio naturale nel primo e nel medio Romanticismo e il suo rapporto con l'uomo ottocentesco per mezzo della fiaba. Lo spazio naturale trova espressione nella realtà silvestre del *Wald*, nello spazio ctonio della grotta, nella montagna, nella dimensione acquatica e nel *locus amoenus*, che mantengono delle caratterizzazioni stereotipate, ma si legano, al contempo, ad una declinazione peculiarmente romantica. Con una cesura più evidente, sul piano strutturale, si staglia lo spazio antropizzato. Esso si traduce in castelli medievali ed in un contesto geostorico che talvolta è parte integrante della trama, come nel caso di *Melusina*, talvolta, invece, è scelta arbitraria dell'autore che inserisce puntuali e strategici riferimenti alla geografia fattuale tedesca. Soprattutto nel secondo caso, in *Undine*, il rapporto tra mondo naturale e mondo storico e umano comporta una riconfigurazione che si riverbera sul piano spaziale: l'armonico *continuum* rintracciabile nella realtà medievale subisce una netta rottura.

Wald

In un momento di disorientamento, nella poetica romantica il *Wald* costituisce un *locus* cruciale ai fini della costruzione di un riconoscimento culturale di matrice germanica e di eco herderiana. Il *Märchen,* che svolge una funzione nevralgica, si caratterizza per la frequente presenza di questo spazio, che, tuttavia, assume nelle due fiabe qui considerate una semantizzazione divergente ponendosi tra continuità e discontinuità letteraria.

In *Melusina* la foresta si configura in maniera diversa recuperando antichi *topoi* germanici rispetto alla versione quattrocentesca di von Ringoltingen. Oltre ad una plurima e significativa reiterazione del lemma - che sottende la centralità assunta da questo *locus* -, il *Wald* perde la valenza tardomedievale per configurarsi come romantico, sotto vari punti di vista.

Sul piano fattuale, la foresta subisce una diversa semantizzazione, diretta conseguenza del progresso temporale e umano. Sebbene già nella versione di Von Ringoltingen il *Wald* dimostri un livello avanzato di antropizzazione rispetto al dodicesimo secolo, nella versione di Tieck, esso non è più, o, almeno, non soltanto, un luogo pericoloso, ma sin dall'*incipit* si configura come «anmutig», «piacevole», evocando il tentativo autoriale di trasformarlo fiabescamente in una sorta di *locus amoenus,* centro, soprattutto, di un forte legame famigliare

e cristiano, che riecheggia, sul piano culturale, ataviche e tacitiane significazioni. Ciò risponde, inoltre, ad un contingente cambiamento di *percezione* nei confronti della foresta. Ben lungi dall'essere il *locus terribilis* medievale, adesso si configura come un rifugio oramai antropizzato *in toto* e *addomesticato,* oggetto di vicinanza emotiva ed appartenenza collettiva *sentita;* in aggiunta, come risposta ai processi più invadenti di urbanizzazione, la foresta viene letta positivamente in relazione alla *Waldeinsamkeit*.

Sul piano letterario, l'autore mantiene i *topoi* intrinseci a quello spazio sia in termini generali che in termini di *strutturalità* della trama che determina la continuità narrativa. Rappresenta sempre, ad esempio, il luogo della caccia e del perdersi, veicola gli eventi portanti, essendo il luogo della passeggiata con lo zio, dell'incidente con il cinghiale e dell'incontro con la fata. Nonostante si mantengano specifici elementi topici della leggenda, emerge anche una discontinuità interessante che concerne soprattutto il momento dell'incontro con la fata e che risponde alla necessità culturale contingente: se, nella tradizione letteraria, esso si verifica presso il convenzionale *Durstbrunn,* con un sotteso riferimento alla realtà silvestre, nel caso di Tieck ha luogo una riconfigurazione spaziale che pone al centro la foresta, enfatizzando la presenza del *Waldbrunn,* funzionalmente a sottolineare la sacralità dell'evento che solo questo luogo, letto dagli avi come tempio, può esprimere. In egual misura, Melusina non si presenta inizialmente come tale, ma come *das Fräulein im Walde* richiamando il *Leitmotiv* autoctono del *Waldweib* e l'antica idea germanica della saggezza femminile. Accanto alla "trasfigurazione culturale" di questo spazio - alimentato dal pensiero herderiano - si pongono ulteriori forme di discontinuità che lo legano ad un significato intrinsecamente romantico: si tratta di un *Wald* fiabesco perché scevro da riferimenti temporali e spaziali, è notturno, è significativamente e germanicamente «grün», «verde». Sempre più gradualmente la foresta si configura come romantica raggiungendo l'acme con una riflessione che apre all'estetica del tempo, divenendo, cioè, il centro di una *organicità* totale di matrice böhmiana tra l'uomo, la natura e Dio, riassunta nella frase «ich sehe die Gestirne in mir und in Abgrunde wieder».

La configurazione convenzionale del *Wald* si lega, pertanto, ad una duplicità romantica, intesa come obiettivo autoriale: oltre al mantenimento di quegli elementi tematici letterari e strutturali-narrativi, si recuperano, soprattutto, i *topoi* culturali, passati e presenti, che contribuiscono ad offrire un'immagine di questo spazio pagano connesso alla sua ancestrale e germanica *Heiligkeit*, dall'altra parte si rafforza la valenza cristiana concernente l'unità totale tra uomo e spazio naturale filtrato dalla religione. Il *Wald* si semantizza, *tout court*, in maniera duplice: nel luogo pagano sacro per antonomasia si riconosce la sacralità della Cristianità - è

qui che Melusina richiama «unsere heilige Religion», richiamando la duplice matrice identitaria della cultura tedesca sia in termini religiosi che spaziali.

Sul piano simbolico e sociologico, la foresta mantiene la strutturale continuità narrativa, in linea non solo con la leggenda melusiniana ma, più in generale, con il significato antico e medievale. Essa rappresenta lo spazio dell'autorità del signore feudale, che, in questo caso, Reymund esautora. L'antropizzazione che investe il *Wald* mediante la costruzione di un castello comporta questo passaggio con la sola differenziazione che qui prevede l'elemento meraviglioso già, tuttavia, implicito nella leggenda.

Il *Wald* di Tieck è, dunque, fiabesco, fattualmente antropizzato, si muove tra tipizzazione letteraria e semantizzazione culturale atavica e romantica, è germanicamente e paganamente sacro ma è anche il luogo dell'incisione e del riconoscimento della Cristianità. Non vi sono qui elementi concernenti il perturbante, centrale in *Der Blonde Eckbert.*

L'autore utilizza anche i termini *Forst* e *Holz* per indicare l'area silvestre, che, tuttavia, non si discostano particolarmente dall'uso di von Ringoltingen.

In *Undine* si evince una trasfigurazione totalmente diversa di questo spazio. Se nel caso precedente la foresta non rappresenta un elemento *ex novo* nella riscrittura di Tieck, e, dunque, la sua definizione risente di una tradizione stabilita, in questo caso la configurazione della realtà silvestre e del rapporto con l'uomo è totalmente arbitraria sul piano autoriale.

Sul piano fattuale, sul piano simbolico e sul piano letterario predomina prepotentemente la visione medievale: il *Wald* è selvaggio, deserto, oscuro, pauroso, rappresenta il luogo in cui il male agisce indisturbato. Al contempo, la tipizzazione letteraria si tinge di fiabesco, di meraviglioso e di perturbante. Questa negativa e convenzionale configurazione si sposa, infatti, con la visione romantica sia dell'*Unheimliches* che più volte occorre in relazione a questo spazio, sebbene senza mai essere definito *in toto* e chiaramente, sia in relazione ad eventi magici e meravigliosi: il «böse Geist», spirito maligno, viene trasfigurato come «bösen Zauber», «magia cattiva». Diversamente dal *Wald* ameno di Melusina e dall'organicità raggiunta con l'uomo romantico, il rapporto dell'individuo con questo spazio, togliendo il velo del meraviglioso, è qui ancora rappresentato in maniera problematica e sinistra. Solamente alla fine la lettura fattuale e simbolica di matrice medievale lascia il posto a quella romantica, che si esplicita soprattutto per mezzo del personaggio di Frescofonte - l'acqua del *Wald* come elemento fattualmente strutturale di questo spazio che si trasfigura fiabescamente. In qualità di Elemento naturale, apertamente *rilegge* questo luogo sulla base del meraviglioso: egli infatti recupera e rovescia un'istanza letteraria ben consolidata, la presenza dell'eremita nella foresta configurato come luogo del pentimento e della punizione, per filtrarla totalmente secondo la realtà del *Wunderliches* e del naturale: non si definisce un eremita, ma un uccello

in libertà che si muove liberamente per questo spazio apprezzandone la strana peculiarità. Se, dunque, il rapporto dell'uomo romantico con il *Wald* è ancora meravigliosamente problematico nella sua medievale accezione, si inserisce qui la prospettiva di un Elemento della Natura e del suo rapporto più positivo rispetto al *locus*.

.

Castelli, città, monasteri

In *Melusina*, la costruzione del castello nel *Wald* risponde a dinamiche di natura sociale e dinastica esplicitando la capacità del personaggio maschile, per mezzo della fata, di ottenere il potere e divenire il capostipite di una nuova famiglia feudale, scavalcando l'attuale. In un certo senso, il cavaliere Reymund riesce in ciò in cui Tristano fallisce. Per il resto, non emergono significative differenziazioni rispetto alle versioni medievali. Lo spazio antropizzato, intendendo con esso, il complesso di castelli, città, monasteri, riflette l'aspetto sociale e conviviale, leggermente enfatizzato nella versione romantica, riprendendo usi e costumi impliciti nel *modus operandi* delle realtà strutturate e della gerarchia sociale. Lo spazio antropizzato si configura, inoltre, come mera ambientazione della scena e nel caso dei castelli ottenuti dai figli di Melusina assume un significato di consolidamento dinastico, alla stregua della versione medievale.

La peculiarità romantica consiste nell'irruzione della meraviglia della natura e dei suoi preziosi metalli nello spazio costruito dall'uomo. Di fatto, Tieck riscrive l'antropizzazione e la capacità di abbellire gli ambienti non solo in riferimento a quadri e dipinti, che evocano le abilità umane, ma richiamando il mondo dei minerali e delle varie gemme che sottende e conferma l'interesse e il fascino che i Romantici provano per le viscere della terra e quanto essa offre. Da questa prospettiva, l'antropizzazione dello spazio è messa in secondo piano rispetto alla *Bellezza indiscussa* e misteriosa dell'«Innere der Natur».

In *Undine,* lo spazio antropizzato svolge una plurima funzione, più significativa.

Sul piano fattuale, alla stregua della fiaba precedente, esso veicola la pluralità di usi e costumi enfatizzandone la convivialità resa da balli, tornei, cene e banchetti, omettendo perlopiù riferimenti sul piano strutturale, oltre all'indicazione pragmatica delle torri e di una piazza del mercato abbellita da una fontana. Rispetto al Medioevo, in cui l'ambiente cittadino era elogiato per la possibilità dello scambio e del commercio, emerge qui una riflessione di segno opposto: si enfatizza il disordine e il tumulto, come problematiche sociali ravvisabili

alla fine del Settecento e agli inizi dell'Ottocento e qui messe negativamente in relazione alla tranquillità dell'ambiente naturale.

Sul piano letterario ed estetico lo spazio antropizzato svolge un ruolo nevralgico nell'elaborazione e nell'attuazione narrativa della poetica autoriale concernente la polarità. Se il *locus amoenus* rappresenta una realtà letteraria dove la sintesi è possibile, la dimensione geografica reale coincide con la Storia. Essa determina una rottura nel rapporto tra Ondina e Ildebrando riflettendo *in toto* l'impossibilità di una conciliazione finale tra umano e non umano nel mondo concreto, che, deve essere, dunque, letto ed interpretato non tanto come ambientazione quanto come "rappresentazione spaziale" dello strappo narrativo ed estetico.

Sul piano culturale, in linea con la rappresentazione del *Wald* melusiniano, lo spazio antropizzato qui partecipa al tentativo di costruzione di una *Heimat* per mezzo di una celebrazione della realtà geostorica, soprattutto in riferimento alla Svevia, «benedetta», al Danubio, «nobile», e a Vienna, «preziosa», qualificati sempre positivamente ed in maniera elogiativa.

Se, rispetto al Medioevo, la rappresentazione dello spazio antropizzato condivide le medesime modalità di espressione della socialità e della convivialità, in *Undine* esso, in maniera discontinua, assume una triplice e peculiare funzione: fattuale come espressione di una maggiore criticità percettiva rispetto alla realtà urbana, sebbene riflettendo le nuove caratterizzazioni strutturali; estetica in quanto assorbe e veicola l'idea autoriale, contingentemente romantica, della polarità e l'espressione dell'impossibilità di una sintesi, culturale riguardo la costruzione di un riconoscimento "identitario".

La grotta e la montagna

Lo spazio ctonio e quello ripidamente sublime interessano esclusivamente la fiaba *Melusina*.

La grotta appariva nel manoscritto di Oxford come luogo dell'incontro amoroso tra Tristano e Isotta, mantenendo una impostazione letteraria di eco virgiliana.

Sul piano fattuale, la «tiefe Grotte», «profonda grotta», riflette le letture morfologiche terrestri contingenti e la concezione delle viscere della terra come luoghi misteriosi in cui si verificano atavici processi conciliando la realtà naturalistica con una valenza escatologica non indifferente.

Sul piano simbolico, la realtà rocciosa del sottosuolo viene messa in relazione all'interiorità dalla poetica romantica.

L'unione dell'aspetto fattuale, cosmico-escatologico e simbolico-individuale consente di delineare la scelta autoriale di custodire un'immagine così atavica e significativa della trasformazione di Melusina non in un semplice bagno, allineandosi alla tradizione letteraria, ma in una grotta, offrendo, inoltre, al lettore per la prima volta uno spiraglio concernente la soggettività sofferente della donna. Se nel *Wald* si inseriva una riflessione concernente il rapporto unitario tra l'uomo e Dio, nello spazio ctonio, Melusina, simbolo di una misteriosa ciclicità cosmica, esprime la sua profonda interiorità. Di fatto, ella parla della sua negativa condizione richiamando il desiderio della redenzione, della *Erlösung,* termine appartenente *in toto* ai processi di pentimento e punizione cristiani. Il passaggio è fortemente ironico perché la figura femminile, convenzionalmente letta come strumento di mediazione grazie all'esperienza amorosa, adesso si configura come soggetto che, per mezzo dell'eros, guarda nella sua interiorità: non c'è alcuna elevazione, ma una moderna focalizzazione nella sua soggettività.

Tieck mette, inoltre, in scena una profonda interrelazione tra il personaggio e l'ambiente esterno. Le «strane conchiglie» che abbelliscono lo spazio sono fisicamente relazionate alla «strana trasformazione» vissuta dalla protagonista alla stregua dell'acqua, simbolo cristiano di salvezza, che mormora e piange. Quest'ultima è accostata tematicamente e semanticamente alla sofferenza, all'attesa solitaria, alla condizione fisica e interiore della donna, secondo un evidente rapporto dialogico, che implica una duplicità identitaria concernente questo personaggio. Da una parte, dimostra quanto Melusina sia *intrinsecamente* parte di quella realtà ctonia, simbolo di una Natura che agisce nel mistero, al contempo, la sua interiorità, rivelata adesso per la prima volta, la rende un soggetto femminile e non più un semplice mezzo di elevazione.

Sul piano narrativo, la grotta, come luogo del tradimento, è costruita polarmente rispetto al *Waldbrunn*, luogo della promessa.

Dalle viscere della terra, Tieck passa poi alla rappresentazione della ripidità sublime del *Berg*. Sebbene, diversamente dalla grotta, la montagna non sia un elemento *ex novo,* l'autore ne offre una lettura totalmente modificata e romanticamente significata.

Sul piano fattuale, descrive le montagne arbitrariamente come ripide, solitarie e strane, riportando, con occhio critico da naturalista, l'immagine delle gole sotterranee di quell'ambiente. Sul piano simbolico, come avveniva per la grotta, il *Berg* si configura come il luogo dell'elaborazione soggettiva e del pentimento, sebbene, questa volta, non sviluppati narrativamente. Il rapporto dell'uomo, dunque, con lo spazio naturale ctonio o sublime è sempre veicolato dalla interiorità.

Si offre un immaginario sublime, fascinoso e fiabesco *ex novo* della *Landschaft* romantica, costruendo per il lettore una geografia naturale cosmicamente ed escatologicamente percepita e con cui il *Mensch* può entrare in intima e profonda connessione mediante la sua soggettività. In un certo senso, quell'organicità medievale tra uomo e natura intrisa di religione si sviluppa adesso sulla base dell'autodeterminazione di matrice illuminista, che adesso assume tratti psicologici *ante litteram*.

La realtà acquatica

L'acqua rappresenta un elemento strutturale nella fiaba *Melusina*. Essa ritorna *topicamente* nel momento dell'incontro tra il mondo umano e non umano nella foresta. Sebbene in una forma diversa, non più come acqua nella vasca da bagno, bensì sorgente nella grotta, occorre nuovamente durante la trasformazione di Melusina, partecipando simbioticamente alla sofferenza della protagonista. Da questa prospettiva, l'acqua, che richiama i processi della vita e della morte, oltrepassa la valenza topica per abbracciare quella cristiana di salvezza, che l'occorrenza del termine «Erlösung» contribuisce a delineare. Tuttavia, il passaggio è, come già visto, fortemente parodico delle convenzioni amorose e l'uso del lemma «redenzione» e dell'acqua come salvezza è solamente funzionale a rovesciare la visione tradizionale per abbracciare la soggettività femminile.

In *Undine*, come avviene per lo spazio silvestre, l'atavico e duplice significato di vita e morte, che lo *Urwasser* possiede, si trasfigura mediante l'elemento del fiabesco e del meraviglioso.

Presentata sotto forma di laghi, ruscelli, fiumi e mari, è un'acqua fiabesca e storica, è l'insidioso Frescofonte e il nobile Danubio, messi in scena secondo un rapporto polare di mito e realtà, letteratura e contingenza.

Sul piano narrativo, si riverbera, nella discontinuità del *Wunderliches*, la topica dualità semantica. Se nel *locus amoenus,* l'acqua, sotto forma di un vitale e vitalistico Frescofonte, costruisce e dà vita agli eventi che consentono la lieta prosecuzione del rapporto organico tra Ondina e Ildebrando, nello spazio antropizzato essa contribuisce a distruggere sino a provocare la morte. Risulta sempre l'acqua a veicolare e ad attuare la polarità seppur fiabesca: non è un caso che la narrazione si apra e si chiuda con la medesima immagine di un abbraccio tra terra e acqua, che, tuttavia, dapprima richiama la floridezza e la *vita*, e, infine, la morte e la distruzione.

Il *locus amoenus*

In riferimento esclusivo ad *Undine*, il *locus amoenus* costituisce il polo opposto rispetto allo spazio geostorico. Esso possiede tutti i tratti peculiari riconosciuti da Curtius che consentono di definirlo come un luogo convenzionalmente costruito. Tuttavia, come lo spazio antropizzato, la realtà letteraria non funge da mera ambientazione, ma possiede una specifica valenza di natura romantica ed estetica in quanto rappresenta il luogo in cui la sintesi tra mondo umano e non umano è possibile. L'organicità viene espressa tramite una forte interrelazione tra lo spazio esterno, verdeggiante e ridente, e l'interiorità serena del cavaliere che si trova in completo equilibrio rispetto all'isola fiorente.

Questo spazio si sviluppa in maniera opposta e positiva non solo rispetto al divisorio spazio antropizzato e geostorico, ma si pone al contempo in contrasto alla realtà sinistra del *locus terribilis* per eccellenza, il *Wald*. La dicotomia spaziale, che costituisce un solido *topos* letterario, si tinge qui peculiarmente sia del meraviglioso sia della funzione estetica di rappresentazione della rottura o dell'unione che questi spazi attivamente svolgono nella narrazione.

Ottavo capitolo. *Traits d'union* e semantizzazioni divergenti

8.1. Una panoramica globale e contrastiva

L'analisi della geografia letteraria sinora compiuta ha condotto ad una specifica considerazione comparatistica degli spazi medievali e romantici, che si sviluppa tra il mantenimento di una consolidata stereotipizzazione letteraria e una significazione dettata dalla peculiarità temporale e culturale. Nella ricostruzione finale di questa indagine non si può, pertanto, non enucleare queste caratterizzazioni comuni e distinte sempre seguendo la linea immaginaria dello spazio naturale e dello spazio urbano in relazione all'uomo.

Spazio selvaggio per antonomasia, la foresta copre originariamente il territorio dell'Europa centrale e costituisce nell'immaginazione collettiva quanto Küster definisce la quintessenza della natura nonché un prodotto culturale.[718] Dal punto di vista storico-fattuale, emerge una graduale e inarrestabile antropizzazione che si riflette in primo luogo sul piano linguistico e lessicale di due diversi apparati, quello francese e l'altro tedesco, che, però, raccontano la storia di un contatto che si traduce, sul piano dell'idioma, in continuità e in discontinuità. Il dodicesimo secolo, tramite la materia letteraria qui presa in considerazione, ci tramanda quattro livelli lessicali, *forest*, *bois*, *boschage* e *gaudine.* Essi veicolano l'immagine fattuale e culturale di questo spazio, richiamando in tutti i casi il forte livello di precarietà e selvatichezza che la foresta ancora rappresenta e che si oppone alla sontuosità dell'ambiente antropizzato.

Bois è il luogo della caccia, è il luogo che consente il movimento in questo luogo impervio - dunque, esprime un certo livello di controllo ormai messo in atto-, è il luogo in cui Tristano e Isotta si dedicano al *faire* che assume una precisa valenza sociologica comportando una rivisitazione del rapporto spazio-personaggio, ma è anche il luogo del peccato in cui agisce liberamente il male, simbolicamente parlando, in quanto qui i due amanti dormono, ed è, al contempo, il luogo in cui si patisce la sofferenza. *Forest* inasprisce, richiama più apertamente la difficoltà e il dolore: riconosciuta come proprietà del sovrano, essa si accompagna sempre alla paura, alla solitudine, al deserto, all'oscurità. La scelta che determina il cambiamento lessicale da *forest* a *bois* tramanda, pertanto, una storia diversa della percezione di questo luogo, difficile, in parte e a tratti, da scindere. Il rapporto dell'uomo con questo ambiente si muove, infatti, tra atavici timori e tentativi timidi di plasmazione, tingendosi talvolta di aspetti fattuali, talvolta di connotazioni simboliche e religiose e, infine, di elementi sociologici, passando per la distinzione lessicale. La relazione stabilita tra la foresta, intendendo con essa

[718] H. Küster, *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, *op. cit*., p. 9.

la totalità dei lemmi, e Tristano cambia modificando l'identità del personaggio: in questo luogo il protagonista non è più un coraggioso cavaliere e vassallo del re, stato che la vita di corte gli imprime, bensì è un bruto, è un animale, è inselvatichito perché peccatore; allo stesso tempo, è l'esplicito antagonista del sovrano, in quanto tenta di forgiare presso questo territorio la sua corte, aspirando a una nuova dinastia.

Se nel dodicesimo secolo la valutazione lessicale della foresta come *forest-bois* è ambigua e mutevole, risultato di un'attitudine ancora ambivalente, già dal Quattrocento si tende a presentare l'immagine di una foresta oramai addomesticata, aspetto che continua a riverberarsi sul piano del sistema linguistico. Considerando la versione di *Melusina* dell'*Hochdeutsch*, si rintraccia, infatti, come, da una parte, il confine tra *Wald* e *Holz* sia ancora più sottile e, al contempo, la foresta risenta culturalmente delle influenze romanze. Nella misura in cui il *Wald* fa originariamente riferimento ad uno spazio pubblico e condiviso - e anche da qui si comprende la centralità che assume nell'ambito del riconoscimento culturale della *Gemeinschaft* -, la lingua tedesca si appropria di *forest* sotto forma di *Forst* per recuperare l'istanza privatistica e gerarchica di quello spazio. Al contempo, il *Wald* quattrocentesco, immortalato nella versione di von Ringoltingen, rivela una maggiore antropizzazione esplicitata proprio dalla possibilità del movimento. Di fatto, se la differenza tra *forest* e *bois* è comunque più forte, perché più evidente è il timore religioso, *Wald* e *Holz* evocano piuttosto sinonimicamente un'area controllata. L'antropizzazione, cioè, di questo territorio, si riverbera su una maggiore intercambiabilità onomastica.

Se l'evoluzione fattuale si esplicita sul piano etimologico, la storia letteraria europea ci ha tramandato una narrazione della foresta che, da una parte, permane nei secoli rappresentando un nucleo tematico indistruttibile, dall'altra, cambia e si trasforma con il tempo, a volte mantenendo quella stereotipizzazione, a volte modificandola come riflesso di una nuova contingenza. Sul piano narrativo, tematico e culturale, la foresta medievale è il simbolo del male e del demonio nonché il tentativo di un'ascesa sociologica, frutto di una dinamica medievale. La leggenda di Melusina mantiene nel tempo la considerazione della foresta e della caccia come espressione dell'autorità del sovrano, di fatto, qui la fata esprime topicamente il suo potere di costruzione e di definizione di una nuova dinastia. Se, dunque, l'antropizzazione della foresta di Tristano è funzionale ad esprimere sociologicamente il suo tentativo di acquisizione del potere, l'antropizzazione della foresta di Melusina svolge il ruolo di esprimere la costruzione di un nuovo lignaggio. In entrambi i casi, non è una mera ambientazione, ma richiama una valenza più profonda e condivisa nel tempo concernente l'autorità letta da una prospettiva fortemente socio-gerarchica. Al contempo, è Tieck - rispetto alla versione tradotta di von Ringoltingen da Coudrette - ad inaugurare un *Wald* peculiarmente

romantico, rispondendo alle istanze dello storicismo culturale. Egli, infatti, riscopre apertamente i *topoi* germanici legati a questo ambiente e tende a significare lo spazio anche sulla base delle influenze culturali e filosofiche del suo tempo: la foresta della sua *Melusina* non è più la convenzionale foresta in cui il mondo umano incontra la realtà non umana, ma è un *Wald* che risponde a coordinate culturali autoctone. Più interessante risulta essere la rappresentazione spaziale in *Undine* dove la stereotipizzazione del *Wald*, come luogo oscuro, solitario, deserto, si tinge di *Wunderliches*, sulla base di una diversa poetica autoriale, che in questo caso rivela l'interesse per l'alchimia e la magia. Le caratteristiche fattuali attestate anche sul piano culturale-giuridico, quali, ad esempio, la presenza dell'acqua e il verde florido assumono una sfumatura meravigliosa e fiabesca, sviluppandosi, in tal modo, tra continuità e discontinuità rispetto alla visione tradizionale. Anche il rapporto dell'uomo romantico rispetto a questo spazio cambia, rivestendosi in Tieck di cultura germanica, possedendo, dunque, una valenza comunitaria. Non è tanto la relazione del singolo individuo con il *Wald* - come avveniva per Tristano -, quanto della collettività rispetto al *Wald* che conta e che si declina in termini di condiviso riconoscimento culturale.

La storia della narrazione della foresta è, dunque, una storia intrisa di utilitarismo e - com'è evidente dall'uso variegato e variabile del lemma - di crescente e inarrestabile antropocentrismo. Al contempo, è anche, come asseriva correttamente Küster, uno spazio che incarna un prodotto culturale, esprimendo, per la parte medievale, autorità regia, emblema delle forze maligne, plasmazione funzionale allo scardinamento sociale - specchio, dunque, della società cavalleresca del basso Medioevo-, e, per la parte tedesca, riconoscimento culturale e mantenimento dell'oscurità come simbolico nucleo malvagio che ora si sviluppa in un senso alchemico e fiabesco - specchio della realtà romantica. La foresta è così inscindibilmente filtrata dal sistema culturale di appartenenza.

Risultato di una natura domata, tra antropizzazione e selvatichezza si è posto, seppur in una forma fortemente superficiale, ma non per questo non degno di nota ai fini di questo studio, il giardino, che ha da sempre rappresentato una sintesi tra la natura incolta e il tentativo dell'uomo di domarla non solo per un fine utilitaristico, ma anche estetico. Nel corso di questa indagine, lo spazio del giardino, sebbene non abbia subito uno specifico sviluppo narrativo in entrambe le sezioni, offre, tuttavia, una riflessione comparatistica. Nel Medioevo esso si configura come luogo di intimità dell'uomo con la terra, dell'uomo con l'uomo, dell'uomo con Dio: è nel *jardin* che in Béroul e in Thomas, Tristano e Isotta si nascondono. Sul piano fattuale, esso riflette già tentativi di dominio, in quanto la presenza di alberi e di cespugli si lega alla costruzione di una fontana di marmo. Nel Romanticismo il giardino si configura come ricerca di un contatto con la natura e del raggiungimento di un'unità anche con la

Divinità. Tuttavia, l'aspetto antropocentrico emerge in maniera più chiara mediante le diverse riflessioni e teorizzazioni sull'estetica del *Garten*, enfatizzando, in tal modo, le capacità sia manuali che intellettuali dell'essere umano e cercando una mediazione tra l'imitazione della natura e il suo totale controllo. Nella materia qui considerata, questo spazio emerge solo in riferimento al castello in cui si svolgono le nozze tra Reymund e Melusina. L'autore romantico aggiunge *ex novo* un'indicazione sul giardino che circonda questo ambiente, richiamando il labirinto verde dei cespugli, lasciando così prefigurare le sottili abilità dell'uomo di dominio e di attenta e metodica costruzione di uno spazio incolto. Se, dunque, il *jardin* e il *verger* di Tristano e Isotta, come immortalato da Béroul e da Thomas, è il luogo dell'intimo incontro amoroso, il *romantische Garten* perde questa valenza per abbracciare nuove teorizzazioni concernenti l'effettiva plasmazione ed utilizzazione di questo spazio ponendosi ancora tra selvatichezza e controllo.

Nell'ambito di una dicotomia topicamente accettata, emerge lo spazio antropizzato *in toto* che denuncia quelle che sono le attitudini e le esigenze umane in due tempi divergenti. Sia nel Medioevo che nel Romanticismo lo spazio antropizzato - intendendo la complessità di corti, castelli e città - si differenzia per la socialità, la popolosa convivialità animata da tornei, banchetti, gare ma anche per la fissa gerarchia sociale, la *grandeur* e la sofisticatezza dei tessuti, degli abiti, dei dipinti. La materia tristaniana offre una mappa strutturale più completa, anche sul piano documentaristico, di quello che è lo spazio civilizzato nel dodicesimo secolo: sebbene ancora si stagli secondo un armonico *continuum* rispetto al mondo selvatico, la *cort* si caratterizza per un *palais* centrale con le sue *beles chanbres* abbellite dalle tende di seta, adiacente ad esso, non può mancare la ben ornata cattedrale centrale, come luogo imprescindibile della vita politica e che poi pullula sul territorio sotto forma di chiesette, monasteri e romitaggi, testimoniando chiaramente quanto la realtà religiosa scandisca ogni aspetto della realtà del singolo e della comunità. La relazione dell'individuo con l'ambiente della corte è fisso, gerarchico, segnato socialmente. Tristano farà eccezione: di fatto, solo alla fine della storia di Béroul - quella, almeno, a noi giunta - si recherà presso la *chanbre jonchie* non più da cavaliere, ma, continuando la dinamica sociologica della foresta, in qualità di aspirante nuovo sovrano.

Considerando insieme lo spazio antropizzato di *Melusina* e di *Undine* emerge in entrambi i casi la medesima rappresentazione in termini di socialità e di convivialità rispetto alla materia tristaniana, testimoniando come questo ambiente sia fortemente sentito nel corso del tempo in qualità di apertura alla comunità e di condivisione. Emergono dei tratti distintivi. La descrizione *ex novo* del castello in *Melusina* risente in Tieck dell'interesse per la natura: la sontuosità non è più determinata dai dipinti - come massima abilità dell'uomo - ma dalle

gemme nascoste nel mondo sotterraneo che combinandosi tra di loro danno vita ad una bellezza meravigliosa. Ciò riflette la fascinazione consolidata dei romantici per tutto ciò che concerne il naturale e che travalica persino l'antropizzazione. In *Undine* lo spazio antropizzato richiama il *modus operandi* della società cavalleresca, ma, allo stesso tempo, la divisione con il mondo naturale riflette i primi conflitti nel rapporto tra i personaggi.
Questa cesura, riflesso di due tempi divergenti, è espressa in maniera ancor più evidente da un'altra realtà.

Lontano dalla corte e dai castelli, si pone, infatti, la città: è Thomas a decantare la bellezza di Londra e le possibilità che essa offre in termini di scambio economico. La città medievale è, dunque, fortemente accolta con entusiasmo come spazio della socialità e dello scambio commerciale. Nella realtà romantica, essa subisce una riconfigurazione anche in termini di semiotica spaziale. I monumenti, ad esempio, richiamano la Storia e il tentativo di costruzione di una coscienza nazionale, aspetto di cui il Medioevo è scevro. I riferimenti geografici assumono, almeno in *Undine*, questa specifica valenza. Nella medesima fiaba, l'ambiente cittadino viene percepito in relazione a problematiche quali l'alienazione, il conflitto, il disorientamento cognitivo riverberando lo *status quo*. Se, dunque, l'uomo medievale accoglie le possibilità della città, l'uomo romantico instaura con essa un rapporto più problematico, questo luogo viene percepito in relazione a concetti che embrionalmente rimandano all'epoca postmoderna. Non solo la relazione con il *Mensch* è divergente, ma anche il rapporto stesso tra spazio selvaggio e spazio urbano. Come già anticipato, nella realtà medievale, l'antropizzazione convive armonicamente con la realtà naturale - si pensi al suggestivo *continuum* offerto dalla FB-, nella realtà romantica, invece, la differenza con e tra gli spazi è più sentita e più marcata, esprimendo un disagio sempre più lampante. Alla continuità medievale si oppone la discontinuità romantica portando con sé una serie di problematizzazioni ed una nuova estetica: si percepisce una rottura e si ricerca inevitabilmente un rapporto più autentico e sublime con il mondo della natura. Non vi è più armonia tra i diversi *loci*.

Il rapporto tra lo spazio selvaggio e lo spazio urbano non si esplicita esclusivamente nella convenzionale dicotomia foresta *versus* corti, castelli e città, ma dalla materia tristaniana emerge una mappatura più precisa di quello che è lo spazio nel dodicesimo secolo: si richiamano ambienti semi antropizzati - come non ricordare, in merito a ciò, la celebre chiesa sconsacrata del Salto di Tristano-, quali praterie, borghi, fossati, strade, cortei, terreni bruciati pronti per la coltivazione, luoghi sotterranei dove si tramano intrighi di corte, paludi che simboleggiano la sporcizia morale, pianure. Tutti questi luoghi raccontano la peculiarità di quello spazio medievale e un rapporto specifico dei personaggi con questi spazi. In egual

misura, la mappatura romantica tedesca consente di rintracciare luoghi come laghi, montagne, valli che sono peculiarmente parte di quella geografia nazionale - ove con questo aggettivo si fa riferimento ad uno stato *ante litteram*.

Emergono, ciononostante, due ulteriori spazi naturali che offrono una riflessione condivisa: la grotta e il mare. Per la sua forma ctonia, la prima è il luogo dove si celano in Thomas le statue venerate da Tristano, dunque, in una forma *ante litteram* si potrebbe appurare come essa costituisca lo spazio in cui il protagonista si chiude nella sua interiorità. Allo stesso tempo, essa richiama quella forma di intimità che tematicamente si sviluppa da Virgilio in poi: nella materia tristaniana mantiene quella valenza erotica, rappresentando il luogo dell'incontro amoroso di Tristano e Isotta. Nella lettura romantica, la grotta assume un significato diverso, richiamando gli studi della morfologia terrestre e le forze cosmiche ed escatologiche che permeano questo ambiente - è qui che, secondo il pensiero goethiano, si celano i misteri dell'esistenza. Questo luogo, scelto *ex novo* da Tieck, esalta, inoltre, l'aspetto della soggettività, modificando il rapporto spazio-personaggio rispetto alla tradizione: Melusina vive la sua trasformazione presso questo ambiente e si lascia andare, per la prima volta, a delle riflessioni interiori che esulano dal ruolo femminile tradizionale. La fata non è più una semplice mediatrice, ma è un soggetto che patisce quel destino e presso la grotta dà libero sfogo al suo dolore e alla sua sofferenza in simbiosi con l'acqua.

L'ultimo spazio condiviso è il mare. In Thomas esso è stato riconosciuto come un luogo in cui Isotta esprime se stessa impostando un interazione psicologica rispetto al tumulto delle onde. Il mar Mediterraneo ricorre, poi, in *Undine* segnando un connubio tra fiaba e Storia.

Questi due sistemi culturali tramandano, *tout court*, una storia umana della vita negli spazi complessivamente diversa. Rivelano, tuttavia, come l'esistenza e la semantizzazione dello spazio sia fortemente correlata all'individuo in termini singoli e collettivi: è un prodotto inscindibilmente culturale.

Conclusioni

La considerazione contrastiva di queste due realtà culturali ha comportato per me il fascinoso viaggio in tempi e in spazi lontani dalla nostra dimensione attuale. L'auspicio che ha motivato questo percorso è che si potesse offrire una testimonianza accurata del nostro modo di vivere gli spazi diacronicamente da una prospettiva letteraria, ma non solo.

In queste conclusioni non si ambisce a fare il punto della situazione, che, ci si augura, è stato già compiuto nei capitoli precedenti, quanto a ritornare nel nostro secolo, cercando di capire cosa questo studio ci consegna oggi, se può fornire risposte a quesiti connessi alla realtà attuale, se consolida o mette in discussione studi già avviati e se apre ad ulteriori proposte di ricerca.

In primo luogo, in maniera implicita e del tutto casuale e naturale, questa indagine si è infatti legata ad altre questioni sorte di recente. Nel corso degli ultimi secoli, infatti, sono emersi ulteriori approcci nei confronti dello spazio; si pensi, ad esempio, agli studi sul valore della soggettività del sociologo Simmel, in questa tesi solamente accennato per ovvie ragioni, nonché allo *spatial turn* che ha gettato luce su altri aspetti dell'interazione atavica tra luogo e essere umano. Questa tesi, seppur indirettamente e senza che ne costituisse l'obiettivo primario, conferma le istanze di quest'ultimo filone di ricerca. Parlare, cioè, di spazio, in un senso anche *green*, non può non considerare sia l'interdisciplinarietà sia l'identità relazionale esplicitata nella necessità umana di agnizione in un luogo specifico. Questa indagine testimonia che il modo di vivere gli spazi e *negli* spazi cambia non solo sulla base di un oggettivo progresso tecnico-scientifico, ma si semantizza in accordo ad uno specifico passato umano, biografico, e culturale, collettivo. È stato, proprio in virtù di ciò, spontaneo enucleare alcuni *loci* che vengono maggiormente riconosciuti come parte integrante della nostra Storia europea. Partire dalla foresta, come spazio immenso dell'Europa centrale, ad esempio, non è stato un caso. Essa è un luogo in cui tutti ci riconosciamo, in quanto incarna quanto Hansjörg Küster definisce «il mito della foresta»[719] che influenza da sempre l'immaginazione e l'azione umana, nel bene e nel male. In egual misura, la grotta, come luogo ctonio caratterizzato da un *je ne sais quoi* di sacro e di profondamente energico, appartiene al nostro inconscio e immaginario collettivo. L'importanza che lo spazio assume è determinata dal fatto che proprio nel *locus* noi ricerchiamo e *ricordiamo* una parte della nostra Storia sia personale sia comunitaria come la letteratura e il cinema insegnano. L'imperativo è sempre, dunque, partire

[719] H. Küster, *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, *op. cit*., p. 8.

e ripartire dallo spazio, dalla terra, come qualcosa a cui l'uomo è inscindibilmente e simbioticamente connesso, come anche il mistico Jakob Böhme, citato in questa tesi, ricorda, appellandosi a «der irdische Mensch», «l'essere umano terreno».

Questa prima considerazione connette al secondo quesito che ci riporta al 2024. Cosa vuol dire ripartire dalla Terra, dal nostro spazio europeo, soprattutto oggi? Cosa, cioè, l'*excursus* nel passato, qui compiuto, ci può far comprendere della dimensione odierna e delle sue problematiche, in merito, ad esempio, alla questione già riportata nell'*Introduzione* sul locale e sul globale come approccio verso lo spazio? L'analisi diacronica qui condotta consente, a mio avviso, di aprire una parentesi sull'attuale discussione trovando una sintesi tra il riconoscimento di una terra comune, ma che si declina secondo una diversa peculiarità di *sentire* gli spazi che è specificamente nostra e soggettiva. Sulla base di questo attaccamento emotivo che ognuno di noi sente per uno spazio - e che non può essere omesso -, deve derivare quella cura, quel sentimento ecologico da cui si evince una condivisione più impegnata per il nostro pianeta. Natura e cultura, cioè, non si possono scindere proprio in nome di tradizioni e identità che sono fortemente radicate in noi. Parlare di Terra, da curare, da tutelare, da proteggere, non può non considerare il sottotesto culturale: questa tesi dimostra che non si può non parlare di spazio senza prendere in considerazione una serie di coordinate che fanno parte dell'essere umano: fermo restando la cura per il Pianeta, è soprattutto tramite lo spazio che si esplicita il nostro riconoscimento emotivo e culturale.

In terzo luogo, oltre alla legittimazione dello *spatial turn*, questa indagine convalida l'applicabilità e l'utilità della metodologia di Lawrence Buell nella valutazione ecocritica dello spazio anche in una prospettiva diacronica, perché conferma come una lettura completa non può mancare, in maniera indiretta, di quella pluralità di prospettive da lui individuate. Avvicinarsi alla foresta chiedendosi che valore avesse per l'uomo religioso del Medioevo è fondamentale per evitare l'applicazione pedissequa e poco circostanziata che sfocia nell'iperinterpretazione per ciò che concerne, ad esempio, le letture ecocritiche del Medioevo. Lo stesso discorso - già premesso alla fine del quarto capitolo - vale per la *Romantic ecology* a cui bisogna avvicinarsi con la consapevolezza che siamo in un altro secolo e che, per tal motivo, è necessaria un'attenta storicizzazione. Da questa indagine emerge come lo studio diacronico, in altre parole, possa usufruire delle attuali indicazioni ecocritiche in qualità di strumenti metodologici, solo però a patto di un'onesta e limitata applicazione, evitando depauperamenti culturali e omogeneizzazioni in nome di tentate forzature.

Bibliografia primaria

BÉROUL, *Tristano e Isotta*, Paradisi G. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

BÖHME J., "Psychologia Vera oder vierzig Fragen von der Seele, ihrem Urstande, Essenz, Wesen, Natur und Eigenschaft, was sie von Ewigkeit in Ewigkeit sei?", Bd. 6, in *Sämtliche Werke,* Leipzig, Barth, 1831.

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan,* E. Roach (introduction, notes et glossaire par), Paris, Klincksieck, 1982.

D'ARRAS, J., *La leggenda della fata Melusina. Storie del castello di Lusignano,* V. Fincati (a cura di), Edizioni Studio Tesi, Roma, 2020.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode,* Paris, Librairie Générale Française, 2000.

DE LA MOTTE-FOUQUÉ, "Undine. Eine Erzählung", in *Ausgewählte Werke,* Halle, Schwetschke, 1841.

_____, *Ondina. La ninfa che divenne donna per amore,* Filema Edizioni, Napoli, 2004.

FRANCESCO [PAPA], *Laudato si'. Enciclica sulla cura della casa comune,* Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2015.

GALLONI, P., "La Follia di Tristano", in *Studi celtici. Rivista internazionale di storia, linguistica e antropologia culturale,* vol. III, 2004, pp. 261-293.

GOETHE, J.W., *Viaggio in Italia,* trad. it. E. Castellani, Mondadori, Milano, 1983.

_____*, Zur Naturwissenschaft überhaupt: Mineralogie und Geologie,* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

_____*Faust II*, K.J. Schröer (herausgegeben von), Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1888.

GRIMM, J., *Deutsche Mythologie,* Band 1, Göttingen, Dieterich, 1844.

HEINE, H., *Heinrich Heine's sämmtliche Werke: Bd. 7/8. Über Deutschland. (Dritter Teil) Elementargeister und Dämonen,* Hamburg, Hoffmann und Campe , 1876.

_____, *Die romantische Schule,* Hamburg, Hoffmann und Campe, 1836.

_____, *La scuola romantica,* Milano, Athena, 1927.

HERDER, J.G., *Sämtliche Werke - Poetische Werke,* B. Suphan (a cura di), vol. XXV, Hildesheim, G. Olms, 1968.

_____, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit mit Kants Rezensionen der "Ideen" und seiner Abhandlung: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht,* Berlin, Deutsche Bibliothek, 1914.

_____, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità,* V. Verra (a cura di), Bologna, Zanichelli, 1971.

JUNG, C. G., "Gli archetipi e l'inconscio collettivo", *Opere,* Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

NOVALIS, *La Cristianità o Europa,* Milano, Bompiani testi a fronte, 2002.

_____"Das allgemeine Brouillon" in *Novalis. Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, P. Kluckhohn e R. Samuel (a cura di), Band 3, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960.

_____ *Schriften,* J. Minor (a cura di), Jena, Diederichs, 1907.

_____, *Opera filosofica. Frammenti e studi, 1799-1800,* vol. 2, F. Desideri (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.

PARACELSO, T., *Scritti scelti,* Milano, F.lli Bocca, 1943.

PAYEN, J.C, *Les Tristan en vers: Tristan de Béroul, Tristan de Thomas, Folie Tristan de Berne, Folie Tristan d'Oxford, Chèvrefeuille de Marie de France,* Paris, Garnier Frères, 1974.

PROPP, I.V., *Morfologia della fiaba,* Torino, Einaudi, 1988.

SCHELLING, F.W.J., *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie,* Jena und Leipzig, C. E., Gabler, 1799.

_____,*Zeitschrift für spekulative Physik,* Jena, Christian Ernst Gabler, 1800.

_____, *Von der Weltseele: eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus,* Hamburg, Perthes, 1806.

SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung,* Oxford, Blackwell, 1957.

SCHLEIERMACHER, F.D.E., *Discorsi sulla religione e monologhi,* Firenze, G.C.Sansoni, 1947.

TIECK, L., "Melusina" in *Ludwig Tieck's Schriften, Märchen, Dramatische Gedichte, Fragmente,* Bd. 13, Berlin, G. Reimer, 1828.

_____, "Die Versöhnung" in *Ludwig Tieck's Schriften. Erzählungen und Novelle*, Bd. 14. Band, Berlin, Reimer, 1828.

THOMAS, *Tristano e Isotta,* F. Gambino (a cura di), Modena, Mucchi Editore, 2014.

VON RINGOLTINGEN, T., *Melusine,* Stuttgart, Reclam, 1991.

Bibliografia secondaria

AJAM, L., "La forêt dans l'œuvre de Chrétien de Troyes", *Europe*, 642, 1982, pp. 120-125.

ASSMANN, A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale,* Bologna, Il Mulino, 2002.

AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale,* Torino, Einaudi, 1956.

_____, *Introduzione alla filologia romanza*, Torino, Einaudi, 2000.

_____, "Typological symbolism in medieval literature", *Yale French Studies,* n. 9 Symbol and Symbolism, 1952, pp. 3-10.

BACHELARD, G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita,* Red Edizioni, Milano, 2006.

BADEL, P.Y., *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge,* Paris, Bordas Mouton, 1969.

BARBATO, M., *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

BÄR, J.A., "Phantasie vs Rationalismus. Die Technik- und Ökonomiekritik der deutschen Romantik", in *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 82, 2002, Heft 6, pp. 20-24.

BÉDIER, J., HAZARD, P., *Histoire de la littérature française illustrée,* Paris, Larousse, 1923.

BÉGUIN, A., *L'anima romantica e il sogno: saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese,* trad. it. di Pannuti U., Milano, Il Saggiatore, 1967.

BENOZZO, F., "Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sull'origine della leggenda", in *Francofonia,* n. 33, 1997, pp. 105-130.

BENZ, R., *Märchen-Dichtung der Romantiker,* Gotha, Perthes, 1908.

BERNSTEIN, N.W., "*Locus Amoenus* and *Locus Horridus* in Ovid's Metamorphoses", *Wenshan Review of Literature and Culture,* Vol 5.1, December 2011, pp. 67-98.

BERTOLUCCI, V., "La corte e le sue immagini nel 'Tristan' di Béroul", in *Morfologie del testo medievale,* Bologna, Il Mulino, pp. 19-33.

_____, "La 'clergie' di Thomas: l'intertesto agiografico-religioso", in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung, pub. par Luciano Rossi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 335-348.

BEVILACQUA, G., (a cura di), *I romantici tedeschi. Narrativa e lirica,* Vol. II, Milano, Classici Rizzoli, 1995.

BIBOLET., C., "Jardins et vergers dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp. 31-40.

BIESE, A., *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit,* Leipzig, Verlag von Veit, 1892.

BLOCH, M., *La société féodale,* Collection 'L'évolution de l'Humanité', Paris, Editions Albin Michel, 1982.

_____ "Une mise au point. Les invasions. Deux structures économiques", in *Annales d'Histoire Sociale*, 1, 1945, pp. 33-46.

_____, "Les caractères originaux de l'histoire rurale française" in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°33, octobre 1931. pp. 56-62.

BLOOMFIELD, M.W., "Symbolism in Medieval Literature", *Modern Philology,* vol. 56, n. 2, 1958, pp. 73-81.

BOLARD, L., "De la forêt au "bosco". Étude sur la transformation d'un lieu dans l'art et la littérature de la Renaissance", in *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, 49, 2005, pp. 5-31.

BOSCO, L., "Anthropozän und Klimawandel in der zeitgenössischen deutschen Literatur: Ilija Trojanows EisTau" in *Luci e ombre del cambiamento climatico*. Atti della Conferenza Viterbo 29 Giugno - 1° Luglio 2017, Gioia G. (a cura di), Milano, Edizioni ETS, 2019, pp. 253-272.

BÖHME, H., *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

BREYMAYER, U., ULRICH, B. (a cura di), *Unter Bäumen: die Deutschen und ihr Wald,* Dresden, Sandstein, 2011.

BUELL, L., *Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta,* (C. Salabè a cura di), Roma, Donzelli, 2013

_____ *The Environmental Imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture,* Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

CALABRESE, R., "Figlie dell'acqua, figlie dell'aria. Alcune variazioni sul tema di Ondina", in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca,* R. Svandrlik (a cura di), Edizioni QuattroVenti, Urbino, 1992.

CAMPORESI, P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

CARDINI, F. *Alle radici della cavalleria medievale,* Firenze, La Nuova Italia, 1981.

_____; MIGLIO, M., *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale,* Roma, GLF Editori Laterza, 2002.

COMETA, M., *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento,* Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009.

COSGROVE, D., *Social formation and Symbolic landscape*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1998.

_____, DANIELS, S. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CROPP, G., M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.

CURTIUS, E.R., *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

_____, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", in *Romanische Forschungen,* 56, 1942, pp. 219-256.

DAVY, M.M., *Il simbolismo medievale,* G. De Turris (a cura di), Roma, Edizioni Mediterranee, 1988.

D'ALVERNY, M.T., "Le cosmos symbolique di XII ᵉ siècle", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* vol. 20, 1953, pp. 31-81.

DELORT, R., "Les facteurs éco-biologiques de l'espace: permanences et mutations", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 69-90.

DELOUGHREY, E., "Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene", in *English Language Notes*, 57 (1), 2019, pp. 21-35.

DELUZ, C., "Le jardin médiéval, lieu d'intimité", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp. 62-29.

DE COMBARIEU, M., "La mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal)"*, *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp. 63-85.

DI BELLA, F., *Il cielo è nell'uomo: Teosofia e tradizione ermetica in Jakob Böhme,* Milano-Udine, Mimesis, 2021.

DI ROCCO, E., "Baciare la Madre terra: un «topos» letterario", in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta,* (C. Salabè a cura di), Roma, Donzelli, 2013.

DÜRBECK, G.-STOBBE U. (a cura di), *Ecocriticism. Eine Einführung*, Böhlau, Köln/ Weimar/Wien, 2015.

ELLERMANN, G., *Thought's Wilderness Romanticism and the Apprehension of Nature*, Redwood City, Stanford UP, 2022.

ENNEN, E., *Die europäische Stadt des Mittelalters,* Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1987.

ERMISCH, M., KRUSE U., STOBBE U., (a cura di), *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*, Universitätsverlag Göttingen, 2010.

FOSSIER, R., *Histoire sociale de l'Occident médiéval,* Paris, Colin, 1970.

FRANK, M. *Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia,* Torino, Einaudi, 1994.

FRAPPIER, J., "Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise", In *Cahiers de civilisation médiévale*, 6, n. 23, Juillet-septembre 1963. pp. 255-280.

FREVERT, U. "Stadtwahrnemungen romantischer Intellektueller in Deutschland", in *Die Stadt in der Europaïschen Romantik,* G. von Graevenitz (a cura di), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

FUMAGALLI, V., *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

_____, *La pietra viva: città e natura nel Medioevo,* Bologna, Il Mulino, 1999.

GAIER, U., *Kommentar zu Goethes Faust,* Stuttgart, Reclam, 2002.

GALLI, G., *Occidente misterioso. Baccanti, Gnostici, Streghe, i vinti della storia e la loro eredità,* Milano, Rizzoli, 1987.

GANZENMÜLLER, W., *Das Naturgefühl im Mittelalter,* Berlin, Teubner, 1914.

GASTON, P., *Tristan et Iseut,* Paris, Librairie Émile Bouillon, 1894.

GIMPEL, J., *The medieval machine. The industrial Revolution of the Middle Ages,* New York, Penguin Books, 1976.

GINZBURG, C., *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017.

GLACKEN, C., *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1967.

GOATLY, A., "Metaphor and Grammar in the poetic representation of nature", in *Russian Journal of Linguistics,* vol. 21 (1), 2017, pp. 48-72.

GOLINELLI, P. "Tra realtà e metafora: il bosco nell'immaginario letterario medievale", in *Il bosco nel Medioevo,* B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), CLUEB, Bologna, 1988, pp. 97-123.

GOODBODY, A., WANNING, B. (a cura di), *Wasser – Kultur – Ökologie Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination,* Göttingen, V&R Unipress, 2008.

GRAND R., DELATOUCHE R., *Storia agraria del Medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

GREGORY, T. T. Gregory, "Lo spazio come geografia del sacro nell'Occidente altomedievale", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 27-60.

GRISWARD, J.H., “A propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d’Angleterre”, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier,* Droz, Genève 1970, pp. 375-389.

GUASTINI, D., “Filosofia ed ecologia”, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta,* (C. Salabè a cura di), Roma, Donzelli, 2013.

GÜNZEL, K. *König der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbszeugnissen und Berichten,* Tübingen, Wunderlich, 1981.

GUREVIČ, A.J., *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1983.

GURREAU, A., “Structure et évolution des représentations de l’espace dans le Haut Moyen Age occidental”, in *Uomo e spazio nell’Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 91-115.

HALBWACHS, M., *La mémoire collective,* Paris, Presses universitaires de France, 1950.

HALL, D.W. (a cura di), *Romantic ecocriticism: Origins and Legacies,* Lanham, Lexington Books, 2016.

HARF-LANCNER, L.,*Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine: La naissance des fées*, Paris, Editions Champion, 1984.

HAYM, R., *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.

_____,. *La scuola romantica: contributo alla storia dello spirito tedesco,* E. Pocar (a cura di), Napoli, Ricciardi, 1965.

HARRISON, R. P., *Foreste. L’ombre della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992.

HASKINS, C.H., *The Renaissance of the Twelfth Century,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927.

HEISE, U.K, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global,* Oxford, Oxford University Press, 2008.

HERINGMAN, N. “Introduction: Romantic Writing and Ecological Knowledge”, in *Studies in Romanticism,* 62 (1), 2023, pp. 1-7.

HINDERER, W. “Einleitung”, in *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode,* W. Hinderer (herausgegeben von), Würzburg, Verlag Königshausen, 1997.

HOFFMANN, R., *An Environmental History of Medieval Europe,* Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

HOWARTH, W., “Some principles of ecocriticism” in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology,* Glotfelty C., Fromm, H. (a cura di), Athens: University of Georgia Press, 1996, pp. 69-91.

HÖLTENSCHMIDT, E., *Die Mittelalter Rezeption der Brüder Schlegel*, Leiden, Ferdinand Schöningh, 2000.

HUBBS, V.C, “Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte”, in *PMLA*, 71 (4), 1956, pp. 686-693.

HÜE, D., “Reliure, clôture, culture : le contenu des jardins”, in *Vergers et jardins dans l’univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp. 155-175.

IOVINO, S., *Ecologia Letteraria: Una Strategia Di Sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

JAKOB, M.., *Letteratura e Paesaggio,* Verona, Olschki, 2005.

JESI, F. *Germania segreta,* Milano, Silva, 1967.

KERSTIN, E., *Der Wald: eine literarische Wanderung,* München ; Zürich: Piper, 2008.

KINDL, U., “Melusina. Il mito medioevale della donna serpente”, in *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente,* A. Barina et al. (a cura di), Roma, Utopia, 1986.

KOHLSCHMIDT, W., *Form und Innerlichkeit; Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik,* Bern, Francke, 1955.

KÖHLER, E., *Sociologia della fin’amor. Saggi trobadorici,* M. Mancini (a cura di), Padova, Liviana Editrice, 1976.

KÖNIG, M. GUDRUN, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges : Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 - 1850,* Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1996.

KÜSTER, H., *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München, Verlag, 1998.

_____, *Der Wald: Natur und Geschichte*, München: C.H. Beck, 2019.

KREMER, D., *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2003.

_____, *Prosa der Romantik,* Stuttgart – Weimar, Metzler, 1996.

LANGLOIS, C.V, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age,* Paris, Hachette, 1911.

LARCATI, A., “La logica della trasgressione nella rappresentazione del paesaggio romantico tedesco”, in *Nuovi quaderni del CRIER. Il paesaggio romantico,* anno VIII, Verona, Edizioni Fiorini, 2011, pp. 69-88.

LEGROS, H. “Du verger royal au jardin d’amour: mort et transfiguration du *locus amoenus* (d’après *Tristan* de Béroul et Cligès)”, in *Vergiers et jardins dans l’univers medieval,* Aix-en-Provence, CUERMA, pp. 215-233.

LEHMANN, A., *Von Menschen und Bäumen: die Deutschen und ihr Wald,* Reinbek, Rowohlt, 1999.

LE GOFF, J. *L’immaginario medievale,* Milano, Edizione CDE, 1988.

_____, J. *L'Europa medievale e il mondo moderno,* Roma-Bari, Laterza, 1994.

_____, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea,* Roma, Laterza, 1996.

_____, *Tempo della Chiesa e del tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo,* Torino, Einaudi, 2000.

_____, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa,* Roma-Bari, Laterza, 2004.

_____, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.

LOPEZ, R.S., *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV,* Torino, G. Einaudi, 1980.

LOTMAN, J.M., *Tipologia della cultura,* Milano, Bompiani, 1975.

MAIONE, I., (a cura di) *Tieck-Novalis-Brentano, Fiabe romantiche*, Torino, UTET, 1942.

MALASPINA, E., "Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina", in *Incontri triestini di filologia classica,* 3, 2003-2004, pp. 97-118.

MANNHARDT, W. *Wald- und Feldculte,* vol. II, Berlin, Verlag von Gebrüder Borntraeger,

1904.

MENELY, T., "Rewilding with Romanticism", in *Studies in Romanticism* 62 (1), 2023, pp. 9-18.

MENGHINI, A., *Il giardino dello spirito. Viaggio tra i simbolismi di un Orto Medievale,* Perugia, AMP, 1998.

MICCOLI, P., "La cultura dei simboli nel Romanticismo", in *Rivista di Filosofia Neo scolastica*, vol. 80, n.3, 1988, pp. 379-394.

MITCHELL, W.J.T., *Landscape and Power,* Chicago-London, Chicago University Press, 2002.

MITSCHERLICH, G., *Zustand, Wachstum und Nutzung des Waldes im Wandel der Zeit,* Freiburg im Breisgau, 1963.

MONTANARI, M., *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale,* Catania, CUECM, 1992.

_____, "La foresta come spazio economico e culturale", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp.301-340.

MURATORI, C., "Il Dio Senza-Fondo Storia dell'evoluzione del concetto di Ungrund negli scritti di Jakob Böhme", in *Isonomia,* 2006, pp. 1-28.

MURRAY, A. *Reason and Society in the Middle Ages,* Oxford, Clarendon Press, 1985.

NOFERI A., *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia,* E. Biagini, A. Dolfi (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2021.

NUTT, A., *The influence of Celtic upon medieval romance,* London, David Nutt, 1904.

OPPERMANN, S., *Blue Humanities, Storied Waterscapes in the Anthropocene,* Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

_____ "Storied Seas and Living Metaphors in the Blue Humanities", in *Configurations*, 27 (4), 2019, pp. 443-461.

PANOFSKY, E., *Idea. Contributo alla teoria dell'estetica,* Firenze, La Nuova Italia, 1952.

PASTOUREAU, M., *Medioevo simbolico,* Roma, Laterza, 2004.

_____, *Bestiari del Medioevo,* Torino, Einaudi, 2011.

PIKULIK, L., *Frühromantik : Epoche, Werke, Wirkung,* München, Beck, 1992.

PINNA G., *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso,* Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007.

PITE, R, "How green were the Romantics?" in *Studies in Romanticism,* vol. 35, n.3, Green Romanticism (Fall, 1996), pp. 357-373.

POGGI, S., *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830),* Bologna, Il Mulino, 2000.

POIRON, D., *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medio Evo,* Torino, 1988.

PUNZI, A., *Tristano. Storia di un mito,* Roma, Carocci, 2005.

RATH, W. "Die vergessene Liebe bei Ludwig Tieck. Zur frühromantischen Auffassung der Liebe am Beispiel der *Liebesgeschichte der schönen Magelone*", in *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode,* W. Hinderer (herausgegeben von), Würzburg, Verlag Königshausen, 1997, pp. 137-167.

RELLA, F., *L'estetica del Romanticismo,* Roma, Donzelli Editore, 2006.

RIGBY, K., *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism,* Charlottesville, London, University of Virginia Press, 2004.

_____, "Romanticism and Ecocriticism", in *The Oxford Handbook of Ecocriticism,* (G. Garrard, a cura di), Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 60-79.

_____, *Dancing with Disaster. Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.

ROSSI, F. *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione,* Roma, Carocci Editore, 2023.

RUECKERT, W. "Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism", in *Iowa Review,* 9 (Winter 1978), pp. 71-86.

RUGGERO, M., "La foresta nella fiaba romantica tedesca: una lettura storico-culturale ed estetica", in *Echo,* 5, 2023, pp. 95-103.

SAPORITI, S., “The Woman and the Snake/ The Woman as a Snake. The Ophidian Feminine in Ludwig Tieck’s Romantic Tale *Melusine,* in *Animals and Humans in German Literature, 1800-2000,* L. Bosco e M. Latini (a cura di), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 27-42.

SAUNDERS, C., *The forest of medieval romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 1993.

SCAFFAI, N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019.

SCHAMA, S., *Paesaggio e memoria,* Milano, Mondadori, 1997.

SCHAUMANN, C., SULLIVAN, H., *German Ecocriticism in the Anthropocene,* New York, Palgrave Macmillan, 2017

SCHMIDT, J., *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung,* München, Beck, 1999

SCHÖNE, A., “Goethe Faust Kommentare”, Bd. 7.2, in *Sämtliche Werke,* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

SCHUBENZ, K., *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts : Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*, Göttingen, Konstanz University Press, 2020.

SCHUMACHER, H., *Narciso alla Fonte. La fiaba d’arte romantica,* Versari M. (a cura di), Bologna, CLUEB, 1996.

SEGRE C., (a cura di) *La Chanson de Roland,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1971.

SEIDENSTICKER, A., *Waldgeschichte des Alterthums. Ein Handbuch für akademische Vorlesungen etc.,* Frankfurt a.O., Trowitzsch, 1886.

SODIGNE-COSTES, G., *Les simples et les jardins,* in *Vergers et jardins dans l’univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp.331-342.

STEIN-KECKS, H., *Die schöne Melusina: ein Feenroman des 15. Jahrhunderts in der deutschen Übertragung des Thüring von Ringoltingen*; die Bilder im Erstdruck Basel 1473/74 nach dem Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Darmstadt, WBG, 2012.

STEPHAN, I., “Weiblichkeit, Wasser und Tod”, in *Weiblichkeit und Tod in der Literatur,* R. Berger, I. Stephan (a cura di), Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1987, pp. 117-139.

STRUBEL, A., “L’allégorisation du verger courtois”, in *Vergers et jardins dans l’univers médiéval,* Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1990, pp. 345-357.

STUBY, A.M., *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur,* Opladen, Westdeutscher Verlag GmbH, 1992.

TATARKIEWICZ, W., *Storia dell’estetica. L’estetica antica*, vol. 1, G. Cavaglià (a cura di), Torino, Einaudi, 1979.

_____., *Storia dell'estetica. L'estetica medievale*, vol. 2, G. Cavaglià (a cura di), Torino, Einaudi Editore, 1979.

_____., *Storia dell'estetica. L'estetica moderna*, vol. 3, G. Cavaglià (a cura di), Torino,
Einaudi Editore, 1979.

THALMANN, M., *Ludwig Tieck: die romantische Weltmann aus Berlin,* Bern, Francke, 1955.

_____, *Das Märchen und die Moderne: zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik,* Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961.

_____, *Romantik und Manierismus,* Stuttgart, Kohlhammer, 1963.

_____,*Romantiker entdecken die Stadt,* München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.

_____ *Zeichensprache der Romantik mit 12 Strukturzeichnungen,* Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1967.

_____, *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien,* Heidelberg: L. Stiehm, 1976.

_____, "Die horizontale und die vertikale Landschaft", in *Neue deutsche Hefte,* 20/2, 1973.

TISMAR, J., *Kunstmärchen,* Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.

URSO, C., *La mentalità medievale fra immaginario e simbolismo,* Mario Adda Editore, Bari, 2016.

VALLEGA, A., *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale,* Torino, UTET, 2006.

VARVARO, A., "La teoria dell'archetipo tristaniano", in *Romania,* vol. 88, n. 349, 1967, pp. 13-58.

VENTURI, F., M., *Giardino e paesaggio dei romantici*, Guerini, Milano, 1998.

VOLPE, G. *Il Medioevo,* Firenze, A. Vallecchi, 1926.

WARBURG, A., *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura,* Firenze, La Nuova Italia, 1996.

WEYERGRAF, B., *Waldungen : die Deutschen und ihr Wald,* Berlin, Akademie der Künste, 1987.

WHITE, L.T., *Medieval technology and social change,* Oxford, Clarendon Press, 1962.

WOOD, C. *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape,* Chicago, Chicago University Press, 1993.

WÜHRL, P., *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen,* Baltmannsweiler, Schneider, 2003.

ZEYDEL, E.H.,"Tieck's Essay Über Das Erhabene." *PMLA*, vol. 50, no. 2, 1935.

ZIMMERMANN, C. "Raum in Bewegung- Bewegung in Raum. Beispiele aus London, Paris und Hamburg", in *Die Stadt in der Europaïschen Romantik,* G. von Graevenitz (a cura di), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

ZIPES, J., *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World,* New York, Routledge, Chapman and Hall, 1988.

Sitografia

Papa Francesco, *Esortazione Apostolica Laudate Deum. A tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica,* anche online: Laudate Deum": Esortazione Apostolica a tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica (4 ottobre 2023) | Francesco (vatican.va)

Dizionari

Adelung - Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, <Adelung - Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart>.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.

FEW, <Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW) - View Page>.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel, Schwabe & Co, 1998.

Maria
Ruggero
14.03.2025
11:44:51
GMT+01:00