

Codificazione e formularità nella rappresentazione letteraria degli affetti. Note sul *Tristano Riccardiano*

Gioia Paradisi

(*Sapienza Università di Roma*)

Abstract

This paper aims to show that the description of affectivity in the *Tristano Riccardiano* mostly relies on formulaic expressions and repetitive discursive elements. Accordingly, the identification and definition of different types of *formulae* makes it possible to provide a new general understanding of emotions and feelings which define the affective dimension of the protagonist.

Key words – *Tristano Riccardiano*; affective formulaic language; Italian Tristan texts

Questo lavoro offre un'analisi delle formule e degli schemi discorsivi ricorrenti che veicolano l'espressione dell'affettività nel *Tristano Riccardiano*. L'identificazione di diversi tipi di materiali formulari permette una nuova interpretazione complessiva dell'espressione delle emozioni e dei sentimenti che costituiscono la dimensione affettiva del protagonista.

Parole chiave – *Tristano Riccardiano*; linguaggio affettivo formulare; testi tristaniani italiani

In un'opera letteraria l'affettività può essere espressa da svariate componenti: il lessico, la sintassi, la retorica e lo stile, i temi e i motivi¹, i meccanismi diegetici, le immagini evocate o descritte, gli interventi del narratore². L'interazione di tali aspetti costituisce una strategia complessa, meritevole di essere indagata analiticamente per il fatto che si rivela decisiva nella dinamica della comunicazione stabilita dall'autore con i suoi destinatari.

¹ Un esempio di analisi di motivi associati a contenuti affettivi tipici è in Nelly ANDRIEUX-REIX, “*Grant fu l'estor, grant fu la joie: formes et formules de la fête épique; le cas d'Aliscans*”, in Jean DUFOURNET (et alii) (ed.), *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, pp. 9-30.

² Sul punto Sophie MARNETTE, *Narrateur et point de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.

Una questione che appare tuttavia preliminare è la valutazione della codificazione e della formularità che, in forme differenti e più o meno pervasive, riguarda la rappresentazione testuale dei contenuti affettivi. Con “codificazione” e con “formularità” non si intende qui la stessa cosa. Tanto nella dimensione dell’esperienza vitale quanto in quella della letteratura, la comunicazione intersoggettiva delle emozioni e dei sentimenti avviene nel contesto di codici (discorsivi, gestuali, testuali) che veicolano la comunicazione stessa. Nella rappresentazione dei contenuti affettivi si dovrà considerare da un lato la codificazione inerente il rapporto, di natura semiotica, che stringe il testo e gli affetti in esso veicolati³, dall’altro il fatto che ogni lingua, e anche ogni lingua letteraria, produce (e ha prodotto) storicamente codici espressivi delle emozioni e dei sentimenti, linguaggi affettivi convenzionali rispetto ai quali si differenziano gli idioletti particolari⁴. Ciò vale sia per l’espressione linguistica di emozioni e sentimenti sia per le loro manifestazioni fisiche e gestuali:

Le paradigme des sentiments comprend aussi toutes les variétés de *manifestations* physiques et gestuelles, qui constituent à coup sûr un langage affectif conventionnel. Pleurer, sourire, rougir, pâlir, s’arracher les cheveux, se tirer la barbe, se battre la poitrine sont autant de signes des sentiments correspondants. Il ne faut pas confondre ces manifestations conventionnelles avec des comportements plus particuliers, inventés pour l’occasion et qui jouissent d’un grand pouvoir expressif. Ainsi de Lanval rentrant en ville après sa rencontre avec la fée et se retournant sur son cheval pour regarder derrière lui si l’aventure qu’il vient de vivre est réelle, ou de Perceval jetant en tous sens ses javelots autour de lui dans la joie de son élan printanier. Ces manifestations-là n’ont rien de conventionnel et n’appartiennent pas à la langue commune des sentiments⁵.

Se è vero che l’espressione dell’affettività è in larga parte codificata, è anche vero che nelle sue rappresentazioni testuali la formularità può variare quanto a forme e pervasività⁶. Essa andrà studiata caso per caso, per poterne poi valutare l’incidenza

³ Basti al riguardo il rinvio a Jutta EMING, “Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft”, «Journal of Literary Theory», 1.2 (Jan 2008), pp. 251-273.

⁴ Sulla codificazione della grammatica narrativa deputata a esprimere i sentimenti nella letteratura francese dei primi secoli vedi Jean RYCHNER, “Le syntagme narratif *Perception + Sentiment* ou *Pensée + Action* dans quelques récits du XII^e siècle”, «Cahiers Ferdinand de Saussure», 40 (1986), pp. 39-56 e dello stesso autore, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990.

⁵ RYCHNER, “Le syntagme narratif *Perception + Sentiment*”, p. 46 (il corsivo è dell’A.).

⁶ Nella vasta bibliografia sul linguaggio formulare nelle letterature romanze medievali sono numerosi gli studi dedicati specificamente al rapporto tra formularità ed espressione dell’affettività; la particolare

nell'ambito della strategia complessiva che veicola i contenuti affettivi dell'opera. Le pagine che seguono propongono alcune note sul «materiale formulare» nel *Tristano Riccardiano*, considerato nell'ambito di situazioni enunciative specifiche che possono essere comprese nella rappresentazione dei contenuti affettivi⁷. L'etichetta «materiale formulare»⁸ è assunta in un'accezione ampia, allo scopo di includere nell'analisi non solo le espressioni formulari della lingua, ma anche, eventualmente, il loro impiego

attenzione dedicata alla *chanson de geste* si lega al fatto che in generale la formularità è stata studiata soprattutto in relazione a questo genere letterario. Mi limito a segnalare, in ordine cronologico, alcuni titoli espressamente riguardanti il nodo affettività formularità: Aurora ARAGÓN FERNÁNDEZ, "Afectividad y estilo formulario: el dolor en la épica francesa del siglo XIII", in *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, 3 vols., Madrid-Oviedo, Gredos-Universidad de Oviedo, 1985, II, pp. 233-249; Ead., "Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas del siglo XIII", in *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1987, II, pp. 487-509; Ead., "La afectividad en el lenguaje épico: la expresión de la cólera", «Estudios Románicos», 4 (1989), pp. 85-93; Ead., "La afectividad en el lenguaje épico: la expresión de la alegría", in Roberto DENGLER GASSÍN (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vásquez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 43-53; ANDRIEUX-REIX, "Grant fu l'estor"; Blandine LONGHI, "Li plus hardiz est couarz devenu: Les formules mentionnant la peur, indices de l'évolution des chansons de geste?", in Elise LOUVIOT (ed.), *La formule au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 15-28; Ead., *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250): poétique et anthropologie*, sous la direction de M. Dominique Boutet, 2011, soutenue le 25 novembre 2011 à l'université Paris-Sorbonne, «Perspectives médiévales», 34 (2012), (<http://peme.revues.org/2486>), consultato il 3 novembre 2014.

⁷ Numerosi spunti sulla formularità nei discorsi di impianto emotivo nelle prose toscane trecentesche di argomento arturiano (*Storia del San Gradale* e *Inchiesta del San Gradale*) sono in Claudio GIOVANARDI, Elisa DE ROBERTO, "Componente formulare e strategie traduttive in alcuni volgarizzamenti toscani dal francese", in corso di stampa nel volume di Bernard DARBORD, Nella BIANCHI-BENSIMON, Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD (eds.), *Le choix du vulgaire*, Paris, Garnier (ringrazio gli autori per avermi fatto leggere il lavoro ancora inedito). Cenni sulla formularità negli episodi amorosi del *Tristano Riccardiano* sono reperibili in Marie-José HEUKANT, "L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le *Tristano Riccardiano*", in Keith BUSBY, Erik KOOPER eds., *Courtly Literature: Culture and Context*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publ. Company, 1990, pp. 271-282, pp. 277-278. Sulla formularità in condizioni enunciative a predominanza emotiva si veda anche Sylviane LAZARD, "Structures figées, structures libres dans un type spécifique de conditions d'énonciation: du désespoir à l'exultation", in Maria Helena ARAÚJO CARREIRA (ed.), *L'idiomaticité dans les langues romanes*, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2010, pp. 169-216.

⁸ Per la quale si fa riferimento a GIOVANARDI, DE ROBERTO, "Componente formulare e strategie traduttive", p. 4 del dattiloscritto: «Pur nella difficoltà di delineare criteri precisi in grado di individuare che cosa sia formulare e che cosa invece appartenga a una dimensione linguistica analitica, il materiale formulare, per quanto strutturalmente disomogeneo, presenta alcuni caratteri ricorrenti, che possiamo individuare (...) nei seguenti tratti: - cooccorrenza lessicale (tendenza a selezionare determinate classi lessicali o elementi che afferiscono a un dato campo semantico); - struttura argomentale fissa o poco variabile; - assunzione di funzioni comunicative (referenziali, testuali, pragmatiche) ben precise, spesso tipiche di un genere testuale o a una particolare situazione discorsiva; - tendenza a reiterarsi nello stesso testo, in una stessa tipologia di testi, nel discorso e nella lingua (alta frequenza assoluta o relativa); - uso di elementi sintattici arcaici o marginali in una determinata fase della lingua». Sulla questione si veda anche Elisa DE ROBERTO, "Introduzione: le formule nella percezione del parlante e nella ricerca linguistica", in Claudio GIOVANARDI, Elisa DE ROBERTO (eds.), *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso. Atti delle Giornate Internazionali di Studio – Università Roma Tre, 19-20 gennaio*, Napoli, Loffredo Editore University Press, 2013, pp. 13-32.

nell'ambito di strutture discorsive ricorrenti che hanno una funzione rilevante nell'espressione dell'affettività.

Il *Tristano Riccardiano*, anonimo, databile all'ultimo decennio del Duecento, tramandato dal ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana 2543, è tra le più precoci e importanti testimonianze tristaniane di area italiana⁹. Del suo modello, il *Tristan en prose* francese¹⁰, la riscrittura toscana riporta solo la parte iniziale, dall'infanzia di Tristano fino all'episodio del deserto del Darnantes¹¹. Come ha mostrato Marie-José Heijkant, «Al di là della sua forma apparentemente episodica e frammentaria, il *Tristano Riccardiano* nasconde una ben salda composizione narrativa, coerente e ricca di riprese e parallelismi», il cui fine è il racconto della «conquista dell'identità da parte di Tristano» e l'affermazione della sua supremazia cavalleresca, riconosciuta dallo stesso Lancillotto¹². Ad un uso accorto e non casuale della ripetizione delle strutture narrative¹³, si aggiunge una marcata formularità, sulla cui incidenza nell'economia

⁹ Si farà riferimento a *Il romanzo di Tristano*, ed. Antonio SCOLARI, Genova, Costa & Nolan, 1990; ma si veda anche *Il Tristano Riccardiano*, edito e illustrato da Ernesto Giacomo PARODI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896 (edizione riproposta in *Tristano Riccardiano*, a cura di Marie-José HEJKANT, Parma, Pratiche, 1991).

¹⁰ Sul problema del rapporto col *Tristan en prose* è imprescindibile il volume di Marie-José HEJKANT, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen 1989, ma si veda anche della stessa studiosa il recente "From France to Italy: The Tristan Texts", in Gloria ALLAIRE, F. Regina PSAKI (eds.), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.

¹¹ Cfr. Fabrizio CIGNI, "Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana", in Michael DALLAPIAZZA (ed.), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003, pp. 29-129: «non sappiamo se per un guasto della sua fonte o per precisa volontà del traduttore» (p. 105). Per quanto riguarda la lingua, Cigni parla di «colorito linguistico toscano centrale sovrapposto a uno strato più antico pisano-lucchese»; e si veda Antonio SCOLARI, "Sulla lingua del *Tristano Riccardiano*", «Medioevo romanzo», XIII (1988), pp. 75-87.

¹² Su questo punto si veda l'Introduzione di Marie-José Heijkant al suo *Tristano Riccardiano*, pp. 7-33, in part. 17-33 (le citazioni alle pp. 17-18).

¹³ Sulla funzione strutturale-narrativa della ripetizione nelle prose arturiane cfr. quanto scrive Stefano MULA, "Dinadan abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero", in Keith BUSBY, Bart BESAMUSCA, Frank BRANDSMA (eds.), *Arthurian Literature XXIV*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007, pp. 50-64, p. 52: «Repetition is a common and well-known medieval narrative strategy, but too often is seen only as a linguistic and not as structural device. What is even more important than the repetition of a word is the repetition of episodes with only a few small variations: I use repetition in a broad sense, covering parallelism between characters and duplication, even multiplication of plots and episodes»; dello stesso autore si veda anche "Narrative Structure in Medieval Italian Arthurian Romance", in ALLAIRE, PSAKI (eds.), *The Arthur of the Italians*, pp. 91-104 (sul *Tristano Riccardiano* in part. le pp. 95-96).

complessiva dell'opera gli studiosi non sono però concordi¹⁴. Secondo Dardano infatti l'ampio ricorso alle formule genererebbe una «staticità» capace di condizionare la struttura dei personaggi, e quella dello stesso protagonista, «una sorta di automa che si pone in rapporto con altri tipi, non personaggi, altrettanto convenzionali»¹⁵. Del tutto diverso è invece il punto di vista di Marie-José Heijkant, la quale arriva a definire il *Tristano Riccardiano* un *Bildungsroman*¹⁶. Da parte nostra si proporrà un'analisi dei materiali formulari inerenti l'espressione dei contenuti affettivi e si proverà a valutarne l'incidenza nella rappresentazione delle emozioni e dei sentimenti veicolati in particolare dal protagonista.

Nell'ambito dei materiali formulari riguardanti l'espressione affettiva nel *Tristano Riccardiano* sono state analizzate le seguenti tipologie:

1. costruzioni frasali con un verbo di percezione seguito dall'espressione dello stato affettivo;
2. formule affettive inerenti il cerimoniale cavalleresco;
3. formule che associano uno stato affettivo al lessema *aventura*;
4. orditura stereotipata del discorso consistente in: a) manifestazione somatica dell'affettività, b) monologo, c) formula che associa lo stato affettivo al lessema *aventura*;
5. formule d'introduzione, transizione, conclusione che focalizzano l'attenzione su uno stato affettivo.

¹⁴ Sul linguaggio formulare nel *Tristano Riccardiano* si vedano i contributi di Maurizio DARDANO, "Il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*", in *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 222-248 e il recente "Formularità medievali", in GIOVANARDI, DE ROBERTO, *Il linguaggio formulare in italiano*, pp. 119-152, e di Marie-José HEIJKANT, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia*, pp. 261-275 e "L'emploi des formules".

¹⁵ Cfr. DARDANO, "Il *Tristano Riccardiano*", p. 229 e pp. 222-224 e "Formularità medievali", p. 123: «Nel *Tristano Riccardiano* appaiono rigidi e ripetitivi i modi di presentare i personaggi e d'inquadrare le scene, di descrivere le azioni e il loro svolgimento. Si tratta di una vistosa formularità, destinata a crescere quando si applica a riferimenti metanarrativi (che regolano la tecnica dell'*entrelacement* e il costituirsi delle unità narrative), alle indicazioni spazio-temporali, alle note di commento intra- ed extradiegetico».

¹⁶ Cfr. HEIJKANT, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia*, p. 287: «È un *Bildungsroman*, che racconta come il protagonista costruisca la propria identità, dal momento in cui riceve un nome con la nascita in una foresta all'esaltazione del suo nome nel deserto di Darnantes. Tristano raggiunge la perfezione cavalleresca attraverso un lungo e faticoso processo di *ensenhamen*, in cui spesso è ostacolato da forze contrarie alle virtù cortesi da lui rappresentate».

1. Costruzioni frasali con un verbo di percezione seguito dall'espressione dello stato affettivo

Un primo tipo di struttura argomentale fissa o poco variabile inerente l'espressione dell'affettività è costituita da una proposizione contenente un verbo di percezione (*intendere, udire, vedere*), al gerundio o introdotto da una congiunzione temporale, seguito da locuzioni costituite da lessemi affettivi (*doloroso, dolente, allegro, pianto, etc.*). Si tratta di un tipo di struttura del tutto prevedibile, e per questo ricorrente, appartenente alla varietà di sintagma narrativo "Percezione + Sentimento (o Pensiero)" studiato da Jean Rychner nella narrativa francese, in versi e in prosa, del XII e del XIII secolo; il verbo di percezione costituisce la causa dello stato d'animo espresso nella locuzione che segue¹⁷:

99, 1

Ma in questa parte dice lo conto ke, *quando* Tristano *intese* queste parole, *fue tanto doloroso* più ke neuno [kavaliere] che fosse nel mondo.

100, 1

Ora dice lo conto ke *quando* la damigella *intese* ke Tristano non potea avere neuno aiuto da neuna parte, si *fue molto dolorosa*

114, 5

e Isotta de le Bianci Mani, *vedendo* tornato Ghedin fedito quasi a morte, *incomincioe a ffare molto grande pianto ed iera tanto dolorosa ke neun'altra non più di lei*. E dicea infra ssee medesima

115, 7

E *quando* Isotta de le Bianzi Mani *vide* lo ree, lo quale menava cosie grande dolore, e *intendendo* le sue parole, incontanente si *incomincioe a ffare molto grande pianto*, e dicea

115, 9

fune molto dolente e pparveglie molto grande peccato di loro, *vedendo* lo grande pianto lo quale eglino faciano.

¹⁷ Cfr. RYCHNER, "Le syntagme narratif *Perception + Sentiment*", pp. 42-43, e in part.: «Les sentiments placés dans une situation dépendante procèdent d'un élément précédent du récit, en général immédiatement précédent. Nous nous arrêtons à la plus fréquente de ces situations, qui est celle où les sentiments et les pensées découlent d'une perception» (p. 43). Il tipo di sintagma narrativo Percezione + Sentimento comprende diverse strutture frasali, studiate nel dettaglio in RYCHNER, *La narration des sentiments* (con esempi tratti dalla *Chanson de Roland*, dal *Tristano* di Béroul e da altri testi).

125, 1

uno k<a>valiere, lo quale iera dentro da la cittade, *vedendo* egli la battaglia dintorno a la terra da ttutte parti, *incominciossi molto a dol<e>re* di questa aventura.

132, 12

lo ree, *vedendo* Chedin e Tristano, *fune molto allegro*, impercioe ch'egli non volea mangiare senza loro

188, 1

Ma in questa parte dice lo conto che, *quando* lo forestiero *intese* queste parole, *fue molto dolente* per le parole le quali avea dette lo ree siniscalco di lui.

201, 2

E lo ree, *quando intese* le parole che Tristano gl'avea dette, *fue molto dolente*, impercioe ch'egli non vorrebe ch'eglino avessero combattuto insieme.

65, 3

E *quando* Tristano *intese* ke Galeotto iera morto, si ne *fue molto dolente* di questa aventura

96, 5

E Governale, *quando intese* queste parole, *fue molto dolente* e ppensoe e disse infra ssee medesimo

15, 5

E quegli di Cornovaglia, *quando videro* le navi de l'Amoroldo, *incominciarono tutti a ppiangere e a ffare grande lamento*, dicendo

94, 1

Or dice lo conto ke, *quando* Tristano *intese* queste parole, *fue tanto doloroso* ke volea morire, ed allora incontanente si tramortio. E Governale, *quando vide* tramortito Tristano, *fue molto doloroso*.

97, 4-5

Ma *quando* Tristano la *vide*, si ne *fue molto allegro*, impercioe k'egli si la konoscea bene. E la damigella, *quando vide* Tristano, si gli *fece grande festa e grande onore e grande gioia*; e Tristano fece il somigliante a llei.

103, 2

E Tristano, *quando vide* la nave, *fue molto allegro* e andoe a lo mastro de la nave e dissegli

2. Formule affettive inerenti il cerimoniale cavalleresco

Nel loro studio sui volgarizzamenti trecenteschi italiani dal francese, Giovanardi e De Roberto, rilevando che «immediatamente rivelano un carattere formulare [...] le scene che illustrano i cerimoniali cavallereschi, il mondo delle armi, l'elitarismo

cortese», segnalano nell'*Inchiesta del San Gradale* la ricorsività di espressioni a verbo supporto del tipo *fare (molto grande) gioia / festa / honore* o anche *fare grande festa et grande honore* (raramente con espressioni trimembri)¹⁸. Questa varietà formulare è ben attestata anche nel *Tristano Riccardiano*¹⁹:

34, 6

E dappoi ke lo ree Languis fue tornato ne lo suo palagio, incomincioe *a:ffare grande festa* ed egli e·ttutti li suoi cavalieri.

37, 3

E allora incominciano li cavalieri e le dame e le damigelle *a:ffare grande festa* a Tristano, e diciano ke questi è lo migliore cavaliere ke unqua mai fosse inn-Irlanda.

38, 15-17

E lo ree, quando intese ke Tristano iera tornato sano e·ssalvo di sua persona, fue molto allegro e incontanente montoe a cavallo egli e·ttuti li suoi cavalieri e andoe inkontro a Tristano; e quando lo troveo ne la via, sì l'abbraccioe e·ffecegli *grande onore*. E vennerono a lo palagio del castello di Tintoil, e quivi ismontoe e·t trovarono dame e damiggelle assai, *ke:ffano* a Tristano *grande gioia e grande festa*. E·t tutti li baroni e li cavalieri di Kornovaglia sì·*nne fanno* somigliantemente *grande festa*.

41, 2

E dappoi ke fuorono venuti a·ckorte tutti li baroni e li cavalieri ko·lloro dame e co·lloro damigelle, e quando fue giunta la damigella dell'Agua de la Spina, lo ree Marco le *fece grande onore* e incontanente komandoe ke le tavole fosserono messe, e·ffue fatto suo kommandamento.

60, 2

E dappoi sì fue preso messer Tristano e menato nel castello, là ove istava Blanor, *effugli fatto grande onore e:ffue fatta grande festa* per lui, sì come fare deono a·lloro signore.

¹⁸ Cfr. GIOVANARDI, DE ROBERTO, "Componente formulare e strategie traduttive", p. 5 (per la citazione) e p. 6.

¹⁹ Ma il tipo ricorre anche nella *Tavola ritonda* (cfr. *La Tavola ritonda o l'istoria di Tristano*, testo di lingua citato dagli Accademici della Crusca ed ora per la prima volta pubblicato secondo il codice della Mediceo Laurenziana per cura e con illustrazioni di Filippo-Luigi Polidori, Bologna, Romagnoli, 1864-1866, 2 tomi). Eccone alcuni esempi: 15, 24: «Quando il re lo vide, gli fae grande onore, perché lo re era uno dei più pro' cavalieri del mondo» (p. 55); 24, 57 «e lo re Marco, quando lo vide, sì gli fece uno grandissimo onore» (p. 90); 67, 56 «E allora lo re, quando gli vidde, fece loro grande onore; e a quel punto, lo re si tenva tutto fuori di sospetto» (p. 247); 75, 13 «Allora, intendendo sì come questi era Tristano, lo cavaliere tanto lodato di prodezze e d'ogni bontade, fagli grande onore» (p. 272); 77, 72 «e madonna Losanna vedendo gli cavalieri, sì fae loro grande onore» (p. 282); 100, 21 «E quando messer Tristano lo vide, gli fece grande onore» (p. 393); 101, 160 «E quando lo re Artus e la reina Ginevra gli vide, fanno a loro grande festa e onore» (p. 401).

97, 5

E la damigella, quando vide Tristano, sì *gli fece grande festa e grande onore e grande gioia*; e Tristano fece il somigliante a llei.

205, 2

E quando lo ree Artù vide li suoi compagni, fue molto allegro e *ffece loro molto grande gioia*.

3. Formule che associano uno stato affettivo al lessema *avventura*

Nel *Tristano Riccardiano* lessemi affettivi come *dolente, doloroso, dolere, dolore, allegro, allegrezza*, etc. sono pressoché sempre accompagnati da uno, talora anche da due, intensificatori (*molto, grande, tanto, kotanto, oltra misura, a dismisura*). Un tipo di struttura formulare presente nel testo li associa al lessema *avventura*, come negli esempi che seguono:

102, 7

Mai molto si dolea Braguina *di questa avventura*

103, 10

Molto si duole Tristano *di questa avventura* per amore di madonna Isotta

111, 3

Molto n'è grande dolore lo ree de la Pititta Brettagna *di questa avventura*

114, 7

Molto si duole la damigella *di questa avventura*

114, 11

Molto ne mena grande dolore lo ree *di questa avventura*.

115, 8

Molto si duole la damigella *di questa avventura*

116, 6

Ma quando Tristano, vide t[utt]e queste kose e vide lo grande pianto, lo quale faciano tutte le d[ame e] le damigelle, *incominciossi fortemente a dolere di questa avventura*.

124, 9

Ma la gente, la quale iera per le mura, sì kombattiano molto arditamente inkontra a li suoi nemici, ma *molto menavano grande dolore* tutte le dame e le damigelle *di questa avventura*.

127, 2

E quando fuorono a lo palagio, e tutti si incominciarono a fare molto grande allegrezza di questa aventura.

128, 6

Molto fue allegro lo ree e tutti li suoi baroni e cavalieri di questa aventura.

128, 11

E quand'egl'ebbero fatte queste cose, tutti si incominciarono a fare molto grande festa e molto grande allegrezza [di] questa aventura.

128, 13

Ma quando igl'ambasciadori de le ville e de le kastella ebbero fatto l'omaggio a lo ree, si come detto è, tutti si tornarono a li loro alberghi *kon molta grande allegrezza di questa aventura.*

130, 11

E quando li baroni e li cavalieri ebbero lo kommiato da lo ree, tutti quanti si si tornarono a li loro alberghi co le loro dame e damigelle, *molto allegri e gioiosi di questa aventura.*

132, 21

Molto si conforta Tristano di questa aventura.

Questo tipo di formula può funzionare come conclusione di una sezione di racconto, come accade ad esempio nei capitoli 85, 91, 102, 103, 111, 124. Riportiamo qui di seguito la chiusa del cap. 102, dove il discorso di Braguina che inveisce contro Marco e compiangi Isotta è suggellato dalla formula *molto si dolea (...) di questa aventura*:

102, 5-7

Or si lamenta Braguina e dice: – Oi ree Marco, maladetto possi tue essere, quando tue ài atteso a li traditori, li quali t'anno punto per tutto tempo de la tua vita e anno fatto discacciare di tutta Kornovaglia lo piue prode cavaliere e lo migliore di tutto il mondo e messa in vergogna la più bella dama ke sia al mondo! Oi lassa madonna Isotta, kome voi avete grande dolore, quando voi saprete ke Tristano sia andato inn-altro paese e no lo vedrete kosie sovente fiate, si come voi eravate usata! E egli sofferrae dolore e ppene e vergogna oltra misura per tutto tempo. – Mai *molto si dolea* Braguina *di questa aventura.*

L'impiego ricorrente come conclusione di capitolo di questo tipo di formule ci fa vedere come l'*aventura*, nel senso generico di 'evento, fatto accaduto', rappresenta l'unità tematico-narrativa fondamentale sulla quale si basa, almeno in parte, la scansione del racconto assunta dal testo nel manoscritto Riccardiano.

4. Orditura stereotipata del discorso consistente in: a) manifestazione somatica dell'affettività, b) monologo, c) formula che associa lo stato affettivo al lessema *aventura*

Formule del tipo *incominciare a:ffare il maggior pianto k'unqua fosse fatto* (oppure *incominciare a:ppiangere e a:ffare grande lamento*) sono impiegate come introduzione per la rappresentazione della disperazione di un personaggio, espressa nella gran parte dei casi da un monologo²⁰. Vedi ad esempio:

12, 1-4

Ma dappoi ke Belices seppe ke Tristano si era partito da lo reame di Gaules e andava per dimorare in Cornovaglia, *incomincioe a:ffare il maggiore pianto k'unqua mai fosse fatto per neuna damigella, dicendo ella infra:ssee istessa: «Dappoi ke s'è partito kolui cu' io amava più ke mee e ora no lo veggio sì come io solea fare, konosco e:ssento ke amore mi dstringe in tale maniera ke oramai la mia vita poco puote durare. E impercioe k'io n'abbo inteso ke la <morte> è la più dol<i>osa kosa k'altri possa sofferire; m'a me la morte tornerae in dolzore, dappoi ke lo mio amore kampai da la [morte]. E [per]cioe io voglio morire kon quella ispada ko la quale Tristano dovea essere morto».*

Tale orditura stereotipata del discorso è spesso completata dalla formula sopra descritta *molto si duole [...] di questa avventura*. Nell'esempio qui di seguito riportato essa funziona come conclusione dell'unità narrativa:

85, 5-7

Ma quando lo ree Marko vide ke Governale sì si era partito, andoe ne la kamera e *incomincioe a:ffare lo maggiore pianto ke:ggiamai fosse fatto* per uno ree. E dicea: – Oi, bella dama Isotta, ora vi tiene Tristano in sua balia e:ffae di voi tutta sua volontade e àe da voi sollazzo ed allegrezza, e io, lasso ree, ko molta disavventura abo per suo amore molto dolore e molto damaggio e molta vergogna. E questo nonn-èe per mia volontade, perké io di queste kose non sapea neente e non ne curava; ma per altrui sono io venuto in questo dolore, laond'io òe perduto tutto lo mio onore ed òe perduto tutto lo mio sollazzo e lo mio diporto. – *Molto si duole lo ree Marko di questa avventura*²¹.

²⁰ Com'è noto, si tratta di uno schema di rappresentazione dell'interiorità codificato, molto sfruttato peraltro dai narratori tristaniani, a partire da Béroul e Thomas; basti qui il rinvio a RYCHNER, *La narration des sentiments*, pp. 349-385. Nel *Tristano Riccardiano* troviamo monologhi più o meno lunghi; talvolta, più precisamente, il monologo si riduce a una breve riflessione o lamentazione; raramente il tipo di formula sopra indicato serve anche a introdurre una battuta di dialogo. Altri casi di tale schema codificato in 33, 1-2; 44, 35-36; 71, 2-3.

²¹ Altri esempi in 15, 5-6; 95, 1-4; 102, 3-7; 103, 9-10.

Nel capitolo 114 davanti allo spettacolo pietoso di Ghedin ferito quasi a morte, sia Isotta dalle Bianche Mani sia il re della Pititta Bretagna reagiscono allo stesso modo: pianto + monologo + formula che richiama l'attenzione sullo stato affettivo determinato dall'*aventura*:

114, 5-12

E quando funo ne la sala, e Isotta de le Bianci Mani, vedendo tornato Ghedin fedito quasi a morte, *incomincioe a ffare molto grande pianto ed iera tanto dolorosa ke neun'altra non più di lei*. E dicea *infra-ssee medesima*: «Oï lassa e dolorosa me, quant'è dura e fforte questa aventura, quando lo ree è sconfitto in kotale maniera ed è[e] morta tutta la sua gente!». *Molto si duole la damigella di questa aventura* [...]. Ma quando lo ree vide Ghedin kosie innaverato, *se nne incomincioe a menare molto grande dolore*. E dicea *infra-ssee istesso*: «Certo oramai ben son io lo più doloroso ree ke ssia al mondo, quando io abo perduta tutta la mia gente. E pposso bene dire k'i'abia perduto tutto lo mio reame e anche posso dire k'i'òe perduto lo mio figliuolo Ghedin, lo quale àe mantenuta la guerra incontra a lo conte d'Agippi. E ssed egli non fosse kosie innaverato sì com'egli è, ancora per aventura io kombatterei ko llui. Ma oramai io non posso più kombattere, impercioe ked io abo troppo grande tempo e non posso bene portare arme. Ma io vorrei per mia volontade ke a mee si venisse alkuno pro' kavaliere, lo quale per sua prodezza si mi diliverasse mee di questo dolore e la mia figliuola Isotta de le Bianci Mani, de la quale io mi doglio assai più di lei che non foe di me medesimo, impercioe k'ella saræ presa da lo conte d'Agippi, laonde ne saræ molto grande damaggio d'una kosie bella damigella, sì com'ella èe ». *Molto ne mena grande dolore lo ree di questa aventura*.

5. Formule d'introduzione, transizione, conclusione che focalizzano l'attenzione su uno stato affettivo

Nel *Tristano Riccardiano* l'*entrelacement* è applicato in misura più contenuta rispetto al *Tristan en prose* e al *Lancelot en prose*; tuttavia, come è lecito aspettarsi, è proprio in corrispondenza delle indicazioni ad esso relative (e inerenti in generale l'organizzazione delle unità narrative e le transizioni spaziali e cronologiche) che riscontriamo l'impiego di locuzioni formulari²². In apertura di capitolo vediamo di frequente realizzata l'associazione di formule di avvio con locuzioni stereotipate di contenuto affettivo. Numerose volte la formula del tipo *in questa parte dice lo conto*

²² Sull'*entrelacement* nel *Tristano Riccardiano* cfr. HEIJKANT, "L'emploi des formules", p. 213. Sul funzionamento dell'*entrelacement* nel *Tristan en prose* vedi da ultimo Damien DE CARNÉ, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion, 2010.

introduce la rappresentazione dello stato d'animo di un personaggio, come nei due esempi seguenti:

137, 1

Ma *in questa parte dice lo conto* ke, quando lo ree e Ghedin inteserono queste parole, *furono molto dolorosi*, impercioe k'egli si voreberono per loro volontade ke Tristano si avesse presa la corona e ffosse istato ree de la Pittitta Bretagna.

88, 1

In questa parte dice lo conto ke quando Ghedin intese queste parole *fue molto allegro*, impercioe k'egli innodiava Tristano di tutto suo cuore²³.

E abbiamo già visto più volte comparire, come formula conclusiva di capitolo, lo stereotipo che associa lo stato emotivo all'*avventura* vissuta dal personaggio²⁴.

La focalizzazione degli stati d'animo in apertura e/o in conclusione di una porzione di testo è dunque assai frequente. Per valutare più analiticamente il funzionamento di tale caratteristica della scrittura del *Riccardiano*, dobbiamo però avere chiare le modalità di impiego delle formule di transizione. È il caso di richiamare alcuni elementi evidenziati da Marie-José Heijkant²⁵:

- a differenza del *Tristan en prose*, il *Tristano Riccardiano* scandisce il progredire delle vicende in unità di racconto non molto lunghe;
- le unità sono sempre aperte da formule (di transizione: tipo *ora lascia lo conto a narrare...e torna...*; d'introduzione: *ora dice lo conto*; esplicative: *ma se alcuno mi domanderà...io dirò*), «écrites à l'encre rouge en petites capitales»; esse contribuiscono dunque a «une division nettement visuelle du texte et devancent la division moderne d'un texte prosaïque en paragraphes et en chapitres»²⁶;
- la tendenza a scandire il testo in porzioni non lunghe è presente anche in altre versioni tristaniane italiane (*Tristano Riccardiano 1729* e *Tristano Palatino*), ma solo nel *Riccardiano* le formule di transizione, introduzione etc. sono così abbondanti;

²³ Altri esempi sono citati *supra* (94, 1; 99, 1; 100, 1; 188, 1). La locuzione tipo *dice lo conto* si collega immediatamente alla descrizione dell'affettività di un personaggio in 62 casi su 134 (traggo il dato dalla tesi triennale di Mariangela DISTILO, *Le emozioni nel Tristano Riccardiano. Lessico e costruzione dei personaggi*, tesi di laurea in Filologia e linguistica romanza, relatore Gioia Paradisi, Sapienza Università di Roma, a. a. 2014-2015).

²⁴ Vedi *supra*.

²⁵ Cfr. HEJKANT, "L'emploi des formules", pp. 273-274.

²⁶ HEJKANT, "L'emploi des formules", p. 273.

- il narratore mostra qualche incertezza nell'uso di questo tipo di formule; ad esempio, talvolta si ritrova in un nuovo capitolo lo stesso personaggio, contrariamente a quanto annunciato dalla formula introduttiva;
- rispetto al testo francese si assiste non solo a una proliferazione delle formule inerenti le transizioni narrative, ma anche a una generalizzazione del loro uso; ad esempio l'espressione *ora dice lo conto* si ritrova non solo in apertura di capitolo ma anche per introdurre «*changement d'événements, de personnages, de temps et de lieu*»; la variante *in questa parte dice lo conto, che quando...intese queste parole...disse* serve anche per far prendere la parola a un personaggio durante un dialogo, o per spiegare il motivo di un'azione o uno stato d'animo²⁷.

Da tutto ciò si ricava che la frequenza delle formule che associano uno stato affettivo al lessema *avventura* e di quelle che fanno seguire al tipo *ora dice lo conto* la focalizzazione di uno stato emotivo dipende in ultima analisi dalla scansione del testo in intervalli in linea di massima piuttosto brevi e da un uso di queste locuzioni non limitato alle soglie delle unità narrative ma esteso anche ad altri casi.

Tuttavia, per meglio valutare le modalità d'impiego di tale materiale formulare, andiamo a leggere i capitoli 98-101, che si aprono tutti con una formula di focalizzazione di uno stato emotivo (catalogabile anche come costruzione con un verbo di percezione seguito dall'espressione affettiva)²⁸. Siamo nel momento in cui Tristano, ferito da una freccia avvelenata durante una caccia, chiede a una damigella di far sapere a Isotta, l'unica che può guarirlo, che lo dovrà curare al più presto perché la sua vita è in pericolo. Il capitolo 97 si chiude con l'accurata richiesta d'aiuto di Tristano, che ha paura di morire, e precisamente con quella che possiamo definire la frase-chiave della sua implorazione («*ch'ella si mi debia dare il suo soccorso al più tosto k'ella puote, si ch'io non perisca*»)²⁹:

²⁷ HEJKANT, "L'emploi des formules", p. 274.

²⁸ L'impiego delle formule di cui si sta parlando e la suddivisione del racconto sono peculiari del nostro testo rispetto al *Tristan en prose* (il confronto è stato effettuato con la versione trådita dal ms. di Carpentras pubblicata in *Le Roman de Tristan en prose*, ed. Renée L. CURTIS, II, Leiden, E. J. Brill, 1976, vedi in part. alle pp. 154-155); sul punto si veda anche HEJKANT, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia*, p. 204.

²⁹ In neretto segnalo le formule che associano la transizione narrativa allo stato d'animo; altre locuzioni affettive stereotipate sono in corsivo.

– E Tristano disse: – Damigella, io voglio che voi sì dobiate andare a madonna Isotta e ditele da la mia parte sì kom'io sono innaverato e malamente, e la fedita ked io abo si èe mortale e ssanza neuno fallo si èe questa la veritade. E impercioe sì la pregate assai da la mia parte ch'ella sì mi debia dare il suo soccorso al più tosto k'ella puote, sì ch'io non perisca. –

Il capitolo 98 si apre con l'altrettanto accorata risposta della damigella. Isotta non potrà curare Tristano perché è stata segregata da Marco nella torre del palazzo:

98. **In questa parte dice lo conto ke, quando** la damigella **intese queste parole, fue molto dolorosa** per amore di Tristano e disse: – Sappiate ke madonna Isotta non vi potrae dare nessuno aiuto né nessuno konsiglio, impercioe ch'ella non puote parlare a neuna persona, ned a mee ned a altra damigella nessuna, se-nnoe solamente <a> lo ree Marko. Onde sappiate ke madonna Isotta si èe ne la torre del palagio e lo ree Marko si tiene le chiave a ssee de la torre, sì che neuna persona non puote andare a llei, se-nnoe solamente egli; e lo ree Marko in sua persona le porta da mangiare e da bere e nonn-istae ko llei nessuna damigella. Ed io percioe soe bene ke voi da llei non potrete avere neuno aiuto né neuno consiglio, ma ttutta fiata io faroe vostro komandamento di tutto cioe ke voi mi comandere<te>, sed io fare il potroe. –

L'eroe è ovviamente disperato. Chiede allora alla damigella di far venire subito Braguina all'entrata del bosco. La fanciulla, molto addolorata, si allontana riflettendo sul destino infausto del giovane. Il narratore richiama l'attenzione su questo fatto grazie alle formule *molto iera dolente la damigella di Tristano... molto si ne duole la damigella per amore di Tristano*. Un altro stereotipo di transizione narrativa, *Ma sse alkuno mi domandarae...io diroe*, valorizza l'esplicitazione del nome del castello nel quale Isotta è prigioniera. Anche la presentazione di Braguina è racchiusa tra due formule affettive: *istava molto dolente e quando intese queste parole, fue molto dolente oltra misura*. Il capitolo si conclude con le parole di quest'ultima, «io no lo posso aiutare», frase-chiave dell'unità narrativa.

99. Ma **in questa parte dice lo conto ke, quando** Tristano **intese queste parole, fue tanto doloroso** più ke neuno [cavaliere] che fosse nel mondo. E appresso sì disse: – Damigella, io vi priego tanto quanto posso che voi sì dobiate andare a la <corte> de rre Marko, e ffate quello [di che] io v'òe pregata. E sse voi non potete parlare a madonna Isotta, e voi sì dite a Braguina k'ella si vegna a mee incontanente e ditele ked io sì l'aspetto a l'entrata del bosco. – E quando la damigella intese la volontade di Tristano, disse: – Questo farò io volontieri, dappoi ke a voi piace. – E a ttanto sì si parte la damigella da Tristano, ed acomandansi e dicono: – Addio, addio –; ed andoe a ssua via kon sua kompagnia. Ma *molto iera*

dolente la damigella di Tristano, lo quale iera innaverato di morte. E dicea infra sse istessa: «Già unqua non fue né ssi vide maggiore peccato di neuno cavaliere, né ssi grande damaggio come di Tristano». E *molto si ne duole la damigella per amore di Tristano*. **Ma sse alkuno mi domandarae** onde venia la damigella e come avea nome lo castello, **io diroe** k'egli avea nome Kornassen ed iera lo castello de lo ree Marko.

Ma dappoi ke la damigella si fue partita da Tristano, si come detto èe, ed ella si kavalkoe tanto kon sua kompagnia, ke ppervennero a lo palagio de ree Marco. E quando fue a lo palagio, sie ismontoe da cavallo e andoe sue in de la sala. E quando vide lo ree, si andoe a llui e ssi gli rinuncioe la sua ambasciata, la quale ella avea a ffare. E dappoi ch'ella ebe detta la sua ambasciata, ed ella si andoe a Braguina, la quale si iera inn-una kamera e *istava molto dolente* di cioe k'iera adivenuto. Ma dappoi ke lla damigella fue ne la kamera, si andoe a llei e disse: – Braguina, io si tti saluto imprimieramente da pparte di Tristano, lo quale èe in de lo deserto del bosco. E mandati a dire per mee ke ttue debbie andare a madonna Isotta e ppegalla k'ella si gli debia mandare alcuno aiuto al suo male, perché io si voglio ke ttue sappie ke Tristano si èe fedito e molto malamente d'una saetta [atto]ssicata. – E *quando Braguina intese queste parole, fue molto dolente oltra misura* e disse: – Certo, damigella, io per la mia voglia si vorrei volontieri dare a Tristano quello aiuto ke a llui abisognasse, ma voi sapete ked io si non posso parlare a madonna Isotta in nessuna maniera, né io non soe neuna medicina la quale io igli potesse insegnare. Ed impercioe io no lo posso aiutare. –

Il capitolo successivo chiarisce in apertura, riprendendo la chiusa di quello precedente, il dato narrativo essenziale: nessuno può aiutare Tristano. Per questa ragione anche Braguina è molto addolorata, e l'episodio si carica di un'atmosfera di angoscia crescente. La donna si muove per raggiungere l'eroe all'entrata del bosco. Il momento in cui i due si vedono è molto importante sul piano della dinamica emotiva. I protagonisti della scena sono disperati, incombe il pericolo della morte dell'eroe, ma questo è un istante di gioia irrefrenabile, che però subito si trasforma in lacrime di dolore («si incominciarono a ffare molto grande sollazzo insieme e pposcia incominciarono a ppiangere ambodue»). La formula *Ma in questa parte dice lo conto* serve a sottolineare l'intensità della situazione. Il peso che le emozioni e i sentimenti hanno nella narrazione è esplicitato anche dalle prime battute del dialogo che segue. Braguina nota il pallore di Tristano («ke avete voi, k'io vi veggio tutto discolorito?»); costui spiega che non ci si deve meravigliare del suo aspetto sia per il fatto che il suo amore per Isotta fa sì che egli si consumi nel dolore, sia perché è ferito dalla freccia avvelenata:

100. **Ora dice lo conto ke quando** la damigella **intese ke** Tristano non potea avere

neuno aiuto da neuna parte, **si fue molto dolorosa** e disse a Braguina: – Braguina, Tristano sì·tti manda a dire ke·ttue sì debie andare a·llui a·pparlagli. – E quando Braguina intese queste parole, sì disse: – Questo faroe io e volentieri. – E inkontanente si mosse e andoe a li due servi, ke la dovessero acompagnare [...] E·ttanto kavalkarono in kotale maniera ke·ppervennero a lo deserto.

Ma in questa parte dice lo conto che, quando Braguina vide Tristano e Tristano vide lei, inkontanente **sì incominciarono a·ffare molto grande sollazzo insieme e·pposcia incominciarono a·ppiangere ambodue**. E dappoi sì disse Braguina: – Tristano, ke avete voi, k'io vi veggio tutto discolorito? – E egli si rispuose e disse: – Certo, Braguina, sed io sono discolorito nonn èe da maravigliare, impercioe k'io sostegno piue dolori ke neuno cavaliere ke [s]ia in questo mondo. Impercioe ke voi sapete bene k'i'òe perduta la più bella dama ke g[ia]e fosse o che sia nel mondo, e quella cu' io amo piue ke me medesimo o k'altrui, ed io sì mi consumo tutto de lo grande dolore lo quale io sostegno per lo suo amore. E anche sì voglio ke voi sappiate ked io sì sono fedito nel braccio d'una saetta attossicata, laond'io sono a giudicio di morte. E io impercioe sì vi priego ke voi mi dobiate dare alkuno aiuto al mio male, se voi sappete. – E Braguina sì rispuose e disse: – Io per mee non soe konsiglio k'io dare vi possa, impercioe k'io non vidi madonna Isotta da lo giorno in qu<ae> ke lo ree Marko la mise ne la torre e io per mee non soe nulla di queste kose. E impercioe non ti soe dare neuno konsiglio. – E Tristano, *quando intese queste parole, fue molto doloroso* e disse: – E dunqua, Braguina, morirò io kosie, k'io non truovi alkuno konsiglio del mio male? – E Braguina disse: – Tristano, voi dovete pensare d'esser savio cavaliere, quando voi vedete ke non puote esser altro di questa aventura, e dovete andare inn - un'altra parte ed in uno altro paese, lo quale a voi piaccia. E·fforse per aventura sì troverete alkuno aiuto dal vostro male. – E quando Tristano intese cioe, sì disse: – E·ccome androe io, Braguina, inn-avventura per trovare medici? E·nnon vedete voi sì com'io sono innaverato di morte? Ma·sse io sapesse alkuno reame là dov'io trovasse alkuno rimedio o konsiglio, io andrei volentieri in quella kotale parte. E impercioe sì vo priego ke·sse voi sapete alkuna dama o damigella, la quale mi sapesse dare alkuno konsiglio di queste kose, sì mi lo dobiate dire, e io sì v'androe a·llei e·pper aventura sì guerrei di questa mia fedita.

A causa delle sue condizioni («E·nnon vedete voi sì com'io sono innaverato di morte?») Tristano teme di non poter cercare qualcuno altrove che possa curare la sua ferita. Ciò provoca il pianto di Braguina, sul quale si apre il capitolo seguente. Ma la donna offre all'eroe un'indicazione più precisa: rivolgersi a una damigella nella Pitetta Bretagna. A questo punto Tristano si rincuora («*quando intese queste parole, fue molto allegro*»); prima di avviarsi raccomanda all'amica di raccontare a Isotta il suo stato di pena, che non avrà fine se non quando la rivedrà. Congedandosi, i due si abbracciano e si sciolgono di nuovo in pianto:

101. **In questa parte dice lo conto che, quando Braguina intese queste parole**, sì rispuose **fortemente piangendo** e disse: – Tristano, io abo inteso che ne la Pitetta

Bret[tag]na àe una damigella, la quale sae molto di queste kose oltra misura. E·ss'ella non vi dona guerigione di questo male, voi non troverete neuno konsiglio giamai. – E Tristano, *quando intese queste parole*, fue *molto allegro* e disse: – Braguina, ora vi priego tanto quanto posso ke quando voi vedete madonna Isotta, ke voi sì la dobiate salutare mille fiata da la mia parte, e debile kontare e dire la mia pena <ch'è la maggiore d>el mondo e lo mio dolore, lo quale io sostegno per lei, e kom'io nonn-averoe giamai sollazzo ned allegrezza dinfino a·ttanto k'io no la vedroe. – E quando Braguina intese queste parole, disse: – Tristano, queste farò io volontieri. Ma·ttutta fiata sì vi ricordi di ritornare al più tosto ke voi potete. – E Tristano disse: – Per mia fé, questo farò io volontieri. – E a·ttanto sì prendono kommiato insieme Tristano e Braguina e·ssì s'abbracciano insieme ambodue e *inkominciano a ppiangere del grande dolore*, lo quale eglino aviano ne' loro kuori. E a·ttanto sì si partono l'uno dall'altro e acomandansi a Dio, e·cciasched<un>o si prese suo kammino.

In conclusione, mi pare di poter rilevare che la suddivisione dell'intero episodio e di alcuni dialoghi in diverse unità di racconto, con conseguente e accorto impiego delle formule di avvio e di transizione, pare finalizzata a evidenziare proprio la (mutevole) condizione affettiva dei protagonisti della scena. Il narratore richiama frequentemente l'attenzione nel corso dello svolgersi degli eventi sui loro stati d'animo; questi ultimi sono espressi grazie a moduli di scrittura stereotipati che in linea di massima rinviano a paradigmi comportamentali fortemente codificati. Tuttavia, la formularità non pregiudica la messa in scena di dinamiche affettive che mostrano come i personaggi si trasformino in relazione agli accadimenti vissuti e all'interazione con altre figure.

In attesa di uno studio complessivo a tale riguardo, quello che apparentemente potrebbe sembrare un dettaglio potrà fornire un ulteriore elemento di riflessione. Nel racconto dell'episodio del combattimento di Tristano contro l'Amoroldo, dopo aver espresso a Governale la sua ferma intenzione di voler sfidare il fortissimo guerriero, il giovane eroe, tornato nella sala del palazzo dove sono riuniti Marco e i suoi, è «tanto bello per l'alegrezza k'egli avea, ke [t]utti li cavalieri lo guardavano per meraviglia»:

16. Or dice lo conto ke, quando Tristano si partio de la kamera da Covernale e venne ne la sala del palagio, là dov'iera lo ree Marco, ed *egli iera tanto bello per l'alegrezza k'egli avea, ke [t]utti li cavalieri lo guardavano per meraviglia*. E istando in tale maniera, li ambasciatori tornarono a lo ree Marco e disserono: – Se'·ttue apparechiato per dare lo trebuto ke l'Amoroldo vi fece adimandare? – *E lo ree Marco non rispuose né neuno di li suoi cavalieri*.

La bellezza e l'alegrezza di Tristano, manifestazioni evidenti del suo valore,

contrastano con l'umiliazione del re e dei suoi uomini, muti perché vigliacchi e incapaci di onorare il loro ruolo. È questo silenzio che fa nascere per reazione qualcosa nell'animo del protagonista, che lo fa «diventare orgoglioso», lo fa scattare in piedi e gli fa chiedere di poter avere l'investitura a cavaliere per poter poi sfidare l'Amoroldo:

17. In questa parte dice lo conto ke, quando Tristano vide ke lo ree Marco non rispuose agli ambasciadori né nesuno de li suoi cavalieri, *incomincioe a diventare orgoglioso e incontanente si levoe suso in piede e inginochiossi davanti allo ree Marco e disse a lo ree Marco: – Io sono istato in vostra korte, sì come voi sapete. Avegna Iddio k'io nonn-òe servito di domandare dono, il quale io vi voglio addomandare, ma ttutta fiata io sì vi voglio precare ke voi mi dobiàte fare cavaliere.–*

Questa notazione particolare relativa al moto d'orgoglio di Tristano, assente nel modello francese³⁰, collocata non a caso in apertura di unità narrativa, mi pare un indizio interessante del fatto che le dinamiche di tipo affettivo sono in ogni caso decisive nella progressiva costruzione del carattere del protagonista, anche in un testo in cui è ben evidente il ricorso a materiali formulari nella rappresentazione delle emozioni e dei sentimenti.

Riferimenti bibliografici

ANDRIEUX-REIX, Nelly, “*Grant fu l'estor, grant fu la joie: formes et formules de la fête épique; le cas d'Aliscans*”, in DUFOURNET, Jean (et alii) (ed.), *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, 1993, pp. 9-30.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, Aurora, “Afectividad y estilo formulario: el dolor en la épica francesa del siglo XIII”, in *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, 3 vols., Madrid-Oviedo, Gredos-Universidad de Oviedo, 1985, II, pp. 233-249.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, Aurora, “Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas del siglo XIII”, in *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1987, II, pp. 487-509.

³⁰ Cfr. *Le Roman de Tristan en prose*, ed. CURTIS, p. 150.

- ARAGÓN FERNÁNDEZ, Aurora, “La afectividad en el lenguaje épico: la expresión de la cólera”, «Estudios Románicos», 4 (1989), pp. 85-93.
- ARAGÓN FERNÁNDEZ, Aurora, “La afectividad en el lenguaje épico: la expresión de la alegría”, in DENGLER GASSÍN, Roberto (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vásquez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 43-53.
- CIGNI, Fabrizio, “Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana”, in DALLAPIAZZA, Michael (ed.), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003, pp. 29-129.
- DARDANO, Maurizio, “Il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*”, in *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 222-248.
- DARDANO, Maurizio, “Formularità medievali”, in GIOVANARDI, Claudio, DE ROBERTO, Elisa (eds.), *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso. Atti delle Giornate Internazionali di Studio – Università Roma Tre, 19-20 gennaio*, Napoli, Loffredo Editore University Press, 2013, pp. 119-152.
- DE CARNE, Damien, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- DE ROBERTO, Elisa, “Introduzione: le formule nella percezione del parlante e nella ricerca linguistica”, in GIOVANARDI, Claudio, DE ROBERTO, Elisa (eds.), *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso. Atti delle Giornate Internazionali di Studio – Università Roma Tre, 19-20 gennaio*, Napoli, Loffredo Editore University Press, 2013, pp. 13-32.
- DISTILO, Mariangela, *Le emozioni nel Tristano Riccardiano. Lessico e costruzione dei personaggi*, tesi di laurea in Filologia e linguistica romanza, relatore Gioia Paradisi, Sapienza Università di Roma, a. a. 2014-2015.
- EMING, Jutta, “Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft”, «Journal of Literary Theory», 1.2 (Jan 2008), pp. 251-273.
- FUKSAS, Anatole Pierre, “*Ire, Peor* and their Somatic Correlates in Chretien’s *Chevalier de la Charrette*”, in BRANDSMA, Frank, LARRINGTON, Carolyne, SAUNDERS, Corinne (eds.), *Arthurian Emotions*, Cambridge, Brewer, 2015, *in corso di stampa*.
- GIOVANARDI, Claudio, DE ROBERTO, Elisa, “Componente formulare e strategie traduttive in alcuni volgarizzamenti toscani dal francese”, in DARBORD, Bernard,

- BIANCHI-BENSIMON, Nella, GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (eds.), *Le choix du vulgaire*, Paris, Garnier, *in corso di stampa*.
- HEIJKANT, Marie-José, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, 1989.
- HEIJKANT, Marie-José, “L’emploi des formules d’introduction et de transition stéréotypées dans le *Tristano Riccardiano*”, in BUSBY, Keith, KOOPER, Erik (eds.), *Courtly Literature: Culture and Context*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publ. Company, 1990, pp. 271-282.
- HEIJKANT, Marie-José, “From France to Italy: The Tristan Texts”, in ALLAIRE, Gloria, PSAKI, F. Regina (eds.), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.
- LARRINGTON, Carolyne, “The Psychology of Emotion and the Study of the Medieval Period”, «Early Medieval Europe», 10.2 (2001), pp. 251-256.
- LAZARD, Sylviane, “Structures figées, structures libres dans un type spécifique de conditions d’énonciation: du désespoir à l’exultation”, in ARAUJO CARREIRA, Maria Helena (ed.), *L’idiomaticité dans les langues romanes*, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2010, pp. 169-216.
- LONGHI, Blandine, “*Li plus hardiz est couarz devenu*: Les formules mentionnant la peur, indices de l’évolution des chansons de geste?”, in LOUVIOT, Elise (ed.), *La formule au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 15-28.
- LONGHI, Blandine, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250): poétique et anthropologie*, sous la direction de M. Dominique Boutet, 2011, soutenue le 25 novembre 2011 à l’université Paris-Sorbonne, «Perspectives médiévales», 34 (2012) <http://peme.revues.org/2486>.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et point de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.
- MULA, Stefano, “Dinadan abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero”, in BUSBY, Keith, BESAMUSCA, Bart, BRANDSMA, Frank (eds.), *Arthurian Literature XXIV*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007, pp. 50-64.

MULA, Stefano, “Narrative Structure in Medieval Italian Arthurian Romance”, in ALLAIRE, Gloria, PSAKI, F. Regina (eds.), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 91-104.

Il romanzo di Tristano, ed. Antonio SCOLARI, Genova, Costa & Nolan, 1990.

RYCHNER, Jean, “Le syntagme narratif *Perception + Sentiment* ou *Pensée + Action* dans quelques récits du XII^e siècle”, «Cahiers Ferdinand de Saussure», 40 (1986), pp. 39-56.

RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1990.

Le Roman de Tristan en prose, ed. Renée L. CURTIS, II, Leiden, E. J. Brill, 1976.

SCOLARI, Antonio, “Sulla lingua del *Tristano Riccardiano*”, «Medioevo romanzo», XIII (1988), pp. 75-87.

La Tavola ritonda o l'istoria di Tristano, testo di lingua citato dagli Accademici della Crusca ed ora per la prima volta pubblicato secondo il codice della Mediceo Laurenziana per cura e con illustrazioni di Filippo-Luigi POLIDORI, Bologna, Romagnoli, 1864-1866, 2 tomi.

Il Tristano Riccardiano, edito e illustrato da Ernesto Giacomo PARODI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896 (edizione riproposta in *Tristano Riccardiano*, a cura di Marie-José HEIJKANT, Parma, Pratiche, 1991).

Gioia Paradisi

Sapienza Università di Roma (Italy)

gioia.paradisi@uniroma1.it