

Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

in Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXV

***La Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo**

L-FIL-LET/09

Presentata da: Dott.^{ssa} Giulia Murgia

Coordinatore Dottorato: Prof.^{ssa} Cristina Lavinio

Tutor: Prof. Maurizio Viridis

Esame finale anno accademico 2011 – 2012

Indice

La leggenda di Tristano in Italia. Il giuogo/giuoco della cavalleria	3
---	---

Capitolo I. Variazioni italiane sul *topos* del *grant livre*. Il dittico proemio-congedo nella tradizione italiana del *Tristan en prose*

1. Introduzione	21
2. Il <i>Tristan en prose</i> : dal prologo di Luce alla moltiplicazione degli epiloghi	26
2.1 Gli epiloghi di V.II e di V.I: un finale chiuso e un finale provvisorio	37
3. La tradizione italiana del <i>Tristan en prose</i> . Le testimonianze frammentarie	42
4. Il <i>Tristano Veneto</i> , crocevia di romanzi	51
5. Il <i>Tristano Panciatichiano</i> . Collezionare/collazionare romanzi	58
6. La <i>Tavola Ritonda</i>	68
6.1 Il <i>buono libro</i> di messer Gaddo	76
6.2 L'incipit del ms. Firenze, BNC, Palatino 556: una <i>mise en vers</i> della prosa	82
6.3 L'explicit della <i>Tavola Ritonda</i> toscana: un epilogo che si fa catalogo	90

Capitolo II. «La fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano». Lo spirito enciclopedico nella *Tavola Ritonda*

1. Introduzione	95
2. Tristano, «figura del mondo»	111
3. Sui cataloghi della <i>Tavola Ritonda</i> . Per una poetica della lista	117
4. «La credenza di mio nome, io me la riputo in grande mio tesoro». Cenni sull'onomastica nella <i>Tavola Ritonda</i>	137
4.1 La toponomastica	144
4.2 Il mito di Medea nella <i>Tavola Ritonda</i> . Un'onomastica che disegna nuove genealogie	149
5. Il pubblico della nuova “enciclopedia” comunale	171
5.1 <i>Bellatores</i>	173
5.2 <i>Oratores</i> . Riflessioni sulla <i>militia Christi</i>	184
5.3 <i>Mercatores</i> . Dinadano e la filosofia dell'utile	191

Capitolo III. «E quie s'è si afferma la parola usata che dice cos'è». La misura breve nella *Tavola Ritonda*

1. Introduzione	209
2. La dimensione paremiologica nel <i>Tristan en prose</i>	212
2.1 I proverbi nella <i>Tavola Ritonda</i>	223
3. Una salomonica genealogia. Echi scritturali	229
3.1 <i>Canna vota</i> e <i>palla tonda</i> . L'iconografia al servizio della riflessione	241

moraleggiante	
4. «Delle parole è gran mercato». Per un'etica della parola	246
4.1 Arginare il <i>vaniloquium</i> . L'episodio dei vanti di Ferragunze	251
4.2 Il peccato di <i>mendacium</i> : una riscrittura "mercantile" del <i>rendez-vous</i> sotto il pino	265
5. La parola profetica	270

Capitolo IV. Amore e scienza medica nella leggenda tristaniana tra Francia e Italia

1. Introduzione	297
2. La cultura scientifico-medica nella <i>Tavola Ritonda</i>	299
2.1 La teoria umorale	299
2.2 Medicina, scienza e logica nella riscrittura ritondiana dei <i>Tristani</i> metrici francesi	306
2.3 Dalla follia simulata alla follia reale	314
3. Il gioco degli scacchi e il filtro come <i>venenum</i>	330
4. Figure femminili della medicina	349
4.1 Una dinastia medica: dalla regina Lotta a Isotta	351
4.2 Le cure di Brandina	358
4.3 Isotta medico	362
5. <i>Amor hereos</i>	366
5.1 Il <i>topos</i> del cavaliere <i>pensif</i>	369
5.2 Dal Kahedin del <i>Tristan en prose</i> al Ghedino della tradizione tristaniana italiana	371

Capitolo V. Percorsi efrastici

1. Introduzione	397
2. Araldica "meravigliosa". Le metamorfosi dell' <i>écu fendu</i>	401
3. Architetture arturiane	410
3.1 Il palazzo della fata Morgana. Lancillotto pittore	412
3.2 Il palazzo della Savia Donzella nel <i>Tristano Riccardiano</i>	415
3.3 Il «Palagio meraviglioso del Gran Disio»	418
3.4 Le coperte nella <i>Tavola Ritonda</i> : versione toscana e redazione umbra a confronto	430
4. La pittura. Dinadano, novello Guittone	434
5. La scultura e la sociologia dell'arte nella <i>Tavola Ritonda</i>	449
5.1 La statua di Isotta	451
5.2 Carlomagno e la <i>translatio gladiatorum</i>	464
5.3 Arte funeraria. La tomba degli amanti	477
Appendice	487
Bibliografia	491

La leggenda di Tristano in Italia. Il *giuogo*/*giuoco* della cavalleria

Gran parte del senso della letteratura cavalleresca del Medioevo italiano si iscrive nell'ambivalente campo di forze disegnato da quell'ago magnetico in grado di congiungere due idee opposte, eppure coesistenti, di cavalleria: da una parte la visione di una cavalleria da intendersi come *giuogo*, alta inchiesta della verità, nobile ricerca del bene comune e del perfezionamento individuale; all'estremo opposto, la concezione di una cavalleria vista come *giuoco*, come galateo cortese un po' frivolo di una società ormai estinta, ma ancora capace di offrire i propri rituali (amorosi, militareschi e letterari) quale ideale modello di immedesimazione per una nuova classe emergente in cerca di *status symbol* e di oggetti, anche culturali, che ne comprovino l'ascesa sociale. L'ambiguità paronomastica tra *giuogo* e *giuoco*, che affiora nel divergere delle lezioni attestate da alcuni manoscritti della *Tavola Ritonda*¹, parrebbe essere la spia del contraddittorio rapporto che lega il pubblico dei lettori dell'Italia comunale due-trecentesca alla *matière de Bretagne*.

Nel contesto della ricezione italiana medievale – che non ha partecipato alla prima fase di sviluppo della letteratura cavalleresca, ma che ne raccoglie premurosamente l'eredità, metabolizzandola attraverso una tenace opera di volgarizzamento – l'universo romanzesco di cui Artù, Tristano, Lancillotto e i cavalieri della Tavola Rotonda sono i valorosi protagonisti è allo stesso tempo universo utopico, in grado di fornire ai sogni dell'immaginario aristocratico e borghese una grammatica dell'avventura già pronta all'uso, e insieme universo ludico, *divertissement* di una civiltà impregnata di valori guerrieri, facilmente declinabili in senso "sportivo".

Tale universo romanzesco giunge in Italia, nella seconda metà del Duecento, già "enciclopedizzato": all'"autore" del *Tristan en prose* (1230-1240 ca.) va il merito di aver saputo procedere, in modo sistematico, alla fusione tra il mondo dei cavalieri erranti, i *quêteurs* della leggendaria Tavola Rotonda, edificata dal profeta Merlino nel regno di Logres – mondo di prodezze, incanti, tornei e duelli – e l'evanescente reame di Cornovaglia, contaminato dalla viltà del suo iniquo sovrano, il re Marco, e vivificato dalla passione travolgente dei due amanti perfetti, Tristano e Isotta. A fornire il senso ultimo alle avventure che confluiscono in questo gigantesco arazzo è la materia graaliana, che il nobile cavaliere

¹ È F.-L. Polidori, l'editore ottocentesco della *Tavola Ritonda*, a mostrare questa oscillazione tra la variante *giogho*, attestata dal manoscritto senese della compilazione toscana, e la variante *giuoco*, preferita al contrario dai manoscritti magliabechiano e laurenziano ed emendata da Polidori in quanto da lui ritenuta «biasimevole». Cfr. *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F. L. Polidori, I, Bologna, Romagnoli, 1864, p. 66, n. 1.

inglese Luce del Gat, signore di Salisbury – che nel prologo del *Tristan en prose* si assume l'impegno di tradurre, in lingua francese, il *grant livre del latin* che avrebbe contenuto l'intera storia della Gran Bretagna – decide di recuperare per condurre la narrazione fino al compimento dell'alta inchiesta, riorientando così il *merveilleux* profano in direzione mistica. L'intelaiatura intertestuale nella quale si incanala l'esuberante prolificità artistica dell'autore del *Tristan en prose* è dunque quella offerta dal ciclo del *Lancelot-Graal*, che fornisce anche la struttura ad *entrelacement* nella quale trova posto la stessa leggenda tristaniana. Il principale strumento posto al servizio del desiderio di *complétude* narrativa che informa la compilazione francese è una fantasia animata da un meccanismo moltiplicativo, e orientata alla proliferazione di infinite variazioni sul tema, alla ripetizione di temi e strutture. In questo sistema di specchi, è soprattutto l'alternanza tonale a imprimere un sufficiente dinamismo all'insieme: le giostre e i tornei si intrecciano agli sfoghi lirici, esattamente come il protagonista Tristano è insieme prode cavaliere, leale amante e raffinato *trouvère*. Il progetto di questa *summa* onnivora coglie nel segno: il *Tristan en prose* diventa "titolo" immancabile negli inventari delle biblioteche signorili così come nelle più modeste librerie borghesi.

L'ulteriore consacrazione di questa produzione considerata "di consumo" nell'orizzonte d'attesa medievale si riscontra nell'enorme successo che porta il *Tristan en prose* a valicare ben presto i confini di Francia. Particolarmente ricettiva si dimostra l'Italia, dove a partire dalla fine del Duecento, il nuovo pubblico comunale, composto da mercanti e banchieri, pone i rimaneggiatori del *Tristan en prose* di fronte alla necessità di "attualizzare" un'opera nata in un contesto culturale distante, al fine di renderla più velocemente fruibile e maggiormente in sintonia con una diversa estetica letteraria.

Le soluzioni adottate nei volgarizzamenti italiani della storia di Tristano sono di differente natura e modulano in diverse direzioni la successione degli episodi, l'immissione di nuovi materiali, lo scioglimento della trama, le scelte linguistiche e l'architettura generale. Al compito dell'arturiana *translatio studii* presiede una nuova generazione di figure sfuggenti, anonimi autori/traduttori/compileri/assemblatori, a seconda di come si preferisca etichettarli. L'approccio dei volgarizzatori italiani nei confronti della materia tristaniana è diversissimo, soprattutto se si considera la questione a un livello strutturale, a causa delle differenti possibilità di scansione del testo (in brani, con interpolazioni, a circolazione extravagante); ma l'idea di fondo, quella di trasmettere la leggenda in una forma compendiata in adesione a un'estetica della *brevitas*, accomuna tutte le "riscritture", senza esclusione alcuna. Il processo di trasmissione interessa trasversalmente l'intera Penisola, dalla corte angioina di Napoli, presso la quale si copiano i manoscritti in lingua francese, fino alla

ricezione in Toscana, dove i volgarizzamenti alimentano un circuito culturale affamato di romanzi bretoni. L'asse degli *scriptoria* situati tra Pisa e Genova sarà poi fondamentale per la migrazione dei testi verso la Pianura Padana e l'Italia nord-orientale.

Tra i *Tristani* che vengono prodotti in Italia tra il Duecento e il Trecento, il *Tristano Riccardiano* rappresenta l'avamposto della penetrazione peninsulare del testo, nonché la prima rilettura dell'ipotesto francese in una chiave "comunale-borghese". Il *Tristano Veneto* è invece, tra tutte, la traduzione più fedele e completa del modello. Sebbene il compilatore veneto tenti di rendersi trasparente, è però possibile ravvisare la presenza di una precisa regia autoriale che sovrintende non solo alla prevedibile condensazione del *Tristan en prose*, ma anche all'immissione di alcuni passaggi provenienti dalla *Compilazione* di Rustichello da Pisa e all'aggiunta di un originale epilogo che narra la vendetta lancillottesca della morte di Tristano. Anche nel *Tristano Panciatichiano*, come nel *Tristano Veneto* e nel *Riccardiano*, le forze centrifughe scatenate dalla presenza di diverse *estoires* instaurano una sorta di "concorrenzialità" tra cavalieri e romanzi. Il *Panciatichiano*, infatti, assembla e traduce estratti provenienti da diversi romanzi arturiani (*Tristan en prose*, *Queste del Saint Graal*, *Mort le roi Artu*), rispondendo al tipico problema arturiano dell'eshaustività attraverso una scelta antologica che rende evidente la giustapposizione. La decisione di allestire una silloge consente al compilatore del *Panciatichiano* di inserire Tristano all'interno di un *organon* arturiano, capace di esaltare, in chiave contrastiva, l'eccellenza e la superiorità del cavaliere più amato in Italia.

Il vaglio dei principali testimoni che compongono il *corpus* di volgarizzamenti italiani del *Tristan en prose* è operazione preliminare alla comprensione della specifica fisionomia della *Tavola Ritonda*, opera nata nella Firenze del primo trentennio del Trecento. All'anonimo che approntò quella che viene considerata la più originale riscrittura del *Tristan en prose* dovevano andare stretti i panni del traduttore: l'evidente propensione del compilatore toscano della *Tavola Ritonda* alla riflessione teorica, capace di sospingere il lirismo soffuso nel modello francese verso inedite direzioni moraleggianti, dottrinali e medico-scientifiche, tradisce infatti l'animo speculativo del glossatore.

È in questo senso che si può affermare che la cavalleria, narrata attraverso lo sguardo lucido del compilatore della *Tavola Ritonda*, sia, per tornare alle premesse da cui si è partiti, *giuogo* e *giuoco* insieme. La stessa letteratura cavalleresca è sospesa in un precario equilibrio al di sopra del sistema dei generi dell'Italia medievale, proponendosi essa – come traspare dalla rivisitazione del genere compiuta dalla *Tavola Ritonda* – come innocuo svago letterario e, allo stesso tempo, come angolo di promozione di un concreto impegno civile incardinato

intorno ai valori cristiani, insieme piacevole divagazione “esterofila” ma anche cantuccio nel quale volgersi alla speculazione filosofica.

L’omaggio intertestuale, che il compilatore toscano tributa alla tradizione, letteraria e non, alla quale la *Tavola Ritonda* attinge a piene mani, è duplicemente orientato: è un tributo a quel recente passato cavalleresco testimoniato dal *Tristan en prose*, che nella Toscana trecentesca non cessa di alimentare una mitologia che suggestiona l’immaginario collettivo, tanto aristocratico, quanto borghese e popolare; ma è anche il risultato della proiezione, sulla leggenda arturiana, delle conoscenze che al compilatore toscano provengono dalla sua cultura eclettica, di matrice inequivocabilmente italiana.

L’assunzione di un fardello doppio, in cui il peso dell’eredità letteraria si somma a quello di un nuovo bagaglio morale e scientifico, sancisce, naturalmente, la relatività della creazione artistica, ma non pretende sicuramente di annientarla. L’originalità del compilatore toscano risiede nella eccentricità del suo progetto di riscrittura rispetto al panorama degli altri *Tristani*, nella perizia architettonica con la quale sovrintende al disegno di soppressione degli episodi ritenuti superflui e, contemporaneamente, all’*inventio* di materiali nuovi, nelle piccole perle di arguzia, dal sapore proverbiale e sentenzioso, che egli dissemina ovunque nel testo e che impongono ai suoi lettori una “interpretazione guidata” delle vicende.

Il mito tristaniano diventa così, nelle sue mani, un canovaccio, del quale si può nuovamente officiare la ritualità, un po’ sul serio e un po’ per gioco. Perché la *Tavola Ritonda* è anche il consapevole specchio di una società, come quella comunale, che ama “giocare” ai cavalieri: sia perché, molto prosaicamente, il titolo di cavaliere consentiva l’accesso a una serie di cariche cittadine, sia perché nel gioco, e nella sua trasfigurazione immaginativa, si nasconde un’infinita fonte di insegnamenti. La stessa *Tavola Ritonda* è attenta alle potenzialità di rappresentazione legate ai *ludi* cavallereschi. Gli scacchi, per esempio, che nel *Tristan en prose* assistevano muti all’assunzione del filtro d’amore da parte di Tristano e Isotta, nel testo toscano diventano un dispositivo di simbolizzazione delle dinamiche amorose e cortesi. E così gli innumerevoli duelli e gli irrinunciabili tornei, nei quali parrebbe unicamente che si giochi a “fare la guerra”, in realtà inducono nel testo, nel loro continuo sfiorare la morte, un’atmosfera di fine imminente, che costringe i cavalieri, questa volta sul serio, a interrogarsi sul senso della propria civiltà, sulla caducità dei valori che essi si ostinano, talvolta immotivatamente, a perpetuare, sulla deriva irrazionale di certe *coutumes*. Gli stessi travestimenti dei personaggi (Tristano che si finge monaco, folle, eremita) o le beffe delle quali cade vittima Dinadano, il *savio disamorato*, potrebbero sembrare nient’altro che

giochi, messinscene dal sapore teatrale, eppure sono moniti rivelatori dei pericoli insiti nel potere illimitato della “parola”.

La “verità” del romanzo arturiano, nella particolare declinazione che di questo genere offre la *Tavola Ritonda*, non discenderà più, allora, dall’ostentazione della presunta storicità dei fatti che essa riporta, o dall’esibizione di una patente letteraria che dovrebbe provenirle da una fonte latina, come accadeva nel *Tristan en prose*. La verità del messaggio del romanzo cavalleresco nella rivisitazione della leggenda compiuta dalla *Tavola Ritonda* discenderà piuttosto da un’operazione di razionalizzazione e di moralizzazione della leggenda tristaniana.

Quando si parla di razionalizzazione e di moralizzazione del mito tristaniano si intende un insieme di interventi sulla traduzione dell’ipotesto francese che si articola a più livelli e che prevede: 1) la generale emarginazione del meraviglioso bretone (ma non la sua completa eliminazione) e la conseguente rifunzionalizzazione del soprannaturale magico in senso “scientifico”; 2) la volontà di instaurare un dialogo con la contemporaneità: la *societas* arturiana è esemplata su quella comunale, e di essa la *Tavola Ritonda* trattiene la mentalità, gli schemi di ragionamento, il vocabolario, i proverbi, la toponomastica; 3) la presenza di allusioni, più o meno esplicite, alla produzione lirica, paraletteraria, filosofica, scientifica, religiosa dell’Italia due-trecentesca; 4) una scansione del tempo rimodellata sulla misura cristiana, e la corrispondente “agiografizzazione” della storia del protagonista Tristano.

La *Tavola Ritonda* si divide quindi tra intrattenimento ed enciclopedismo. L’enciclopedismo che ne innerva la stesura è l’espressione della volontà di dominare filosoficamente e scientificamente i fatti di cui Tristano è protagonista. La fiducia delle grandi compilazioni francesi nelle potenzialità della letteratura ciclica lasciano il posto, in Italia, alla preferenza per un’articolazione biografica del romanzo, che produce un effetto di “tristanocentrismo”, comune a tutti i volgarizzamenti italiani. Ma affinché il romanzo biografico esplori al massimo grado le possibilità di divenire *Bildungsroman* e insieme *speculum*, occorre che la prosa si ancori alla verità di un sapere che le preesiste e al quale essa rimanda, un sapere che si trova al di fuori del libro stesso e precede l’apparizione della leggenda tristaniana. Solo così la storia di Tristano e dei cavalieri erranti potrà risultare “credibile” agli occhi di un pubblico che, proprio in quel Trecento che assisterà all’affermazione del magistero delle “Tre Corone”, è pronto a volgere il proprio interesse verso altre letture. La *Tavola Ritonda* non sarà più, quindi, veridica in quanto traduzione di un testo latino, ma semmai in quanto traslitterazione di un libro ben più prestigioso, quello della Natura, a sua volta riflesso del gran libro divino.

Ecco perché l'interprete che intenda cogliere il senso profondo della riscrittura della *Tavola Ritonda* dovrà andare oltre la semplice presa d'atto dei mutamenti indotti dalla migrazione di un prodotto culturale dalla Francia all'Italia. Non si tratta semplicemente di redigere la "contabilità" di un fenomeno letterario: il meccanico computo delle entrate e delle uscite dal vecchio sistema semiotico al nuovo, per quanto meticoloso, non riuscirebbe infatti a dare conto della rivoluzione epistemologica intrapresa dal compilatore della *Tavola Ritonda*, capace di realizzare una vera e propria palingenesi dell'"arturiano" attraverso un cauto accostamento del mito a tradizioni e saperi che oggi definiremmo "paraletterari".

Il sistema intertestuale complesso e polifonico e l'insistito gusto per la citazione scritturale si nutrono infatti, nella *Tavola Ritonda*, della lezione delle scienze medievali, il cui lascito proviene da enciclopedie, raccolte di massime, sapienziari, compendi di *auctoritates*, che costituiscono il retroterra di una cultura poliedrica della quale è difficile individuare fonti precise, perché la provenienza di questo tipo di sapere si perde nelle nebbie di una biblioteca virtuale di origine prevalentemente mnemonica. L'enciclopedismo della *Tavola Ritonda* riorganizza e riscrive l'universo tristaniano, inevitabilmente intaccando anche gli episodiche della leggenda, quelli intorno ai quali probabilmente dovevano essere sorte, nel pubblico, le perplessità più martellanti. A chi voleva screditare un amore che, per quanto nato meccanicamente in virtù dell'azione del filtro, conservava intatta la propria carica sovversiva, il compilatore toscano ribatte immaginando la pozione d'amore come un ritrovato medico tanto potente da riuscire persino a modificare la stessa composizione della materia fisica e a unire, al destino degli amanti, anche i fedeli compagni della coppia, Brandina e Governale, e i loro affezionati animali, la cagnolina Idonia e il cavallo Passabrunello. Non ci sarà da stupirsi allora che l'amore sia scaturito subitaneo nel cuore dei due giovani amanti: nessuno avrebbe potuto resistere al travolgente potere d'attrazione del *beveraggio amoroso*. Questo "accomodamento" della lettura del filtro in chiave "chimica" serve chiaramente ad apportare una giustificazione scientificamente plausibile all'immoralità di una passione insofferente ai vincoli feudali, matrimoniali e sociali. E se nel famoso episodio del *rendez-vous* sotto il pino, che la letteratura medievale aveva riscritto infinite volte, si raccontava dell'inganno ordito da Tristano e Isotta ai danni dell'ingenuo re Marco, che almeno esso diventi l'occasione per portare in scena le potenzialità della parola "politica", di cui Tristano dimostra di essere perfettamente padrone quando costruisce, con l'ausilio di Isotta, un'articolata concione grazie alla quale riuscirà a strappare al sovrano la concessione di un regno per il fidato Governale. Allo stesso modo, i palazzi di vetro che il *Tristan en prose* eredita dalla mitologia celtica, quei castelli aerei sospesi fra le nuvole a collegamento con l'Altro Mondo, e che il compilatore

toscana immagina eccessivamente paganeggianti per la sensibilità cristiana del suo pubblico, vengono “rivestiti” nella *Tavola Ritonda* dal simbolismo scientifico preso in prestito direttamente dalla letteratura naturalistica dei lapidari. Lo stesso *écu fendu* – lo scudo diviso in due che il *Lancelot en prose* aveva concepito come simbolo iconico dell’amore tra Ginevra e Lancillotto – non è più solo un complice efrastico dei giochi di *mise en abyme* già esperiti nel modello francese, ma diventa esso stesso corpo metamorfico destinato a perire con la morte degli amanti.

All’interno di questa tendenza enciclopedica della *Tavola Ritonda* si colloca anche il rapporto che l’opera instaura con la letteratura italiana contemporanea. Nel rimandare insistentemente al *buono libro di tutte le storie*, rispetto al quale la *Tavola Ritonda* si presenta come una sorta di “ipertesto miniaturizzato”, il compilatore toscano rivela la sua personale “anxiety of influence”, comprensibile in un momento in cui la letteratura italiana delle origini comincia a edificare il proprio canone. A cominciare da Dante, naturalmente, che, fin dalla pubblicazione delle prime terzine, acquisisce immediatamente un valore esemplare, non solo per la rivoluzione letteraria connessa con l’apparizione della *Commedia*, ma anche per il valore modellizzante di un esperimento in grado di rivisitare e rendere sistematica, coniugandola con la poesia, l’intera enciclopedia dei saperi medievali e classici, che Dante inserisce all’interno di un percorso biografico immaginato come un cammino penitenziale, finalizzato alla salvezza dell’uomo. Recepito, con intempestiva sensibilità, il mutamento di rotta indotto dall’“effetto-*Commedia*” nel riassetto del sistema dei generi letterari, il romanzo biografico, ancorché tristaniano, potrà allora offrire al compilatore toscano un’architettura perfettamente funzionante, entro la quale calare un frastagliato insieme di saperi, solo apparentemente disarticolati. Lo scopo ultimo sarà quello di disvelare i vincoli profondi che legano, in un tutto organico, l’amore profano, la realizzazione di sé e la ricerca di Dio. È questo il primo insegnamento che il compilatore toscano potrebbe aver tratto dalla sua precoce esperienza di lettore della *Commedia*, che non si limita alle sole reminiscenze, ormai unanimemente conclamate, del canto V dell’*Inferno*. L’influsso della *Commedia* all’interno della *Tavola Ritonda* non si esaurisce infatti nel tentativo di fare di Tristano e Isotta, retrospettivamente, il contraltare arturiano (e incolpevole) di Paolo e Francesca, e di mondare così la coppia bretone da una colpa che, grazie al potere “medico” del filtro, non ha la possibilità di tramutarsi in peccato, in quanto estranea al libero esercizio della volontà personale. La suggestione che emana dalla *Commedia* sembra prendere corpo, nella *Tavola Ritonda*, in piccole concrezioni di senso, nella forma di locuzioni e stilemi nei quali si avverte il ritmo inconfondibile del verso dantesco, anche se risulta difficile stabilire fino a che punto

siano queste citazioni consapevoli o siano invece riflesso della cristallizzazione, attestata anche ad un livello popolare, delle sentenze della *Commedia*. Di sicura ispirazione dantesca sono invece le innovative sperimentazioni sul significante, sia nell'ambito dell'onomastica che della toponomastica, che fanno della *Tavola Ritonda* l'erede di una letteratura, come quella francese, che all'*interpretatio nominis* e al *senhal* aveva affidato i segreti della propria scrittura, e, allo stesso tempo, la "pioniera" di una tendenza in via di consolidamento nella novellistica italiana, che raggiunge intensi picchi espressivi proprio nell'esplorazione dei campi di forza che si irradiano dai nomi dei personaggi.

In tempi ormai lontani dalle preoccupazioni di ortodossia al magistero crociano, si è però consci che il canone letterario italiano dei primi del Trecento è ben lungi dal coincidere unicamente con l'apporto dantesco o stilnovistico. C'è anche questo, naturalmente, soprattutto nelle scene della *Tavola Ritonda* maggiormente compromesse con la riflessione d'amore, fortemente debitrice della teorica erotica elaborata da Andrea Capellano. E si avverte l'eredità della lirica italiana anche quando i *lais* si tramutano in aurorali prove di sonetto o nel proliferare all'interno del romanzo toscano degli scambi epistolari, riflesso dell'attenzione della retorica contemporanea alle *artes dictandi*, impegnate in quel preciso momento storico a fornire gli strumenti tecnici per una comunicazione retoricamente efficace, decisiva nella gestione della *res publica*. E se a Guittone d'Arezzo si deve la composizione di un epistolario esemplare (le sue *Lettere* sono del 1294), sarà soprattutto la sua corona di sonetti incardinata intorno alla figura d'Amore (*Del carnale amore*, composto dopo la conversione del 1265) il riferimento poetico al quale il compilatore toscano sembra alludere in uno dei dialoghi in forma di scambio in tenzone che vedono contrapposti il paladino dell'amore cortese, Tristano, e l'incarnazione del controcanto d'amore, Dinadano.

Al di là di queste preziose tessere tratte da autori eccellenti, si avverte la vicinanza della *Tavola Ritonda* a un modello culturale che attribuisce alla letteratura una funzione eminentemente sociale, educativa, in grado di strappare la riscrittura toscana alla rigida autoreferenzialità del modello francese. Ecco allora che la *Tavola Ritonda* si volge alla trattatistica didascalica, didattico-sapienziale, (pseudo)scientifica, florilegistica per risignificare il testo in direzione erudita. Così com'è d'obbligo in un Medioevo che guarda sospettoso all'impertinenza del nuovo, il cambiamento letterario è possibile attraverso il ricorso a una tecnica combinatoria, basata sul reimpiego di fili prelevati ad altri telai.

"Fare enciclopedia", per il compilatore della *Tavola Ritonda*, non significa semplicemente accorpare in modo caotico conoscenze, o affastellare disordinatamente nozioni, ma utilizzare lo scheletro del *Tristan en prose* al fine di instaurare una dialettica tra generi e fonti, in grado

di interpellare un'enormità di testi e tradizioni, sia orali che scritte. Si mescolano così nella *Tavola Ritonda* i retaggi sapienziali e un ampio ventaglio di letture di impianto fideistico, ma non si disdegnano neanche le conoscenze che provengono dalle “arti meccaniche”, dalla medicina soprattutto. Il testo tristaniano viene usato a mo' di *exemplum*: inspessita l'interpretazione dottrinale e naturalistica, la possibilità di apportare un vero *progressus scientiarum* è contemporaneo alla caduta di una prolissità che poteva risultare nociva alla diffusione del testo stesso. In particolare, il retroterra culturale che informa la *Tavola Ritonda* sembra essere fortemente intriso di medicina. La teoria umorale di matrice ippocratica fornisce una motivazione scientifica alle inspiegabili improvvise reazioni fisiche dei cavalieri, mentre la stessa esplosione della follia può essere irreggimentata entro le rassicuranti maglie della trattatistica sorta intorno alla nozione di *amor hereos*. Il desiderio del compilatore non è tanto quello di fare del proprio testo uno strumento di divulgazione scientifica, quanto di trattenere il riflesso delle conoscenze che dovevano essere presumibilmente condivise da qualunque lettore medio, in un momento in cui i confini tra le discipline – specie tra l'ambito letterario e quello medico – erano di certo molto più labili e sfrangiati.

La scelta di volgersi alla produzione dottrinale e, *lato sensu*, filosofica due-trecentesca coinvolge anche aspetti più strettamente stilistici. Da essa, infatti, la *Tavola* mutua spesso le cadenze sintattiche e le clausole ritmiche, oltre che alcuni automatismi propri dello stile formulare che la caratterizza. Incastonate tra le intercapedini dell'ipotesto francese, le nuove riflessioni teoriche “colonizzano” gli spazi narratoriali e prendono la forma di vere e proprie glosse, talvolta semplici chiose a carattere illustrativo o metanarrativo, talvolta cataloghi esplicativi, che denotano la continua ansia “tassonomica” del compilatore e il suo atteggiamento indicizzante.

Sono quindi tre i linguaggi che confluiscono nella *Tavola Ritonda*. Il primo linguaggio, quello squisitamente letterario, è l'esito del radicamento della riscrittura toscana nel mondo narrativo del *Tristan en prose*, che viene arricchito dalla conoscenza diretta di altre fonti arturiane, come il *Lancelot en prose*, la *Mort le roi Artu*, la *Queste del Saint Graal*, *Guiron le Courtois*, interpolate autonomamente e con grande libertà, e dalla riproposizione di alcuni episodi che provengono dalle versioni metriche del mito tristaniano, dai poemi di Thomas e Béroul, dalle *Folie Tristan*, e dai cantari arturiani in ottave. A questo linguaggio “letterario” si sovrappongono poi il linguaggio del “pulpito” e quello del “banco del mercante”. La speculazione sul *peccatum oris*, per esempio, che rifluisce nella *Tavola Ritonda*, spesso vicina agli schemi predicativi e catechetici degli Ordini Mendicanti, mira a edificare una disciplina etica: il carattere sentenzioso dello stile, i proverbi e gli esempi, che funzionano come

parabole, il rimando continuo all'*auctoritas* biblica, sono gli accorgimenti tipici di una letteratura intrisa di una religiosità immediata e popolareggiante. La riflessione provvidenziale sul ruolo dell'uomo nella società propone una griglia esemplare ed esemplificativa di regole sociali e morali maggiormente consona a un nuovo pubblico che si muove ormai sugli orizzonti aperti del dinamismo mercantile. Anche il linguaggio dei mercanti – che ruota intorno a parole-chiave come *danno*, *utilità*, *vantaggio*, *derrata*, *costo* – entra in misura sensibile nella *Tavola Ritonda*, soprattutto grazie alla riscrittura del personaggio di Dinadano.

Se poi il reclutamento massiccio dei *realia* è una tendenza generalizzata nella *Tavola Ritonda*, la riflessione sulla *mimesis* si presta a essere declinata anche sul versante artistico, attraverso un percorso di avvicinamento tra il linguaggio visivo e il linguaggio letterario. Il ricorso all'*ekphrasis*, ulteriore tratto distintivo della *Tavola Ritonda* rispetto agli altri *Tristani* italiani, diventa allora uno strumento per disegnare dei nuovi percorsi che uniscono idealmente l'araldica, l'architettura, la pittura e la scultura. La raffigurazione topica di Cupido diventa, per esempio, l'occasione per riflettere, a partire dagli attributi tradizionali del dio d'Amore, sulla casistica erotica. La realizzazione di una statua di Isotta, trasformata in un vero e proprio feticcio in grado di catalizzare le spinte libidiche dei personaggi, si presta invece a dare la parola a un desiderio represso, che può reclamare, attraverso il ricorso al linguaggio iconico, il proprio diritto di espressione in una forma artistica. O ancora, l'occasione offerta dalla visita resa da Carlomagno alle statue dei più importanti cavalieri erranti può servire per riflettere metanarrativamente sul senso di una letteratura, come quella arturiana, che con l'epica carolingia si trova storicamente in concorrenza, e per aprire un varco verso forme letterarie di fissazione della memoria e di "musealizzazione" della storia. Si coglie, a fare da sfondo a queste originali aggiunte dal taglio efrastico, il processo di rivalutazione del ruolo dell'artista che si andava compiendo in quegli anni in Italia, e che porta la *Tavola Ritonda* a interrogarsi sullo statuto dei protagonisti "reali" – non solo artisti, ma anche committenti, fruitori, mercanti, collezionisti – che ruotano intorno al mondo della produzione e della ricezione dell'arte. Sarà allora possibile una nuova contrattazione tra un mondo logocentrico, dominato dalla piena fiducia nel potere gnoseologico della parola letteraria, e un'esperienza artistica di complementarità testo-immagine, che sfocerà nell'elaborazione di un vero e proprio ciclo illustrativo a corredo della versione padana della *Tavola Ritonda*.

Ma la cifra del cambiamento operato nella riscrittura del *Tristan en prose* si coglie anche nell'alternanza tonale e nell'estrema varietà lessicale del vocabolario ritondiano, nel quale si avvicendano registri comici, sentenziosi, proverbiali, umoristici, religiosi, giuridici. Queste

spinte al plurilinguismo procedono di pari passo con la teatralizzazione delle vicende e con un processo di parcellizzazione della compilazione in prosa, che avvicinano la *Tavola Ritonda* alla novellistica. Se infatti i luoghi testuali nei quali trovano espressione le istanze narratoriali e autoriali vengono occupati, come si è detto, dalla vocazione esegetica del compilatore, le occasioni per fare del “teatro” nel romanzo si moltiplicano negli scambi dialogici, riscritti in modo tale da velocizzare l’azione, e mescolare *humour* e parodia degli stereotipi del genere “romanzo”. La composizione si fa serrata, incalzante, e l’antifrasi diventa il dispositivo retorico di una continua e consapevole oscillazione tra una fiducia oltranzistica nell’arturianesimo, roccaforte dei sogni cavallereschi, e una certa paternalistica accondiscendenza a riproporre, con occhio critico, le aporie di un mondo che appare ormai anacronistico nel clima preumanista che serpeggia nella Firenze del Trecento. A fare da collante alle contraddizioni di un’estetica così discorde, che tenta di inglobare le complesse stratificazioni semantiche in un’irraggiungibile unità superiore, vi è sempre l’ironia del compilatore della *Tavola Ritonda*, e quello sguardo insieme ingenuo e smaliziato, talvolta scettico tal altra estatico, di chi osserva una civiltà come *a posteriori*. L’impossibilità di chiudere entro un sistema valoriale e morale completamente coerente il mondo narrativo di Tristano rimane il suo cruccio e insieme la sua partita persa, nonostante i tentativi di creare giochi prospettici di *complétude* attraverso la stesura di liste e inventari degli oggetti dell’“arturiano”.

Di fronte alla sensazione di un prodotto letterario che rimane fundamentalmente irrisolto – come spesso capita ai testi che cavalcano le mode culturali “di consumo”, magari, come in questo caso, con un’intenzione edificante –, non resta che constatare la natura ibrida del testo toscano e, a partire da questo assunto, ripensarne anche la collocazione in seno alla letteratura italiana delle origini. Diventa difficile infatti, alla luce dei differenti linguaggi che vi confluiscono, catalogare pacificamente la *Tavola Ritonda*, nel sistema dei generi letterari medievali, sotto la dicitura “Romanzi cavallereschi in Italia”. Superato qualche automatismo interpretativo semplificante ad uso delle moderne storie letterarie, sarebbe opportuno collocare la *Tavola Ritonda* nell’area di intersezione tra questa “etichetta” di genere e la letteratura di stampo didattico. La ricchezza di elementi nuovi, riconducibili a un progetto definito qui in modo approssimativo come “enciclopedico”, e l’organizzazione di essi all’interno di una struttura di ampia portata, complessa ma articolata in modo equilibrato, rendono la *Tavola Ritonda* più che altro un’opera di transizione, posta a cavallo tra i romanzi cavallereschi “tradizionali” e la produzione scientifica e moraleggiante, più in sintonia con le

moderne richieste di un mercato “editoriale” che procede a passo svelto verso il recupero dell’eredità classica e il rifiuto del lascito medievale.

La *Tavola Rotonda* risente di un’ambivalenza che colpisce anche l’asse portante della narrazione, il suo fondamento ideologico. La cavalleria, per esempio, non è più un’istituzione composta unicamente dagli eccellenti eroi della Tavola Rotonda, ma si allarga ad accogliere *homines novi*, desiderosi di compiere in essa il proprio *cursus honorum*. E ciò non significa solo, come si narra in conclusione di romanzo, che la cavalleria diventi, a seguito della morte di Tristano, pigra, corrotta, amante del lusso e dell’agio, fiacca e codarda: non vi sarebbe in questo alcuna novità, dato che gli strali contro la degenerazione della cavalleria erano già appuntati nella *Mort le roi Artu*. Semmai la *Tavola Rotonda* pone il lettore di fronte a una cavalleria diversa, che si specchia in quella, di recente formazione, della cultura comunale italiana, della quale si coglie l’immagine in filigrana.

Ecco allora, reclutati tra le fila dei paladini di Artù, cavalieri dall’aspetto inequivocabilmente monacale, che rifuggono i beni terreni e conducono una vita all’insegna della castità e della morigeratezza dei costumi. Il caso più emblematico è quello offerto da Meliadus, sovrano del Leonois, e padre di Tristano, vicino, nella *Tavola Rotonda*, al paradigma offerto dall’esempio di Cristo. Ed ecco comparire anche un cavaliere *pitetto* come Ferragunze, padre adottivo di Eliabella, la moglie di Meliadus, non ammesso a sedere al collegio della Tavola Rotonda, ma desideroso comunque di far figurare il proprio nome tra gli “astri” del mondo arturiano nel grande libro che della cavalleria errante custodisce la memoria collettiva. Ferragunze riesce nell’obiettivo di vedere celebrate le proprie “gesta”, in nome dell’impronta “cristiana” delle sue virtù cavalleresche, e si propone dunque ai lettori come modello di un’ascesa sociale possibile e persino auspicabile, se suffragata dall’onestà e dalla rettitudine.

E poi c’è un personaggio come quello del duca Bramante, che incarna un altro ideale ancora, quello del potente signore medievale, mecenate eccentrico, amante dell’agiatazza e dello sfarzo, che si circonda di curiosità esotiche e allontana, in adesione a una visione epicurea della vita, ogni dolore, fisico e psicologico. C’è posto anche per la filosofia più “pratica” di chi interpreta la cavalleria con una mentalità imprenditoriale, come Dinadano, araldo della giusta misura e di un individualismo sensibile al richiamo del mercato e al principio dell’apparire, il cui lessico è irrefutabilmente venato di imprestiti a quello dei *mercantanti*. Persino il senso ultimo della *quête* può essere intaccato “dal basso”, come da quei Cornovagliesi che, nella redazione padana della *Tavola Rotonda*, sono i portavoce delle istanze di una modesta borghesia a cui i sogni di gloria della cavalleria errante non

interessano affatto, e che preferirebbero condurre una vita serena, nel proprio focolare domestico, e soprattutto lontani da guerre e missioni di cui non comprendono e non condividono il senso.

Il messaggio della *Tavola Ritonda* è chiaro: la visione di una cavalleria monolitica, imperniata sulla fedeltà al proprio signore e perfettamente a proprio agio in un sistema feudale organizzato per caste chiuse, si fa estremamente frastagliata perché la stessa nozione di *aventure* si presenta ormai multifaccettata, e la *quête* non è più solo cavalleresca, ma anche mercantile, politica, domestica o artistica. Gli stilemi e le tipizzazioni ereditate dalla letteratura arturiana funzionano ancora bene nell'obiettivo di trasfigurare la realtà contemporanea, che però reclama con forza il proprio diritto di cittadinanza. È in questo senso che la *Tavola Ritonda* si pone spesso come "specchio": il modello del buon signore proviene direttamente dalla Bibbia e dalla letteratura sapienziale di matrice salomonica. La *Tavola Ritonda* cerca così di contribuire all'elaborazione dei caratteri che si ritengono necessari alla formazione dell'*élite* dirigente comunale. Alle disgreganti forze di una civiltà barbarica in cui i più forti dominano con la paura, la potenza e la rapina, la *Tavola Ritonda* intende sostituire una nuova civiltà, le cui leggi siano attraversate da un afflato associativo e solidaristico, e in cui la riflessione politica venga traghettata nel dominio dell'etica.

I personaggi stessi si fanno decisamente più contraddittori, difficilmente inseribili all'interno di rigide categorie umane, nonostante il narratore cerchi di inquadrali nella rassicurante antonimia "buoni-cattivi", ma senza riuscire a farla funzionare perfettamente, sopraffatta com'è dalla sua capacità di esplorazione psicologica.

Lancillotto, pari di Tristano (e qui per la prima volta anche suo parente), sua ideale pietra di paragone, già marginalizzato nel *Tristan en prose*, recupera terreno nella *Tavola Ritonda* all'inizio del romanzo, in adesione, probabilmente, a un progetto generale di fusione della traduzione del *Tristan* con altri testi provenienti dal ciclo del *Lancelot-Graal*. Anche il suo personaggio non è di certo immune ai mutamenti suggeriti dall'ironia del compilatore toscano. Lancillotto assume infatti i panni del cavaliere villano, quando incontra il finto monaco Tristano nella foresta e vorrebbe sottrargli la dama che egli conduce, oppure quelli del cavaliere poliglotta, che si rivolge in una lingua straniera a Federiel, il Saraceno signore della Dolorosa Guardia, o del buon signore che, nell'atto di rifondare la propria città natale, applica una lungimirante politica di agevolazioni fiscali, che mira ad attirare nuovi coloni. Emerge comunque l'assoluta secondarietà di Lancillotto (e ancora più di Ginevra) che impedisce la creazione di quegli effetti di specularità tra le due coppie eccellenti che era stato invece possibile instaurare nel *Tristan en prose*.

La stessa Isotta ha ben poco della dama ineffabile, impregnata di quel lirismo doloroso e patetico che nelle versioni metriche facevano di lei un'eroina tragica. Ma d'altronde, pur lontana dalla statura che possedeva nelle redazioni precedenti della leggenda, e sebbene le sia sostanzialmente interdetta la possibilità di incarnare ancora compiutamente il codice della *fin'amor*, è Isotta l'unico oggetto del desiderio e su di lei convergono i sogni, i sentimenti, i pensieri non solo di Tristano e di Marco, ma anche di Palamede, di Kahedin e dello stesso Lancillotto nei panni, come si ricordava poco sopra, del cavaliere villano. È soprattutto nei passaggi della *Tavola Ritonda* più lontani dagli episodi che ci sono stati consegnati dalla tradizione che si coglie la centralità che il compilatore toscano conferisce a Isotta come ad altri personaggi femminili. Nella *Tavola Ritonda*, per esempio, Isotta è autrice di una lunga preghiera, nella quale ripercorre le tappe principali della vita di Cristo. Impossibilitata a rivestire un ruolo attivo nelle avventure in cui Tristano rischia la morte, il suo intervento è però sempre decisivo, che si tratti di intercedere per ottenere la grazia divina, o di muovere a pietà, con il suo pianto inconsolabile e le sue suppliche accorate, gli avversari di Tristano, o ancora di indirizzare al padre Languis, che vorrebbe condannare ingiustamente a morte Tristano, un'impegnativa concione sugli attributi che ogni sovrano dovrebbe possedere per essere definito un re giusto. Isotta diventa quindi nella *Tavola Ritonda* un soggetto narrante e un soggetto politico, padrona com'è della parola "sociale", così come di quella religiosa e poetica, essendo anche autrice di sonetti e lettere, esemplati sui modelli lirici e dettatori contemporanei. Il processo di riorientamento del femminile si riflette poi sulle altre donne che affollano la galleria al femminile della *Tavola Ritonda*: Largina, Tessina, Medea, le virago del regno Femminoro sono ambigue figure, espressioni di una femminilità controversa che suscita, nei personaggi che stanno loro intorno, insieme ammirazione e disapprovazione. La stessa Brandina, la fedele ancella di Isotta, nel testo toscano acquisisce uno spessore diverso, che la trasforma, in alcune occasioni, nella consigliera di Tristano e che le consente di entrare in possesso di parte di quel sapere medico che la tradizione assegnava a Isotta e alla madre, la regina d'Irlanda.

Si amplifica poi, nella *Tavola Ritonda*, quella viltà senza alcuna possibilità di appello che il *Tristan en prose* aveva già attribuito al re Marco al fine di salvaguardare la perfezione di Tristano. Lo stato di abiezione del sovrano trascina con sé, nella degradazione morale, l'intero popolo di Cornovaglia, e serve a mascherare e "autorizzare" l'illegittimità degli attacchi sferrati da Tristano all'ordinamento feudale. Nella *Tavola Ritonda*, la condanna che viene comminata al re Marco quale punizione per l'uccisione di Tristano è la meno onorevole che si possa immaginare per un sovrano: imprigionato dentro una gabbia di ferro sospesa da una

torre alta ottocento piedi, viene obbligato al pesante contrappasso di fissare il monumento funebre di Tristano e Isotta che si trova proprio lì di fronte, ingozzato di cibo e costretto a morire, come si legge nel testo, di grassezza.

Dell'aspetto, tipico nella leggenda tristaniana, del vassallo infedele al proprio signore, della passione in aperto contrasto con le regole della società civile, la *Tavola Ritonda* non trattiene la benché minima traccia. E d'altronde, lo stesso sistema consuetudinario è scompaginato dall'interno. Meliadus, per esempio, accetta la signoria del re Artù dopo un lungo periodo di scontro, e lo fa non per timore di una guerra infinita, e neanche per vigliaccheria, ma come volontario atto d'amore, espressione di un desiderio spontaneo di annessione a un'istituzione culturale e ideologica, la Tavola Rotonda appunto, concepita come una federazione di stati indipendenti, che lascerà intatta la sostanziale autonomia del Leonois.

Cambiano, e di molto, anche le immagini di altri cavalieri. Kahedin, il cognato di Tristano, fratello di Isotta dalle Bianche Mani, viene sottoposto a un vero e proprio processo di paradigmizzazione volto a trasformarlo nell'emblema dell'amore infelice, secondo una visione fisiopsicologica del "mal d'amore" che attinge alla sintomatologia descritta nella produzione medica sull'*aegritudo amoris*.

Ma è senza dubbio Dinadano il vero *maître à penser* della *Tavola Ritonda*, in una misura ben maggiore rispetto al ruolo di contraltare della filosofia del romanzo arturiano che già possedeva nel *Tristan en prose*. Dinadano è la perfetta "spalla" narrativa dei giochi comici che Tristano si diverte a ordire, proprio perché prende tutto sul serio, se stesso come gli altri, ed è per questo che la follia e la dismisura che sembrano cogliere i cavalieri intorno a lui lo lasciano esterrefatto. Il *savio disamorato* è soprattutto l'espressione del controcanto del desiderio; per lui la felicità in amore è nient'altro che un'irraggiungibile utopia. Eppure anche Dinadano non mancherà di cadere intrappolato nelle pastoie d'amore, salvo poi ritrarsi ferito e sdegnato per riabbracciare con maggiore convinzione il proprio scetticismo pessimista. Cavaliere spesso pavido, e orgogliosamente attento al proprio tornaconto personale, è, proprio per questo, un abile oratore, perché si affida al discorso, al dibattito polemico, al tono impertinente e beffardo delle sue lunghe tirate misogine o anticavalleresche, per esprimere, almeno retoricamente, la propria personale declinazione della missione arturiana. La sua ribellione al sistema ideologico che informa il genere "romanzo" si generalizza a tal punto nella *Tavola Ritonda* da fare di lui il latore delle istanze metanarrative. Dinadano diventa così, nella *Tavola Ritonda*, il guardiano della giusta misura, posto a sorveglianza della razionalità di una società sempre in bilico sull'orlo dell'iperbole e della vanteria immotivata: a lui spetta

lo svelamento dei meccanismi narrativi e degli automatismi diegetici, a lui la messa in luce delle storture presenti nel ragionamento di quei personaggi aporetici che si moltiplicano nelle lande deserte del reame di Logres, nonché dell'ingiustizia di quei costumi che i suoi compagni vorrebbero liquidare semplicisticamente con una risata.

Ma è soprattutto il personaggio principale, Tristano, a subire il destabilizzante contraccolpo delle nuove forze che agiscono nella riscrittura toscana, e che gli causano l'intermittente perdita del proprio baricentro identitario. Anche nella *Tavola Ritonda* Tristano rimane il fiore della cavalleria, lo splendente eroe della prodezza e della cortesia, afflitto perennemente da un destino che lo rende vittima della passione amorosa. Ma certo, il pensiero di Isotta lo vincola molto meno che nel *Tristan en prose* o nelle versioni metriche della leggenda. Il compilatore toscano gli concede persino una "scappatella" preisottesca, dipingendolo come uno spirito libero (e libertino) desideroso di non prendere moglie per non incappare in *impaccio di dama* e convinto a non portare corona per non vedere spegnersi, sotto il peso del regale fardello, la sua ambizione alla fama immortale.

Tristano è ancora l'eroe triste per antonomasia, l'abile schermidore e l'amante degli scacchi, il poeta che intona il lamento d'amore sulla sua arpa, l'ottimo saltatore, l'eccellente cacciatore, l'uomo dalle mille maschere insomma. Non c'è alcun aspetto della sua personalità che nella *Tavola Ritonda* venga completamente travisato: semmai si avverte un generalizzato e consapevole processo di abbassamento delle atmosfere, elegiache e malinconiche, che si respiravano nelle versioni metriche, così come di quella sensibile raffinatezza e di quella vena tragica del personaggio, che lo avrebbero infatti reso caro al Romanticismo europeo. Se Tristano era tradizionalmente il *trickster*, il vettore di un'anarchia che si esprimeva nella capacità di assumere identità multiple, l'uomo che si serviva della menzogna e dell'*engin* per ottenere i propri scopi, nella *Tavola Ritonda* l'elemento grottesco non si eleva a queste altezze mitopoietiche e si fa comicità irruenta e boccacesca. Tristano anticipa il tipo letterario del "beffatore" che troverà la propria consacrazione nella novellistica successiva, in quanto esperto conoscitore dell'arte comica del gabbare, sottile dispensatore di motti di spirito, non privi talvolta di doppi sensi erotici. Ciò che invece allontana più decisamente Tristano dalla sua rappresentazione tradizionale, è quella sorta di apoteosi del personaggio, sistematicamente tesa a offrirne un'immagine di perfezione e di "santità". Tristano è il liberatore dei popoli, il vendicatore degli afflitti, il buon cristiano e il *miles Christi*, tanto che, quando nel romanzo si diffonderà la notizia della sua morte, i pontefici di Roma concederanno l'indulgenza a quei fedeli che pregheranno per la salvezza delle anime di Tristano e di Isotta.

La perfezione di Tristano nella *Tavola Ritonda* è, a ben guardare, essa stessa di ispirazione enciclopedica: le sue *quattro fermezze* – lealtà, prodezza, amore e cortesia – altro non sono che il correlativo morale del tetradismo di ispirazione pitagorica (che a sua volta si riflette nell'umoralismo ippocratico), che il compilatore toscano ha chiaramente ben presente come modello dell'armonia che regge l'universo. Tristano diventa, insomma, *figura del mondo*, “modulo” su cui misurare le proporzioni del cosmo e, a suo modo, progenitore dell'uomo vitruviano, anch'egli contemporaneamente inscrivibile in un quadrato, quello degli elementi che assicurano l'equilibrio del mondo, e in un cerchio, quello della leggendaria Tavola Rotonda.

CAPITOLO I

Variazioni italiane sul *topos* del *grant livre*.

Il dittico proemio-congedo nella tradizione italiana del *Tristan en prose*

Io priego il re delle virtù divine
e lla sua Madre e ttutti gl'altri santi
che nel prencipio, mezzo e nella fine
piacciavi d'ascoltare a tutti quanti
di belle giostre di voler latine
che ffe' Tristan co' cavalier erranti
presso a sua morte, e d'Isotta la Bionda,
nel tempo della Tavola Ritonda.
(*Ultime imprese e morte di Tristano*)¹

1. Introduzione

Accingersi a descrivere una tradizione tanto complessa e intricata quanto quella del *Tristan en prose* (1230-1240 ca.), che si ramifica infinitamente tra diverse redazioni e forme, con manoscritti più o meno pregiati, in versioni complete o antologiche, in traduzioni o rimaneggiamenti più o meno fedeli, in diverse lingue e in differenti regioni d'Europa, impone necessariamente la scelta di una via o più vie d'accesso privilegiate e preferenziali che consentano di mettere in luce le direttrici di questa eccezionale, per dimensioni e varietà di esiti, operazione di *translatio studii* medievale.

In questa sede la strada dei prologhi e degli epiloghi apposti in apertura e in conclusione delle opere che compongono la tradizione italiana del *Tristan en prose* è apparsa come la più fruttuosa per penetrare all'interno di un universo romanzesco che si presenta bicefalo, animato com'è dalla duplice necessità di tradurre (prima, anche se solo per finzione, dal latino, e poi dal francese) per trasmettere ad un pubblico nuovo e più ampio un sapere che trova la sua giustificazione in un'*auctoritas* preesistente, e insieme di "compilare"² per consegnare al

¹ F. Cigni, *Un nuovo testimone del cantare* *Ultime imprese e morte di Tristano*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 43, 1997, pp. 131-191 (*ivi*, p. 152). I corsivi sono miei.

² E. Baumgartner, *Compiler / Accomplir*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.

lettore un tesoretto narrativo, un testo-*summa* che in virtù della sua aspirazione alla completezza nasce già vecchio in quanto risultato della giustapposizione di più intertesti.

Per risolversi ad assumere i *limina* testuali come punto d'avvio della riflessione sulla tradizione italiana del *Tristan en prose*, basterebbero anche delle ragioni meramente superficiali, come l'essere attratti in modo impressionistico dal fascino aurorale degli *incipit* e dalla quiete crepuscolare degli *explicit*. È chiaro, però, che possedere le chiavi di quelle porte che aprono e chiudono il testo regala anche l'irrinunciabile privilegio ermeneutico che possiede chi si addentra in un immenso "edificio-scultura" provvisto delle necessarie competenze architettoniche. I prologhi e gli epiloghi hanno infatti prima di tutto una funzione strutturante; la forza della capacità di sintesi delle soglie testuali deriva dalla loro specifica attitudine a contenere le spinte centrifughe del testo, a raccordare, riequilibrandole, le linee narrative di un progetto rispetto al quale esse si pongono in posizione egemonica. Una tale prospettiva conferisce anche un vantaggio di natura strettamente pratica: a fronte di opere dalla lunghezza considerevole, selezionare brevi porzioni di testo, in questo caso incipitarie e conclusive, consente di misurare agevolmente la distanza che separa i rispettivi disegni estetici o, al contrario, di mettere in risalto le strutture di lunga durata verificando, nella ripetizione formulare, quali siano quelle esigenze imprescindibili che nel tempo si cristallizzano in immagini topiche. Inoltre, come nella critica novecentesca è stato adeguatamente messo in luce – dai formalisti russi agli strutturalisti passando attraverso i teorici della ricezione –, nelle frontiere del testo si coagulano le velleità metanarrative dell'opera, prendono forma le dichiarazioni di poetica, le istanze autoriali acquisiscono una sagoma più definita e si profilano più nitidamente le caratteristiche della ricezione. La ritualità della soglia, adottate le opportune precauzioni interpretative con le quali sempre si deve maneggiare la specifica fisionomia del testo medievale³, si consuma anche nel *Tristan en prose*, per essere poi rimodulata in diverse direzioni nei suoi discendenti italiani.

L'*exordium* era considerato un elemento retoricamente imprescindibile in molti generi letterari del Medioevo⁴. Le *chansons de geste* oscillano tra un inizio *ex abrupto* o *in medias res*, ma nella maggior parte dei casi esibiscono un prologo nel quale espongono per sommi capi la materia che tratteranno, spesso avvalendosi delle classiche formule che mirano alla

³ Cfr. E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, 2 voll., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

⁴ Cfr. T. Hunt, *The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue: Tradition and the Old French Vernacular Prologue*, in «Forum for Modern Language Studies», 6, 1970, pp. 1-23. Cfr. anche E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 100-104, pp. 453-459.

*captatio benevolentiae*⁵. Il carattere oraleggiante dei *fabliaux*⁶, vera e propria «industrie du divertissement médiéval»⁷, demanda ai prologhi e agli epiloghi il compito di instaurare un rituale di «contact»⁸ o di «déconnexion»⁹. Le opere storiografiche del Medioevo francese¹⁰ sono invece fortemente condizionate dai modelli retorici latini; paradigmatiche risultano essere state le soglie testuali delle opere di Catone, Sallustio e Livio, che offrono tre diverse possibilità di impostare la narrazione; lo storiografo può infatti giustificare il proprio operato, «like Cato, by highlighting the value of history in general (*de historia*); or, like Sallust, by giving the historian's reasons for undertaking his task (*de persona*), or finally, like Livy, by presenting the material in order to elicit the interest of the reader or listener (*de materia*)»¹¹. Gli epiloghi si collocano in una posizione decisamente più marginale: la tendenza retorica a sottovalutare l'importanza della *conclusio* rispetto al rilievo solitamente conferito al prologo risulta generalizzata nel Medioevo francese, che non fa altro che replicare un atteggiamento molto probabilmente ereditato dalla tradizione latina¹².

Ma la caratteristica dei *limina* testuali che sembra essere capillarmente diffusa in tutti i generi letterari della Francia medievale è l'ossessiva ricerca di strategie finalizzate a dimostrare l'autenticità dell'opera; il desiderio di legittimarne il contenuto impone il ricorso ad una fonte autorevole, mentre gli autori, i committenti e i possessori dei manoscritti vengono sempre più spesso menzionati con l'intento di trasformarli nei garanti, non più finzionali, di questa credibilità.

Anche i prologhi e gli epiloghi dei romanzi arturiani in prosa del Medioevo francese e italiano mobilitano sì delle figure che oggi definiremmo autoriali, ma al fine di negarne l'autonomia. È difficile ricostruire l'identità di «autori» che tendono continuamente a far rimbalzare la responsabilità della scrittura verso altri libri e altre firme, provocando così una proliferazione illimitata delle fonti¹³. Già nei romanzi arturiani in versi del XII secolo, le

⁵ M. Gsteiger, *Note sur les préambules des chansons de geste*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 6, 1959, pp. 213-220.

⁶ W. Noomen, *Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 140, 1992, pp. 313-350.

⁷ *Ivi*, p. 314.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. P. Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999, in particolare le pp. 87-142 per la riflessione sui prologhi e sugli epiloghi delle opere storiografiche.

¹¹ *Ivi*, pp. 89-90.

¹² *Ivi*, p. 94: «the *conclusio* in Latin literature is generally much simpler than the *exordium*, with few motifs; the most common style, indeed, is that of so-called 'abrupt ending', an *explicit* with no more than the simplest of indications that the work is finished».

¹³ Cfr. M. Perret, *De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, in «Poétique», 50, 1982, pp. 173-182; M. Zimmermann (a cura di), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-*

sezioni liminari rappresentavano «le règne de la voix du *conte* comme instance émettrice du récit»¹⁴, ma questa stessa voce del racconto, quando dovrà prendere la parola all'inizio del *Tristan en prose*, «tranche net avec les formulations précédentes»¹⁵, portando direttamente sulla scena la rappresentazione dell'“io”. Nello spostamento verso il mondo italiano, l'istanza enunciativa del *Tristan en prose*, legata a due firme riconoscibili, vedrà progressivamente restringersi i propri campi d'azione e di parola, erosa da quella tendenza alla trasparenza e alla invisibilità di cui parlava L. Venuti a proposito dell'attività del traduttore nella cultura angloamericana novecentesca¹⁶, ma che possiamo estendere ancor più all'attività traduttoria medievale. Perché è in questo che i compilatori dei rimaneggiamenti italiani del *Tristan en prose* si distinguono dagli “autori” francesi: mentre questi ultimi, come si vedrà a breve, si trincerano dietro la finzione della traduzione da una fonte latina, gli “autori” italiani sono principalmente (ma non soltanto) dei traduttori. Ed essendolo, lo nascondono. Nonostante infatti il riferimento alla traduzione costituisca un vero e proprio *topos* degli *incipit* medievali, valido tante nelle opere più strettamente narrative quanto in quelle storiografiche, nei *Tristani* italiani la voce che diceva “io” è mantenuta, ma privata di una identità definita; allo stesso modo la figura del *translateur*, che solo nei testi della Penisola avrebbe pieno diritto di cittadinanza, è completamente schermata da un impersonale libro, lo stesso feticcio dietro al quale ci si barriera oggi in tempi di “morte dell'autore”¹⁷.

Se non si può fare affidamento sulla nozione di autore perché evanescente, non resta che guardare alla *intentio operis* che informa la stesura dei nuovi rimaneggiamenti tristaniani per comprenderne il messaggio nel quadro della produzione letteraria italiana delle origini. Da una parte nelle sezioni liminari i *Tristani* italiani dichiarano apertamente – o lo si può ricavare tacitamente nel loro silenzio/assenso – la volontà di ascrivere se stessi a un genere letterario preciso, quello del *roman en prose* arturiano, che da solo è sufficiente ad impostare l'orizzonte d'attesa del nuovo pubblico¹⁸. D'altra parte, oltre alla necessaria dialettica tra

Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des Chartes, 2001, e in particolare, all'interno della presente miscellanea, il contributo di E. Baumgartner, *Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle)*, pp. 391-400.

¹⁴ E. Baumgartner, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990, p. 46.

¹⁵ *Ivi*, p. 46.

¹⁶ L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London, 1995; trad. it. M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

¹⁷ Utile sintesi sulla questione della “morte dell'autore” nella critica letteraria novecentesca è il volume di C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

¹⁸ H. R. Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in AA. VV., *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1970; tr. it. *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 224: «non è immaginabile un'opera letteraria che si collochi in una sorta di vuoto d'informazione e non dipenda da una situazione specifica della comprensione. In questo senso ogni opera letteraria appartiene a un genere, il che

opera e genere che si instaura nel «rapporto sfondo-primario»¹⁹ e che è «sottostante a tutte le strategie testuali»²⁰, questa nuova generazione italiana di autori/traduttori/compilatori/assemblatori che si assume il compito di perpetuare una tradizione letteraria nata in una temperie culturale profondamente diversa deve necessariamente lavorare sulla «soglia dall'antico al nuovo»²¹. Per esprimere il passaggio di testimone dalla Francia del Duecento all'Italia di fine Duecento e Trecento inoltrato²², la metafora della soglia tra l'antico e il nuovo, il cui attraversamento si coagula in quelle concrezioni di senso che sono i *limina*, è particolarmente efficace nell'esprimere come «una nuova attesa, che non è più deducibile da un'esperienza sedimentata, può essere liberata tanto attraverso 'spinte accidentali', quanto anche attraverso un'anticipazione (nella figura di previsioni, utopie o di una predelineazione immaginativa)»²³. Nel rimaneggiare opere che dovrebbero limitarsi a tradurre, i compilatori dei *Tristani* italiani, in una *climax* che va dalle prime testimonianze fino all'esito più originale rappresentato dalla *Tavola Ritonda*, si fanno interpreti delle nuove attese e insieme le provocano, diventando figure ibride che fungono da raccordo dapprima tra la maschera del traduttore e quella dell'autore prima, e poi tra quella dell'autore e del lettore.

Scorrendo i prologhi e gli epiloghi delle traduzioni italiane del *Tristan en prose*, si scopre la storia della ricezione di un'opera di larghissima diffusione nell'Europa medievale, che ha generato esiti diversissimi sia a un livello contenutistico a causa del sempre nuovo approccio alla materia, sia a un livello strutturale a causa delle differenti possibilità di scansione del testo (in brani, con interpolazioni, o a circolazione extravagante). E si scopre anche che la collocazione dei prologhi e degli epiloghi non obbligatoriamente è circoscritta all'inizio e alla fine di un'opera, specialmente quando le frontiere diventano estremamente labili perché i testi da tradurre si moltiplicano all'interno della stessa opera. Come in ogni architettura letteraria costruita con la tecnica dell'*entrelacement*, chi scrive sente l'esigenza di segmentare il testo in micro-sezioni ciascuna caratterizzata dall'apposizione di formule stereotipate che indicano

equivale ad affermare semplicemente che ogni opera letteraria presuppone un orizzonte di attesa, cioè un insieme di regole preesistenti che orientano la comprensione del lettore (del pubblico) e gli permettono una ricezione apprezzativa».

¹⁹ W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978; trad. it. R. Granafèi, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 156.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, ed. A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988, p. 32.

²² W. Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 226: «ad ogni nuova lettura, è solo la dimensione temporale che cambia, ma questo è già sufficiente per cambiare le immagini, perché è la loro posizione lungo l'asse del tempo che dà inizio ai processi di differenziazione e combinazione. [...] Il carattere temporale agisce come una specie di catalizzatore per le sintesi passive mediante le quali il significato del testo si forma nella mente del lettore».

²³ *Ibidem*.

l'attraversamento di una nuova soglia narrativa²⁴. Nuovi confini, anche se decisamente più sfumati, dovranno poi essere instaurati dai compilatori e varcati dai loro lettori anche nei margini che fioriscono tra la diegesi che si sviluppa in forma prosastica e quelle pause liriche o epistolografiche determinate dall'intromissione della poesia (*lais* nel *Tristan en prose*, forme embrionali di sonetti nella Penisola²⁵) e delle lettere (da quelle francesi meno marcate a quelle italiane, segnate nel profondo dalla rielaborazione dell'*ars dictandi*) nel tessuto dell'opera. Prologhi ed epiloghi, insomma, “guardiani” del testo ed espressione miniaturizzata delle aspettative realizzate o disattese del progetto più generale che guida la stesura delle compilazioni tristaniane.

2. Il *Tristan en prose*: dal prologo di Luce alla moltiplicazione degli epiloghi

L'enigmatico “autore” che si cela dietro lo pseudonimo di Luce del Gat lascia trapelare, nel prologo del *Tristan en prose* (1230-1240 ca.), un senso di meraviglia di fronte alla grave assenza che amaramente constata mentre ripercorre mentalmente gli scaffali della produzione letteraria a lui contemporanea in lingua francese. Luce si lamenta infatti che non esistano, almeno prima del suo intervento riparatore, “traduzioni” di quel *grant livre del latin* che, a suo dire, avrebbe contenuto l'intera storia della Gran Bretagna e le avventure del re Artù e dei suoi cavalieri fino al compimento dell'impresa del Graal. «Mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois»²⁶, esclama Luce: è qui, nella latitanza della categoria dei *translateurs*, che va ricercata la *causa scribendi* di Luce.

Après ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois; car ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre beles aventures et plesanz, qui avindrent sanz doutance en la Grant Bretagne au tens le roi Artus et devant, ensi come l'estoire vraie del Saint Graal nos raconte et tesmoigne. Mes quant je voi que nus ne l'ose enprendre, por ce que trop i avroit a faire et trop seroit grieve chose, car trop est grant et merveilleuse l'estoire, je, Lucas, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres, cum chevaliers amoureux et envoisiez,

²⁴ D. de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010, in particolare si vedano le pp. 48-57.

²⁵ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 27: «l'ipotesi per noi abituale [...] di tradurre effettivamente poesia con poesia cercando di ri-produrre analogicamente anche una struttura del significante, rimane in sostanza del tutto estranea alla cultura medievale». Il caso dell'appropriazione poetica compiuta da parte della *Tavola Ritonda* secondo moduli italiani conferma il quadro generale della letteratura italiana delle origini.

²⁶ *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, I, München, Max Hueber Verlag, 1963, *Prologue*, p. 39.

enpreing a translater une partie de ceste estoire; non mie por ce que je saiche granment françois, enz appartient plus ma langue et ma parole a la maniere d'Angleterre que a cele de France, cum cil qui fui en Engleterre nez. Mes tele est ma volanté et mon proposement, que je en langue françoise le translaterai au mieuz que je porrai, non mie en cele manière que je ja i quere mançonge, mes la verité tout droitement demosterrai, et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan, qui li fu plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reame de la Grant Bretaigne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac. Et li latins meïsmes de l'estoire del Saint Graal devise apertement que au tens le roi Artus ne furent que troi bon chevalier qui tres bien feïssent a prisier de chevalerie: Galaaz, Lanceloz, Tristan. Et de ces trois fait li livres mancion sor toz les autres, et plus les loe et plus en dit bien. Et por ce que je sai bien que ce fu veritez, voudrai je encommencier a cestui point mon livre de l'estoire monseignor Tristan en tel maniere²⁷.

Il prologo non presenta la figura di un committente che abbia incaricato Luce di realizzare la traduzione di questo sfuggente “*Liber domini Tristani*”. Al contrario Luce, cavaliere inglese «sires del Chastel del Gat» vicino a Salisbury, si autorappresenta nell’atto di ricevere una sorta di ideale investitura dal sistema letterario stesso, che sembrerebbe reclamare con prepotenza l’attenzione, per troppo tempo negata, verso un’opera che viene percepita come un classico, e che dunque necessita di uno strumento divulgativo di servizio quale la traduzione, per essere immessa dentro un circuito di diffusione il più possibile ampio. In quest’ottica, Luce si assume dunque autonomamente la responsabilità traduttoria, rappresentandosi come una sorta di “animatore culturale”, che comprende i benefici che il pubblico meno colto – quello più istruito avrebbe infatti potuto leggere il testo direttamente in latino – avrebbe potuto trarre dal volgarizzamento. Le ragioni del silenzio su una materia tanto importante derivano dalla difficoltà che essa pone a chi tenti di imporle un ordine in una nuova lingua («je voi que nus ne l’ose enprendre, por ce que trop i avroit a faire et trop seroit grieve chose»²⁸).

Dove risiede l’estrema difficoltà dell’*aventure* narrativa di Luce? La prima insidia è senz’altro legata alla materia stessa oggetto della traduzione. Se il protagonista sembra essere il cavaliere cornovagliese Tristano del quale il libro latino riporta l’intera *estoire*, accanto a lui, a formare una triade eccellente, vengono menzionati altri due cavalieri che sono *a prisier de chevalerie*, cioè Galaad e Lancillotto²⁹. L’edificazione di questa triade serve, come ha acutamente rilevato D. Delcorno Branca, a istituire una sorta di «primato con riserva»³⁰: Tristano non si muove infatti più soltanto, come accadeva nelle precedenti versioni del

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Fa eccezione il prologo del ms. Paris, BnF, fr. 756, nel quale manca la rappresentazione della triade. Cfr. D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 178, n. 6.

³⁰ *Ibidem*.

Tristan, tra le coste dell'Irlanda e quelle della Cornovaglia, perché il *Tristan en prose* porta per la prima volta a compimento il progetto di fusione tra quei due cicli letterari, l'arturiano e il tristaniano, sviluppatisi l'uno alla frontiera dell'altro, ma dotati di una propria irriducibile specificità ideologica ed estetica. Fonderli in un'unica complessa architettura testuale – *grievé chose*, avrebbe detto Luce – deve aver posto non pochi problemi di riassetto del sistema narrativo nel tentativo di rendere coese e coerenti le diverse sezioni del romanzo. Tristano diventa così a pieno titolo un cavaliere della Tavola Rotonda, mentre i cavalieri erranti della corte di Artù si trovano a fare i conti sempre più spesso con cavalieri della Cornovaglia, dell'Irlanda e della Piccola Bretagna, che a più riprese incontrano sul proprio cammino.

Il rimando ai tre migliori cavalieri non rappresenta la semplice enumerazione incipitaria dei protagonisti della saga che l'autore si accinge a narrare, ma riveste anche la funzione di segnalare i principali modelli letterari di riferimento del *Tristan en prose*, e cioè il ciclo del *Lancelot-Graal* e le sue diverse articolazioni, l'*Estoire del Saint Graal*, il *Merlin* e la sua *Suite*, il cosiddetto *Lancelot propre*, la *Queste del Saint Graal*³¹ e la *Mort le roi Artu*³². Il quadro storico e geografico, il sistema di relazioni tra personaggi e famiglie, le modalità di concatenazione tra le avventure, le *coutumes* del reame di Logres, il ricorso alla tecnica narrativa dell'*entrelacement*³³, l'estetica della compilazione sono considerati in larga misura come «une donnée immédiate»³⁴ dal *Tristan en prose*, che mutua in blocco l'universo romanzesco creato nel ciclo del *Lancelot*, adottando però una nuova prospettiva “tristanocentrica”³⁵. Già a partire dalle dichiarazioni programmatiche del prologo del *Tristan en prose*, sottolinea R. Trachsler, «la route est ouverte pour tenter le grand livre qui rassemblera les trois composantes “Tristan”, “Artusritter” et “Graalsuche”»³⁶, anche se l'ultima componente, la materia graaliana, è quella che fatica maggiormente a incastrarsi nello spirito laico della trama della leggenda tristaniana, dove l'amore adulterino, irrispettoso dei legami di sangue e di quelli feudali, mal si concilia con la ricerca delle reliquie della

³¹ Cfr. E. Baumgartner, *La Préparation à la Queste del Saint Graal dans le Tristan en prose*, in K. Busby, N. J. Lacy (a cura di), *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam and Atlanta, GA, 1994, pp. 1-14; J. Subrenat, *Tristan sur les chemins du Graal*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, Paris, Champion, 1998, pp. 1319-1328.

³² Cfr. E. Kennedy, M. Szkilnik, R. T. Pickens, K. Pratt, A. M. L. Williams, *Lancelot with and without the Grail: Lancelot do Lac and the Vulgate Cycle*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 274-324.

³³ Cfr. Ph. Ménard, *Chapitres et entrelacement dans le Tristan en prose*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Age*, I, Paris, Champion, 1993, pp. 955-996; rist. *L'entrelacement dans le Tristan en prose*, in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, pp. 163-169.

³⁴ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 119.

³⁵ *Ivi*, in particolare le pp. 118-132.

³⁶ R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 150.

Passione³⁷. Certo, Tristano diventa nel *Tristan en prose* un diretto discendente di Giuseppe d'Arimatea, ma l'instaurazione del rapporto genealogico non è sufficiente da sola per condizionare il senso dell'intero romanzo, modulandolo secondo quella prospettiva escatologica che informava il ciclo del *Lancelot-Graal*; nel *Tristan en prose*, la religione è vissuta come un'esperienza esteriore e epidermica, «un fait de civilisation»³⁸, mentre «l'Histoire tout entière y paraît dépourvue d'orientation et de but: elle poursuit aveuglément sa marche»³⁹.

L'imbarazzo rilevato da Luce nell'affrontare una materia tanto magmatica e sfuggente ha trovato un riflesso diretto, a distanza di secoli, nella incertezza titubante che ha caratterizzato i primi passi della critica moderna nel tentare di descrivere e di studiare la complessa situazione testuale del *Tristan en prose*. Da una parte, certamente, la lunghezza del romanzo ha pesantemente condizionato l'avvio di quella fortuna critica che avrebbe meritato fin dall'inizio e che solo oggi sta finalmente incontrando; superato l'iniziale fraintendimento del valore estetico da attribuire alle lunghe prose *entrelacées*, si è finalmente compreso che la presunta prolissità del *Tristan*, o quelle che ad alcuni lettori moderni sono apparse come delle noiose ripetizioni e inutili lungaggini, costituiscono in realtà la cifra inconfondibile dell'adesione di queste opere all'estetica onnivora della compilazione. A complicare il quadro ecdotico del *Tristan en prose* si aggiunge inoltre l'esistenza di diverse versioni⁴⁰.

L'approccio alla grande compilazione tristaniana è stato dunque graduale. Paradossalmente il *Tristan en prose* – tradito da ben 82 testimoni dell'opera, tra manoscritti e frammenti di manoscritti, stando all'inventario redatto da Ph. Ménard nel 1987⁴¹, ai quali bisogna aggiungere sempre nuovi ritrovamenti⁴², che porterebbero il numero dei testimoni, secondo il repertorio approntato da L. Soriano Robles⁴³, a superare il centinaio – che costituiscono la prova tangibile dell'impressionante successo di pubblico incontrato fin dalla sua prima apparizione sulla scena letteraria, era rimasto poi sepolto per secoli nelle biblioteche. Solo alla

³⁷ Cfr. C.-A. Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cyclique dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press, 1986.

³⁸ *Ivi*, p. 115.

³⁹ *Ivi*, p. 85.

⁴⁰ Ph. Ménard, *Introduction*, in *Le roman de Tristan en prose*, ed. Ph. Ménard, I, *Des aventures de Lancelot à la fin de la «Folie Tristan»*, Genève, Droz, 1987, p. 8: «pour faire le tour complet de la tradition manuscrite, pour comparer minutieusement toutes les copies, il faudrait plusieurs dizaines d'années. Les éditeurs se sont donc détournés de cette "somme". Ils ont hésité à se lancer dans cette forêt immense, cette *selv'oscura* où l'on risque toujours de se perdre».

⁴¹ *Ibidem*. Senza contare le sezioni tristaniane che vengono inserite all'interno di altre compilazioni, come attestano per esempio alcuni manoscritti del *Lancelot en prose* o del romanzo arturiano di Rustichello da Pisa.

⁴² Cfr. M. L. Chênerie, *Étude et édition des fragments du Tristan en prose*, in «Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society», 50, 1998, pp. 231-264.

⁴³ L. Soriano Robles, *Livro de Tristan. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006, pp. 109-129.

fine del XIX secolo, grazie al sommario di E. Löseth⁴⁴, datato ma ancora oggi insostituibile, è stato possibile avere una visione generale, dettagliata e insieme compendiaria, dello sviluppo dell'intero romanzo, e delle sue manifestazioni nei manoscritti parigini che lo attestano. Per una prima vera analisi bisognerà aspettare gli anni Venti del Novecento e l'intervento di E. Vinaver⁴⁵, mentre solo negli anni Sessanta è stata disponibile, grazie alle cure di R. L. Curtis, una prima edizione, benché parziale, del testo⁴⁶. La pubblicazione della tesi di dottorato di E. Baumgartner⁴⁷ ha permesso di comprendere più approfonditamente la fisionomia del *Tristan en prose*, mostrando come la sua trasmissione si sia diramata in ben quattro direzioni, all'origine di altrettante versioni.

La prima sezione del *Tristan en prose* sembra scorrere pacificamente almeno fino a Löseth § 183⁴⁸, e saremmo dunque in presenza di una redazione unica. I problemi sorgono a partire da Löseth § 184: da qui fino alla fine del romanzo il quadro si fa mosso per via dell'esistenza di due principali versioni del romanzo, V.I (versione corta e anteriore) e V.II (versione posteriore e più lunga, nota come Vulgata perché rappresenta il testo nella veste in cui lo ha conosciuto la maggior parte dei lettori europei tra il XIII e il XIV secolo)⁴⁹. Sebbene V.I – che sembra tra l'altro aver goduto di una maggiore diffusione in Italia, forte di «almeno dieci testimoni»⁵⁰ provenienti dalla Penisola – sia anteriore, non può essere, unicamente in virtù della sua datazione, ritenuta *tout court* la redazione più rispondente ad un ipotetico “originale”: la compromissione di V.I con il ciclo della *Post-Vulgata*⁵¹, ormai ampiamente documentata in seguito alla pubblicazione del ms. Paris, B. N., 757, ne sarebbe la prova più evidente. L'ipotesi più accreditata è che entrambe le redazioni discendano da una medesima fonte, poi andata perduta, e che dunque sia V.I che V.II rappresentino dei rimaneggiamenti

⁴⁴ E. Löseth, *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891.

⁴⁵ E. Vinaver, *Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925.

⁴⁶ *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, 3 voll.: I, München, Max Hueber Verlag, 1963 (rist. Cambridge, Brewer, 1986); II, Leiden, Brill, 1976 (rist. Cambridge, Brewer, 1985); III, Cambridge, Brewer, 1985. L'edizione di R. L. Curtis si basa sul ms. 404 della Biblioteca Municipale di Carpentras, che non viene pubblicato integralmente, ma solo fino al § 92 del sommario di E. Löseth. Le successive citazioni tratte dai tre volumi del *Tristan en prose* editi da R. L. Curtis saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, Curtis I (o II o III).

⁴⁷ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit.

⁴⁸ *Ivi*, p. 35. A. Punzi fa notare come la prova tangibile che avvalorata la tesi di E. Baumgartner sia costituita dalla situazione documentata dai testimoni, e in particolare, dal ms. Paris, B. N., fr. 756-757, codice di origine italiana che conserva per intero il romanzo, e «il cui primo volume s'interrompe all'altezza di Löseth 183, quindi esattamente all'inizio di quella seconda parte dove le redazioni V1 e V2 si differenziano» (*Arturiana italiana. In margine ad un libro recente*, in «Critica del testo», 2, 1999, pp. 985-1007, *ivi*, p. 995).

⁴⁹ R. L. Curtis, *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, in «Romania», 84, 1963, pp. 390-398; E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., pp. 17-98; L. Pemberton, *Authorial Interventions in the Tristan en prose*, in «Neophilologus», 68, 1984, pp. 481-497.

⁵⁰ D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto* cit., p. 992.

⁵¹ Th. Delcourt, *Un fragment inédit du cycle de la Post-Vulgate*, in «Romania», 109, 1988, pp. 247-279.

successivi al 1240 di un ipotetico “originale”. Secondo E. Baumgartner, infatti, l’intera stesura primitiva del *Tristan* sarebbe da attribuire a Luce, ma ciò non significa che essa coincida interamente con V.I⁵². L. Leonardi, senza alcuna pretesa di fornire una risposta definitiva ad una questione tanto spinosa, fa notare che in alcuni punti significativi della trasmissione del *Tristan en prose*, il compilatore di V.II fa esplicita ammissione, tramite apposite formule, di procedere al taglio di sezioni di cui abbiamo l’intera lezione non obliterata in V.I⁵³: dettaglio che, per quanto riconducibile a stereotipati “tic” stilistici diffusi nella produzione dell’epoca, induce comunque a ritenere che, in virtù anche di altre contraddizioni presenti in V.II, siamo in presenza di «un forte indizio della sua posteriorità rispetto a V.I»⁵⁴. Ciò non significa, aggiunge Leonardi, che si possa escludere del tutto l’ipotesi formulata da R. L. Curtis, che sia insomma V.I il testimone della versione più tarda e che dunque abbia integrato *a posteriori* le lacune dichiarate da V.II, anche se quest’ultima appare come una supposizione decisamente più macchinosa⁵⁵. Oltre a V.I e V.II esistono anche le cosiddette versioni miste, chiaramente posteriori alle due precedenti in quanto «issues de la contamination de V.I et de V.II»⁵⁶, redazioni che E. Baumgartner fa confluire sotto l’etichetta di V.III, mentre sotto quella di V.IV raggruppa quelle versioni interpolate o isolate che contaminano il *Tristan* con altri testi⁵⁷.

Allo stato attuale disponiamo di più edizioni del *Tristan en prose*, che rendono il testo di facile accessibilità per gli studiosi. Nel 1974, T. Fotitch pubblica l’edizione dei *lais* contenuti nel *Tristan en prose*, mentre R. Steiner si occupa dell’analisi musicale⁵⁸. A partire dal 1963 compare il primo dei tre volumi pubblicati da R. L. Curtis⁵⁹, mentre nel 1976, J. Blanchard edita una sezione dell’opera, quella relativa alle *deux captivités* di Tristano⁶⁰. Bisognerà aspettare il 1987 per avere il primo volume di una edizione più ampia dell’opera: l’impresa della pubblicazione del ms. Vienna B. N. 2542, che riporta il testo della Vulgata fino alla conclusione del romanzo (Löseth § 571), è coordinata da Ph. Ménard e coprirà l’arco di un

⁵² E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 62: «il faut dès lors admettre qu’à partir du § 184 de l’analyse de Löseth ni V.I, ni à plus forte raison V.II, ne reproduisent d’une *manière continue* une première version du *Tristan en prose* rédigée avant 1235-1240 mais qu’elles sont l’une et l’autre, à des degrés divers, des remaniements composites, postérieurs à 1240, d’une version originale perdue».

⁵³ L. Leonardi, *Il torneo della Roche Dure nel Tristan in prosa: versioni a confronto (con l’edizione dal ms. B.N. fr. 757)*, in «Cultura Neolatina», 57, 1997, pp. 209-251.

⁵⁴ *Ivi*, p. 219.

⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

⁵⁶ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 86.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 63-87.

⁵⁸ T. Fotitch, R. Steiner, *Les lais du roman de Tristan en prose d’après le ms. de Vienne 2542*, München, Fink, 1974.

⁵⁹ Cfr. *supra* p. 10, nota 43.

⁶⁰ *Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, ed. J. Blanchard, Paris, Klincksieck, 1976.

decennio⁶¹. Si dispone oggi anche dell'edizione della V.I, stabilita a partire dal ms. Paris, BnF, fr. 757⁶².

Tornando ora al prologo di Luce, l'idea di rappresentare l'autore del *Tristan* nella veste di *translateur* non fa altro che riproporre un vero e proprio *topos* del romanzo arturiano, per il quale l'esigenza di giustificare le proprie narrazioni si faceva pressante in una misura maggiore rispetto a quella di altri generi letterari. Il romanzo arturiano non disponeva infatti, come la storiografia o le *chansons de geste*, di reali fonti latine da poter esibire, eccezion fatta per l'*Historia regum Britanniae* (1136 ca.) e la *Vita Merlini* (1148-1155 ca.) di Goffredo di Monmouth. La presenza di una firma che si assume la responsabilità del racconto, generalmente posta ad apertura o a conclusione dell'opera, si diffonde così fin dai *romans* del XII secolo⁶³. Ma con il *Tristan en prose* siamo già nel XIII secolo e in una temperie culturale ed estetica il cui retroterra è fornito da quelle prose del Graal⁶⁴, che adoperano il *topos* della *translatio*⁶⁵ in parte per ovviare al peso della *inventio*, e dunque per mitigare la carica prorompente di una pericolosa innovazione, e in parte per fingere l'esistenza di una *auctoritas*, un avantesto, il *grant livre* latino all'ombra della cui veridica parola le *ambages pulcerrime* possono svilupparsi e affondare le proprie intangibili radici storiche. Il caso del *Tristan en prose* è però decisamente complicato perché, se nel prologo si fa menzione di Luce, nell'epilogo e in altri punti del romanzo compare un'altra firma, quella di Hélie de Boron⁶⁶. Il lettore si trova dunque in presenza di una manifesta biautorialità, condizione dalla quale discende l'idea di una stesura dell'opera a quattro mani e in due momenti distinti. Nulla si sa dei personaggi reali che si celerebbero dietro questi nomi, e l'idea prevalente è infatti che

⁶¹ *Le Roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de Ph. Ménard, 9 voll., Genève, Droz, 1987-1997. Le successive citazioni tratte dai nove tomi del *Tristan en prose* editi sotto la direzione di Ph. Ménard saranno indicati nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/1 (o i successivi numeri), seguiti dal paragrafo e dal numero della pagina.

⁶² *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, publié sous la direction de Ph. Ménard, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007. Le successive citazioni tratte da questa edizione saranno indicati nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/1 (o i successivi numeri).

⁶³ E. Baumgartner, *Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal*, in M.-L. Ollier (a cura di), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 167-175.

⁶⁴ *Ivi*, p. 168: «il reste anonyme (*Lancelot en prose*), se masque derrière un pseudonyme, tels Luce del Gast et Hélie de Boron, co-auteurs du *Tristan*, ou Hélie encore, *translateur* du Guiron, ou recourt à la pseudographie. Ainsi de la *Quête du saint Graal* et de la *Mort Artu*, attribuées à Gautier Map, ou des nombreux récits mis sous l'autorité de Robert de Boron, jusques et y compris sans doute le *Joseph* et le *Merlin en prose*».

⁶⁵ Cfr. S. Mula, *Letteratura medievale e topos della traduzione*, in P. Schulze-Belli (a cura di), *Mediaevalia Tergestina*, Trieste, Associazione di Cultura Medievale, 1998, pp. 71-105.

⁶⁶ Sulla questione degli autori, cfr. R. L. Curtis, *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «*Romania*», 79, 1958, pp. 314-338; Ead., *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, in «*Neophilologus*», 67, 1983, pp. 35-41; E. Baumgartner, *Le Tristan en prose cit.*, in particolare le pp. 88-98; Ead., *Arthur et les chevaliers envoisiez*, in «*Romania*», 105, 1984, pp. 312-325; Ead., *Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture*, in «*Romania*», 106, 1985, pp. 326-340; Ph. Ménard, *'Monseigneur Robert de Boron' dans le Tristan en prose*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove, M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 359-370.

si tratti di pseudonimi. Quello di Luce, il cavaliere inglese che in alcuni manoscritti viene menzionato come Luce del Gast, potrebbe essere un nome parlante⁶⁷, dove la parola *gast*, «devasté, en ruine»⁶⁸, creerebbe una sorta di ironico cortocircuito rispetto al lussureggiante moltiplicarsi dei fili narrativi nella «masse énorme et bizarre»⁶⁹ del *Tristan en prose*, per utilizzare la famosa definizione di Gaston Paris. Non ci sono riscontri che sia mai esistito un *chastel del Gat* nei pressi di Salisbury, ma certamente questo luogo ha un valore altamente simbolico perché è nella biblioteca di Salesbieres (Salisbury), ideale centro irradiatore della leggenda arturiana, che si trovano i resoconti degli scribi di corte che mettono *en écrit* le avventure dei cavalieri della Tavola Rotonda⁷⁰. Anche lo pseudonimo del “co-autore” del *Tristan* non è del tutto neutro: il nome di Hélie de Boron, con il suo altisonante cognome, richiama volutamente il ben più famoso Robert de Boron⁷¹, e mira ad inserire Hélie, quasi per diritto di nascita, nel pantheon degli *auctores* degni di fede. La strategia di “autenticazione genealogica”, alla quale oggi nessuno attribuisce il benché minimo fondamento storico, si rivelerà decisamente vincente: Hélie comparirà come firma del *Guiron le Courtois*, e sarà presentato «dans la *Suite du Merlin* comme le (trans)cripteur du *Livre ou Conte del Bret/Brait*»⁷².

L’incipit del *Tristan en prose* imposta le coordinate per la comprensione del testo, guidando il lettore alla scoperta delle istanze enunciative, reali o fittizie, chiamate ad autenticare la narrazione, e iniziandolo alla *matière* e al *sens* che si intende attribuirle. È inevitabile che, nel fare questo, l’“autore” si serva anche dei *topoi* che ha ereditato dalla tradizione medievale dell’*exordium*. Luce afferma per esempio che la decisione di tradurre il *grant livre del latin* sorge in lui dopo averlo *leü et releü par maintes foiz*. Da una parte è chiaro che, come ha sottolineato E. Baumgartner, la lettura assidua e reiterata gli conferisce

⁶⁷ F. Plet-Nicolas, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, p. 417.

⁶⁸ Cfr. R. L. Curtis, *The Problems* cit., p. 316; E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 96: «nous aurions une sorte de jeu de mots, *Chastel del Gat* signifiant château désert, en ruine, d’où peut-être imaginaire».

⁶⁹ G. Paris, *Notes sur les romans relatifs à Tristan*, in «Romania», 15, 1886, pp. 597-602 (ivi, p. 600).

⁷⁰ Come si legge nell’epilogo della *Queste*: «et quant Boorz ot contees les aventures del Seint Graal telles come il les avoit veues, si furent mises en escrit et gardees en l’almiere de Salesbieres, dont Mestre Gautier Map les trest a fere son livre del Seint Graal por l’amor del roi Henri son seignor, qui fist l’estoire translater de latin en françois. Si se test a tant li contes, que plus n’en dist des aventures del Seint Graal» (*La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle*, ed. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1949, pp. 279-280). Le successive citazioni della *Queste* saranno tratte da questa edizione.

⁷¹ Robert de Boron è l’autore di un romanzo in versi, *Le Roman de l’Estoire dou Graal*. Gli sono anche attribuiti un ciclo completo sul Graal e Artù che raggruppa un *Joseph*, un *Merlin* e un *Perceval* in prosa, ed è considerato il *translateur* della prima e seconda parte del ciclo del Graal, quindi dell’*Estoire del Saint Graal* e dell’*Estoire Merlin*, ipotesi che E. Baumgartner ritiene decisamente discutibile, (cfr. E. Baumgartner, *Masques de l’écrivain* cit., p. 168, n. 3). Nell’epilogo del romanzo così come è attestato in alcuni mss. (per es. il ms. Paris, B. N., fr.104, del XIII secolo, che offre in successione la seconda e poi la prima versione del romanzo) Hélie definisce apertamente Robert de Boron *mes amis et mes parens charnex*, (E. Löseth, *Le roman en prose* cit., p. 404).

⁷² E. Baumgartner, *Masques de l’écrivain* cit., p. 174.

una «compétence documentaire, monumentaire»⁷³; d'altra parte, però, la fatica e il sacrificio che sono connessi all'impegno e all'attenzione che profonde nello studio del libro latino e il lavoro gravoso al quale ha dovuto attendere per portare a compimento la sua traduzione rinviano chiaramente al *topos* dell'*industria*, abbastanza frequente negli *incipit* medievali, e in particolar modo in quelli storiografici⁷⁴. I riferimenti alla fonte latina non sono comunque confinati al solo prologo, ma punteggiano il *Tristan en prose* comparando in diversi punti⁷⁵ con il chiaro scopo di ancorare il volgarizzamento ad una prestigiosa tradizione preesistente, con un meccanismo che costituisce la più efficace espressione della venerazione con la quale la mentalità medievale gestisce il proprio rapporto con il passato di matrice classica.

Ma Luce si spinge ben oltre la topica e usurata ostentazione del consueto atteggiamento reverenziale verso la latinità: definendo se stesso cavaliere, e per giunta inglese – e quindi depositario e insieme prosecutore, per *ius sanguinis*, delle leggende bretoni – mostra di condividere lo *status* sociale e la “nazionalità” dei cavalieri arturiani di cui narra. E. Baumgartner ha messo in luce come questa modalità di autorappresentazione, che trasforma radicalmente l'immagine dell'*auctor* sostituendo al chierico (Chrétien de Troyes o Gautier Map) il cavaliere (Luce e Hélie), sancisca «la naissance d'un nouveau type d'écrivain et, surtout, d'un nouvel enjeu d'écriture»⁷⁶. L'introduzione di questa componente biografica nel processo di avvaloramento della figura dell'autore, nient'affatto marginale, comporta anche altre ricadute dal valore metanarrativo. Innanzitutto trasforma il racconto di Luce in una narrazione volta alla consacrazione della propria terra, delle proprie origini e della classe di appartenenza: l'“autore” propone se stesso come l'ultimo rappresentante, in ordine di tempo, della lunga teoria di “cavalieri-narratori” che popolano i romanzi arturiani. Esiste infatti, un modo intradiegetico per suggellare il racconto rendendo esplicito il carattere di “letterarietà” e le potenzialità narrative delle *aventures* della Tavola Rotonda. Facciamo riferimento alla *coutume* della *mise en écrit* delle gesta dei cavalieri, che figura nei romanzi arturiani in prosa della Francia del XIII secolo, quel rito collettivo con il quale Artù “pubblica” le avventure dei suoi paladini, assumendo egli stesso le vesti di committente che incarica gli scribi di corte di procedere alla realizzazione di un volume. Il re, che «sottopone i personaggi alle regole di un

⁷³ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 324.

⁷⁴ Cfr. P. Damian-Grint, *The New Historians* cit., pp. 103-105.

⁷⁵ Per fare alcuni esempi: *Tristan en prose*, Curtis I, § 180, pp. 109-110: «et sachiez que a celi terme que Cornoaille fu torneé a la loi crestiene, fu Illande convertie a la loi Nostre Seignor par Joseph d'Abaremathie, que Nostres Sires avoit envié en la Grant Bretagne por la terre convertir et puepler de bones genz, ensi com li granz livres dou latin le devise apertement»; Curtis II, § 482, p. 91: «et ce qui vodra savoir apertement, si preigne le livre dou latin; illec troverra tot cest conte», e § 500, p. 104: «cil Lanbeguez d'ou je vos cont avoit fait une franchise el reaume de Gaunes qui ne fait mie a oblier, ençois la doit l'en bien ramentevoir en conte, car li livres del latin le devise apertement que quant li rois Claudas...».

⁷⁶ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 325.

vero e proprio *contrat narratif*⁷⁷, riveste dunque una funzione “editoriale”, convalidando dall’interno la veridicità del racconto. Il ricorso a questo dispositivo di metanarrazione ha anch’esso un valore liminare, perché sospendere il flusso della narrazione per “depositare” il racconto e farne coagulare il senso significa introdurre una nuova soglia, che fa eco al prologo e all’epilogo. Nel *Tristan en prose*, la riproposizione di questo rituale scrittorio si affievolisce e perde di importanza, probabilmente a causa della «sostanziale estraneità del protagonista al reame di Logres»⁷⁸, ma sembra rivivere e prolungarsi, per quanto in un contesto completamente mutato in cui il racconto non ha nulla di autoptico, nella attitudine narrativa dei cavalieri di nuova generazione Luce e Hélié.

Bisognerà inoltre sottolineare come lo sforzo traduttorio di Luce sembri incarnare la “schizofrenica” contraddizione incastonata nel cuore di una letteratura come quella arturiana che narra in lingua francese le avventure di cavalieri “britannici”⁷⁹. Quando Luce decide di tradurre dal latino al francese, lui che è inglese di nascita e che del vernacolo *françois* non si sente neanche tanto padrone («non mie por ce que je saiche granment françois, enz appartient plus ma langue et ma parole a la maniere d’Angleterre que a cele de France, cum cil qui fui en Engleterre nez»), e quando si schernisce di fronte ai suoi lettori («mes tele est ma volanté et mon proposement, que je en langue françoise le translaterai au mieuz que je porrai»), non fa altro che mescolare e contaminare il *topos* della modestia come strumento necessario alla *captatio benevolentiae* con l’ostentazione di un *deficit* linguistico, che gli consente anche di deresponsabilizzarsi di fronte a eventuali carenze che il pubblico potrà riscontrare. Mancanze che però Luce si premura di collocare unicamente ad un livello genericamente linguistico – sia esso relativo allo stile, al vocabolario, alla sintassi – ma che non intacca minimamente il contenuto e soprattutto la verità della storia che traduce («je en langue françoise le translaterai au mieuz que je porrai non mie en cele manière que je ja i quere mançoige, mes la verité tout droitement demosterrai»).

⁷⁷ F. Cigni, *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, in «Francofonia», 45, 2003, pp. 59-90 (*ivi*, p. 60). Si veda anche F. Cigni, *Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l’origine merliniana del ‘libro di corte’*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, CISAM, 2006, pp. 363-383.

⁷⁸ F. Cigni, *Memoria e mise en écrit cit.*, p. 89.

⁷⁹ K. Pratt, *Introduction*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French cit.*, pp. 1-7: «the great paradox of King Arthur and his legend is that, although he is closely identified with British (even English) history and culture, it was texts in the French language that confirmed his status as a pan-European literary hero». Naturalmente K. Pratt non manca di metterne in luce le ragioni storiche: «in post-conquest England the nobles who were the patrons of most literary production spoke the dialect of Old French known as Anglo-Norman, a fact that in in the twelfth century facilitated cultural exchange between the France of the Capetians and the Anglo-Norman realm of the Plantagenets» (*ivi*, p. 1). Si veda anche B. Schmolke-Hasselmann, *Der arturische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980; trad. ingl. M. Middleton, R. Middleton, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Luce, cavaliere inglese che traduce dal latino in francese, impersona biograficamente questa contraffazione linguistica e la declina anche su un piano prettamente esperienziale. Anche Luce infatti, come i cavalieri della Tavola Rotonda, strenui sostenitori di un'ideologia amorosa che propone «l'amour charnel comme valeur, comme source d'un profit/d'une prouesse pour l'individu comme pour la société»⁸⁰, è un cavaliere *amoureux et envoisiez*. È proprio questa condizione a conferirgli le credenziali per poter narrare le avventure dei cavalieri innamorati.

Nel prologo non mancano poi le canoniche indicazioni incipitarie sul *tempus*, «au tens le roi Artus et devant», che anticipa fedelmente la distinzione tra la preistoria degli antenati di Tristano e l'immissione all'interno della civiltà arturiana, e sul *locus* della diegesi, «en la Grant Bretagne». Alla immissione nel cronotopo arturiano si accompagna anche l'individuazione del pubblico al quale idealmente Luce si rivolge. «Ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre beles aventures et plesanz»: la platea alla quale si rivolge non è selezionata o esclusiva, non occorrono particolari requisiti per poter godere le storie di amore e cavalleria della Tavola Rotonda. Se nel prologo l'autore decide di non adottare un linguaggio criptico per soli iniziati, esprime però certamente la piena consapevolezza, quasi profetica, delle potenzialità di diffusione trasversale del *Tristan en prose*, "titolo" immancabile nelle biblioteche signorili così come nelle librerie borghesi. Non sfuggirà inoltre come al passaggio da un codice linguistico ad un altro, dal latino al francese, faccia seguito anche un corrispondente trapasso di *medium*. Il *translateur* Luce si presenta come un attento e coscienzioso lettore, intento a decifrare il senso dell'autorevole *livre* di cui è profondo conoscitore per averlo *leü et releü*, ma i *povre* e i *riche* che fruiranno il testo nella sua traduzione *volentiers orroient* e si immagina che avranno *volenté d'escouter et d'entendre*. Il passaggio dalla dimensione scritta a quella orale più che fotografare con precisione le effettive modalità di ricezione del testo è funzionale alla rappresentazione di una apertura "democratica" del racconto a qualunque strato sociale, ed esprime la volontà dell'autore di collocare il proprio lavoro a un livello di puro intrattenimento che non prevede alcun tipo di elitarismo.

Il lavoro di cui il traduttore si fa carico è però davvero troppo gravoso perché possa ricadere sulle spalle di un'unica persona, specialmente a causa della straordinarietà della materia («trop est grant et merveilleuse l'estoire»), tanto che lo stesso Luce dichiara di impegnarsi a *translater* solo «une partie de ceste estoire». L'ammissione incipitaria della parzialità dell'operazione compiuta da Luce è stata variamente interpretata. Secondo R. L.

⁸⁰ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 314.

Curtis, Luce starebbe qui esplicitamente confessando di aver realizzato un'opera incompiuta⁸¹, mentre secondo E. Baumgartner Luce intenderebbe rappresentarsi come l'autore della versione più corta del *Tristan*, e questa idea sarebbe suffragata anche dal breve prologo, tardo, posto in apertura del ms. Paris, BnF, fr. 756, nel quale si legge che «commence premierement missire Lucas du Gail qui briefment parloit»⁸² e dalla quale la studiosa francese evince che Luce non sarebbe stato un autore prolisso e che non si sarebbe lasciato andare alle interpolazioni successive, assenti dunque nella sua prima versione. Tale redazione non è quella offerta dai mss. Paris, BnF, fr. 756-757, che attestano una versione chiaramente interpolata e posteriore al 1240, ma una redazione di cui oggi non conserveremmo traccia. Se la versione “originaria” del *Tristan en prose* rimane un mistero per noi inattingibile e ci impedisce di accordare con convinzione la nostra preferenza alla testimonianza di una delle due principali versioni di cui disponiamo, certo è che già nel prologo si coglie tra le righe l'avvento di Hélie de Boron.

2.1 Gli epiloghi di V.II e di V.I: un finale chiuso e un finale provvisorio

Tutti i prologhi dei manoscritti completi del *Tristan en prose* presentano il nome di Luce⁸³ e in alcuni prologhi di manoscritti più tardi figurano i nomi di entrambi gli autori, mentre non in tutti gli epiloghi compare la firma di Hélie de Boron⁸⁴. Quale che sia il reale scenario autoriale, è chiaro che il frastagliato e tormentato assetto redazionale che il *Tristan en prose* assume nella sezione successiva a Löseth § 183 fa sì che anche le soluzioni adottate per sviluppare la storia di Tristano fino alla sua conclusione si moltiplichino, modulando lo scioglimento della trama e quindi l'epilogo in base alla versione che sono chiamate a suggellare⁸⁵. Ecco perché se il prologo di Luce è solo uno, pur con qualche minima

⁸¹ R. L. Curtis, *The Problems* cit., p. 326.

⁸² E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 92.

⁸³ *Ivi*, p. 88.

⁸⁴ Si ricordi l'opinione di R. L. Curtis, *Who wrote* cit., p. 35: «these facts seem to indicate that Luce abandoned the work before it was finished; probably, owing to his death [...]. This is the only way one can explain satisfactorily the absence of a Hélie-Prologue, as well as of a Luce-Epilogue. I can see no reason to contradict what the authors themselves tell to us. Thus it would seem that the original version of the *Prose Tristan* was already the work of two men, begun by Luce del Gat and finished by Hélie de Boron; and the additions and interpolations in Version II are due to subsequent redactors».

⁸⁵ Per il modello re Saul/David nella coppia re Marco/Tristano nella stesura della conclusione del *Tristan en prose* si veda: V. Bertolucci Pizzorusso, *Due morti per un solo eroe. La fine degli amanti nel Roman de Tristan en prose*, in M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, P. Vernay, M. Zenari (a cura di), *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métriques offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 135-146.

fluttuazione legata alla normale variantistica del testo medievale⁸⁶, gli epiloghi sono numerosi.

L'*explicit* della V.II è piuttosto scarno⁸⁷:

Si se taist ore li contes atant des aventures du Saint Graal, que plus ne m'en parle, pour ce qu'elles sont si menees a fin que après ce compte, n'em pourroit nul riens dire qui n'en mentist. Icy faut l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal, si parfaicte que nul n'y savroit que y mectre⁸⁸.

Giunti al crepuscolo della narrazione, il racconto ha ormai esaurito quella spinta propulsiva che sembrava illimitata e costringe il narratore al silenzio e all'afasia (*se taist e plus ne m'en parle*). Aggiungere ulteriori avventure, una volta portata a compimento l'impresa del Graal, avrebbe il sapore di un imbellettamento fittizio e del tutto infondato («n'em pourroit nul riens dire qui n'en mentist»). Il *contes*, una volta concluso e dunque consegnato alla posterità dei lettori, non si presta ad ampliamenti: la sua compiutezza, «si parfaicte que nul n'y savroit que y mectre», rende il romanzo autosufficiente e autoreferenziale. Non esiste altra possibilità di narrazione al di là del silenzio assordante dell'ultima pagina, nulla oltre il rassicurante recinto dell'opera conclusa, o almeno nulla che corrisponda a verità. La *conclusio* della V.II si presenta quindi come un congedo definitivo e inappellabile da una storia dalla quale bisogna distaccarsi sia come autori che come lettori. Se accettiamo l'ipotesi che V.II sia una redazione posteriore a V.I, potrebbe forse risultare comprensibile l'ostentazione di tanta sicurezza nel suggellare il romanzo con un *explicit* che conferisce una forte sensazione di unità. Ma non andrà comunque dimenticata l'influenza modellizzante del prologo di altri romanzi arturiani. Basta consultare la conclusione del ciclo del *Lancelot-Graal* per capire che l'epilogo di V.II altro non è che un calco dell'*explicit* che chiudeva la *Mort le roi Artu*⁸⁹.

⁸⁶ Tale mobilità tocca anche il nome di Luce: «there are altogether ten variants of the name *Gat* given in the Tristan manuscripts», (R. L. Curtis, *The Problems* cit., p. 316).

⁸⁷ R. L. Curtis non lo considera però un vero epilogo (*ivi*, p. 321).

⁸⁸ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. L. Harf-Lancner, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, IX, Genève, Droz, 1997, § 143, pp. 285-286. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/9.

⁸⁹ Il *Tristan en prose* non poteva invece servirsi del prologo del *Lancelot en prose*, poiché è noto che quest'ultimo ne sia privo (A. Combes, *Le prologue en blanc du Lancelot en prose*, in E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 21-52). Fa eccezione il ms. Paris, BnF, fr. 112, copiato nel 1470: «Le *Lancelot*, qui n'a jamais eu de prologue, en est doté de deux dans le B.N.F., fr. 112, l'un au début du second livre et l'autre au début du troisième. La *Queste*, qui traditionnellement ne comportait pas de prologue non plus, en reçoit un aussi. La *Mort Artu*, qui est placée dans le dernier livre, garde son prologue habituel mais reçoit une rubrique qui insiste sur le fait que c'est le livre des morts et pas seulement de la mort du roi Artu», (C. Chase, *Les prologues du Lancelot-Graal dans le manuscrit B.N.F., FR. 112*, in «Le Moyen Age», 111, 2005, pp. 529-543, *ivi*, p. 531).

Si se test ore atant mestre Gautiers Map de l'Estoire de Lancelot, car bien a tout mené a fin selonc les choses qui en avindrent, et fenist ci son livre si outremeent que après ce n'en porroit nus riens conter qui n'en mentist de toutes choses⁹⁰.

Non si tratta quindi della semplice consapevolezza, manifestata da V.II, di aver realizzato una versione che aveva aggiunto completezza alla *summa* arturiana per eccellenza, ma del riuso a partire da un'autorevole fonte, citazionisticamente esibita per il piacere di riproporre l'appagante approdo verso quello che oggi definiremmo, con terminologia moderna, un finale chiuso⁹¹. Nel prologo di V.II si registra la vistosa assenza della firma di Hélie de Boron, difficile forse da inserire all'ultimo in un epilogo come quello della *Mort le roi Artu* che era già pronto ad essere usato per un un lineare e semplice reimpiego. Il nome di Hélie figura invece nell'*explicit* di V.I⁹².

Asséz me sui or travailliéz de cestui livre metre a fin. Longuement i ai entendu et longue ovre ai achevé, la Dieu merci, qi le sens et le poër me donna. Biaux diz plesanz et delitable i mis par tout a mon poeir. Et pour les biaux diz qi i sont et qe rois Henri⁹³ d'Engleterre a bien veü de chief en chief et voit encore soventes foiz com cil qi forment s'i delite, se m'est avis, per ce q'il a asséz plus trové au livre de latin quant li translateor de cestui livre en ont tret en langue françoise, mes il requiert, et prie et pour autres et pour soi, et par ses levres et par sa boiche, por ce q'il a trové qe multes choses faillent en cest livre, q'il en convendroit metre ne metre ne s'i porroit desoresmés, qe je autrefois me travaillasse de fere .I. autre livre ou soit contenu tot ce qe en cest livre faut. Et je, qi sa priere et son commandement n'oseroie trespasser, li promet dé la fin de cestui livre com a mon seignor, qe maintenant qe la froidure de cestui yver sera passee et nous serom au commencement de la douce saison qe l'on apelle la saison de verie, qe adonc me serai reposéz .I. pou après le grant travaill de cestui livre qe fet ai, entor cui ai demoré .I. an entier, si que g'en laissé totes chevaleries et toz autres soulaz, me retournerai sor le livre de latin et sor les autres livres qi trait sont en françoys, et porverrai de chief en chief le livre de ce qe nous i troveron el livre del latin. Je complirai, ce Diex plest, tot ce qe mestre Lucas del Gait qi premierement commença a translater, et mestre Gautier, qi fist le propre livre de Lancelot, maistre Robert de Boron et ge meesmes, qui sui apeléz Helys de Bouron, tot ce qe nous n'avons mené a fin. Je aconplirai, se Diex me doint tant de vie, qe

⁹⁰ *La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, ed. J. Frappier, Genève-Lille, Droz-Giard, 1954, § 204, p. 263. Le successive citazioni della *Mort* saranno tratte dalla presente edizione.

⁹¹ Cfr. B. Traversetti, *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004.

⁹² Traggio l'epilogo dall'edizione *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de France)* [V.I], ed. Ch. Ferlampin-Acher, *De la rencontre entre Tristan, Palamède et le Chevalier à l'Écu Vermeil à la fin du roman*, V, Paris, Champion, 2007. (Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/5). Esiste, però, un prologo del XIII secolo della V.I, quello del ms. Paris, BnF, fr. 104, che si presenta leggermente più lungo e che si può leggere in E. Löseth, *Le roman* cit., pp. 402-405.

⁹³ *Tristan en prose*, V.I/5, p. 564: «le roi Henri pourrait être Henri III, né en 1207 et roi de 1216 à 1272 (Henri II est mort en 1189). La référence peut être fictive». *Ivi*, p. 108: «ainsi l'art assure aux amants une postérité, qui trompe la mort, tandis que le texte, marqué par l'incomplétude, finit sur l'épilogue et la promesse d'un accomplissement, d'une clôture, qui nie la valeur conclusive de ce qui vient d'être lu. *Le Tristan en prose* résiste à la tentation d'une *Mort Artu* et se termine sur un défi, à Dieu, aux hommes, et à l'écriture».

je puisse celui livre mener a fin, et je endroit moi merci mult le roi Henri monseignor de ce q'il loe le mien livre et de ce qe il li donne si grant pris.
Ycy se fenist le livre de Tristan, as Diex graces et la Vierge Marie⁹⁴.

V.I presenta un finale aperto, sospeso: il freddo rigore dell'inverno si deposita sul foglio del manoscritto e affatica e rallenta l'impegno di Hélie, che si dichiara costretto a dotare il romanzo di una conclusione provvisoria e transitoria, in attesa di una primavera (anche narrativa) che gli ridoni le energie necessarie per completare *de chief en chief* la traduzione del libro latino. Anche qui siamo al cospetto del *topos*, ben rappresentato tra i *limina* testuali⁹⁵, di una corrispondenza diretta tra l'*incipit* del romanzo e la primavera, che addolcisce con le sue miti temperature il piacere della scrittura e della lettura, e tra l'*explicit* della narrazione e l'inverno, che ne "raffredda" e sospende lo sviluppo⁹⁶. Non siamo comunque di fronte alla dichiarazione di un sistematico non-finito, almeno non nelle intenzioni; semmai, quando leggiamo l'amara constatazione «qe multes choses failent en cest livre», ci troviamo catapultati direttamente nel cuore dell'estetica del *compiler*, espressione di una idea di letteratura che aspira a fagocitare tutto il narrabile e che concepisce le opere come mondi narrativi infinitamente perfettibili, perennemente in tensione verso un'opera ultima che si immagina migliorabile ad oltranza e alla quale è interdetto l'approdo alla compiutezza. Parallelamente alla sovrabbondanza di autori che vengono mobilitati nell'epilogo, in un vertiginoso delegare la propria autorità di firma in firma (Luce, Gautier Map, Robert de Boron e infine Hélie), le quali a loro volta mobilitano altrettante opere e una biblioteca potenzialmente infinita, si conferisce forma all'illusione che esista un deposito inesauribile di *narrabilia* («per ce q'il a asséz plus trové au livre de latin quant li translateor de cestui livre en ont tret en langue françoise») e che questo serbatoio aspetti solo di essere esplorato, tradotto, *entrelacé* o *abregé*. Nell'epilogo di un altro manoscritto che attesta la prima versione del *Tristan*, il ms. Paris, BnF, fr. 104, un po' più lungo, si legge che dai grandi libri menzionati, l'autore intende

prendre aucune flor de la matiere, et dou grant livre dou latin voudrai je prendre lou soutill entendement, et de toutes ces flors ferai je une corone a mon grant livre, en tel maniere que li livre de monsoingnour Lucas de Gant et de maistre Gautier Maup et de mon soingnour Robert de Berron, qui est mes amis et mes parens charnex, s'accourderont

⁹⁴ *Tristan en prose*, V.I/5, § 174, pp. 455-457.

⁹⁵ P. Damian-Grint, *The New Historians* cit., p. 89: «the *attentio* of the audience might otherwise be aroused by an epideictic description of spring, or courtly festivities, or some other stock figure in place of a formal prologue».

⁹⁶ Si tratta di un *topos* destinato a sopravvivere a lungo. Cfr. V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Mosca, Federacija, 1929; trad. it. *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Donato, 1966, p. 77: «viene applicata una formula che potremmo definire di 'falsa chiusa' e che consiste comunemente in una descrizione della natura o del tempo, un po' come si fa per i racconti di Natale, in cui la chiusa tradizionale: "e il gelo si fece sempre più intenso" è diventata famosa grazie al *Satyricon*».

au mien livre(s) et li miens s'acorderont en meintes choses as lour. Et je, qui sui appelez Helyes de Berron, qui fu angendrez dou sanc des gentis paladins des Barres, qui de tout tens ont esté commendeour et soingnor d'Outres en Romenie qui ores est appelee France, tout ce que je n'ai mené a fin je voudrai mener a cele autre fois, se Dex, de cui tout li bien viennent, me [d]onne tant de vie que je le puisse fai[re a] ma volonté⁹⁷.

Non è solo l'esistenza di più epiloghi concorrenti a rendere la conclusione del *Tristan en prose* decisamente più problematica della sezione incipitaria, ma anche il fatto che talvolta il punto d'approdo cronologico della narrazione non coincide in tutti i manoscritti. Si è vista la distanza che separa la prima e la seconda versione in quanto ai rispettivi epiloghi. Il ms. BnF, fr. 757, testimone di V.I, «ends with the death of the lovers, the mourning of Arthur's court and Hélié's prologue, whereas the 'vulgate' concludes with the return of Bohort to court, after the completion of the 'aventures du Saint Graal' [...] and just before the beginning of the 'Mort Artu'»⁹⁸. Ma se si allarga lo sguardo alle testimonianze di altri manoscritti, si scopre che esistono altri finali possibili. R. Trachsler⁹⁹ e L. Harf-Lancner¹⁰⁰ si sono soffermati sulla conclusione offerta dal ms. Paris, BnF, fr. 103, redatto alla fine del XV secolo, ed espressione della «tendance biographique»¹⁰¹ del *Tristan*, dove si può leggere una versione della morte degli amanti vicina a quella dei *Tristani* metrici, in cui la conclusione converge sulla morte dei protagonisti impedendo qualsiasi aggiunta successiva, compresa l'interpolazione dalla *Queste del Saint Graal* che infatti viene completamente obliterata. C'è poi il caso del ms. Paris, BnF, fr. 24400¹⁰², appartenente alla fine del XV secolo, ma copia di una versione datata all'ultimo quarto del XIV: vera e propria *suite* del *Tristan en prose*, qui è Dinadano che si assume il compito di vendicare la morte di Tristano, il che consente di portare il racconto molto al di là della conclusione "naturale" delle vicende – la morte di Tristano e Isotta, appunto – e di riuscire a racchiudere in un unico grande libro non solo la fine degli amanti e, almeno nella Vulgata, la conclusione della *Queste*, ma anche la disfatta e la caduta del reame di Logres e di Artù, materiale che proviene dalla *Mort le roi Artu*. Un tentativo analogo si ritrova anche nel ms. Paris, BnF, fr. 758. I compilatori successivi sembrano dunque raccogliere la sfida contenuta nell'epilogo di V.I: le ibride forme di mescolanza, interpolazione e riscrittura che E. Baumgartner classifica e raggruppa con il nome di V.III e V.IV, ne sono la più valida dimostrazione.

⁹⁷ E. Löseth, *Le roman* cit., p. 404.

⁹⁸ E. Baumgartner, *The Prose Tristan*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French* cit., pp. 325-392 (*ivi*, p. 330).

⁹⁹ R. Trachsler, *Clôtures* cit., pp. 145-149.

¹⁰⁰ L. Harf-Lancner, "Une seule chair, un seul cœur, une âme". *La mort des amants dans le Tristan en prose*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel (a cura di), *Miscellanea Mediaevalia* cit., I, pp. 613-628.

¹⁰¹ R. Trachsler, *Clôtures* cit., p. 145.

¹⁰² *Ivi*, pp. 195-236.

3. La tradizione italiana del *Tristan en prose*. Le testimonianze frammentarie

Nel Medioevo, i manoscritti a carattere antologico mancano spesso di qualsiasi forma di peritesto, «d'une page de titre, d'un sommaire ou d'une table des matières, le prologue essaie aussi, tant bien que mal, de remplir cette fonction et de fournir un embryon de "fiche" biobibliographique, d'informations sur l'œuvre et son auteur»¹⁰³. Al contrario negli inventari delle grandi biblioteche (e quelle delle famiglie signorili italiane ne rappresentano un ottimo esempio), le poche parole che vengono citate dall'inizio e dalla fine del volume sono l'unica via d'accesso al riconoscimento bibliografico dei libri adagiati sugli scaffali. Osservando per esempio le formule adoperate per il censimento dei 9 *Tristani* che confluiscono nell'inventario dei Gonzaga di Mantova¹⁰⁴ troviamo strutture di questo tipo: «Item. Primum volumen DOMINI TRISTANI. Incipit: *Après ce que*. Et finit: *onques consolior*. Continet cart.128»¹⁰⁵. Una vera e propria scheda catalografica ricca di informazioni preziose: accanto alla precisazione della consistenza del codice (128 carte), il riferimento ad un *primum volumen* lascia intuire una suddivisione del *Tristan en prose* in più sezioni. Nell'inventario gonzaghese, i "titoli" di altri manoscritti del *Tristan* attirano la nostra attenzione: l'esistenza di un *Liber continens partes GESTORUM DOMINI TRISTANI* o ancora di un *Liber NATIVITATIS TRISTANI* è un'ulteriore conferma che, soprattutto in Italia, alcuni episodi specifici e particolarmente fortunati (la nascita di Tristano, il torneo di Loverzep, la morte degli amanti) potevano avere una circolazione extravagante. Quando infatti il testimone della leggenda di Tristano e Isotta viene raccolto al di là delle Alpi, sono innumerevoli i tentativi di traduzione e rimaneggiamento – talvolta orientati in senso antologico – nelle principali lingue europee¹⁰⁶.

Assunta all'inizio come mero termine di paragone in vista della ricostruzione del primigenio fantomatico archetipo tristaniano di cui J. Bédier si era messo a caccia approntando un *collage* di diverse versioni della leggenda nel tentativo di restituirne un'immagine verosimile¹⁰⁷, la tradizione italiana del *Tristan en prose* deve la propria fortuna esegetica al lavoro di due studiose in particolare, i cui contributi sono imprescindibili per

¹⁰³ E. Baumgartner, *Présentation*, in Ead. e L. Harf-Lancer (a cura di), *Seuils* cit., I, pp. 7-18 (*ivi*, pp. 9-10).

¹⁰⁴ D. Delcorno Branca, *I Tristani dei Gonzaga*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel (a cura di), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 385-393.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 387.

¹⁰⁶ Per la diffusione europea della leggenda tristaniana cfr. M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, e A. Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁰⁷ Thomas, *Roman de Tristan*, ed. J. Bédier, 2 voll., Paris, SATF, 1902-1905; cfr. A. Varvaro, *La teoria dell'archetipo tristaniano*, in «Romania», 88, 1967, pp. 13-58.

chiunque voglia accostarsi allo studio della materia arturiana in Italia. I contributi pionieristici di D. Delcorno Branca¹⁰⁸, che compenetrano l'accuratezza verso le testimonianze documentarie con una sempre vigile attenzione al quadro più generale che fa da sfondo e da nutrimento al sistema arturiano italiano, hanno aperto la strada agli interventi successivi, tra i quali particolarmente numerosi e illuminanti sono quelli dell'italianista olandese M.-J. Heijkant¹⁰⁹, che ha fatto delle diramazioni italiane del *Tristan en prose* l'oggetto di un interesse pluridecennale.

¹⁰⁸ Di seguito, si citano i titoli più importanti della sterminata bibliografia di D. Delcorno Branca sulla letteratura arturiana: *I romanzi italiani* cit.; *I cantari di Tristano*, in «Lettere Italiane», 23, 1971, pp. 289-305; *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 211-231; *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, pp. 353-82; ora in M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I Cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 103-126; *Tavola Rotonda. La materia arturiana e tristaniana: tradizione e fortuna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, Unione tipografico-editrice, 1986, pp. 270-276; *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991; *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana* cit.; *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205; *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998; *I Tristani dei Gonzaga* cit.; *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole parabole storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno, 2000, pp. 133-150; *Le storie arturiane*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il medioevo volgare. Volume III. La ricezione del testo*, Roma, 2003, pp. 385-403; *La tradizione della Mort Artu in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 317-339; *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secoli XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-84; *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della Mort Artu*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca* cit., pp. 405-425; *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récentes*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 155-186; *Le carte piene di sogni. Introduzione alla Tavola Ritonda padana*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 3-18.

¹⁰⁹ Decisamente imponente anche la bibliografia di M.-J. Heijkant: *Le Tristano Riccardiano, une version particulière du Tristan en prose*, in *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 314-323; *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989; *L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le Tristano Riccardiano*, in K. Busby, E. Kooper (a cura di), *Courtly Literature. Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 271-282; rist. *Il Tristano Riccardiano* (ed. E. G. Parodi), Parma, Pratiche, 1991; *L'assedio della città d'Agippi nel Tristano Riccardiano*, in G. Angeli, L. Formisano (a cura di), *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VI^{ème} Congrès Triennial de la ICLS (Fisciano, Salerno 24-28 juillet 1989)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 323-331; *La compilation du Tristano Panciatichiano*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 122-126; *Iseut aux Blanches Mains dans le Tristano Riccardiano: le motif de l'homme entre deux femmes et le motif de la femme abandonnée*, in «Tristania», 16, 1995, pp. 63-75; *Tristan pilosus: la folie de l'héros dans le Tristano Panciatichiano*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 231-242; rist. *La Tavola Ritonda*, (ed. F. L. Polidori), Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; *Die seltsame Gefangenschaft von Tristan und Lancelot bei der Dama del Lago in der Tavola Ritonda*, in T. Ehlert, X. von Ertzdorff (a cura di), *Chevaliers errants, demoiselles et l'autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für X. von Ertzdorff*, Göppingen, Kümmerle, 1998, 245-256; *'E' ti saluto con amore'. Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia*, in «Medioevo Romanzo», 23, 1999, pp. 277-298; *Tristan im Kampf mit dem Treulosen Ritter. Abenteuer, Gralssuche und Liebe in dem*

Il processo di penetrazione del *Tristan en prose* in Italia si è articolato in diverse fasi¹¹⁰: ad una prima ondata di testi giunti nella Penisola in lingua originale¹¹¹ ha fatto seguito una ricezione “attiva”, caratterizzata da una profonda rielaborazione del modello francese che ha generato traduzioni e rimaneggiamenti di diversa natura, accomunati però nel loro insieme da un approccio alla *matière de Bretagne* scorciante e compendiario. L’appropriazione del modello culturale offerto dal *Tristan en prose* si è fin da subito diversificata in modo trasversale. Le diverse fatture dei manoscritti, i loro *colophon*, la preziosità o la semplicità dei materiali impiegati, i rilievi paleografici, le filigrane testimoniano l’eterogeneità dei contesti di committenza, produzione e ricezione del libro arturiano. La realizzazione di queste compilazioni, per esempio, poteva nascere da una condizione di prigionia, come nel caso delle centinaia di pisani fatti prigionieri a Genova dopo la battaglia della Meloria del 1284¹¹²; è questo il contesto che ha reso possibile, tra altri romanzi, la stesura del *Milione*, nato appunto dall’incontro in carcere tra il pisano Rustichello e il mercante veneziano Marco Polo. Proprio qui, sulle coste liguri e toscane (in particolare pisane) è stata particolarmente prolifica

italienischen Tristano Palatino, in X. von Ertzdorff (a cura di), *Tristan und Isolt im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 453-472; *The Role of the Father of Iseut in the Italian Versions of the Prose Tristan*, in «Tristania», 20, 2000, pp. 31-40; *‘E re non è altro a dire che scudo e lancia e elmo’: il concetto di regalità nella Tavola Ritonda*, in C. Donà, F. Zambon (a cura di), *Regalità*, Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229; *‘La figura del mondo’: Tristan als das Idealbild des Rittertums in der Tavola Ritonda*, in M. Meyer, H.-J. Schieuer (a cura di), *Literarische Leben. Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 269-282; *La mésaventure érotique de Burletta della Diserta et le motif de la pucelle esforcée dans la Tavola Ritonda*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 118, 2002, pp. 182-194; *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286; *The Transformation of the Figure of Gauvain in Italy*, in R. H. Thompson, K. Busby (a cura di), *Gawain. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2006, pp. 239-253; *The custom of boasting in the Tavola Ritonda*, in L. E. Whalen, C. M. Jones (a cura di), *‘Li premerains vers’. Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, pp. 143-156.

¹¹⁰ Per una prima visione d’insieme: E. G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New-York, Dent/Dutton, 1930; rist. New York, Octagon Books, 1971; C. Kleinhenz, *Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5, 1975, pp. 145-158; Id., *Italian Arthurian Literature*, in N. Lacy (a cura di), *A History of Arthurian Scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 190-197; G. Holtus, *La matière de Bretagne en Italie: quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in *Actes du 14ème Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 324-345; F. Cigni, *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in E. Werner, S. Schwarze (a cura di), *Fra toscania e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento. Atti dell’incontro di studio Halle-Wittenberg, (Martin-Luther-Universität, Institut für Romanistik, maggio 1996)*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108. Importanti rassegne bibliografiche sugli studi italiani in merito alla letteratura arturiana sono quelle messe a punto da D. Delcorno Branca, *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497, e F. Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, Fasano, Schena, 1992, e Id., *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana. Supplemento 1991-2005*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della “materia arturiana” nell’Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 183-233.

¹¹¹ Si ricordi per esempio che il rappresentante più antico di V.I, il ms. Paris, BnF, fr. 756-757, è stato commissionato (forse dalla famiglia Caracciolo all’inizio del XIV secolo) e confezionato presso la corte angioina di Napoli.

¹¹² F. Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in P. G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni (a cura di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, I, Ospedaletto Pisa, Pacini, 2006, pp. 425-439.

l'attività di trascrizione e recupero dell'eredità culturale francese nel periodo tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, come dimostrano gli studi codicologici sulla diffusione dei manoscritti tristaniani¹¹³, una produzione che spazia enormemente abbracciando diversi generi letterari: «le roman arthurien, l'historiographie (universelle et romaine), la didactique, l'hagiographie et la philosophie morale»¹¹⁴. L'interesse per questo tipo di testi, troppo semplicisticamente archiviati oggi sotto l'etichetta di *Trivialliteratur*, ha generato nell'Italia medievale anche una fruizione “alta”, in lingua francese, come si evince chiaramente dalla raccolta dei dati che provengono dagli inventari delle collezioni librerie delle famiglie signorili¹¹⁵ (i Gonzaga a Mantova¹¹⁶, gli Este a Ferrara, i Visconti-Sforza a Milano-Pavia). I rimandi alla presenza del *Tristan en prose*, in originale o in traduzione, tra gli scaffali delle biblioteche borghesi, di mercanti e banchieri dei Comuni del Medioevo italiano, sono meno fitte, «plus fragmentaires et fortuits, d'habitude dans des listes d'objets possédés, rédigées en marge de mélanges familiaux ou économiques, ou bien dressées à l'occasion de testaments ou d'actes notariés»¹¹⁷. E naturalmente la produzione canterina di argomento tristaniano, destinata prevalentemente alle piazze, conferma il coinvolgimento di ampie fasce di pubblico, anche illetterato.

Il centro culturale della prima ricezione che si individua nella regione tra Genova-Pisa¹¹⁸ (e, più in generale, in Toscana) è stato anche il nucleo originario della migrazione del *Tristan en prose* verso la Pianura Padana e l'Italia nord-orientale. In Italia quindi il romanzo di Tristano ha conosciuto due principali vie di diffusione: una, più antica, toscano-occidentale (e in particolare pisano-lucchese), e un'altra settentrionale-orientale (veneta principalmente), che, almeno in forme documentate, sembra fare la propria comparsa in un secondo momento.

Vero e proprio ganglio all'origine delle diramazioni del *Tristan en prose* al di fuori dei confini di Francia è la cosiddetta redazione R¹¹⁹, la cui più antica testimonianza è

¹¹³ F. Cigni, *Manuscrits en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism* cit., 2009, pp. 187-204.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 188.

¹¹⁵ D. Delcorno Branca, *Lecteurs et interprètes* cit.

¹¹⁶ D. Delcorno Branca, *I Tristani dei Gonzaga* cit.

¹¹⁷ D. Delcorno Branca, *Lecteurs et interprètes* cit., p. 158.

¹¹⁸ F. Cigni, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in S. Guida, F. Latella (a cura di), *La Filologia Romanza e i codici. Atti del I Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, 19-22 dicembre 1991)*, II, Messina, Sicania, 1993, pp. 419-441; Id., *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in L. Battaglia Ricci and R. Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale. Atti del Convegno di Pisa (25-27 ottobre 2007)*, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181; V. Bertolucci Pizzorusso, *Testi e immagini attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento*, in M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Milano, Skira, 2003, pp. 197-201.

¹¹⁹ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 125: «il rappresentante più antico di questa versione è il *Tristano Riccardiano* (TR). Gli altri testimoni sono il *Tristano Panciatichiano* (P), la *Tavola Ritonda* (S), il *Tristano*

rappresentata dal *Tristano Riccardiano* (ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2543, fine XIII sec.)¹²⁰. Nel caso del *Riccardiano*, i prologhi e gli epiloghi non possono esserci d'aiuto per la comprensione del testo: la narrazione comincia *ex abrupto* e il manoscritto è incompleto, poiché sfortunatamente si arresta al § 74 del sommario di Löseth. La versione riccardiana è però di fondamentale importanza per comprendere la penetrazione del *Tristan en prose* in Italia nella sua forma più antica, in lingua toscana (in questo caso di base fiorentina, ma con una coloritura cortonese-umbra, pisano-lucchese e arricchita con numerosi gallicismi)¹²¹ e destinata a un ambiente mercantile. Il *Riccardiano* rappresenta la base indubitabile del *Tristano Panciatichiano* e della *Tavola Ritonda*; inoltre, anche se mutilo, sembra che in esso si conservino tratti del *Tristan en prose* nella sua versione primitiva, ed è quindi fondamentale nel tentativo di ricostruzione dell'evanescente "originale" francese. La redazione R è infatti alla base, oltre che della trasmissione italiana, anche delle traduzioni spagnole, nonché della diffusione del *Tristan en prose* nei territori di lingua slava¹²². La critica iberica, alla ricerca delle consonanze tra il ramo italiano e quello spagnolo nella trasmissione della leggenda tristaniana in prosa, ha guardato spesso alla redazione riccardiana¹²³, e di recente, ha individuato un anello importante per comprendere queste consonanze nel ruolo chiave svolto dalla *Compilazione* di Rustichello da Pisa¹²⁴.

Riccardiano 1729 (F), il *Tristano Palatino* (L), *El Cuento de Tristan de Leonis* (V), il *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas* (TL), con i frammenti ad essi collegati».

¹²⁰ La prima edizione del *Tristano Riccardiano* si deve a E. G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896, poi ristampata con introduzione e note da M. J. Heijkant, Parma, Pratiche, 1991. L'edizione del *Tristano Riccardiano* di F. R. Psaki (Cambridge, Boydell & Brewer, 2006) riproduce e traduce in inglese il testo stabilito da A. Scolari. Una nuova edizione critica è stata realizzata ad opera di A. Scolari, *Il romanzo di Tristano*, Costa & Nolan, 1990. Le successive citazioni del testo toscano saranno tratte dall'edizione di A. Scolari e saranno indicate, per comodità, con la dicitura di *Tristano Riccardiano*.

¹²¹ Per la discussione sulla lingua del *Tristano Riccardiano*, cfr. *Il Tristano Riccardiano*, ed. E. G. Parodi, cit.; G. Holtus, *La matière de Bretagne en Italie* cit.; A. Scolari, *Sulla lingua del Tristano Riccardiano*, in «Medioevo Romano», 13, 1988, pp. 75-89.

¹²² Cfr. B. Lomagistro, *Tristano e Isotta nelle letterature slave*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta* cit., pp. 175-188; il cosiddetto *Tristano Biancorusso* (ms. Poznań, Biblioteca Pubblica, 94), edito da E. Sgambati, Firenze, Le Lettere, 1983, rappresenta una «testimonianza unica della divulgazione del *Tristan* in prosa, in area slava, dalla Dalmazia alla Russia Bianca», (M.-J. Heijkant, *Tristano in prospettiva europea* cit., p. 282). Si veda anche E. Sgambati, *Note sul Tristano Biancorusso*, in «Ricerche Slavistiche», 24-26, 1977-1979, pp. 33-53.

¹²³ G. T. Northup, *The Italian Origin of the Spanish Prose Tristram Versions*, in «Romanic Review», 3, 1912, pp. 194-222; Id., *The Spanish Prose Tristram Source Question*, in «Modern Philology», 11, 1915, pp. 259-265. Si segnala la pubblicazione di un cospicuo numero di frammenti castigliani del *Tristan: Hacia el código del Tristán de Leonís (cincuenta y nueve fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid)*, ed. C. Alvar, J. M. Lucía Megías, in «Revista de Literatura Medieval», 11, 1999, pp. 9-135. Fondamentali inoltre i lavori di L. Soriano Robles: «*E que le daría ponçoña con quel el muriese*»: los tres intentos de enveniamiento de *Tristán a manos de su madrastra*, in «Cultura Neolatina», 61, 2001, pp. 319-333; «*E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lanciloto*»: a vueltas con el final original del *Tristan en prosa castellano*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 49, 2003, pp. 203-217; L. Soriano Robles, *Livro de Tristan* cit.

¹²⁴ C. Alvar, *Tristanes italianos y Tristanes castellanos*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 57-75: «son muchos los rasgos que acercan la rama italiana a la hispánica; todos ellos localizables en la *Compilation* de Rustichello. Las divergencias entre las dos ramas son también abundantes y se encuentran, fundamentalmente en el material heredado del Pisano. La paradoja parece más bien un problema de difícil solución. La única

Prima di spostarci a vedere il trattamento riservato alla materia tristaniana nelle traduzioni più imponenti del *Tristan en prose* (*Tristano Veneto*, *Tristano Panciatichiano*, *Tavola Ritonda*), andrà rilevato che la storia della diffusione del *Tristan en prose* è comprensibile solo se si passa anche attraverso i frammenti più brevi, che conservano piccole, talvolta minime porzioni del romanzo, e che consentono di verificare le aree di distribuzione e gli episodi accolti con maggiore favore. Anche qui sarà ovviamente necessario accantonare momentaneamente lo studio dei *limina testuali* come strumento di accesso privilegiato all'*intentio operis*.

Sono appena 6 le carte che attestano il cosiddetto *Tristano* dell'Archivio Storico di Todi¹²⁵, provenienti da un codice, poi smembrato, ascrivibile alla seconda metà del XIV secolo e rinvenute nelle coperte di antichi documenti notarili. Le carte di Todi risultano molto «vicine al *Panciatichiano* non solo per l'aspetto linguistico, ma anche dal punto di vista strettamente materiale (qualità della pergamena, dimensioni, scrittura, *mise en page*) e presentano affinità che ci inducono ad ipotizzare un medesimo ambiente di provenienza»¹²⁶; ne condividono anche errori di tipo meccanico che difficilmente potrebbero essere spiegati con una poligenesi.

Altri due frammenti linguisticamente legati al *Tristano Panciatichiano* appartengono al cosiddetto *Tristano Forteguerriano* (ms. Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, documenti antichi 1), pubblicato da G. Savino¹²⁷ e considerato il più antico testo italiano incentrato sulla leggenda tristaniana (metà XIII secolo). Redatto in lingua pisana, è il primo testimone della precoce esigenza di conferire al *Tristan en prose* una nuova veste linguistica. Si tratta di due frammenti di pergamena, ma non si sa a quale codice appartenessero; «gli scampoli sopravvissuti bastano comunque a persuadere che il codice a cui appartenevano non doveva essere il prodotto di un lavoro dozzinale. La scrittura, una *littera textualis* di scriba toscano riferibile alla seconda metà del secolo XIII»¹²⁸. Anche questa antica testimonianza conferma non solo la centralità della Toscana occidentale nella prima ricezione dell'opera, ma anche e

respuesta posible a las preguntas que han ido surgiendo es la de considerar la existencia de una versión del *Tristan en prose* diferente a las conocidas hasta ahora, que tendría su base en un texto abreviado, semejante al de los manuscritos 446-E de Aberyswyth y alfa.T.3.11 Est. 59 de Modéna que se combinaría con la *Compilation* de Rustichello, quizás en el *scriptorium* genovés, lombardo o napolitano» (*ivi*, p. 73).

¹²⁵ G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose in Italia e una nuova traduzione toscana*, in G. Hilty (a cura di), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, V, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1993, pp. 321-337; Eaed., *Il Tristano dell'Archivio Storico di Todi. Edizione*, in «Critica del testo», 5, 2002, 2, pp. 541-566.

¹²⁶ G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose* cit., p. 325. Le due studiose rilevano inoltre l'affinità di queste carte con il manoscritto Paris, BnF, fr. 12599, «codice bilingue con certezza ascrivibile alla zona di Pisa» (*ivi*, p. 325).

¹²⁷ G. Savino, *Ignoti frammenti di un Tristano dugentesco*, in «Studi di Filologia Italiana», 37, 1979, pp. 5-17.

¹²⁸ *Ivi*, p. 6.

soprattutto un precoce rimaneggiamento del modello francese: le due sequenze superstiti, che presentano gli episodi legati alla figura dell'Amoroldo (Löseth § 28) e al rapimento di Isotta (Löseth § 56), mostrano un «un dettato affatto indipendente dal resto della tradizione»¹²⁹. Le illustrazioni a corredo della narrazione documentano anche la prematura ricerca di una relazione testo-immagine, rispondente ad un gusto popolareggiante – per esempio nell'uso del colore rosso per denotare la dignità del personaggio –, ma significativa per gli sviluppi successivi dell'iconografia tristaniana in Italia¹³⁰.

Un frammento di lingua fiorentina, ma con una coloritura ancora una volta pisano-lucchese è stato rinvenuto nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 1329, maculatura 44 (XIV-XV secolo), e rappresenta l'interessante testimonianza di una redazione intermedia tra il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*¹³¹.

Appartengono all'universo della circolazione extravagante di alcuni episodi specifici del *Tristan en prose* anche il *Tristano Corsiniano* e il frammento dello *Zibaldone da Canal*, con i quali varchiamo l'Appennino ed entriamo nell'area di diffusione della tradizione padano-veneta. Ad essi dovremo aggiungere il *Tristano Veneto*, una particolare versione della *Tavola Ritonda* attestata dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 e infine il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1729, che rientrano però tra le fila dei testimoni “lungi” della tradizione italiana del *Tristan en prose*.

Proprio quest'ultimo, il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1729 (prima metà XV secolo), sembra essere uno degli anelli di congiunzione tra il ramo toscano e quello veneto, poiché presenta tratti in comune con il *Tristano Riccardiano*, al quale è molto vicino, e il *Palatino* 556, di provenienza padana¹³². Il copista del Riccardiano 1729 forse era «un giullare della zona trevisano-bellunese»¹³³. Le due sezioni attestate da questo codice corrispondono a Löseth §§ 20- 49 e §§ 544-551 e 568-570: vengono quindi inserite la parte iniziale del romanzo, coincidente con quella narrata dal *Tristano Riccardiano*, e la scena in cui il re Marco richiama Tristano dopo averlo bandito, improvvisamente interrotta per fare spazio,

¹²⁹ *Ivi*, p. 13.

¹³⁰ N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta* cit., pp. 208-224, e le opportune integrazioni contenute in M.-J. Heijkant, *Tristano in prospettiva europea* cit., pp. 283-284.

¹³¹ D. Limongi, *Le maculture della Biblioteca Centrale di Firenze*, in «Accademie e Biblioteche», 69, 1991, pp. 55-57; G. Allaire, *Un nuovo frammento del Tristano in prosa (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Nuovi acquisti 1329, maculatura 44)*, in «Lettere italiane», 53, 2001, pp. 257-277.

¹³² La lingua del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1729 sembra essere veneto-emiliana. Cfr. M. Corti, *Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di Virtù*, in «Studi di filologia italiana», 18, 1960, pp. 29-68; rist. in Ead., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 177-216. Il testo è ancora inedito, ma se ne possono leggere degli stralci nell'*Introduzione* di E. G. Parodi alla sua edizione del *Tristano Riccardiano* (pp. XI-XIX).

¹³³ M. Corti, *Emiliano e veneto* cit., p. 209.

separata solo da uno spazio bianco, alla sezione della morte di Tristano. Qui si trova, per quanto si tratti di una traduzione con poche pretese, un piccolo prologo («A[I] nome sia de Dio e dela verge Maria e de tuti li soi sancti de Dio. Dirove de-nnaisemento de Tristano, come verrà (*sic*) e[n] esto mondo, come fenite e grandi trevalli aversa (*sic*) dela soa aventura»¹³⁴), probabilmente dettato dalla natura miscelanea del codice che lo ospita, che dunque impone la segnalazione del passaggio da un'opera ad un'altra.

Degno di attenzione, soprattutto per il contesto mercantile nel quale si trova inserito, è il frammento tristaniano del XIV secolo contenuto nel veneziano *Zibaldone da Canal* (ms. New Haven, Yale University, Beinecke Library, cc. 44r-45r). Una rapida occhiata alla composizione del manoscritto, che si trae dalle *Note introduttive* di A. Stussi alla edizione dello *Zibaldone* da lui curata¹³⁵, rende perfettamente l'idea dell'eterogeneità dei contenuti di questo manoscritto: testi aritmetici e mercantili, legati ai sistemi di misurazione del peso delle merci dei luoghi chiave del traffico marittimo lagunare; un prontuario delle spezie; informazioni di tipo astronomico; scongiuri; una cronaca di Venezia; norme sui salassi e ricette mediche di vario tipo; e poi due serventesi, diversi proverbi, e brani tratti dal *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico¹³⁶. In questo elenco si inserisce anche il frammento tristaniano (che corrisponde a Löseth §§ 20 e 22-23), a dimostrazione del tipo di educazione che si pensava dovesse essere impartita al mercante medievale. Non solo nozioni di carattere pratico, provenienti dalle scienze dure (pesi, spezie, rudimenti medici): la pratica della mercatura prevedeva che l'uomo d'affari avesse anche una consistente infarinatura umanistica.

A parte la situazione disorganica in cui versano questi frammenti, molto spesso avulsi da un contesto che li renda maggiormente comprensibili, diverse sezioni della leggenda tristaniana godevano di una circolazione autonoma. In questi casi la presenza di prologhi e di epiloghi non era strettamente necessaria: la stessa esistenza di sezioni potenzialmente autonome rispetto all'insieme del romanzo è da interpretarsi in senso autoreferenziale, poiché svincolate da qualunque presentazione della materia, la cui conoscenza viene data per acquisita. G. Paradisi e A. Punzi, anche grazie ai riscontri e alla lettura incrociata dei manoscritti BnF, fr. 12599, del *Tristano Panciatichiano*, delle carte dell'Archivio Storico di Todi e del *Tristano Corsiniano* mostrano come la sezione corrispondente a Löseth §§ 338b-

¹³⁴ E. G. Parodi, *Introduzione* cit., p. XII.

¹³⁵ *Zibaldone da Canal. Manoscritto mercantile del sec. XIV*, ed. A. Stussi, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967. Più di recente il testo è stato tradotto in inglese da J. E. Dotson (*Merchant Culture in Fourteenth-Century Venice. The Zibaldone da Canal*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994).

¹³⁶ Cfr. A. Stussi, *Note introduttive* allo *Zibaldone da Canal* cit., p. XII.

381, relativa al torneo di Loverzep, abbia goduto ben presto di una circolazione autonoma, in quanto sezione dotata di una propria compiutezza narrativa¹³⁷. In casi come quello del *Tristano Corsiniano* la coerenza e la coesione del testo derivano direttamente da un retroterra culturale condiviso e diffuso, che rappresenta uno strumento di interpretazione pronto all'uso e sottinteso. Attestato da un unico manoscritto, acefalo e mutilo in diversi punti, databile alla fine del Trecento (ms. 55.K.5 del fondo Rossi della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma), il *Tristano Corsiniano* volgarizza una breve sezione del *Tristan en prose* (corrispondente a Löseth §§ 361-381). Questo testo ha suscitato presso la critica un interesse di tipo quasi esclusivamente linguistico. Circa l'area di copiatura e confezionamento del codice, le ipotesi avanzate sono state diverse: c'è chi come Parodi sostiene che si tratti di un testo scritto in lingua padovana¹³⁸; chi come G. Bertoni, nella *Prefazione* all'edizione del *Corsiniano* approntata da M. Galasso nel 1937¹³⁹, ritiene che si tratti del cosiddetto "veneto comune"¹⁴⁰, lingua letteraria di *koiné* del Veneto tre-quattrocentesco; per R. Ambrosini¹⁴¹ tracce di vicentino e veronese permetterebbero di ricondurlo al veneto di terraferma; P. Tomasoni 1994¹⁴² lo riporta in ambito veronese, e nella stessa direzione si esprime G. Allaire¹⁴³; e infine c'è chi, come R. Tagliani, ritiene invece più probabile un'origine veneziana¹⁴⁴, e lo considera il prodotto della fine del Trecento di un *atelier* lagunare, passato attraverso un testo di mediazione di ambito veronese che non sarebbe giunto fino a noi, ipotesi che confuterebbe la posizione di G. Allaire, la quale ipotizza la discendenza del *Corsiniano* da un modello toscano¹⁴⁵. Anche questo manoscritto, che si ricollegerebbe direttamente al testo francese «senza intermediari»¹⁴⁶, sperimenta (come il *Tristano Forteguerriano* e, come si vedrà a breve, il *Tristano Palatino*) il rapporto testo-immagine, corredando il codice con 188 disegni.

Il rinvenimento dei numerosi *excerpta* italiani consente di aggiungere delle preziose tessere alla ricostruzione della frastagliata tradizione del *Tristan en prose* in Italia, mostrandone

¹³⁷ G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose in Italia* cit., p. 329.

¹³⁸ E. G. Parodi, *Introduzione al Tristano Riccardiano* cit., p. CXXVI.

¹³⁹ *Il Tristano Corsiniano*, ed. M. Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937. Di recente è apparsa una nuova edizione del *Tristano Corsiniano*, edita da R. Tagliani (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2011).

¹⁴⁰ G. Bertoni, *Prefazione*, in *Il Tristano Corsiniano*, p. 3.

¹⁴¹ R. Ambrosini, *Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del Tristano Corsiniano*, in «L'Italia dialettale», 20, 1955, pp. 29-70.

¹⁴² P. Tomasoni, *Veneto*, in *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 212-240.

¹⁴³ G. Allaire, *An Overlooked Italian Manuscript. The Tristano Corsiniano*, in «Tristania», 24, 2006, pp. 37-50.

¹⁴⁴ R. Tagliani, *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romanzo», 32, 2008, pp. 303-332; Id., *La lingua del Tristano Corsiniano*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 142, 2008, pp. 157-295.

¹⁴⁵ G. Allaire, *An Overlooked* cit., p. 41: «the more abbreviated redaction C [*Tristano Corsiniano*] did indeed descend from a Tuscan redaction».

¹⁴⁶ M. Galasso, *Introduzione al Tristano Corsiniano* cit., p. 25.

l'ampiezza e la capillare diffusione, che troveranno conferma nelle grandi compilazioni tristaniane italiane: il *Tristano Veneto*, il *Tristano Panciatichiano* e la *Tavola Ritonda*, nella sua doppia veste toscana e padana.

4. Il *Tristano Veneto*, crocevia di romanzi

La più completa traduzione del *Tristan en prose* di area padano-veneta è rappresentata dal cosiddetto *Tristano Veneto*, attestato da un unico codice, il ms. Vienna, Biblioteca Nazionale, 3325, che riporta la data del 10 marzo 1487; sembra si tratti della copia di un manoscritto di provenienza veneziana redatto nei primissimi anni del Trecento, o forse addirittura alla fine del Duecento¹⁴⁷. Conosciuto già alla fine dell'Ottocento grazie alla pubblicazione di qualche ampio estratto ad opera di E. G. Parodi¹⁴⁸ e poi, nei primi del Novecento, al centro dell'analisi linguistica di G. Vidossi¹⁴⁹, solo di recente il *Tristano Veneto* ha visto integralmente la luce grazie all'impegno curatoriale di A. Donadello¹⁵⁰.

Tra i molteplici atteggiamenti riscrittori assunti dai testi italiani, l'espressione scelta dal *Tristano Veneto* consiste nella realizzazione di una traduzione notevolmente fedele del *Tristan en prose*, anche se talvolta la precisa volontà di ricalcare in maniera pressoché totale il modello francese non si risolve in un'adesione del tutto supina. Anche nel *Tristano Veneto* si ravvisa un processo di condensazione della *matière de Bretagne*; esso si allinea così ai testi toscani sia nella riproposizione del testo francese in una forma abbreviata¹⁵¹, sia per la presenza di numerosi spostamenti, strutturali e semantici, operati dall'anonimo compilatore padano, dietro ai quali è possibile riconoscere l'esistenza di una regia autoriale. I *limina* testuali si presentano ancora una volta come un luogo di osservazione privilegiato per la descrizione di tali fenomeni.

L'*incipit* del *Tristano Veneto* dischiude il testo ai suoi lettori in maniera molto generica.

Questo libro hè apellado lo Libro de miser Tristano fio de lo re Melliadus de Lionis, et sì conmenza primieramente de la soa nativitate, et puoi apresso le soe grande cavalarie et maravegiose d'arme, qu'ello fese in soa vita. Lo qual conmença chusi¹⁵².

¹⁴⁷ Cfr. F. Cigni, *Roman de Tristan in prosa e Compilazione di Rustichello da Pisa in area veneta. A proposito di una recente edizione*, in «Lettere italiane», 47, 1995, pp. 598-622.

¹⁴⁸ E. G. Parodi, *Dal Tristano Veneto*, in *Nozze Cian-Sappa-Flandinet. 23 ottobre 1893*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1894, pp. 103-129.

¹⁴⁹ G. Vidossi, *La lingua del Tristano Veneto*, in «Studi romanzi», 4, 1906, pp. 67-148.

¹⁵⁰ *Il libro di Messer Tristano ('Tristano Veneto')*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994. Tutte le successive citazioni del *Tristano Veneto* saranno tratte da questa edizione.

¹⁵¹ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 39: il codice, un manoscritto cartaceo, che consta di 166 carte, «contiene Lös. 18-74a; 537-570; 623-627; 449d-472; 478; 489-492; 620-622».

¹⁵² *Tristano Veneto*, p. 57.

Sfoltito ogni orpello incipitario, l'attacco sembra concepito più per semplificare il lavoro a colui che si occuperà della catalogazione del manoscritto all'interno della biblioteca di qualche signore che per affermare la direzione estetica impressa alla compilazione o per chiarire eventuali intenzioni d'autore. Non si registrano velleità metanarrative, se non un tentativo di organizzare ordinatamente elementi che definiremmo paratestuali. In prima posizione si nota infatti il *titulus libri*, «lo Libro de miser Tristano», che è stato rispettosamente mantenuto dall'editore moderno al momento della sua pubblicazione a stampa. Segue poi la specificazione della *materia* e dell'*ordo* testuali: il *Tristano Veneto* si presenta fin da subito come un romanzo dichiaratamente biografico, incentrato com'è sull'unico e indiscusso protagonista Tristano, la cui storia viene organizzata nell'ordine che sembra più logico, *ordo naturalis* dunque, ripercorrendone la parabola di vita che viene qui scandita in *nativitate*, *cavalarie* e *vita*. L'*incipit* si chiude poi con una formula («lo qual conmença chusì») che serve per segnalare al lettore l'avvio della diegesi vera e propria. Proprio l'impersonale e piatta formularità dell'*incipit* conferma quanto emerge da un confronto con il *Tristan en prose* e corrobora l'idea che il suo compilatore tenti di rendersi trasparente, perseguendo coerentemente il disegno di intervenire il meno possibile sulla sua fonte.

Eppure lo sviluppo del *Tristano Veneto* non è così lineare ed ossequioso rispetto al *Tristan en prose* come potrebbe apparire a prima vista. All'altezza della carta 100 del manoscritto, il lettore incappa in una sorta di secondo prologo, inserito *ex abrupto*. Al termine di una delle usuali formule di trapasso da una sezione a un'altra del romanzo («ma atanto lasa ora lo conto a parlar de questo fato e parlarà lo libro delo maor fato che zià mai avignise al mondo»¹⁵³), ci si aspetterebbe di approdare nel cuore di una nuova, meravigliosa avventura di Tristano. E invece si legge:

Oy, signori imperadhorì, re, principi, duci, conti e baroni, castellani, chavalieri et bruçiesi et tuti li prodomini de questo mondo, li qual vui avé volonthade e deleto de lezer romançi, s'ì prendé questo libro e fello lezer da cavo in cavo e s'ì trovaré le gran aventure che adevene intro li cavalieri aranti dal tempo delo re Utrepande infin al tempo delo re Artus, so fio, e deli compagnoni dela Tola Rodhonda. Et sapié tuto verasiamente che in questi romançi fo traslatadhi dalo libro de monsignor Hodoardo, lo re d'Englitera, a quel tempo quando ello <pasà> oltra lo mar in lo servixio del nostro Signor Yesu Christo per conquistar lo Sancto Sepulcro. Et uno maistro Rustico de gran tempo complý questi romançi, perché ello trase tute le maraveiose novelle qu'ello trovà in quello libro in tute le maor aventure, et s'ì tratarà tuto plenamente de tute le gran aventure e chavalarie del mondo, ma s'ì sapié qu'ello tratarà avanti et plui de miser Lanciloto delo Lago et de meser

¹⁵³ *Ivi*, § 522, p. 486.

Tristan, lo fio delo re Meliadus de Lionis, cha nigung altro, imperciò che sença falo elli fo li meior cavalieri cha fose in terra in lo so tempo. E però lo maistro dirà de questi do pluxior cose et pluxior bataie le qual elli comese insenbre, che vui non trovaré intro tuti li altri libri; ma niente de men lo maistro meterà una grandissima aventura tuto primieramente, la qual avene a Camiloto in la corte de lo re Artus de Bertania¹⁵⁴.

Il lettore non può che restare interdetto. Di cosa si è parlato sino ad adesso? Non era sempre Tristano il centro della narrazione? Perché si sente ora la necessità di spiegare una seconda volta chi sia il protagonista, chi suo padre, quale il tempo degli avvenimenti e il loro scenario? E chi sono i nuovi nomi che compaiono, chi sono maistro Rustico e monsignor Hodoardo? È a partire da questo secondo *incipit* che si coglie meglio la specificità della fisionomia di questa riscrittura padana: il *Tristano Veneto* fonde, o forse sarebbe meglio dire giustappone, la narrazione tristaniana con il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa. Questo secondo prologo del *Tristano Veneto* è infatti integralmente e pedissequamente esemplato sul prologo che apre la *Compilazione* di Rustichello¹⁵⁵, l'illustre pisano¹⁵⁶ redattore, in lingua francese, del *Milione* di Marco Polo (Genova, 1298), nonché, ed è questo l'aspetto che ci interessa maggiormente, autore/compilatore/traduttore di una prosa arturiana sempre in lingua francese, la cosiddetta *Compilazione* appunto, commissionata, tra il 1270 e il 1274, dal re Edoardo I d'Inghilterra (1239-1307), «arturianista entusiasta»¹⁵⁷ e prosecutore di quella politica culturale della dinastia plantageneta avviata dai suoi predecessori.

La *Compilazione* di Rustichello, che a sua volta risulta essere un abile assemblaggio di avventure tratte in modo disparato dal *Tristan* e dal *Lancelot*, ha incontrato un largo successo di pubblico, come appunto dimostra il *Tristano Veneto*, che se ne serve per “completare” la *summa* tristaniana. Se le due compilazioni, il *Tristan en prose* e il romanzo di Rustichello, entrambi preziosi serbatoi di materiale arturiano, si possono giustapporre facilmente nella traduzione veneta perché appartengono al medesimo universo narrativo, sono le modalità del trapasso, eccessivamente brusco e privo di un'apposita giustificazione, a risultare non del tutto convincenti da un punto di vista della resa narrativa. La tessera rustichelliana, per quanto piuttosto lunga, sarà solo una parentesi destinata a essere scalzata nuovamente dall'inserimento della traduzione della parte finale del *Tristan en prose*, che narra la morte di

¹⁵⁴ *Ivi*, § 523, pp. 486-487.

¹⁵⁵ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. F. Cigni, Pisa, Pacini, 1994. Il romanzo circolava prevalentemente con il titolo di *Roman de Meliadus*.

¹⁵⁶ Appartiene forse a quella schiera di personaggi pisani che si dedicano alla scrittura durante il lungo periodo di prigionia genovese seguito alla disfatta navale della Meloria del 1284. Cfr. F. Cigni, *Copisti prigionieri* cit.

¹⁵⁷ V. Bertolucci Pizzorusso, *Premessa all'edizione del Romanzo arturiano di Rustichello da Pisa* di F. Cigni, p. 7. Edoardo amava considerarsi un «*Arthurus redivivus*», tanto da procedere nel 1278 all'esumazione delle presunte spoglie di Artù presso la sua ipotetica sepoltura a Glastonbury (F. Cigni, *Introduzione*, in *Il romanzo arturiano* cit., p. 10).

Tristano e Isotta. Si mostra forse eccessivamente indulgente A. Donadello quando, nella premessa alla sua edizione, parla di una «perfetta organizzazione narrativa»¹⁵⁸ del *Tristano Veneto*, inquadrando il suo anonimo traduttore come «una personalità letteraria di prim'ordine»¹⁵⁹ e attribuendogli la capacità di «armonizzare felicemente testi diversi e di fonderli in un'unità linguistica e stilistica di notevole rilievo»¹⁶⁰, nonostante queste considerazioni siano in contraddizione con quanto affermerà più avanti nel giudicare la «giustapposizione della morte dei due amanti [...] apertamente artificiosa»¹⁶¹, e «contraddistinta da una certa improntitudine narrativa e da un evidente sforzo di coordinazione testuale»¹⁶². Si potrebbe ipotizzare che il repentino mutamento di tono e la totale noncuranza nel camuffare le cesure testuali siano da addebitare alla fedeltà della traduzione dell'*incipit* rustichelliano, che lo doveva certamente rendere facilmente riconoscibile a un pubblico mediamente esperto, senza che si rendesse necessaria al compilatore la segnalazione esplicita dell'immissione intertestuale. L'unico passaggio sul quale il *Tristano Veneto* si trova a divergere rispetto alla *Compilazione* rustichelliana riguarda l'ambigua e sfuggente nozione del libro-fonte. Anche nel *Tristano Veneto* è il re Edoardo a possedere il *libro* di tutte le storie, ed è a partire da questo modello, verosimilmente latino, ora a disposizione dell'autorità regia, che si effettua la traduzione in francese prima, e in dialetto veneto poi. Il chiaro riferimento al «maistre Rusticiaus de Pise, li quelz est imaginés desovre»¹⁶³ fa posto ad un generico riferimento a «uno maistro Rustico» non meglio precisato: cade, com'è ovvio che sia, il riferimento al «ritratto» di Rustichello¹⁶⁴, che non

¹⁵⁸ A. Donadello, *Introduzione al Libro di messer Tristano* cit., p. 9.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*. Allo stesso modo si riscontrano altre opinioni discutibili nella *Introduzione* di Aulo Donadello alla sua edizione del *Tristano Veneto*, che talvolta sembrano veri e propri vizi di prospettiva nella valutazione dei diversi testimoni della diffusione del *Tristan en prose* in Italia. Donadello definisce il *Tristano Riccardiano* «il primo (e sostanzialmente l'unico) romanzo medievale d'area italiana ad essere pubblicato in epoca moderna» (*ivi*, p. 12), dimenticandosi completamente della edizione ottocentesca della *Tavola Ritonda* (apparsa tra il 1864 e il 1866). Sembra anzi che la *Tavola Ritonda* venga sistematicamente colpita da questa marginalizzazione: i mss. della *Tavola Ritonda* non sono compresi nell'elenco dei testimoni contenenti redazioni italiane del *Tristan en prose* fornito da Donadello. In esso fa però inspiegabilmente capolino la menzione del ms. Firenze, BNC, Palatino 556, definito «con ogni probabilità, della Tavola Ritonda, che presenta parti comuni col *Roman de Tristan* in prosa» (*ivi*, p. 17). Il fraintendimento della collocazione della *Tavola Ritonda* nello schema di trasmissione della leggenda tristaniana in Italia nasce forse dall'idea che quest'opera toscana di inizio Trecento rappresenti un romanzo solo «nel complesso, tristaniano» (*ibidem*); questa convinzione induce quindi Donadello ad affermare che i «due codici che contengono la parte più estesa del romanzo di Tristano di area italiana sono *P* [Panciaticchiano] e *TV* [Tristano Veneto]», (*ibidem*), escludendo nuovamente dalla riflessione «il più bello tra i testi arturiani italiani» (F. Cigni, Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1995, in «Lettere Italiane», 49, 1997), pp. 518-522, *ivi*, p. 518).

¹⁶¹ A. Donadello, *Introduzione al Libro di messer Tristano* cit., pp. 11-30 (*ivi*, p. 17).

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, p. 233.

¹⁶⁴ L'illustrazione con un'immagine di Rustichello è invece presente nel testimone edito da F. Cigni, il ms. Paris, BnF, fr. 1463. Non si tratta naturalmente di un vero e proprio ritratto, ma di un'immagine fortemente stereotipata. È, secondo la descrizione di V. Bertolucci-Pizzorusso, *Pour commencer à raconter le voyage. Le*

avrebbe avuto senso in un manoscritto come il *Veneto* privo di una siffatta illustrazione; viene meno anche il riferimento esplicito all'origine toscana di Rustichello, forse perché la menzione della città di Pisa poteva causare disturbo alla committenza o al pubblico del *Tristano Veneto*. L'operazione del *treslaiter* compiuta da Rustichello nel romanzo francese («conpilé cest romainz, car il en treslaité toutes les tresmervilleuse nouvelles qu'il truevé en celui livre et totes les greingneur aventures»¹⁶⁵) viene intesa dal compilatore veneto più che altro come una *translatio* («ello trase tute le maraveiose novelle qu'ello trovà in quello libro in tute le maor aventure»¹⁶⁶). Ma forse la “svista” più interessante si registra in merito all'oggetto del *compiler*; mentre Rustichello dice di aver compilato «cest romainz», l'anonimo italiano lo traduce con un plurale: «de gran tempo complý questi romançi». Sebbene il passaggio dal singolare al plurale nasca quasi certamente da un fraintendimento, è vero anche che questo *lapsus* traduttorio del *Tristano* italiano nasconde il reale assetto della compilazione veneta, che ingloba in una unità superiore più *estoires* arturiane. I riferimenti all'operazione “agglutinante” di incameramento e sovrapposizione di più romanzi si fanno espliciti anche nel romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, e vengono poi tradotti anche nel testo veneto.

Et sapié tuti verasiamente de fermo che questa novela et aventura, qui volesse regardar lo tempo et le aventure che avene per li tempi pasadi, non serave zià rasion de meter-la in scritto in cavo de questo libro, imperciò che tal novele fo scrite in questo libro apresso questa le qual fo asè davanti. Ma perché quel maistro Rusticho la trovà inscrito in lo libro delo re d'Ingliterra, la fese elo scriver tuta davanti et sì la fese cavo del so libro, imperciò qu'ella sè la plui bella aventura che sì è scritta intro tuti li romançi de questo mondo¹⁶⁷.

Il contributo di questi passaggi metanarrativi è decisivo per la comprensione del *modus operandi* dei redattori delle grandi *summae* arturiane. Qui Rustichello, nella *Compilazione* e di conseguenza nella fedele traduzione offerta dal *Tristano Veneto*, rappresenta se stesso nell'atto di ricollocare intere sezioni narrative spostandole rispetto all'ordine predisposto nella

prologue du Devisement du monde de Marco Polo, in E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre* cit., pp. 115-130: «l'image d'un personnage de maître, coiffé d'une sorte de chapeau typique d'un clerc, assis sur un escabeau, avec le *digitus magistralis* orienté vers les premières lignes de l'écriture. Image de répertoire sans doute, mais qui n'est pas sans produire encore une fois un singulier effet de concret par le rappel explicite contenu dans le texte» (ivi, p. 122). Si vedano anche F. Cigni, *Pour l'édition de la Compilation de Rustichello da Pisa: la version du Ms Paris, B.N., Fr. 1463*, in «Neophilologus», 36, 1992, pp. 519-534; Id., *'Prima' del Devisement dou monde. Osservazioni (e alcune ipotesi) sulla lingua della Compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in S. Conte (a cura di), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tiellemedia, 2008.

¹⁶⁵ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, p. 233.

¹⁶⁶ Cfr. A. Donadello, *Note al testo*, in *Il libro di messer Tristano* cit., pp. 610-611.

¹⁶⁷ *Tristano Veneto*, § 536, p. 500. Cfr. il corrispondente passaggio nella *Compilazione* di Rustichello, § 16, p. 236.

sua fonte, *lo libro delo re d'Ingliterra*. Si precisano così le mansioni di carattere “architettonico” che spettano al compilatore, che si sente incaricato, prima di qualsiasi altra modifica con la quale intervenire sul testo, di una funzione di regia e di pianificazione dell'ingegneria testuale. Volendo parafrasare quest'ultimo passaggio di Rustichello e, sulla sua scorta, la versione che ne offre il *Tristano Veneto*, chi si volesse preoccupare di ricostruire l'ordine temporale nel quale si sono svolte le avventure di cui si narra, comprenderebbe facilmente che la loro disposizione non è quella “autorizzata”: «non serave zia rasion de meter-la in scritto *in cavo* de questo libro, imperciò che tal novele fo scrite in questo libro *apresso* questa le qual fo asè *davanti*». *In cavo*, *apresso*, *davanti* rappresentano chiaramente gli indicatori retorici della riflessione che viene condotta intorno alla *dispositio* degli argomenti del discorso. Il compilatore argomenta le ragioni a causa delle quali contravviene a quella che suppone essere l'effettiva cronologia del romanzo, adducendo come giustificazione la preminenza estetica dell'episodio al quale decide di conferire una diversa dislocazione. Il tempo intradiegetico, che sembra corrispondere a quella che con termini narratologici moderni si definirebbe *fabula*, si scontra qui apertamente con il tempo extradiegetico impostogli dal *compilateur*, che diventa artificiale in quanto condizionato dall'*intreccio*. Quali siano i motivi che rendono la questione della cronologia uno dei rompicapi dei redattori delle grandi *summae* arturiane è facilmente comprensibile se si considera che la natura di queste opere impone di tenere insieme, fare incastrare e rendere coerenti tante materie diverse, il cui sviluppo è inserito in un tempo laico che deve allo stesso tempo tentare di acclimatarsi nel quadro escatologico della ricerca del Graal. Nel *Tristano Veneto* sembra di poter ravvisare quella che la stessa J. Taylor chiama «sequential cyclicality: an authorial tendency to capitalise by accretion on the popularity of a particular hero or lineage, or a scribal process of agglomeration which may at its simplest do no more than juxtapose a series of individual texts linked only by the presence, say, of some particular hero»¹⁶⁸, struttura che presuppone «a purely linear conception of time»¹⁶⁹. Eppure proprio tramite il confronto diretto con il romanzo di Rustichello, inglobato dentro la narrazione tristaniana, si percepisce un senso dello sviluppo temporale che va oltre la mera giustapposizione, e che mostra il conflitto che nasce nella complessa gestione di una struttura dove non sempre l'*entrelacement* può risolvere ogni tipo di problema cronologico. Tali conflitti metatestuali possiedono evidentemente una forza centrifuga: se il primo prologo verteva unicamente su Tristano, il secondo, probabilmente di estrema riconoscibilità, “apre” il testo verso l'antica generazione

¹⁶⁸ J. H. M. Taylor, *Order from Accident: Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification* cit., pp. 59-73 (*ivi*, p. 61).

¹⁶⁹ *Ibidem*.

dei padri (Uterpendragon, Meliadus, Guiron le Courtois). L'immissione della *Compilazione* rustichelliana imprime infatti al *Tristano Veneto* una svolta in direzione "etico-politica", capace di tingere la figura di Tristano di tonalità marcatamente feudali, estranee sia allo spirito del *Tristan en prose* che alle versioni metriche della leggenda.

La messa a nudo della struttura, e delle strategie dispiegate per realizzarla, ha già in se stessa un preciso valore letterario, perché, come sottolinea D. Staines, nelle narrazioni a carattere ciclico, «structure, therefore, has an aesthetic value in itself which is both a reflection and consequence of the theme»¹⁷⁰. Rendere noti al lettore i dispositivi retorici dispiegati nella edificazione della architettura, offrendogli la risposta a una domanda che il compilatore ipotizza si possa porre, significa che la percezione di tali spostamenti doveva essere abbastanza viva nel pubblico medievale. D'altronde non va dimenticato che il prologo della *Compilazione* intrattiene, almeno nella parte del preambolo, stretti rapporti intertestuali con l'*incipit* dell'opera ben più famosa di cui Rustichello è considerato il redattore: il *Devisement dou monde* di Marco Polo (1298). Come ha efficacemente messo in luce V. Bertolucci-Pizzorusso¹⁷¹, l'esortazione iniziale, la «grande allocution-boniment en forme d'apostrophe»¹⁷² e l'enumerazione degli stati del mondo si presentano in forma pressoché identica nella *Compilazione* e nel *Devisement*, permettendo di concludere che il prologo del *Devisement*, per struttura e linguaggio, sia stato realizzato grazie a una «opération de "farciture" à partir du schéma plus ancien, celui du roman»¹⁷³, gettando così ulteriore luce sulle capacità di un personaggio del calibro di Rustichello, in grado di trasformare un prologo romanzesco tutto sommato in linea con le disposizioni incipitarie del romanzo arturiano nell'«ouverture la plus mémorable peut-être qu'on ait placée en tête d'un livre de voyage»¹⁷⁴.

Nel *Tristano Veneto*, il prestito da Rustichello da Pisa a un certo punto si interrompe per lasciare spazio alla narrazione della morte degli amanti del *Tristan en prose*. Il narratore sente la necessità di congedarsi dalla *Compilazione* inserendo l'immagine topica della *mise en écrit* (in questo caso delle avventure del cavaliere Branor le Brun) affidata da Artù a un *clerego*, sequenza che corrisponde al § 39 della *Compilazione* di Rustichello¹⁷⁵.

E atanto le re Artus fese comandamento ad uno clerego che lo nomen del chavalier sia messo in scritto intro le aventure deli çorni, puo' qu'ello abaté tanti intro re, baroni et cavalieri. Ora vui havé inteso et sapudo lo nome et la condicion del vequio cavalier, lo

¹⁷⁰ D. Staines, *Cycle: The Misreading of a Trope*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification* cit., pp. 108-110 (ivi, p. 110).

¹⁷¹ V. Bertolucci-Pizzorusso, *Pour commencer à raconter* cit.

¹⁷² Ivi, pp. 118-119.

¹⁷³ Ivi, p. 126.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, § 39, p. 242.

qual havea nomen miser Branor lo Brun, per quella aventura qu'ello fese mo' ultimamente in soa vita. Mo atanto lasa ora lo maistro a parlar de miser Branor le Brun, che plui non parlarà de lui in questo libro, e sì vuol tornar lo maistro a conplir lo so libro, et però ello a vui contarà como miser Tristan, lo bon cavalier, fo messo a morte a tradimento per le man delo re Marco, so barba. Et dise in tal magna: De qua conmença la morte de miser Tristan¹⁷⁶.

Altra traduzione decisamente fedele, ma riutilizzata a proprio piacimento quando si arriva alla parte relativa alle intenzioni del compilatore. Mentre nella *Compilazione* «veaut torner maistre Rusticiaus a compiler son livre de tresmerveilleuses aventures de tous li buen chevalier dou monde. Et traitera tot primierement des mellee et malvoillance que furent entre m. Lancelot dou Lac et monseingnor Tristan le fiz au roi Meliadus de Leonois»¹⁷⁷, nel *Tristano Veneto* il testimone passa nuovamente a Tristano («sì vuol tornar lo maistro a conplir lo so libro, et però ello a vui contarà como miser Tristan»), del quale ci si accinge a narrare, come promesso nell'*incipit*, la morte a tradimento a lui inflitta vilmente dallo zio Marco.

A questo punto il vero e proprio epilogo del *Tristano Veneto*, quella soglia testuale oltre la quale non esistono altri racconti e che il compilatore italiano trae dal *Tristan en prose*, apparirà al lettore come un secondo *explicit*. Ma prima di congedarsi definitivamente dal suo pubblico, il compilatore del *Tristano Veneto*, che abbiamo visto essere indefessamente ligio al proprio ruolo di “traduttore di servizio”, si concede *in extremis* il lusso di rimaneggiare in modo originale il *Tristan en prose*, aggiungendo una interessante versione della vendetta della morte di Tristano ad opera di Lancillotto. Nel *Tristano Veneto*, infatti, il cavaliere che rivaleggia in perfezione con Tristano, a distanza di un anno dalla morte dell'eroe cornovagliese, rade al suolo la città di Tintoil. Questa singolare conclusione che, a detta di A. Donadello, non avrebbe riscontro negli altri manoscritti del romanzo, in realtà figura anche in altri testimoni che risolvono con diverse soluzioni la questione della morte del re Marco, della quale esisterebbero ben cinque versioni conosciute, come risulta dal contributo di R. Trachsler allo studio di questo tema¹⁷⁸. L'espedito della vendetta lancillottesca non sarebbe quindi un'innovazione esclusiva del *Tristano Veneto*, ma farebbe il paio con la versione offerta dal *Cantare della Vendetta per la morte di Tristano*¹⁷⁹. Bisogna inoltre dire che gli ultimi due fogli del *Tristano Veneto* (cc. 164v-166r) ci pongono qualche difficoltà perché sembrano derivare «da fonte diversa da quelle usate in precedenza, come pare indicarci lo stile

¹⁷⁶ *Tristano Veneto*, p. 524.

¹⁷⁷ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, § 39, p. 242.

¹⁷⁸ R. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romano», 19, 1994, pp. 253-275. Si vedano anche E. Löseth, *Le roman* cit., pp. XIX e 422 e L. Soriano Robles, *'E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lanciloto'* cit.

¹⁷⁹ *Cantari di Tristano*, ed. G. Bertoni, Modena, Società Tipografica modenese, 1937; rist. in «Cultura Neolatina», 47, 1987, pp. 5-32.

narrativo, che si fa qui rapido e vivace, mentre aveva sempre mantenuto un andamento lento e prolisso»¹⁸⁰. In effetti, l'originalità del congedo del *Tristano Veneto*, del quale non è possibile individuare un modello preciso, appare quanto meno insolita rispetto alle scelte compiute dal suo compilatore lungo l'intera traduzione. Soprattutto nella stesura dell'epilogo sarebbe stato decisamente più semplice riproporre fedelmente la conclusione del *Tristan en prose* (V.I), anche perché se ne serve lo stesso Rustichello da Pisa per concludere la sua *Compilazione*¹⁸¹, con un effetto che Cigni non esita a definire «disorientante»¹⁸². Si sarebbe dunque venuto a creare un vortice di citazioni, rimandi e omaggi citazionistici, che avrebbe reso efficacemente l'idea del lavoro di reimpiego inesausto del materiale arturiano, ma che il *Tristano Veneto* decide di non sfruttare. Il suo epilogo è infatti decisamente diverso:

E qui porave contar tute le gran prodece e lle gran cavalarie che fese meser Lancilotto con quelli cento soi compagni? Certo molto serave gran fadiga a dever contar et narar ogni cosa per sincollo, perché elli fese tanto che avanti lo vespero elli aveva confito lo re Marcho con tuta la so zente per tal maniera che tuti fo morti, salvo quelli che pote scampar; e chusì lo re Marcho fu morto in bataia molto crudementre. Puo' elli destruce e messe in ruina tuti li muri dela cithade infìn ali fondamenti per tal maniera qu'ello non romase piera sovra piera. Et ala fin elli mese fuogo per tute le case dela çithade e brusìa ogni cosa per tal muodho qu'ello non romase né can né gato. E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lanciloto, in lo qual hè scritto tuta questa ystoria molto ordenadhamentre et con bellisimi versi. Deo gracias, amen¹⁸³.

Il rimaneggiamento dell'*explicit* avviene in ossequio ai luoghi comuni tipici della conclusione. Si ritrovano infatti il *topos* della fatica e l'impossibilità di far fronte a una narrazione che si possa definire veramente esaustiva, che contenga *ogni cosa per sincollo*. Lancillotto e i suoi compagni mettono a ferro e fuoco la città di Tintoil, la stessa fine che un tempo era toccata in sorte alla città di Troia, avvolta da quelle fiamme che ne hanno assicurato la distruzione eterna, anche se la descrizione della devastazione viene espressa nel *Tristano Veneto* in un modo decisamente meno aulico («brusìa ogni cosa per tal muodho qu'ello non romase né can né gato»). Interessante, come notato a suo tempo da E. G. Parodi¹⁸⁴, il fatto che il compilatore consigli, a chi voglia completare la lettura della narrazione della fine del re Marco e di Tintoil, di procurarsi «lo libro de miser Lancillotto, in lo qual hè scritto tuta questa

¹⁸⁰ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 27.

¹⁸¹ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, § 236, p. 297.

¹⁸² *Ivi*, p. 12. L'epilogo si legge a p. 297: «Et porverai de chief en chief, et de ce que je verai que faudra et que je troverai eu livre de latin, je firai un livre entier, ou je compilerai, se Diex plaist, tot ce que m.s. Lucas dol Gaut, que primieremant comancé a treslaitier, et maistre Guautier Map, qui fist le pr[opre] livre de Lancelot, et m. Roubert de Boron, et je meïsmes que sui apellés Helyes de Boron, tot [ce] que nos n'avons menés a ffin, je aconplirai, se Dex mes done tant de vie que je peüsse celui livre mener a fin. Et je endroit moi merci mout li roi Henric mon seigneur de ce que loe le mon livre et de ce que li done si grant prix».

¹⁸³ *Tristano Veneto*, § 611, p. 558.

¹⁸⁴ E. G. Parodi, *Introduzione*, in *Tristano Riccardiano*, p. CXXVI.

ystoria molto ordenadhamentre et con bellissimi versi». Ci troviamo in presenza di un'allusione a una per noi inattuabile versione metrica del *Lancelot*? Non è da escludersi che il compilatore veneto alluda alla produzione popolareggiante della letteratura canterina, fiorita verso la metà del Trecento, e che forse sottintenda il rimando ad un "testo" molto simile a quello del *Cantare della Vendetta per la morte di Tristano*, magari già disponibile in una forma scritta, visto che l'invito è a leggerlo¹⁸⁵. Non è possibile sapere molto di più, a meno che non vengano in nostro soccorso ulteriori ritrovamenti in grado di aprire qualche nuovo squarcio magari proprio sulla diffusione del *Lancelot* in Italia, non tanto fortunata quanto quella del *Tristan en prose*. In ogni caso il *Tristano Veneto* non si lascia sfuggire l'occasione di aprire la porta su una possibilità latente del testo, sia essa del tutto inventata o riflesso di una redazione non pervenutaci; squarcia il velo della narrazione per mostrare scenari letterari che si muovono, ancora una volta, al di là del libro stesso e della sua vacillante e revocabile conclusione.

5. Il *Tristano Panciatichiano*. Collezionare/collazionare romanzi

Di manoscritto in manoscritto, si comincia a delineare con maggiore chiarezza il profilo culturale dei traduttori italiani del *Tristan en prose*, ai quali, se accogliamo la definizione di autore elaborata da E. Baumgartner – secondo la quale «est qualifié d'auteur celui qui ajoute un supplément de matière et de sens, d'interprétation, au texte qui lui sert de source et de support»¹⁸⁶ – dovremmo accordare un prestigio e una considerazione superiori rispetto a quelli che solitamente oggi la critica moderna riserva a dei meri compilatori. Sebbene per i rimaneggiamenti italiani i modelli transalpini rimangano prioritari, con il *Tristan en prose* in posizione predominante – e a questa scelta sembra allinearsi lo stesso *Tristano Veneto* se si considera che il fatto che il romanzo di Rustichello fosse scritto in francese doveva farlo apparire come un'opera "straniera" –, estremamente variegato risulta essere il ventaglio di possibilità narrative che si apre agli estensori italiani per declinare in modo inedito l'eredità francese. Colui che realizzò il *Tristano Panciatichiano*, o materialmente o ideandone la

¹⁸⁵ Bisogna poi ricordare che l'episodio della vendetta lancillottesca, anche se non del tutto identico, si ritrova anche in un frammento spagnolo del XV secolo. Cfr. C. Alvar, J. M. Lucía Megías, *Hacia el código del Tristán de Leonís* cit., e L. Soriano Robles, *E qui vol saver questa ystoria* cit.

¹⁸⁶ E. Baumgartner, *Sur quelques constantes* cit., p. 391. Il *Tristano Panciatichiano*, come altri manoscritti antologici di matrice arturiana, per esempio il Barberiniano latino 3536 studiato da R. Zanni (*Il Barberiniano latino 3536 e la tradizione italiana del Tristan*, in «La parola del testo», 14, 2008, pp. 1-33), attua, come suggerisce la stessa Zanni, quello che G. Agamben ha efficacemente definito una «neutralizzazione del dispositivo autoriale così come tradizionalmente inteso. Il nuovo soggetto prevalente nella costituzione dell'assetto testuale è l'editor: un autore "al secondo grado", un operatore culturale capace di incidere sulla forma del testo», (*L'autore come gesto*, in Id., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 67-81).

struttura e commissionandone il confezionamento, doveva essere «un divulgateur, un compilateur de romans français en prose, recherchés si avidement par le public italien»¹⁸⁷, di quelle compilazioni in prosa che egli fece sapientemente confluire, opportunamente selezionate, all'interno di un manoscritto a carattere antologico (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 33). Il *Panciatichiano* costituisce infatti un'ampia raccolta di estratti provenienti da diversi romanzi arturiani (*Tristan en prose*, *Queste del Saint Graal*, *Mort le roi Artu*), assemblati in un unico volume. Anziché tentarne una fusione (magari maldestra) all'interno di un unico romanzo, il compilatore fornisce la propria soluzione al problema tipico della *complétude* che le prose del Graal esigono, giustapponendo, senza soluzione di continuità, porzioni di romanzi che egli provvede naturalmente a tradurre. Un tale espediente appare del tutto in linea con la propensione della tradizione italiana del *Tristan* verso la ripresa in forma episodica dell'ipotesto francese, che viene “antologizzato” attraverso la realizzazione e la circolazione autonoma di singole parti isolate¹⁸⁸.

Appartenuto alla famiglia fiorentina dei Panciatichi – e dunque ulteriore testimone della grande fortuna del materiale arturiano presso le grandi famiglie signorili italiane –, quello che oggi prende il nome di *Tristano Panciatichiano*¹⁸⁹ (titolo peraltro riduttivo rispetto alle altre sezioni arturiane e non tristaniane che vi figurano) è un codice del XIV secolo che proviene dalla regione di Pisa e Lucca, come sembrano indicare le spie linguistiche¹⁹⁰. La sua appartenenza al ramo toscano della tradizione tristaniana è indiscussa, che talvolta concede spazio ad episodi che non trovano accoglimento negli altri *Tristani* italiani (come quello dell'*eau hardie*, che proviene dalle versioni metriche del *Tristan*). Il manoscritto consta di sei

¹⁸⁷ A. Viscardi, *La Quête du Saint-Graal dans le romans du Moyen Age italien*, in R. Nelli (a cura di), *Lumière du Graal. Études et textes*, Genève, Slatkine reprints, 1977, pp. 263-281 (ripr. dell'edizione Parigi, 1951); rist. in *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1970, pp. 397-414. (Ivi, p. 264).

¹⁸⁸ R. Zanni, *Il Barberiniano latino 3536* cit., p. 47: «l'assemblaggio di materiali discontinui a livello diegetico [...] costituisce probabilmente lo specifico del caso italiano».

¹⁸⁹ Un'edizione completa del ms. Panciatichiano 33 è *Il Tristano Panciatichiano*, ed. G. Allaire, Cambridge, Boydell & Brewer, 2002, che presenta anche una traduzione inglese. Le successive citazioni del *Tristano Panciatichiano* saranno tratte da questa edizione.

¹⁹⁰ Poiché il *Tristano Riccardiano* si presenta mutilo, sia E. G. Parodi (*Il Tristano Riccardiano* cit.) che M. J. Heijkant (Parma, Pratiche, 1991) e A. Scolari (*Il romanzo di Tristano* cit.), nelle rispettive edizioni del *Riccardiano*, hanno introdotto la sezione della morte degli amanti attestata nel ms. Panciatichi 33. Lo stesso F. Arese (*Prose di romanzi. Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1950), nel rieditare la conclusione del romanzo italiano di Tristano riporta la sezione del Panciatichi compresa nell'edizione di Parodi. Prima della edizione completa di G. Allaire, sono stati pubblicati dei brani sparsi: L. Bianchi, *Il castello delle pulzelle, racconto inedito tratto dall'Istoria del Sangradale*, in *Nozze Brini-Morelli*, Siena, Tipografia all'insegna di San Bernardino, 1884; *Cantari di Tristano*, ed. G. Bertoni cit.; P. Breillat, *Une traduction italienne de la Mort le Roi Artu*, in «Archivum Romanicum», 21, 1937, pp. 437-469; J. M. Ruggieri, *Versioni italiane della Queste del Saint Graal*, in «Archivum Romanicum», 21, 1937, pp. 471-486; Ead., *Due lettere d'amore*, in «Archivum Romanicum», 24, 1940, pp. 92-94; *La Inchiesta del Sangradale. Volgarizzamento toscano della Queste del Saint Graal*, ed. M. Infurna, Firenze, Olschki, 1993.

sezioni, che riassumo rifacendomi agli schemi approntati da M.-J. Heijkant¹⁹¹ e da G. Allaire¹⁹²: il ms. Panciatichi si apre sull'*Inchiesta del San Gradale*, dal racconto della Pentecoste del Graal fino alla confessione di Lancillotto (cc. 1r-38r); prosegue poi con due lettere d'amore (cc. 38v-39r); apre la sezione tristaniana *ex abrupto* esattamente come il suo immediato antigrafo, costituito dal *Tristano Riccardiano* (cc. 39v-127v, che corrispondono grosso modo a Löseth §§ 19-101), raccontando la nascita dell'eroe d'adozione cornovagliese per giungere sino alla falsa notizia della sua morte¹⁹³; ritorna al ciclo del *Lancelot-Graal* con una sezione tratta dalla *Mort le roi Artu* (cc. 127v-146v), dal torneo di Winchester fino alla falsa accusa di omicidio che grava sulla regina Ginevra; gli ultimi due segmenti infine provengono dal *Tristan en prose*: alle cc. 150r-269v (Löseth §§ 352-381) viene narrato il soggiorno di Tristano e Isotta alla Gioiosa Guardia e il torneo di Loverzep, con una traduzione molto fedele alla V.I, mentre le cc. 271r-284r (Löseth §§ 539-551 e §§ 568-570) chiudono il volume con il racconto delle ultime imprese di Tristano, il suo ritorno in Cornovaglia, la morte degli amanti e il dolore alla corte del re Marco e di re Artù. Sebbene le sezioni che ci interessano in questa sede siano dunque la terza, la quinta e la sesta in quanto di argomento strettamente tristaniano, vale la pena di soffermarsi sulle formule di trapasso tra un brano e l'altro di questa interessante redazione toscana, che si colloca a metà strada tra il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*, della quale condivide la mescolanza di più fonti francesi prelevate in modo diretto senza bisogno di ricorrere alla mediazione delle interpolazioni già contenute nel *Tristan en prose*. Interrogandosi in merito alla direzione del progetto originario del *Tristano Panciatichiano*, M.-J. Heijkant si domandava se si dovesse propendere per un'interpretazione del testo come antologia dei più bei fiori arturiani formata da «sections indépendantes n'ayant aucun rapport entre elles»¹⁹⁴, oppure se si fosse in presenza di una vera e propria «Arthuriade fortement centrée sur Tristan»¹⁹⁵. La conclusione alla quale la studiosa olandese giunge è che il raggruppamento delle diverse sezioni del manoscritto Panciatichi non sia del tutto casuale, ma che anzi sia possibile ravvisare tra di esse dei legami logici, volti ancora una volta ad affermare la preminenza delle avventure tristaniane e la superiorità dell'eroe cornovagliese rispetto agli altri eroi della Tavola Rotonda, sui quali però il compilatore può soffermare maggiormente la propria attenzione grazie alle traduzioni del

¹⁹¹ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit.

¹⁹² G. Allaire, *Introduction*, in *Il Tristano Panciatichiano*, pp. 6-7.

¹⁹³ In questa sezione il tentativo di individuare le corrispondenze tra il *Tristano Panciatichiano* e il *Tristan en prose* si fa particolarmente complicato a causa della libertà di spostamento delle sezioni e degli episodi del compilatore toscano. Per un'approfondita presentazione dei riscontri tristaniani, si veda M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 123.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 122.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Lancelot en prose, con la corrispondente instaurazione di più espliciti parallelismi tra Tristano e Lancillotto.

L'adozione della tecnica del *collage* ha come diretta e ovvia conseguenza la creazione di micro-narrazioni fondamentalmente autonome, per quanto dialoganti: ciò significa che all'inizio e alla fine di ogni sezione, nel punto di trapasso, il compilatore si deve essere per lo meno posto il problema della transizione dei lettori da una materia a un'altra e, dunque, della necessità di adottare una strategia in merito alla moltiplicazione dei *limina testuali*, anche solo per sorvolare con leggerezza.

La prima sezione, che narra dell'Inchiesta del Sangradale, si apre esattamente come si apriva la *Queste del Saint Graal* francese, peraltro estremamente diffusa in Italia¹⁹⁶. Prelevarne una sezione significa semplicemente per il compilatore del *Panciaticiano* mutuarne anche l'attacco, ed è così che si apre il romanzo:

La vigilia della Pentecosta quando li compagni della Tavola Ritonda furono venuti a Camelotto e ebbero udito lo sermone all'ora di nona, volieno mettere le tavole per desinare. Et ecco venire per la sala a cavallor una damigella molto bella...¹⁹⁷

È chiaro dunque che non rientra nei piani del compilatore toscano il proposito di spiegare ai lettori che il volume che si apprestano a leggere avrà un carattere antologico. Quando però si tratta di chiudere la sezione graaliana, che nel volgarizzamento si interrompe in un punto di trapasso della *Queste*, il compilatore ne riprende sì la formula di transizione, ma la personalizza piegandola alle proprie esigenze. Se la *Queste* infatti si sposta da un filo all'altro del proprio intreccio attraverso la solita segnalazione «mes atant lesse ores li contes a parler de lui et retourne a Perceval»¹⁹⁸, il *Tristano Panciaticiano* se ne serve per preparare il lettore all'entrata in scena di Tristano, e dunque alla prima sezione del *Tristan en prose*:

¹⁹⁶ Per la diffusione della *Queste del Saint Graal* in Italia, si vedano: E. G. Gardner, *The Holy Graal in Italian Literature*, in «The Modern Language Review», 20, 1925, pp. 443-453; P. H. Coronedi, *La leggenda del san Graal nel romanzo in prosa di Tristano*, in «Archivum Romanicum», 15, 1931, pp. 83-98; P. Breillat, *La Quête du Saint-Graal en Italie*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 54, 1937, pp. 262-300; Id., *Le manuscrit Florence Palatin 556 et la liturgie du Graal*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome», 55, 1938, pp. 341-373; D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., pp. 91-94; M. Infurna, *La Queste del Saint Graal in Italia e il manoscritto udinese*, in *La Grant Queste del Saint Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, ed. G. D'Aronco, Tricesimo, Vattori, 1990, pp. 49-57; *La Inchiesta del Sangradale* cit.; F. Bogdanow, *La tradition manuscrite de la Queste del Saint Graal. Vulgate et Post-Vulgate en Italie*, in D. Buschinger, W. Spiewok (a cura di), *Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter. IV. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft* (Firenze, 28-31 Mai 1993), Greifswald, 1993, pp. 25-45; R. Barber, *The Grail Quest: Where Next?*, in *The Grail, the Quest and the World of Arthur*, Cambridge, Brewer, 2008, pp. 173-184.

¹⁹⁷ *Tristano Panciaticiano*, § 1, p. 26. Cfr. *La Queste del Saint Graal*, p. 1: «a la veille de Pentecoste, quant li compaignon de la Table Reonde furent venu a Kamaloot et il orent oï le servise et len vouloit metre les tables a hore de none, lors entra en la sale a cheval une molt bele damoisele».

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 71.

Ora lascia lo conto di parlare di Lancialotto e torneremo a un'altra matere che non appartiene a questa. E diremo di Tristano, com'elli nacque e com'elli capioe nel'alte cavallarie ch'elli fece¹⁹⁹.

Se M.-J. Heijkant cita questo passaggio perché «il en résulte clairement que le *Tristan* constitue la partie principale du livre»²⁰⁰, in questa sede è importante mettere in luce l'evidente funzione “registica” che il compilatore invoca per sé: nel segnalare al lettore il passaggio al *Tristan*, si mostra consapevole della netta distinzione tra diverse *matere*, parola che egli usa nella stessa accezione tecnica con la quale la si ritrova, per esempio, nella *Rettorica* (1260-1261 ca.) di Brunetto Latini. Una tale lucidità nel presentare le due sezioni come estranee l'una all'altra, per quanto esse si compenetrino lungo la virtuale linea di sviluppo narrativo perseguita dal *Panciaticchiano*, non è un'acquisizione da dare per scontata, visto che, come si è già avuto modo di osservare, lo stesso *Tristan en prose* presentava delle lunghe interpolazioni tratte dalla *Queste* e dalla *Mort le roi Artu*. Se poi ci si ricorda quanto fosse brusca la transizione dalla sezione tristaniana a quella rustichelliana nel *Tristano Veneto*, si possono ricavare altri preziosi dettagli sulla personalità del compilatore e sul suo desiderio di rendere più accogliente e meno spigolosa un'antologia nella quale un lettore meno esperto avrebbe potuto trovare difficoltà a orientarsi.

Ma poiché nei volgarizzamenti italiani del *Tristan en prose* non bisogna mai dare nulla troppo per scontato, ecco che la sezione successiva contraddice quanto promesso dal compilatore perché non è dedicata alla nascita di Tristano. Alle cc. 38v-39r, infatti, il *Panciaticchiano* inserisce due anonime lettere d'amore. Interessante testimonianza del crescente interesse per le *artes dictaminis* nel contesto dei rimaneggiamenti italiani, confermato anche dalla decisiva componente epistolografica che i rispettivi autori riversano nel *Tristano Riccardiano* e nella *Tavola Ritonda*²⁰¹, le due lettere rappresentano una sorta di intermezzo lirico, di fondamentale importanza per impostare il senso generale della raccolta poiché segnano «le passage vers une autre morale, qui ne considère pas l'amour comme péché mais comme source de courage héroïque»²⁰². In queste poche carte, gli *incipit* e gli *explicit* si conformano alle corrispondenti *partes epistulae*. Le *salutationes*– «Giglio aperto fresco e aloroso, compiuto e adornato di savery»²⁰³ nella lettera della donna all'amante, e «Soprapiagnete mia dona compiuta, di tutto adornato valore, in cui Idio à meso tuto valore e

¹⁹⁹ *Tristano Panciaticchiano*, § 88, p. 120.

²⁰⁰ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 124.

²⁰¹ Cfr. M.-J. Heijkant, «*E' ti saluto con amore*» cit.

²⁰² M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 125.

²⁰³ *Tristano Panciaticchiano*, § 89, p. 122.

tutta biltade di pregio di <d> adorneçça»²⁰⁴ nella risposta – si richiamano l'un l'altra ed esibiscono chiari rimandi alla stilistica guittoniana²⁰⁵. Ma è soprattutto la *conclusio* della seconda lettera a confermare l'idea che il *Panciaticiano* tenti di armonizzare le diverse sezioni.

Et di ciò mi ralegro che sono animali che vivono solamente d'alimento, cioè la talpa che vive di terra, e la seramandra che vive di fuoco, e un pesce c'è nome aringa che vive d'acqua, e io che sono animale si vivo solamente di voi amare e servire²⁰⁶.

Il riferimento è ovviamente alla teoria dei quattro elementi: il mittente di questa lettera si pone apparentemente allo stesso livello degli animali, dai quali però all'ultimo si distingue perché il suo nutrimento è costituito non dalla vile tangibile materia, ma da puro amore. Sarebbe facile qui scivolare verso la sovrainterpretazione e mostrare come la sezione precedente del ms. Panciatichi, traduzione della *Queste*, si concludesse con una chiara allusione metatestuale esplicitando il passaggio ad *un'altra matere* narrativa, e come tale richiamo venga nella conclusione di questa lettera rimodulato con un riferimento alla vera e propria materia, cioè ai quattro elementi (acqua, aria, terra e fuoco) dei quali, secondo l'umoralismo di matrice ippocratica, si comporrebbe l'intero universo. Ci si limiterà quindi a convenire con M.-J. Heijkant, la quale osserva che «la *Grundgedanke* de la compilation est constituée par la justification de l'amour que le chevalier ressent pour l'épouse de son seigneur, étant donné que cet amour le stimule à accomplir des actes héroïques»²⁰⁷. Le lettere servirebbero dunque a fornire la *senefiance* del processo di antologizzazione del *Panciaticiano*: così come il *Tristano Riccardiano* attua più che altro una «rilettura comunale-borghese»²⁰⁸ del romanzo cavalleresco, il *Tristano Panciaticiano* lo tradurrebbe in chiave amorosa, ponendo l'accento sul legame amore-eroismo.

La sezione successiva si apre sulla nascita dell'eroe cornovagliese e ricalca fedelmente l'*incipit* del *Riccardiano* («lo re che Felice era chiamato si aveva .iij. figliuoli maschi e .iiij. femine; e l'uno avea nome Meliadus e fue intronato de reame di Leonis e l'altro figliuolo ebbe nome Marco perché fu nato in martidì del mese di Março e l'altro figliuolo ebbe nome Perna»²⁰⁹). A parte l'eventuale conferma che molto probabilmente la narrazione del *Riccardiano* dovesse aprirsi *in medias res* fin da tempi molto antichi e che quindi si può

²⁰⁴ *Ivi*, § 90, p. 122.

²⁰⁵ Cfr. C. Margueron, *La quinta lettera di Fra Guittone*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 9-14, e Guittone d'Arezzo, *Lettere*, ed. C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 85-91.

²⁰⁶ *Tristano Panciaticiano*, § 90, p. 124.

²⁰⁷ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 126.

²⁰⁸ M.-J. Heijkant, *L'assedio della città d'Agippi* cit., p. 331.

²⁰⁹ *Tristano Panciaticiano*, § 91, p. 126.

ipotizzare che la redazione R fosse originariamente sprovvista di un *explicit*, la lezione del ms. Panciatichi non ci è di grande aiuto per comprenderne il proprio progetto generale né all'inizio né alla fine di questa sezione tristaniana. In realtà è impossibile esprimersi sull'esistenza in questo punto di una eventuale formula di trapasso con valore liminare a causa della caduta della c. 118 e del fatto che le cc. 117, 119 e 120 sono state lasciate bianche dal copista, e in seguito riempite di note dai successivi possessori del codice²¹⁰. Sarebbe suggestivo, anche se si tratta di un'ipotesi che non è possibile dimostrare, immaginare che tale accorgimento sia stato impiegato dal copista proprio per ritagliarsi uno spazio da riempire in un secondo momento con uno "pseudo-*explicit*" che ne assicurasse il legame con la sezione successiva, che deriva dalla *Mort le roi Artu*.

La *Mort le roi Artu* nell'Italia due-trecentesca ha goduto di una propria circolazione autonoma rispetto all'intero ciclo lancillottesco²¹¹, «salvo poi procedere – specie nelle traduzioni – a una sorta di riciclaggio su nuove basi: così la *Mort Artu* ebraica²¹², il ms. Panciatichi 33, la *Tavola Ritonda*»²¹³. La fusione tra la conclusione tristaniana e la *Mort Artu* non avviene però solo in traduzione italiana: D. Delcorno Branca ricorda infatti l'analogia con l'operazione di montaggio realizzata dal ms. Oxford, Douce 189²¹⁴, codice che tra l'altro presenta «sia per la qualità del testo, sia per la decorazione – qualche legame con la produzione di codici in lingua d'oïl in area toscana occidentale»²¹⁵. L'assenza del ricco proemio della *Mort Artu*²¹⁶ è da interpretarsi come una scelta coerente da parte del compilatore, che decide di eliminarlo preferendogli una sbiadita formula d'apertura («ora dice lo conto che...»²¹⁷), che non inficia il fluire ininterrotto della narrazione (e d'altronde, la stessa sezione tristaniana successiva si apre in un modo analogo: «in questa parte dice lo conto che...»²¹⁸). Bisogna aspettare la conclusione del Panciatichi per trovare il tentativo di chiudere la propria compilazione con un *explicit* vero e proprio, anche in questo caso, come

²¹⁰ *Ivi*, p. 318, nota 242.

²¹¹ D. Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu* cit., p. 327.

²¹² D. Delcorno Branca fa qui riferimento alla traduzione parziale della *Mort le roi Artu* in lingua ebraica del 1279 (ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ebraico Urbinate 48, di area umbro-toscana,) edita e tradotta da C. Leviant, *King Artus. A Hebrew Arthurian romance of 1279*, New York, Ktav, 1969; rist. Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 2003. Cfr. anche G. Lacerenza, *Mēlek Artūš. I temi arturiani ebraizzati nel Sēfer ha-šēmād*, in G. Carbonaro, E. Creazzo, N. L. Tornesello (a cura di), *Medioevo Romano e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente, Atti del IV Colloquio Internazionale, Vico Equense, 26-29 ottobre 2000*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003, pp. 101-118.

²¹³ D. Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu* cit., p. 327.

²¹⁴ Cfr. E. S. Murrell, *The Death of Tristan, from Douce Ms 189*, in «Publications of the Modern Language Association», 43, 1928, pp. 343-383.

²¹⁵ D. Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu* cit., p. 327. Qui D. Delcorno Branca fa riferimento agli studi di F. Cigni, *La ricezione medievale* cit., p. 88.

²¹⁶ Cfr. *La Mort le roi Artu*, p. 1.

²¹⁷ *Tristano Panciatichiano*, § 172, p. 320.

²¹⁸ *Ivi*, § 212, p. 388.

per il *Tristano Veneto*, preso di peso direttamente dalla V.I del *Tristan en prose*. Mentre l'edizione di A. Scolari si interrompe alla c. 283v del manoscritto, G. Allaire decide, per quanto essa si presenti lacera, di riportare anche la lezione attestata nella carta 284r²¹⁹. Nell'epilogo si riconoscono chiaramente i nomi che figurano nella prima versione del *Tristan*: Lucies Dolgaut, maestro Gu[altieri], messer Ruberto di B[oron], e lo stesso Chelxes de Boron²²⁰ sono chiamati a suggellare ancora una volta una delle infinite riscritture del *Tristan en prose*²²¹.

Con il *Tristano Panciaticiano*, siamo esattamente sul versante opposto rispetto alle spinte unificanti che avevamo ravvisato nel *Tristano Riccardiano* prima e nel *Tristano Veneto* poi, che raccolgono le *disiecta membra* dei romanzi arturiani nel tentativo di dare vita a un vero e proprio *organon*, in adesione a una visione generale ispirata dalla necessità di celebrare il cavaliere più amato in Italia. Al contrario il *Panciaticiano* decide di rendere evidente il “taglia e incolla”, ed è in questa operazione, parzialmente mitigata dal tentativo di conferire coerenza all'insieme, che possiamo cogliere il nucleo fondamentale della sua modalità traduttiva. Il *Panciaticiano* trasforma la leggenda arturiana in un *puzzle*: l'effetto di questa esplosione dell'insieme non è certo una desemantizzazione provocata dall'isolamento delle singole tessere, ma al contrario l'individuazione di un nuovo percorso di lettura, la cui coerenza risulta evidente non appena si consideri che la giustapposizione dei frammenti è tutt'altro che casuale, ma aderisce nello sviluppo diegetico a un rigoroso criterio cronologico²²².

²¹⁹ *Tristano Panciaticiano*, p. 732: «Assai mi sono ora travagliato di [...] lungamente ciò inteso, e lung[...] [comp]itolo, la Dio mercede, che lo senno e lo po[dere] [...] et piag[en]te a udire per lli belli decti che r[...] d'Inghilterra à bene veduto dal'uno ca[valieri] [...] se volte come colui che fortemente s[...] che perciò ch'elli vi trovò tanto inanci lo [...] -çi e in lingua francesca. M'à elli richie[sto] [...] e per sua bocca, perciò ch'elli v[ede]a che m[o] [...] libro che vi converrebbe metter[e] n[on] vi p[...] travagliasse di fare altro libro dove fu[sse] [...] quello libro falla, e io feci suo comanda[mento] [...] non usava trapassare l'impromisi nella [...] a suo singnore che inmantenente che la [...] fie passata e noi seremo allo'ncumincia[mento] [...] di primavera, che allora mi serò alcuno [...] -rò uno altro libro de' latini io farò uno [...] [com]pierò tutto ciò che messer Lucies Dolgaut [...] cominciò a travagliare. Et maestro Gu[altieri] [...] proprio libro di Lancialotto, messer Ruberto di B[oron] [...] sono appellato Chelxes de Boron. Tucto ciò [...] io compierò, se Dio mi dona tanta di vita, ch'io p[osso] [...] [reca]re a fine. E io indiricto ne ringratio molto lo [re] [...] ciò ch'elli loda lo mio libro, di ciò ch'elli lo do[na] [...] Deo Gratias. Amen.».

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Cfr. D. Delcorno Branca, *Per la storia del Roman* cit.

²²² Ma esistono altri modi possibili di organizzazione della materia. F. Cigni, nello studiare la fisionomia del ms. Paris, BnF, fr. 12599 (provenienza italiana, seconda metà XIII secolo, forse localizzabile nella Toscana occidentale), afferma che questo codice sembra la «messa a punto di una rassegna, non solo narrativa, ma anche lirico-epistolare, decisamente isolata nella tradizione italiana dei romanzi, di ‘casi’ cavalleresco-arturiani esemplari, dall'esito squisitamente nefasto, che vedono coinvolti personaggi cattivi e pessimisti come Brehus senza Pietà, o sentimentalmente infelici e solitari, come Caerdino, tutti tematicamente annodati al filo rosso dell'inganno. A tutto ciò si è sentita la necessità di far precedere, o di affiancare, alcune storie edificanti sul valore dei mitici cavalieri delle generazioni passate, i “padri” che servono da esempio per i giovani», in F. Cigni, Guiron, *Tristan e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composizione materiale del ms. Parigi, BNF, FR. 12599*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 45, 1999, pp. 31-69 (*ivi*, p. 58).

6. La Tavola Ritonda

Anche volendosi arrestare unicamente allo studio delle soglie testuali della *Tavola Ritonda*²²³, si otterrebbero sufficienti conferme all'opinione formulata in più occasioni dalla critica a proposito di questo romanzo ed efficacemente riassunta nel giudizio di F. Cigni, che la definisce come «il prodotto certo più originale della letteratura arturiana in volgare italiano»²²⁴. La *Tavola Ritonda* è un'opera anonima che risale al primo trentennio del Trecento²²⁵, di sicura origine toscana, probabilmente fiorentina. È, tra tutti i rimaneggiamenti italiani del *Tristan en prose* che si sono fin qui passati in rassegna, certamente la riscrittura più abile nel muoversi, con disinvolta autonomia critica, tra le smagliature e i silenzi dell'ipotesto francese per rivisitarne e attualizzarne il significato. Tradita da ben otto manoscritti²²⁶, la si può oggi leggere nell'edizione ottocentesca di Polidori – poi riproposta da

²²³ Esiste una sola edizione moderna: *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F. L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866. Il testo messo a punto da F. L. Polidori è stato riproposto nelle successive edizioni della *Tavola Ritonda* curate da M.-J. Heijkant, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997 e da E. Trevi, Milano, Rizzoli, 1999. *La Tavola Ritonda* è stata anche parzialmente riprodotta in F. di Benedetto, *La leggenda di Tristano*, Bari, Laterza, 1942, pp. 299-343, in *Prose di romanzi* cit., pp. 279-463; in M. Marti, C. Segre, *La Prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 663-665; in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. M. Nizia (a cura di), I, Paris, Gallimard, 1995, pp. 1059-1071.

Si è scelto di trarre le citazioni contenute nel presente lavoro dall'edizione Polidori della *Tavola Ritonda*, nonostante esistano anche le più recenti ristampe di M.-J. Heijkant e di E. Trevi, in considerazione del fatto che queste ultime non sono delle edizioni critiche, ma delle riproduzioni in caratteri moderni dell'edizione Polidori, aventi come obiettivo principale quello di renderne più facile l'accesso al grande pubblico. Per avere una nuova edizione critica che riprenda seriamente in esame la tradizione testuale della *Tavola Ritonda*, bisognerà attendere la pubblicazione dei lavori di A. Punzi, che ha già reso noti i primi risultati della *recensio* (A. Punzi, *Per una nuova edizione della Tavola Ritonda*, in G. Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo, 18-24 settembre 1995*, VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1998, pp. 727-739).

²²⁴ F. Cigni, Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda* cit., p. 522).

²²⁵ S. Guida, *Sulle 'fonti' della Tavola Ritonda*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, Giannini, 1971, pp. 145-155, ricorda che tale ipotesi di datazione risale a Leonardo Salviati, che ebbe occasione di effettuare uno spoglio della *Tavola Ritonda* in vista della realizzazione della prima edizione del Vocabolario dell'Accademia della Crusca. Guida è maggiormente incline a una postdatazione della *Tavola Ritonda* di qualche decennio rispetto alla proposta di Salviati e, dunque, ad ascrivere l'opera al secondo quarto del XIV secolo, per via delle numerose citazioni dantesche. Alla ipotesi di Guida possiamo però obiettare che le allusioni della *Tavola Ritonda* alla *Commedia* riguardano soprattutto l'*Inferno*, la cui prima diffusione, se accettiamo la testimonianza di Francesco da Barberino, risale quanto meno agli anni 1313-1314 (cfr. E. Pasquini, *Francesco da Barberino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, ad vocem, pp. 686-691).

²²⁶ Per una descrizione dei manoscritti si veda l'*Introduzione* dell'edizione Polidori, pp. L-LXIX; D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., pp. 29-39; M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., pp. 40-41. Ne riporto un semplice elenco: Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 43, 10 (1447); Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 44, 27 (seconda metà XIV secolo); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II, II, 68 (1391); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 564 (XV sec.); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2283 R (XVI sec.); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 S (1478); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 953 U (XVI-XVII secolo); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 6789 (1422). E un frammento: Padova, Biblioteca Universitaria, 609 e Udine, Biblioteca Arcivescovile, 86 (II metà XIV secolo). Si analizzerà separatamente la questione del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (1446), che deriva dal ramo toscano della tradizione della *Tavola Ritonda*, ma

M.-J. Heijkant e da E. Trevi – il quale utilizza come manoscritto di base il codice Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 44, 27 (seconda metà XIV secolo). Poiché questo testimone si presenta acefalo in quanto mancante dei primi undici capitoli, Polidori ne ha colmato la lacuna iniziale appoggiandosi alla lezione fornita dal ms. Siena, Biblioteca Comunale, I, VII, 13. Il prologo che figura nelle moderne edizioni a stampa della *Tavola Ritonda* proviene dunque dal ms. senese; la sua origine pone però non pochi problemi dato che, come ha rilevato D. Delcorno Branca, sembra che si tratti di un'aggiunta inserita «da mano più tarda, del sec. XVI»²²⁷, lievemente scorciata rispetto all'*incipit* attestato nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II, II, 68. Quest'ultimo e il ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 953 sono i due codici che attestano il prologo nella versione considerata da D. Delcorno Branca più attendibile in quanto più antica, ed è dunque a partire dalla lezione del Magliabechiano che si svilupperà la nostra analisi²²⁸.

Manifesto sia a voi signori e buona gente ch'esto libro brevemente conta e tratta e divisa di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili torneamenti che fatti furono al tempo dello re Uter Pandragon e di grandi baroni della tavola vecchia nel trecento anni e più dopo la passione del nostro signiore Giesu Cristo figliuolo di Dio padre vivo e vero e spirito eternale. E anche questo libro tratta e divisa di grandi aventure e nobili torniamenti che fatti furono al tempo dello Re Artù figliuolo dello Re Uter Pandragon e degli pro cavalieri della tavola nuova e spetialmente di messer Tristano e messer Lancielotto e di messer Palamides e di messer Galasso e gieneralmente degli altri cavalieri erranti iscritti nel collegio della Tavola Ritonda e anche di tutti gli altri cavalieri di lontano paese li

non ne è un diretto discendente, poiché sembra essersi sviluppato autonomamente in area padana da un antografo andato perduto, che lo accomuna appunto, ma per via indiretta, al ramo toscano.

²²⁷ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 89. A proposito del prologo tardo del ms. senese, il fatto che sembri inserito surrettiziamente nel XVI secolo comincia già a fornire qualche dato ulteriore circa la fortuna tarda dei romanzi arturiani, ormai esteticamente superati nel Cinquecento, ma evidentemente ancora in grado di suscitare un certo interesse. In questo manoscritto alla c.189v compaiono una data e il nome del copista: «scritto per me Daniello di Gheri Bolgharini al presente chastellano di Montecchiello questo dì XX di maggio M^oCCCC^oLXVIII. Iterum laudamus Deum cun chorde amen». Pochi dettagli importanti per chiarire il quadro della ricezione: la borghesia di provincia sul finire del Quattrocento ancora amava attardarsi su queste *fabulae vanae*.

²²⁸ Cito il prologo del Magliabechiano pubblicato da D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 89. Bisogna comunque dire che il prologo tardo del ms. senese non si discosta eccessivamente da quelli contenuti nel Magliabechiano e nell'Urbinate, segno che nel XVI secolo il suo redattore aveva probabilmente la possibilità di verificare l'esistenza di tali lezioni su uno dei manoscritti che conosciamo, oppure su una copia a noi ignota che doveva essere ad essi molto vicina. Riporto integralmente il prologo del codice senese: «Al nome di Dio, amen. Questo è el libro delle storie della Tavola Ritonda, e di missere Tristano e di missere Lancilotto e di molti altri cavalieri, come di sotto si contiene. Signori, chesto libro conta e divisa di belle aventure e di grandi cavallarie e di nobili torneamenti che fatti fuoro al tempo dello re Uter Pandragon e de' baroni della Taula vecchia, e nella indizione cento anni dopo la morte del Nostro Signore Iesu Cristo, figliuolo di Dio vivo e vero. E anco conta e divisa dell'altre cavallarie che fatte fuoro al tempo dello re Artù e di valenti cavalieri della Taula nuova, e spezialmente di missere Tristano e di missere Lancilotto e di missere Galeasso e di missere Palamidesse, e gieneralmente d'ogni altro cavaliere errante della Taula, e di cavalieri stranieri e di lontani paesi, ch'a quel tempo provaro loro persone in facto d'arme. E anco dimostraremo della distruzione della Taula, la quale intraviene per la 'mpresa dell'alta inchiesta del Sangradale. E'mperò ciascuno ponga cura e sia benigno e cortese ne lo ascoltare, acciò che ognuno ne sia gradito, e l'autore ne riceva in sé diletto e spassamento», (*Tavola Ritonda*, p. 1).

quali provarono loro persone in fatti d'arme, e anche questo libro mi narra dell'alta inchiesta del Sangradale e sicome per tale impresa fu distrutta la detta tavola e anche venne meno per lo peccato e per lo difetto d'alcuno cavaliere e dama. Inanti cominceremo a divisare con reverenza dell'onipotente Idio e della benedetta sua madre Madonna Santa Maria vergine e pura, pregando lei che prieghi il suo figliuolo che nel leggiere e nello scrivere e nell'ascoltare sia la sua santa grazia; imperò ciascuno ponga cura e sia benigno e cortese nell'ascoltare, acciò c'a loro si tolga resia e sia agradito l'uditore veracie gli sia diletto²²⁹.

Il tono allocutorio con il quale si apre l'*incipit* serve a chiamare immediatamente in causa un pubblico del quale si esplicita fin da subito la composizione. L'opposizione *povre-riche* del *Tristan en prose* viene rimodulata in una direzione borghese-municipale (*signori e buona gente*), e in essa si comincia a delineare, proprio in virtù della sua indeterminatezza, l'ampiezza del bacino di pubblico al quale la *Tavola* parla, dai nobili signori feudali ai «ricchi e potenti banchieri e mercanti dei comuni italiani»²³⁰. La preghiera alla Vergine per ottenerne l'intercessione presso il Figlio affinché «nel leggiere e nello scrivere e nell'ascoltare sia la sua santa grazia» diventa anche un pretesto per chiarire, tripartendole²³¹, le azioni legate alla sfera della produzione e della ricezione. Soprattutto l'invocazione della benedizione divina sul libro, volta a sgomberare il campo da qualsiasi accusa di *resia* ('eresia') e a mostrare fin dal principio la sensibilità religiosa che informa la *Tavola*, produce l'effetto di riscrivere in qualche misura il mandato autoriale: l'idea che il libro sia reso possibile e venga "autorizzato" dalla grazia divina avvicina l'immagine del compilatore a quella dell'Evangelista che scrive sotto la dettatura dello Spirito Santo, immagine peraltro molto viva nell'iconografia dei manoscritti medievali e in particolar modo nelle pagine liminari.

Il prologo della *Tavola Ritonda* si presta a due ordini di considerazioni, uno di natura contenutistica e l'altro di tipo strutturale. L'individuazione della materia che sarà oggetto della narrazione procede per progressive aggiunte. Genericamente si dichiara che il *libro* narrerà «di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili torneamenti»: una sorta di climax che nasconde una struttura *enchassée*, per cui le battaglie (o le *avventure*, stando alla variante che leggiamo nel prologo del ms. senese) rappresentano l'iperonimo delle due possibili declinazioni arturiane dello spirito bellico, le belle cavallerie e i tornei. L'assenza di un riferimento esplicito alla tematica amorosa – che era invece presente nel *Tristan en prose* nell'autoritratto di Luce, che si definiva appunto uno *chevalier amoureux* – può essere

²²⁹ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., pp. 89-90.

²³⁰ M.-J. Heijkant, *Introduzione alla Tavola Ritonda*, p. 7.

²³¹ Volendo spostare l'analisi su un piano stilistico, andrà rilevata la particolare predilezione dell'*incipit* per le strutture sinonimiche, bi- o tripartite: «per lo peccato e per lo difetto», «benigno e cortese», «conta e tratta e divisa», «di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili torneamenti», «nel leggiere e nello scrivere e nell'ascoltare».

variamente interpretata. Si può pensare che venga implicitamente sussunta all'interno di uno dei tre grandi "contenitori" sopra menzionati, forse inglobata nella definizione delle cavallerie, oppure si può ipotizzare che la componente amorosa venga volutamente messa in secondo piano sia per non contraddire gli accenti devozionali che colorano il prologo, sia perché nella *Tavola Ritonda*, come si avrà modo di mostrare in seguito, le componenti amorosa e magico-soprannaturale della leggenda tristaniana tendono a essere controbilanciate, quando non apertamente offuscate, da riflessioni di carattere civile-politico, moraleggiante e scientifico. Anche senza voler conferire un eccessivo peso alle presenze e alle eventuali assenze che si registrano nel prologo, emerge una evidente abilità nella schematizzazione della materia da parte del compilatore toscano, che mostra fin da subito la sua propensione, confermata a più riprese, a cogliere le possibilità didattiche di una presentazione sinottica e riepilogativa della trattazione. Nel *Tristan en prose*, la tripartizione ruotava soprattutto intorno ai personaggi, i «troi bon chevalier qui tres bien feïssent a prisier de chevalerie: Galaaz, Lanceloz, Tristan»²³², vere e proprie calamite intorno alle quali veniva polarizzato il testo francese. Nella riscrittura italiana, invece, l'illustre triade viene scompagnata per fare posto al cavaliere Palamede, forse inserito in virtù della sua esemplare conversione al Cristianesimo, certamente significativa in un contesto incipitario così fortemente intriso di religiosità. Se nel *Tristan en prose*, la menzione di Tristano, Lancillotto e Galaad simboleggiava la fusione delle tre corrispondenti materie tristaniana, arturiana e graaliana, nel caso della *Tavola Ritonda* non sono più sufficienti i protagonisti da soli per riassumere efficacemente nel prologo le dimensioni dell'imponente e ambizioso progetto concepito dal suo autore. Ecco perché viene inserita la distinzione tra la Tavola vecchia e la Tavola nuova, cioè tra i cavalieri del tempo del re Uterpendragon, padre di Artù, e i cavalieri della generazione successiva, nella quale rientrano appunto Tristano e i compagni. Le pretenziose intenzioni annunciate dal compilatore toscano vengono però disattese quasi subito, lasciando alla *Compilazione* di Rustichello da Pisa il primato italiano nella focalizzazione sui cavalieri della vecchia generazione, e tale abbandono provocherà, come si vedrà a breve, la necessità di apporre un secondo prologo²³³, che introduca più dettagliatamente nel mondo tristaniano. Ma l'indugio della *Tavola Ritonda* su nuove e ulteriori specificazioni non si arresta qui: i cavalieri erranti si distinguono nettamente dai cavalieri «di lontano paese», cioè stranieri, che cioè non sono iscritti nel novero dei cavalieri ammessi a sedere con Artù alla Tavola Rotonda. Sia il riferimento alle diverse generazioni di cavalieri che quello alle "sottocategorie" della cavalleria errante

²³² *Tristan en prose*, Curtis I, *Prologue*, p. 39.

²³³ *Tavola Ritonda*, § III, p. 39.

saranno infatti al centro di veri e propri “cataloghi” esplicativi²³⁴, piccole glosse a carattere illustrativo, innovazione originale della *Tavola Ritonda*, che inseriscono delle pause metanarrative extradiegetiche e che denotano la continua ansia “tassonomica” del suo compilatore. Non bisogna poi tralasciare il riferimento alla «inchiesta del Sangradale» e alla distruzione finale della Tavola, che segnalano la completezza del percorso disegnato nella *Tavola Ritonda*. La materia graaliana vi figura non solo sotto forma di eredità proveniente dal *Tristan en prose*, ma anche come interpolazione autonomamente attinta alla *Queste del Saint Graal*, di cui la *Tavola* mostra una conoscenza diretta attraverso l’introduzione di una sezione, ai §§ LXIII-LXVIII, che sviluppa in modo originale la complessa liturgia del Graal²³⁵. Anche l’allusione, contenuta nel prologo, all’annientamento della corte arturiana nasconde un preciso richiamo alla *Mort le roi Artu*, altra sezione del ciclo del *Lancelot en prose* che viene interpolata autonomamente nella *Tavola Ritonda* (a partire dal § CXXXVIII), con una grande libertà nella riproposizione della fonte. Il compilatore toscano fornisce fin da subito una propria personale interpretazione delle ragioni che avrebbero condotto alla tragica fine del reame di Logres, venuto meno «per lo peccato e per lo difetto d’alcuno cavaliere e dama», con ciò prendendo prudentemente le distanze dal nucleo moralmente riprovevole della leggenda tristaniana, al quale fornirà adeguata giustificazione nel corso della narrazione. Alle presenze del ciclo del *Lancelot-Graal* andranno poi aggiunte le concordanze tra le innovazioni della *Tavola* e i poemi di Thomas e Béroul, le *Folie Tristan*, i cantari arturiani e il *Novellino*, nonché le innumerevoli “tessere” letterarie prelevate direttamente dal panorama italiano contemporaneo, a cominciare dalle citazioni dantesche.

I piccoli accenni contenuti nel prologo della *Tavola Ritonda* consentono quindi di intravedere una cosciente operazione di “messa in forma” della narrazione tristaniana, che qui viene dotata di un preciso impianto strutturale. Si noti infatti come la prima descrizione del contenuto del *libro* sia accompagnata dalla presenza dell’avverbio *brievemente*, indicatore prezioso per la comprensione delle modalità di riscrittura dispiegate dal compilatore toscano, e del grado di consapevolezza che esibisce nell’adoperarle. Andrà ricordato che la promessa di sviluppare in modo rapido e snello la trama narrativa era abbastanza diffusa in sede incipitaria nei prologhi medievali, spesso come strategia impiegata al fine di catturare l’attenzione del pubblico, anche se poi frequentemente smentita dalla lunghezza dell’opera. Nel caso della *Tavola Ritonda* ha però certamente un peso diverso, poiché l’intento scorciante e compendiario sovrintende alla realizzazione di tutti i rimaneggiamenti italiani del *Tristan en*

²³⁴ In particolare si vedano i §§ XLII e LII della *Tavola Ritonda*, dove il compilatore entra nel dettaglio di queste classificazioni.

²³⁵ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., p. 92.

prose, nessuna versione esclusa. Che si tratti di una vera e propria dichiarazione di poetica è forse esagerato, ma di certo richiama l'attenzione su un'estetica della *brevitas* che costituisce il principio ispiratore delle riscritture italiane.

Altre spie contenute nel prologo consentono di individuare i cardini dell'organizzazione del materiale selezionato, per esempio l'insistenza anaforica sulla funzione coordinante di «e anche» che ricorre ad inizio di più periodi («e anche questo libro tratta e divisa...», «e anche di tutti gli altri cavalieri...», «e anche questo libro mi narra...»). La struttura polisindetica del prologo serve proprio per mettere in evidenza la sovrapposizione di più aggiunte narrative, con un'enfasi posta sulla aspirazione alla completezza connaturata alla logica delle compilazioni in prosa. L'iterazione viene infatti interrotta solo da quell'«inanti cominceremo a dividere» con cui si avverte quale sarà il bandolo prescelto tra tutti i fili possibili della imbricata matassa arturiana.

Va poi osservato che altri due avverbi, *spetialmente* e *generalmente*, vengono mobilitati per, rispettivamente, avvicinare e allontanare il *focus* sugli argomenti da trattare. Il riferimento è con buona probabilità alla distinzione retorica tra *specie* e *genus*, impostata già a partire dal sistema epistemologico aristotelico²³⁶, e successivamente approfondito grazie alle ripartizioni elaborate da Porfirio in particolare nel proemio all'*Isagoge*. La *Tavola Ritonda* ci permette così di penetrare entro i domini della logica medievale²³⁷: con il termine di “specie” si designa infatti «ciò che vale a caratterizzare una classe d'individui che partecipa della stessa essenza, e quindi sia gl'individui considerati come insieme, sia la forma che è il principio di unità dell'insieme; designa anche la forma o similitudine (sensibile o intellettuale) di qualcosa, in quanto ‘informa’ e attua una facoltà umana»²³⁸. Sulla base dell'*Isagoge* di Porfirio si apprende che la specie è una categoria compresa nella nozione di genere, e di cui il genere stesso è predicato: a loro volta «i predicati possono essere interpretati come quelli che forniscono una base generale per la costruzione di descrizioni teoriche, che naturalmente

²³⁶ A. J. P. Kenny, N. Kretzmann, J. Pinborg, I. Boh, A. K. Rogalski (a cura di), *La logica nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1999, p. XXI-XXII: «ogni scienziato – secondo Aristotele – doveva essere in grado di dare una definizione di qualsiasi problema della struttura del mondo. Ma il dare una definizione si fondava su una certa “procedura” che distingueva tra (1) gli elementi necessari e comuni a tutti gli esseri e quelli che vengono attribuiti solo a un insieme limitato e particolare di essi [...], e (2) le diverse “qualifiche” della struttura del mondo. Secondo il detto formulato nella tradizione aristotelica latina, *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*. Quindi dal punto di vista “logico” era necessario rivolgersi a un certo livello linguistico e ontologico. In esso si vedono i seguenti componenti (*predicabiles*), espressi da Aristotele nei capitoli 4, 5 e 8 del I libro dei *Topici*».

²³⁷ Sull'argomento si vedano anche R. Fedriga, S. Puggioni (a cura di), *Logica e linguaggio nel Medioevo*, Milano, LED, 1993; J. Pinborg, *Logica e semantica nel Medioevo*, Torino, Boringhieri, 1984; J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustin to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974; trad. it. V. Licitra, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983.

²³⁸ A. Maierù, *Specie*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 367-369.

fanno emergere questioni di classificazione, inclusioni in classi (genere, specie) ed esclusione da classi (differenza)»²³⁹. Diventa chiaro dunque come nella *Tavola Rotonda* la questione della struttura si fondi saldamente con quella del contenuto che la informa, tanto che diventa impossibile scinderle.

Solo una architettura rigidamente controllata può assicurare la buona riuscita della più originale riscrittura italiana del *Tristan en prose*, la cui eccentricità rispetto al panorama contemporaneo delle opere “sorelle” si riscontra fin dalla definizione contenuta nel prologo della Tavola Rotonda come di un *collegio* al quale risultano iscritti i cavalieri erranti. Nel contesto culturale dell’Italia del XIV secolo, il ricorso a tale “etichetta” può assumere molte connotazioni e sfumature, come ha messo in luce F. Bambi nel suo studio sul vocabolario trecentesco del diritto italiano²⁴⁰. La parola ‘collegio’ poteva essere impiegata, nello scenario borghese e municipale dei Comuni italiani medievali, per indicare l’organo preposto all’esercizio di una carica politica ed ecclesiastica. A Firenze, per esempio, quando si parlava del Collegio si faceva riferimento al consiglio, dotato di funzioni deliberative, formato dai Priori, dai Gonfalonieri delle Compagnie del Popolo, e dopo il 1321 anche dai Dodici Buonomini. Senza volersi necessariamente spingere fino a ravvisare un’allusione alla più stringente attualità politica e culturale, che comunque innegabilmente costituiva il retroterra anche solo meramente linguistico della traduzione della *Tavola Rotonda*, la parola ‘collegio’ – volta qui ad indicare l’insieme dei consiglieri di un sovrano e, nel caso specifico, la cerchia di valorosi cavalieri riuniti intorno al re Artù, degli aventi diritto a un proprio seggio presso la prestigiosa Tavola –, se analizzata alla luce della componente civile e urbana che rifluisce nell’opera toscana, si tinge senza ombra di dubbio di sfumature solidaristiche in grado di traghettare la spinta individualistica dei cavalieri francesi del *Tristan en prose* verso uno spirito di compagnonaggio e di collaborazione sociale, che rappresenta uno dei più interessanti retaggi teorici della nuova mentalità comunale in seno alla *Tavola Rotonda*²⁴¹.

Il nodo del prologo è però costituito dalla sua pretenziosa dichiarazione di onnicomprensività. Tutto sommato, se si considera che la narrazione sarà fondamentalmente

²³⁹ A. J. P. Kenny, N. Kretzmann, J. Pinborg, I. Boh, A. K. Rogalski (a cura di), *La logica* cit., p. 38.

²⁴⁰ F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto. Il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355-57*, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 415-417.

²⁴¹ *Ivi*, p. 416: «l’opposizione *persona/collegio* si ritrova sovente nel lessico statutario, dove inoltre quest’ultimo vocabolo viene usato non solo sullo stesso piano di *università*, ma anche di *comunanza*, *luogo*, *capitolo*. Il valore si diffonde soprattutto a proposito delle ‘associazioni professionali’ e delle ‘corporazioni’ arrivando ai giorni nostri senza troppe differenze. [...] In volgare però s’affaccia per primo un significato che sta come *species* a *genus* rispetto al nostro del secondo esempio, e *collegio* designava infatti già sul finire del XIII secolo ‘i cardinali della Chiesa di Roma’. [...] Com’è evidente, in tutti questi valori si richiama e si fa continuare per via dotta la sfera semantica del latino *collegium*. Quanto all’uso tutto fiorentino d’usare i *collegi* per indicare tutti insieme i Buonomini e i Gonfalonieri (e spesso anche i Priori), parrebbe affermarsi attorno alla metà del Trecento o un poco dopo [...], legato proprio al carattere collegiale dei tre principali organi di governo della città».

focalizzata su Tristano e che i cavalieri della Tavola vecchia occupano una minima sezione dell'insieme, le aspettative che l'*incipit* crea nel proprio pubblico vengono sostanzialmente disattese. Nella sua ansia di precisione e chiarezza, il compilatore sente allora la necessità, appena all'altezza del § II dell'edizione Polidori, di inserire un secondo prologo, questa volta interamente incardinato intorno alla materia tristaniana.

Et ora lascia lo conto di questa storia di parlare dello re Utter Pandragon et delli gran baroni della Tavola Vecchia, et parliamo della Tavola Nuova et dello re Artù; et specialmente contaremo della nazione, della vita, della morte delli due franchi cavalieri, cioè di misser Tristano e di misser Lancillotto, e degli altri cavalieri erranti e stranieri. Et al presente contaremo di misser Tristano, imperò che lui fu fontana e fondamento di cavalleria. Et acciò che possiamo sua storia meglio narrare, contaremo di lui e di sette principali cose nelle quali si divisa tutta sua istoria. Et primamente contaremo di suo lignaggio nobilissimo, et appresso di suo nascimento cortesissimo, et di suo innamoramento perfettissimo, et di sua morte crudelissima, et del lamento che fatto fu di sua morte amarissimo, et della gran vendigianza che di lui fu fatta grandissima. Et imperò al presente contaremo di suo lignaggio, siccome discese e di quale nazione; et imperò prego ciascuno che stia in pace et sia benigno nell'ascoltare²⁴².

L'abuso dei superlativi in questo elenco delle sette diverse tappe della vita di Tristano – lignaggio (*nobilissimo*), nascita (*nascimento cortesissimo*), cavalleria²⁴³, innamoramento (*perfettissimo*), morte (*crudelissima*), lamento per la sua morte (*amarissimo*), vendetta (*grandissima*) – ha senz'altro un valore programmatico, data l'intenzione pertinace di sottolineare e dimostrare la perfezione cavalleresca di Tristano. Una tale enunciazione per punti delle stazioni narrative del romanzo è sintomo dell'atteggiamento indicizzante che informa il romanzo e rappresenta una delle prime avvisaglie di quella intelaiatura mnemonica, scandita da cataloghi ed elenchi, che scopriremo essere sottesa all'intera riscrittura. La presenza di due prologhi²⁴⁴ a breve distanza mostra una narrazione che procede per successive focalizzazioni, per assecondare un disegno "riquadrante", ben presto abbandonato, ma reso

²⁴² *Tavola Ritonda*, § II, p. 8.

²⁴³ La terza tappa proviene dal codice Magliabechiano, come riporta Polidori (*Tavola Ritonda*, p. 8 nota 1), perché le annunciate «sette principali cose nelle quali si divisa tutta sua istoria» sono in realtà, nella lezione attestata dal Senese, probabilmente per una svista, solo sei.

²⁴⁴ Talvolta la presenza di più *incipit*, anche se non è questo il caso, può essere una delle soluzioni adottate dal traduttore medievale per riuscire ad inserire un proprio personale prologo in aggiunta a quello proveniente dall'opera che traduce. Per esempio, in un'opera a carattere dichiaratamente enciclopedico come la "traduzione" del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico compiuta da Jean Corbechon (*Livre des propriétés des choses*, 1372) figurano due prologhi, «parce que cet ouvrage se définit explicitement selon la double problématique de la traduction et de l'encyclopédie», (B. Ribémont, *Encyclopédie et traduction: le double prologue du Livre des propriétés des choses*, in Id., *Littérature et encyclopédies du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2002, pp. 25-48, *ivi*, p. 26). Nel caso della *Tavola Ritonda*, non si ha la giustapposizione del prologo di Luce ad uno scritto di proprio pugno dal compilatore, ma non può sfuggire come anche nel testo toscano l'affastellamento di più dichiarazioni incipitarie che tendono a completarsi adombri delle velleità di natura eminentemente enciclopedica.

provvisoriamente possibile grazie alla creazione di una minima cornice arturiana, dentro la quale “in scatolare” la narrazione tristaniana.

6.1 Il *buono libro* di messer Gaddo

Resta da vedere quale significato la *Tavola Ritonda* attribuisca alla fondamentale nozione di “libro” che, come si è visto, il mondo dei romanzi in prosa francesi del XIII secolo declinava in adesione a una specifica topica autoriale, incentrata intorno alla necessità di stipulare un contratto con il lettore la cui legittimazione discendeva dal prestigio di una *auctoritas* latina preesistente. A fronte della scomparsa dell’“io” fortemente caratterizzato che faceva sentire la propria voce nel *Tristan en prose*, si registra al contrario nel prologo toscano l’occorrenza, per ben due volte, del riferimento a un libro. Che in realtà sembrano essere due. Quando il compilatore dice «ch’esto libro brevemente conta e tratta e divisa di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili torneamenti che fatti furono al tempo dello re Uter Pandragon» sottintende chiaramente il libro che si accinge a scrivere; quando invece leggiamo «e anche questo libro mi narra dell’alta inchiesta del Sangradale», ammettendo che quel pronome personale non sia sfuggito involontariamente all’attenzione del compilatore, non possiamo più essere così sicuri che il rimando sia al libro che abbiamo sotto gli occhi oppure a un “libro-fonte”, dal quale si dichiara di estrarre la materia graaliana. Di sicuro scompare del tutto l’onnipresente *topos* della traduzione²⁴⁵, segno tangibile dell’avvento di una idea nuova di letteratura che si svincola dai lacci della tradizione latina. Sepolta la convinzione che la finzione della traduzione dal latino costituisse la migliore strategia per conferire autorevolezza a un testo narrativo in lingua romanza dedicato alle evanescenti leggende bretoni, al compilatore toscano rimaneva da confrontarsi con la tradizione preesistente e contemporanea e con un circuito materiale di circolazione del libro tangibile e radicato nella società. E infatti il prologo, che non si occupa della questione dell’esibizione esplicita delle *auctoritates*, fa però rimbalzare il problema all’interno del romanzo. Non è dato sapere né il nome dell’autore né il nome di un eventuale committente della *Tavola Ritonda*, ma vi si possono leggere i nomi di due dei possessori del *buon libro di tutte le storie*, un fantomatico manoscritto-modello, il serbatoio letterario al quale il compilatore toscano dichiara a più riprese di aver attinto.

Ma se alcuno mi domanderà chi era colei che questo scudo mandava, e cui messaggiera ella era, e chi erano cioè il cavaliere che tanto si doveva amare coll’alta dama

²⁴⁵ E. G. Gardner, *The Arthurian Legend* cit., p. 154: «the writer of the Italian book does not profess to be giving a translation of this good book; he seems to treat it as a work of reference, appealing to its authority and occasionally making quotations from it».

insiememente; io vi dirò, secondo che io ò trovato nel buono libro di messer Varo, o vero Gado de' Lanfranchi di Pisa, il quale prima fue di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primo reame di Francia. El detto libro dice cosie:...

Passaggi analoghi si trovano disseminati in vari punti della *Tavola Ritonda*; riportarli uno di seguito all'altro consentirà di averne una visione d'insieme.

Ma se alcuno mi domanderà in che maniera gli tre novelli cavalieri s'assembleranno al detto petrone, io dirò secondo che ho trovato nel buono libro, cioè nella fontana di tutte l'altre storie che della Tavola si leggono; lo quale libro si è di messer Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia; e il detto libro si è al presente di messer Garo, o vero Gado de' Lanfranchi di Pisa. Il quale libro dirà e dimosterrà cosie veramente, sì come...

Ma secondo che si truova nello libro di messer Gado, la visione dello re fue vera e certa...

E sappiate che della lianza di messer Tristano parlava lo libro di messer Piero conte di Savoia; il quale libro dice cosie...

En lo libro tratto dello primerano dello re di Francia, lo quale fue da prima di messer Piero conte di Savoia, e al presente si è di messer Gado de' Lanfranchi di Pisa, si diffinisce tale quistione, e dice che chi più riceve, più è tenuto.

Ma, secondo che dice il naturale libro di messere Gado, che dice che la visione degli due liali amanti fue vero.

Ma tutta via, elle furono e sono quattro openioni per quegli che si diletano i' tali cose d'udire: e delle dette quattro openioni si dàe sentenza la fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano; il quale libro fu in principio di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primerano de' re di Francia; ed al presente, di messer Gado de' Lanfranchi da Pisa. Il quale libro parla e dice così, sopra le quattro openioni che alcuno crede...

S. Guida, che tenta di affrontare la questione della storicità dei nomi che figurano nella *Tavola Ritonda*, riporta tra caporali un passo che parrebbe una citazione tratta dalla *Tavola* stessa, dato che la presenta tra caporali (anche se nella nota a piè di pagina Guida non riporta il punto preciso da cui starebbe citando): «buono libro di messer Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia, lo quale libro fue da prima di messer Piero conte di Savoia, ritratto dello primerano dello re di Francia, e al presente si è di messer Gado de'

²⁴⁶ *Tavola Ritonda*, § XXIX, p. 105.

²⁴⁷ *Ivi*, § XIII, p. 46.

²⁴⁸ *Ivi*, § XXXII, p. 115.

²⁴⁹ *Ivi*, § XXXIII, p. 117.

²⁵⁰ *Ivi*, § CIX, p. 431.

²⁵¹ *Ivi*, § CXXVI, p. 495.

²⁵² *Ivi*, § CXXVIII, pp. 501-502.

Lanfranchi di Pisa»²⁵³. È sufficiente però rileggere l'esaustivo elenco delle occorrenze di tali nomi che si è riportato poco sopra, per rendersi conto che la citazione che Guida attribuisce alla *Tavola Ritonda* è in realtà frutto della fusione di più passaggi del romanzo. A ben guardare, infatti, nella *Tavola Ritonda* non c'è mai una sola occorrenza in cui la menzione di Viero di Guascogna figuri a contatto diretto con quella di Piero di Savoia: abbiamo la combinazione di Viero e Gaddo, quella di Gaddo e Piero, e Gaddo e Piero che compaiono isolati, ma mai i tre personaggi vengono menzionati uno di seguito all'altro. La creazione di questo passaggio apocrifio è però funzionale al ragionamento di S. Guida, che immagina che siano presenti al cospetto del lettore tre persone distinte, Viero di Guascogna, Pietro di Savoia e Gaddo de' Lanfranchi. D'altronde è negli stessi termini che Polidori aveva presentato la questione dell'esibizione delle marche dell'*aucltoritas* (tre quindi, e non due) nella sua *Prefazione* alla edizione della *Tavola Ritonda*²⁵⁴; così verrà accettato e riproposto fedelmente da S. Guida e, attraverso Guida, tale convinzione passerà a M.-J. Heijkant²⁵⁵. Relativamente facile poi per Guida risalire alla storicità delle relazioni tra la Guascogna e il conte Pietro di Savoia: «nel XIII secolo la Guascogna fu sotto il dominio inglese e proprio alla corte di Enrico III (1216-1272), di cui era zio, dimorò per oltre un ventennio il conte Pietro di Savoia. È lecito pertanto ritenere che il principe savoiano abbia avuto modo di procurarsi, durante la sua permanenza in Inghilterra o durante i suoi viaggi in Francia e in Guascogna per incarico di Enrico III, il commento al *Roman de Tristan* composto dal nobile chierico guascone “Viero” e, una volta ritornato nelle proprie terre, abbia portato con sé l'opera che, illustrando la storia tristaniana, offriva interessanti e gradite considerazioni sui cavallereschi costumi della favolosa età di re Artù»²⁵⁶. Ma se si presta attenzione a quanto afferma D. Delcorno Branca sulla questione dei possessori del libro²⁵⁷, è facile rendersi conto che la studiosa si sofferma sul tentativo di spiegare l'identità di Gaddo e di Pietro, mentre tace a proposito di

²⁵³ S. Guida, *Sulle 'fonti'* cit., p. 145.

²⁵⁴ F.-L. Polidori, *Prefazione*, p. CX: «sembra certo abbastanza, come il testo francese della *Tavola Ritonda* che alla nostra fu padre, fosse dapprima posseduto da un principe di Guascogna, dipoi da un duca di Savoia e, finalmente, da un Lanfranchi di Pisa».

²⁵⁵ M.-J. Heijkant, *Introduzione*, p. 7: l'autore della *Tavola Ritonda* «per giustificare determinate aggiunte rimanda con più precisione al libro che «è al presente di messer Garo, ovvero Gaddo de' Lanfranchi», ma che fu prima di un certo «messer Viero di Guascogna» della stirpe dei Carolingi e poi di «messer Piero conte di Savoia». Anche M.-J. Heijkant sembra costretta a citare da punti separati le menzioni dei possessori del libro, nell'evidente impossibilità di fornirne una, nella *Tavola Ritonda*, che li raggruppi tutti.

²⁵⁶ S. Guida, *Sulle 'fonti'* cit., pp. 150-151. L'analisi si limita ad approfondire quanto già rilevato da Polidori, Gardner e Delcorno Branca.

²⁵⁷ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 173: «la ripetuta citazione del libro di messer Gaddo de' Lanfranchi di Pisa, «il quale prima fue di messer Piero conte di Savoia», sembra l'unico indizio sicuro per tentare di individuare l'appartenenza del nostro anonimo ad un dato ambiente. Al problema di questa autorevole «fonte» della *Tavola Ritonda* hanno rivolto giustamente l'attenzione Polidori e Gardner, ma con scarso risultato: se Piero di Savoia è un personaggio conosciuto, che morì nel 1268 ed ebbe frequenti rapporti con la corte d'Inghilterra, oscura rimane l'identità di Gaddo de' Lanfranchi.

Viero. Come dovremmo interpretare questa assenza? Probabilmente si potrebbe ricavare *ex silentio* che Viero e Piero possano anche essere intesi come la stessa persona. D'altronde se Gaddo viene talvolta nominato come Garo o Varo, perché Piero non potrebbe coincidere con Viero? Stesso silenzio circa Viero di Guascogna si rileva nel contributo di E. G. Gardner²⁵⁸, che si concentra sul passaggio del libro dalle mani di Piero di Savoia a quelle di un cittadino pisano, e avanza la congettura, plausibile ma priva di alcun fondamento, che «the book is the “livre monseigneur Edouart, le roi d'Engleterre”, and that it had been brought to England by Piero of Savoy, and ultimately passed into the hands of Gaddo de' Lanfranchi through Rusticiano da Pisa»²⁵⁹. Stando alle autorevoli opinioni di D. Delcorno Branca, la principale studiosa della tradizione tristaniana peninsulare, e di E. Gardner, “fondatore” del primo completo quadro sulla ricezione della letteratura arturiana in Italia, i possessori del libro sarebbero quindi solo due. Qualunque sia la posizione che si preferisce assumere, sia che Piero di Savoia e Viero di Guascogna siano la stessa persona, sia che, come ipotizzano Guida e Heijkant, si tratti di due figure distinte, rimane il fatto che la critica posteriore sembra non aver messo sufficientemente in luce una tale incongruenza; gli stessi Trevi e Cigni appoggiano l'ipotesi che dietro a quel «Piero conte di Savoia» ci sia appunto Pietro II, morto nel 1268 e fidato consigliere di Enrico III Plantageneto, fautore dell'arrivo in Italia del libro *di tutte le storie* di cui Viero di Guascogna sarebbe stato il primo possessore.

Anche l'identificazione di Piero di Savoia con il conte Pietro II potrebbe però non essere così pacifica come si crede. È certamente la più facile perché Pietro II è un personaggio molto famoso della dinastia sabauda, anche grazie al soprannome di “Carlo Magno” che gli era stato attribuito dai suoi sudditi per via della politica espansionistica impressa alla contea di Savoia nel periodo del suo governo. Ma se torniamo alla *Tavola Ritonda* leggiamo che è Viero (che è detto essere di Guascogna), e non Piero (del quale si dice che viene dalla Savoia), ad essere iscritto nel leggendario lignaggio del paladino di Francia («Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia»). Non sarebbe questo un ulteriore indizio della possibilità di sovrapporre la figura di Piero con quella di Viero? Fa resistenza alla accettazione di una tale ipotesi la confusione che tale interferenza implicherebbe tra la Guascogna e la Savoia da parte del compilatore. Bisognerà allora ricordare che l'anonimo toscano non è nuovo a simili esempi di “disorientamento geografico”, per esempio quando elegge la città di Londra a capitale dell'Irlanda²⁶⁰.

²⁵⁸ E. G. Gardner, *The Arthurian Legend* cit., p. 154: «there are a number of mysterious allusions to “the good book which is the fountain of all the stories that are read of the Table”, which had first belonged to Count Piero of Savoy, and “is now in the possession of Messer Garo or Gaddo de' Lanfranchi di Pisa”».

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Cfr. *Tavola Ritonda*, § XVII, p. 64; § CXXXIV, p. 515.

Andrebbe infine rivista, o per lo meno rimessa in discussione, anche la posizione di Piero all'interno dello stemma araldico dei Savoia. Se si osserva quanto riportato nell'edizione di G. Bigwood dei *Documenti relativi all'attività commerciale dei Gallerani* – resoconto senese del 1304-1308 (conservato presso gli “Archives de l'État” a Gand) dei traffici della Compagnia dei Gallerani di Siena²⁶¹, società italiana di mercanti che ha lasciato un'ingente quantità di scritture circa le proprie attività economiche – scopriamo che di Piero di Savoia impegnati nei commerci con i Gallerani tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento ce ne sono almeno tre: il primo, appunto, è Piero II di Savoia, nato a Suze nel 1215 e morto a Pierre-Châtel nel 1268, conte di Savoia tra il 1263 e il 1268, nonché conte di Richmond nel 1241; un secondo Piero è il figlio del conte di Piemonte Tommaso III, nato verso il 1275 e morto nel 1332, favorito di Edoardo I, fatto canonico di Salisbury nel 1289 e poi arcivescovo di Lyon²⁶²; e un terzo è il figlio del signore del Vaud Luigi I, morto nel 1312 e divenuto canonico di York, Bayeux, St. Just, Chartres, Salisbury (1305) e di Cambrai (1310)²⁶³. Di questi illustri appartenenti alla stirpe dei Savoia è ricordata nel *Libro dei conti dei Gallerani* l'attività epistolare e la presenza in Inghilterra nei primi anni del 1300. Dato che la stesura della *Tavola* è fatta risalire al primo trentennio del Trecento, tutte e tre i Piero, nella difficoltà di esprimere una preferenza motivata ad uno di loro, sono potenzialmente candidabili al ruolo di possessore dell'antigrafo della *Tavola Ritonda*.

Qualunque Piero si nasconda dietro la figura menzionata nel libro della *Tavola Ritonda*, rimane da considerare che tra i possessori o tra i “mediatori culturali” che hanno permesso l'ingresso del romanzo in Italia si celano personaggi che hanno intensi rapporti con il mondo mercantile italiano, e toscano in particolare. È esattamente questo il tipo di pubblico al quale si rivolge la *Tavola Ritonda*: nobili in cerca di una letteratura celebrativa, espressione dell'orgoglio di casta, e grandi banchieri e potenti mercanti che assimilavano le mode culturali del mondo al quale aspiravano di appartenere. Si tratta, inoltre, di figure che intrattengono strette relazioni anche con l'Inghilterra, confermando l'importanza, già riscontrata nel caso della *Compilazione* rustichelliana, della dinastia plantageneta nella diffusione della letteratura arturiana. Si è visto inoltre come sia il secondo che il terzo Piero siano significativamente legati alla leggendaria località di Salisbury, dove si era diffuso un ramo della casata dei Savoia, che qui aveva edificato la propria fortuna e percorso il proprio personale *cursus honorum* ecclesiastico.

²⁶¹ *Les livres des comptes des Gallerani*, ed. G. Bigwood, ouvrage revu, mis au point, complété et publié par A. Grunzweig, 2 voll., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1961, pp. 182-183.

²⁶² *Ivi*, II, pp. 185-190.

²⁶³ *Ivi*, II, p. 191.

Una più approfondita attenzione merita poi anche la figura di Gaddo de' Lanfranchi di Pisa, il possessore più recente del libro. Quella dei Lanfranchi è infatti una delle più importanti famiglie pisane della Toscana medievale. D. Delcorno Branca ricorda che il «nome Gaddo compare con una certa frequenza, proprio tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento, nel ramo dei Pellai Lanfranchi, mentre sembra completamente assente dagli altri rami della famiglia pisana»²⁶⁴. Essendo difficile riuscire a ricostruire con esattezza la figura storica di Gaddo, si potrà però mostrare l'importanza della sua famiglia nel quadro della letteratura italiana dei primi secoli. A parte i riferimenti, contenuti nelle cronache dei Villani, alle vicende storiche che li vedono coinvolti, non si potrà dimenticare la menzione dei Lanfranchi che si incontra tra le pagine del *Trecentonovelle* di Sacchetti (XIV secolo). Nella novella XVI²⁶⁵, si racconta di un giovane senese che vuole prender moglie, ma non riuscendo a trovare nella propria città natale nessuna ragazza che sia di suo gradimento, decide di recarsi a Pisa. Qui incontra un notaio, che era stato amico del padre, il quale gli consiglia di prestare attenzione a una bellissima fanciulla, sua nipote. Significativamente la ragazza pisana, che si rivelerà una giovane disonesta, abituata ad accompagnarsi a svariati uomini, è proprio «una giovane de' Lanfranchi»²⁶⁶ e lo stesso notaio, che cercava di approfittare dell'ingenuità del Senese per sistemare la nipote della quale conosceva i costumi libertini, è anch'egli una «creatura de' Lanfranchi»²⁶⁷. Lo stesso Dante menziona la famiglia dei Lanfranchi in *Inferno* XXXIII quando il conte Ugolino ricorda i suoi avversari: «con cagne magre, studiose e conte / Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi / s'avea messi dinanzi dalla fronte» (vv. 32-34)²⁶⁸. La potente famiglia dei Lanfranchi era infatti entrata in urto con quella della Gherardesca²⁶⁹; non possiamo quindi del tutto escludere che il reiterarsi del ricordo di questa casata nella *Tavola Ritonda* significhi anche implicitamente alludere allo scontro guelfi e ghibellini, e forse addirittura sottintendere una precisa scelta di campo.

Tirando dunque le fila di questo complesso percorso che si snoda attraverso le *auctoritates* poste a sorveglianza della attendibilità della *Tavola Ritonda*, il dato che emerge con sufficiente chiarezza è che questo *buono libro* che costituisce l'ipotesto del testo toscano

²⁶⁴ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., p. 174. E prosegue: «un “messere Gaddo del Pelaio” figura nel 1288 come partigiano dell'arcivescovo Ruggieri contro il conte Ugolino e probabilmente era già morto nel 1306; un altro Gaddo de' Pellai Lanfranchi (forse nipote del precedente) è ricordato nel 1319, ma era già morto nel 1323».

²⁶⁵ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. V. Marucci, Roma, Salerno editrice, 1996, novella XVI, pp. 48-53.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 50.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Le citazioni della *Commedia* saranno tratte dal testo stabilito da G. Petrocchi (Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967; ed. rivista dalla Società Dantesca, Firenze, Le Lettere, 1994).

²⁶⁹ R. Piattoli, *Lanfranchi*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, ad vocem, pp. 568-569.

sembra essere stato fin dall'inizio una sorta di "enciclopedia", dal momento che la si definisce «fontana di tutte l'altre storie». Altro aspetto sul quale occorre soffermarsi è che la primissima diffusione è non a caso demandata ad un personaggio, «Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia», che si proclama quindi niente meno che discendente della dinastia carolingia. Che spetti proprio a Carlo Magno il compito di autorizzare una compilazione arturiana è una originale forma di legittimazione "transgenerica" (della *chanson de geste* sul *roman*) che aveva già trovato accoglimento nel *Tristan en prose*, ma che qui nella *Tavola Ritonda* assume un particolare rilievo perché le incursioni del paladino di Francia non sono come nel *Tristan* esclusivamente intradiegetiche²⁷⁰, ma ne registrano un diretto coinvolgimento anche nei passaggi più strettamente metanarrativi e legati alla riflessione sulle istanze autoriali, come quelli sopra elencati. Gli eredi di Carlo Magno, gli stessi reali di Francia, hanno poi ricevuto come lascito il compito della difesa e della trasmissione della letteratura arturiana, come si evince dal fatto che il compilatore asserisce che il libro di Piero è «tratto dello primerano dello re di Francia». I sovrani francesi non ne sono però gli ultimi depositari. Dalla Francia passando per la Savoia fino alla Toscana, e in particolare a Pisa che sembra essersi fatta, ancora prima di Firenze, promotrice della diffusione del *Tristan en prose* in Italia²⁷¹, è infine all'Italia che spetta l'onore di trasmettere e riscrivere ancora una volta le meravigliose avventure dell'eroe del Leonis e la tragica storia del suo infelice amore.

6.2 L'incipit del ms. Firenze, BNC, Palatino 556: una *mise en vers* della prosa

La *Tavola Ritonda* non ha tra le sue fonti solo dei modelli transalpini – *Tristan en prose*, *Queste del Saint Graal*, *Mort le roi Artu* –, ma esibisce un rapporto di diretta discendenza dal *Tristano Riccardiano* (fine XIII secolo), il testimone più autorevole nella precoce penetrazione toscana del *Tristan en prose*, importante per antichità redazionale e in quanto rappresentante della cosiddetta redazione R che tanto peso ha avuto nella diffusione europea della leggenda tristaniana. Il *Tristano Riccardiano* costituisce infatti dunque la base indubitabile della prima sezione della *Tavola Ritonda*, così come quella delle successive traduzioni toscane e venete del *Tristan en prose*, fino a quelle spagnole e slave. A quanto emerge dalla combinazione dei dati che si possono trarre dai testimoni che ci sono fin qui pervenuti, la redazione R, prima di sfociare nella stesura della *Tavola Ritonda* come la

²⁷⁰ La presenza di Carlo Magno nel *Tristan en prose* e nella *Tavola Ritonda* sarà analizzata più avanti nel capitolo dedicato ai percorsi efrastici. Cfr. *infra* capitolo V, § 5.2, "Carlomagno e la *translatio gladiatorum*".

²⁷¹ Si ricordi che sono scritti in volgare pisano i frammenti di Pistoia (seconda metà XIII secolo), il cosiddetto *Tristano Forteguerriano*, che rappresenta il più antico volgarizzamento del *Tristan* in Italia. Cfr. *supra*, p. 26.

conosciamo oggi nell'edizione Polidori, avrebbe dato origine ad una prima versione della *Tavola Ritonda*, oggi andata perduta, che probabilmente conteneva l'intera storia di Tristano²⁷² e che D. Delcorno Branca chiama per comodità *Tavola Ritonda X*²⁷³. La *Tavola Ritonda X* si sarebbe quindi dapprima diffusa in Toscana, dove avrebbe innescato la nascita della *Tavola Ritonda* toscana (edizione Polidori), e in un secondo momento avrebbe raggiunto l'Italia nord-orientale originando una differente redazione della *Tavola Ritonda*, attestata dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (1446)²⁷⁴. Questa versione, di area padana, sarebbe quindi imparentata con la *Tavola Ritonda* toscana, ma non ne sarebbe un diretto discendente, poiché sembra appartenere ad un ramo indipendente rispetto agli esiti di quello toscano (che nel frattempo continuava a circolare), sviluppatosi quindi autonomamente dall'ignoto antigrafo²⁷⁵.

Il manoscritto – commissionato dai Gonzaga di Mantova, secondo l'opinione di D. Delcorno Branca, o forse destinato a Maria Visconti e Francesco Sforza, se si accetta la posizione di A. Luyster²⁷⁶ – riporta una data, il 20 luglio 1446, e il nome di un copista, quello di Zuliano de Anzoli²⁷⁷. Ciò che rende il Palatino 556 un testimone unico nel panorama della tradizione tristaniana in Italia sono i 289 disegni a penna che punteggiano le sue 171 carte. Le sue illustrazioni mostrano una «genesi contestuale alla scrittura del testo»²⁷⁸, quindi è chiaro

²⁷² Che sia questo il libro di tutte le storie arrivato nelle mani di Gaddo de' Lanfranchi?

²⁷³ Cfr. D. Delcorno Branca, *La «Tavola Ritonda»: tradizione toscana e padano-veneta*, in Ead., *Tristano e Lancillotto* cit., pp. 99-113.

²⁷⁴ Sul ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556, si vedano: *Il Tristano Riccardiano*, ed. E. G. Parodi, in particolare pp. XXXVI-LIII; P. Breillat, *Le manuscrit Florence Palatin 556* cit.; M. Rasmò, *Il codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 245-281; A. Stones, *The Illustrations of BN, fr. 95 and Yale 229. Prolegomena to a Comparative Analysis*, in K. Busby (a cura di), *Word and Image in Arthurian Literature*, New York-London, Garland, 1996, pp. 203-260; D. Delcorno Branca, *I "Tristani"* cit.; M.-J. Heijkant, *Tristan im Kampf* cit.; A. Luyster, *Playing with Animals: The Visual Context of an Arthurian Manuscript (Florence Palatino 556) and the Uses of Ambiguity*, in «Word & Image», 20, 2004, pp. 1-21; R. Barber, *The Grail Quest* cit. Il testo è finalmente fruibile grazie a una recente edizione affidata alle cure di Cardini e che annovera i lavori di molti studiosi autorevoli: *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. Si è reso necessario allestire una edizione di lusso, riproduzione integrale con facsimile appunto per poter divulgare l'importante apparato iconografico legato alla leggenda tristaniana, che consta di 289 disegni eseguiti a penna che punteggiano le 171 carte di cui si compone il manoscritto. Importanti i saggi contenuti in questo volume: D. Delcorno Branca, *Le carte piene di sogni. Introduzione alla Tavola Ritonda padana*, pp. 3-18; L. Bertolini, *La lingua del Palatino 556*, pp. 19-58; M. Faietti, *La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo*, pp. 59-82; A. Hoffmann, *Il rapporto testo-immagine: un caso particolare*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, pp. 83-102; P. G. Tordella, *Le icone disegnate del manoscritto Palatino 556. La dimensione esecutiva come veicolo di lettura critica*, pp. 103-112; A. Di Domenico, *Un cavaliere sotto l'insegna del leone rampante. Una nuova ipotesi di committenza*, pp. 113-122; Id., *Scheda codicologica*, pp. 123-128. Le citazioni di questo testo padano della *Tavola Ritonda* saranno tratte da questa edizione e il testo sarà menzionato come *Tristano Palatino*.

²⁷⁵ Per l'analisi dello schema di trasmissione della leggenda tristaniana in Italia cfr. D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto* cit., p. 112.

²⁷⁶ A. Luyster, *Playing with Animals* cit.

²⁷⁷ Si veda il *colophon*, alla c.172r, che riporta una data e una firma ben precise: «Questo libro fatto per Zuliano di Anzoli fo libro in M.CCCC°.XI.VJ. a di XX de luyo».

²⁷⁸ A. Hoffmann, *Il rapporto testo-immagine* cit., p. 101.

che i due aspetti, quello testuale e quello visivo, erano fin dall'inizio pensati come facenti parte dello stesso progetto culturale, probabilmente coordinato dallo stesso Zuliano de Anzoli, non si sa se solo nella veste di copista o anche in quella di disegnatore di un *atelier* lombardo legato al pittore Bonifacio Bembo²⁷⁹. Per quanto riguarda i modelli iconografici, i disegni a penna del Palatino riflettono gli schemi delle miniature della Francia del nord, ma denunciano anche il debito contratto con gli affreschi di tema arturiano che Pisanello aveva eseguito proprio nel palazzo ducale dei Gonzaga a Mantova²⁸⁰.

Anche nel caso del *Tristano Palatino*, il prologo rappresenta una utile via d'accesso per comprendere la distanza che separa questa versione padana dalla *Tavola Ritonda* toscana. «Dito di lo prinzipio di Lanziloto» è il "titolo" rubricato con il quale si apre la prima carta del manoscritto. Questa circostanza disorientante non manca di essere segnalata nel catalogo dei *Codici Palatini della Biblioteca Nazionale di Firenze*, che si premura di precisare: «Lancillotto è il titolo impresso nella coperta. Ma si tratta veramente della Tavola Rotonda, perché vi si comprendono i tre soliti gruppi di fatti, di Lancillotto, di Tristano, e della inchiesta del Santo Gradale»²⁸¹. Il consiglio è dunque quello di non lasciarsi sviare dal titolo *Lancillotto* (impresso anche nella coperta) perché, come nella *Tavola Ritonda*, sarà sempre Tristano il cavaliere sul quale si concentrerà il fuoco narrativo. Ciononostante, non si può negare che una delle tendenze che sembrano caratterizzare il *Tristano Palatino* rispetto alle opere sorelle toscane è proprio il tentativo di concedere uno spazio più ampio al cavaliere antagonista di Tristano²⁸². L'*incipit* pone fin da subito l'accento su uno degli aspetti in cui la versione padana differisce maggiormente rispetto alla *Tavola Ritonda* Polidori, nella quale si ha comunque nei primi capitoli la narrazione dell'iniziazione di Lancillotto alla vita cavalleresca, ma in una forma diversa da quella del *Palatino*, dove una delle maggiori innovazioni proposte al lettore si coglie non appena si varca la soglia della rubrica iniziale. Se l'orecchio che accompagna la lettura interiore della pagina si tende appena un po', dietro una narrazione apparentemente prosastica si scopre che le prime tre carte del manoscritto si lanciano in quello che è stato interpretato come un rozzo tentativo di versificare il testo. La recente edizione del ms. coordinata da F. Cardini, nella trascrizione del testo, rispetta l'impaginazione del manoscritto riproponendone la *facies* grafica prosastica, ma basterà introdurre gli opportuni *a capo* per visualizzare con facilità l'assetto metrico. Bisogna infatti rilevare come sulla pagina del manoscritto si notino dei segni proprio in corrispondenza delle

²⁷⁹ D. Delcorno Branca, *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie* cit., p. 176.

²⁸⁰ E. L. Goodman, *The Prose Tristan and the Pisanello Murals*, in «Tristania», 3, 1978, pp. 22-35.

²⁸¹ *I Codici Palatini della Regia Biblioteca Nazionale di Firenze*, II/2, Roma, Presso i principali librai, 1890, pp. 119-120.

²⁸² Cfr. D. Delcorno Branca, *Le carte piene di sogni* cit., p. 14.

cesure rimiche, il che limita dunque le possibilità che in questa sede si proceda a un'operazione del tutto arbitraria.

Al nome de dio e dela sua madre verzene maria, da cui procede unia grazia.

Che io vi volio dire e acomenzare
(per cortesia intendite, bona zente)
de Lanziloto io vi volio contare
come foe alevato imprimamente.
E poi vi conterò di lo grandò afare,
come foe chavalero primamente:
in corte di lo re Artuso di Camiloto,
lo più prode homo s'è fue Lanziloto²⁸³.

L'*incipit* con la preghiera alla Vergine ricalca lo spirito di devozione mariana che si riscontrava anche nella *Tavola Ritonda*, nonché quello di molti cantari in ottave, che presentano in apertura una invocazione religiosa. Il proemio ostenta infatti i tipici elementi dell'esordio canterino, per esempio l'esortazione rivolta al pubblico affinché si disponga al silenzio e ad un ascolto attento («per cortesia intendite, bona zente»). Segue la presentazione della materia e del suo protagonista. Sarebbe interessante andare oltre il proemio, per guardare quali innovazioni vengano apportate dalla riduzione in ottave della materia dei primi capitoli della *Tavola Ritonda*.

[Rubrica] Come la Dona di lo Laco scampò Lanziloto e, andando a corte, como s'inscontrò in li chavalieri

Lo re Bando morite di dolore,
chi era suo padre per udito dire,
e Lanziloto, lo pizolo garzone,
come elo foe alevato io vi lo volio dire.
La Dona di lo Laco †lo fo sone†,
tolselo per arte e fecilo nutrire,
quatordice ani lo tene [celato?]
che none vide figura d'omo.

E que la dona savia e cognoscente
vedea, per arte, ch'ela sapea fare,
che Lanziloto lo donzelo piazente
venìa prode homo per li arme portare,
ché pochi se ne trovò a lo so vivente
che di lo arzone lo podese corlare,
se no Galaso da Dio aconpagnato:
seria grande torto a tenirlo celato.

²⁸³ *Tristano Palatino*, p. 135.

«Molto me increse e grande doia n'aggio
como me restringie a lo mio coragio.
A corte di lo re Artuso lo volio mandare
che lo fazia chavalero a grandò honore
e per zintileza che io li donaròe
trenta donzele con frescho colore».
E fecilo venire amantimente,
poi gli conta tuto lo convinenete:

«Volio che andati a la Tavola Ritonda,
questo valetto como vui s'è menate
davanti a lo re e non abiate vergogna;
inseme como lui s'è ve inzenochet[i],
ditige che lo manda una dona
che sta in uno laco per arte ordinata,
che lo fazia chavalero a grandò honore,
che indela sua corte non è uno miore»²⁸⁴.

Si potrebbe proseguire con la citazione, ma già questo breve assaggio è sufficiente per dare un'idea del tentativo. Andando al di là dell'interessante iniziativa, presto abbandonata, di ricalcare nelle prime tre carte la tradizione epica e di esportare l'andamento delle ottave che si erano affermate nella produzione canterina italiana²⁸⁵ cimentandosi in un esperimento di versificazione di più ampio respiro, troviamo confermato quanto era stato anticipato nella rubrica. Mentre il testo della *Tavola Ritonda* toscana ci offriva in apertura una sezione tratta dal *Guiron le Courtois*²⁸⁶, qui nel *Palatino* la materia che si mette in versi è la giovinezza di Lancillotto, sezione che si ritrova anche nella *Tavola Ritonda* toscana, nella quale però compare solo all'altezza del § VI²⁸⁷. Entrambe le redazioni della *Tavola* donano assoluta centralità a un episodio il cui modello risale al *Perceval* di Chrétien de Troyes (presente nel *Tristan en prose* solo in posizione decisamente più avanzata²⁸⁸ e con Perceval protagonista): Lancillotto, allevato dalla Dama del Lago in un ambiente ovattato al riparo da ogni contatto con il mondo esterno, fa il suo primo incontro con la cavalleria, oggetto della sua stupita contemplazione estatica. Non è da escludere che, oltre al tentativo di collocare Lancillotto dai

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Per l'elenco dei cantari di argomento arturiano e tristaniano noti fino a questo momento si veda F. Cigni, *Un nuovo testimone del cantare* Ultime imprese e morte di Tristano, in «Studi Mediolatini e Volgari», 43, 1997, pp. 131-191, in particolare p. 140, nota 41. Si vedano anche D. Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate* cit., e le edizioni: *Cantari di Tristano*, ed. G. Bertoni, cit.; *Cantari fiabeschi arturiani*, ed. D. Delcorno Branca, Milano-Trento, Luni editrice, 1999.

²⁸⁶ F. Cigni, *Per la storia del Guiron le Courtois in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 295-316; Id., *Mappa redazionale del Guiron le Courtois diffuso in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 85-117.

²⁸⁷ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 13.

²⁸⁸ Löseth, § 308.

marginii della periferia narrativa alla centralità dell'inizio, vi sia anche l'intento di accompagnare gradualmente il lettore all'interno del testo con la stessa *naiveté* e la stessa gioia infantile che procura a Lancillotto la prima visione di tre cavalieri, che era «troppo bella cosa a vederli»²⁸⁹. Questo incontro fornisce infatti al romanzo il pretesto per elaborare uno dei primi tentativi di ripensamento della nozione di cavalleria. Nel *Tristano Palatino*, Galvano spiega al giovane Lancillotto il significato delle armi che compongono la sua armatura:

De tute le arme a domandar predea,
perqué le portava e que vertù avea.
Respose meser Galvano lo Liale
e de tute le arme sì li rendea rasono:
«Lanza e spada portiamo per ferire
e coraza per nostra guarnisone
e questo scuto portiamo per coprire
quando ne damo li colpi abandonati».
E Lanziloto àvelo ascoltato,
de avere delle arme si era tuto innamorato²⁹⁰.

Dal confronto con la *Tavola Ritonda*, la versione del *Tristano Palatino* offre una immagine più "ludica" del mondo cavalleresco; la risposta di Galvano si arresta alla spiegazione della sola funzione offensiva/difensiva di lance, spade e scudi ed è infatti dell'aspetto più limitatamente "sportivo" che Lancillotto si innamora. Al contrario la medesima scena nella *Tavola Ritonda* toscana va oltre una visione così epidermica del mondo dei cavalieri: messa tra parentesi la centralità delle armi, l'esercizio della cavalleria consiste in una vera e propria missione all'insegna della filantropia e della carità cristiana.

Et allora li cavalieri et le donzelle, avendo inteso il damigello, cominciarono a ridare fortemente, dicendo: - Damigello, noi non siamo nè Iddio nè Angeli; anzi siamo cavalieri, li quali andiamo per li lontani paesi dimostrando nostra prodezza, acciò che torto non si facci ad alcuna persona - ²⁹¹.

Anche da questo breve confronto emergono chiaramente le difficoltà di gestione connesse con il processo incipitario di riduzione in ottave, prontamente abbandonato forse per via della consapevolezza non solo della gravosità che un tale lavoro avrebbe comportato data la lunghezza della materia tristaniana, ma anche del pericolo di banalizzarne eccessivamente il dettato. Nella *Tavola Ritonda* toscana, infatti, il passo dedicato alla presentazione della cavalleria è volto a inserirla all'interno di una prestigiosa gerarchia, al cui vertice siede Dio,

²⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 14.

²⁹⁰ *Tristano Palatino*, p. 135.

²⁹¹ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 15.

poi gli angeli e infine i cavalieri; una rappresentazione di questo tipo nasconde l'evidente intento di fare di quest'ordine una casta intermedia, di cerniera, tra l'umano e il divino. Nel *Tristano Palatino*, invece, non resta nulla della profonda e problematica contraddizione che lacera la rappresentazione del cavaliere, diviso nella propria interiorità tra le opposte istanze dell'individualismo («andiamo per li lontani paesi dimostrando nostra prodezza») e dell'impegno disinteressato a favore della collettività («acciò che torto non si facci ad alcuna persona»). L'aggiunta di questo episodio dedicato a Lancillotto, desunto dal *Perceval* ed evidentemente già presente nella cosiddetta *Tavola Ritonda X*, ma assente nella redazione R testimoniata dal *Tristano Riccardiano*, non è privo di conseguenze nella *Tavola Ritonda* e nel *Palatino*. Il compilatore decide di mostrarci già nella sezione incipitaria la cavalleria con lo sguardo nuovo, non ancora usurato dall'abitudine, del “fanciullino” Lancillotto, imberbe adolescente cresciuto in una campana di vetro, in un gineceo intriso di valori religiosi e completamente al riparo da qualsiasi contatto con l'universo militare. Al principio del romanzo, una coerente trattazione del mondo della cavalleria non poteva prescindere da una riflessione su di essa che viene condotta attraverso un sistema narrativo fatto di progressivi avvicinamenti. Sia essa mera contemplazione estetica come nel caso del Lancillotto del *Palatino* oppure adombri una concezione della bellezza che non può andare mai disgiunta dalle qualità morali come nel caso della *Tavola Ritonda* toscana, in entrambi i casi si può vedere in trasparenza il comportamento proemiale della *Tavola Ritonda X*, volto a rendere più “accogliente” e comprensibile al pubblico dell'Italia medievale il lontano e inattuabile mondo feudale della Francia duecentesca.

Anche la traduzione che del *Tristan en prose* fornisce il *Tristano Palatino* è massicciamente interpolata con materiale proveniente dalla *Compilazione* arturiana di Rustichello da Pisa, nonché, come si è già avuto modo di vedere con la *Tavola Ritonda* toscana, con l'intromissione di una versione della *Queste del Saint Graal* più aderente a quella offerta dalla *Post-Vulgate*²⁹². E anche il *Palatino* presenta, proprio a causa della concorrenza tra più materie, più prologhi antagonisti. Si è visto come, poco dopo la sezione incipitaria dedicata alle avventure dei cavalieri della *Tavola vecchia*, la *Tavola Ritonda* toscana sentisse la necessità di inserire un secondo prologo, interamente dedicato a Tristano. Anche il compilatore del *Palatino* provvede a corredare il proprio rimaneggiamento di un secondo prologo, che corrisponde al primo della *Tavola Ritonda* toscana.

²⁹² Vedi D. Delcorno Branca, *Le carte piene di sogni* cit.

Como questo cunta e divisa delle belle istorie dilla Tavola Negra, zuè dillo re Uter Padre gone e delli soi chavaleri in dell'anno dopo la morte de Yesù Cristo zuè CCCXXX forno quelli torneamenti.

Signori e baroni, questo libro devisa de le bele aventure che 'vegneano allo tempo dillo re Uter Padragon e fono fate allo tempo delli nobeli baroni di la Tavola Negra che fono indelo ano CCCXXX poso la morte de Cristo. Et apresso contaremo di la Tavola Nova, zuè de meser Tristano e meser Lanziloto e meser Galasso, e de quelì de la Tavola Ritonda e de chavaleri straneri che a quello tempo provaveno loro persone. E dito questo oderiti de la destrucione della Tavola Redonda, la quale intravene per la inchestia dello Sanguè Gradalle. Et imperò ziascuno pona beno mente de intendere, aziò che llo lettore sia gradito e lli auditori recevano in sì dileto²⁹³.

Interessante poi la collocazione dell'“*incipit*” quando ormai il pubblico ha superato la lettura di oltre due terzi del romanzo: mutato l'ordine consueto delle parti, questo primo/secondo prologo si inserisce alla c. 124r, dopo una lunga sezione tratta dalla *Compilazione* rustichelliana. In questo modo, se il prologo nella *Tavola Ritonda* toscana era lo strumento proemiale della finzione della completezza, la dislocazione operata dal *Palatino* rende meno marcata la progressione cronologica tra cavalieri di vecchia e nuova generazione. Verrebbe da chiedersi, data la divergenza tra la versione toscana e quella padana, quale fosse l'assetto redazionale della *Tavola Ritonda X*. Difficile sbilanciarsi a favore di una maggiore vicinanza ad essa nella *Tavola Ritonda* toscana, dal momento che anche qui si denota una sorta di ripensamento del progetto iniziale, e ancora più a favore della padana, dove si avverte la difficoltà nel gestire in modo logicamente consequenziale l'opposizione tra generazioni di cavalieri, mutata anche da un punto di vista terminologico (qui si parla di Tavola Negra e Tavola Nova), alla quale bisogna aggiungere la riduzione del quartetto degli eccellenti cavalieri della Tavola Rotonda alla originaria triade del *Tristan en prose*, con la caduta della menzione di Palamede.

Anche l'epilogo del *Tristano Palatino* conferma quanto era stato già messo in luce a proposito della rinnovata centralizzazione di Lancillotto. Non troviamo infatti la conclusione cavalleresca della *Tavola Ritonda*. Il ritmo non decresce lentamente, ma si interrompe recidendo di netto i fili della narrazione, senza che il compilatore vi apponga alcun commento.

E quini steti Lanziloto a servire a Dio, e stete monaco da XXII mesi et apresso morite sacerdote. E mo lo nostro libro pone fine a tute le istorie le quale foreno fare per li chavaleri eranti, imperò che apertamente l'ano dimostrato et cetera.

Amen. Questo libro fato per Zuliano di Anzoli fo libro in M.CCCCXLVI. a di XX de luyo.

²⁹³ *Tristano Palatino*, p. 285.

Ai caratteri che concorrono a costruire la specificità della fisionomia della versione della *Tavola Ritonda* trasmessa dal *Palatino* – riduzione in ottave, maggior rilievo alla figura di Lancillotto, spostamento di intere sezioni – va aggiunto il ciclo illustrativo costituito dai 289 disegni a penna che ne completa la lettura. L'interdipendenza tra immagine e testo mostra che fin da subito le illustrazioni rientravano nel progetto di confezionamento del libro. Un'analisi rispettosa delle condizioni di produzione e fruizione del manoscritto non potrà quindi prescindere dal prendere in esame anche il rapporto testo-immagini, percorso sul quale la tradizione italiana del *Tristan en prose* si era già incamminata con l'esperimento del *Tristano Corsiniano*.

6.3 L'explicit della *Tavola Ritonda* toscana: un epilogo che si fa catalogo

L'epilogo della *Tavola Ritonda* è esemplato sulla conclusione della *Mort le roi Artu*²⁹⁴, l'ultima *branche* del ciclo del *Lancelot-Graal*. In tal modo il finale della *Tavola* si impadronisce di una *clôture* che, per quanto accorciata e manipolata, è dipinta con le tinte forti proprie alle atmosfere apocalittiche. Nel crepuscolo del disastro finale, la cavalleria errante ha esaurito la propria spinta propulsiva con la morte di Tristano e la dipartita di molti altri nobili cavalieri, e si consuma lentamente nella consapevolezza di una impossibile rigenerazione. Il re Artù è afflitto nel vedere infrangersi il sogno della Tavola Rotonda, e si dispera Lancillotto, al quale non resta che far «sopellire tutti i morti» della battaglia finale contro Mordret, assistere alla morte del sovrano e della amata Ginevra e indossare i nuovi funerei panni del «più gramo cavaliere del mondo»²⁹⁵, per poi decidere di trascorrere gli ultimi anni in penitenza scontando i propri peccati nel confortante abbraccio della fede. È con la morte di Lancillotto che si interrompe definitivamente la centenaria tradizione dei cavalieri erranti, e viene meno la *possanza* della Tavola Rotonda dal momento che «non si trovò chi dopo volesse mantenere né conservare la simile usanza; e non trovava chi si mettesse in avventura per diliberare sé né altrui: anzi, tutta gente che rimase dopo la morte dello re Artù, si abbandonò la città di Camellotto e le contrade, e ciascuno abbandonò e tornò in suo paese»²⁹⁶. Al cospetto della diaspora della *societas* arturiana e di fronte alla trasformazione di Camelot in una città fantasma, non è più possibile alcuna *translatio* e al compilatore non resta altro da fare che portare a termine il suo lavoro e congedarsi dai lettori.

²⁹⁴ *La Mort le roi Artu*, §§ 196-204.

²⁹⁵ *Tavola Ritonda*, § CXLV, p. 543.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 544.

E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti. E imperò che ci à dimostrati, sì come dello re Uterpandragone, il quale portava l'arme a scacchi a oro e azzurri, e chi dice che portava il campo azzurro e le stelle a oro, rimase lo re Artus; e dello re Bando di Benoiche, lo quale portava il campo d'argento con due bande vermiglie, rimase messer Lancialotto e suo lignaggio: e dello re Meliadus di Leonis, lo quale portava il campo azzurro con una banda d'argento con uno fregetto d'oro da ogni lato della banda, e chi dice che portava uno leone a oro, rimase messer Tristano: e dello re Scalabrino, lo quale portava le segne tutte nere, rimase Palamides: e dello re Lotto, il quale portava il quartiere bianco e rosso rimase messer Calvano e Gravano e Gariette e Gariesse: e dello re Polinoro, il quale portava il campo bianco e 'l monte nero, rimase messer Prenzivale e Lamorotto e Landriano e Agrovale: e dello re d'Orbelanda rimase Brunoro lo Nero e Dinadano e Daniello, e quelli portavano il campo a oro e un serpente verde. E così tutti altri cavalieri della Tavola Vecchia e della Tavola Nuova, ciascuno portava sua arma per sé. E ora nostro libro fa punto e pone fine, alla Iddio grazia, *per omnia secula seculorum, amen.*

Qui finisce questo libro della Tavola Vecchia e Nuova.

Amen²⁹⁷.

Si noti innanzitutto la chiusura ciclica della *Tavola Ritonda*, segnalata con forza attraverso la citazione nell'epilogo («e qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti»), calco diretto della formula con la quale il libro si era aperto nel prologo («ch'esto libro brevemente conta e tratta e divisa di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili torneamenti»). La fine del libro coincide con la fine della saga: non esiste nulla che vada al di là del libro. Gli attori che hanno recitato in questa rappresentazione, quasi come a teatro, possono allora essere chiamati sulla scena e fatti sfilare davanti agli spettatori. L'epilogo diventa allora catalogo, con tanto di specchietto riassuntivo dei più importanti cavalieri, ai quali si associano i rispettivi stemmi e dei quali si approntano dei piccoli alberi genealogici per illustrare le relazioni di parentela tra vecchia e nuova generazione. L'effetto di questa passerella conclusiva è ancora una volta illusorio; a leggere solo l'epilogo, infatti, parrebbe che tutti i personaggi elencati abbiano goduto dello stesso risalto. L'*explicit* reduplica così la finzione della *complétude* esibita nel prologo. L'ossessiva presenza di un tale obiettivo è ancora più evidente se leggiamo la conclusione del ms. senese, che viene riportata da Polidori:

Et ora el nostro libro pon fine alalegenda di misser tristano et de la distruzione del Re Marco di cornovaglia et del Re artu dela cipta di chamellootto e de chavalieri erranti dela tavola ritonda e delladventure del sangradale e aongni altra storia scritta in questo libro dal principio insino alafine innelquale libro contiene partitamente meglò la storia et più

²⁹⁷ *Ivi*, pp. 544-545.

copiosamente che nissuno altro libro che di tale storia facci memoria et di misser tritano di lionis figliuolo che fu dellalto Re meliadus. Amen. Deo grazias. finis. amen. finis²⁹⁸.

Nel Senese affiora con maggiore evidenza la dimensione agonistica del progetto culturale che informa la *Tavola Ritonda* («innelquale libro contiene partitamente meglio la storia et più copiosamente che nissuno altro libro che di tale storia facci memoria»), finalizzato a dare lustro alle leggende arturiana e tristaniana racchiudendole nel più grande “contenitore” narrativo mai approntato. Il compilatore sembra arrogarsi il diritto di presentare il suo rimaneggiamento come la *summa* perfetta, in grado di mantenersi in perfetto equilibrio tra due opposti apparentemente inconciliabili: raccontare *brevemente*, come annunciava nel prologo, le meravigliose avventure della Tavola Rotonda, di Tristano e della ricerca del sacro Graal, facendole confluire in una narrazione che conterrà «partitamente meglio la storia et più copiosamente».

L’epilogo accolto nell’edizione Polidori si fa specchio miniaturizzato dell’ansia classificatoria che informa la *Tavola Ritonda* e che, come vedremo, costituirà una delle cifre essenziali del suo enciclopedismo. Inoltre, nell’*explicit* toscano si riscontra l’amplificazione di un tratto ricorrente e originale nella riscrittura operata dalla *Tavola Ritonda*, e cioè la sua predilezione nei confronti dell’araldica. M.-J. Heijkant, sulla scia dei fondamentali contributi di F. Cardini²⁹⁹, ricorda come questa inclinazione abbia una sua precisa radice storica nel contesto della civiltà comunale toscana: «oltre ai colori pieni e alle figure del sistema araldico “arcaico” o “ludico” sono presenti alcune combinazioni di colori, oro-azzurro e argento-vermiglio, preferite dai Fiorentini quando nel XIV secolo cominciarono a elaborare un sistema araldico familiare»³⁰⁰. L’araldica immaginaria presta dunque il fianco a quella reale, e questo fin dalle manifestazioni letterarie della Francia del XII secolo³⁰¹: qui la coerenza e la

²⁹⁸ *Ivi*, p. 545.

²⁹⁹ F. Cardini, *Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca nei romanzi e nei cantari fiorentini*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale. Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980)*, Montecorchiolo, Francesco Papafava, 1983, pp. 157-192: «nel corso del Trecento si assiste a una complessa elaborazione araldica, evidentemente promossa da famiglie che senza dubbio non erano in grado di vantare – neppur surrettiziamente – nobile prosapia, ma alle quali [...] erano necessarie comunque l’arme e la dignità cavalleresca se non altro allorché accettavano di ricoprire incarichi pubblici fuori della loro città» (*ivi*, p. 163).

³⁰⁰ M.-J. Heijkant, *Introduzione*, p. 11. Casi analoghi dell’utilizzo encomiastico dell’araldica per celebrare una determinata famiglia si possono ritrovare anche in altri *Tristani* italiani, per esempio nel caso delle cosiddette coperte Guicciardini (P. Rajna, *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano*, in «Romania», 42, 1913, pp. 517-579; rist. in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, III, Roma, 1998, pp. 1547-1614) o a proposito delle insegne dei Gonzaga nel *Tristano Palatino*.

³⁰¹ M. Pastoureau, *Les armoiries de Tristan dans la littérature et l’iconographie médiévales*, in «Gwéchal», 1, 1978, pp. 9-32, ricorda che quest’uso risale fino ai romanzi antichi (*Roman de Troie*, *Eneas*, *Roman de Thèbes*) e alle opere di Benoît de Sainte-Maure. Fondamentali per lo studio dell’araldica sono molti dei suoi contributi: *Le bestiaire héraldique au Moyen Age*, in «Revue française d’héraldique et de sigillographie», 41, 1972, pp. 3-17; *Les Armoiries*, Turnhout, Brepols, 1976; *Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l’imagination emblématique à la fin du Moyen Age*, in «Gwéchal», 3, 1980, pp. 29-127; *L’Hermine et le Sinople. Etude d’Héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d’Or, 1982.

ripetività degli stemmi dei cavalieri sono alcuni degli elementi iconografici che contribuiscono all'edificazione del mito degli eroi arturiani e tristaniani. Anche l'araldica – spia rivelatrice dei costumi e delle mode culturali di una società come quella medievale che ama “giocare” ai cavalieri anche al di fuori dei libri – può dunque diventare un utile terreno di confronto intertestuale. Nella *Tavola Ritonda* gli stemmi si prestano principalmente a farsi immagine viva dei rapporti di parentela, raccogliendo sotto un unico simbolo, in una ideale continuità, i padri e i figli, i cavalieri della Tavola vecchia e della Tavola nuova. D'altra parte questa sorta di catalogo illustrato sembra quasi la prefigurazione di quegli *armoriaux des chevaliers de la Table Ronde*³⁰², compilati in Francia a partire dalla seconda metà del XV secolo. Gli *armoriaux* sono raccolte a vocazione araldica che rappresentavano, sul versante iconografico, degli «aides-mémoires ou des livres de modèles destinés aux enlumineurs des ateliers parisiens et de la France du Nord, qui devaient illustrer pour une riche clientèle d'innombrables manuscrits des romans de la Table Ronde, principalement le *Lancelot en prose* et le *Tristan en prose*»³⁰³, mentre, su un piano più strettamente narrativo, decidono di adottare una modalità biografica per raccontare di Artù e della sua corte, riorganizzando dunque «la masse de la matière arthurienne en micro-récits maniables»³⁰⁴.

Uno dei codici della *Tavola Ritonda*, il ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 6789, datato 1422, tramanda in appena due carte (57r-59v³⁰⁵) la sezione conclusiva della *Tavola Ritonda* toscana, riguardante la morte di Tristano e la vendetta che segue alla sua scomparsa. Ulteriore conferma della circolazione autonoma di questa specifica porzione del romanzo, il codice³⁰⁶ – del quale D. Delcorno Branca non è ancora a conoscenza quando stese nel 1968 l'inventario dei manoscritti della *Tavola Ritonda* che ci sono pervenuti – dovrebbe essere il volume utilizzato come testo di base per la stampa ottocentesca *Morte di Tristano e della reina Isota descritta per Ventura de Cerutis*, pubblicata e annotata per cura di Giovanni Cassini ed intitolata a Miss Elena Gladstone, Parigi, Stamperia della Dama Lacombe, 1854. La notizia di questa stampa è diffusa da F. Zambrini³⁰⁷, il quale ipotizza che possa trattarsi di «un frammento di un'opera più grande, di cui meglio che autore Ventura de' Cerutis è da giudicarsene volgarizzatore»³⁰⁸. L'editore ottocentesco, Giovanni Cassini, non esplicita quale sia il codice che dice di dare alle stampe, forse perché, come dichiara

³⁰² M. Pastoureau, *Armoiries et devises* cit. (*ivi*, p. 31).

³⁰³ *Ivi*, p. 31.

³⁰⁴ R. Trachsler, *Clôtures* cit., p. 313.

³⁰⁵ Corrispondenti alla pp. 494-524 dell'edizione Polidori della *Tavola Ritonda*.

³⁰⁶ D. Delcorno Branca, *I cantari di Tristano*, p. 294, nota 14.

³⁰⁷ F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV ed altre a' medesimi riferibili o falsamente assegnate*, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1866, p. 90.

³⁰⁸ *Ibidem*.

Zambrini, si tratterebbe di un codice di difficile lettura, se non del tutto «inintelligibile»³⁰⁹. La pubblicazione curata da Cassini – e da lui arricchita con un ampio corredo di annotazioni linguistiche – è un galante omaggio a Miss Elena Gladstone, dama inglese, alla quale immagina che possano risultare dilettevoli le storie dei suoi compatrioti: «essendochè aveste voi i natali in quelle fortunate libere isole, dove Tristano ed Isota si nacquero, e dove pure gl'infelici amanti lasciarono questa dolentissima vita»³¹⁰. Nuovamente, con un rifluire tardivo, i volgarizzamenti italiani del *Tristan en prose* instaurano un ponte tra l'Italia e l'Inghilterra, stavolta sotto le forme di una ricezione di ritorno. Quello che è interessante, a parte la testimonianza del rinnovato interesse ottocentesco per la narrativa medievale³¹¹, è che Cassini riporta alla fine della sua stampa anche il «blasone di taluni cavalieri erranti»³¹², ch'egli trae dalla copia di Ventura de Cerutis. Per effetto della distorsione temporale, nell'Ottocento, un simile elenco, che assume un valore museale, diventa una sorta di archeologico tentativo di ridare volto e forma a un mondo ormai scomparso, ma del quale il Romanticismo europeo si propone di raccogliere l'eredità.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Si cita direttamente dall'edizione ottocentesca conservata presso la Biblioteca di Casa Carducci: *Morte di Tristano e della reina Isota descritta per Ventura de Cerutis*, pubblicata e annotata per cura di Giovanni Cassini ed intitolata a Miss Elena Gladstone, Parigi, Stamperia della Dama Lacombe, 1854, p. 4.

³¹¹ Sulla fortuna e sulla diffusione tarde della *Tavola Ritonda*, non esclusivamente ottocentesche, si vedano i contributi di A. Punzi, *Per la fortuna dei romanzi cavallereschi nel Cinquecento: il caso della Tavola Ritonda*, in «Anticomoderno», 4, 1997, pp. 131-154; V. Bertolucci Pizzorusso, *Tristano e Isotta sull'Appennino. Letteratura cortese e tradizione del Maggio*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 7-24; D. L. Hoffman, *Isotta da Rimini: Gabriele D'annunzio's Use of the Tristan Legend in his Francesca Da Rimini*, in «Quondam et Futurus», 2, 1992, pp. 45-54.

³¹² *Ivi*, pp. 63-66.

CAPITOLO II

«La fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano».

Lo spirito enciclopedico nella *Tavola Ritonda*

Questo è il seguente paragrafo ed è oscuro;
senza questa chiosa non intenderesti e non sapresti
per niuno modo quello per ch'elli il dice.
(*Le chiose ai Rimedi d'amore B*¹)

1 Introduzione

Dopo decenni nei quali il mondo accademico ha lamentato una generale marginalizzazione della produzione scientifica e filosofica medievale in lingua latina e ancor più nei diversi vernacoli europei, di recente gli studi sull'enciclopedismo hanno ricevuto una forte accelerazione². La critica si è dunque concentrata con maggiore attenzione sullo sforzo di organizzazione dei molteplici aspetti del sapere umano in epoca medievale, sui diversi tentativi di dare forma e imprimere forza alla trasmissione delle conoscenze antiche e contemporanee. Nell'alto Medioevo, la missione principale della produzione enciclopedica è stata quella di favorire la *translatio studii* latina: spiccano in questo lungo periodo le opere di Boezio, Cassiodoro, Isidoro di Siviglia, Beda, Rabano Mauro, Onorio di Autun, Ugo di San

¹ *Le chiose ai Rimedi d'Amore B*, in *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, ed. V. Lippi Bigazzi, II, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, pp. 839-881 (*ivi*, p. 845).

² Sono numerosi i lavori sull'enciclopedismo medievale apparsi negli ultimi decenni. Si vedano A. Becq (a cura di), *L'Encyclopédisme. Actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Klincksieck, 1991; M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994; P. Binkley (a cura di), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second Comers Congress, Groningen, 1-4 July 1996*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997; B. Baillaud, J. de Gramont, D. Hüe (a cura di), *Encyclopédies médiévales. Discours et savoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes & Association Diderot, 1998; R. Gualdo (a cura di), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV). Atti del Convegno, Lecce, 16-18 aprile 1999*, Galatina, Congedo, 2001; N. Bray, L. Sturlese (a cura di), *Filosofia in volgare nel Medioevo. Atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.), Lecce, 27-29 settembre 2002*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2003; R. Librandi, R. Piro (a cura di), *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI). Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2006; M. Albertazzi, *Enciclopedia medievali. Storia e stile di un genere*, Lavis (TN), La Finestra, 2008. Preziosissimi in questa direzione sono i contributi di B. Ribémont, di cui si citano solo alcuni titoli: *De Natura Rerum. Études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995; B. Ribémont (a cura di), *Vulgariser la science. Les encyclopédies médiévales (XIII^e-XV^e s.)*, Paris, Champion, 1999; *Littérature et encyclopédies du Moyen Âge* cit.. Un utile repertorio bibliografico sull'argomento è stato stilato da C. Silvi, *Les «petites encyclopédies» du XIII^e siècle en langue vulgaire. Bibliographie sélective (1980-2000)*, in «Le Moyen Age», 109, 2003, pp. 345-361.

Vittore, Giovanni di Salisbury, Alano di Lille, le cui acquisizioni, almeno a partire dal XII secolo, si intersecano con le conoscenze che provengono all'Occidente dallo studio e dalla traduzione delle opere enciclopediche arabe. È il Duecento a essere considerato il secolo d'oro dell'enciclopedismo medievale³; Bartolomeo Anglico, Thomas di Cantimpré, Vincenzo di Beauvais sono gli araldi di una nuova estetica della *summa*, che ha modo di esprimersi anche nelle grandi compilazioni arturiane, tra le quali il *Tristan en prose*. Sebbene le opere enciclopediche organizzino la classificazione delle scienze secondo modalità differenti, una costante che le attraversa tutte, senza esclusione alcuna, risiede nella volontà di fornire un nuovo modo di accedere alle Scritture e al sapere di quegli *auctores*, che rappresentano le imprescindibili fonti da cui le nuove enciclopedie possono trarre la propria legittimazione. Il secolo successivo, il Trecento, rappresenta invece l'epoca della sistemazione delle nuove acquisizioni anche attraverso le traduzioni in volgare; è da questa operazione di recupero e da questo nuovo spirito che si originano i rimaneggiamenti del *Tristan en prose*.

L'analisi dell'evoluzione dei termini che il Medioevo impiega per esprimere l'esperienza enciclopedica consente di comprendere quanto sia variegata la gamma dei percorsi possibili. Il termine *encyclopedia*, che deriva dal greco *enkuklios paideia* ("insegnamento in circolo"), è attestato per la prima volta nel 1476 in un'annotazione a margine di un esemplare a stampa dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, mentre per averne la traduzione in volgare, *encyclopédie*, bisognerà aspettare una versione manoscritta del 1522 di un'opera di Guillaume Budé, *L'institution du Prince*, e il 1532, quando la ritroviamo nel *Pantagruel* (II, 20) di Rabelais⁴. L'assenza di un'etichetta unitaria così come la adoperiamo oggi non significa che il Medioevo sia estraneo a un genere che, al contrario, emerge in quest'epoca con delle caratteristiche ben definite e declinabile in una quantità infinita di forme e sottoforme. M. Picone passa in rassegna i termini tecnici adoperati per esprimere l'esperienza enciclopedica⁵: titoli come quelli di *speculum* e di *imago* esibiscono fin da subito un'ascendenza scritturale⁶, mentre quelli come *etymologiae*, *de rerum natura*, *origines* e *de proprietatibus rerum* hanno un valore programmatico, con un taglio più orientato in senso grammaticale oppure scientifico; l'etichetta di *summa* rimanda a un'opera aperta e potenzialmente sempre

³ J. Le Goff, *Pourquoi le XIIIe siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme?*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo* cit., pp. 23-40.

⁴ B. Beyer de Ryke, *Le miroir du monde. Un parcours dans l'encyclopédisme médiéval*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 81, 2003, pp. 1243-1275.

⁵ M. Picone, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in Id. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale* cit., pp. 15-21. Si veda anche R. L. Fowler, *Encyclopaedias: Definitions and Theoretical Problems*, in P. Binkley (a cura di), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts* cit., pp. 3-30.

⁶ M. Picone, *Il significato* cit., p. 16: «si tratta di titoli che da una parte vogliono mettere in evidenza la possibilità per l'uomo di vedere riflessa nelle creature e nel mondo la perfezione di Dio (secondo l'altro principio espresso da S. Paolo in *Rom.* I, 20); dall'altra però essi intendono affermare che la stessa sapienza enciclopedica è uno specchio di Dio».

completabile, così come quella di *trésor*, che rinvia all'idea di un'accumulazione di “oggetti” del sapere; titoli come *institutiones* o *didascalicon* sottintendono la «funzione formativa e parascolastica dell'enciclopedia»⁷.

Nel precedente capitolo, si sono cominciati a profilare alcuni elementi che rendono la *Tavola Ritonda* eccentrica rispetto al contemporaneo panorama della ricezione della materia tristaniana in Italia. In che cosa risiede allora la diversità di questo testo toscano di inizio Trecento rispetto alle opere “sorelle”? Il punto di partenza per comprendere l'operazione compiuta dalla *Tavola Ritonda* è rappresentato dalla constatazione che riproporre nell'Italia comunale del XIV secolo il mito aristocratico-cortese del mondo arturiano ha già di per sé delle forti implicazioni politico-identitarie, dato che sull'accesso alla dignità cavalleresca si basava il prestigio e il potere delle nuove classi emergenti, che ambivano dunque a misurarsi e a emulare il paradigma estetico ed etico degli eroi bretoni. L'intenzione di redigere una compilazione al passo con i tempi imponeva delle scelte ben precise, che non potevano arrestarsi alla semplice traduzione e a una diffusione del *Tristan en prose* in una veste troppo vicina a quella originale, anche perché già circolavano altri *Tristani* che proponevano ai lettori delle versioni accorciate, e di più facile lettura, del modello francese. Il processo di profonda rivisitazione delle istituzioni civili che si va compiendo nel Trecento lungo la penisola italiana e in particolare in Toscana esige qualcosa di più della semplice “traslazione” di un'opera come il *Tristan en prose*, pervasa da quei valori feudali eccessivamente compromessi con una visione del mondo che proviene dalla Francia del Duecento, estranea alla sensibilità italiana.

Affinché il *Tristan en prose* possa diventare nelle mani del compilatore della *Tavola Ritonda* qualcosa di diverso, senza che questo rimaneggiamento implichi snaturarne il senso e l'identità, bisognerà innanzitutto salvaguardare la struttura dell'opera. Il compilatore toscano sa molto bene che il *Tristan en prose* è prima di tutto un romanzo biografico, e non si lascia sfuggire l'occasione per sottolinearlo quando acclude alla *Tavola* un secondo *incipit*, nel quale, introducendo il personaggio di Tristano, avverte il lettore che il romanzo che si accinge a leggere narra la nascita, l'ascesa e la morte del migliore tra i cavalieri erranti. Messe opportunamente in salvo le fondamenta, l'architettura testuale può però essere alleggerita del superfluo, di quelle “secche narrative” considerate improduttive o devianti rispetto al fuoco della vicenda; sfrondata la narrazione dai rami morti, si creano nuove opportunità per l'inclusione di elementi che conferiscano al romanzo un aspetto “ringiovanito”. È grazie alla creazione di questo spazio di sperimentazione che il carattere leggero, che non viene mai sconfessato o tralasciato, di un'opera pensata prevalentemente per lo svago e l'intrattenimento

⁷ *Ivi*, p. 17.

come il *Tristan en prose*, ha la possibilità di coniugarsi con una vocazione enciclopedica che il compilatore della *Tavola Ritonda* intercetta tra le tante possibili chiavi di riscrittura dell'ipotesto francese.

La *Tavola Ritonda* non viene naturalmente trasformata in una vera e propria enciclopedia: non ne possiede l'organicità e neanche le dimensioni. Quando si parla di vocazione enciclopedica della *Tavola Ritonda* ci si riferisce principalmente alla intenzione, perseguita nella progettazione del nuovo prodotto letterario, di infarcire il testo tristaniano di nozioni teoriche e digressioni diegetiche, che pertengono ai più diversi ambiti dello scibile comunale due-trecentesco. In questo modo, la *Tavola Ritonda* risponde a due esigenze che si sentivano come particolarmente pressanti: riesce a rendere il testo più snello e facilmente fruibile senza impoverirlo eccessivamente sul versante contenutistico; contemporaneamente gli conferisce una *facies* pratica in grado di trasformarlo in una sorta di *speculum* di più immediata identificazione per il proprio pubblico. Facendo questo, non sconvolge del tutto la fisionomia del *Tristan en prose*, ma certamente gli infonde una nuova identità.

È sufficiente ricollegarsi a quanto detto nel capitolo precedente per cominciare a chiarire meglio qual è la tesi che in questa sede si intende sostenere. Tra i passaggi della *Tavola Ritonda* nei quali figuravano i nomi dei possessori del *buono libro*, uno in particolare fa al caso nostro:

Ma tutta via, elle furono e sono quattro openioni per queglii che si diletmano i' tali cose d'udire: e delle dette quattro openioni s'ì dàe sentenza la fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano; il quale libro fu in principio di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primerano de' re di Francia; ed al presente, di messer Gaddo de' Lanfranchi da Pisa. Il quale libro parla e dice così, sopra le quattro openioni che alcuno crede...⁸

«Fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano»: così viene definita la fonte della *Tavola Ritonda*. Il *Tristan en prose* pullula di fontane, luoghi topici tradizionalmente collegati al lamento e al canto d'amore, spesso espressi nella forma del *lai*⁹. In questo passaggio della *Tavola Ritonda*, però, l'immagine della sorgente è chiamata a metaforizzare il principio generatore dei *narrabilia*; in un'ambizione totalizzante, la fonte della *Tavola Ritonda* non è solo *summa* di tutti i racconti arturiani e tristaniani, ma è anche la scaturigine di ogni narrazione possibile. È questa in prima istanza l'aspirazione di ogni enciclopedia: farsi libro

⁸ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, pp. 501-502.

⁹ A. S. Laranjinha, *Métamorphoses de la fontaine dans le Tristan en prose: de Luce del Gaut à Hélie de Boron*, in *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne. Rennes 2008*. URL: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/laranjinha.pdf>; A. Corbellari, «Ah, je pleure de me voir si laid en ce miroir»: *portrait de Palamède en anti-Narcisse*, in *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne. Rennes 2008*. URL: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/corbellari.pdf>

del grande Libro della Natura diventando così «*speculum libri*; ce qui définit bien la contradiction consubstantielle à la tentative encyclopédique, qui est fondatrice d'un mythe. D'une part, la relation du livre au livre doit être isomorphique (analyse): le miroir est non déformant. D'autre part, elle doit être homothétique (synthèse): le miroir est concave»¹⁰. Questa dichiarazione di poetica della *Tavola Ritonda* ha un carattere chiaramente iperbolico, estremizza l'esibizione delle aspettative del lettore (che saranno poi inevitabilmente disattese), ma allo stesso tempo indica una strada lungo la quale il compilatore si incammina con decisione per far sì che la *Tavola* si allontani dagli altri *Tristani* italiani, portandola ad inglobare all'interno di una struttura precostituita un'ingente quantità di materiale non arturiano, attinto ad altre fonti.

Un primo abbozzo di questa visione del progetto enciclopedico che avrebbe ispirato la *Tavola Ritonda* era stato già messo in luce da S. Guida, che vede nella fonte alla quale fa riferimento il compilatore toscano «non un romanzo o una compilazione di avventure cavalleresche, ma un commento, un trattato esplicativo, un erudito manuale, in cui probabilmente venivano discussi ed interpretati i passi più significativi del romanzo di Tristano e, forse anche, di altri componimenti 'brettoni'»¹¹. La tesi trova conferma nel potere d'attrazione che il protagonista Tristano esercita su ogni episodio del romanzo; non è sufficiente, però, immaginare che l'antigrafo della *Tavola Ritonda* mirasse a chiarire i passi oscuri legati a Tristano per dare interamente conto delle spinte centrifughe che animano il testo toscano. Il compilatore, o la sua fonte prima di lui, percepisce la biografia di Tristano come una sorta di "agglutinatore tematico", il vettore narrativo in grado di catalizzare ogni nuova apertura verso direzioni non necessariamente tristaniane, rispetto al quale il compilatore stesso, lettore privilegiato ed esegeta primo del *Tristan en prose*, può disegnare una inedita mappa di significati.

Processi analoghi a quello messo in atto dal compilatore sono stati ampiamente studiati dai teorici della ricezione, che riconoscono al lettore la capacità di mettere in movimento il testo attraverso il riconoscimento di alcuni fili rossi, di percorsi di lettura "autorizzati" dalla presenza di spie che fanno sistema in quanto reiterate all'interno di un testo e convergenti verso un unico nucleo di significato¹². «La mappa, nella costruzione del lettore, assume un

¹⁰ B. Ribémont, *De Natura Rerum* cit., p. 28.

¹¹ S. Guida, *Sulle 'fonti'* cit., p. 146.

¹² W. Iser, *L'atto* cit., p. 186: «la parte del lettore nella *Gestalt* consiste nell'identificare la connessione tra i segni; l'"autocorrelazione" gli eviterà di proiettare un significato arbitrario sul testo, ma al tempo stesso la *Gestalt* può darsi solo come equivalenza, ottenuta mediante lo schema ermeneutico dell'anticipazione e del compimento in relazione alle connessioni percepite tra i segni». Iser sottolinea anche che «questa *Gestalt* non è esplicita nel testo, essa emerge da una proiezione del lettore, che è guidato fino al punto in cui essa scaturisce dall'identificazione delle connessioni fra i segni» (*ivi*, p. 188).

volume stereografico che non esiste nella sequenza lineare del testo, ma che viene strutturato nel processo della comprensione grazie ad uno sdoppiamento di livelli»¹³: allo stesso modo la ricerca di macrostrutture da collegare in un insieme alternativo rispetto a quello proposto dagli altri *Tristani* è resa agevole dalla stessa fisionomia del *Tristan en prose*, «un des plus purs exemples de “romans à tiroirs”»¹⁴. L’etichetta di *roman à tiroirs* rende bene l’idea della tipica struttura ad *entrelacement*, con la quale si interrompe sistematicamente la storia principale per fare posto alla proliferazione di scene e di racconti che con questa si intrecciano, prolungando potenzialmente l’intreccio in modo infinito. Se la storia principale, in questo caso quella di Tristano, funziona come “racconto-quadro”, diventa relativamente facile parcellizzare la narrazione, ridurla ad una dimensione di minore respiro imprimendole le movenze tipiche della novella¹⁵. La visione che il compilatore della *Ritonda* ha del *Tristan en prose* è quella di un immenso e brulicante alveare fatto di cellette da riempire di nuovo miele: il criterio organizzativo dell’enciclopedia preesiste alla vocazione enciclopedica che la *Tavola* tenta di imprimerle, nel senso che il criterio stesso di organizzazione è fornito dall’intreccio delle avventure di Tristano.

Non c’è, nella *Tavola Ritonda*, sistematicità nella trattazione dei nuovi argomenti, né una disposizione del sapere in categorie ordinate gerarchicamente; nel grande libro del mondo di cui il *Tristan en prose* offriva uno spaccato sufficientemente ampio, ci si muove in base al canovaccio fornito dalle imprese di Tristano. Alla *Tavola Ritonda* non interessa, infatti, la saturazione totale delle possibilità del romanzo arturiano, quanto invece una sistematizzazione del sapere che è possibile articolare avendo come struttura portante l’“enciclopedia dei casi di vita” offerta dal testo francese, per cui ogni elemento del Creato con cui Tristano viene in contatto può essere razionalizzato, rimodulato in modo critico e sottoposto a una nuova riflessione (mondo minerale, vegetale, animale, cosmologico, ma soprattutto il complesso e articolato mondo umano). Un progetto che ha un valore surrettizio nel senso filosofico del termine, visto che mira all’inserimento nell’argomentazione di concetti estranei ai principi fondamentali su cui poggiava il discorso francese.

Una volta che le potenzialità della trama del *Tristan en prose* di interagire con altri modelli culturali vengono colte e assimilate, la fase operativa consiste in una modalità di riscrittura

¹³ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

¹⁴ W. W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, The Hague, Mouton, 1971, p. 45 e 153-154.

¹⁵ Cfr. D. Delcorno Branca, *Dal romanzo alla novella* cit., e R. Morosini, ‘Prose di romanzi’... or ‘nouvelle?’: *A note on adaptations of ‘franceschi romanzi’*. *The case of the Tristano Riccardiano and the Novellino*, in «Tristania», 22, 2003, pp. 23-48; F. Mora, *La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e siècle: l’épisode du compagnonnage d’Eugénès et de Galaad dans la version brève du Tristan en prose*, in J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M.-C. Thomine (a cura di), *Devis d’amitié. Mélanges en l’honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 28), 2002, pp. 25-37.

che si configura come collaborativa rispetto all'ipotesto, che può essere dunque sottoposto a una operazione prima di sgrossatura (operazione che peraltro deriva forse alla *Tavola Ritonda* da precedenti abbreviazioni, e in particolare dal *Tristano Riccardiano*) e poi di glossatura. Le aggiunte della *Tavola Ritonda*, infatti, sono spesso parentetiche rispetto al flusso della narrazione, nel senso che mettono temporaneamente in pausa la diegesi, sospendendo il filo degli eventi. Questi incisi dal valore esegetico funzionano esattamente come dei collegamenti ipertestuali: si tratta di riflessioni morali, glosse dottrinali, divagazioni scientifiche, allusioni ironiche, spigolature teoriche, che rappresentano delle appendici (apparentemente) accessorie, non necessarie, eppure preziosissime per interpretare il senso della riscrittura. Il dettato tristaniano viene reso fluido e malleabile perché attraversato da nuove strategie di organizzazione delle voci. I percorsi di lettura e le interpretazioni risultano già preimpostate dal primo fruitore del testo, il suo compilatore, che riveste la funzione di intermediario del *Tristan*, ma anche di rivitalizzatore del suo contenuto. Il *Tristan en prose* fornisce il materiale principale di lavoro; la rilettura toscana se ne serve, in base ai propri modelli culturali e in base al contesto d'arrivo, come scheletro, come intelaiatura che deve essere "infarcita" di nuovi contenuti¹⁶.

Dei nuovi argomenti che trovano posto nella *Tavola Ritonda* si è tentato di dare conto nelle pagine a seguire, e nei capitoli che si concentreranno sulle piste che sono sembrate maggiormente produttive. Talvolta le nozioni che confluiscono nella *Tavola Ritonda* sembrano orientate in una direzione marcatamente tecnico-scientifica: si tratta di conoscenze mediche, fisiche, talvolta tratte dai lapidari dell'epoca, oppure innervate dalla riflessione sul diritto che si andava compiendo nell'Italia del Due e del Trecento¹⁷. Consistente è poi la presenza di proverbi, massime e aforismi, così come di citazioni letterarie (da Dante a Guittone, e in generale alla produzione poetica duecentesca), sempre condita da un atteggiamento ironico, che devia nella conclusione del romanzo verso tinte più sobrie, quando ci si avvicina al compimento dell'impresa del sacro Graal e la corte arturiana si avvia a un inesorabile declino.

La *Tavola Ritonda* sarebbe dunque una nuova *summa* a uso di quei lettori italiani – mercanti, banchieri, borghesi insomma – ai quali la riflessione critica, il commento, la glossa forniscono la prova che la leggenda tristaniana è percorsa da un nuovo impegno: un impegno

¹⁶ F. Bertoni, *Il testo cit.*, p. 246: «per arrivare alla proposta di un *topic*, la competenza enciclopedica del lettore (accumulata tra l'esperienza comune e gli intertesti) può offrire una serie di schemi preesistenti che facilitano le operazioni di interconnessione e di sintesi, richiamando dalla memoria alcune cornici (*frames*) più o meno codificate».

¹⁷ A questo argomento ho dedicato un intervento al convegno Compalit del 2011 tenutosi a Trieste, poi pubblicato tra gli atti del Convegno: «Osservare vogliam la legge di Dio». *La riflessione sul diritto nella letteratura arturiana italiana*, in «Between», 2, 2012. URL: <http://www.Between-journal.it/>

speculativo, rivolto alla divulgazione di nuovi argomenti con un valore didattico ed esemplare. La traduzione si fa veicolo di un testo che sarebbe altrimenti inattuabile a chi non conoscesse il francese e contemporaneamente si incarica di ampliare la gamma di esperienze culturali offerte al lettore e di “aprirne il senso”: l’aspetto letterario si confonde e si sovrappone con quello esegetico.

Se in un’ottica contemporanea non c’è nulla di veramente originale nei singoli episodi che vengono aggiunti (perché quasi tutti sono giustificabili nel contesto culturale trecentesco), è nella visione d’insieme che la somma non aritmetica di queste intromissioni comporta nell’economia del racconto che si coglie pienamente il mutamento di segno. L’adozione dell’estetica della *brevitas* è ciò che accomuna la *Tavola Ritonda* agli altri *Tristani* italiani: il mondo arturiano è reso tristanocentrico in un modo tanto totalizzante da richiedere la soppressione di innumerevoli episodi e personaggi. Ciò che contraddistingue la *Tavola Ritonda* è che in essa il mondo arturiano viene concepito come una sorta di cosmo dei casi possibili, in cui ogni racconto e ogni episodio ha in sé in potenza la capacità di trasformarsi in frammento, in scheggia di una parabola esistenziale che ambisce, grazie al commento, a divenire paradigmatica.

Il modo di lavorare del compilatore toscano è *per excerpta*: il testo viene fatto a a brani, sia quando si decide di tagliare o spostare intere sezioni (gli specchi sinottici elaborati da D. Delcorno Branca¹⁸ e da M.-J. Heijkant¹⁹ per mettere a confronto la tradizione testuale italiana sono illuminanti in merito all’impegno dei rimaneggiatori italiani sul fronte dell’ingegneria testuale), sia quando si recupera dalla tradizione letteraria italiana del materiale estraneo al modello francese, sia quando si innestano piccole riflessioni che sono però in grado di produrre lo slittamento di senso dell’intero episodio che le accoglie (basti pensare alle brevi considerazioni di natura moraleggiante che punteggiano il testo nella sua interezza).

Non ci si può inoltre soffermare sulla vocazione enciclopedica della *Tavola Ritonda* senza occuparsi dell’analisi delle precise tecniche espositive che aiutano a sistematizzare il discorso e a irregimentarlo all’interno di ben definite categorie di argomentazione.

Al mondo della predicazione rimanda per esempio l’esposizione del ragionamento all’interno di una struttura enumerativa pluripartita (generalmente tri- o quadripartita). Il rapporto stabilito tra le diverse tappe della vita di Tristano e la spiegazione che di esse fornisce il compilatore toscano riproduce la dialettica che si instaura tra la parabola evangelica e la spiegazione del predicatore. La leggenda tristaniana fornisce le immagini e l’impalcatura narrativa, e da esse il compilatore ricava i concetti e gli ammaestramenti. E se davvero le

¹⁸ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., pp. 48-61.

¹⁹ M.-J. Heijkant, *La tradizione italiana* cit., pp. 133-251.

forme argomentative della *Tavola Ritonda* risultano compromesse in una certa misura con la produzione omiletica contemporanea non andrà sottovalutato che il mutamento di rotta che essa imprime al *Tristan en prose* risponde apertamente a una retorica della conversione: la *Tavola Ritonda* è fundamentalmente una rivisitazione palinodica del peccato originario di Tristano e Isotta, del quale mira a fornire una versione edulcorata che liberi gli amanti da qualsiasi responsabilità morale.

Le “*distinctiones*”²⁰ introdotte nella *Tavola Ritonda* rappresentano l’applicazione sistematica di un criterio ermeneutico alla leggenda di Tristano. La selezione di nuove informazioni in grado di illuminare e spiegare il romanzo francese mirano alla chiarezza e all’esaustività; le strutture pluripartite possono servire per dare conto delle molteplici possibilità di interpretazione offerte dal testo stesso, spesso per addentrarsi nella polisemia di un determinato nodo narrativo, talvolta perché, da un punto di vista della costruzione retorica delle aggiunte, il compilatore sente a lui particolarmente congeniale una struttura enumerante che lo aiuti a disporre ordinatamente il nuovo materiale. Nella tendenza catalogante della *Tavola Ritonda* si riscontra il semplice allinearsi alla prosa media dell’Italia medievale, specie delle opere di tipo didascalico, che spesso ricorrono a forme standardizzate o a precisi schemi sintattici che procedono per enumerazione. Questi procedimenti, che il gusto moderno tende a considerare esteriori e rigidamente meccanici, rispondevano però al gusto intellettualistico medievale²¹.

Si è avuto modo di fare riferimento più volte in questa sede all’immissione nella *Tavola Ritonda* di materiale nuovo che risulta del tutto estraneo allo spirito francese, e che trova invece riscontro nel retroterra culturale italiano. A parte qualche tessera dantesca prelevata dalla *Commedia*, la *Tavola Ritonda* non fa però mostra di alludere esplicitamente a delle fonti per noi oggi chiaramente riconoscibili. La rete intertestuale che fa da sfondo a questa originale

²⁰ Le cosiddette *distinctiones* rappresentano uno strumento tecnico del quale la predicazione medievale si avvale fin dal XII secolo. Cfr. Tommaso d’Aquino, *Commento alla lettera ai Romani (I-VIII)*, ed. L. de Santis e M. M. Rossi, I, Roma, Città Nuova, 1994, p. 40: «Si trattava di tavole che riportavano tutti i possibili significati, letterali o spirituali, di ogni parola o espressione della Bibbia. Corrispondevano, a grosse linee, a un glossario biblico per fornire rapidamente le interpretazioni possibili, raccolte da autori carolingi – ma talvolta risalenti anche ad autori patristici – e ordinate in modo pratico. Le forme più semplici di *distinctiones* elencavano i diversi significati di una parola, affiancando a ognuno una citazione biblica che facesse riferimento a quel significato e specificando quali di essi appartenevano al senso letterale, quali altri, invece, erano allegorici, quali morali o anagogici. Sorte espressamente per la scuola, le *distinctiones* furono in realtà relegate presto alla pratica pastorale, cioè alla predicazione».

²¹ Sull’andamento stilistico e le tecniche espositive tipiche della produzione venata di enciclopedismo del Medioevo italiano si possono vedere i lavori di M. L. Altieri Biagi, *Nuclei concettuali e strutture sintattiche nella Composizione del mondo di Restoro d’Arezzo*, in Ead., *L’avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli, Morano, 1990, pp. 11-33, e di R. Fresu, *La miseria dell’uomo tra enciclopedismo e letterarietà. Rilievi sintattico-testuali sulla trattatistica didascalica del XIV secolo: la prosa di Agnolo Torini*, in D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 219-273.

riscrittura del *Tristan en prose* deve essere immaginata piuttosto come una sorta di virtuale biblioteca italiana, nella quale gioca un ruolo di assoluta centralità la mnemotecnica, la cui importanza nell'aspirazione a farsi enciclopedia, che si riscontra anche nella novellistica toscana medievale, è stata sottolineata da C. Cazalé Bérard²². È infatti ampiamente documentata nell'Italia duecentesca la tendenza a spostare la materia erudita all'interno di grandi raccolte di sentenze, massime e passi di *auctores*: la grande diffusione della produzione manualistica dal taglio eminentemente antologico rende difficile, quando non impossibile, determinare quando la citazione di un autore sia conseguenza di una conoscenza diretta, oppure provenga da qualche silloge o sia comunque di seconda mano. «Da *legendae, vitae, exempla, miracula, dialogi, sententiae, flores, psycomachiae* vengono estratti, ricomposti e ricodificati temi, motivi, figure tipiche, immagini: un materiale narrativo di varia origine precedentemente amalgamato in un medesimo stampo, quello dell'apologetica cristiana, e quindi riscoperto nelle sue possibilità combinatorie»²³. Quando Cazalé Berard riflette sulle spinte enciclopediche che informano la novellistica del Medioevo ha in mente opere come i *Fiori di filosofi*, i *Conti di antichi cavalieri*, il *Novellino*, ma il discorso si attaglia perfettamente anche alla *Tavola Ritonda*, visto che in quest'opera si ravvisa una tendenza a diventare una raccolta di novelle tramite una frammentazione della narrazione in singoli episodi potenzialmente indipendenti. Nella *Tavola Ritonda* alla progettualità letteraria si affianca una progettualità latamente scientifica: un'enciclopedia tarata sulla parabola esistenziale di un individuo eccellente come Tristano, la cui esemplarità viene percorsa sia selettivamente, risignificando le tappe della sua specifica storia personale, sia all'interno di una dimensione dal respiro più ampio di quello umano, che mira a far lievitare la narrazione inoculando in essa nuove istanze conoscitive estranee al testo di partenza. Strumenti retorici come quelli della *enumeratio* o della *divisio* si prestano agevolmente al raggiungimento dell'obiettivo di aprire il testo a microtesti di origine diversa, grazie ai quali il compilatore dialoga con il patrimonio tematico della Toscana medievale.

A un approccio più strettamente linguistico si può ricondurre l'attenzione per l'onomastica e la toponomastica, sul cui peso nella *Tavola Ritonda* ci si soffermerà più diffusamente in seguito. Talvolta trapela anche un atteggiamento etimologizzante dietro la scelta di alcuni nomi che, nell'accostare sapientemente il significante al significato di cui sono latori un determinato personaggio o uno specifico luogo, riproducono un atteggiamento tipico dell'enciclopedia, da Isidoro di Siviglia in poi. Il metodo isidoriano aveva ovviamente lasciato

²² C. Cazalé Bérard, *Sistema del sapere e istanze narrative nella novellistica toscana medievale*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo* cit., pp. 329-359.

²³ *Ivi*, p. 337.

una traccia imprescindibile nell'enciclopedismo del XIII secolo, che si era però andata perdendo nel corso del XIV secolo, ma che aveva senz'altro ispirato un'opera lessicografica di grande impatto nella Toscana duecentesca come le famose *Derivationes* di Ugucione da Pisa, giurista e vescovo di Ferrara vissuto a cavallo tra il XII e il XIII secolo, il cui lessico ebbe una grande importanza anche per gli spunti offerti al vocabolario dantesco della *Commedia*. L'onomastica del *Tristan en prose* risulta condizionata dalla doppia eredità nominale che gli proviene dalla leggenda tristaniana e dall'universo arturiano del *Lancelot en prose*, e costruisce, intorno alla centralità del nome proprio (della sua rivelazione come della sua dissimulazione), un'estetica romanzesca che ha nell'incognito una delle cifre narrative di maggiore utilità per la creazione dei giochi di fraintendimento del romanzo²⁴. Nonostante l'innegabile importanza dell'onomastica nell'universo diegetico francese, il compilatore della *Tavola Ritonda* decide di non arrestarsi all'evanescente e misteriosa dimensione di un nome, come quello arturiano, che deve essere rivelato, scoperto, nascosto, decifrato, un nome che si fa anagramma (Tristan-Tantris) o che viene reduplicato (le due Isotte). Il compilatore dispiega la propria capacità onomaturgica al massimo grado. È così che il rimaneggiamento italiano viene infarcito di nomi, dettagli, luoghi particolari, genealogie che conferiscono al testo un aspetto più realisticamente orientato sulla civiltà comunale.

Sempre in senso enciclopedico, possono poi essere interpretati anche i numerosi elementi di richiamo disseminati lungo il testo. Interpretabili come un chiaro indizio dell'abilità testuale a tenere insieme le fila di una così complessa macchina narrativa, il compilatore se ne serve per rendere la sua traduzione più "consultabile", più facilmente percorribile ed esplorabile. Indicare esplicitamente che in altri punti del romanzo il lettore potrà trovare delle informazioni supplementari che riguardano lo stesso soggetto, significa originare dei veri e propri *link* di rinvio all'interno della materia, e anche questo è un chiaro modo per fare enciclopedia²⁵. Talvolta siamo in presenza di veri e propri casi di *flashforward*. Se ne possono citare alcuni. All'inizio del romanzo, si fa riferimento a dei personaggi, i cui nomi sono invenzione della *Tavola Ritonda*, sui quali *a più tempo poi* il compilatore promette di tornare:

Ma, sicondo che 'l nostro libro pone, lo cavaliere morto fu appellato Federion lo Vermiglio, figliuolo della donzella Tessina, la quale, a più tempo poi, Tristano la diliberò dalle mani di Madonna Lusanna della Torre antica dell'alpe del Zetro; et quello che l'aveva ferito, era appellato Trincardo, fratello della detta madonna Lusanna²⁶.

²⁴ Cfr. F. Plet-Nicolas, *Incognito et renommée. Les innovations du Tristan en prose*, in «Romania», 120, 2002, pp. 406-431.

²⁵ B. Ribémont, *Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^e siècle*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999. URL: <http://crm.revues.org/932>

²⁶ *Tavola Ritonda*, § VII, p. 17.

La promessa viene mantenuta: Tessina e Losanna della Torre Antica saranno infatti al centro delle avventure narrate più avanti al § LXXVII.

In altri momenti, il compilatore preannuncia ai lettori che qualsiasi tentativo di rappacificazione tra Tristano e Palamede nel quale incapperanno nel corso del romanzo non è che una precaria finzione destinata a durare ben poco.

E Palamides, accorgendosi del mirar di Tristano, avea grande dolore; sì che, per tale maniera, Palamides molto molto odiava lui, e volentieri l'uno arebbe tratto a fine l'altro; e cominciòssi in sì forte punto quello odio e quel mal talento, che poi furono sempre mortali nemici. E ciascuno era giovane cavaliere, salvo che Palamides avea pur alquanti anni più di tempo di Tristano. E cosìe fue loro fine in uno giorno, secondo che altrove si legge²⁷.

Altrove il compilatore sembra quasi volersi riscattare dalla colpa di aver eccessivamente snellito il testo, condannando all'oblio personaggi che forse non erano così secondari per un pubblico appassionato conoscitore dei miti cavallereschi:

E sappiate che non passò sette mesi, che messer l'Amorotto, in quello proprio deserto, e messer Adriano suo fratello, furono morti da tre cavalieri fratelli carnali, ed erano figliuoli dello re Lotto²⁸.

Un caso a parte è costituito da quegli elementi di richiamo che funzionano come delle vere e proprie profezie; un esempio ci è offerto, al § X, dal folle che predice la morte dell'Amoroldo di Irlanda e, in questo modo, svela ai lettori il destino dell'eroe. Molto utili per chiarire passaggi di difficile comprensione sono poi, nella *Tavola Ritonda*, i sogni. Le visioni notturne attraverso le quali Tristano e Isotta apprendono in che modo moriranno, aiutano infatti a spiegare come sia possibile che la lancia avvelenata con la quale il re Marco ferisce mortalmente Tristano, si trovi nelle mani del sovrano.

La dama Legista, ciò fu la fata Morgana, che di tale morte fu cagione: imperò che, sappiendo ella, sì come l'arte sua le dimostrava, che lo re Marco doveva ferire Tristano con quello ferro col quale Tristano avea morto Onesun suo drudo, sìe avvelenò quel ferro di tale veleno, che mai quella ferita non si potea curare; e mandòllo allo re Marco, per sua onta vendicare²⁹.

Questa spiegazione si ricollega alla sapiente tessitura di richiami che il compilatore aveva costruito in precedenza e che era del tutto assente nel *Tristan en prose*. La donzella incaricata

²⁷ *Ivi*, § XXI, p. 78.

²⁸ *Ivi*, § LXXIX, p. 294.

²⁹ *Ivi*, § CXXXVI, p. 495.

di portare la lancia avvelenata compare al § CXXIV. La fanciulla spiega a Tristano che la sua missione è quella di regalare al re Marco una lancia corta perché la porti quando va a cacciare, «sappiendo ch'egli con essa trarrà a fine la fiera la quale fa tremare tutte l'altre fiere: e quella fine si ricorderà mentre che 'l mondo durerà»³⁰. Poiché potrebbe non essere chiaro che la fine della *fiera la quale fa tremare tutte l'altre fiere* è una perifrasi con la quale la *Tavola Ritonda* profetizza la morte di Tristano, il compilatore aggiunge:

E sappiate che la fata Morgana sapeva per arte che Tristano dovea morire di quello ferro; e acciò che non potesse scampare, sì lo incantò e avvelenò per tal modo, che dove avesse ferito, non si poteva medicare. E avendo Tristano inteso la donzella, non si accorse delle parole ch'ella disse; ma cominciò molto a pensare che amistà era in fra lo re Marco e la fata Morgana³¹.

Risulta qui evidente come il compilatore distingue nettamente tra le informazioni ch'egli mette a disposizione della fruizione extradiegetica (e quindi del lettore) e le informazioni che dispensa al personaggio intradiegetico, che le recepisce in modo ingenuamente letterale perché sprovvisto dell'onnisciente sguardo d'insieme del narratore.

L'ultimo passaggio citato presenta una delle classiche formule introduttive («E sappiate che...»), delle quali il compilatore si serve per segnalare il trapasso da un episodio all'altro e per rendere espliciti i propri interventi sul testo. Le marche impiegate per precisare l'inserimento delle glosse e dei commenti sono di vario tipo. Ne bastino pochi esempi: «ma se alcuno domandasse...»³²; «Et sappiate che...»³³; «Tutte le storie pongano et a ciò s'accordano, e 'l vero è che...»³⁴; «Conta la vera storia che...»³⁵; «Pongano li maestri delle storie...»³⁶; «da quel punto, secondo che la vera storia dice e innarra,...»³⁷; «divisa la vera storia...»³⁸; «ora dice lo conto...»³⁹; «in questa parte conta la storia...»⁴⁰. A fare da costante nelle formule di intervento del narratore vi è il consueto cenno all'intrinseca verità della storia che si narra: utilizzato indifferentemente quando si limita a tradurre il *Tristan en prose* sia quando si inseriscono le interpolazioni che provengono da altre fonti o che sembrano creazioni originali della *Tavola Ritonda*, il rimando al vero della narrazione ha un sapore diverso dall'ossessione della fedeltà del testo francese al genere del romanzo arturiano. Come

³⁰ *Ivi*, § CXXIV, p. 481.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, § IV, p. 10.

³³ *Ivi*, § IV, p. 11.

³⁴ *Ivi*, § V, p. 12.

³⁵ *Ivi*, § VI, p. 13.

³⁶ *Ivi*, § VIII, p. 21.

³⁷ *Ivi*, § XIII, p. 43.

³⁸ *Ivi*, § XIX, p. 72.

³⁹ *Ivi*, § XXI, p. 76.

⁴⁰ *Ivi*, § LVIII, p. 214.

si avrà modo di vedere, quella che possiamo leggere nella *Tavola Ritonda* è la *vera storia* perché più completa, più ragionata, più critica e più informata di qualsiasi altra compilazione dedicata alla leggenda di Tristano e Isotta.

Degna di nota per l'esemplificazione delle movenze enciclopediche che caratterizzano la riscrittura toscana è poi la formula, che ricorre spessissimo nel testo, «ma se alcuno mi domanderà ...io dirò, secondo lo libro che è fondamento di tutti gli altri libri, ch'io sì ho trovato e dicesi così...»⁴¹. Un simile schema sintattico rinvia alla tipica struttura delle *quaestiones* che si ritrova in opere come le *Questioni filosofiche* o il *Libro di Sidrach*. Rientra tra le strategie proprie alla didattica universitaria la messinscena dell'alternarsi di una domanda e della relativa risposta, e d'altronde tecniche come quelle della *disputatio* e della *quaestio* erano largamente impiegate anche nell'argomentazione della Scolastica⁴². La tensione dialettica che si innesca grazie alla finzione di uno scambio di battute tra il compilatore e i suoi lettori dinamizza l'esposizione, teatralizzandola secondo modalità di enunciazione che sono familiari anche al mondo della predicazione.

La *Tavola Ritonda* è, per ammissione del suo stesso autore, un libro costruito su altri libri, primo fra tutti il *buono libro di tutte le storie* che ha tra i suoi possessori Piero di Savoia e Gaddo de' Lanfranchi. Ma l'*auctoritas* alla quale rimanda la *Tavola* emerge anche dall'alternarsi continuo tra i brani narrativi e i commenti sentenziosi. In questo modo sono il buon senso comune, la saggezza dei Savi, gli echi delle Scritture a consentire delle riflessioni teoriche che mostrano l'adozione da parte del compilatore di una prospettiva chiaramente moralistica. Anche la storia di Tristano può essere all'origine di una *quête* conoscitiva, se i casi offerti dalla sua vita vengono opportunamente resi paradigmatici e trasformati dal commento moraleggiante in veri e propri *exempla*. La fruibilità dell'enciclopedia messa a disposizione dalla *Tavola Ritonda* non è dunque solo limitata a una sua più facile consultabilità, ma viene declinata anche sul versante didattico. Tristano diventa un modello di comportamento per una società che ricerca nella letteratura il riflesso delle proprie ambizioni, e che sui valori cavallereschi della prodezza e dell'esaltazione di una nobiltà svincolata dal volgare assillo dell'interesse e della vanità edifica il proprio *speculum principis*.

⁴¹ *Ivi*, § XVI, p. 57.

⁴² R. Quinto, *Scholastica. Storia di un concetto*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 366: «sul piano dei problemi metodologici, va notato che *quaestio* e *disputatio* non sono sinonimi; mentre la prima è una “tecnica di esegesi” che nasce dalla *lectio* e consiste [...] nella formalizzazione di un dubbio e nella sua discussione e soluzione, la *disputatio* è un esercizio didattico distinto dalla *lectio*, minuziosamente regolato dagli statuti universitari, e che presenta a sua volta diverse specie a seconda delle circostanze in cui si svolge (*quaestio disputata*, *quaestio temptativa*, *quaestio collativa*, *sorbonica*, *quaestio de quolibet*, nonché il susseguirsi delle tre tornate disputatorie che caratterizzano il conferimento del titolo di maestro licenziato)».

È anche per questa ragione che nella *factio* arturiana si insinuano numerosi riferimenti ai *realia*: ai luoghi della Toscana medievale, alla *Commedia*, alle nuove categorie giuridiche in corso di elaborazione, alle *artes dictandi*, alla produzione lirica contemporanea, alla devozione mariana, ai lapidari, alla dottrina umorale ippocratica. L'elenco potrebbe essere infinito. Le due anime, quella narrativa di matrice arturiana e quella divulgativa e didattica di stampo enciclopedico, si compenetrano profondamente. La porosità del tessuto tristaniano, unita alla capacità del compilatore di far scivolare l'erudizione dentro un abito solo apparentemente votato al disimpegno, è un monito a non considerare la scrittura enciclopedica in una prospettiva eccessivamente legata alla produzione colta. Un simile fraintendimento delle modalità di circolazione del sapere nel Medioevo opererebbe «un gauchissement qui place le texte encyclopédique dans une systématique position de retrait. C'est alors nier que le texte de vulgarisation peut aussi développer sa dynamique propre et, à la fois comme témoin et comme relais, en particulier de la langue, qu'il est le reflet d'une appropriation du savoir ne pouvant être négligée. Par ailleurs, vouloir ignorer le contexte savant qui entoure une production encyclopédique conduit fatalement à perdre de vue l'essence du texte»⁴³.

Se la prosa del *Tristan en prose* sembra mancare di colore ed essere caratterizzata da un appiattimento normalizzante, la *Tavola Ritonda* si appropria dello stile del testo francese e ne rimodella il discorso in una direzione più marcatamente polifonica attraverso la sovrapposizione di più punti di vista. Alla prima fonte dell'enunciazione, che è costituita dal testo da tradurre, si deve aggiungere la voce del compilatore, il quale però delega la responsabilità della narrazione a un antifafo preesistente e dunque a un autore diverso da lui. In questo modo la figura che concretamente enuncia il racconto, il narratore, dichiara di non esserne l'autore, ma di esserne il semplice intermediario *hic et nunc*. Nella *Tavola Ritonda* l'immissione dei nuovi materiali non induce una semplice dissonanza di registri o uno scontro tra tonalità differenti⁴⁴, ma provoca l'instaurarsi di nuove dinamiche di genere. Così, il fatto di accogliere dal *Tristan en prose* la forma del prosimetro si estende ben oltre il semplice fronteggiarsi della prosa con i *lais* che si tramutano nel testo italiano in forme aurorali di sonetti. La forte propensione dell'orecchio del compilatore (e presumibilmente del suo pubblico) alla rima e l'abitudine al ritmo della produzione canterina in ottave fa sì che in più punti si avvertano sezioni "versificate". Per esempio, il primo approdo in Irlanda di Tristano viene poeticamente trasfigurato attraverso un meccanismo di assonanze e di rime: «E quando

⁴³ B. Ribémont, *De Natura Rerum* cit., p. 16.

⁴⁴ Così è invece nel *Tristan en prose*, come sottolineato da B. Milland-Bove, «*Nous chantons chansons diverses et si tirom diverses cordes*». *L'esthétique de la dissonance dans le Tristan en prose*, in «Cahiers de Recherches Médiévales», 5, 1998, pp. 69-86. URL: <http://crm.revues.org/1402>

la diana stella fue *levata*, che l'alba comincia *apparire*, messer Tristano, sì come era usato di sé *riconfortare*, sì prende sua arpa e comincia a *sonare*; e tanto dolcemente egli sonava, ch'era uno grande diletto a *udire*»⁴⁵. L'immagine offertaci dalla *Tavola Ritonda* è molto distante dalla scarna rappresentazione che si legge nel *Tristano Riccardiano*: «E·dappoi ke la nave di Tristano fue aconc[ia], ed egli sì prese l'arpa e incomincioe a sonare»⁴⁶. Nella *Tavola Ritonda*, la *diana stella* che rischiarà l'alba assiste, come muta testimone, al languido sfogo di Tristano sulla sua arpa. Il lettore medievale probabilmente coglieva con facilità l'andamento ritmico della prosa, e l'atmosfera nella quale è immersa la scena non poteva che richiamare alla memoria, proprio per l'associazione tra la stella che annuncia il mattino e lo schiarirsi del cielo dovuto all'alba incipiente, il celebre sonetto di Guinizzelli «Vedut'ho la lucente stella diana, / ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore»⁴⁷. All'ispirazione lirica di una giornata che inizia sulle coste lontane di una terra sconosciuta, si contrappone l'afflato epico che percorre la descrizione dei duelli e dei tornei.

Ed era sì grande lo romore del fremir degli cavagli, e 'l suon degli ferri e le grande strida degli cavalieri, che veramente se fosse tonato, e' non si sarebbe udito: ed era sì grande la tempesta e lo scavallare degli cavalieri e 'l percuotere degli cavagli e lo scontrare degli scudi, che pareva che 'l mondo finisse; ed era tanto il fummo del sudore degli cavagli e degli cavaglieri, e ancor la polvere, ch'egli faceano nell'aria quasi come una nebbia, che a pena l'uno coll'altro si vedeva⁴⁸.

Ancora più evidente la compromissione con la scansione tipica della letteratura cavalleresca in versi nella descrizione del torneo che si svolge presso il castello d'Urbano:

E' cavagli erano forte *correnti*, e' cavalieri vigorosi e *potenti*; e veniano con sì grande tempesta,
che veramente pareva una folgore, col piè dinanzi tutta l'erba *abbruciando* e con quegli dirieto tutte le pietre *fendendo*, facendo sì grande polverina, che n'andava nell'aria del cielo, colla boca pasa a guisa di *dragone*, e' cavalieri colle lance in mano a guisa di *leone*⁴⁹.

Per riuscire a scovare questi mutamenti nel ritmo e nel tono non bisogna immaginare la *Tavola Ritonda* come un romanzo monocorde, ma constatarne l'apertura su nuovi fronti tanto da renderne possibile una lettura in qualche misura “transgenerica” o “diagenerica”. L'ampliamento della gamma delle esperienze culturali offerte al lettore fa sì che spesso il

⁴⁵ *Tavola Ritonda*, § XX, p. 74. I corsivi sono miei.

⁴⁶ *Tristano Riccardiano*, § XXII, p. 77.

⁴⁷ Guido Guinizzelli, *Rime*, in G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 447-485 (*ivi*, p. 469).

⁴⁸ *Tavola Ritonda*, § XCVI, p. 376.

⁴⁹ *Tavola Ritonda*, § I, pp. 4-5.

commento e la glossa scaturiscono dal contatto analogico, com'è proprio al pensiero medievale: è così che le domande sulla composizione chimica del filtro possono servire a offrirne un'immagine alchemica e razionalizzante, mentre la rappresentazione della malattia d'amore di Kahedin si avvale della produzione medico-scientifica sull'*amor hereos*, o una pratica diffusa come quella dell'addobbamento si svolge in base alle reali pratiche storicamente attestate nella Firenze medievale. L'applicazione di questo spirito enciclopedico nella *Tavola* ha molto a che fare con la retorica dell'*inventio*, con il reperimento dei materiali estranei all'ipotesto.

L'incessante lavoro sulla struttura e sui contenuti da parte della *Tavola Ritonda* è orientato verso l'obiettivo enciclopedico di fare del romanzo arturiano un'opera "utile": l'"immagazzinamento" di nuovi oggetti, siano essi fisici o morali, la razionalizzazione della leggenda e la moralizzazione del suo messaggio sono le forme dell'attualizzazione proposta ai lettori della Toscana comunale trecentesca.

2. Tristano, «figura del mondo»

Nella visione olistica elaborata dalla scienza medievale, tutti gli elementi che compongono l'universo risultano collegati tra loro a formare un insieme che non si riduce alla semplice somma delle singole parti; l'uomo stesso – specialmente in un contesto culturale come quello italiano, che si avvia a passo svelto verso l'Umanesimo – costituisce a sua volta un modello miniaturizzato del cosmo, il paradigma sul quale misurare e verificare la struttura e l'organizzazione del creato. Anche la *Tavola Ritonda* adotta una prospettiva molto simile nella rappresentazione dei rapporti tra microcosmo e macrocosmo⁵⁰. Quasi in conclusione del romanzo, infatti, la notizia della morte di Tristano getta la corte di Artù nello sconforto, e le dame e i cavalieri erranti sfogano il proprio dolore nelle più accorate *lamentationes*. Colpisce, tra gli altri, il lamento della regina Ginevra:

Ahi morte crudele e traditrice! chè bene ti puoi grolificare di tua grande possanza, quando tu ài messo al disotto Tristano, lo quale era figura del mondo; e ài messo a fine la reina Isotta, la quale passava di bellezze tutte quelle del mondo, e di cortesia e di gentilezze⁵¹.

⁵⁰ B. Ribémont, *De natura rerum* cit., pp. 27-28: «il s'agit de comprendre l'univers comme une dilatation, dont l'origine est l'homme, opérée par Dieu, dans un schéma de restriction à partir du Tout (que ce soit par procession, diffusion, immanence). Il y a ici double homothétie avec des rapports inverses dont rendent compte les notions de macrocosme/microcosme et de vision homocentrique de l'univers, vision directement issue de la *Genèse*. Se dessine donc effectivement un aspect narcissistique dès lors que l'individu est considéré comme représentant paradigmatique».

⁵¹ *Tavola Ritonda*, § CXXXIII, p. 512.

Quando la regina Ginevra definisce Tristano *figura del mondo* sta mobilitando un termine attraverso il quale è possibile istituire un ponte con la tradizione enciclopedica e didattica tardomedievale. La parola “figura”, infatti, rimanda a un’idea molto vicina a quella proposta da opere del genere della *imago mundi*. Quali significati poteva avere la parola *figura* nell’italiano del Trecento? Il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO), tra le molte accezioni possibili di questo lemma, registra anche quella secondo la quale la “figura” è «una rappresentazione simbolica che suggerisce una realtà o un concetto per mezzo del riferimento ad altra realtà che con quella stia in rapporto di analogia, similitudine; il significato vero ma non immediatamente evidente di questa rappresentazione simbolica o di uno scritto, di un evento, di una situazione»⁵². La figura, dunque, grazie al dispositivo analogico del quale si serve, non solo evoca e tratteggia una realtà, ma ne offre un modello simbolico rappresentabile; è un disegno, uno schema compositivo e di sintesi, che consente di fissare un’immagine attraverso la quale conferire ordine a tutti gli elementi della complessa realtà che si intende riprodurre.

È esattamente questa funzione di ideale specchio sinottico, contenuta nella definizione di *figura*, la missione che il compilatore toscano affida al personaggio di Tristano lungo l’intero romanzo. Tristano chiama in causa dapprima la sensibilità estetica dei lettori italiani, la loro disponibilità a lasciarsi convincere e irretire dalle straordinarie “favole” della Tavola Rotonda, ma le sue vicissitudini, se ricondotte ad una dimensione psicologica e quotidiana e accompagnate da riflessioni di taglio scientifico, diventano immediatamente paradigmatiche, si ergono a misura e termine di paragone della vita sentimentale e sociale di ogni lettore, e si prestano alla identificazione e alla immedesimazione da parte del pubblico. Le sue avventure, con i dovuti accorgimenti, si prestano quindi a farsi vera e propria enciclopedia, poiché l’insegnamento che in esse si trasmette è esemplare in tutti i più importanti ambiti nei quali si articola il sapere umano.

È anche vero che la definizione di Tristano come *figura del mondo* non è attestata in tutte le versioni della *Tavola Rotonda*. Non è così per esempio nella redazione umbra dove Ginevra indica in Tristano la «sigurtà del mondo»⁵³, così come nella versione padana del Palatino 556 Tristano è detto «la securtà dillo mondo»⁵⁴. Se queste due redazioni preferiscono offrire di Tristano la rassicurante immagine del cavaliere sulla cui prodezza si regge la vita stessa della Tavola Rotonda, che infatti arriverà alla distruzione dopo la sua morte, la versione della

⁵² Cfr. TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>), s.v. *figura* (7).

⁵³ S. Guida, *Per il testo della Tavola Rotonda. Una redazione umbra*, in «Siculorum Gymnasium», 32, 1979, pp. 637-667 (*ivi*, p. 659).

⁵⁴ *Tristano Palatino*, p. 327.

Tavola Ritonda toscana sviluppa qui un concetto di ispirazione enciclopedica che non è destinato a rimanere isolato, ma che viene ripreso coerentemente, anche in altri punti del romanzo, e dunque non affidato esclusivamente al lamento della regina Ginevra.

Se infatti è vero che nella visione medievale la completezza e la pienezza del mondo si possono cogliere nella sua organizzazione tetradica, anche la perfezione di Tristano dovrà necessariamente essere valutata sugli stessi parametri. In particolare, si potrà verificarne la reale operatività misurando l'aderenza al simbolismo pitagorico che ruota intorno al numero quattro. Nulla di tutto ciò poteva naturalmente trovarsi nel *Tristan en prose*, estraneo a quest'ansia di continua giustificazione realistica che assale immancabilmente il compilatore ritondiano, ma lo si può leggere nel famoso "libro" di Piero di Savoia.

E sappiate che della lianza di messer Tristano parlava lo libro di messer Piero conte di Savoia; il quale libro dice così: «Secondo il mondo si mantiene come in quattro colonne, così Tristano ebbe in sé quattro fermezze proprie, per le quali egli fue onore e gran pregio di cavalleria. Ed è cosa certa, che il mondo, cioè il cielo e la terra e l'acqua e l'aria, le mantiene l'onnipotente Iddio, padre, figliuolo nato dalla Vergine Maria; cioè vergine e umile fedele; innanzi parto vergine pura e piacente; nel parto vergine benigna, glorificata nel principio, nel mezzo e nella fine. E questo benigno signore Iddio padre, che volle [farsi] carne umana, si è quello che, colla sua potenza e bontà e sapienza, mantiene e sazia e nutrica il mondo e le creature; ma, temporalmente e materialmente parlando, la gente del mondo il mondo mantiene: e si mantiene in quattro colonne: cioè in leanza, in prodezza, in amore e in cortesia. E queste quattro virtù discendono a Tristano, e appropiansi agli quattro alimenti: imperò che la terra si dona la prodezza, l'aria si dona la lianza, il fuoco dona l'amore, l'acqua dona la cortesia⁵⁵.

La perfezione e la paradigmaticità di Tristano sono qui esposte dal compilatore in modo sistematico. L'obiettivo è perseguito attraverso la riscrittura, del tutto originale, del sistema di corrispondenze che stanno alla base della teoria tetradica di ispirazione pitagorica. Nella ritondiana teoria delle quattro colonne, l'eccellenza nella cavalleria discende a Tristano dalla convivenza in lui di quattro *fermezze*. La riflessione del compilatore della *Tavola Ritonda* parte *ab ovo*, ed è tanto sintetica quanto esauriente nel percorrere in modo logico tutti gli anelli di una catena che mira a inserire Tristano in una cosmogonia precisamente determinata. Se il mondo è formato dai quattro elementi (aria, acqua, terra e fuoco), questo è possibile perché voluto da Dio, che, grazie alla mediazione mariana, è padre e anche figlio. È Cristo, in quanto Dio fatto uomo, l'anello di giunzione che la *Tavola Ritonda* pone a collegamento tra il tetradismo di ispirazione classica e la perfezione alla quale deve aspirare il genere umano. La benevola volontà divina informa di sé tutte le cose («colla sua potenza e bontà e sapienza, mantiene e sazia e nutrica il mondo e le creature»), le plasma, le sostiene, ne rende possibile lo

⁵⁵ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, pp. 117-118.

stesso esistere, ma nella realtà quotidiana dell'uomo, che è calata nel tempo (*temporalmente*) e che si inverte nella corruttibile materia (*materialmente*), volendo impostare il ragionamento su una scala inferiore e più comprensibile dalla mente umana, spetta agli uomini far fronte ogni giorno alle necessità e alle richieste che provengono dagli stimoli del mondo («la gente del mondo il mondo mantiene»). Poiché il mondo umano non è che un riflesso di quello divino, anche nella Storia, nella società secolare, si assisterà a una strutturazione del reale calcata sul numero quattro. Quattro, leggiamo nella *Tavola Ritonda*, sono le virtù verso le quali l'uomo deve tendere: gli si richiede di eccellere «in leanza, in prodezza, in amore e in cortesia». Siamo di fronte a una sterzata del sistema tetradico di ascendenza empedoclea in direzione decisamente moraleggiante: i quattro elementi qui corrispondono a ben precise categorie morali. Su queste colonne di lealtà, prodezza, amore e cortesia si erige l'intero sistema di valori su cui poggia il mondo della cavalleria; esse valgono anche per chi voglia seguire l'esempio di Cristo, sono le stesse regole volute da Dio per chi aspiri a diventare *miles Christi*. Adattamento cavalleresco delle quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, forza, temperanza), le quattro colonne rappresentano la versione arturiana della giustificazione morale della condotta degli eroi della Tavola Rotonda, la dimostrazione che i costumi e i comportamenti dei cavalieri erranti sono pienamente allineati alla morale cristiana.

Il linguaggio del quale si serve il compilatore toscano per fornire una rappresentazione tetradica della perfezione di Tristano non è del tutto originale; lo si può infatti ritrovare anche in altri testi italiani che appartengono, come alcuni filoni della *Tavola Ritonda*, all'ambito della didattica religiosa trecentesca. L'idea delle colonne, come elemento architettonico chiamato a indicare metaforicamente i pilastri sui quali si fonda una determinata teoria o modello astratto di pensiero, è tipica dell'esposizione del discorso teologico. La ritroviamo, per esempio, presso Zuccherò Bencivenni nella sua *Esposizione del Paternostro* (inizio del secolo XIV), dove si legge che «il settimo grado del dono d'intendimento si è devota orazione, la quale molto vale contra 'l peccato di lussuria, et è una cosa di grande potenza inverso Dio, quando ella è appoggiata di quattro cose, cioè di quattro colonne»⁵⁶. Stessa immagine delle colonne utilizzata per indicare la struttura sulla quale si regge l'argomentazione si ritrova nel cosiddetto *Lucidario pisano* (XIII secolo ex.), guarda caso proprio un testo enciclopedico.

Incipit liber Lucidario. [...] Sopra questa opra posso mectere uno tale titolo, che bene può essere appellato "Lucidario", ciò est a dire ischiaratore, però che questo libro richiara la scuridade di molte sententie. [...] Lo fondamento di questa opra si è facto sopra una ferma

⁵⁶ Zuccherò Bencivenni, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, ed. L. Rigoli, Firenze, Piazzini, 1828, p. 81.

pietra, ciò est Ieçu Cristo, et tucta l'altra pertengnensa si est affermata di forte quatro colonne: la prima colonna est l'autoritade dei profeta; la seconda si est la dignitade de li apostoli; la tersa si est lo senno de li sponitori; la quarta si est lo buono ingengno del maestro⁵⁷.

La lista potrebbe essere decisamente più lunga, ma bastino questi due esempi tratti dalla letteratura religiosa pressoché contemporanea alla *Tavola Ritonda* per sottolineare come la teoria umorale incardinata intorno al numero quattro venga, nel testo tristaniano, plasmata fino a farla coincidere con la topica dell'architettura del discorso di cui si avvale la teologia medievale. Nel preciso momento in cui il compilatore, nell'atto di tradurre un testo francese che era estraneo a simili preoccupazioni, inserisce delle originali riflessioni scientifiche, avverte allo stesso tempo la necessità (o è forse guidato da una forma di "automatismo" stilistico) di riprendere moduli e schemi argomentativi largamente diffusi nella trattatistica italiana. L'*inventio* della materia procede dunque di pari passo con la ricerca di uno stile ad essa adeguata. Procedere oltre nella lettura di questo passaggio della *Tavola Ritonda* offre la conferma di quanto appena rilevato:

Queste quattro colonne furono nella persona di messer Tristano fermamente: imperò ch'egli fue il più leale mondano che si trovasse; chè mai egli non fece niuno tradimento nè inganno; anzi fue ingannato. Messer Tristano fu veramente ingannato egli nescentemente, per lo beveraggio amoroso; che gli fue uno legame lo quale gli costrinse lo cuore, la volontà e 'l pensiero, a none adoperare nè potere altro che in amare quella a cui il beveraggio l'avea sotto messo; chè innanzi non avea egli niuno rio pensiero. E quie si è scusato e si scusa, per ogni cagione, lo liale cavaliere messer Tristano; però ch'egli non domandò da bere perché gli fosse dato il beveraggio del bel piacere, ma domandò per volontà che avea di bere; e per ignoranza gli fue dato bere di quello beveraggio amoroso. La seconda cosa che ebbe in sè messer Tristano, si fue cortesia e larghezza; chè mai non rinunziò cosa che addomandata gli fosse; e non curava di portare corona, solo per non signoreggiare altrui; e voleva esser cavaliere e non re, acciò che altri avesse materia di più arditamente comandargli, e aoperare a sua cavalleria. Ed era Tristano largo, chè donava; ed era cortese, chè non toglieva. La terza cosa che Tristano ebbe in sè, si fue amore e carità; per ciò ch'egli amava ciascuna persona nel suo essere, e non portava odio nè invidia ad altrui: era misericordioso, e avea compassione là ove si convenìa. La quarta colonna che mantiene lo mondo, si è prodezza: e questo veramente non fallò nella persona di messer Tristano; però che in lui fue prodezza con grande umiltà; ed era grande sofferitore, e non si crucciava troppo: chè crucciandosi egli, per certo, veruno cavaliere gli sarebbe potuto durare. Sicchè, con verità si può dire, che messer Tristano ebbe in sè prodezza senza viltà e senza inganno, amore senza invidia, larghezza e cortesia senza avarizia e senza villania. E in ciò dimostra che fue dal principio per fino alla fine d'amore: e di ciò parla bene la Santa Scrittura, quando dice, che nullo puote nè debbe essere contento in questo mondo, nè dèe esser perfetto. Ma messer Tristano, essendo si

⁵⁷ B. Bianchi, *Il Lucidario del Codice Barbi (BNCF II VIII 49)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 24-131 (*ivi*, p. 37).

bello, prode, ricco e gentile, fue lo più disavventuroso cavaliere del mondo; e non fue mai una ora allegro, ched e' non fosse uno di dolente e pensoso⁵⁸.

La lettura in chiave cavalleresco-cristiana della dottrina empedoclea è dunque funzionale alla completa giustificazione della perfezione di Tristano. Eppure, si legge nella conclusione di questo panegirico, Tristano, pur adorno di ogni virtù, «non fue mai una ora allegro, ched e' non fosse uno di dolente e pensoso». Questa considerazione finale sulla dimensione dolorosa dell'esperienza di vita di Tristano non serve solo a fornire una conferma al *nomen-omen* del protagonista, etimologicamente *Tantris*⁵⁹, ma accentua la tipizzazione melanconica del personaggio assorto e compenetrato in una sofferenza perpetua, in quella forma di tristezza senza una causa che costituisce il significato odierno della parola 'malinconia'. Nel Tristano della *Tavola Ritonda* l'ostentazione continua dell'angoscia e della disperazione è posta a fare da contraltare alla gravezza e alla serietà di un personaggio al quale molto spesso il compilatore toscano concede delle ironiche incursioni nel mondo novellistico delle burle e dei motti di spirito. Inoltre, la rappresentazione dei soprusi e degli abusi ai quali è esposto nonostante la sua completa innocenza (l'inganno del *beveraggio del bel piacere*, l'odio e l'invidia di cui è spesso vittima, ecc.) lo rendono un *grande sofferitore*, cioè trasformano gli episodi dolorosi di cui è costellata la sua vita in altrettante tappe di una tanto personale quanto emblematica *via crucis*. In effetti, il passaggio citato si conclude con un rimando alle Sacre Scritture («di ciò parla bene la Santa Scrittura, quando dice, che nullo puote nè debbe essere contento in questo mondo, nè dèe esser perfetto») e all'ineffabilità della perfezione divina: per quanto si possa essere ineccepibili sotto ogni aspetto, la tensione verso Dio non potrà che essere un processo sempre *in fieri*, uno stato di grazia in cui la felicità non potrà mai essere piena o la ricerca del tutto soddisfatta, poiché la vera realizzazione dell'uomo cristiano è sempre altrove, mai su questa Terra. La perfezione di Tristano risiede proprio nel fatto che in lui si dispiegano al massimo grado le virtù cortesi, «prodezza senza viltà e senza inganno, amore senza invidia, larghezza e cortesia senza avarizia e senza villania», che rappresentano anche virtù cristiane, e proprio come un *alter Christus* anche il cavaliere bretone sarà costretto a vivere perennemente nel dolore. In una rappresentazione che si carica di accenti agiografici, il messaggio ultimo di questo complesso inserto didascalico sembra essere quella di approssimare l'eroe del romanzo alla concezione evangelica della perfezione, come la si legge

⁵⁸ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, pp. 118-119.

⁵⁹ *Ivi*, § XII, p. 43: «per ricordanza del mio dolore e della mia morte, ch'elle mi viene e io lo sento, io si vi voglio porre nome, e voglio che in tal guisa tu sia appellato Tantri: ma chi ponesse il Tri dinanzi al Tano, sarebbe più bello nome, e per tale arebbe nome Tritan».

per esempio nel *Vangelo* di Matteo (5, 48): «E imperò siate perfetti, come il vostro padre celestiale il qual è perfetto»⁶⁰.

Se nel *Tristan en prose* avveniva in modo compiuto per la prima volta la fusione tra la materia arturiana e quella tristaniana, nella *Tavola Ritonda* si compie un passo ulteriore, perché si apre il testo anche verso acquisizioni dal patrimonio delle scienze medievali, fisica e medicina in questo caso. Il prelievo dal serbatoio settoriale specialistico non avviene secondo l'inerte logica giustappositiva del "taglia e incolla", ma il materiale soggetto all'assunzione nel nuovo ambito narrativo viene sottoposto ad un'ulteriore manipolazione che mira a dissimularne l'estraneità al contesto d'arrivo. È grazie a questo inesausto sforzo di armonizzazione tra i diversi e variegati fili della propria tela che Tristano può, nella *Tavola Ritonda*, diventare quasi una sorta di antenato dell'uomo vitruviano, *figura del mondo* in quanto espressione delle ideali proporzioni umane, armoniosamente inscrivibile sia entro i quattro spigoli del quadrato (le quattro colonne, i quattro elementi costitutivi del cosmo, le quattro virtù), sia all'interno del cerchio perfetto della Tavola Rotonda.

3. Sui cataloghi della *Tavola Ritonda*. Per una poetica della lista

Profondamente medievale è l'impianto retorico di un'opera che manifesta un esplicito sapore inventariale e che si compiace di operare sulla base di spinte cataloganti, ricorrendo alle figure dell'accumulazione per approntare liste ed elenchi⁶¹. La vistosa inclinazione all'*enumeratio* che informa la *Tavola Ritonda* rappresenta chiaramente uno degli strumenti privilegiati del suo enciclopedismo.

La letteratura greca aveva coniato un'etichetta specifica per classificare l'attitudine letteraria all'elenco, tratto prevalente della cosiddetta poesia catalogica, grazie alla quale la cultura della Grecia arcaica poteva soddisfare l'esigenza, imprescindibile nella società senza scrittura sottesa alla produzione della letteratura greca preiliadica, di stipare elenchi o inventari all'interno di precisi luoghi della memoria poetica, rendendoli dei veri e propri repertori di conoscenza a carattere mnemonico. Liste, elenchi e inventari affiorano di frequente anche nelle pagine dell'*Iliade* e dell'*Odissea*⁶²: il catalogo delle navi achee

⁶⁰ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del 1 di ottobre MCCCCLXXI*, ed. C. Negroni, IX (*I Quattro Evangelii e gli Atti degli Apostoli, i Maccabei*), Bologna, Romagnoli, 1886, p. 34.

⁶¹ Cfr. M. Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

⁶² Si veda S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

rappresenta l'archetipo occidentale dell'approccio catalogico, che godrà di un'immensa fortuna anche nella sensibilità estetica medievale⁶³.

La visione catalogante non risponde solo al bisogno di costruire un'impalcatura in grado di sorreggere gli "oggetti" del testo e di esibirli in modo ordinato, ma assolve anche alla funzione di allestire un'efficace griglia concettuale di riferimento per la comprensione di un determinato fenomeno: poiché il catalogo costringe gli oggetti che enumera al confronto serrato e diretto in uno spazio ristretto, esso è in grado di innescare meccanismi di risignificazione che modificano lo statuto dell'oggetto stesso, spesso accelerando processi latenti. Concetti e immagini che sembrano apparentemente autonomi e irrelati perché decontestualizzati, quando raggruppati in un insieme coerente instaurano nuove relazioni di significato, aiutando così l'interpretazione⁶⁴. Il discorso vale in particolar modo nei sistemi romanzeschi a elevato coefficiente di complessità, come quelli elaborati nelle compilazioni medievali arturiane.

Come si inserisce la *Tavola Ritonda* all'interno di questi procedimenti descrittivi? Si è cominciato ad accennare che lo scopo principale dell'operazione di riscrittura compiuta dalla *Tavola Ritonda* risiede nel tentativo di saturare il senso del testo, in particolare riempiendo gli interstizi interpretativi lasciati liberi dall'indeterminatezza e dalla vaghezza del modello francese; il compilatore toscano getta luce sulle zone d'ombra e sazia le curiosità che immagina possano cogliere il lettore e rischiare così di inficiare la completezza e la chiarezza del "suo" romanzo di Tristano. Ecco perché si pone a catalogare oggetti, luoghi, persone, ma anche animali, sentimenti, vizi e virtù. Ciò che accomuna l'esposizione di materie tanto diverse è una modalità di enunciazione che procede quindi per accumulazione di *res*. La scelta di avvalersi di questa specifica configurazione dell'affabulazione è chiaramente un altro modo di fare enciclopedia, e di declinare la propria ansia di esaustività. Scrivere sotto forma di catalogo significherà allora affrontare la storia tristaniana dopo aver preliminarmente smontato il "giocattolo": solo una sospensione temporanea delle affannose avventure tristaniane consente di effettuare le immissioni cataloganti nei quali risultano stipati gli "oggetti" del mondo di Tristano⁶⁵.

⁶³ F. Benozzo, *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal Gododdin alla Chanson de Roland. Per una ridefinizione del genere epico medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 153-167.

⁶⁴ M. Jeay, *Le commerce des mots* cit., p. 26: «constituer des listes, c'est élaborer des paradigmes, renvoyer à des séries mnémoniques virtuelles dont la constitution est en définitive arbitraire. C'est en fait créer des ensembles qui découpent la réalité à partir d'expériences disparates».

⁶⁵ *Ivi*, p. 9: «contrairement à ce que l'on serait tenté de postuler, nous allons voir que la donnée quantitative n'est pas primordiale pour signaler la présence d'une liste. L'essentiel est précisément l'effet de rupture, de présence dans l'énoncé hôte d'un bloc textuel identifiable par son hétérogénéité».

Volendo cominciare dalla fine, si ricorderà che nel capitolo precedente si era messo in luce come l'epilogo della *Tavola Ritonda* diventi un vero e proprio catalogo dei più importanti cavalieri, ciascuno dotato del proprio stemma e del proprio specifico albero genealogico, strumenti identitari grazie ai quali il compilatore può disporre i suoi personaggi tra le fila della vecchia o della nuova generazione. Un simile epilogo costituisce nient'altro che il punto d'approdo di una tendenza classificatoria che è possibile riscontrare lungo l'intero romanzo.

L'interesse per la stesura di dettagliate classificazioni di cavalieri è infatti ricorrente e insistito nella *Tavola Ritonda*, in un modo del tutto nuovo rispetto al *Tristan en prose* e sconosciuto anche agli altri *Tristani* italiani. Nel corso della «grande e crudele battaglia a lume della luna»⁶⁶ che Tristano ha ingaggiato contro Palamede, colpevole di aver sottratto Isotta al re Marco con l'inganno e di averla rinchiusa in una torre, il compilatore, nell'intento di sottolineare l'abilità e la destrezza dei due prodi cavalieri, inserisce una divagazione sulle sei generazioni di valenti cavalieri che percorrono le strade di Logres:

E sappiate che a quel tempo erano sei generazioni di cavalieri, ciascuno in sua prodezza nominato. E la prima generazione fue quella di messer Sigurans lo Bruno, e di messer Brunoro lo Bruno, e di messer Tristano, e di messer Lancialotto e de l'alto prencipe Galeotto: e la seconda fue di messer Prezzivalle lo Galese, e di messer Palamides, e di messer Brunoro lo Vermiglio e dello Amoroldo d'Irlanda: la terza si fue dello Amorotto di Gaules, e di messer Briobris e di Bordo: la quarta fue di messer Galvano, e di messer Astor di Mare e di Sagris: e la quinta fue di messer Ivano, e di messer Sagramorre, e di messer Arecco e di tutti altri cavalieri erranti: la sesta si fue di messer Eris l'Aspro, e dello re di Scozia, e dello re di Cento Cavalieri, e di Meliagans, e di Pinabello e di tutti altri cavalieri stranieri⁶⁷.

È difficile riuscire a stabilire quale sia il criterio classificatorio dispiegato in questa caotica congerie di cavalieri erranti e stranieri. Il *Tristan en prose* o gli altri *Tristani italiani* non possono offrirci alcun aiuto per la comprensione di un simile elenco, che costituisce un'aggiunta originale della *Tavola Ritonda*. All'interno delle diverse "generazioni" vengono accorpati cavalieri che appartengono in realtà a insiemi molto diversi. Per esempio, la prima generazione è composta da due cavalieri della Tavola Vecchia (Sigurans lo Bruno e Brunoro lo Bruno) e tre della Tavola Nuova (Tristano, Lancillotto e Galeotto). La seconda lista presenta invece un cavaliere di origine saracena come Palamede accostato a tre cavalieri arturiani. Nella terza lista un cavaliere di Francia è vicino a un altro appartenente al lignaggio di Lancillotto, e così via. Poiché a reggere questa strana enumerazione non sembra che si possano ravvisare delle logiche geografiche e neanche genealogiche, si può forse ipotizzare

⁶⁶ *Tavola Ritonda*, § XLII, p. 152. Sull'"armeggiar di notte" si veda F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 123-133.

⁶⁷ *Tavola Ritonda*, § XLII, p. 153.

che il catalogo sia espressione del giudizio di valore del suo estensore; dovremmo forse leggerlo allora come una sorta di classifica che tiene conto della prodezza dimostrata in battaglia, e della maggiore o minore approssimazione alla perfezione della tetrade incipitaria Tristano, Lancillotto, Palamede, Galaad. Di quest'ultimo non c'è però traccia in questo elenco della *Ritonda*, segno che anche la distinzione tra cavalleria celeste e cavalleria terrena non sembra essere utile a chiarire quale principio ne informi la stesura.

Potrebbe essere di qualche utilità domandarsi quale significato possieda la parola "generazione" in questo contesto. Nell'uso particolare che ne fanno i testi medievali, "generazione" è non solo un sinonimo di prosapia, ma indica anche un gruppo di uomini accomunati da specifiche caratteristiche e qualità. È chiaro quindi che se questi cavalieri compaiono «ciascuno in sua prodezza nominato», l'operazione di schedatura mira a offrirne un quadro d'insieme unitario; l'elenco, strutturato probabilmente attraverso il ricorso alla tecnica della *degradatio*, conduce dai fiori della cavalleria giù fino ai cavalieri stranieri, ultimo anello di una gerarchia che centralizza la cavalleria errante. Il punto d'arrivo è costituito da quei cavalieri che, pur essendo prodi, sono, per varie ragioni, meno degni di figurare nel prestigioso elenco. Meliagans, per esempio, primo figlio del re Bando di Magus, è, secondo la rappresentazione tradizionale, un cavaliere malvagio ed orgoglioso, e sarebbe stato colpevole di aver rapito Ginevra⁶⁸. Pinabello è invece un cavaliere della casa di Maganza, di lui si parla per via del suo amore per la dama Tessina, che lo porterà a commettere un fratricidio per ottenere la mano della sua dama⁶⁹. Oltre al fatto che si tratta di personaggi che esibiscono comportamenti che li portano a infrangere i codici cavallereschi, sono dei cavalieri, al pari di quasi tutti quelli che figurano nella lista, che hanno un rilievo pressoché inconsistente nella *Tavola Ritonda*. Il catalogo proposto dalla *Tavola Ritonda* non è quindi autosufficiente: per poter dare conto della presenza di tutti questi nomi, spesso nient'altro che brevi e fugaci apparizioni nel testo toscano, bisogna immaginare un mondo narrativo altro, che si muove al di fuori della *Tavola Ritonda*, perché nei testi italiani, invece, la centralizzazione di Tristano sacrifica i personaggi secondari, relegandoli perennemente sullo sfondo, quando non condannandoli direttamente all'oblio: al compilatore non resta che alludere ad essi, rievocandone l'esistenza.

Bisogna altresì rilevare come spesso gli elenchi dei cavalieri rientrano tra le porzioni di testo maggiormente suscettibili di riscritture libere e autonome da parte dei nuovi compilatori italiani. Si confronti una classica scena di compagnonaggio. Tristano incontra altri cavalieri erranti e i compilatori si preoccupano di chiarire l'identità dei cavalieri:

⁶⁸ *Ivi*, § LVII, p. 214 e § CXXXII, p. 509.

⁶⁹ *Ivi*, § LXXVII, pp. 283-284.

<i>Tristan en prose</i> ⁷⁰	<i>Tristano Riccardiano</i> ⁷¹	<i>Tavola Ritonda</i> ⁷²
<p>Et cil quatre compaignon qui leanz estoient n'estoient mie de Cornoaille mes d'autre terre, et avoient assez reperié ou reume de Logres et a la cort le roi Artus. Et estoit li uns apelez Lanbiguez ; et li autres Nicorauz li Povres; et li tierz Ferguz qui avoit estraiz de par son pere de vilains, mes de par de sa mere estoit il de gentil linaige, et estoit sanz dote bons chevaliers de son cors et biax et joenes hons; et li quarz avoit non Drianz de l'Isle. Tuit cil quatre chevalier demoroient en Cornoaille por l'amor de Tristan.</p>	<p>E disse a li suoi kompagni, ciò iera l'uno <Sagrimon e> Oddinello lo Salvaggio e·sSigris e un altro cavaliere e Governale, disse lo fatto sì come a·llui iera incontrato. E li .iiij^{or}. cavalieri si erano quivi per vedere Tristano, e·cchi vi era per guerire di sue piache e·cchi vi era sì come aventura igli porta.</p>	<p>Tristano si torna al suo palagio, là dove truova quattro cavalieri erranti, i quali erano venuti solamente per vedere Tristano. L'uno era Sagramor l'Orange e l'altro Sagris, il terzo Lionello e 'l quarto Agravano.</p>

Il confronto serrato tra i testi mostra come sia del tutto irrilevante in certi passaggi che un cavaliere figuri al posto di un altro. Nel *Tristan en prose* vengono menzionati Lanbiguez, Nicorauz li Povres, Ferguz e Drianz de l'Isle; nel *Tristano Riccardiano* figurano Sagrimon, Oddinello lo Salvaggio, Sigris e un altro cavaliere non meglio identificato; nella *Tavola Ritonda* le comparse cambiano nuovamente e diventano Sagramor l'Orange, Sagris, Lionello e Agravano. La ragione per cui l'identità dei cavalieri, in contesti di questa natura, parrebbe rappresentare un dettaglio insignificante è che simili modelli descrittivi esibiscono due finalità principali: la prima è quella di mettere ordine eliminando riferimenti a personaggi ritenuti privi di significato per il nuovo pubblico, come nel caso della scomparsa degli sconosciuti Nicorauz li Povres o Drianz de l'Isle; in secondo luogo, l'identificazione dei cavalieri è un segnale di veridicità della narrazione; e soprattutto, in ultima analisi, la motivazione per cui tali elenchi non vengono soppressi è che si vuole fornire l'impressione che sia possibile “chiudere” in modo armonico i cavalieri erranti all'interno di un insieme finito e matematicamente quantificabile.

⁷⁰ *Tristan en prose*, Curtis II, § 515, p. 119.

⁷¹ *Tristano Riccardiano*, § LXXVIII, p. 163.

⁷² *Tavola Ritonda*, § XLIV, p. 161

Le motivazioni sono identiche a quelle che consentono alla *Tavola Ritonda* di dare vita ad alcune triadi gerarchiche dal chiaro valore encomiastico. Così vengono presentati Meliadus, il padre di Tristano, e i suoi fratelli, Marco e Perna:

Et sappiate che li tre figliuoli che rimasero dello re Felis, el re Meliadus fu lo più cortese et lo più pro et lo più savio; et re Marco fu lo più bello et lo men savio e 'l più vile; et Perna fu più laido et lo più pitetto⁷³.

È evidente, tra l'altro, come questa struttura ricalchi la tripartizione dei personaggi tipica della fiaba. Simili modalità di enunciazione sono adoperate in altri punti nei quali un personaggio compare per la prima volta sulla scena. Così accade anche per la prima descrizione della principessa Isotta:

Isotta la Bionda, la quale era adunque di tempo di dodici anni, ed era messa tra l'altre dame per la più bella del mondo, di tre che a quel tempo si trovassono: l'una fue la reina Ginevra della grande Brettagna; la seconda fue la reina Albagia d'Organia; la terza, e il fiore, fue questa Isotta la bionda: di tutte bellezze e piacevolezze questa era la più bella⁷⁴.

L'elenco quindi, quando viene impiegato per stilare una classifica, diventa un modo per segnalare la finitezza, pur nella sua vastità, del mondo che si descrive. Tramite queste liste, espressione di ragionati giudizi di valore, il compilatore ostenta la propria capacità di padroneggiare la complessità della materia.

Altrove, i cataloghi possono acquisire un valore referenziale, per esempio traducendo in cifre l'entità di un tributo, come quello che gli Irlandesi esigono dai Cornovagliesi. Di fronte alla vaghezza del *Tristan en prose*, nel quale l'entità della richiesta non viene precisata, la *Tavola Ritonda* interviene a colmare il vuoto informativo:

Ma se alcuno domandasse quanto era lo trebutto che l'Amorotto domandava al re Marco, dirò che al tempo del re Derianfer, che conquistò per forza d'arme quello reame, pose questo trebutto et censo: che lo re Felis gli dovesse pagare ogni anno tre dobre d'oro, dieci donzelle da maritare, dieci donzelli da fare cavalieri, dieci falconi, dieci astori, dieci sparvieri, dieci bracchi et dieci levrieri, tre camelli, tre leoni, tre leopardi et tre nani; et questo medesimo trebutto domandava l'Amorotto al re Marco⁷⁵.

La scelta di due cifre dall'alto valore simbolico, rappresentata dalla ripetizione del dieci e del tre, diventa anche l'occasione per fornire un catalogo del tipico bottino di guerra dei romanzi medievali: non solo denaro e prigionieri, ma anche un piccolo "bestiario" costituito

⁷³ *Ivi*, § IV, p. 11.

⁷⁴ *Ivi*, § XX, p. 75.

⁷⁵ *Ivi*, § IV, p. 10.

dagli animali più pregiati per la caccia, bracchi e levrieri, nonché animali esotici, come cammelli, leoni e leopardi, *mirabilia* da esibire a corte alla stregua dei tre nani.

Di contro a un universo come quello del *Tristan en prose* che sembra scaturire esclusivamente dall'immaginazione poetica, legato da fili sottilissimi a una parvenza di verosimiglianza, la sensibilità del compilatore italiano cerca di colonizzare gli spazi narrativi per riconquistarli alla realtà. Proprio gli elenchi gli consentono di intervenire sul recupero in chiave realistica degli ambienti arturiani.

Un caso emblematico è quello della descrizione degli interni della corte di Camelot. In adesione alla necessità, che si contraddistingue come una delle linee portanti della compilazione ritondiana, di procedere a una classificazione dell'universo cavalleresco in vista di una nuova rappresentazione ordinata e metodica, nel testo toscano sono ad esempio descritte le quattro tipologie di sedie che vengono disposte intorno alla leggendaria Tavola Rotonda.

Imperò che sapere dovete, che nella corte dello re Artus erano principalmente quattro maniere sedie. Lo primo era appellato seggio periglioso, e lì non sedea niuna persona; imperò che Merlino profetezò che chi vi sedèa, tramazzava e magagnavasi d'alcuno membro, salvo se non fosse cavaliere vergine, lo quale per sua verginitade traesse a fine le avventure dello Sangradale (e questi fue messer Galasso, figlio di messer Lancialotto; lo quale era già nato e allevavasi a uno grande munistero di dame): el secondo, seggio reale; e quivi sedeva lo re Artus; e 'l terzo, seggio avventuroso; e quivi sedevano gli cavalieri della avventura, gli quali nelle grandi festività non si poneano a tavola se non aveano novelle nuove, e non rifiutavano battaglia: e 'l quarto era seggio *minus proides*, e quivi sedeano cavalieri gli quali per alcuno accidente non si metteano in avventura⁷⁶.

Chiaro esempio della risemantizzazione, in senso eminentemente simbolico, degli oggetti d'uso quotidiano del mondo arturiano, che vengono asserviti a strumento di gerarchizzazione della società in categorie ben distinte, la divagazione sulle sedie è naturalmente un pretesto che consente di introdurre una chiarificazione in merito alle suddivisioni interne alla cavalleria. Quattro seggi, quattro tipologie di cavalieri: i cavalieri celesti, destinati a compiere l'impresa del Graal; i cavalieri su cui grava il peso della corona e della regalità; e infine i cavalieri erranti seguiti da quei cavalieri che non possono intraprendere alcuna avventura, ma che non cessano per questo di detenere il titolo "onorifico".

Il compilatore italiano inserisce in questo punto un'innovazione i cui effetti si riverberano in due direzioni. Da una parte egli sfrutta, amplificandolo, un motivo, quello del *siège perilleux*, che già esisteva nel *Tristan en prose*⁷⁷, mutuato dalla *Queste del Saint Graal* e

⁷⁶ *Ivi*, § LXII, p. 229.

⁷⁷ *Tristan en prose*, V.II/9, §§ 39-45.

trasformato nel *siège Galaad*, che verrà occupato da Galasso, l'eletto destinato a portare a compimento l'impresa del Graal⁷⁸. Il processo di amplificazione della *Tavola Ritonda* fa propria l'idea che la presunta pariteticità tra i cavalieri che siedono intorno alla Tavola, rotonda appunto per indicare la loro presunta uguaglianza, venga smentita dall'esistenza di un cavaliere come Galaad che non è più, come il re Artù, un *primus inter pares*, ma la cui elezione discende direttamente da Dio. Le sedie smentiscono l'idealizzazione di un mondo che si pretenderebbe egualitario, per mostrarne al contrario un'immagine più realistica, fatta di differenze e disparità interne.

In secondo luogo, il compilatore toscano, come di consueto, si fa mediatore di una scena dalla forte valenza efrastica, confermando l'attitudine a intervenire per mostrare il modo "corretto" di recepire l'immagine, della quale fornisce l'unica chiave di lettura autorizzata. Il tentativo di colmare quelle che vengono sentite come "lacune" del testo francese, e che il compilatore avverte come stimoli alla amplificazione personale, diventano occasione per offrire schemi sinottici, che ribadiscono il *modus operandi* del traduttore toscano, e che si estende naturalmente anche al potere delle immagini, e alla possibilità che esse offrono di proiettare modelli di potere e schemi di forza in un modo spesso più eloquente rispetto ad altri canali narrativi.

Le sedie sono al centro della prima delle inquadrature che compongono la sequenza che conduce il lettore all'interno delle sale del palazzo di Camelot, della quale mai, prima della *Tavola Ritonda*, era stata fornita un'immagine tanto vivida e altrettanto particolareggiata. Al centro della sala, «tutta dipinta e storiata a dame e a damigelle e ad altre nobili figure»⁷⁹, fa bella mostra di sé una colonna di diaspro, la cui superficie, riccamente decorata, è ripartita in tre ordini:

E nel mezzo della sala era una grossa colonna di diaspro, fatta a tre partite; e nel terzo di sotto aveva trenta cannelle a oro e argento, le quali sempre rendeano acqua rosata per lavare gli loro visaggi; e a ogni cannella sì aveva una benda di seta candidissima e bianca; e nel terzo di mezzo erano ordinati nobili e begli specchi da specchiarsi; ed al terzo di sopra aveva lettere intagliate, le quali diceano in tale maniera: - A tutti gli cavalieri erranti gli quali disiano onore di cavalleria. Io vi foe manifesto che lo amore sì è una cosa e una via la quale mena altrui a prodezza e a cortesia; e lo amore si è riposo d'ogni fatica. E imperò voi che disiate onore e nominanza di prodezza, servite bene e lealmente l'amore, e

⁷⁸ S. Sasaki, *La kiiere d'or de Galaad dans le Roman de Tristan en prose*, in C. Bel, P. Dumont, F. Willaert (a cura di), *Contez me tout. Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2006, pp. 297-305: «le 'Trône de Charlemagne' à la Chapelle Palatine d'Aix – le trône où fut consacré Otto I en 936, et connu comme attribué ensuite à Charlemagne, – intervient à notre avis en faveur de la *kiiere d'or* de l'ancêtre fictif du *roi de Gaule*: chevalier-roi par excellence. Le 'Trône de Charlemagne' aussi bien que la *trop riche chaiere* de Josephé convergent vers le Siège Galaad qui est destiné à glorifier le parangon de la chevalerie 'celestielle'» (*ivi*, p. 303).

⁷⁹ *Tavola Ritonda*, § LXII, p. 229.

abbiate innamorato lo vostro cuore -. E a ogni cavaliere errante conveniva sapere nobilmente lettere; sì che andava ogni mattina alla colonna, e sìe lavava e specchiava suo visaggio, e leggeva quegli versi sopra scritti. E per tale usanza era appellata quivi la Tavola Ritonda⁸⁰.

L'affollamento di simboli sulla colonna di diaspro della *Tavola Ritonda* fonde compiutamente i due paradigmi di riferimento del mondo arturiano, la cavalleria e l'amore. Nell'ordine inferiore la fontana con trenta tubicini d'oro e d'argento dai quali scorre dell'acqua di rosa per lavare i visi dei cavalieri, anticipa la differenza, inserita poco dopo, tra chi, giungendo a palazzo, porta buone notizie e che è tenuto a bere dalle coppe d'oro, e chi, al contrario, non annunciando nulla di nuovo, deve bere dalle coppe d'argento⁸¹. Il fatto che ci si abbeverì alla fontana dell'amore (ma più che abbeverarsi ci si bagna e ci si profuma il viso) stilizza le numerose fontane vicino alle quali nel *Tristan en prose* si incontrano gli innamorati, gli unici che possono accedere alla poesia e alla cavalleria.

Nell'ordine centrale si trovano invece degli specchi, e lo specchio, in numerosi testi medievali, simboleggia la consapevolezza di sé, la capacità di guardare con franchezza se stessi. Alle modalità della *visio* la sensibilità medievale ricollega dei precisi significati metaforici. Uno dei casi più significativi è l'interpretazione che si legge nella *Sposizione dei Vangeli* di Franco Sacchetti.

Per tre modi si può vedere corporalmente: per vedere diritto, per vedere riflesso, e per vedere spezzato o refratto. Vedesi diritto, guardando diritto quella cosa che l'uomo vuole. Vedesi riflesso, quando con uno specchio ch'io ho dinanzi veggio in quello le cose ch'io ho di dietro, e questo pare meno che non è. Vedesi spezzato, mettendo ne l'acqua una asta diritta, che la mezza sia dentro e la mezza o parte di fuori; guarda ne l'acqua, e vederai quello che è ne l'acqua pare più grossa e maggiore che non è. Per lo primo modo, spiritualmente contemplando, si vede Dio, e questo è vedere diritto. Per lo secondo, si vede ne lo specchio meno che la cosa non è. In questo specchio conviene che l'uomo si specchi se medesimo, sì che gli paia essere minore che non è. Per lo terzo che si vede l'asta maggiore, conviene che l'uomo così guardi in altrui, e non faccia scherme di persona, che, assai sia alcuna persona piccola, stimala grande, però che non si sa quanto quella può essere accetta a Dio⁸².

Le tre visioni, diretta, riflessa e spezzata, sono altrettante condizioni di percezione della realtà che si offrono all'uomo attraverso il senso della vista. All'uomo saggio spetta il compito di cogliere i simboli che si annidano dietro il mero dato sensibile. In quest'ottica, lo

⁸⁰ *Ivi*, pp. 229-230.

⁸¹ *Ivi*, p. 230. La distinzione tra oro e argento era adoperata anche per Tristano e Lancillotto. Nella simbologia dei metalli dunque si può vedere una conferma della inferiorità di Lancillotto a Tristano.

⁸² Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, ed. A. Chiari, II, Bari, Laterza, 1938, § XXXII, p. 219.

specchio consente di vedere se stessi rimpiccioliti e dunque di ridimensionare la spinta del proprio *ego*, e per un cavaliere errante il ridimensionamento dell'individualismo è importante.

Esistono altri specchi romanzeschi che aiutano a comprendere il valore metaforico che la *Tavola Ritonda* attribuisce allo specchio che inserisce nel secondo ordine della colonna di diaspro che troneggia nella grande sala di Camelot. Nel *Libro della Distruzione di Troia*⁸³, infatti, il re Priamo decide di ricostruire la città di Troia⁸⁴. Al centro della città viene posta «la mastra fortezza e reale, che ffue appellata Ylion», mentre all'interno del palazzo viene fatta costruire una camera «fatta per arti di nigromanzia con maravigliosa sottilità, ed era chiamata la chammera di bieltà, e ne' quattro canti della cammera avea in ciaschuno una colonna». Segue poi la descrizione dei quattro pilastri che sorreggono la camera, e molto interessante è senz'altro il quarto pilastro, al quale è affisso lo “specchio di cortesia”:

Sopra il quarto pilastro, il quale era dirinpetto all'entrata della camera, alla veduta di ciaschuno che v'entrava, era uno giovane al quale una donzella mostrava uno ispecchio, che era chiamato lo specchio di cortesia, il quale era di tale comdizione, che tutti quelli che nella chamera entravano, speditamente sì vedeano in esso, scoperto o coperto che fosse, ciò ch'era laido e disavenante, ma nullo altro potea quello difetto vedere, se non quelli solo in chui era; e perciò fue chiamato lo specchio di cortesia⁸⁵.

Anche questo specchio punta a sottolineare particolari distorsioni nella visione della realtà. Lo specchio di cortesia del *Libro della distruzione di Troia* è specchio di autocoscienza, fornisce un supporto meccanico che agevola l'introspezione a chi voglia procedere al proprio miglioramento senza passare attraverso la sguardo giudicante delle persone intorno a sé.

Nell'ultimo ordine della colonna della *Tavola Ritonda*, infine, trova posto l'ammonimento che i cavalieri devono sempre leggere per poter ricordare chi sono, qual è la motivazione che li accomuna e che investe di significato le loro avventure.

Ed al terzo di sopra avea lettere intagliate, le quali diceano in tale maniera: - A tutti gli cavalieri erranti gli quali disiano onore di cavalleria. Io vi foe manifesto che lo amore sì è una cosa e una via la quale mena altrui a prodezza e a cortesia; e lo amore si è riposo d'ogni fatica. E imperò voi che disiate onore e nominanza di prodezza, servite bene e lealmente l'amore, e abbiate innamorato lo vostro cuore -. E a ogni cavaliere errante conveniva sapere nobilmente lettere; sì che andava ogni mattina alla colonna, e sì si lavava e specchiava suo visaggio, e leggeva quegli versi sopra scritti⁸⁶.

⁸³ *Libro della Distruzione di Troia*, in *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926, pp. 151-184 (*ivi*, p. 160).

⁸⁴ Non si dimentichi che il tema del castello fatto ricostruire da Priamo dopo la distruzione di Troia si può leggere anche nel *Tristan en prose*, V.II/9, §§ 39-45, ed è stato studiato da S. Sasaki (*Le château de Priam dans le Roman de Tristan en prose*, in «Études de langue et de littérature françaises», 84, 2004, pp. 3-16).

⁸⁵ *Libro della Distruzione di Troia*, p. 160.

⁸⁶ *Tavola Ritonda*, § LXII, p. 230.

Riassumendo, la colonna presenta dunque un elenco di simboli ripartiti su tre ordini: nel primo l'acqua profumata serve a purificarsi dalle sozzure del mondo, nel secondo lo specchio aiuta i cavalieri a riflettere su se stessi, stimolandoli a compiere un esame di coscienza, mentre nell'ultimo ordine le *lettere intagliate* devono rammentare a chiunque si accosti al cuore pulsante della Tavola Rotonda l'inscindibilità del legame tra amore e cavalleria. La pulizia esteriore compiuta con l'atto di lavarsi il volto si coniuga con la purificazione interiore grazie al rimirarsi in uno specchio che stimola la riflessione sulla propria identità, per condurre fino all'esplicitazione della missione della cavalleria errante: l'*ekphrasis* riassume in una formula dall'alto contenuto visivo l'intero senso del libro che leggiamo. Dalla colonna di diaspro, la "camera" del compilatore si allarga alla descrizione del palazzo di Camelot.

E 'l palagio e la sala e 'l cerchiòvito era tutto ritondo; chè sedendo a tavola, l'uno vedeva l'altro per viso; e quando erano quivi dentro, erano tutti tondi, cioè una cosa; e tutti stavano a una posta e fediano a uno segno, cioè che stavano alla posta della ubedienza, e traevano a uno segno, cioè allo amore. E erano cavalieri innamorati, campati e nominati di prodezze per tutto quanto il mondo. E di ciascuno paese veniano quivi a provare ciascuno sua persona in fatti d'arme; e provavansi più e più volte; e potea esser trovato tanto pro', ch'era ricevuto per cavaliere errante; e alcuno che non si trovava tanto pro', sì si metteva in avventura sì come cavaliere straniero, però che cavaliere errante non poteva egli già essere. S'egli aveva cura di reame o di città o di castello, non poteva ancora essere ligittima mente, acciò che la sollecitudine della avarizia nollo traesse della prodezza. E anche cavaliere errante non poteva essere s'egli aveva mogliera, acciò che la cura e la pigrizia nollo traesse della prodezza. E da sè egli dovea cessare ogni altro pensiero, di non avere cura nè a rendite nè a ricchezze nè a tesoro nè a cose che 'n sua cavalleria lo potesse impedimentire⁸⁷.

In poche righe, la *Tavola Ritonda* riassume alla perfezione i meccanismi di funzionamento della cavalleria, gli stessi che il *Tristan en prose* dava per scontati e che rischiavano di non essere perfettamente chiari al lettore italiano. Innanzitutto, la *Tavola Ritonda* si confronta con l'immagine della Tavola Rotonda, la grande metafora della cavalleria errante: la rotondità della Tavola che accoglie i cavalieri è sinonimo di perfezione («erano tutti tondi, cioè una cosa»). La rotondità è ripetuta ossessivamente in ogni elemento della corte: tonda è la Tavola, e tondi sono anche il «palagio e la sala e 'l cerchiovito». In secondo luogo, la cavalleria errante dipinta nella *Tavola* si adegua ai precetti evangelici: non solo il perfetto cavaliere deve abbandonare le proprie ricchezze per seguire Dio («S'egli aveva cura di reame o di città o di castello, non poteva ancora essere ligittima mente, acciò che la sollecitudine della avarizia nollo traesse della prodezza»), ma anche praticare il celibato («cavaliere errante

⁸⁷ *Ivi*, pp. 230-231.

non poteva essere s'egli aveva mogliera»). Ciò conferma l'idea che l'ideale del cavaliere si approssimi a quello formulato dalla *militia Christi*, come si avrà modo di vedere in seguito.

Nel testo toscano si sottolinea inoltre la “convenienza” della forma tonda a indicare la comunanza di intenti di coloro che ne fanno parte («e fediano a uno segno [...] e traevano a uno segno»). È questo l'ideale cerchio da cui si irradia la perfezione: è un cerchio di cavalleria, di amore perfetto, di sottomissione al volere divino, vero perché disposto esattamente al centro della verità.

Altri cataloghi approntati dalla *Tavola Ritonda* soddisfano la curiosità del lettore e, contemporaneamente, consentono di comprendere meglio il metodo di lavoro del suo compilatore o, in alternativa, il *modus operandi* che egli desume dal *buono libro* che adopera come modello. La preparazione di tavole sinottiche o specchietti illustrativi può forse essere immaginata come caratterizzante la fase preparatoria, preliminare rispetto alla stesura delle traduzioni e dei rimaneggiamenti del *Tristan en prose*, un momento di riflessione e di sintesi che doveva essere necessario in vista di una profonda e autonoma risignificazione del testo. Analizzata in questa prospettiva, la redazione di elenchi, per la *Tavola Ritonda*, doveva con ogni probabilità essere propedeutica alla gestione degli infiniti personaggi che popolano le pagine del testo francese. Si osservi, a titolo esemplificativo, l'elenco dei cavalli posseduti da Tristano.

E sappiate che messer Tristano ebbe in questo mondo, in sua cavalleria, cinque cavalli principali. Lo primo fue uno nobile e buono cavallo baio, il quale fue appellato Gulistardo; e questo gliel donò Bellices, figlia dello re Fieramonte. Lo secondo fue morello, e fue appellato Passabrunello: questo fue de' migliori del mondo, che gliel donò lo re Marco. Il terzo fue bianco o vero ferrante, e fue appellato Piantagiorno; e questo gliel donò il duca Bramante. Il quarto fue nero, e fue appellato Brunfort; e questo gliel donò la fata Morgana. Il quinto fue sagginato, e fue appellato Giuriando; e questo gliel donò messer Inamante della Valle Bruna⁸⁸.

Il lettore ha già avuto modo di incontrare alcuni di questi cavalli. Passabrunello gode di un'assoluta centralità all'interno di questo elenco perché è il cavallo che, insieme alla cagnolina Idonia, era stato compagno di Tristano e Isotta nel momento dell'assunzione del *beveraggio amoroso*⁸⁹, ed è inoltre il cavallo che agevola il riconoscimento di Tristano quando viene colto dalla follia⁹⁰. Anche Piantagiorno ha una sua storia personale: si tratta del cavallo bianco donato dal duca Bramante a Tristano⁹¹, in segno di riconoscenza, per averlo

⁸⁸ *Ivi*, § LXXIV, p. 271.

⁸⁹ *Ivi*, § XXXIV, p. 120.

⁹⁰ *Ivi*, §§ LXX-LXXI.

⁹¹ *Ivi*, § LXV, p. 243.

liberato dal pagamento del tributo che avrebbe dovuto versare al gigante Urgano lo Velluto. Gulistardo è invece il cavallo baio donatogli da Bellices⁹², la figlia del re di Francia Fieramonte. Si tratta di un dono che la principessa fa pervenire a Tristano dopo essersi tolta la vita, e che gli arriva insieme alla lettera, alla bracchetta e al messo che era stato testimone oculare della sua morte. Di Brunfort e Giuriandio, invece, apprendiamo per la prima volta da questo elenco.

L'elenco ha insieme un valore riassuntivo, perché raccoglie i cavalli che hanno accompagnato Tristano nelle sue avventure, e una funzione fintamente prolettica, perché non verranno mai narrati gli episodi dei cavalli donati da Morgana e dallo sconosciuto messer Inamante della Valle Bruna. A parte l'uso del catalogo dei cavalli per scandire in modo alternativo le tappe della vita di Tristano, non bisogna sottovalutare l'accento che la *Tavola Ritonda* pone sulla dimensione del dono. Il cavallo, compagno imprescindibile delle avventure di un cavaliere, non può essere acquistato, ma gli proviene attraverso un meccanismo sociale che ha nella larghezza e nella magnanimità i propri fulcri. Nessun cavallo è identico al precedente perché il narratore si preoccupa di fornirne una cosciente *variatio* cromatica, che, da una parte può essere messa in relazione con i diversi colori dei quattro cavalli dell'*Apocalisse* (VI), e dall'altra anche con quella letteratura scientifica che invita a catalogare gli animali attraverso una *descriptio* ben precisa («nel cavallo dee l'uomo guardare quattro cose, secondo lo detto de' savi antichi: cioè, forma, beltade, bontade e colore»⁹³).

I cavalli sono spesso protagonisti, insieme ai cani, delle vicende dei propri padroni e sono per essi motivo di vanto. Passabrunello è compagno di Tristano e di Isotta insieme alla cagnolina Idonia, Bellices manda a Tristano un cavallo e un bracco, e il duca Bramante regala a Tristano oltre a Piantagiorno anche lo Pitetto Araviuto, singolare esemplare nato da una bracchetta e da un leopardo. Il duca Bramante, come sembra sottolineare il suo stesso nome, è un personaggio che nella *Tavola Ritonda* sembra farsi portavoce di una visione epicurea della vita, in quanto signore medievale che ama vivere nel lusso e nell'agiatazza («il duca era signore con più dilette, e quegli che meglio voleva vivere e godere»⁹⁴). Il dono del Pitetto Araviuto sarà dunque perfettamente in linea con l'estrosità della sua vita eccentrica. Non sopportando la malinconia che affligge Tristano, sofferente per via della lontananza di Isotta, il duca cerca di distrarlo con uno dei suoi divertimenti di corte:

E 'l duca, per dargli piacere e diletto, sie gli fece menare davanti uno cucciolino, lo quale egli sie teneva per suo grande diletto; ed era appellato lo Pitetto Araviuto, chè per arte

⁹² *Ivi*, § XVI, pp. 62-63.

⁹³ Brunetto Latini, *I libri naturali del Tesoro*, ed. G. Battelli, Firenze, Le Monnier, 1917, p. 170.

⁹⁴ *Tavola Ritonda*, § LXV, p. 241.

egli era stato allevato e nutricato. E non era niuna persona che sua bellezza potesse pensare nè divisare, nè di quale colore egli si fosse; chè da qualunque lato si vedea, sì pareva di diversi colori che si possono divisare. Ed era a toccare più morbido che seta; ed era nato d'una brachetta e d'uno liopardo; e avealo donato al duca la pulcella dell'Isola di Vallone. E nel suo latrare faceva tutti i versi d'ogni uccello, e loro maniere, che trovar si potesse. E stava legato con una catenella d'argento, che, dicrollandola, faceva tutti suoni di stamenti che contare si potesse. E Tristano mirando lo brachetto, era tanto il diletto, che lo trae d'ogni altro pensiero⁹⁵.

I cataloghi e le descrizioni possono quindi anche ricoprire una funzione eminentemente estetica. Il lettore viene immancabilmente sedotto dal fascino della cavalleria, che si attornia per il proprio diletto dei maggiori piaceri della vita, in grado di dissipare momentaneamente ogni preoccupazione. Lo spirito nostalgico che informa la *Tavola Ritonda* sarà lo stesso al quale saranno improntate le rievocazioni cavalleresche della Firenze umanistica. Nel caso specifico offerto da questa descrizione, un brachetto straordinario, nato dall'unione di una brachetta e di un leopardo, rientra esattamente nella categoria dei *mirabilia* a disposizione di un mondo caratterizzato dal lusso e dalla raffinatezza spesso amante dell'esotico. Il Pitetto Araviuto diventa così un vero e proprio *status symbol*, utile alla costruzione mitica della cavalleria nell'immaginario collettivo.

Ma la cavalleria gioca la partita contro la propria estinzione anche in cataloghi che traggono la propria forza da ragioni meno esteriori di questa, soprattutto quando la *Tavola Ritonda* attinge al filone graaliano della leggenda arturiana. Si è già avuto modo di sottolineare come l'immagine della Tavola sostanzialmente e nutra, a un livello quasi etico-sacrale, l'ideologia cavalleresca del romanzo arturiano. La sua compiuta circolarità è la metafora tangibile della nobiltà, della *sagesse* e della *mesure* che animano la *societas* cavalleresca. Questa immagine della Tavola Rotonda affonda le proprie radici in un sistema simbolico – esplicitato per la prima volta nel *Merlin* di Robert de Boron⁹⁶ e ripreso successivamente dalla *Queste del Saint Graal*⁹⁷ – che ricostruisce altre due Tavole che avrebbero dato origine a quella alla quale siede la cavalleria errante di Artù. La *Tavola Ritonda* non si lascia sfuggire l'opportunità di colmare questa lacuna del *Tristan en prose* e di attingere alla propria conoscenza diretta della *Queste* per inserire un resoconto dal forte portato eziologico.

Sappiate ch'elle furono tre tavole principali. La prima fu quella degli Apostoli, a riverenza della messa celestiale; e a questa tavola mandò Iddio lo dì della Pentecosta la grazia dello Spirito Santo, della quale divennero pronti e sicuri a predicare e a ricevere morte o passione per lo suo santo amore. La seconda tavola fu quella di Giuseppe di

⁹⁵ *Ivi*, pp. 241-242.

⁹⁶ Robert de Boron, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, ed. A. Micha, Genève, Droz, 2000, §§ 48-49, pp. 181-190.

⁹⁷ *La Queste del Saint Graal*, pp. 74-79.

Bramanzia; e quindi mandò Iddio, per grazia, lo santo Vasello o vero Ampolla là dove era la terra là dove era caduto il santo sangue delle piaghe di Cristo; e anche v'era lo vino con che furono lavate le dette piaghe: e'l sangue non v'era, imperò che, lo dì che Cristo risuscitò, il santo sangue si partì dalla terra e ricongiungèsi collo corpo e colla divinità: la quale grazia del santo Vagello fece Giuseppe e suoi discepoli pronti e arditi e fermi nella fè di Cristo. E la terza tavola, a riverenza di questo Giuseppe, ordinò e dificò Merlino; la Tavola Ritonda: e puósevi il seggio periglioso, e prefetezzò anche quello seggio, lo quale per sua virginità era degno di sedere alla santa Tavola, e di venire a compimento dell'alta inchiesta del Sangradale: ciò volle dire ch'egli mangiava o bevea alla santa tavola della santa fede, e la santa speranza lo inebriava di quello diletto. Chè sappiate, che tutti gli altri dilette e operazioni sono niente, a petto che a pensare e a servire a Dio: e niuno ne può essere ingannato; chè 'l diletto e lo bene di questo mondo è poco, a rispetto la gloria de l'alto regno, la quale non viene mai meno⁹⁸.

Poste a così diretto contatto le due descrizioni, stride il contrasto tra quel duca Bramante, il *signore con più dilette*, colui che *meglio voleva vivere e godere*, e l'unico vero fine dell'uomo, il servizio che ogni buon cristiano deve rendere prima di tutto a Dio («chè sappiate, che tutti gli altri dilette e operazioni sono niente, a petto che a pensare e a servire a Dio»), che emerge con prepotenza nella sezione conclusiva della *Tavola Ritonda*, ispirata direttamente alla *Queste*, alla quale bisogna tornare per poter comprendere le innovazioni italiane.

Nella *Queste del Saint Graal*⁹⁹, la prima Tavola è la *Table Jhesucrit*, presso la quale siedono gli apostoli desiderosi di nutrirsi della *viande dou Ciel*. Veri e propri *freres*, gli apostoli godono di una speciale fratellanza spirituale, e condividono «une meisme chose en cuer et en ame». Quest'ideale di piena comunione, nella carne e nello spirito, era stata già predicata nell'Antico Testamento da Davide. Pace, concordia e pazienza sono le virtù che conducono nella *Queste* il gruppo degli eletti ad agire come membra di un unico corpo, a gloria dell'Agnello che ha redento l'umanità mediante il proprio sacrificio.

Di questo spirito di comunione, nella *Tavola Ritonda* viene trattenuto poco. Eclissata la centralità dell'appartenenza della Tavola stessa a Cristo, si preferisce ricordare, invece, il tema della messa celestiale, che è appunto il corrispettivo di ciò che accade al momento dell'epifania del *Santo Vasello* del Graal, che «saziava e riempieva i cavalieri di tutte vivande che corpo umano sappia o possa immaginare»¹⁰⁰. Inoltre, la *Tavola Ritonda* coglie l'occasione per sottolineare nuovamente la missione degli Apostoli, «pronti e sicuri a predicare e a

⁹⁸ *Tavola Ritonda*, § CIX, pp. 432-434.

⁹⁹ *Queste del Saint Graal*, p. 74: «Vos savez bien que puis l'avenement Jhesucrist a eu trois principaus tables ou monde. La premiere fu la Table Jhesucrit ou li apostres mengierent par plusor foiz. Cele fu la table qui sostenait les cors et les ames de la viande dou Ciel. A cele table sistrent li frere qui estoient une meisme chose en cuer et en ame; dont David li prophetes dist en son livre une mout merueilleuse parole: "Mout est, fist il, bonne chose quant frere habitent ensemble en une volenté et en une huevre". Par les freres qui a cele table sistrent fu pes et concorde et patience, et toutes bones huevres pot len bien en aux voir. Et icele table establi li Aigniax sanz tache qui fu sacrefiez por nostre redemption».

¹⁰⁰ *Tavola Ritonda*, § CIX, p. 432.

riceivere morte o passione per lo suo santo amore», rimarcando così come essa coincida con la *quête* dei cavalieri.

Diversa era invece la presentazione dell'impresa del Graal nel *Tristan en prose*, della quale si coglie (soprattutto nella V.I) il condizionamento che essa esercita all'interno della vicenda arturiana e tristaniana.

Pour achoison de ceste queste et des preudomes qi mort i estoient, vint le roi Marc de Cornoaille dedens le roiaume de Logres, a grant pooir et a grant force de gent, et destruit adonc une grant partie de la Grant Bretagne et torna en feu et en fenble, et assegia le roi Artus dedens Camaalot ou il le cuidoit prendre a fforce. Mes puis s'en parti honteusement. A celle voie q'il fist el roiaume de Logres, conquesta il ma dame Yselt que monseignor Tristan li avoit tolue, et l'envoia en Cornoaille. Monseignor Tristan, qi el roiaume de Logrez estoit ne de tout celui fet ne savoit encore riens, quant il sot q'il avoit einssi ma dame Yselt perdue, il dit q'en le rëaume de Logres, puis qe sa dame n'i estoit, n'i demorroit il plus. Et il se mist erraument a la voie, et tant fist qe en Cornoaille torne, ou il dura petit plus, car li rois Marc le feri a mort. Et en celle ferue a mort, ce fu damage a toute chevalerie, por qoi je di voirement qe monseignor Tristan, por achoison de la queste del Saint Graal, morut¹⁰¹.

A causa della *queste* del Graal nella quale trovano la morte tantissimi uomini valorosi, il re Marco può insidiare il reame di Logres. Tutto il resto del racconto è un apocalittico “effetto domino” innescato dall'inserimento del Graal: il re Marco comincia questa guerra dalla quale esce vergognosamente sconfitto, ma ha comunque l'occasione di sottrarre Isotta a Tristano e di spedirla in Cornovaglia; questo fatto produce l'allontanamento di Tristano dal reame di Logres, il ritorno alla corte di Tintoil e il ferimento a tradimento da parte dello zio, che lo condurrà alla morte. Ecco spiegato «por qoi je di voirement qe monseignor Tristan, por achoison de la queste del Saint Graal, morut». Secondo la prospettiva offerta dalla prima versione, la *quête* religiosa agisce principalmente come un acceleratore narrativo, oltre che come vera e propria *causa prima*, delle *quêtes* profane.

La seconda Tavola presentata dalla *Tavola Ritonda* è invece quella di Giuseppe d'Arimatea. Nella *Queste* il racconto è molto scarno: «Après cele table fu une autre table en semblance et en remembrance de lui. Ce fu la Table dou Saint Graal, dont si grant miracle furent jadis veu en ceste païs au tens Joseph d'Arimacie, au comencementz que crestientez fu aportee en ceste terre, que tuit preudome et tuit mescreant devoient avoir toz jorz»¹⁰². La *Tavola Ritonda*, invece, introduce un particolare di grande rilievo in merito al contenuto

¹⁰¹ *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de France)* [V.I], ed. M. Léonard, Fr. Mora, *Du départ en aventures de Palamède à l'issue du tournoi de Louveserp jusqu'au combat de Tristan et de Galaad*, IV, Paris, Champion, 2003, § 108, pp. 92-93. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/4.

¹⁰² *La Queste del Saint Graal*, pp. 74-75.

dell'ampolla del Santo Graal: il «sangue non v'era, imperò che, lo dì che Cristo risucitò, il santo sangue si partì dalla terra e ricongiunsesi collo corpo o colla divinità: la quale grazia del santo Vagello fece Giuseppe e suoi discepoli pronti e arditi e fermi nella fè di Cristo». Notevole inserzione della *Tavola Ritonda*, assente in tutti gli altri testi tristaniani, che mostra quanto fosse importante fornire una versione aggiornata delle antiche convinzioni. Viene invece obliterato, per il momento il resoconto dei miracoli di Giuseppe e la descrizione del *Siege Redoutez*, che vengono ripresi al § CXVII della *Tavola Ritonda*. Nel *Tristan en prose*, per esempio, Hector spiega a Perceval che «li Sains Graax, si est li vaissiaus u Nostres Sires menga l'aingnel le jour de Pasques avoeuques ses disciples, en la maison Simon le liepreus. Lors li cont comment Joseph d'Arimatee l'aporta el roiaume de Logres»¹⁰³. In questo caso, la fonte dell'aggiornamento dottrinale fornito dalla *Tavola Ritonda* sembra essere San Tommaso¹⁰⁴, secondo il quale, appunto, il Vasello conterrebbe in realtà la terra dove il sangue di Cristo cadde e il vino impiegato per lavare le piaghe della passione¹⁰⁵. Nuovamente i seguaci di Giuseppe d'Arimatea, protagonisti, secondo la leggenda, dell'evangelizzazione delle Isole Britanniche, sono descritti come «discepoli pronti e arditi e fermi nella fè di Cristo».

Si arriva dunque alla Terza Tavola, la Tavola Rotonda, costruita grazie a Merlino. La *Tavola Ritonda* non si preoccupa di aggiungere informazioni circa la *senefiance* della tavola arturiana, per non sovrapporsi a quanto spiegato poco sopra. Indicazioni che invece si leggevano nella *Queste del Saint Graal*:

Après cele table fu la Table Reonde par le conseil Merlin, qui ne fu pas establie sanz grant senefiance. Car en ce qu'ele est appelee Table Reonde est entendue la reondece del monde et la circonstance des planetes et des elemenz el firmament; et es circonstances dou firmament voit len les estoiles et mainte autre chose; dont len puet dire que en la Table Reonde est li monde senefiez a droit. Car vos poez veoir que de toutes terres ou chevaleries repere, soit de crestienté ou de paiennie, viennent a la Table Reonde li chievalier¹⁰⁶.

Si è detto come sia soprattutto verso la conclusione del romanzo che il compilatore senta il peso della *quête*, e non solo quella del Graal, che pure ha l'effetto di imprimere alla *Tavola Ritonda* una svolta moraleggiante. Gli innumerevoli interventi apposti come commento al testo richiedono uno sguardo d'insieme che ne sistematizzi organicamente il significato, come

¹⁰³ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. E. Baumgartner, M. Szkilnik, *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières aventures de la Queste du Graal*, VI, Genève, Droz, 1993, § 65, p. 183. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/6.

¹⁰⁴ Cfr. E. Trevi, *La Tavola Ritonda*, p. 748.

¹⁰⁵ Cfr. P. Breillat, *Le manuscrit Florence Palatin 556* cit., p. 351.

¹⁰⁶ *Queste del Saint Graal*, pp. 76-77.

nel caso del resoconto sulle tre Tavole. Quando infatti Tristano è vicino a esalare l'ultimo respiro («io mi rendo e sono vinto e più non mi difendo»¹⁰⁷), il compilatore decide di preparare i propri lettori alla morte del protagonista risolvendo alcune questioni rimaste in sospeso, in particolare in merito alla posizione nella quale collocare Tristano rispetto agli altri eroi della cavalleria. La fonte del panegirico tristaniano è sempre il libro di Piero di Savoia e di Gaddo de' Lanfranchi¹⁰⁸, e le *quaestiones* affrontate dal compilatore sono quattro. Sgombrato il campo dall'idea che Tristano possa essere stato mai sconfitto o aver ricevuto mai alcun disonore da eroi della stirpe dei giganti o della Tavola vecchia («e delle dette oppenioni, i' libro ch'i' ò detto, no' si disfinisce, e dice così: che dà sentenzaia, che messer Tristano con alcun cavaliere della Tavola Vecchia combattè per la Valle Bruna, per la Valle Franca; e da neuno ebbe disinore: per forza d'arme, trasse a fine messer Brunoro lo Bruno, lo quale fu il fiore della Tavola Vecchia; e trasse a fine più e più giganti, ch'erano a quel tempo»¹⁰⁹), il compilatore toscano passa a considerare il rapporto con Lancillotto e con Galaad.

La seconda openione è, che alcun dice che Lancialotto fu il migliore cavaliere del mondo e pari di Tristano; ma nel nostro libro non si pone nè si truova che mai messere Lancialotto a giostra avesse uno vantaggio sopra Tristano, che Tristano non avesse un altro sopra di lui; e mai non combatterono di spada, pure che la battaglia avesse durata, che da Tristano venisse lo riposo.

La terza openione si è, che messer Galasso fu il miglior cavaliere del mondo; e lo nostro libro così afferma, dicendo di messer Gallasso: - Fu il migliore quanto in grazia e a vertù e a forza di prodezza; lo quale procedea dallo Spirito Santo; non dico da forza materiale, la quale procede d'ardire di cuore -. Chè sappiate che Gallasso ebbe in sè una grazia più che gli altri cavalieri, per la quale grazia fu appellato il migliore cavaliere del mondo; e per tale grazia era vincitore delle battaglie; e però non è da mettere in fra i cavalieri che combatteano per amore di dame e di damigelle¹¹⁰.

Più che affermare la superiorità di Tristano su Lancillotto, il compilatore presenta i due cavalieri in una condizione di assoluta parità, che non consente di decretare chi sia il migliore tra i due. Qui sembra esserci quasi un'allusione al filone concorrenziale del *Lancelot en prose*, che circolava contemporaneamente in Italia pur senza lo stesso successo del *Tristan*. Il rapporto con Galaad è decisamente più complesso da affrontare. La soluzione risiede nell'impostazione del problema su due differenti livelli, che riscrivono i termini della

¹⁰⁷ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 501.

¹⁰⁸ *Ibidem*: «Ma tutta via, elle furono e sono quattro openioni per quegli che si diletano i' tali cose d'udire: e delle dette quattro oppenioni si dàe sentenzaia la fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano; il quale libro fu in principio di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primerano de' re di Francia; ed al presente, di messer Gaddo de' Lanfranchi da Pisa».

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 502.

¹¹⁰ *Ibidem*.

cavalleria celeste e di quella terrena. Galaad è animato dalla grazia divina, ne è l'emissario in terra, profeta e vicario di Cristo: la sua forza è di natura spirituale e la missione del cavaliere vergine non può essere confusa con quella dei cavalieri erranti, che, immancabilmente, esibisce una componente erotica.

E lo esempio abbiamo da Davit re e profeta; che, dappoi che gli fu perdonato il peccato, avea la grazia di Dio, e fu vincitore e sconfisse Farone, lo quale aveva trenta cotanti gente di lui; e però parla bene l'Apóstolo quando dice, che incontra a Dio neuno puote risistere¹¹¹.

L'intromissione dell'*exemplum* biblico prolunga la *senefiance* della missione di Galasso. L'*exemplum* serve inoltre a sopprimere ogni messaggio trasgressivo, in questo caso il messaggio dell'inferiorità cavalleresca di Galaad o, al contrario, l'idea che la sua superiorità sia unicamente segno della benedizione divina che opera in lui. La storia di Davide si presta alla perfezione perché è, come Tristano, un musico che suona la cetra e perché è il pastorello che sfida con l'astuzia il gigante. Il peccato al quale si fa allusione non è chiaro, anche se spesso David è associato alla lussuria e alla crudeltà, come si evince dalla lettura delle *Questioni filosofiche*: «ke David ve perdeo sì el senno ke sopra l'adulterio perpetrò tradimento e homicidio»¹¹². Quello di Davide è uno dei tipici casi di uomini che si allontanano da Dio e che poi lo ritrovano perché «incontro a Dio niuno può risistere». Infine, arriva la quarta *openione*.

Imperò il nostro libro pone e dà sentenza, che messer Tristano fu lo più pro' cavaliere mondano e 'l più ardito che mai natura formasse: e questa si è la quarta openione. E credesi che s'egli fosse vivuto quanto comunamente vivettono gli altri cavalieri, egli s'averebbe fatto temere a tutte maniere di gente. E di ciò vi do uno piccolo esempio: chè sapere dobbiamo che che non puote essere neuna grande nè forte battaglia, s'ella non è di grande durata; e niuna battaglia fece mai Tristano ch'avesse durata, ch'egli non ne fosse vincitore. E in ciò si dimostra ch'egli fu pro' e savio combattente, e fu il più vigoroso e 'l più ardito e lo più cortese e lo più bello e 'l più leale cavaliere che mai cignesse spada; e per cotale virtù, della sua morte fu un grandissimo danno¹¹³.

L'ennesima spiegazione delle qualità che connotano la superiorità di Tristano non è altro che l'eco delle riflessioni che avevano accompagnato la morte di Tristano.

Imperò che sappiate, che lo colpo che lo re Marco diede a Tristano, sì fu mortale e pericoloso e molto dannoso; e ciò s'appruova per cinque ragioni.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 502-503.

¹¹² *Questioni filosofiche in volgare mediano dei primi del Trecento*, ed. F. Geymonat, II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, p. 153.

¹¹³ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 503.

La prima fu perchè Tristano morì giovane cavaliere: che lo di ch'egli fue ferito, si compieva egli XXXIII anni e due mesi e XIII dì, e di sua ferita vivette XVIII dì. E pongono i maestri delle storie, che se Tristano fosse vivuto anche X anni più, ch'egli, per sua discrezione, none arebbe portato più arme: chè, s'egli l'avesse portate, li cavalieri, per temenza di lui, non si sarebbero più messi in avventura. E anche Tristano fu fiore di bellezze e onore di cortesia e pregio di cavalleria. E anche, per la morte di messer Tristano, venne meno la Tavola Ritonda: imperò che lo re Artus, avendo ricevuto lo grande dannaggio della 'nchiesta, si pensava e credea mantenere e rilevare la detta Tavola colla prodezza di messer Tristano e di messer Lancialotto; ma, per la morte di Tristano, lo re Artù perdè lo vigore e la potenza, e non fu mai di tanto ardire. E anche, per la morte di Tristano, morì la bella e la gentile e la piacente Isotta, la quale passava tutte l'altre del mondo di bellezze. E la quinta ragione perchè di messer Tristano fu gran danno, si fue perch'egli fue verace amante; perch'egli usò l'amore leale mente, e savia mente lo mantenea¹¹⁴.

Collocare la morte di Tristano all'altezza dei suoi trentatré anni rappresenta l'apice della riscrittura agiografica del personaggio. Le spiegazioni successive si soffermano sulle conseguenze della sua scomparsa, come la fine della Tavola Rotonda connessa alla perdita di potere da parte del re Artù, o la morte di Isotta. Ma la dipartita di Tristano comporta anche il definitivo tramonto di un ideale, la scomparsa dell'incarnazione del *verace amante*.

I pochi esempi qui riportati mostrano come gli elenchi delle *res* e delle *quaestiones* coinvolti nella parabola tristaniana diventano, nelle mani del compilatore toscano, la cifra distintiva di una traduzione che aspira a farsi *quête* ermeneutica, ponendo direttamente sotto gli occhi del lettore, *in fieri*, il gioco dell'interpretazione. Le liste e gli elenchi gettano inoltre luce sulla nozione di esaustività alla quale si ispira il progetto di riscrittura del *Tristan en prose*: l'impressione che si vuole suscitare è che nella *Tavola Ritonda* non rimanga nulla che resti sotteso, niente che sia indicibile o che non possa essere quantificato¹¹⁵. Proprio la quantificabilità e la catalogabilità dei *narrabilia*, siano essi oggetti fisici o intellettuali, sembrano suggerire al pubblico che l'autore della *Tavola* è sempre capace di confinare nei limiti di un recinto chiuso i dati che l'ipotesto gli fornisce. Il compilatore toscano ostenta di aver percorso il *Tristan en prose* nella sua interezza, si fregia di averne mappato gli angoli più remoti e di averne glossato i passi oscuri: a lui il merito, reso visibile proprio grazie alle infinite sequenze enumeranti, di aver "messo in forma" le *disiecta membra* del *Tristan en prose*, di averne "musealizzato" quegli oggetti che nel romanzo francese risultavano sparpagliati, salvandoli da un accumulo dispersivo che, in ultima analisi, li avrebbe potuti esporre al rischio di una insanabile perdita di senso.

¹¹⁴ *Ivi*, § CXXVII, p. 497.

¹¹⁵ Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

4. «La credenza di mio nome, io me la riputo in grande mio tesoro»¹¹⁶. Cenni sull'onomastica nella *Tavola Ritonda*

La tendenza a rendere centrale l'apporto dell'onomastica nella costruzione dei propri sistemi semiotici è comune alla narrativa italiana del Due e del Trecento¹¹⁷; tale predisposizione si riscontra specialmente nell'ambito della novellistica, soprattutto in seguito alle sperimentazioni dantesche sul significante. Anche la *Tavola Ritonda* trattiene il riflesso degli orientamenti contemporanei e l'indagine sull'onomastica e la toponomastica nella *Tavola Ritonda* rappresenta l'ennesima angolazione dalla quale osservare il processo di appropriazione e di manipolazione al quale vengono sottoposti luoghi e personaggi del *Tristan en prose*. Si tratta di una prospettiva privilegiata che consente di colmare (almeno parzialmente) il vuoto esegetico lamentato ormai diversi decenni fa da D. Delcorno Branca, che annoverava questa direzione di ricerca tra i *desiderata* che riteneva indispensabile venissero sviluppati in futuro¹¹⁸.

I nomi, specialmente quando “parlanti”, adempiono a diverse funzioni: rappresentano tessere fondamentali nella creazione dell'atmosfera narrativa, risultano gravidi di valenze metaforico-simboliche in grado di gettare luce sul differente assetto testuale e sulla fisionomia dell'opera, spesso sottintendono rapporti intertestuali o esibiscono un valore storico-cronachistico.

L'onomastica può inoltre costituire una proficua via d'accesso per esplorare la dimensione enciclopedica di un testo. Latori di connessioni extraletterarie o di riflessioni metanarrative, i nomi offrono la possibilità di scandagliare un'opera al di là della sua semplice lettura lineare, garantendone un'interpretazione trasversale. Si intende avviare la riflessione sulla questione onomastica nella *Tavola Ritonda*, precisando preliminarmente che si tratta di un argomento che sarebbe impossibile esperire nella sua interezza in questa sede; ci si limiterà dunque a studiare le spie linguistiche del testo senza alcuna pretesa di sistematicità, in modo stocastico, guardando ai nomi come a uno strumento utile per mostrare da un'ulteriore angolazione lo spirito enciclopedico all'opera nella *Tavola Ritonda*.

Pesa naturalmente sulle possibilità di analizzare in modo preciso l'onomastica del testo toscano il forte differenziarsi delle forme nella variantistica che caratterizza le lezioni dei manoscritti. Di questa *varia lectio*, che allontana sensibilmente la grafia dei codici, e che

¹¹⁶ *Tavola Ritonda*, § XXII, p. 81.

¹¹⁷ Importanti sono i lavori di B. Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997 e di L. Sasso, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti, 1990.

¹¹⁸ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani cit.*, pp. 139-140.

rappresenta il prodotto di facili fraintendimenti, da parte dei copisti, di nomi di luogo e di persona spesso del tutto inventati, Filippo-Luigi Polidori fornisce un'ampia campionatura nelle note poste a corredo della sua edizione.

Volendo concentrarsi sui percorsi seguiti dal compilatore della *Tavola Ritonda*, il trattamento che egli riserva ai nomi è riconducibile a due principali tendenze. La prima (e la più vistosa) attiene a un livello strettamente quantitativo. Nella *Tavola Ritonda* si riscontra infatti una lussureggiante proliferazione di nomi, molto più numerosi di quelli, spesso estremamente generici, che si potevano leggere nel *Tristan en prose*. E non si tratta solo di una presenza numericamente più rilevante. L'espansione delle occorrenze nominali nel testo italiano ha l'obiettivo principale di disincagliare il romanzo arturiano dalle secche onomastiche nelle quali sembrava essersi arenato a causa dell'evanescenza della leggenda bretone, insofferente verso ogni forma di riferimento preciso a personaggi e luoghi della contemporaneità. E se l'universo nominale del *Tristan en prose* è sfuggente, indefinito e pressoché del tutto debitore verso i propri principali modelli (*Lancelot en prose* e tradizione tristaniana), nella *Tavola Ritonda*, al contrario, i nomi hanno un forte sapore di realtà, tanto che non sarebbe difficile rinvenire nelle cronache o nei documenti toscani medievali persone e località analoghe a quelle che trovano posto nella riscrittura italiana. Nomi come quelli di Tessina, Losanna, Antonio, Federiel, Palmoano, Rocchetto, Gilierchino, Alcardo inseriscono il testo all'interno di una dimensione marcatamente locale, che contribuisce a naturalizzare la traduzione dal francese, aiutandola ad acclimatarsi nel contesto d'arrivo. Non si può poi escludere che a guidare il consistente intervento sui nomi stia l'intenzione del compilatore toscano di "strizzare l'occhio" a eventuali committenti e lettori. Doveva infatti, con ogni probabilità, suscitare una certa ilarità nel pubblico della *Tavola Ritonda* immaginare questo o quel cavaliere che si districa nello stilizzato e aulico mondo di Tristano e Lancillotto esibendo fieramente un nome che il lettore poteva facilmente collegare con quello del proprio vicino di casa, del parente, dell'amico o del rivale; o, viceversa, poteva forse rappresentare motivo di vanto.

L'altra tendenza che bisogna rilevare nella *Tavola Ritonda* ha a che fare con l'allusività della quale spesso risulta corredata l'apparizione di un nome, allusività che può essere declinata sia su un versante osceno-comico, sia su un piano più strettamente intertestuale. L'inclinazione al gioco dei sottintesi risale fino all'antica poesia francese, ma nel retroterra della *Tavola Ritonda* agisce senz'altro l'impronta delle sperimentazioni dantesche. Lungo la linea dell'onomastica allusiva si può con ogni probabilità inserire un personaggio del tutto secondario, uno dei tanti cavalieri posti a guardia di un ponte, che non a caso si chiama

Euputtalegge¹¹⁹. Trattandosi di una semplice comparsa, la specificazione del nome non si sarebbe resa necessaria; la sua presenza manifesta quindi una valenza connotativa che mira a sottolineare il carattere di violazione della norma di questo cavaliere colpevole, come tanti altri, dell'imbarbarimento delle terre di Logres.

Talvolta i nomi immessi nella *Tavola Ritonda* hanno una vaga coloritura classica. Si avrà modo di soffermarsi sul caso specifico della genealogia di donne che abitano il regno Femminoro e che, come è facile desumere dai loro nomi (Medea, Lavinia, Polissena), alludono alla letteratura greca e latina¹²⁰. Altro ricordo di un *roman antique* è il nome della pianura di Bucifalas¹²¹, che rimanda chiaramente alla città di Bucifala del *Roman d'Alexandre*, città simbolo della fortezza inespugnabile, perfetta da un punto di vista difensivo.

Pochi esempi confermeranno poi il ricordo onnipresente della *Commedia*, in grado di condizionare direttamente l'onomastica della *Tavola Ritonda*. Che uno dei personaggi sia battezzato Alchino (marito di Agretta, liberato da Tristano dalla prigionia alla quale lo aveva costretto il gigante Lucano¹²²) potrebbe sottintendere un rimando al nome di uno dei demoni Malebranche, quell'Alichino che compare in *Inferno XXI* (v. 118), e che viene poi menzionato ancora in *Inferno, XXII* (v. 112). L'etimologia di questo nome è ipotizzata nel XV secolo da Cristoforo Landino, che spiega come i dieci demoni servano al poeta per «exprimere varii affecti et operationi et effecti de' barattieri. Alchino è la inclinatione ad tal vitio, "quia alios inclinat"»¹²³. Allo stesso modo potrebbe dipendere da una reminiscenza dantesca (*Paradiso*, VI, vv. 13-18) la menzione di Papa Agabito¹²⁴, che la *Tavola Ritonda* immagina conceda l'indulgenza a chi pregherà per la salvezza di Tristano e Isotta, vittime loro malgrado di un amore adulterino al quale non si poterono opporre.

E simiglianti si crede che facesse papa Agabito, il quale fu dopo di lui, e resse il papato e portò il manto I anno e III mesi e XVIII dì. E 'ntendendo egli della morte di messer Tristano e di Isotta, e sappiendo che loro peccare era stato per opera d'incantamento, e no' per altra malvagia volontà, egli si mosse a compassione, e concedette alcuna indulgenza a chi pregava Iddio per le loro anime¹²⁵.

¹¹⁹ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 217.

¹²⁰ Si rimanda al § II, 4.2, "Il mito di Medea nella *Tavola Ritonda*. Un'onomastica che disegna nuove genealogie".

¹²¹ *Tavola Ritonda*, § CI, p. 402, e § CII, p. 403.

¹²² *Ivi*, § LXXIV, p. 271.

¹²³ Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

¹²⁴ *Tavola Ritonda*, § CXXXIII, p. 514.

¹²⁵ *Ibidem*.

I nomi acquisiscono un significato specifico all'interno dell'organismo della narrazione poiché "fanno sistema", agevolando la stratificazione del significato e indicando percorsi interpretativi privilegiati. Il caso offerto dalla *Tavola Ritonda* è particolarmente eloquente in quanto il suo autore è un vero e proprio onomaturgo: quello dei nomi è uno dei campi nei quali si concede più innovazioni.

Il protagonista stesso è al centro di un campo di forze che si irradiano dal suo nome. Se il nome che la madre impone a Tristano segnerà in modo quasi deterministico il suo destino, la *Tavola Ritonda* immagina che il fratellastro, nato dalle seconde nozze di Meliadus e oggetto di un amore materno tanto smisurato da diventare insano, si chiami Allegheno¹²⁶. Il vezzo retorico di opporre onomasticamente i due fratelli forgiando per l'occasione un'antitesi etimologica sostanzia il testo sottolineando la crudeltà della matrigna di Tristano, che attraverso il nome del fratellastro sembra voler ricordare a Tristano di essere stato la causa della morte della madre.

Se all'imposizione del nome non potrà sfuggire, la *Tavola Ritonda* immagina però che Tristano sia libero di eleggere la propria patria d'elezione, e si pone infatti a spiegare perché un cavaliere originario del Leonois decida deliberatamente di presentarsi come Tristano di Cornovaglia:

Si disse a loro ch'era appellato Tristano di Cornovaglia. Ma chie mi domandasse perchè Tristano non diceva che fosse di Lionis, essendovi nato, io dirò che per due ragioni poteva l'uomo a quel tempo approvare suo titolo: la prima, dov'egli nascea: la seconda, dov'egli si facea cavaliere. E però Tristano amava tanto sua cavalleria, ch'egli s'appellava di Cornovaglia, perchè quivi egli era statovi fatto cavaliere¹²⁷.

Questa scelta, nel *Tristan en prose* come nella *Tavola Ritonda*, non sarà priva di conseguenze, perché il dato geografico non è quasi mai, nel mondo arturiano, del tutto neutro. La decisione di portare le insegne del reame di Cornovaglia rappresenta infatti, per chi si appresta a viaggiare tra le contrade del reame di Logres, un vero e proprio marchio d'infamia. Lo stigma nasce fin dal *Tristan en prose*, laddove il confronto con l'intertesto tristaniano consente di mettere in risalto come, al pari del suo sovrano, anche la Cornovaglia subisca un processo dispregiativo nel passaggio dalle versioni metriche della leggenda alla compilazione in prosa. La reputazione che circonfonde il re Marco si riverbera sul suo popolo, talvolta acquisendo le fattezze di un pregiudizio infondato, altre volte manifestando la profonda lontananza dei Cornovagliesi dall'etica prevista dalla cavalleria errante. Lo stesso re Artù, in

¹²⁶ *Ivi*, § XIV, p. 48.

¹²⁷ *Ivi*, § XXX, p. 111.

una lettera che indirizza a Tristano, non cela la propria cattiva considerazione della Cornovaglia:

A vous Tristran, ki par prouheche
Et par vostre grant hardieche
Ostastes ja du grant servage
Et du dolereus quivertage
Cornuaille le tres caitive,
Ki en felonnie s'avive
Et en traïson tous jours maint,
Je, rois Artus, ki home maint
Ai hounéré a mon pooir,
Mant salus!¹²⁸

Gli esempi tratti dal *Tristan en prose* potrebbero essere molto numerosi¹²⁹, perché il tema è sviluppato in modo ricorrente nel testo francese. Mentre il compilatore italiano si sente in dovere di motivare ai propri lettori le ragioni dell'inspiegabile decisione di Tristano di portare le insegne di Cornovaglia nonostante tale scelta si riveli sistematicamente controproducente (specialmente quando si trova ad affrontare i duelli in incognito e gli avversari lo deridono per la sua provenienza), nel *Tristan en prose*, al contrario, Tristano, esasperato e disgustato dalla pavidità dei Cornovagliesi, i quali vorrebbero far ricadere su di lui l'onere e il peso della guerra contro i Sassoni, rigetta apertamente l'iscrizione a un popolo tanto vile:

Je ne sui pas de Cornuaille! Je me sui ja plusieurs fois combatus en camp seul a seul pour l'ounor de Cornuaille. Maint grant travail en ai sousfert, et mis mon cors en mainte grante aventure et perilleuse, ne onques a nul jour guerredon n'en oi se mauvais non. Je di tout apertement que je plusieurs fois ai Cornuaille jetee de mortel peril et de pardurable honte. Ne onques a jour de ma vie ne poi courtoisie trouver en Cornuaille¹³⁰.

E infatti molto spesso nel *Tristan en prose* egli si presenta come *Tristan de Loenoys*, cioè con il soprannome toponimico che lo ricollega al padre e non allo zio. Nella *Tavola Ritonda*, invece, è insistita la volontà di chiarire questa scelta di campo.

Io sono fermo, che innanzi ch'io mi parta di questa contrada, di provar mia persona in fatti d'arme; chè per altro non ci sono io venuto, se non per sapere se gli cavalieri arranti dello re Artù sono così prodi come sono quelli dello re Marco di Cornovaglia¹³¹.

¹²⁸ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. J-CI. Faucon, *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai «Voir disant»*, IV, Genève, Droz, 1991, § 171, pp. 261-262. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/4.

¹²⁹ E per questi rimando a F. Plet-Nicolas, *La création* cit., pp. 326-328 e pp. 449-450.

¹³⁰ *Tristan en prose*, V.II/4, § 228, pp. 326-327.

¹³¹ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 216.

È questa la risposta che Tristano fornisce a Chieso lo Siniscalco (che fa le veci del re Artù scomparso nella foresta), il quale si stupisce che per le foreste di Logres si aggirino, in cerca di avventura¹³², i cavalieri della Cornovaglia: «che bene è vituperato questo paese a disonore de' cavaliere arranti, quando in questo tale paese venite o entrate; chè, per mia fè, gli cento di voi non vagliono uno in fatti d'arme»¹³³. Quando poi Tristano sconfiggerà Chieso in duello, Tristano non riuscirà comunque a raggiungere l'obiettivo di restaurare e difendere l'onore della Cornovaglia, perché Chieso troverà una consolazione per la propria sconfitta nella scoperta che l'avversario non sia in realtà cornovagliese, bensì provenga dal Leonois:

Del danno mio assai m'incresce assai; ma considerando d'essere stato abbattuto dallo più prode cavaliere del mondo, non ne sono troppo avergognato: imperò ched egli si è lo pro' messer Tristano di Lionis; lo più cortese, ardito e 'l più pro' cavaliere del mondo¹³⁴.

Privandolo dell'etichetta relativa al luogo dell'addobbamento e ripristinando la marca "ereditaria", Chieso sta così sancendo la distanza di Tristano da un nome che non gli rende giustizia, perché la vergogna del re Marco ricade direttamente sul suo popolo:

Che possa essere morto lo re Marco, e quanti cavalieri nacquero mai in quello paese! però che gli uomini sono vili, superbi e avari; e le femmine bevitrici, menzoniere e meretrici¹³⁵.

Ragionamento che il compilatore attribuisce a Chieso, ma che qualche episodio prima aveva egli stesso formulato per commentare la sequenza del corno incantato¹³⁶, che proviene sì dal *Tristan en prose*, ma che non è fatta oggetto di una simile riflessione nel testo francese. Si tratta di quella prova di castità, il cui nucleo tematico discende direttamente dall'operetta tardo-duecentesca del *Lai du cor*¹³⁷, attribuita ad un certo Robert Biket e caratterizzata da una chiara venatura misogina. Quando, nella *Tavola Ritonda*, solo 13 dame Cornovagliesi, delle 638 sottoposte alla prova del corno, forniscono la dimostrazione della propria fedeltà coniugale poiché sono le sole capaci di bere il vino contenuto nell'oggetto magico senza rovesciarselo sul petto, il compilatore offre la propria spiegazione:

non se ne truovò a quella pruova liali se none tredici; e quelle non erano sufficienti per più loro cagioni, sì che era rimasto per quella cagione: ma la volontà aveano non di meno

¹³² Sull'importanza della strada come teatro delle avventure arturiane, si veda N. Andrieux-Reix, *Hautes routes de l'aventure: les voies et chemins du Tristan en prose*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches* cit., pp. 7-31.

¹³³ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 215.

¹³⁴ *Ivi*, p. 220.

¹³⁵ *Ivi*, p. 217.

¹³⁶ *Tristan en prose*, Curtis II, § 529.

¹³⁷ Robert Biket, *Il corno magico*, ed. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

interamente come l'altre; ma perchè non erano convitate, però ristava. Ma credo che al paese ciò addivenisse per cagione che le dame vi sono molte grandi bevitrici, bugiarde e ghiotte, e bene pacchianti di roba, più che altre dame lussuose: gli uomini begli, e vili di loro persone, e poco atanti nelle armi e poco valorosi; ma molto erano arroganti, avarissimi¹³⁸.

La misoginia del *lai* francese si tramuta qui nello strumento di un'aperta critica verso i Cornovagliesi. Interessante il commento in merito a quelle tredici dame che riescono a bere dal corno fatato senza versarne il contenuto: se si sono mantenute fedeli, sostiene il compilatore, è solo perché non hanno avuto occasione di cadere in tentazione, in quanto non *convitate*, cioè non corteggiate. Non si fa dunque distinzione tra le dame che si sono realmente macchiate di adulterio e le dame che, al contrario, avrebbero in realtà ceduto alla tentazione se solo si fosse presentata loro l'occasione di essere al centro dell'attenzione maschile. Anche Ariosto riprende questo spunto folklorico nell'episodio del nappo fatato dell'*Orlando Furioso* (§§ XLII-XLIII): il paladino Rinaldo rifiuta di bere dal calice fatato per conoscere la fedeltà di Clarice, rinunciando così, come sottolinea Pio Rajna, «alla ricerca della verità in materia d'amore, con la coscienza che i rapporti umani debbano abbandonare la pretesa della totale trasparenza e accettare invece le zone d'ombra in nome della reciproca tolleranza ("Pensò e poi disse - Ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar cercasse")»¹³⁹.

In altri casi, cogliendo nel segno del gusto medievale per l'onomastica, il compilatore toscano amplifica il meccanismo che tendeva a conferire un forte rilievo al nome nel romanzo medievale, e così si diverte a coniare per Tristano pseudonimi sempre nuovi e altamente evocativi. Per il re Languis, il sovrano d'Irlanda padre di Isotta la Bionda, Tristano diventa il *cavaliere celestiale* in grado di salvare l'onore dell'Irlanda al torneo bandito dal re di Scozia («Iddio Padre mandò dal nostro lato uno cavaliere celestiale, colle insegne tutte bianche; il quale tanto fece d'arme, che mai cavalier per uno dìe non fece la metade: e quegli è colui che àe vendicata nostra onta e oltraggio»¹⁴⁰). Nel momento in cui il sovrano gli ingiunge di rivelare il proprio nome, Tristano decide di tenerlo celato e solo nella *Tavola Ritonda* si ribattezza con uno pseudonimo:

Sire re Languis, io vi priego per cortesia, che voi mi dobbiate perdonare se io non vi dico ora mio conveniente; imperò che la credenza di mio nome, io me la riputo in grande mio

¹³⁸ *Tavola Ritonda*, § XLIII, p. 159.

¹³⁹ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876, p. 573.

¹⁴⁰ *Tavola Ritonda*, § XXII, p. 81.

tesoro: e 'l mio nome si può dire Lo lontano cavaliere¹⁴¹ imperò ch'io sono di molto lontano paese¹⁴².

Qui il compilatore toscano non fa che riproporre il principio cardine della *retardatio nominis*, che la letteratura arturiana ha modo di declinare in infinite varianti specialmente in concomitanza con i tornei o nei duelli, occasioni nelle quali il cavaliere è tenuto a perpetuare l'alone di tabù che in una società guerriera circonda il nome e la forza che gli è associata. Lo stesso Lancillotto, quando deve entrare nel campo di Artù, non rivela il proprio nome, ma «facevasi chiamare: il Cavaliere colla spada d'arcone»¹⁴³. Anche il suo nome affonda le proprie radici nell'*interpretatio nominis*, strumento raffinato, ricco di potenzialità descrittive e narrative, di una letteratura *languagière* che ama riflettere su se stessa e che assegna grande importanza al potere della parola: «fecelo battezzare e poseli nome Lancilotto (ciò volse dire: cavaliere lancia et di spada assai saggio e dotto)»¹⁴⁴.

Nel nome può essere racchiuso il destino di un personaggio, poiché in esso il Medioevo vede lo scrigno che ne suggella e custodisce l'identità. Ma anche la toponomastica, nella *Tavola Ritonda*, si presta ai giochi letterari di un testo perennemente in bilico tra verità e finzione, e contribuisce a sottolineare l'anfibia e polisemica natura di un'opera che guarda alla Francia senza mai dimenticare il pubblico toscano al quale si rivolge.

4.1 La toponomastica

Nella *Tavola Ritonda* è la toponomastica il settore nel quale si manifesta in modo più visibile lo stravolgimento radicale della geografia del testo francese, il cui principale intento è quello di rendere i riferimenti ai luoghi della leggenda meno estranei all'orecchio di un lettore italiano.

Si noti, per esempio, ciò che avviene quando Tristano viene ferito dalla saetta avvelenata scoccata dall'Amoroldo di Irlanda: mentre nel *Tristan en prose* «Tristanz se couche maintenant qu'il est venuz en l'ostel son oncle»¹⁴⁵, nella *Tavola Ritonda* «per più suo agio, sì fae portare al grande palagio di Riano, lo quale era fuori di città, alla riva del mare»¹⁴⁶. Riano è attualmente un comune in provincia di Roma, la cui fondazione sembra però essere molto antica se si accetta l'etimologia proposta da A. Nibby, secondo il quale «si deduce da un'ara

¹⁴¹ Nello stesso modo Tristano viene definito nella lettera che Alielle e Agalone inviano al re Artù dopo il processo al sovrano Languis (*Tavola Ritonda*, § XXXI).

¹⁴² *Ivi*, § XXII, pp. 82-83.

¹⁴³ *Ivi*, § IX, p. 27.

¹⁴⁴ *Ivi*, § VI, p. 14.

¹⁴⁵ *Tristan en prose*, Curtis I, § 305, p. 154.

¹⁴⁶ *Tavola Ritonda*, § XIX, p. 72.

di Giano, ARA IANI; ma questa congettura non si appoggia ad alcun documento, e solo ad una lontana somiglianza di suono; certo è che il nome attuale deriva da quello di *Castrum Raiani*, e *Castrum Reiani*, che portò ne' tempi bassi»¹⁴⁷. La prima menzione di Riano – che all'epoca doveva molto probabilmente avere le dimensioni di una piccola borgata – risale al 1169; «posseduta almeno in parte da Giovanni Ronzione e da Berardo suo fratello, i quali con pubblico istromento [...] donarono il dominio e la loro porzione del castello con tutte le sue pertinenze, e con ciò che ivi possedevano, tanto a titolo di eredità, quanto a titolo di locazione a papa Adriano IV»¹⁴⁸. Varie carte successive mostrano che «sul principio del secolo seguente, cioè l'anno 1203, Riano si enumera da Innocenzo III insieme con tutti gli altri beni del monastero di S. Paolo»¹⁴⁹. Anche la *Nuova Cronica* (1348) di Giovanni Villani menziona un conte da Riano, che figura tra i cavalieri che fanno parte del seguito che accompagna l'ingresso a Firenze di «Carlo duca di Calavra e primogenito del re Ruberto re di Gerusalem e di Cicilia [...] colla duchessa sua moglie e figliuola di messer Carlo di Valos di Francia» il 30 Luglio 1326¹⁵⁰.

Il compilatore della *Tavola Ritonda* si preoccupa di creare un preciso scenario anche per un episodio che non trova corrispondenza nel *Tristan en prose*, come quello in cui Tristano vendica la morte del proprio padre. Tristano vuole raggiungere la Cornovaglia per portare dallo zio la promessa Isotta, ma una volta in mare, «andando eglino alla guida degli venti, el tempo si cominciò a cambiare; sicch'eglino non si condussero là ove eglino voleano andare, anzi arrivarono nello reame del Lionis»¹⁵¹. Tristano non perde tempo e coglie al volo l'occasione offertagli da questo imprevisto cambio di rotta: «si fae insegnare lo castello di Bridoa, del quale castello erano signori quegli cavalieri che aveano morto lo re Meliadus suo padre»¹⁵². Il nome del castello di Bridoa ricorda la menzione che figura negli *Ordinamenti, provvisioni e riformagioni del Comune di Firenze volgarizzati da Andrea Lancia (1355-1357)*¹⁵³, dove al capitolo XVIII viene redatto l'estimo del contado e del distretto di Firenze e compare quindi un lungo elenco di popoli, ville, comuni del fiorentino. Qui compare il nome

¹⁴⁷ A. Nibby, *Analisi Storico-Topografico-Antiquaria della Carta de' Dintorni di Roma*, III, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1849, p. 11.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, II, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1990-1991, libro X, cap. 1, p. 5.

¹⁵¹ *Tavola Ritonda*, § XXIV, p. 88.

¹⁵² *Ivi*, pp. 88-89.

¹⁵³ *Ordinamenti, provvisioni e riformagioni del Comune di Firenze volgarizzati da Andrea Lancia (1355-1357)*, ed. L. Azzetta, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2001.

del popolo di S. Brida Colognole¹⁵⁴, mentre del Piovere di S. Martino Lobaco fa parte il popolo di S. Brida di Sopra e quello di S. Brida di Sotto¹⁵⁵.

L'invenzione di nuovi toponimi risalta con maggiore evidenza quando coinvolge i luoghi simbolo della leggenda tristaniana. Il grande torneo di Louverzep è uno di questi, perché rappresenta l'ultimo imponente raduno bandito dal re Artù prima della partecipazione dei cavalieri erranti all'impresa del Graal, avventura che porterà la Tavola Rotonda a un irreversibile declino. Il torneo nasce dal desiderio di Artù di vedere la regina Isotta; il sovrano sa che Tristano non rinuncerà a prendervi parte e che condurrà con sé la regina d'Irlanda.

Imperò che, a quel punto, lo re s'è diliberò di fare uno grande torneamento davanti al bel castello di Verzeppe, lo quale castello era in uno molto bello piano, intorniato intorno d'uno grande fiume, lo quale s'appellava lo Lago Soriano; ed era quello castello presso alla Gioiosa Guardia a venti leghe, e presso a Camellotto a quarantaquattro leghe¹⁵⁶.

Il toponimo Soriano ricorre anche per indicare il mare che circonda l'isola di Vallone, la cui dama, che aveva tentato di ingannare Merlino, era stata da lui mandata ad abitare nell'isola, «nel mare Soriano»¹⁵⁷. Più avanti, quando la *Tavola Ritonda* si soffermerà su questa dama, Escorducarla, il compilatore non mancherà di ricordare che il mare che circonda l'isola di Vallone si chiama Soriano¹⁵⁸. Anche Soriano è un nome che rimanda a un luogo realmente esistente. Nel Medioevo, infatti, nel territorio di Soriano nel Cimino¹⁵⁹, nel Lazio, erano presenti numerosi borghi rurali, ma il vero sviluppo del territorio, già reso vitale grazie alla presenza dei benedettini, coincide con l'erezione, intorno alla metà del XIII secolo, della torre-fortezza dei Guastapane, che divennero feudatari di Soriano. Nel 1278, a causa delle accuse di eresia che gravano sui Guastapane, il papa Niccolò Orsini sottrae loro la rocca di Soriano. Il feudo soriano rimarrà in mano agli Orsini fino al 1366. Lo stesso Dante ricorda proprio Niccolò III nel canto XIX dell'*Inferno* («e veramente fui figliuol de l'orsa, / cupido si per avanzar li orsatti», vv. 70-71), collocandolo nella bolgia dei simoniaci, a causa della sua cupidigia e della sua mancanza di rispetto verso le cose sacre. In un testo come la *Tavola Ritonda*, che moltiplica le allusioni alla *Commedia*, il riferimento a Soriano potrebbe allora essere posto in diretto collegamento con la famiglia degli Orsini.

Un altro nome altamente evocativo è quello di Corsignano. Tra le prerogative imprescindibili dell'autorità regia vi è anche la magnanimità, caratteristica che certo non

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 163.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Tavola Ritonda*, § XC, p. 347.

¹⁵⁷ *Ivi*, § LIX, p. 223.

¹⁵⁸ *Ivi*, § LXXXVII, p. 324.

¹⁵⁹ Cfr. S. Cappelli, A. Nemiz, *Soriano nel Cimino tra storia e folklore*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

difetta al re Artù. Al messo incaricato di portargli la lettera che contiene il resoconto fornito da Alielle e Agalone (i due sovrani che lo sostituiscono durante la sua assenza per il viaggio in Francia) circa la prodezza di Tristano, il sovrano fa dono di un castello.

E anche lo re Artus, per maggiore nobilitade, fece cavaliere lo donzello che apportata gli avea la lettera, e sì gli donò uno bello e nobile castello, il quale era appellato Cosignano; e messer Lancialotto gli dona arme e cavallo¹⁶⁰.

La menzione di Cosignano rimanda con ogni probabilità al piccolo borgo del Senese, Corsignano in Val d'Orcia, fortificato nel XIII secolo proprio dai Senesi e dato in feudo alla famiglia dei Piccolomini. Nel XV secolo, Enea Silvio Piccolomini, divenuto papa Pio II, coltivò l'ambizioso progetto di trasformare Corsignano nell'ideale di città elaborato dalla cultura rinascimentale, proposito al quale fece seguito il cambiamento del nome della città in quello attuale di Pienza (città di Pio).

Altrove viene invece menzionato il castello di Sidravalle, dove Tristano e Lancillotto incontrano «uno antico cavaliere, lo quale era stato della Tavola Vecchia, signore di quella contrada, e ora, per paura, era fedele agli due giganti»¹⁶¹, che signoreggiano nella Valle Pericolosa. Si può ipotizzare che qui il compilatore della *Tavola Ritonda* faccia riferimento all'attuale Serravalle Pistoiese (*Castrum Serravallis*), divenuto un centro strategico importante nel XII secolo grazie all'iniziativa del Comune di Pistoia che si adoperò per la sua fortificazione. Proprio grazie alla sua posizione, tra Montecatini e Pistoia, nel 1302 fu teatro degli scontri tra Guelfi Bianchi e Neri, ai quali forse allude lo stesso Dante in *Inferno* XXIV (vv. 145-148). Nel Trecento Serravalle passò in mano ai Lucchesi, mentre a partire dal 1351 divenne dominio fiorentino¹⁶². Serravalle è nella *Tavola Ritonda* il luogo abitato dai giganti bifolchi, che «s'armano di scudi e di mazze, chè altre arme none usavano»¹⁶³, che «fumano pello viso come stizzoni ardenti di fuoco»¹⁶⁴, e i cui scudi, come quelli dei guerrieri della Numidia raccontati da Bono Giamboni nelle *Storie contro i pagani*, sono di «cuoio cotto tanto forte, che niente gli poteano danneggiare»¹⁶⁵. Anche in questo caso, sarebbe suggestivo vedere nello scontro civilizzatore che Tristano e Lancillotto conducono contro i barbari senza Dio che infestano le terre di Logres, seminando intorno a sé *malvagie fiere e uomini salvatichi*, un'allusione agli scontri che hanno interessato Serravalle, citazione dietro alla

¹⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § XXXI, p. 112.

¹⁶¹ *Ivi*, § CXII, p. 440.

¹⁶² Cfr. N. Rauty, *Serravalle dalle origini all'età comunale*, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 1988.

¹⁶³ *Tavola Ritonda*, § CXII, p. 440.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

quale forse i lettori d'allora potevano scorgere una precisa presa di posizione da parte del compilatore.

Incontrovertibile è invece la "toscanizzazione" del regno di cui è sovrano il signore della Città Vermiglia, «appellato per nome Arduano, re dello reame di Tuscia»¹⁶⁶. Fazio degli Uberti, nel *Dittamondo*, spiega l'etimologia del nome risalendo al latino *tus* ("incenso"): «dal *tus* a Tuscia fu il nome messo, / perché con quel gli antichi, al tempo casso, / sacrificio facean divoto e spesso»¹⁶⁷. Non interessa qui al compilatore della *Tavola Ritonda* il rapporto tra *nomina* e *res*, quanto invece omaggiare apertamente la propria terra.

Infine, un caso particolarmente interessante è quello costituito dall'episodio dell'assedio alla città di Gippia/Agippi, sezione che rappresenta il frutto della riscrittura da parte del *Tristano Riccardiano* e della *Tavola Ritonda*¹⁶⁸ della battaglia che nel *Tristan en prose* vede coinvolto il re Hoel della Piccola Bretagna, padre di Isotta dalle bianche mani, contro il conte Agrippe della città d'Alinge¹⁶⁹. Il nome del conte (Agrippe) può probabilmente aver suggerito l'accostamento con la città di Gippi, che secondo B. Degenhart si trovava nel territorio senese¹⁷⁰. Ma è forse autorizzata anche un'altra possibile interpretazione di questo toponimo. In Sardegna esisteva infatti la curatoria di Gippi, confinante con l'Arborea, che nel 1273 fu teatro di una battaglia tra Giovanni Visconti e il giudice d'Arborea: «quest'ultimo, vittorioso, armò cavalieri alcuni pisani: Cino Villani, Galgano Chiccoli Lanfranchi, Betto Nazari, Puccio Lamberto Lanfranchi, Gano Scornigliani e Puccio Casalei. Esponenti di queste famiglie si imparentarono con i giudici d'Arborea, parteciparono al governo del giudicato e ricevettero in concessione ville e terre»¹⁷¹. Salta immediatamente all'occhio, in questo lungo elenco di Pisani trapiantati nell'isola, la menzione di due esponenti della famiglia dei Lanfranchi; in particolare bisogna sottolineare che la presenza del ramo Chiccoli in Sardegna è piuttosto antica, tanto che la si può far risalire con certezza almeno agli anni '30 del XIII secolo¹⁷². Non si sarà forse del tutto fuori strada allora a voler ipotizzare che l'identificazione della città bretone posta sotto assedio con un borgo medievale italiano risponda al desiderio di omaggiare quel Gaddo de' Lanfranchi che più volte compare come possessore del *buono libro* da cui è tratta la *Tavola Ritonda*.

¹⁶⁶ *Ivi*, § XCIV, p. 368.

¹⁶⁷ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, ed. G. Corsi, I, Bari, Laterza, 1952, libro III, capitolo X, vv. 70-72, p. 213.

¹⁶⁸ *Tavola Ritonda*, §§ LI-LII.

¹⁶⁹ *Tristan en prose*, Curtis II, § 560 e segg.

¹⁷⁰ Cfr. B. Degenhart, *Pisanello in Mantua*, in «Pantheon», 31, 1973, pp. 364-441, in particolare p. 388.

¹⁷¹ S. Petrucci, *Re in Sardegna, a Pisa cittadini. Ricerche sui «domini Sardinee» pisani*, Bologna, Cappelli, 1988, p. 142. Per un approfondimento sulla curatoria di Gippi, piuttosto ricca, e dunque al centro di molteplici interessi, si vedano in particolare le pp. 153-155.

¹⁷² *Ibidem*.

Per l'uomo medievale, l'*interpretatio nominis* fa parte della cultura di tutti i giorni; la formula *nomen omen* è paradigmatica proprio per la sua capacità di racchiudere la sensibilità di una civiltà attenta al significato profondo che si cela dietro ogni superficie, ivi compresa quella fonica del significante. Non saranno dunque sfuggite al pubblico medievale le allusioni alla contemporaneità che si nascondono dietro la toponomastica della *Tavola Ritonda*, apparentemente inerte agli occhi del lettore moderno, molto meno aperto al fascino espressivo delle parole.

4.2 Il mito di Medea nella *Tavola Ritonda*. Un'onomastica che disegna nuove genealogie

Uno studio sistematico e esauriente dell'onomastica e della toponomastica nella *Tavola Ritonda* richiederebbe uno spazio che va oltre i confini di questo lavoro, nel quale ci si è prefissi l'obiettivo primario di mostrare in che modo il testo toscano utilizzi l'intelaiatura dell'ipotesto francese per attualizzarne il contenuto in base all'ampio ventaglio di conoscenze che provengono al suo autore da una preparazione di stampo enciclopedico. Si è quindi deciso, pur con la consapevolezza che molto resta ancora da fare in questa direzione, di scegliere un caso singolo dotato di una sufficiente dose di rappresentatività. Ci si concentrerà così sulla singolare rubrica genealogica che figura al § LXXIX della *Tavola Ritonda*.

Incardinato su una figura che proviene dal mito greco, questo passaggio testuale esemplifica efficacemente il modo in cui il nome proprio costituisca nella *Tavola Ritonda* un fondamentale vettore d'analisi, utile per comprendere la stratificazione di nuovi significati nella riscrittura italiana. L'estrema libertà con cui la *Tavola Ritonda* invoca per sé il diritto ad una personale *impositio nominum* – anche senza voler per forza chiamare in causa il modello adamitico della *Genesi* o mobilitare il *Cratilo* di Platone – rappresenta il chiaro segnale della capacità di giocare con i ricordi letterari e di intessere nella trama del romanzo arturiano fili che provengono da altri telai narrativi e che giacciono nella memoria poetica dell'autore in attesa di essere rimessi in circolo. Le autonome trasformazioni operate dalla *Tavola* nella nomenclatura dei personaggi presentano delle ricadute che vanno al di là della mera curiosità letteraria, utile magari a noi lettori moderni in quanto spia della conoscenza di questo o di quel personaggio attinto alla tradizione classica.

L'ipotesi che si intende sostenere è che, nella sua capacità di coinvolgere in modo generalizzato la semantica dell'intero codice narrativo, la presenza di un nome eccellente, posto come in questo caso a contatto con un retroterra enciclopedico, possa scatenare nel

romanzo un effetto “a grappolo”, in grado di generare delle vere e proprie costellazioni nominali che acquisiscono, nel caso preso in esame, la specifica forma dell’albero genealogico. Bisognerà allora procedere in via preliminare al confronto con il principale modello della *Tavola*, al fine di distinguere tra quei personaggi che, pur presenti nel *Tristan en prose*, vengono ribattezzati liberamente dall’autore italiano con l’evidente fine di traghettarli verso nuovi e inesplorati lidi dell’immaginario collettivo, e i personaggi che invece non figurano affatto tra le pagine del romanzo francese, e che andranno dunque interpretati come i latori di inedite aperture intertestuali. Il fine ultimo sarà chiaramente quello di sottolineare la perizia onomaturgica del compilatore della *Tavola Ritonda*.

Il passaggio prescelto riguarda un singolare elenco di nomi altamente evocativi che compaiono nel bel mezzo delle avventure di Tristano nelle terre di Logres. Tristano arriva presso un castello e il compilatore si premura di descrivere al lettore le coordinate geografiche e antropologiche del luogo.

Ma se alcuno mi domanderà com’era appellato questo castello e per cui si manteneva, io dirò vero, che ’l castel era appellato Crudele, e la isola sì era appellata Perfida, e la dama che la manteneva sì era appellata Medeas; la quale Medeas era la più lussuriosa dama del mondo e la più calda di suo corpo. E cosìe furono sue quattro sorelle; chè niuna di loro volle mai marito, per potere meglio lussuriare; e l’una fue Lavina, e la seconda fue Agnena, la terza fue Bresenda, la quarta fue Pulizena e la quinta fue questa Medeas; e tutte e cinque furono figlie della bella suora d’Amore, la quale discese de la gentile reina Calistra, la quale fue reina dello regno Femminor, capo e membro di lussuria¹⁷³.

Inutile dire che di questa fitta concentrazione di nomi non vi è traccia nel *Tristan en prose*. E altrettanto vale per gli altri *Tristani* italiani. Polidori non cela il proprio imbarazzo di fronte a questa originale aggiunta del testo toscano: «sogni d’infermi anziché fole da romanzi, son questi, e che tuttavia dimostrano la continuazione nei secoli analfabeti, come la grande alterazione avvenuta delle tradizioni greche e latine»¹⁷⁴. Questo singolare avvicinamento alle suggestioni dei miti antichi non sarebbe insomma, secondo Polidori, nient’altro che l’abituale corruzione nella quale le lettere classiche incappano quando finiscono tra le mani degli sprovveduti e impreparati copisti medievali. D’altronde un tale cedimento alle lusinghe della classicità avviene in un testo che del mondo latino e greco non conserva praticamente nulla, eccezion fatta per la presenza di una singola allusione al fatto che Tristano sia un cultore della materia classica. Quando infatti Tristano «se ne va al suo palagio, lo quale aveva di per sè; ch’era appellato Luogo Franco, però che di lì a diece passi lo re non vi potea fare pigliare niuna persona; e quivi non si negava mai nè pane nè vino; e quivi continua mente trovavi

¹⁷³ *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 292.

¹⁷⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 292, nota 2.

acconcio da potere schermire e da giostrare, e da leggiere di belle storie, romane e troiane»¹⁷⁵. La presenza di un simile dettaglio nella *Tavola Ritonda* non deve stupire, tanto più che i «bambini della Firenze del buon tempo antico erano allevati, sempre secondo Dante, nel culto dei racconti “de’ Troiani, di Fiesole e di Roma”, sentiti anzitutto come dotati di verità storica e forse contrapposti implicitamente con quelle *ambages pulcerrime* venute di moda insieme con le catenelle, le corone e le gonne contigiate, allorché Firenze si era pericolosamente aperta al mondo cortese e ai suoi allettamenti»¹⁷⁶. A Tristano viene dunque impartita la stessa educazione dei suoi lettori toscani.

Il lapidario giudizio di Polidori a proposito del tentativo del compilatore della *Tavola Ritonda* di compiere un’incursione nel regno delle lettere greche e latine, scegliendo il canale dell’accenno al mito di Medea, non tiene però conto del fatto che la costellazione onomastica che fiorisce intorno a questo personaggio non si limita al semplice passaggio citato, ma rappresenta il punto d’arrivo di una originale galleria di ritratti femminili “disforici”, sviluppata nelle sezioni precedenti. L’esemplarità della menzione di Medea sembra infatti costituire uno dei possibili approdi paradigmatici della linea di episodi dedicata ai temi della vendetta e dell’onore che la *Tavola Ritonda* costruisce per un lungo tratto. La presenza di Medea sembra quindi essere consapevolmente motivata dalla conoscenza del ruolo e della funzione che il Medioevo attribuisce a questo personaggio.

Ma occorre procedere per gradi. In che veste arriva al compilatore della *Tavola Ritonda* il mito greco di Medea che il gusto medievale aveva così profondamente modificato? I tratti costitutivi di questo personaggio, la cui storia è inseparabile dalla leggenda degli Argonauti e che ha costituito il fulcro di una delle immortali tragedie euripidee, si sono cristallizzati intorno ad alcuni episodi principali; uno dei tratti più significativi riguarda senz’altro l’uccisione dei figli avuti da Giasone provocata dall’abbandono da parte dell’eroe¹⁷⁷. Medea infligge dunque a Giasone una punizione che tocca uno degli aspetti più importanti in una cultura patriarcale come quella greca, quale la prosecuzione della stirpe. Possiamo ipotizzare che questo nucleo primigenio della tragedia potesse essere forse presente al compilatore della *Tavola Ritonda*, visto che nel breve passaggio sopra citato egli edifica una genealogia tutta al femminile dalla quale gli uomini sono completamente esclusi. Le donne che abitano nel regno Femminoro – Medeas, Lavina, Agnena, Bresenda, Pulizena, e Calistra nel ruolo di capostipite

¹⁷⁵ *Ivi*, § XXV, p. 93.

¹⁷⁶ F. Cardini, *L’acciar de’ cavalieri* cit., p. 77.

¹⁷⁷ P. Caraffi, *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003, p. 39: «Medea distrugge la genealogia maschile di Giasone, la sua discendenza. L’atto di Medea è condannato in maniera così grave perché non iscritto nell’ordine paterno». Cfr. anche R. Morse, *The Medieval Medea*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, e P. Caraffi, *Medea Medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 223-237.

– non contemplano la possibilità del matrimonio e ricercano la collaborazione con il maschile con l’unico fine di poter praticare la lussuria. È come se la *Tavola Ritonda* raccontasse un frammento della storia di Medea, fotografandone la vita “a tragedia avvenuta”, quando cioè l’elemento maschile, che nella versione euripidea scatenava una tensione con l’altro sesso che era all’origine stessa della tragedia, è già scomparso completamente. La *Tavola Ritonda* ci racconta insomma il *sequel*, che cosa accade a Medea dopo Giasone quando, insieme ad altre illustri “disilluse d’amore”, conduce la propria vita in una *enclave*, l’isola Perfida, che ripropone in terra arturiana i costumi di un regno, il *regno Femminoro*, dal quale gli uomini erano stati definitivamente espulsi.

Si tornerà a breve su questi fondamentali aspetti della riproposizione del mito nella *Tavola Ritonda*, aspetti la cui esplorazione è possibile proprio per il tramite dell’onomastica. Se ci si pone alla ricerca della genealogia che la letteratura ha, nel tempo, costruito per il personaggio di Medea, scopriamo che l’eroina è «figlia del re Eeta, discende dal Sole, di cui è nipote [...], è sorella o nipote di Circe “terribile dea della parola umana” (*Odissea*, 10, 136) e figlia, secondo la versione più antica, quella di Esiodo nella *Theogonia*, di Idia, dea marina, “colei che sa”. Il suo stesso nome rinvia alla sfera del sapere, dell’intelligenza, alla *metis*. Nella tradizione più recente la madre di Medea è invece Ecate, sovrana degli Inferi. Il deciso cambiamento di genealogia di Medea nel tempo è legato alla necessità di costruire un’immagine più forte, non più donna sapiente, donna divina, ma strega, fattucchiera terrificante»¹⁷⁸. Le riletture di Medea nel Medioevo ne sospingono l’immagine verso una rappresentazione sempre più perturbante, disegnando per lei una parabola che la conduce dall’originaria figura legata alla divinità solare fino a diventare un personaggio sinistro, la cui origine è compromessa con le forze ctonie.

Di tutto questo nella *Tavola Ritonda* non rimane traccia. Il testo toscano specifica, infatti, quale sia l’origine di Medea e delle sue quattro sorelle, ma le presenta come discendenti di una delle sorelle d’Amore, Calistra. L’appartenenza alla genealogia del dio d’Amore, che sembra un evidente paradosso, è in realtà coerente con il principio che sottostà alla creazione di questo originale catalogo di donne che, proprio perché tradite dall’amore, si dedicano a esso in una forma paganeggiante, libera da freni e condizionamenti morali. Spesso la vena misogina che percorre la letteratura medievale italiana – e in questo la letteratura enciclopedica non fa certamente eccezione – utilizza l’argomento della lussuria per gettare discredito sulla donna. Un caso emblematico si ritrova nelle rime dell’anonimo veneto che raccoglie e organizza i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* (XII secolo), che ha

¹⁷⁸ P. Caraffi, *Figure femminili del sapere* cit., p. 40.

nelle *malvasie femene* l'argomento principale del proprio lavoro; tra gli *exempla* femminili negativi che leggiamo in quest'opera, numerose sono le coppie "eccellenti" nelle quali la donna si rivela una traditrice: da Eva e Adamo, passando per Salamone e la moglie, Elena che abbandona Priamo per Paride, Sansone tradito dalla moglie, e naturalmente Didone. Infine, si arriva a Medea:

Medëa, la fii[ol]a del rei de Meteline,
per amor de Iasón lo frar tras a rea fine,
e felo desmembrare gitar per le spine,
poi fuçì con lo druo per pelago marine.
E poi con le soi arte ela Iasón aucise:
eu no truo[vo] qi digame, ela que via prese.
Voi qe leçé 'ste scrite, en celato e en palese
vardaive da le femene, q'ele son vaire e grise¹⁷⁹.

Interessante notare che l'anonimo veneziano dichiara di non essere a conoscenza del destino di Medea. È proprio sulla sorte dell'eroina dopo l'abbandono da parte di Giasone, nello spazio di autonomia consentito dal vuoto di informazione della leggenda, che si concentra la *Tavola Ritonda*. Una sezione molto simile si può leggere anche nelle *Questioni filosofiche*, dove i casi citati sono analoghi a quelli dei *Proverbia*: si tratta dei racconti di coloro che, corrotti dalla lussuria, sono incorsi nella «privatione del senno et de lo intellecto»¹⁸⁰. A questo proposito, le *Questioni* citano alcuni versi la cui provenienza è difficile da stabilire¹⁸¹: «unde dice un poeta "Considera Virçilio, Merlino cum Sansone / l'alto re Davit col filgliuol Salamone: / ciascuno per la femena perdea stato et honore»¹⁸². Qui non compare il nome di Medea, ma certamente risulta chiara la trattazione del suo personaggio in base agli schemi moralistici offerti dalla letteratura didattica medievale. L'immagine di Medea è quella di una donna totalmente in balia delle proprie pulsioni e dei propri desideri, che approda, dopo aver infinitamente amato, alla totale incapacità di provare un sentimento che vada al di là del semplice istinto fisico. Molto più statica dunque la rappresentazione ritondiana, che la fissa nell'emblema, nel simbolo, nella personificazione della lussuria, che sembra più ispirata a figure assimilabili alla Semiramide dantesca che derivata da una conoscenza più approfondita e problematica del mito classico.

¹⁷⁹ *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 521-555 (*ivi*, p. 528).

¹⁸⁰ *Questioni filosofiche*, II, p. 153. Le *Questioni filosofiche* rappresentano il volgarizzamento delle *Questiones naturales*, trattato didattico in forma di dialogo redatto nel XII secolo dal filosofo inglese Adelardo di Bath.

¹⁸¹ *Ivi*, *Introduzione*, I, p. XXXI: «Benché siano molti gli esempi coevi di svolgimento del tema tramite l'elenco di famosi e sfortunati amanti del passato, incuriosisce [...] l'esistenza di componimenti misogini di provenienza ferrarese nei quali si menzionano proprio il tradimento di David, gli esempi di Salomone e di Sansone e le disavventure amorose di Virgilio e Merlino».

¹⁸² *Ivi*, II, p. 153.

Non si può comunque escludere l'ipotesi che l'inserimento di Medea tra le discendenti del regno femminorio possa essere ancora una volta determinata dalla profonda conoscenza della *Commedia* dantesca, e in particolare di *Inferno* XVIII (vv. 86-96).

Quelli è Iasòn, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati fène.
Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.
Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.
Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martirio lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.

Giasone si sarebbe macchiato più volte, nelle sue peregrinazioni alla conquista del vello d'oro, della grave colpa di aver sedotto delle fanciulle innocenti, abbandonandole poi al proprio destino. Dante sembra qui trattenere l'immagine che di Medea gli giunge per il tramite di Ovidio (*Metamorfosi*, VII, 1-158; *Heroides*, XII), e cioè quella della vittima, al pari di Isifile/Ipsipile, del seduttore Giasone, collocato infatti dal poeta nelle Malebolge, il cerchio dei fraudolenti. Occorre qui soffermarsi sulla figura di Isifile/Ipsipile, figlia del re di Lemno, che era riuscita, a fronte della decisione delle donne lemnie di sterminare tutti gli uomini dell'isola perché ritenuti colpevoli di un eccesso di trascuratezza nei loro confronti, a sottrarre a questa sorte il padre Toante. È chiaro che nelle donne lemnie risiede il desiderio, originato dalla ribellione a una società maschile, di dare vita a uno stato ginocratico. È proprio sull'isola di Lemno che approdano gli Argonauti. Le donne dell'isola, si è detto, covavano sentimenti di profonda ostilità verso i propri uomini, che rapivano le ragazze tracie e vivevano con loro. Il mito primario al quale è ispirato il racconto delle donne di Lemno è naturalmente quello delle Amazzoni, le famose donne guerriere (la più valorosa è senz'altro Ippolita) delle quali si narra che si amputassero il seno destro perché costituiva un impedimento nel tiro con l'arco, e che lasciassero in vita, dopo la nascita, solo le figlie femmine.

Quello relativo al regno femminorio appartiene a un sostrato mitico molto diffuso, in varie forme, nel Medioevo. Se andiamo infatti alle *Chiose all'Inferno*, a proposito del passaggio prima citato di *Inferno* XVIII, Jacopo Alighieri nel raccontare il mito di Medea, si sofferma sul personaggio di Giasone accostando i casi di Medea a quelli di Ipsipile:

Colla qual signoria permanendo, lasciando Medea, un'altra moglie riprese; per lo qual dolore ella celatamente due suoi figliuoli in alcun convito mangiar gli fece: per lo quale inganno parte di suo dovere qui della presente bolgia si segue.

Ancora del detto Iasone d'un altro inganna<men>to simigliantemente così si ragiona che, andando nel sopra detto paese di Cochia, ad alcuna isola di mare nominata Lenno pervenne, della quale, secondo i poeti, tutte le femmine con saramento insieme d'uccidere tutti i lor maschi, per alcuno odio ch'era tra loro e loro, fermamente si propuoserò. Per lo quale, sentendo i[l] re della detta isola la notte che ciò si facea il lamento e 'l pianto che de' suoi medesimi ciascuna facea, a sua figliuola, nominata Isifile, domandamento ne fece; la quale rispondendogli la continenza giurata gli disse, e simigliantemente che della terra, cioè de l'isola, incontante si dovesse partire, però che a lei il cuore non sofferia come all'altre d'ucciderlo: per la qual partita, l'altre da lei in cotal modo riceverò inganno. E così sole per alcun tempo istando, il detto Iasone, come è detto di sopra, quivi ad esse pervenne; nella quale, per pugna d'assedio con certi compagni, a patti finalmente fu messo; dove colla reina delle dette femmine nominata Isifile a stare carnalmente si mise, promettendole che nella sua tornata nelle sue parti la ne menerebbe: e così, gravida di lui, nel detto luogo, senza tornarvi mai, si rimase. Per lo quale inganno simigliantemente qui si concede¹⁸³.

Risulta dunque chiaro che nella memoria del compilatore della *Tavola Ritonda* il ricordo dei miti di Ipsipile e di Medea poteva facilmente fondersi in un racconto unico, poiché la stessa *Commedia* le ricorda insieme tra le vittime del seduttore Giasone. È quindi Medea nella *Tavola Ritonda* a governare l'isola Perfida, regina di questa ginocrazia alla quale il compilatore toscano conferisce il nome di Regno Femminoro.

Questa fusione tra differenti figure femminili del mito classico è "autorizzata" anche da altri passi danteschi, per esempio da *Inferno* IV (vv. 124-126), dove compaiono, tra gli spiriti magni del Limbo, i personaggi di Pentesilea e Lavinia («Vidi Cammilla e la Pantasilea; / dall'altra parte, vidi 'l re Latino / che con Lavina sua figlia sede»). Pentesilea è appunto regina delle Amazzoni, «reina de[l] regno femminoro, la quale essendo con grande cavalleria di donne in aiuto de' Troiani venuta, da' Greci finalmente fu morta»¹⁸⁴. Non sarà dunque forse un caso che nell'elenco delle quattro sorelle di Medea fornito dalla *Tavola Ritonda* figurino anche Lavinia, personaggio virgiliano che, come abbiamo visto, Dante menziona a diretto contatto con quello della regina del regno femminoro, e che la *Tavola Ritonda*, pur essendo Lavinia la fedele sposa di Enea, poteva dunque facilmente assimilare (per una cattiva comprensione del passaggio dantesco oppure con una finalità ironica) a questo contesto. Per restare nell'ambito delle figure mitologiche collegate al mito delle Amazzoni, bisognerà sottolineare che il manoscritto senese, come riportato da Polidori¹⁸⁵, presenta, per il nome della regina Calistra, la variante Talistre. Questo nome ricorda molto da vicino quello di

¹⁸³ Iacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, ed. S. Bellomo, Padova, Editrice Antenore, 1990, pp. 159-160.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 104.

¹⁸⁵ *Tavola Ritonda*, p. 292.

un'altra regina riconducibile al regno femminorio, Talestri, che ritroviamo, per fare un esempio medievale, nel volgarizzamento realizzato da Bono Giamboni delle *Storie contro i Pagani* di Paolo Orosio:

E però il grande Alessandro, dipo' la morte di Dario, gl'Ircani e i Mardi si sottopuose: nel quale luogo essendo egli ancora alla battaglia inteso, il trovò Talestri, ovvero Minotea, reina delle Amazzoni, cioè del regno femminorio, la quale venia a lui con trecento donzelle per cagione d'aver figliuoli di lui¹⁸⁶.

Abbiamo citato un esempio italiano, ma bisogna ricordare che Talestri figura anche nel francese *Roman d'Alexandre*, dove si narra dell'incontro di Alessandro Magno con un'Amazzone, la regina Talestri¹⁸⁷. È la stessa regina a proporre ad Alessandro di congiungersi con lei nella certezza che da due persone di bellezza e coraggio superiori alle comuni persone non possa che nascere uno straordinario bambino. Quest'incontro entra dunque stabilmente nella leggenda dell'eroe macedone, e così viene accolto anche nel Medioevo (attraverso le opere di Quinto Curzio Rufo, Diodoro Siculo, Strabone), che recepisce chiaramente il personaggio come simbolo di un appetito sessuale insaziabile. Il mito delle Amazzoni è quindi stabilmente legato al tema della sessualità: qui il rapporto di Talestri con Alessandro acquisisce persino un valore utilitaristico ed "eugenetico".

Sempre sulla falsa riga delle reminiscenze dantesche, proprio in *Inferno* V (vv. 65-66), che è un canto la cui conoscenza da parte del compilatore della *Tavola Ritonda* è indubitabile, compare la menzione dell'innamoramento di Achille per Polissena («e vedi 'l grande Achille, / che con amore al fine combatte»). Polissena, che compare anche in *Inferno*, XXX (v. 17), è un'altra figura cara al Medioevo: «l'amore di Achille per Polissena ricorre assai spesso negli scrittori medievali: da Darete (XXVII-XXXIV) trasse lo spunto Benoit di Sante-More, che ne trattò nel suo *Roman de Troie*, tradotto da Binduccio dello Scelto, contemporaneo di Darete»¹⁸⁸. Non si può escludere che la quarta sorella menzionata nella *Tavola Ritonda*, *Pulizena*, sia appunto la Polissena del mito classico. Così Jacopo della Lana ne riassume la storia:

¹⁸⁶ Bono Giamboni, *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII*, ed. F. Tassi, Firenze, Baracchi, 1849, p. 170.

¹⁸⁷ Cfr. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*, SUN, Nijmegen, 1987; trad. it. L. Antonelli, G. Montinari, D. Spanio, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano, 1997, p. 53: «nell'anno 327, Alessandro intraprese la sua marcia verso i confini del mondo conosciuto di allora e, secondo Curzio, fu trattenuto sulla sponda settentrionale del Mar Caspio dalla regina delle Amazzoni Talestri, che voleva avere un figlio da un uomo così importante (Diod., *Bibl.* 17, 78, 1-3; Curt. 6, 5, 24-32; Iust. 12, 3, 5-7)».

¹⁸⁸ A. Martina, *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, p. 585.

Questo Achile si foe fiolo de Pelleo e de Thite dea marina...Lo quale Achilles ad una scaramossa ancise in guaito Ettor figlol del re Priamo de Troia e llo fradello de Paris e de Polisen. Inscendo un dì for di Troia Polisen e gran gente de' Troiani a far onore al corpo d'Ettor...e siando tregua di tri misi tra li Troiani e li Greci, Achilles andò a veder quel pianto, e vegendo Polissena cossì bella inamorò de lei: a la fine mandoli certi missi. Paris e la raina Ecuba matre d'Ettor, saputo tale inamoramento, mandolli a dire s'ello la volea per muglire ch'ello la i darave; e se ello la volea vedere venisse da cotal porta. Achilles montò suso un palafreno, tutto disarmato for de la spada, e menò sego Antilogus figlol del re Nestor, e andò da quella porta per vederla. Paris fo al tempio d'Apolin, ove dovea vegnire Achilles, armato con venti compagni; e quando Achilles e Antilogus, s'ì li ancise¹⁸⁹.

Sempre ad Achille potrebbe ricollegarsi anche la menzione di *Bresenda*, se considerassimo questa presenza onomastica come una variante del nome di Briseide. Figlia di Briseo, sacerdote di Zeus, è presa come schiava e amante da Achille, dopo aver ucciso il marito di lei; ad Achille viene poi sottratta da Agamennone, quando lui sarà costretto a rendere Criseide. Anche Briseide è dunque in qualche misura colpevole, in quanto scaturigine di quella famigerata ira funesta che condusse allo scontro Achille e Agamennone.

Sembra dunque fare da sfondo all'insieme di presenze nella piccola sequenza della *Tavola Ritonda* il ricordo del mito delle Amazzoni: a questo regno "femminista" e ginocratico vengono ascritte figure di provenienza diversa, ma tutte accomunate da un rapporto ambiguo con la controparte maschile, della quale determinano, volontariamente o involontariamente, la rovina.

Anche altrove nella *Tavola Ritonda* compare il ricordo della tradizione letteraria greca e latina in un piccolo accenno toponomastico: di lì a poco per esempio, sempre nel cap. LXXIX, nel quale compare questo albero genealogico classicheggiante, Tristano si troverà ad attraversare «lo grande deserto di Cartaginale»¹⁹⁰. Il pensiero corre naturalmente a Didone, la regina fenicia considerata fondatrice della città di Cartagine, che spesso la cultura medievale mette in stretta correlazione proprio con Medea, entrambe accomunate da un destino tragico la cui parabola inizia con un amore appassionato e si conclude con l'abbandono da parte dei rispettivi amanti¹⁹¹. Didone è una figura mitica il cui ricordo agisce in modo esplicito anche nel *Tristan en prose* prima e nella *Tavola Ritonda* poi, come conseguenza della riproposizione

¹⁸⁹ Jacopo della Lana, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, ed. G. Biagi, I, Torino, UTET, 1924, p. 150.

¹⁹⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 294.

¹⁹¹ M. Jacob, *L'ekphrasis en images: métamorphoses de la description dans L'Histoire de la destruction de Troye la Grant illuminée par l'atelier des Colombe à la fin du XV^e siècle (BnF., Nv. Acq. Fr. 24920)*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik (a cura di), *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 291-308: «un tel parallélisme [ci si riferisce a quello tra Medea e Didone] est suggéré dès l'Antiquité puisque, par exemple, dans les *Saturnales*, Macrobe nous apprend que Virgile imite pour son IV^e livre de l'*Énéide* (le récit de l'abandon) le IV^e livre des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. On a bien ici la justification du rapport typologique entre les deux figures» (*ivi*, p. 295).

del modello francese, soprattutto nel personaggio di Belide (Bellices nella *Tavola Ritonda*)¹⁹² che, non a caso, si suicida gettandosi su una spada. Le memorie della letteratura classica si fanno dunque più consistenti e più motivate, nella *Tavola Ritonda*, di quanto Polidori potesse a prima vista supporre.

Se poi tentassimo di andare oltre questo singolare albero genealogico e allargassimo lo sguardo fino ad abbracciare le sezioni della *Tavola Ritonda* che si trovano a diretto contatto con questa aggiunta originale dedicata alle donne del regno Femminoro, scopriremmo che l'influenza di Medea e delle sue sorelle si riverbera anche a un livello di macrostruttura, generando una galleria di ritratti femminili ben più ampia di quella organizzata intorno alle reminiscenze di matrice classicheggiante. Se si trovasse riscontro della operatività del modello del *regno Femminoro* anche in porzioni più ampie di testo, ciò consentirebbe di avvalorare l'idea che un'anomala sovrabbondanza onomastica come quella che si addensa intorno al personaggio di Medea è la spia di un'operazione riscrittoria non meramente superficiale e posticcia o fine a se stessa, ma in grado di operare nel rimaneggiamento toscano a un livello strutturale.

Qualche pagina prima del passaggio di mitologica memoria, la *Tavola Ritonda* dedica ampio spazio alla trattazione dei perniciosi costumi che ancora sopravvivono nel reame di Logres, quelle malvagie usanze che i cavalieri erranti hanno la missione di debellare definitivamente. Al § LXXVIII, la *Tavola Ritonda* si sofferma a narrare le disavventure di una dama al centro di una faida familiare, Tessina¹⁹³, che Tristano incontra mentre attraversa la foresta di *Cerveroiche*. Tessina, che all'inizio non rivela a Tristano la propria identità, chiede però al cavaliere di farle un dono, e specificamente un *don contraignant* visto che promette di rivelargli la reale natura della richiesta solo al momento debito. Tessina è tanto bella che risveglia in Tristano il ricordo di Isotta. Il pensiero dell'amata fa addormentare Tristano mentre cavalca (secondo un *topos* che ricorda da vicino le "estasi" di Lancillotto), tanto che il gigante che si trova a guardia del ponte presso il quale arriva può colpirlo facilmente a tradimento. Tristano cade da cavallo e si risveglia improvvisamente. Resosi conto dell'accaduto, vorrebbe che gli venisse concessa una seconda occasione, che il gigante non può però accordargli, giacché il comandamento che ha ricevuto gli impone di non poter mostrare più di una volta per ogni cavaliere che incontra. Tristano chiede allora che il gigante

¹⁹² *Tavola Ritonda*, §§ XV-XVI.

¹⁹³ Questa sezione della *Tavola Ritonda* corrisponde, pur con numerose modifiche, a Löseth §§ 185-186. Si tratta di un episodio che è presente solo nella V.I del *Tristan en prose*, mentre risulta del tutto assente nella V.II. Cfr. D. Delcorno Branca, *Per la storia* cit., p. 220.

gli riveli il proprio nome ed è così che il lettore apprende a quale stirpe il gigante appartenga e quale sia l'avventura che l'ha condotto a diventare guardiano di un ponte.

Sire, sacciate ch'io sono appellato Suziano Cuore ardito; e fui figliuolo della bella Largina, della più dionesta dama del mondo. E per tale via e modo, donde due ricche cittadi; ciò furono Tarsena e Latinale: e l'una si ebbe lo re Scalabrino, e l'altra sie ebbe l'Amorotto di Lestenois. E l'uno di questi due si fue mio padre; ciò si crede più lo re Scalabrino; non però ch'io ne conoscessi già mai nessuno; anzi m'allevai nella corte dello re Artus, e quivi mi feci cavaliere errante. E mettendomi uno giorno in avventura, e passando per questo ponte, combattei a uno cavaliere di Scozia che lo guardava, lo quale era appellato messer Lanfale; e io sì lo trassi a fine. E una bella dama di questa contrada, allora, la quale si è appellata Losanna della Torre Antica, venne a me, dicendo: - Cavaliere, voi m'avete morto colui il quale doveva essere mio marito. Ma se tue, per lo mio amore, vuogli guardare questo ponte di qui a uno anno, e giostrare con quanti cavalieri passeranno, io appresso vi donerò lo mio amore o a moglie o a druda -¹⁹⁴.

Ecco un altro esempio di “ipertrofia onomastica” della *Tavola Ritonda*; l'esercizio di designazione nominale tratteggiato in poche, densissime righe consente di tratteggiare una travagliata storia familiare. Largina è, al pari dell'immagine delle donne lussuose del regno Femminoro, la *più dionesta dama del mondo*, mentre nel toponimo di Latinale (che nel Senese è però Vatinale¹⁹⁵) è facile ravvisare un sapore di latinità. Della damigella non si precisa il nome nel testo francese, mentre diventa Tessina, nome molto diffuso nella Toscana medievale, nella *Tavola Ritonda*. Al contrario, il cavaliere al centro della storia, Suziano Cuore Ardito, è esemplato, almeno in parte, su un personaggio del *Tristan en prose*, Ossenam Cuer Hardi. In merito alle sue origini, nel *Tristan en prose*¹⁹⁶, si legge soltanto che è cresciuto alla corte di Artù, che è stato ordinato cavaliere errante nel giorno della Pentecoste e che ha quindi goduto del privilegio di sedere in uno dei prestigiosi seggi della Tavola Rotonda, preludio alla partecipazione alla ricerca del Graal¹⁹⁷. Nulla dunque, nella sua storia personale, che faccia pensare a una genealogia “fuori norma”; ma poiché nel *Tristan en prose* non si precisa l'appartenenza di Ossenam ad uno specifico lignaggio, il compilatore toscano si può sentire libero di inserirsi per ipotizzare un'origine infamante. La riscrittura è chiaramente orientata in una direzione misogina, campo semantico che viene “attivato” dalla presenza,

¹⁹⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, pp. 281-282.

¹⁹⁵ *Ivi*, nota 2.

¹⁹⁶ *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)* [V.I], ed. J. Blanchard, M. Quéreuil, I, Paris, Champion, 1997, §§ 17-36, pp. 93-130. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/1.

¹⁹⁷ *Ivi*, § 19, pp. 97-98: «Or sachez que j'ai non Ossenam Cuer Hardi. En l'ostel le roi Artuz fu norriz petiz enfez, et por mon servise me fist chevalier li plus preudome du monde, c'est li rois Artus. Et puis fis je tant, la Dieu merci, que la devine porveance me mist en la hautesce et en l'onor de la Table Reonde au jour d'une Pentescouste; et assis en un des sieges de la Table Reonde, et de lors me mis ge a enquerre et encerchier les aventures du Saint Graal».

nella sezione precedente, della figura di Dinadano. Al § LXXV, infatti, troviamo il racconto di una delle burle ordite da Tristano ai danni di Dinadano, in seguito alla quale il cavaliere disamorato si lascia andare a pesanti giudizi nei confronti delle donne, le cui lusinghe verso gli uomini sono opera del diavolo («il nemico di Dio è sottile, e la donzella è molto bella e avvenente»¹⁹⁸; «io sì sono fermo che voi non facciate a me sì come fece Eva a Adamo, che gli donò tal mangiare, che sempre mai fu tristo»¹⁹⁹). Suziano Cuore Ardito, che non sa chi, tra il re Scalabrino e l'Amorotto di Lestenois, sia veramente suo padre, viene dunque privato della possibilità di stabilire con sicurezza il proprio lignaggio, circostanza che è altamente umiliante per un cavaliere e che qui dipende dalla condotta immorale della madre. Suziano, che ha ucciso messer Lanfale (*Lanfale, chevalier d'Escoce* nel *Tristan en prose*)²⁰⁰, futuro marito di una dama che si chiama Losanna della Torre Antica nella *Tavola Ritonda*, accetta di stare a guardia del ponte per un anno (due nel testo francese) e di giostrare con i cavalieri erranti che da lì passeranno: al termine di quell'anno Losanna sarebbe poi diventata sua moglie o la sua amante, secondo una dinamica che ricorda da vicino quella dell'*Yvain*, dove Laudine sposa l'uccisore del marito. Suziano conduce dunque Tristano e i suoi compagni, che nella *Tavola Ritonda* sono Dinadano e Alcardo (cugino di Isotta, personaggio italiano), alla Torre di madonna Losanna, per mangiare e riposare. Durante il banchetto sopraggiunge Tessina, che reclama il dono obbligante che Tristano le aveva a suo tempo promesso²⁰¹.

I dettagli onomastici e toponomastici sono ben diversi dalla descrizione che si legge nel *Tristan en prose* («sachiéz, fet elle, que je sui une damoisele de cest royaume. Mi peres fu riche hons et puissanç et tint terre bien pres de ci»²⁰²). La storia si fa ora molto complicata, e occorrerà soffermarsi a spiegarla per comprendere meglio quanto sia articolata, e tutt'altro che ingenua, la riflessione della *Tavola Ritonda*. Nel testo toscano, Tessina rivela pubblicamente la propria identità: è figlia di Federon lo Vermiglio. Il cavaliere Pinabello (il *Pinabel* del *Tristan en prose*) si innamora di lei e la madre di Tessina gli chiede, in cambio della mano della figlia, di uccidere il fratello (di Pinabello) Orices (Uries nel *Tristan en prose*), che aveva a sua volta ucciso Garionne, il fratello della madre di Tessina (almeno così si precisa nel testo italiano, dato che in quello francese non vengono rese note le ragioni che spingono la madre della fanciulla a chiedere al futuro genero di macchiarsi della grave colpa del fratricidio).

Si incappa nuovamente in una figura femminile altalmente disforica, quella di una madre che chiede al futuro genero di macchiarsi le mani con il sangue del proprio fratello e che

¹⁹⁸ *Tavola Ritonda*, § LXXV, p. 273.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 274.

²⁰⁰ *Tristan en prose*, V.I/1, § 19, p. 98.

²⁰¹ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, p. 283.

²⁰² *Tristan en prose*, V.I/1, § 24, p. 108.

espone la propria figlia, Tessina, a una condanna certa di morte. Fortemente sovversiva nei confronti dell'equilibrio sociale, la madre di Tessina fomenta la violenza e la faida familiare a scapito dei suoi stessi congiunti. Nonostante ciò Pinabello, profondamente innamorato di Tessina, decide di soddisfare la richiesta della futura suocera e, dopo l'omicidio, le presenta la testa del fratello. Ciò scatena la reazione degli altri fratelli di Pinabello, che non lasciano certamente passare un atto di simile gravità sotto silenzio: a loro volta, i fratelli uccidono dunque Pinabello. Il nuovo fratricidio non è però sufficiente a saziare la sete di vendetta di questi cavalieri, che sarà completamente appagata solo quando potranno vendicarsi anche su Tessina. Si mettono dunque in cerca della fanciulla, che incontrano presso una fonte; a nulla serve che Tessina, ormai vedova, implori pietà e invochi il perdono. Decidono di farle salva la vita, almeno per il momento, ma, come sottolinea uno dei fratelli del marito: «perchè io non vi uccida, non vi si lieva però morte da dosso»²⁰³. I fratelli hanno infatti in mente un piano ben più malvagio. Uno dei fratelli di Pinabello dà infatti a Tessina una spada e le fa giurare che sarebbe andata da madonna Losanna e dai suoi fratelli perché si incaricassero loro di compiere la sua esecuzione. Si scopre infatti che Losanna e i cavalieri della Torre Antica altri non sono che fratelli dell'ucciso, in quanto figli di Tricardo lo Folle.

Ecco perché Tessina, giunta al castello di Losanna, chiede a Tristano il dono che lui le aveva tempo addietro promesso: dovrà incaricarsi di ucciderla subito, oppure impegnarsi a difenderla dai suoi aggressori. Chiaramente Tristano si fa carico della protezione della fanciulla. Tratto esclusivo alla *Tavola Ritonda* è l'intervento di Dinadano che, con il suo solito linguaggio molto colorito, si stupisce della disponibilità di Tristano verso la fanciulla, sottolineando ancora una volta la pericolosità di porre la propria spada al servizio di una donna che è stata all'origine di una faida tanto sanguinosa. Dinadano non riesce a contenere il proprio stupore e sbotta: «come difendete voi questa meretrice, la quale è ista' cagione di tanto male? Degna cosa è ched ella ne sia di ciò disertata»²⁰⁴. In realtà Dinadano non coglie che non è davvero Tessina la causa delle disgrazie che le sono capitate intorno. È vero che a causa dell'amore che Pinabello prova per lei è stato versato molto, troppo sangue, non ultimo quello dello stesso Pinabello. Ma è vero anche che il reale motore della faida è stata la madre di Tessina.

Anche madonna Losanna della Torre Antica rappresenta un interessante modello di donna, (apparentemente) controparte esemplare delle disoneste dame appena incontrate, Largina e la madre di Tessina. Losanna è, infatti, l'unica donna che sia stata in grado di far capitolare l'imprendibile Dinadano; la fisionomia di questo personaggio è costruito, molto

²⁰³ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, p. 284.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 285.

probabilmente, con l'evidente intento di farne una sorta di *alter ego* al femminile del cavaliere disamorato.

Ma neanche Losanna è del tutto irreprensibile: non si dimentichi il vincolo al quale ha costretto il gigante che pone a guardia del ponte, con la lusinga di un matrimonio futuro. Già nel *Tristan en prose*, infatti, Dinadano è irresistibilmente attratto dalla *dame de la Tor Antive*, descritta come una donna dura e inafferrabile: il cavaliere Lamfale, che viene ucciso da Ossenam, dichiara in punto di morte di non essere mai riuscito a ottenere l'amore della dama, e lo stesso Ossenam potrà ambire a ricevere le sue attenzioni solo dopo aver subito un mese e più di prigionia nella sua torre, e soltanto quando saranno trascorsi i due anni a guardia del ponte.

Nella *Tavola Ritonda*, di fronte a Tristano che lo esorta ad armarsi per proteggere Tessina, Dinadano non ha dubbi, e decide di schierarsi apertamente a favore della dama della Torre. Madonna Losanna è dunque all'origine dello scontro che vede Dinadano e Tristano allineati su due opposti fronti. Il motivo è chiaro: la straordinaria bellezza della dama, unita alla sua inaccessibilità, stuzzicano già nel *Tristan en prose* la fantasia e l'interesse di Dinadano, acuiti da una punta di gelosia quando il *savio disamorato* si rende conto che la bella dama si sofferma un po' troppo a lungo a osservare Tristano (il lettore sa che la ragione non risiede in un tentativo di seduzione, ma deriva soprattutto dal fatto che la dama vorrebbe riuscire a capire se si tratti realmente di Tristano di Cornovaglia). La *Tavola Ritonda*, prendendo spunto dal *Tristan en prose*²⁰⁵, non si lascia allora sfuggire l'occasione di indagare, con le consuete movenze indicizzanti, sia sulle ragioni che spingono Dinadano a schierarsi dalla parte di Losanna sia sui motivi che instillano l'amore nel cuore del cavaliere notoriamente più refrattario a questo sentimento:

E Dinadano rimane; e ciò fu per quattro ragioni: l'una, perchè alquanto si era schifato con messer Tristano per la beffa che fatta egli gli aveva; la seconda, perchè gli pareva ched e' difendesse il torto a donare aiuto e scampo a colei ch'era stata cagione di tanto male; la terza, perch'egli avea paura di Soziano, perchè avea veduto che avea abbattuto Tristano; la quarta, perchè si crede che Dinadano alquanto fosse quivi innamorato di madonna Losanna, perchè a lui gli pareva una onesta donna. E rimanendo, innamoròe più forte; e quella fue la prima volta e fue quella di dietro, che egli mai d'amore s'impacciasse. Imperò non mente il proverbio, il quale dice che non si truova tanto freddo ferro, che, appressandolo al fuoco, non diventi caldo: e cosie Dinadano, ch'era freddo e disamorato, appressandosi alla dama, ch'era bella e onesta e calda d'amore, si lo prese dello amore suo. Chè sappiate, che non èe niuna cosa che tanto piaccia allo liale e al verace amante e

²⁰⁵ *Tristan en prose*, V.I/1, § 28, p. 113-114.

che più muova ad amare altrui, quanto fae l'onestade della persona, parlando temporalmente e spiritualmente²⁰⁶.

L'ineluttabilità del sentimento amoroso, l'impossibilità di sottrarsi alla passione dei sensi si coniuga con la consueta ironia con la quale il compilatore toscano introduce il motivo della presunta codardia di Dinadano (che teme appunto lo scontro con Suziano) e del suo complesso rapporto di amore-odio nei confronti di Tristano. È lo stesso Tristano, in fondo, ad alimentare l'ambivalenza dei sentimenti che legano a lui Dinadano: il cavaliere di Cornovaglia non perde una sola occasione di esporlo alla derisione e alla beffa, ogni volta che gli capiti l'opportunità di giocargli uno scherzo.

Attratto da una dama che egli reputa finalmente onesta, Dinadano non esita quindi a prenderne le difese contro Tristano. Lo scontro non può che concludersi con la vittoria del migliore tra i cavalieri, esito che lo sconfitto Dinadano interpreta in modo "ordalico", come una conferma della propria disillusione verso le donne e come un invito ad abbandonare definitivamente ogni velleità amorosa («e Dinadano quivi rimane dolente e tristo, e sìe giura di non portare già mai amore nè a dama nè a donzella, e di non difenderne giammai niuna, nè a torto nè a ragione²⁰⁷»). Anche la dama più onesta del mondo può quindi essere foriera di disordine e inimicizia nel mondo tutto maschile dei cavalieri erranti: una delle soluzioni possibili è appunto quella prospettata da Dinadano, che configura una completa eclissi del mondo femminile.

Tristano e i suoi compagni, conclusa l'avventura, si mettono nuovamente in viaggio²⁰⁸. Incontrano così un valletto che li informa dell'invito che la regina Ginevra rivolge a tutti i cavalieri erranti perché prendano parte al torneo di Rocca Dura. Prima di arrivare al torneo, li attendono però nuove prove. L'episodio che il compilatore si accinge a narrare è infatti quello del *Chastel Cruiel*, che si può leggere nella V.I del *Tristan en prose*: la dama del dono, che è ancora con Tristano al momento in cui riceve la notizia del torneo, lo mette in guardia dal pericolo di addentrarsi nel Castello Crudele, ma Tristano non se ne cura («ne sai, fet il, quiex despartiz en sera, mes l'entree est asséz belle²⁰⁹»), mentre nella *Tavola Ritonda* Tessina sembra essere all'oscuro della pericolosità di quel luogo e neanche Tristano e i compagni colgono le parole che vengono rivolte loro al momento dell'ingresso nel castello («e poi dicevano pianamente: - L'entrata avete avuta bella, ma non vi loderete già della uscita -»²¹⁰,

²⁰⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, pp. 285-286.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 286.

²⁰⁸ *Ivi*, § LXXVIII. Anche il corrispondente francese di questo episodio si trova solo nella V.I del *Tristan en prose* (§§ 37 e ss.).

²⁰⁹ *Tristan en prose*, V.I/1, p. 133.

²¹⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXVIII, p. 287.

monito molto probabilmente carico dei minacciosi accenti danteschi che mettono in guardia chi si accinge a varcare la soglia proibita della città dolente di *Inferno*, III, 9, «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»).

Perché soffermarsi sull'episodio del Castello Crudele? Perché anche in caso questo caso ci troviamo di fronte a una manipolazione del testo francese funzionale all'entrata in scena di un'altra dama, la dama del Castello Crudele appunto, che si aggiunge alla galleria di ritratti femminili negativi approntata dalla *Tavola Ritonda*. La *coutume* che vige nel Castello Crudele prevede che chi vi entri venga fatto prigioniero e non possa uscirne, se non da morto. È lo stesso Amoretto di Gaules, anche lui imprigionato, a spiegarne l'origine a Tristano: la dama del Castello è meravigliosamente bella e i cavalieri fanno a gara per andare a vederla, finendo poi per venire imprigionati.

E per la sua bellezza, di lunga parte ci traggono gli cavalieri per vederla: e però ordinò ella questa malvagia usanza, sì che chi la volesse vedere, ella gli costasse cara; e d'allora in qua, ella non àe avuta cosie grande la calca de' vagheggiatori nè d'armeggiatori. E lo cavaliere che dimora in questa isola, sì prende di lei tutto suo diletto e piacere; ma non si puote partire fino a l'anno fornito; e in capo de l'anno, se altro cavaliere non ci apparisse, sì ci si mette uno de' cavalieri del castello: cioè a colui a cui la sorta tocca²¹¹.

Come si vede, la dama del Castello Crudele, nella versione italiana, diventa una mantide che, stanca degli innumerevoli *vagheggiatori*, decide di imporre un'usanza (nella quale viene coinvolta anche la magia, dato che la fuga dal castello è resa impossibile dalla presenza di un ponte incantato, reso invisibile dagli incantesimi della dama) con la quale tenerli a bada, senza però privarsi del tutto dei piaceri della carne, che le sono assicurati dall'avvicinarsi di anno in anno di un'infinita varietà di amanti diversi. È chiaro che siamo nuovamente nel dominio della sfrenata lussuria. L'assalto di intere schiere di vagheggiatori ricorda, tra l'altro, la sorte che spetta alla fedele sposa di Ulisse, Penelope, così come viene presentata nel volgarizzamento italiano delle *Heroides* di Ovidio («gl'innamorati vagheggiatori dell'isola Dulichio e di Samo e dell'alta Jacinto m'assaliscono siccome lussuriosa e disonesta schiera»²¹²). La differenza tra Penelope e la dama del Castello Crudele è però di immediata comprensione: se la prima è costretta a subire l'invadenza e le pressioni dei Proci, nella *Tavola Ritonda* è la dama del castello a favorire una tale usanza per potere, per dirla con le parole del compilatore toscano, *meglio lussuriare*. Se poi allo sventurato cavaliere che giunge al Castello Crudele l'usanza impone di dimostrare in uno scontro la propria superiorità nelle

²¹¹ *Ivi*, pp. 289-290.

²¹² Filippo Ceffi, *Epistole eroiche di Ovidio Nasone volgarizzate nel buon secolo della lingua*, ed. G. Bernardoni, Milano, Bernardoni, 1842, pp. 36-37.

armi, alla dama che lo accompagna, in questo caso Tessina, è richiesta invece un'eccezionale bellezza, tale da reggere e superare il confronto con tutte le cento damigelle che vivono nel castello e con la stessa dama che di esso è padrona. Le cento damigelle erano presenti anche nella versione del *Tristan en prose*: rappresentate come un gruppo compatto e informe, dotato di un'unica voce, Tristano le sente intonare un inquietante coro, quasi fossero degli automi, sinistramente sottomessi all'assurda usanza imposta della loro dama.

Tristan s'esveille et escoute et ot bien jusqu'a .C. demoiselez asséz pres de la tour qui totes chantoient asséz bien et disoient en leur langaige: «Esveille toi, chevalier errant, esveille toi. Se tu veux avoir lox et pris, passe le Ponte de fer et te combat a nostre chevalier, qui ne quiert autre chose fors que combatre et bactaille». Einssi chantoient les demoiselles totes a une voiz. L'une sanz faille commençoit le chant asséz soventes foiz, et quant ele avoit son chant finé, toutes les autres li reponoient a une voiz. Et sachiéz que li jors paroit encore asséz petit quant il commencerent lor chançon en tel maniere. Misere Tristan ot le chant des demoiselez qui mult li plest. Il se conforte durement a soi meïsmes. Il entent bien qu'elles dient et bien conoist par la chançon que a combatre li convient contre un chevalier. [...] Tout telle maniere einssi con je vos cont chantent les demoiselez que il ne cessent ne ne finent, ne autre chançon ne chantent que cele que je vous ai devisee²¹³.

Nonostante queste figure siano assimilabili alle conturbanti sirene del XII canto dell'*Odissea* o alle seducenti fanciulle-fiore del *Roman d'Alexandre*²¹⁴, Tristano non sembra affatto turbato dall'ascolto di questo canto. Il testo italiano, forse ritenendo la presenza del coro femminile eccessivamente oscura o semplicemente inutile, non ripropone questo elemento, che avrebbe arricchito l'immagine della subdola violenza anche psicologica esercitata dalla dama del Castello Crudele. La moltiplicazione amorfa di un elemento muliebre privato della propria identità è però causa della morte di Tessina nella *Tavola Ritonda*: ritenuta non sufficientemente bella, le viene tagliata la testa²¹⁵. Si può dire che l'uccisione di Tessina catalizzi le forze oscure che si celano nel continuo e sistematico paragone tra le dame arturiane: nell'insistenza del confronto tra Isotta e Ginevra, la dama che non eccelle in bellezza e grazia rischia di essere sopraffatta e di uscire definitivamente di scena. Lo spirito agonistico che rappresenta il principio cardine della cavalleria errante, che riveste con l'esaltazione di una retorica dell'eccellenza la sopraffazione del più debole, svela

²¹³ *Tristan en prose*, V.I/1, §§ 41-42, pp. 136-137.

²¹⁴ Cfr. P. Caraffi, *Alessandro in Oriente: le fanciulle-fiore (Roman d'Alexandre, III, vv. 3286-3550)*, in C. Saccone (a cura di), *Alessandro / Dhu l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, («Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», 1), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 77-90. Si noti che anche Tristano, come dovrà fare anche Alessandro nel romanzo francese dopo l'incontro con le fanciulle-fiore, aveva dovuto superare un *pons subtilis* per giungere nell'isola del Castello Crudele.

²¹⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXVIII, pp. 291-292.

qui il proprio lato ostile e sinistro. Non c'è alcun pentimento nella dama del Castello per l'ingiusta fine che spetta in sorte a Tessina, sacrificata sull'altare dei propri voluttuosi fini:

E ciò faceva fare la dama, perchè non voleva che niuna persona v'arrivasse che le portasse veruna ambasciata di marito; imperò ch'ella non si voleva obligare mai, e voleva ogn'anno a suo diletto tramutare uno cavaliere²¹⁶.

Ecco spiegata l'origine del Regno Femminoro di Medea e delle sue sorelle Lavina, Agnena, Bresenda, Pulizena. Scorrendo a ritroso la carrellata delle dame arturiane crudeli, arrivate, omicide, peccatrici che vengono riprese dal *Tristan en prose* e riscritte dalla *Tavola Ritonda*, diventano ora forse più chiare le ragioni di quella ipertrofia onomastica dal taglio classicheggiante che a Polidori sembrava immotivata, come un'esteriore e un po' pedante ostentazione di conoscenze mitologiche.

Inserendo il Castello Crudele in uno sfondo che il Medioevo considera dotato di una propria storicità, come appunto quello rappresentato dal regno Femminoro, il compilatore toscano non fa altro che fondere le proprie ampie conoscenze per ispessire e razionalizzare costumi che altrimenti sarebbero forse apparsi del tutto privi di logica agli occhi di un lettore italiano trecentesco. Il Regno Femminoro è dunque per il testo toscano nient'altro che il punto d'arrivo geografico e antropologico di un percorso narrativo articolato, costruito intorno alla presentazione di una galleria di donne che dispongono di un immenso potere, anche quello di mettere a morte i cavalieri o di ridurli in prigione. Se alcune donne vengono rappresentate come maghe incantatrici (la dama del Castello Crudele) e altre risultano assimilabili nelle funzioni che svolgono a veri e propri signori feudali (si pensi a Largina raffigurata nell'atto di donare dei castelli ai cavalieri suoi amanti), agli uomini che hanno la sventura di incontrarle nel loro cammino non rimane, come unica arma di difesa, che la condanna morale di una condotta genericamente riconducibile al peccato della lussuria, colpevole di averli trasformati in inanimati oggetti di piacere. È esattamente questo il principio della ginocrazia fondata dalle Amazzoni, donne che rifiutano apertamente il patto sociale stipulato con l'altro sesso finalizzato alla prosecuzione della specie. L'uomo non viene del tutto eliminato, ma ne viene messa tra parentesi l'utilità riproduttiva, mentre viene sfruttato nella sua funzione ludico-sessuale: se non viene castrato, viene per lo meno metaforicamente reso sterile.

Poiché ci si è posti sulle tracce delle suggestioni originate dall'inserimento del mito di Medea in un contesto che originariamente non lo prevedeva, non sarà forse del tutto fuori luogo concedersi una piccola divagazione in merito a questo personaggio, per quanto l'inserimento di questa sorta di appendice ci porti lontano dall'operazione di riscrittura che

²¹⁶ *Ivi*, p. 292.

figura nei *Tristani* italiani. Nonostante il *Tristan en prose* non sia del tutto estraneo al fascino del mito classico (un caso su tutti è quello della riscrittura della leggenda tebana e del mito edipico²¹⁷), non si fa nel testo francese alcuna menzione del personaggio di Medea. Ma nella riscrittura del *Tristan en prose* realizzata nel XVI secolo dal francese Jean Maugin scopriamo che uno dei personaggi femminili che figuravano nella compilazione medievale si trasforma proprio in Medea.

Jean Maugin è una figura di grande importanza per comprendere l'imponenza dell'attività di *translatio* – presa in carico da alcuni “mediatori culturali” – delle leggende classiche e dei romanzi di cavalleria nel passaggio dalla trasmissione manoscritta all'incipiente mondo della editoria. Una migrazione letteraria che non è stata priva di interessanti conseguenze nella riproposizione dei testi in una veste aggiornata, come dimostra la storia personale di Jean Maugin, che lo vede nel ruolo di editore, traduttore e autore di alcuni importanti testi della tradizione medievale e a lui contemporanea: *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Olive*, *Primaléon de Grèce*, i *Discours* di Machiavelli sono sue traduzioni dai testi spagnoli e italiani, mentre *Le Nouveau Tristan* e *Melicello* sono frutto della sua personale rielaborazione²¹⁸. *Le Premier Livre du nouveau Tristan Prince de Leonnois*²¹⁹ vede la luce nel 1554 a Parigi per i tipi della Veuve Maurice de la Porte. Oltre alla *editio princeps* si contano altre tre edizioni: 1567, Paris, Gabriel Buon; 1577, Lyon, Benoist Rigaud (edizione conforme a quella del 1554); e 1586, Paris, Nicolas Bonfons. Il racconto, che si arresta al momento in cui Kahedin cade dalla finestra sulla quale si era nascosto per spiare Isotta, e Tristano, folle di gelosia, rimprovera alla regina di averlo tradito (corrispondente grosso modo a Löseth § 76), si conclude provvisoriamente con il proposito, in seguito mai realizzato, di proseguire questa originale riscrittura del *Tristan en prose* in un secondo volume. Assimilabile agli esperimenti di Pierre Sala con il suo *Tristan* (1525 ca.), il *Nouveau Tristan* di Jean Maugin è il tipico prodotto rinascimentale, influenzato da un'estetica fortemente proiettata verso il Classicismo, e

²¹⁷ J. H. Grisward, *Un schème narratif du Tristan en prose. Le mythe d'Œdipe*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 329-339.

²¹⁸ La bibliografia su Jean Maugin è molto esigua: qualche indicazione, principalmente dedicata a fornire delle ricognizioni di insieme sul quadro storico-letterario, possiamo trovarla in P. Servet, *Les romans chevaleresques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance: éléments de bibliographie*, in «Études françaises», 32, 1996, pp. 109-113, e in B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, in particolare alle pp. 65-87 (*Les chansons de geste et les «romans de chevalerie»*). L'unico contributo imperniato espressamente sul *Nouveau Tristan* che sia riuscita a trovare si deve a L. Harf-Lancner, *Tristan détristanisé. Du Tristan en prose (XIII^e siècle) au Nouveau Tristan de Jean Maugin (1554)*, in «Nouvelle Revue du seizième siècle», 2, 1984, pp. 5-22. Si veda anche J. Lods, *Le Nouveau Tristan de Jean Maugin*, BBSIA, 12, 1960, pp. 107-116.

²¹⁹ Questo il titolo completo così come figura nella *princeps*: *Le Premier Livre du Nouveau Tristan, Prince de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, Et d'Yseulte, Princesse d'Yrlande, Royne de Cornouaille*.

senz'altro suggestionato dal grande successo di opere cavalleresche allora molto note, come l'*Amadis de Gaula*.

Qual è dunque il personaggio del *Tristan en prose* che sotto la penna di Jean Maugin viene tramutato in Medea? Si tratta di Joene, figlia, tanto bella quanto cattiva, del re d'Irlanda, andata in sposa a Cicoriades, re di Cornovaglia all'epoca della conversione dell'Irlanda al Cristianesimo. È dunque una figura che appartiene alla sezione della preistoria di Tristano. Questa trasformazione avviene all'altezza del § XXII del *Nouveau Tristan*²²⁰, rubricato «Comme Thanasor Roy d'Yrlande nouvellement Crestien, sçachant les Roys de Leon & Cornouaille estre de sa religion, leur fit espouser ses deux filles Medée & Gloriande»²²¹. Mentre il nome di una delle figlie di Thanasor re di Irlanda, quello di Gloriande, rimane immutato, fin da subito il nome di Joene scompare per essere sostituito da quello di Medea. La descrizione di Joene, così come figura nel *Tristan en prose* (Löseth §§ 181-196), si presta con facilità a questo tipo di slittamento perché è la storia di una donna bella e spregiudicata, profonda conoscitrice delle arti della negromanzia: «ele estoit sanz faille la plus bele, mes trop estoit malicieuse de son aage, et savoit assez de nigromance, et estoit apelee Joene»²²². Occorrerà subito ricordare che lo stereotipo medievale del personaggio di Medea vuole che sia una maga, ed è questa immagine della negromante dalle illimitate capacità magiche quella che giungerà anche a Boccaccio e che confluirà nel capitolo che le dedica all'interno del suo *De Mulieribus Claris* (1361)²²³.

Occorrerà dunque partire dalla versione del *Tristan en prose* per comprendere quali modifiche Jean Maugin introduca nella sua versione. Si legge nel *Tristan en prose* che Joene, nonostante fosse già sposata con il re di Cornovaglia, «quant ele vint en l'aage de vint et cinq anz, ele fu assez plus jolive et plus envoisie qu'ele ne deüst, et ama un chevalier de son ostel qui mout estoit bons chevaliers et preuz de son cors»²²⁴. Chiaramente, il tradimento di una dama principessa di Irlanda sposata con il sovrano di Cornovaglia, che si innamora di un altro cavaliere, non è che il raddoppiamento del canovaccio che sta alla base del triangolo Isotta - Marco - Tristano. Quando il marito, il re di Cornovaglia Cicoriades, si rende conto che la

²²⁰ Le citazioni del *Nouveau Tristan* sono tratte direttamente dalla stampa del 1554, dal momento che allo stato attuale non si dispone di un'edizione moderna della riscrittura di Jean Maugin.

²²¹ *Nouveau Tristan*, p. 56.

²²² *Tristan en prose*, Curtis I, § 181, p. 110

²²³ Giovanni Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, ed. V. Zaccaria, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, Milano, Mondadori, 1970, § XVII, *De Medea regina Colcorum*: «formosa satis et malefitorum longe doctissima. Nam, a quocunque magistro instructa sit, adeo herbarum vires familiares habuit, ut nemo melius; novitque plene cantato carmine turbare celum, ventos ex antro ciere, tempestates movere, flumina sistere, venena conficere, elaboratos ignes ad quocunque incendium componere et huiusmodi perficere omnia. Nec illi – quod longe peius – ab artibus fuit dissonus animus; nam, deficientibus eis, ferro uti arbitrabatur levissimum».

²²⁴ *Tristan en prose*, Curtis I, § 182, p. 110.

moglie rischia di infangare il suo nome tradendolo con il cavaliere del quale si è innamorata, decide di farla rinchiudere in una torre, come farà più volte il re Marco con Isotta. Di fronte al marito che teme che la moglie gli possa «faire honte»²²⁵, Joene fornisce una risposta perfettamente in linea con la rappresentazione canonica del personaggio di Medea; riferendosi all'onore del marito che lei rischia di compromettere, esclama: «Or pensez donc del bien garder, ce dit la dame; mes parmi tote cele garde vos soviegne de ce que je vos ai dit, que nus ne puet feme garder, puis qu'ele ne veust»²²⁶. Joene viene dunque eretta a simbolo di una forza femminile che si ribella al desiderio di controllo maschile e, in ultima istanza, a una società androcentrica incardinata intorno a un'idea di onore che salvaguardi unicamente il nome maschile. Calandosi con una corda dalla torre nella quale è imprigionata, infatti, Joene riesce a raggiungere il suo amato. Il marito si sveglia, non la trova al suo fianco e si mette a cercarla. Si affaccia alla finestra e vede la regina con il cavaliere del quale non riesce a riconoscere l'identità. Raggiunge le damigelle che avevano aiutato la regina a calarsi, scopre la corda e uccide le damigelle, gettandole dalla torre. A quel punto Joene e il suo *ami* si rendono conto che il re deve essersi accorto della fuga. Joene decide di lasciar scappare il suo cavaliere, perché sa che verrebbe ucciso dal marito tradito, mentre è convinta che a lei il re non possa fare alcun male. E infatti le parole che rivolge al marito, quando lui sopraggiunge e le promette di condannarla a morte per coprire il disonore di una tale condotta, sono parole di sfida:

Sire, fait ele, tant vaudra pis! Ma honte est vostre: se vos honte me faites, ele sera plus sor vos que sor moi, car vos iestes chief de moi. Encores vel je bien que vos sachiez que se vos ma honte porchaciez, je porchacerai vostre domaige tel ore que vos ne vos en prendroiz garde²²⁷.

Il vincolo matrimoniale lega a doppia mandata i due sposi, in una spirale di odio che vincola reciprocamente le rispettive reputazioni, vite e condotte. La vergogna della moglie ricade sullo sposo, in quanto a lui è riconosciuto il diritto di disporre della propria sposa. Il re decide infatti, pur denunciandola pubblicamente di fronte alla corte, di non metterla a morte, ma di imprigionarla dentro la torre con un'attenzione ancora maggiore. Finché una notte, nell'ora e nel giorno concordati con il cavaliere, la regina è pronta per calarsi nuovamente dalla torre e incontrare il suo amante; il sovrano, che fa finta di dormire profondamente, si accorge del suo tentativo di fuga e la costringe a rivelargli come fare a raggiungere il cavaliere affinché lo possa uccidere. E Joene, astutamente, consiglia al sovrano di andare

²²⁵ *Ivi*, § 183, p. 110.

²²⁶ *Ibidem*, p. 111.

²²⁷ *Ivi*, § 189, p. 113.

all'incontro con il cavaliere indossando i suoi abiti e di raggiungerlo calandosi dalla torre con la corda, per non insospettire il cavaliere, come accadrebbe invece se uscisse normalmente dalla porta. È questa, per la regina, l'occasione giusta per uccidere il marito: Joene taglia infatti la corda alla quale è appeso il marito che ovviamente non sopravvive alla caduta. Poi la regina fugge con il cavaliere nel reame di Norgales. Nuovo esempio di sovrapposizione e di identità tra i due sessi: anche in questo caso il marito deve entrare nei panni della moglie perché, ormai travestito da donna, sia la moglie a prendere il sopravvento su di lui e a impadronirsi nuovamente della propria vita e delle proprie scelte.

Ci possiamo ora spostare a leggere la riscrittura dell'episodio offerta da Jean Maugin. La prima descrizione della fanciulla che troviamo nel *Nouveau Tristan* spiega fin da subito le ragioni per cui la giovane si chiama Medea:

Entendant doncq'Thanasor le gentil Prince d'Yrlande, les Roys de Leonnoys & de Cornouaille estre batisez, se va souuenir de ce qu'ils le requirent iadis d'auoir ses filles en mariage. Parquoy ioyeux de se sentir en l'ocasion de leur en faire offre, depescha vers eux vne embassade à ceste fin. Ce qu'ayant obtenu d'Apollo & Cicurades, les Princesses fiancées par procureurs, les leur fit mener peu de jours apres: espousant Apollo, l'ainnée, nommée Gloriande: & Cicurades la plus jeune, dite Medée: nom conuenable à sa malice & mauvais vouloir, d'autant qu'elle surpassa en legièreté de courage et desir vindicatif celle, qui tua anciennement de ses propres mains ses enfans, mesmes engendrez en elle par le braüie conquerant & belliqueur Jason. Et pour vous prouuer amplement mon dire estre veritable, ayant esté Medée vn an sans plus, avec son Seigneur, s'oublia tant, fit peu de cas de l'honesteté requise, & nonchalla le point d'honneur reservé au mary, quelle s'en amoura d'vn Gentil-homme, que le Roy luy auoit donné pour Escuyer²²⁸.

A parte il fatto che il cavaliere del quale Joene/Medea si innamora diventa qui un gentiluomo postole accanto dal marito in qualità di scudiero, la riscrittura di Maugin, che differisce dal *Tristan en prose* in molti punti, raggiunge il suo massimo picco espressivo nel momento della rielaborazione del discorso "libertario" di Joene.

Ne sçavez-vous encores, monsieur, que le desir de la femme volontaire ne se peut refrener? & qu'à la contrainte, elle est de la nature de Palme, qui se roïdist & esleue, tant plus on la cuide presser & mettre bas? Les histoires, poësies, & fables, qui sont tous les iours entre les mains des Nobles, vous en deussent auoir fait certain: non pas experimenter par vne presumption assez legiere, au raport de quelque flatereau, & en si dangereux endroit que vostre compagne, si les Dames se peuvent plus gagner de force que de courtoisie. La tour d'aerain peut-elle empecher Danaé fille de Roy, & pucelle (comme l'on dit) qu'elle ne reçeust son fauorit en gouttes & pluyë d'or? Voulant la Royne poursüire à la confirmations de son discours par autres et divers exemples, le Roy lui rompit la parole²²⁹.

²²⁸ *Nouveau Tristan*, p. 56.

²²⁹ *Ivi*, p. 57.

Ci si rende dunque conto che, *mutatis mutandis*, le movenze delle riscritture del *Tristan en prose* sulla scorta della suggestione esercitata dalla presenza di Medea mirano, sia nel caso di Jean Maugin che in quello della *Tavola Ritonda*, a impostare un nuovo discorso intorno al femminile. Il caso di Medea – il cui nome è evocato per un personaggio come quello di Joene che incarna una sorta di “prima Isotta”, che agisce in assenza del filtro, e che è dunque apertamente condannabile – si presta con estrema facilità a essere mobilitato per riversare su di lei una precisa condanna morale. Ma è anche vero il ragionamento opposto: il discorso della Medea di Jean Maugin è il grido di una donna che reclama la propria libertà di essere sempre *femme volontaire*, e cioè detentrica delle proprie scelte di vita, siano esse morali, coniugali o affettive. Il suo discorso-fiume, che nell’allegare le storie di eroine del passato assume delle movenze “alla Madame Bovary”, viene interrotto bruscamente dal marito, che recide così ogni forma di comunicazione. L’ambiguità della Medea di Jean Maugin è la stessa equivocità che si ravvisa anche nella leggenda di Tristano e nelle sue successive riproposizioni: «this story inspires its opposite: as the extraordinary success and diffusion of the *Tristan* provoked the anti-*Tristan* emphasis on conjugal fidelity in Chrétien, so the female stereotype created by the many-times-multiplied figure of Medea inspired the anti-Medea narratives and character of the heroine of, among other tales, the *Griselda*»²³⁰. Cifra comune delle due Medee, quella della *Tavola Ritonda* e quella di Jean Maugin, sarà dunque l’impossibilità di raffrenare le passioni. Una tale insofferenza alle costrizioni imposte dalla società alla libera espressione delle pulsioni femminili diventa lussuria presso la *Tavola Ritonda*, che fa di Medea una vera e propria Amazzone, e specchio del mondo cortigiano presso il rinascimentale *Nouveau Tristan*.

5. Il pubblico della nuova “enciclopedia” comunale

Un discorso sulla vocazione enciclopedica della *Tavola Ritonda* non può prescindere da un’indagine più approfondita sul pubblico al quale l’opera intende rivolgersi, perché è proprio in base all’orizzonte d’attesa dei nuovi lettori che il compilatore toscano decide di rielaborare il testo francese, affinché possa accogliere nuove interpretazioni e nuovi sensi. Si è visto come la critica abbia ricostruito la composizione del pubblico della *Tavola*, ipotizzando, principalmente sulla base della fisionomia dei manoscritti e delle note di possesso, che fosse costituito in massima parte da borghesi, mercanti e banchieri. Si tratterebbe insomma di lettori

²³⁰ R. Morse, *The Medieval Medea* cit., p. 187.

di estrazione comunale, un uditorio medio al quale la leggenda tristaniana non poteva certamente essere riproposta nella sua veste originale.

È d'obbligo sottolineare che questa "medietà" non implica necessariamente una stima al ribasso delle aspettative riposte dal fruitore nei confronti del rimaneggiamento che gli è destinato. Al contrario, «nel tardo Medioevo la professione del mercante si connette con il più alto grado di istruzione letteraria, analogamente a quanto avviene per il clero, i giuristi e i notai»²³¹. Opere come (pur nella sua modestia) lo *Zibaldone da Canal*, per restare in ambito pseudotristaniano, o come le cosiddette "ricordanze" mercantilesche sono la prova dell'ampio ventaglio di interessi coltivati dalla categoria dei *mercatores*. In questi scritti (la cui principale marca non è certamente la letterarietà) gli interessi familiari e quelli patrimoniali si fondono in una visione della vita non scevra da preoccupazioni morali, dall'alta considerazione della cosa pubblica e del valore di una piena compenetrazione tra l'esperienza (spesso riassunta in forma gnomica) e la lezione dei grandi pensatori classici. Scrive Paolo da Certaldo nel suo *Libro di buoni costumi*:

Leggesi che cinque sono le chiavi della sapienza: dunque, lettore che leggi e vuoi imparare gli ammaestramenti di questo libro e degli altri, abbi in te cinque cose, ciò sono le dette cinque chiavi de la sapienza, però che senza quelle o senza alcuna d'esse non potresti avere tuo intendimento né perfetta isciencia de le cose che volessi sapere. Le quali cinque cose sono queste: temere Iddio; onorare il tuo maestro; continuamente leggere; continuamente domandare di quelle cose le quali tu non sai; ricevere bene ne la mente tua quello che leggi e che 'mpari e che t'è insegnato dal tuo maestro, ché maestro tuo s'intende ognuno che t'insegna quella cosa che tu non sai: eziandio il libro che leggi, intendendolo, è tuo maestro di quella cosa che leggendo impari²³².

È la *curiositas* del mercatante a indirizzarne le scelte economiche, così come le preferenze culturali. Per intraprendere una carriera avventurosa come quella di questi imprenditori medievali, membri delle Arti e delle compagnie, tesi al raggiungimento del potere politico, occorre una formazione enciclopedica, una preparazione adeguatamente articolata nei diversi campi del sapere. E le pratiche degli stessi borghesi imprimono forme nuove alla cultura medievale: «nel processo di evoluzione scientifica dell'Europa questa cultura del mercante ha una funzione catalizzatrice non meno efficace di quella esercitata dal lavoro scientifico della scolastica. L'*Ars Dictandi* per esempio, una delle più antiche scienze dell'Occidente, aumenta

²³¹ J. Fried, *Kunst und Kommerz. Über das Zusammenwirken von Wissenschaft und Wirtschaft im Mittelalter vornehmlich am Beispiel der Kaufleute und Handelsmessen*, München, Stiftung Historisches Kolleg, 1993; trad. it. M. Fiorillo, *Il mercante e la scienza. Sul rapporto tra sapere ed economia nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996, p. 25.

²³² Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Le Monnier, 1945, pp. 58-59.

progressivamente di importanza con il progressivo aumentare della corrispondenza dei mercanti»²³³.

Non ultimo viene naturalmente il bagaglio umanistico, perché in esso è la fucina dei modelli di comportamento ai quali le nascenti forze sociali ambiscono di allinearsi. È vero che nella letteratura comunale è facile cogliere un atteggiamento di beffarda canzonatura verso il ciclo bretone: «dal punto di vista etico e, forse più ancora, etopoiatico, è evidente che il quadro parenetico offerto dai modelli bretoni a quei fiorentini che ambivano alla dignità cavalleresca o andavano già fieri degli sproni dorati e del vaio non era se non molto arduo da adattarsi in qualche modo alla realtà concreta»²³⁴. Voler però ridurre la letteratura arturiana a «ironica pietra di paragone rispetto a quel che la cavalleria si diceva “divenuta” (il solito *topos* della corruzione delle istituzioni) nelle mani dei mercanti e dei banchieri»²³⁵, sarebbe certamente fuorviante. Specialmente in un contesto come quello delle città comunali toscane – e Firenze rappresenta un caso di particolare importanza, perché da qui proviene la *Tavola Ritonda* – l’acquisizione della dignità cavalleresca consentiva l’accesso a una serie di privilegi e di cariche politiche cittadine e comunali (per esempio quelle importantissime di Podestà e di Capitano del Popolo), il che rendeva ancora più facile essere sedotti dal mito letterario della cavalleria, declinato sul versante etico, ma anche civico e patriottico. È al borghese che ambisce a diventare cavaliere che la *Tavola Ritonda* si rivolge, ed è per questo pubblico che il romanzo di Tristano si apre a diventare “enciclopedia”. L’impronta di questa tensione influenza molti personaggi e molti episodi che diventeranno sempre più specchio dei propri lettori.

5.1 *Bellatores*

A posizioni di aperta critica come quelle di Franco Sacchetti che vede nei nuovi cavalieri nient’altro che dei *parvenus* che rischiano di snaturare e di pervertire l’istituzione della cavalleria, si oppone la rappresentazione idealizzata che del mercatante offre Antonio Pucci:

Mercatante conviene che sia buono leggitore e scrittore e buono ragioniere, e che sappia usare e praticare con tutte maniere di genti e che sia parlante con misura e costumato sì che cappia tra’ mercatanti e tra gl’altri savi e gentili uomini, dove spesso conviene ch’arrivino, e che sia sperto e conoscente di quella mercatanzia che traffica; ancora che sappia riconoscere i vantaggi delle mercatanzie e de’ tempi. E diventato che <sia> mercatante, dee usare somma lealtà e verità con qualunque traffica e in qualunque parte

²³³ J. Fried, *Il mercante e la scienza* cit., p. 25.

²³⁴ F. Cardini, *L’acciar de’ cavalieri* cit., p. 86.

²³⁵ *Ivi*, p. 87.

dee conoscere le monete e le false mercatanzie acciò che non possa essere ingannato, non dee intendere in vagheggiare, in giucare, in sollazzi e i-molt'altre cose vane, ma onestamente vivere, acciò che non dea danno a sé e sospetto a quelli il cui trassinasse; e sovr'ogni cosa dee amare e temere Iddio, e della decima parte di quello che guadagna de' far bene a' poveri per l'amore d'Iddio, e guardarsi di non offendere Iddio in verun modo e usare la chiesa, acciò che Dio gli dea guadagno, e se pur perdesse, lodare Iddio sperando in lui grazia²³⁶.

Dalla citazione di Pucci si possono ricavare delle importanti informazioni, appunto perché dipingendo ciò che un mercante deve essere, ci consente anche di comprendere che cosa spesso era nella realtà e come veniva inteso dalla collettività. Lo stesso disagio di fronte alla sovrapposizione del mestiere di mercante con gli obblighi e l'etica cavallereschi si manifesta nella *Tavola Ritonda*. Nel testo toscano, infatti, la cerimonia dell'investitura di Tristano fornisce l'occasione per dichiarare l'esercizio della cavalleria del tutto incompatibile con le attività commerciali. Il passaggio al rango di cavaliere avviene proprio attraverso il rituale dell'addobramento, pratica piuttosto in voga nella Toscana medievale e presso quelle famiglie i cui esponenti più in vista ambivano a ottenere l'accesso all'onore cavalleresco²³⁷. Nel *Tristan en prose*²³⁸, la scena dell'investitura di Tristano, che avviene in seguito alla richiesta di Tristano di essere fatto cavaliere in modo tale da poter sfidare l'Amoroldo di Irlanda che chiede ai Cornovagliesi un tributo immotivato, si presentava in modo piuttosto scarno:

Cele nuit veilla Tristanz en une eglise de Nostre Dame, et a l'endemain entor ore de prime le fist chevalier li rois Mars, si honorement com il pot plus. Et sachiez que tuit cil qui le virent distrent qu'il n'avoient onques plus bel chevalier veü en Cornoaille²³⁹.

Nella *Tavola Ritonda*, questo passaggio viene radicalmente mutato. La situazione presentata, quella di un nobile che chiede di assurgere al rango cavalleresco in occasione della vigilia di una battaglia, era usuale nell'Italia medievale e ampiamente documentata: volendoci infatti attenere alla nomenclatura approntata da Franco Sacchetti nel *Trecentonovelle*, ammesso che essa sia da considerarsi attendibile, Tristano sarebbe un cavaliere d'arme:

²³⁶ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, ed. A. Varvaro, Palermo, Presso l'Accademia, 1957, § XXXVII, p. 262.

²³⁷ F. Cardini, *L'autunno del medioevo fiorentino. Un "umanesimo cavalleresco"?*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca* cit., pp. 513-528: «vigoroso intanto era come sappiamo il diffondersi della letteratura cortese: tutto ciò consigliava a chiunque ne avesse i requisiti e fosse in grado di sostenere le ingenti spese di un vero e proprio addobramento, o avesse comunque l'occasione di farsi armar cavaliere a migliore mercato – ad esempio in occasione della visita di qualche principe illustre o alla vigilia d'una battaglia –, di non esitar ad accedere formalmente alla *militia*. Si era intanto affermata l'istituzione dei *milites pro Communi*, dei "Cavalieri del Comune" o anche dei *milites Populi*, "cavalieri del Popolo", distinzioni che consentivano comunque l'accesso a una categoria in sé prestigiosa sotto il profilo simbolico e sociale» (*ivi*, pp. 513-514).

²³⁸ J. Ribard, *Figures du chevalier errant dans le Tristan en prose*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'* cit., pp. 1205-1216.

²³⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 292, p. 149.

«cavalieri d'arme son quelli che nel principio delle battaglie o nelle battaglie si fanno cavalieri»²⁴⁰. Nella *Tavola Ritonda* la sequenza viene dunque riscritta così:

E tutta quella notte vegghiò Tristano nella grande chiesa, sì come era usanza di fare, e di pregare Iddio che gli desse grazia di portare sua cavalleria con giustizia e con leanza e con prodezza; e fue in quella notte accompagnato da molti baroni e cavalieri. E venendo al mattino, e Tristano se ne vae nella grande piazza della città, e quivi lo re lo bagna. e quivi Tristano prese lo giuogo e lo nome della cavalleria; cioè, ch'egli s'innòbriga d'essere pro', ardito e sicuro, liale e cortese e giusto, e difendere ogni persona meni possente, allo quale fosse fatto alcuna cosa contra ragione; e rinunzia a ogni mercatanzia e arte, o vero sollecitudine la quale appartenesse ad avanzare mondano; e di ciò giura e fanne sagramento, sì come faceva ogni novello cavaliere. E appresso, lo re gli cinse la spada, e diègli la gotata, pregando Iddio che gli donasse ardire e prodezza e cortesia, acciò ch'egli vivesse con ragione, con cortesia e con giustizia, che difendesse il dritto dal torto²⁴¹.

Sì come era usanza di fare: la *Tavola Ritonda* esplora e documenta il rituale dell'addobramento in tutte le sue singole componenti: «veglia d'armi; bagno, preso in pubblico; giuramento; assunzione della spada 'gotata'»²⁴². Tristano prende così *lo giuogo*²⁴³ e *lo nome della cavalleria*: Filippo-Luigi Polidori non manca di sottolineare come i diversi manoscritti offrano sia la variante 'giogo' che quella 'gioco', dove non sarà forse dovuta al caso l'ambiguità paronomastica tra i doveri di una missione che ha anche una forte componente ludica nella società comunale, nella quale i *ludi* cavallereschi che venivano organizzati nelle città come forme di esibizionismo da parte del ceto dirigente trasformavano i rituali della società cortese, la caccia, il ballo, la giostra in competizioni a carattere sportivo²⁴⁴.

L'idealizzazione della missione del cavaliere prevede che egli sia «pro', ardito e sicuro, liale e cortese e giusto, e difendere ogni persona meni possente, allo quale fosse fatto alcuna cosa contra ragione»: il modello è quello «dell'*advocatus pauperum*, del *vindex pupillorum et viduarum*, secondo un modello legittimato dai cantari epici e dai romanzi d'avventura»²⁴⁵. Ma soprattutto colpisce che Tristano, per essere cavaliere, debba rinunciare apertamente ad ogni

²⁴⁰ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella CLIII, p. 489.

²⁴¹ *Tavola Ritonda*, § XVII, pp. 66-67.

²⁴² F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., pp. 100-101. E prosegue: «In questo testo vi sono, riguardo a quello che sembra fosse l'uso fiorentino corrente, una difformità (il bagno preso in pubblico, mentre pare che a Firenze lo si facesse in privato la vigilia del giorno della cerimonia [...]) e una conformità (l'addobramento caratterizzato da un forte connotato 'civico', fatto cioè nella grande piazza cittadina – spettacolo, quindi, ma al tempo stesso cerimonia pubblica – secondo una logica caratteristicamente comunale)» (*ivi*, p. 101).

²⁴³ Nella nota Polidori nota che il Senese ha invece la parola *giogho* «e ciò per cansare l'equivoco, al nostro credere, assai biasimevole, cui danno occasione il Magliab. ed il nostro, scriventi: *lo giuoco*». Lo rileva anche F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., p. 104, nota 99.

²⁴⁴ L. Ricciardi, *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.

²⁴⁵ F. Cardini, *L'autunno del medioevo fiorentino* cit., p. 516.

«mercatanzia e arte, o vero sollecitudine la quale appartenesse ad avanzare mondano». Il problema della separazione delle due “carriere”, quella cavalleresca e quella mercantile, era sentito fortemente dalla società trecentesca. Anche se scritta qualche decennio più avanti, risulta particolarmente interessante l’aspra critica del moralista Franco Sacchetti, che nella novella CLIII si lamenta della facilità con la quale chiunque, anche se lontanissimo per dignità, origine, e professione da un tale *status*, può arrivare a possedere un tale titolo:

Essendosi fatto in Firenze uno cavaliere, il quale sempre avea prestato a usura ed era sfolgoratamente ricco, ed era gottoso e già vecchio, in vergogna e vituperio della cavalleria, la quale nelle stalle e ne’ porcili veggo condotta – e se io dico il vero, pensi chi non mi credesse s’elli ha veduto, non sono molti anni, fare cavalieri li meccanici, gli artieri, insino a’ fornai; ancora più giù, gli scardassieri, gli usurai e rubaldi barattieri. E per questo fastidio si può chiamare cacaleria e non cavalleria, da che mel convien pur dire. Come risiede bene che uno iudice per poter andare rettore si faccia cavaliere! E non dico che la scienza non istea bene al cavaliere, ma scienza reale senza guadagno, senza stare a legío a dare consigli, senza andare avvocatore a’ palagi de’ rettori. Ecco bello essercizio cavalleresco! Ma e’ ci ha peggio, che li notai si fanno cavalieri, e più su; e ’l pennaiuolo si converte in aurea coltellesca. Ancora ci ha peggio che peggio, che chi fa uno spresso e perfido tradimento è fatto cavaliere. O sventurati ordini della cavalleria, quanto sete andati al fondo!²⁴⁶

La *cacaleria*, efficace neologismo creato da Sacchetti, è tutto il contrario della nobiltà d’ estrazione e d’animo che ci si aspetterebbe da un cavaliere²⁴⁷. Questa distinzione tra arte militare e arte mercantile è dunque abbastanza netta, e soprattutto è percepita in forme chiaramente spregiative nei confronti dell’arte mercantile, come si può evincere dalla lettura della novella XLI del *Trecentonovelle*:

Quando li Fiorentini nel MCCCLXII ebbono guerra co’ Pisani, essendo elli capitano di guerra, e avendo posto il campo in Valdera, avendo due consiglieri fiorentini, forse mercatanti o lanaiuoli, li quali una notte pensarono che ’l campo non stava bene in quel luogo e che egli starebbe meglio su uno monte ivi vicino; e levatisi la mattina con questo pensiero, tirorono messer Ridolfo da parte e dissono che pareo loro che ’l campo stesse molto meglio nel tal luogo; messer Ridolfo, come gli ebbe uditi, ghignando e guardandogli disse: - Iate, iate, iate sì alle botteghe a vennere i panni. - Se dicea il vero

²⁴⁶ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella CLIII, pp. 489-490.

²⁴⁷ F. Cardini, *L’acciar de’ cavalieri* cit., pp. 11-12: «le fonti usano sovente parole come *nobilis*; e, siccome questo accade soprattutto nelle fonti tardoduecentesche, capita di trovarsi di fronte a un rapporto che talora sembra di vera e propria equivalenza (quindi, se non di sinonimia, quanto meno di equipollenza giuridica) fra i termini – e dunque, si presume, i concetti – di *nobiles* e di *magnates*, *potentes* e via discorrendo. Ebbene: è evidente e esaurientemente dimostrato che i magnati nel loro insieme non potevano in alcun modo proporsi come “nobiltà” né potevano esser definiti “nobili”». La situazione dell’Italia comunale era oltremodo complicata: «un *miles* poteva sì essere *nobilis*, bensì anche non esserlo [...]; si poteva essere *nobilis* anche senza bisogno di far risalire l’esercizio delle armi oltre la seconda generazione e per contro detenere tale esercizio e non per questo accedere al diritto di essere definiti *ipso facto* dei *nobiles*, poiché è evidente che v’erano *milites* i quali *nobiles* non venivano detti».

ogni uomo il pensi, quello che ha a fare la mercatanzia o l'arte meccanica con la industria militare²⁴⁸.

Sebbene la stesura del *Trecentonovelle* sia posteriore alla redazione della *Tavola Ritonda*, questi pochi esempi ci permettono di chiarire perché i due versanti dovessero andare nettamente separati e perché i rapidi accenni al mondo dei mercanti si carichino molto spesso anche nella *Tavola Ritonda* di tinte ironiche e sarcastiche.

A fare da contraltare a una scena come quella dell'addobbamento, che dipinge il primo ingresso nel mondo della cavalleria da parte di uno *iuvenis*, si può porre la rappresentazione offerta dalla *Tavola Ritonda* del ritiro dalla vita cavalleresca di un cavaliere della vecchia generazione²⁴⁹. Lo scontro tra il cavaliere Carados, che invita qualsiasi cavaliere che passi di fronte alla sua torre a suonare il corno per sfidarlo, e dimostrare così il proprio valore nel duello che ne consegue, ha uno sviluppo notevole nella *Tavola Ritonda*, che ne scandisce la narrazione in ben cinque assalti descritti con dovizia di particolari. Carados suggella il proprio abbandono della vita cavalleresca – prima di recarsi presso un monastero dove rimarrà a servire Dio e a fare penitenza per i propri peccati – ideando una sequenza assonanzata che fa poi incidere sul proprio scudo. In questa sequenza metrica si affronta apertamente il tema della vanagloria connessa con l'esercizio della cavalleria:

In vanagloria stando là dove niuno pregio dura,
Io Carados ebbi in me tanta franchezza,
Che lo re Uterpandragon nè li baroni della Tavola Vecchia
Già non dottai io di niente nè tenea a cura;
E tutti me ridottavano i cavalieri della Valle Bruna,
Lo re Artus e tutta sua gentilezza,
Messer Lancialotto e quegli de l'alta inchiesta;
Di me tremavano giganti e cavalieri della avventura.
E stando in cima della rota, venne uno cavaliere giovane e garzone gentile,
Il quale, per sua prodezza e suo ardire,
Mi tolse il pregio e lo onore e al tutto mi vinse, con verità si può dire:
E questi fue messer Tristano, figliuolo dello re Meliadus di Leonis²⁵⁰.

La *Tavola Ritonda* non si lascia qui sfuggire l'occasione per riflettere sulla vanità connessa all'esercizio della cavalleria, inserendo una sequenza che manca nel testo francese: la vanità dei cavalieri risiede nella ricerca di origini illustri per la propria famiglia, nell'ostentazione del lusso, nell'idealizzazione dell'amore fisico, ed è quella stessa vanità che Dante rimprovera alla Firenze corrotta dei suoi tempi. Alla perfetta circolarità della *Tavola* alla quale siedono i

²⁴⁸ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella XLI, p. 131.

²⁴⁹ *Tavola Ritonda*, §§ LXXXV-LXXXVI, pp. 317-324. Cfr. *Tristan en prose*, V.I/5, §§ 45-47.

²⁵⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXXVI, pp. 322-323.

cavalieri erranti, “rotonda” come lo sono le cose perfette, bisogna aggiungere anche un altro cerchio di grande rilievo nella cultura medievale, quello della ruota della fortuna. Se è vero che «la thématique culmine dans la grande vision de la Roue de la Fortune à la fin de la *Mort le Roi Artu*, rêve prémonitoire qui annonce la fin du règne arthurien»²⁵¹, una nuova visione della fortuna si apre nel mondo preumanista e preboccacciano della *Tavola Ritonda*, una visione che ha un grande peso anche nell’edificazione dell’etica mercantile. Il riferimento alla fortuna scompare invece nel *Tristano Palatino*: «per tema de gigante già non timeva e llo chavalero da la ventura. Infra questo tempo vene uno giovane chavalero lo qualo per sua prodezza e suo ardire mi tolse lo presio e llo honore, e altuto me vinse e como verità se pòne dire che questo fo meser Tristano de Lionis»²⁵².

Ma la cavalleria rappresentata nel *Tristan en prose* e poi recuperata nella *Tavola Ritonda* è affetta anche da altri gravi mali, tra cui la pigrizia. Sarà proprio la constatazione dell’indolenza che affligge Camelot la ragione che spingerà Artù a bandire il torneo di Louverzep:

Cavaliere, a me pare che noi siamo troppo impigriti; imperò ched egli è più di sedici mesi che per noi non fue fatto alcuno torneamento: e ciò mi pare grande viltade e abbassamento di cavalleria²⁵³.

Si comincia a insinuare nella *Tavola Ritonda* l’immagine della degenerazione della cavalleria, che condurrà in ultima istanza alla distruzione della Tavola stessa. La mancanza di intenti e il vuoto di motivazioni creano lo spazio nel quale hanno modo di annidarsi i germi della fine. L’estensore italiano delle *Questioni filosofiche* ricorda che nell’ozio «in tanto il diavolo prende arme e potenzia sopra dell’uomo»²⁵⁴. Zona d’ombra morale dalla quale si è ritratta ogni forma di volontà, l’accidia è in grado anche di minare la pace e la concordia tra i baroni del regno. Il racconto dell’epilogo della *Tavola Ritonda*, il cui modello è fornito dalla *Mort le roi Artu*, addebita proprio alla pigrizia, all’agiatazza, alle ricchezze smisurate, la fine della cavalleria errante.

Tutti i baroni erano in fra loro in grande pace e in grande concordia; e niuno di loro non si metteva più in avventura, e none affaticavano loro persone altro che in grande diletto pella città. E ciò facevano per tre cose: l’una, perchè lo re nol comandava; tanto gli pareva essere abbassato; l’altra, perchè erano molto sgomentati della morte di messer

²⁵¹ F. Wolfzettel, *La Fortune, le Moi et l’Oeuvre: Remarques sur la Fonction Poétologique de Fortune au Moyen Age tardif*, in D. Kelly (a cura di), *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities (October 5-7, 1995, the University of Wisconsin-Madison)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 197-212 (ivi, p. 198).

²⁵² *Tristano Palatino*, p. 221.

²⁵³ *Tavola Ritonda*, § XCI, p. 347.

²⁵⁴ *Questioni filosofiche*, II, p. 197.

Tristano, e degli altri ch'erano morti nella inchiesta: la terza, perch'egli no' v'erano più ridottati, chè venuto era meno loro nominanza. E no' mettendosi i cavalieri in avventura, sì godeano e stavano ad agio e traevansi bello tempo, e altro pensiero none aoperavano, che di godere. E pello troppo aggio, peggioravano loro prodezze, e aoperavano altre cose disoneste, e l'uno desiderava e volea le cose de l'altro. Chè sappiate che ki troppo agio e lo soave sì commuove altrui a tre cose principale: cioè a lussuria ed avarizia, o a ira o vero superbia. [...] E così interveniva a' cavalieri della Tavola Ritonda; chè alcuno abitava a suo castello, e quivi s'acconciava di belli giardini; e alcuno stava alla città, e faceva di belli palagi e desiderava degli altri; e alcuno ragunava moneta e desideravane più; ed alcuno amava dama e desiderava d'avere l'altrui²⁵⁵.

Dietro la passione smisurata per «moneta o palagio o castello»²⁵⁶, si coglie la critica alla deriva antimilitaresca di una società, come quella italiana trecentesca, che si avvia a fondare il proprio prestigio sull'esibizione del lusso e sull'ostentazione della ricchezza. L'architettura che si può cogliere in trasparenza, al di là del biasimo per la degenerazione dei costumi cavallereschi, è offerta dall'elenco dei vizi capitali (ozio, lussuria, ira, avarizia, superbia) che vengono passati in rassegna nel passaggio, mentre le frasi conclusive rimandano ai dieci comandamenti (non desiderare la roba d'altri o la donna d'altri). La condanna etica dell'ozio, in particolare, si giova della topica di matrice cristiana sviluppatasi intorno all'*acedia*. Come sottolinea J. Le Goff, «con tale connotazione negativa, anche attraverso la speculazione cristiana, il termine *otium* è passato nella nostra lingua come 'ozio'. Nella cultura cristiana si ritrova l'ambiguità del tempo libero, esaltato o denigrato a seconda che la sua caratteristica di non pragmaticità venga collegata ai piaceri dello spirito o dei sensi. Esso è inteso come valore positivo quando è pratica riflessiva, che porta alla realizzazione di un ordine sovrumano nel ritiro dalle preoccupazioni del mondo (Tommaso d'Aquino) o alla contemplazione e all'ascesi mistica (Agostino), in contrapposizione all'*acedia* (non attività), fonte di perdizione e di degrado morale»²⁵⁷.

La *Tavola Ritonda* non si limita a sottolineare le mancanze di un sistema ormai prossimo al collasso, ma si affanna anche a fornire un modello positivo del buon signore. È chiara qui la volontà, da parte del compilatore toscano, di contribuire all'elaborazione dei caratteri che si ritengono necessari alla formazione dell'*élite* dirigente comunale.

Chè sappiate che quattro cose conviene ch'abbia il signore che vuole signoreggiare altri, s'egli vuole essere temuto e 'bidito. La prima si è, ch'egli armi e mantenga ragione e giustizia, e non sia tiranno: e la seconda si è, ch'egli sia allegro e leale e cortese; la terza

²⁵⁵ *Tavola Ritonda*, § CXXXVIII, pp. 524-525.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, in «Annales», 15, 1960, pp. 417-433; trad. it. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 4-23.

si è, ch'egli sia piacevole a ogni persona, e non sia oltraggioso: la quarta si è, ch'egli sia pro' e ardito e sicuro a difendere sè e altrui; cioè ch'egli sia partefice al bene e al male. E facendo e avendo in sè queste quattro cose e proprietà, si de' egli ragionevole mente regnare ed essere vettorioso: chè lo signore pro' fa la sua gente sicura, e 'l signore cortese fa sua gente leale, e 'l signore benigno fa sua gente fedele²⁵⁸.

Alle disgreganti forze di una civiltà barbarica in cui i più forti dominano con la paura, la potenza e la rapina, la *Tavola Ritonda* intende sostituire una nuova civiltà, le cui leggi siano attraversate da un afflato associativo e solidaristico, e in cui la riflessione politica venga traghettata nel dominio dell'etica. Il collante della civiltà comunale sarà quindi da ricercare nella condivisione della volontà di improntare le regole della società all'applicazione del concetto di ragione. Una società che unanimamente intenderà ragione e giustizia come termini pressoché sinonimici, e in cui il popolo è “specchio” del proprio signore («lo signore pro' fa la sua gente sicura, e 'l signore cortese fa sua gente leale, e 'l signore benigno fa sua gente fedele»).

A queste riflessioni teoriche il compilatore toscano affianca dei casi concreti che esemplificano nella pratica le modalità di gestione della cosa pubblica considerate auspicabili. Un “*exemplum*” positivo è offerto, esclusivamente nella *Tavola Ritonda*, da Lancillotto e dalla sua lungimirante politica urbanistica. Si avrà modo, nel § IV, di soffermarsi sulla tragica distruzione della città di Benoich, città natale di Lancillotto, la cui rovina provocherà la morte del padre di Lancillotto, il re Bando. La vicenda è destinata a essere ripresa quasi in conclusione del romanzo, quando Lancillotto, cresciuto e sgravato dagli oneri della cavalleria, ormai pressoché estinta, che gli avrebbe imposto una perpetua erranza, decide di provvedere personalmente alla ricostruzione della capitale del suo regno. Il progetto di riedificazione della città immaginato da Lancillotto si articola in una precisa strategia di ripopolamento, basata su una politica di agevolazioni fiscali che mira esplicitamente ad attirare nuovi coloni.

E appresso Lancialotto fece rifare Benoiche sua città; e appresso fa andare il bando per tutti i paesi, che qualunque persona vi volea andare ad abitare, ch'egli fosse salvo e libero d'ogni gabella o vero dazio per X anni. Sì che per quello, moltitudine di gente v'andò ad abitare; e messer Lancialotto benignamente gli ricevea; e facea fare molte castella d'intorno²⁵⁹.

Come sempre attento al dato reale, il Lancillotto italiano richiama nuova popolazione verso la città di nuova fondazione attraverso l'instaurazione di un regime di fiscalità decisamente appetibile, impostato su una totale esenzione dal versamento delle entrate fiscali ordinarie,

²⁵⁸ *Tavola Ritonda*, § CXLIII, p. 536.

²⁵⁹ *Ivi*, § CXLI, p. 532.

dazi e gabelle²⁶⁰. La questione dell'affermazione dei diritti fiscali doveva essere naturalmente un argomento di stringente attualità per un lettore italiano trecentesco, abituato a condizioni di vita che nei Comuni, da un punto di vista economico, erano spesso vessatorie. Lancillotto si comporta qui come un buon signore in grado di esercitare una sovranità anche finanziariamente equa e coscienziosa. E sarà proprio grazie a questi accorgimenti che si potranno in un secondo momento porre le basi per l'espansione del tessuto urbano (Lancillotto «facea fare molte castella d'intorno»), segno inequivocabile della lungimiranza di Lancillotto nell'esercizio del potere signorile. Questo interessante squarcio sugli aspetti della vita economica, sociale e istituzionale, che si avvale anche di uno sguardo rivolto al settore – ben poco frequentato nella letteratura coeva – dell'economia monetaria, è un'ulteriore conferma delle innumerevoli aperture della *Tavola Ritonda* verso la contemporaneità comunale.

Un esempio al negativo di gestione del regno è invece offerto dalla versione padana della *Tavola Ritonda*, il *Tristano Palatino*. Si è già avuto occasione di mostrare come questo manoscritto, datato 1446, sia un testimone unico nel panorama della tradizione tristaniana in Italia per via dei 289 disegni a penna che punteggiano le sue 171 carte. Ci sono casi in cui il dato visivo nel *Palatino* crea effetti di riconoscimento illusori per lo spettatore dell'immagine, casi in cui la competenza del fruitore che abbia davanti a sé solo e soltanto il *Palatino* 556 non potrà che risultare deviata, dispersa. Non così per il lettore che conosca anche il versante toscano della leggenda della *Tavola Ritonda*. Nel *Tristano Palatino* emerge, infatti, una sorta di coagulo figurativo, che si concentra tra le carte 31 e 32²⁶¹. Siamo nella sezione in cui il re Marco domanda a Tristano di partire alla volta dell'Irlanda per chiedere la mano di Isotta la Bionda²⁶². Nel *Tristan en prose* si sa che ciò che spinge il re Marco a una simile richiesta è unicamente la speranza di liberarsi di Tristano una volta per tutte, il desiderio che l'odiato nipote non faccia mai più ritorno in Cornovaglia. Un passaggio certamente importante nell'economia del romanzo, ma che, sia nel *Tristan en prose* che nella *Tavola Ritonda*, veniva liquidato velocemente, anche perché non fa che confermare la viltà del re Marco, cioè un tratto tipico della leggenda. Un episodio che però non è così insignificante per il *Tristano*

²⁶⁰ Si può prendere a titolo d'esempio la situazione fiscale del Comune di Pisa a fine Duecento per rendersi conto della forte incidenza sociale del sistema di tassazione: il problema dell'inasprimento del carico fiscale doveva essere sentito con forza dal lettore medievale. Cfr. C. Violante, *Imposte dirette e debito pubblico nel basso medioevo*, in Id., *Economia società istituzioni a Pisa nel Medioevo. Saggi e ricerche*, Bari, Dedalo, 1980, pp. 101-156.

²⁶¹ A questo argomento ho dedicato il mio intervento «*Le drite aventure sono quele che à l'omo dentro da chasa sua*». *Il ciclo illustrativo del Palatino 556*, presentato in occasione del Convegno dal titolo *L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice*, tenutosi in collegamento virtuale tra il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'*Alma Mater Studiorum*-Università di Bologna e la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari il 21-22 giugno 2012.

²⁶² Cfr. *Tavola Ritonda*, § XXVI, pp. 97-98.

Palatino, che dedica a questa sequenza ben quattro disegni, che servono precisamente a sottolineare i cambiamenti subiti dal romanzo, il processo di appropriazione e manipolazione testuale al quale la fonte francese è stata sottoposta. L'alta densità illustrativa è dunque funzionale alla esplicitazione delle dominanti discorsive, delle strategie testuali e delle convinzioni ideologiche che orientano la riscrittura padana.

La scena rappresentata alla carta 31r mostra Tristano in posizione centrale, mentre il re Marco alle sue spalle è attento a verificare che i preparativi per la partenza alla volta dell'Irlanda procedano con l'adeguata celerità che gli consentirà di sbarazzarsi di Tristano quanto prima²⁶³. Il testo recita:

Alora Tristano fe' fare una nave tuta nova como seto coverte tute depinte e istoriate a l'arme e le insegne de lo re Marcho e quele di lo re Meliadus, suo padre, e metino dentro le bone armadure e soi istrumenti come uno molto belo e grande pavelione. E poi se fe' venire li XL chavalery e le XL donzele che eso volia in sua compagnia, e dise a loro: «Signore, lo re Marchio sì vòle che me aconpagnadi in Yrlanda in lo reame de lo re Languis perché vòle, se Dio ne lo concederà, che noy aquistamo sua fiola perché la vòle per sua dama, e sì ve inprometo che a voi non serà bisogno tirare fora spada di lo fodro, che tute le aventure che a le mane ne venerano sì le prenderò io tute e vostro sia lo honore, se Dio vi lo vorà dare. E quando li chavalery inteseno le parole fono molti dolorosi e faziveno grandando lamento, e dicevano tuti comunamente che lo re li mandava più tosto per morire cha per volontà che avesse de la bela Ysolta la Bionda, e dicono che per nula cosa dillo mondo non ci voleano andare²⁶⁴.

E infatti la carta 31v²⁶⁵ illustra la reazione dei Cornovagliesi, affranti all'idea del viaggio ingiusto che i loro fratelli, mariti e figli dovranno affrontare per accompagnare Tristano in Irlanda. I personaggi sembrano intenti a raccomandare a Tristano i propri congiunti.

E Tristano diceva a loro: «Chavalery, non ve sgomentadi che per aventura seguirà melio che non pensai, et io ve inprometo in lianza de chavalery de non ve abandonare e se nulo de voi dé venire per male condotta io volio esere lo primo e se nuy poremo avere la fiola di lo re per forza on per maistria noi averemo chosì grande presio e honore, ed elo sempre may ne serà tenuto». E tanto sepi dire piacevolmente, che essi se umeliano de andare como luy, e non ge andaveno se non che se confidaveno indela prodeza e indela lianza de meser Tristano. E Tristano alora comandò a le donzele che tute metano in la nave, per loro chavalcare, tuti palafreni bianchi, e feci a loro fare tute robe d'una talia e erano demezate <a> croce, de sameto de Soria; e a tuti li chavalery feci fare tute armadure nove e comandò alora che de lì a XV dì foseno tuti aparechiati indela nave, e, quando le donzele sapeno che loro mariti, fradeli e filioly andaveno como Tristano indelo paiso de Yrlanda là dove più erano invidiati cha in tuto l'altro mondo, sì aviveno grande pagura e faziveno tute loro madri e padri grandi pianti e dicevano che lo re gli mandaveno tuti a

²⁶³ Si veda la figura 1 dell'*Appendice* (p. 487) posta a conclusione del presente lavoro, nella quale sono riportate i disegni tratti dal ms. Firenze, BNC, Palatino 556.

²⁶⁴ *Tristano Palatino*, p. 174.

²⁶⁵ Si veda la figura 2 dell'*Appendice*, p. 488.

morire e ciaschuno per sî andaveno denzansi a Tristano como grandi pianti, recomandandoli a luy chi so marito, chi so fradelo e chi so fiolo; eli li recomandaveno molto a Tristano, ma Tristano li respondeva tanto dolzemente che tuti li contentava²⁶⁶.

Sul recto della carta 32²⁶⁷ si vede la nave allontanarsi tra i flutti: i Cornovagliesi piangono sulla banchina, inconsolabili. Infine, nell'ultimo dei quattro disegni che compongono la sequenza (c. 32v²⁶⁸), viene raffigurato il viaggio in mare e la nave colta da una violenta tempesta. I cavalieri che accompagnano Tristano sono disperati, temono di morire: alcuni di loro, in coperta, sono ritratti nell'atto di pregare e di raccomandarsi a Dio. Sono invece sul ponte della nave, sotto la pioggia battente, Tristano e un cavaliere del quale non viene rivelato il nome, che così si rivolge a Tristano:

Io non trovo cosa chi ve piazza se none male, imperò se partivemo malo volentera de chasa per andare a questa anbasiata che voi diti aventura, 'nanze a voi pare segura, e dico che le drite aventure sono quele che à l'omo dentro da chasa sua a godere como sua femina e non de andare per lo mare a risego de morire²⁶⁹.

Il cavaliere, con queste parole, esprime la propria disapprovazione non solo verso il re Marco, disposto a sacrificare la vita dei propri sudditi per i suoi biechi scopi, ma anche verso chi, come Tristano, cerca di “vendere” un sogno cavalleresco a uomini che vorrebbero trascorrere una tranquilla vita borghese. Il cavaliere del *Tristano Palatino* diventa insomma l'araldo di una posizione di scetticismo verso la cavalleria errante e la sua funzione, che non proviene più dall'interno dello stesso mondo cavalleresco come capitava nel *Tristan en prose*, ma che assume le sembianze di una protesta “dal basso”. Quando il cavaliere afferma di essere partito malvolentieri da casa, contro la propria volontà, per adempiere a una missione che Tristano si ostina a chiamare *aventura*, ma che in realtà altro non è per lui che un'*anbasiata*, cioè una missione pericolosa e dall'esito incerto, sta mobilitando una delle parole-chiave del romanzo arturiano. L'*aventure* è, infatti, per l'eroe un incontro fortuito dal quale si origina un viaggio che è anche e soprattutto interiore, in quanto la *peregrinatio* del cavaliere errante comporta necessariamente un processo di perfezionamento morale. Il cavaliere anonimo del *Tristano Palatino* dimostra di ridimensionare della parola “avventura”, laddove afferma che «le drite aventure sono quele che à l'omo dentro da chasa sua a godere como sua femina e non de andare per lo mare a risego de morire», poiché si serve del termine in un'accezione domestica e casalinga. Egli declina insomma, in senso pienamente piccolo

²⁶⁶ *Tristano Palatino*, p. 174.

²⁶⁷ *Appendice*, figura 3, p. 488.

²⁶⁸ *Appendice*, figura 4, p. 489.

²⁶⁹ *Tristano Palatino*, p. 174.

borghese e familiare, quella critica alla nozione di *quête* che già nel *Tristan en prose* era stata smascherata per quello che era diventata, cioè nient'altro che un errare puro e semplice, spesso privo di scopo.

Per i lettori tre- e quattrocenteschi non sarà stato difficile capire quali dibattiti, quali preoccupazioni incarni un personaggio come quello creato dalla fantasia del compilatore del *Tristano Palatino*. Da una parte il cavaliere anonimo dà voce alle istanze di una popolazione, come quella dell'Italia medievale, coinvolta in guerre civili sanguinose, costretta ad assedi interminabili, sempre esposta al rischio di carestie, epidemie e violenze, e costretta a sottomettersi al volere, anche quando arbitrario e irresponsabile, del signore di turno. Di questi racconti traboccano gli annali e le cronache cittadine. Dall'altra parte la dicotomia tra il re Marco e Tristano non fa altro che polarizzare il contrasto tra il cattivo sovrano e il buon signore. Tristano incarna l'eroe delle virtù civili, il liberatore di popoli, *exemplum* di cortesia, in un momento storico in cui la massima aspirazione delle persone comuni è l'affermazione della pace. La rivitalizzazione dell'estetica cortese a uso e consumo delle corti signorili padane passa anche attraverso la rivisitazione delle convenzioni dell'eredità cavalleresca, che non possono sottrarsi allo scontro con la nuova mentalità borghese.

5.2 Oratores. Riflessioni sulla *militia Christi*

La dimensione spirituale nella *Tavola Ritonda* non si riduce alla semplice immissione delle avventure mistiche del cavaliere Galaad e dell'impresa del Graal, peraltro già incluse nel *Tristan en prose*. È stata già messa in evidenza la vicinanza di Tristano al francescanesimo: l'abbandono della ricchezza, ribadito in più occasioni, e il rifiuto delle corone del reame di Gaules dell'Irlanda e della Piccola Bretagna, in nome della propria libertà di cavaliere («voleva essere cavaliere e non re, acciò che altri avesse materia di più arditamente comandargli, e aoperare a sua cavalleria»²⁷⁰), farebbero di Tristano la «variante mondana dell'*homo viator* che nel testo italiano si avvicina al paradigma della spiritualità francescana per la necessità di fare a meno delle proprietà (*fief* o altre ricchezze), della *mercatantia* e della famiglia»²⁷¹.

Ma la rappresentazione di una forma diversa di cavalleria errante, maggiormente compromessa con il modello di vita ascetica proposto dagli ordini monastici, coincide nella *Tavola Ritonda* con la riscrittura di altri personaggi. Non bisogna infatti dimenticare che il prototipo di un nuova figura di cavaliere orientato verso il misticismo era fornito a Tristano

²⁷⁰ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, p. 118.

²⁷¹ M.-J. Heijkant, «*E re' non è altro a dire...cit.*», pp. 217-218.

dal padre, il re Meliadus. Nella *Tavola Ritonda*, infatti, Meliadus, già sovrano del regno del Leonois, si rifiuta per lungo tempo di prendere moglie:

Tutte le storie pongano e a ciò s'accordano, e 'l vero è che lo re Meliadus fu pro et liale cavaliere, et non aveva mai auta donna nè pensava d'avere; et ciò faceva per piacere a Dio et per meglio conservare sua forza²⁷².

Il ragionamento del re Meliadus fa appello da una parte all'ideale di una vita in cui il voto castità rappresenta uno strumento d'adesione al paradigma offerto dall'esempio di Cristo, e dall'altra si avvale delle riflessioni proposte da buona parte della letteratura medievale di stampo misogino, nonché di tipo "scientifico-naturalistico" che ritiene che la donna possa essere cagione di un indebolimento della forza dell'uomo. Antonio Pucci, per esempio, nel suo *Libro di varie storie*, dedica una sezione intera (§ XXX) a compendiare l'immagine della donna che gli giunge dalla letteratura classica e contemporanea: ammonimenti sui pericoli insiti nel matrimonio («no·lla torre, però ch'ella è impedimento dello studio e quasi d'ogni bene adoperare»²⁷³; lo stesso Seneca avverte: «la femina è duca de' mali, artefice di malvagità, assediatrice degl'animi»²⁷⁴) vengono riportati fedelmente, per essere in un secondo momento decostruiti dalla visione dello stesso Pucci: «non so vedere per che cagione i filosofi e gl'altri uomini si diletano a dispregiare tanto le femine, con ciò sie cosa che 'l Signore del cielo e della terra degnò di venire in lei»²⁷⁵.

È, ancora, innovazione originale della *Tavola Ritonda* la circostanza che induce Meliadus a prendere in sposa Eliabella, in quanto "simbolo" della riappacificazione tra il re Artù e Meliadus, che nel testo toscano erano scesi in campo l'uno contro l'altro. Il sovrano di Logres invita Meliadus a prendere moglie per ovvie ragioni di politica matrimoniale («per meglio confermare nostra pace»²⁷⁶), e per poter avere degli eredi che garantiscano la prosecuzione del suo lignaggio. Di fronte all'invito del sovrano, Meliadus replica:

Sire, sappiate che io ero fermo di non prèndare mai donna et di conservare mia virginità per infino alla mia fine: ma, da poi che a voi piace et ella è di vostro lignaggio, io ne so' assai contento. Ma prima ch'io la 'mprometta, la voglio vedere²⁷⁷.

Il valore della verginità come strumento per la salvezza dell'anima dell'uomo era stato già consacrato nei romanzi graaliani, nei quali il cavaliere celeste Galaad portava a compimento

²⁷² *Tavola Ritonda*, § V, p. 12.

²⁷³ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 209.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 214.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 218.

²⁷⁶ *Tavola Ritonda*, § X, p. 32.

²⁷⁷ *Ibidem*.

l'impresa del Sacro Vasello solo in virtù della sua purezza. Meliadus sacrifica invece le sue convinzioni sull'altare della corona e degli equilibri politici, ma non rinuncia a proclamarsi persuaso che solo l'aderenza al modello monastico gli avrebbe potuto garantire la benevolenza divina. Meliadus propone quindi se stesso dapprima come un vero e proprio *miles Christi*, che rinuncia al mondo limitandosi a servire la Chiesa, abdicando così alla fruizione della piena libertà della condizione laicale; in un secondo momento, la scelta del matrimonio lo attira tra le fila di quella cavalleria che «accetta di porsi al servizio della Chiesa traducendo nell'area temporale, l'area dell'*agere* che ad essa è proprio, il combattere, la volontà stessa della Chiesa e della sua gerarchia»²⁷⁸.

Ampiamente documentati sono gli scambi tra il mondo comunale e quello conventuale, poiché la diffusione della cultura laica non può fare a meno, tra fine Duecento e i primi del Trecento, della mediazione degli ordini mendicanti²⁷⁹. Un episodio significativo della messa a confronto tra il prototipo del cavaliere monaco e di quello del cavaliere villano²⁸⁰ si ha nella *Tavola Ritonda* quando Tristano viene liberato dalla prigionia nella quale lo tiene il re Marco, grazie all'intervento di Prezzivalle lo Gallese, e fugge poi con Isotta lontano dalla Cornovaglia alla volta della Gioiosa Guardia (§ LXXXIX).

I due amanti si mettono dunque in viaggio insieme con Alcardo e Brandina, e Tristano, per potersi spostare più segretamente, decide di travestirsi: «si fece allora fare una cappa monacale, e sì la si addobba sopra l'armadure»²⁸¹. Se già la stratificazione dell'abbigliamento, con la cappa sopra l'armatura, metaforizza la sovrapposizione tra due ordini, quello cavalleresco e quello monacale, sarà l'entrata in scena di Lancillotto a impostare in modo esplicito la contrapposizione tra il mondo degli *oratores* e quello dei *milites*.

Lancillotto, che viaggia in incognito, colpito dalla bellezza della dama che il finto monaco reca con sé, gli rivolge un consiglio: probabilmente, infatti, un uomo di Chiesa, poco esperto delle faccende del mondo, non si rende conto della pericolosità che la dama gli venga sottratta, dato il costume, molto diffuso nelle terre di Logres, che i cavalieri erranti possano reclamare per sé una dama *en conduit*. Il vero pericolo, spiega Lancillotto, è la bellezza della dama, che la rende desiderabile agli occhi dei cavalieri. Lancillotto proietta quindi il proprio desiderio su un terzo cavaliere immaginario che egli ipotizza potrebbe assediare con facilità una dama accompagnata da un semplice monaco. Al primo assalto, il finto monaco-Tristano

²⁷⁸ F. Cardini, *Modelli eremitici e avventure cavalleresca*, in Id., *L'acciar cit.*, pp. 157-171 (ivi, p. 158).

²⁷⁹ Cfr. A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedia ed erudizione nei volgari italiani: una panoramica sugli studi recenti*, in N. Bray, L. Sturlese (a cura di), *Filosofia in volgare cit.*, pp. 265-317, in particolare alle pp. 278-280.

²⁸⁰ Si veda, per il *Tristan en prose*, J. Traxler, *Courtly and Uncourtly Love in the Prose Tristan*, in D. Maddox and S. Sturm-Maddox (a cura di), *Literary Aspects of Courtly Culture: Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, pp. 161-169.

²⁸¹ *Tavola Ritonda*, § LXXXIX, p. 340.

risponde con garbo, sottolineando di disporre del pieno controllo della situazione: «Cavaliere, andate a vostro cammino; chè chi me la togliesse, arebbe più forza di me»²⁸².

Il secondo assalto verbale si sposta dall'argomentazione intorno alla bellezza della dama alla considerazione sull'aspetto fisico del monaco: le sue vigorose fattezze indicano a chi lo guarda che debba trattarsi di un uomo estremamente forte. Ma l'esser bene "intagliato di membra" non è secondo Lancillotto una condizione sufficiente per trasformare un povero monaco in un vero e proprio *miles*.

Per mia fè, ch'io non conosco cavaliere che 'n fatto d'arme non potesse più di voi; chè, perchè voi abbiate la forza e siate bene intagliato di vostre membra, voi non areste la maestria nè lo ardire del combattere²⁸³.

Lancillotto sta qui difendendo la propria categoria: poiché il mondo della cavalleria non si appiattisce al semplice esercizio della forza bruta, non è sufficiente avere la *forza* per pensare di poter sostenere un duello. Abbracciare la cavalleria errante rappresenta una scelta di vita che comporta un continuo processo di perfezionamento, nonché un percorso di formazione articolato e complesso, nel quale rientrano la conoscenza dell'arte del combattimento (la *maestria*) così come una forte vocazione allo sprezzo del pericolo (*lo ardire del combattere*). Ciò che Lancillotto si dimentica di sottolineare è che il vero e perfetto cavaliere è anche e soprattutto colui che afferma se stesso attraverso la messa alla prova delle proprie qualità morali. E infatti, come vedremo, Lancillotto non si atterrà a questo fondamentale "vincolo" arturiano.

La replica di Tristano, che ha ormai fatto propria la maschera del monaco e che dunque di questo ordine difende le posizioni, sottolinea «che perchè noi siamo a l'ubediencia della regola, voi cavalieri ci tenete a troppo vili: ma questa cappa non ci toglie però la forza nè lo ardire del cuore»²⁸⁴. Tristano allude forse a quegli ordini clericali di monaci armati che, avvezzi alla *pugna spiritualis*²⁸⁵, non si sottraggono neanche alla battaglia sul campo militare.

Tristano, nella *Tavola Ritonda*, incarna quindi contemporaneamente due punti di vista. Da una parte, si fa veicolo dell'immissione della voce dei cavalieri di Dio, e lo fa servendosi delle armi dell'ironia. Non va dimenticato che nella scena precedente a questa, Tristano aveva sfruttato proprio un travestimento da monaco per potersi infilare sotto le lenzuola di Isotta, al momento del suo ritorno in Cornovaglia («e tanto adoperò, che Tristano andò a lei in guisa

²⁸² *Ivi*, p. 341.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ F. Cardini, *Modelli eremitici* cit., p. 159.

d'uno sacerdote il quale l'andasse a vicitare»²⁸⁶). A breve distanza quindi, Tristano si serve dell'abbigliamento monacale per celare la propria identità, e diventare allo stesso tempo uno strumento del discorso polifonico del compilatore toscano.

Questo «travaglio di parole»²⁸⁷ tra Lancillotto e Tristano prosegue poi con un terzo assalto verbale, che si conclude con la proposta da parte di Lancillotto di assumere su di sé la difesa della dama, iniziativa non richiesta da Tristano. Il finto monaco, seccato perché il cavaliere sconosciuto si offre di scortarlo nella foresta, risponde servendosi del lessico giudiziario: «volete essere tutore senza volontà delle parti, e datevi impaccio di cosa che non vi tocca e non vi fae mestiere»²⁸⁸.

L'atmosfera tra i due comincia a farsi tesa, in particolare quando Tristano comprende che l'insistenza del cavaliere sconosciuto discende dall'interesse che egli manifesta nei confronti di Isotta. Tristano ricorre allora al buon senso popolare (si serve di un proverbio: «voglio in tale maniera essere nanzi solo, che essere male accompagnato»), per riportare ordine nel sovvertimento delle regole cavalleresche attuato da Lancillotto, il quale non solo pretenderebbe di imporre una protezione non richiesta, ma accusa persino il monaco di aver rapito la fanciulla, adducendo come motivazione non tanto l'inappropriatezza della condivisione di un viaggio tra un monaco e una dama, quanto il fatto che il monaco conduca una fanciulla tanto bella. Secondo Lancillotto, questo rappresenterebbe un'assenza di rispetto per l'abito monacale:

Certo, monaco monaco, molto mi rispondete rubesto; chè, per la mia fè, e' sarebbe bastevole al buon messer Tristano di Lionisse, lo quale si è lo cavaliere del mondo. Ma, poca ira che tu mi facci, io non ti riguarderò, per mia fè, nè per cappa nè per cappuccia; anzi te l'avvolgerò tanto alla gola, che soperchio ti parrà²⁸⁹.

E d'altronde il narratore sottolinea come lo stesso cavaliere misterioso abbia piena coscienza del fatto di trasgredire alle più banali regole della cavalleria («e conosceva bene ch'egli faceva grande peccato a metterlo a tanta ira: ma la bella donzella gli piaceva tanto tanto, ch'egli non potea altro fare»²⁹⁰). La figura del cavaliere villano incarnata da Lancillotto agisce dunque in risposta a un principio di puro piacere: Lancillotto non indirizza le sue scelte secondo ragione, ma mosso dal proprio desiderio. È esattamente questa la follia della ragione dalla quale rifugge Dinadano, quella *dismisura* che porta uno dei migliori cavalieri al mondo a mettere da parte qualsiasi freno sociale, morale o religioso in nome del desiderio per una

²⁸⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXXVIII, p. 337.

²⁸⁷ *Ivi*, § LXXXIX, p. 341.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 342.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 343.

dama. Se il cavaliere sconosciuto chiama in causa Tristano senza sapere che questi è proprio di fronte a lui sotto le vesti del monaco, la ricerca di un principio di simmetria porta il compilatore a immaginare, con sottile ironia, che anche il finto monaco richiami paradossalmente alla memoria proprio Lancillotto, e non certo portandolo a esempio di virtù e qualità cavalleresche:

Per buona fè, vi giuro, io non ne lascerò per voi, nè per vostre minacce, nè per tanto orgoglio quanto voi avete; che basterebbe, in buona fè, a messer Lancialotto de Lacch, lo quale è il fiore degli cavalieri erranti. Ma, per tanto, non pensate però, ch'io del mio vi doni a mal mio grado tanto che vaglia uno picciol danaio. [...] Sire, sire cavalier, se voi volete pur meco briga, io di ciò per niente già non vi verrò meno; imperò che la mia regola e Dio il comanda; ciò io dico che Cristo permette, e dice: - Aiutati, chè io t'aiuterò al bisogno -.²⁹¹

Il passo si offre a una duplice interpretazione: le minacce, sottolinea Tristano, potrebbero forse indurre un cavaliere come Lancillotto a abbandonare il duello, ma non certo lui che, per quanto si professi monaco, non intende venir meno alla dimostrazione del proprio valore; oppure Tristano afferma che tanto orgoglio quanto dimostra il cavaliere sarebbe abbastanza perfino per Lancillotto, e che quindi, ironicamente, neanche lo stesso Lancillotto sarebbe tanto sbruffone.

Dal canto suo, Lancillotto, per nulla intimorito dal richiamo alla propria reale identità, conduce il suo ultimo assalto verbale svelando le proprie reali intenzioni: «Servigiale di Dio, la coscienza mi riprende di farvi villania; ma troppo più mi costringe l'animo d'aver cotesta bella dama»²⁹². Nella dialettica inscenata tra *ordo bellatorum* e *ordo oratorum*, Lancillotto sembra qui slittare verso il terzo ordine della società medievale, poiché si macchia di un atto di manifesta villania. Il cavaliere che il lettore immaginava cortese compie deliberatamente un processo di discesa e di degradazione sociale che comporta l'oblio delle regole della cortesia. Se l'anticortesie di alcuni cavalieri fa parte della rappresentazione tradizionale del mondo arturiano, ciò che stupisce è che qui sia Lancillotto a venire reclutato tra le fila di personaggi del calibro di Brehus, Keu o Galvano²⁹³.

²⁹¹ Esortazione molto diffusa nei sapienziari medievali. Cfr. Paolo da Certaldo, *Libro dei buoni costumi*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 147: «non essere avaro nè pigro in fare che tu abbi santà, anzi vi metti ciò che puoi fare, e amici e parenti. Simile, s'ài malati in casa, no gli abbandonare mai: falli servi[re] [e atare infino ch'è] morto; ché Dio dice: "aiutati, e io t'atrò"; e quand'e' vede che tu t'aiuti co' buoni medici, co le buone medicine, co le buone orazioni e limosine, e egli "in una ora lavora": sì che mai non t'abbandonare quando se' malato; sempre abbi speranza di guarire, e aiutati».

²⁹² *Tavola Ritonda*, § LXXX, p. 343.

²⁹³ Cfr. L. Harf-Lancner, *Gauvain l'assassin: la récurrence d'un schéma narratif dans le Tristan en prose*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 219-230.

La risposta di Tristano si risolve comunque nella consueta arguzia con la quale ribatte a ogni assalto di Lancillotto: «Quanto per lo peccato, già non lasciate voi; imperò che arditamente io lo vi perdono, e sono acconcio di donarvi ancora la penitenza. E ora ne siamo alla pruova, chè io sîe vi disfido»²⁹⁴. Allo scontro fisico segue il riconoscimento finale, e tutte le questioni morali sollevate da questo increscioso episodio (la violenza dei cavalieri erranti, il peccato, la colpa, la coscienza, cortesia e villania) vengono lasciate completamente irrisolte. Non c'è stupore quando Tristano e Isotta scoprono che a macchiarsi di una tale villania è stato proprio Lancillotto. È come se, in questo gioco di maschere, i personaggi risultassero del tutto spersonalizzati, semplici vettori di istanze narrative dissonanti che il compilatore italiano si compiace di far confluire nel romanzo, e dunque non responsabili delle opinioni che essi incarnano.

Forse il compilatore sceglie di sospendere la conclusione in uno stato di virtualità per demandare il peso del giudizio, che di solito non manca di formulare, al lettore. Ma è possibile anche che la pluridiscorsività affidata qui a un cavaliere, Lancillotto, al quale vengono fatti indossare i panni del villano, e a un altro cavaliere, Tristano, che si serve delle vesti del monaco per viaggiare in incognito, si arresti al semplice gusto della contraffazione delle regole del genere romanzo. D'altronde, come afferma M. Bachtin, «la creazione basata sul travestimento e sulla parodia porta il costante correttivo del riso e della critica nella serietà unilaterale dell'alta parola diretta, il correttivo della realtà che è sempre più ricca, più essenziale e, soprattutto, *più contraddittoria e pluridiscorsiva* di quanto possa essere contenuto nel genere alto»²⁹⁵. E nell'inserire un «correttivo della realtà», il compilatore toscano si diverte contemporaneamente a mostrare l'imperfezione di Lancillotto (il cui amore per Ginevra è decisamente meno esemplare di quello che lega Tristano a Isotta) e a drammatizzare, attraverso l'opposizione tra Tristano e Lancillotto, quel confronto tra cavalleria e monachesimo che innerva la religiosità dell'Italia medievale.

Vi è inoltre un ultimo tassello che bisogna aggiungere a questo episodio per poterne comprendere in maniera più articolata il significato. Il racconto del travestimento di Tristano da monaco, che pure è assente nel *Tristan en prose* così come negli altri *Tristani* italiani, non è però del tutto ignoto all'intertesto tristaniano nel suo insieme. Esiste infatti un'opera, il *Tristan als Mönch*²⁹⁶, opera tedesca in versi scritta tra il 1210 e il 1260, che è incentrata

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 420.

²⁹⁶ *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* cit., p. 1579: «Le poème épisodique *Tristan le Moine*, qui comprend 2075 vers, est parvenu jusqu'à nous en deux manuscrits du XV^e siècle, et ce, en liaison avec le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg et la continuation d'Ulrich de Tûrheim. On situe la création de l'œuvre entre

proprio su questa variante della leggenda tristaniana. Non esiste naturalmente la possibilità di stabilire una dipendenza diretta tra la *Tavola Ritonda* e l'opera duecentesca, ma occorre sottolineare che anche il messaggio del testo tedesco è interamente giocato sull'ambivalenza della cavalleria, mai pienamente all'altezza delle aspettative che la tradizione ripone nella figura del cavaliere errante; anche qui il processo di *degradatio* si svolge, come nella *Tavola Ritonda*, senza che il discorso sfoci in un'aperta polemica o in una diretta critica nei confronti del cavaliere manchevole.

La coscienza letteraria del compilatore toscano gli consente dunque di recuperare (anche se non è dato sapere attraverso quali canali) e di integrare al proprio testo un'altra fonte tristaniana che, inserita in un contesto come quello della *Tavola Ritonda*, instaura un'ulteriore dialettica tra generi. Un nuovo modello narrativo, proveniente da una delle innumerevoli riscritture del mito di Tristano, viene ricoperto da un moderno *habitus* culturale e linguistico, che lo traghetta verso la riflessione sugli ordini monacali nell'Italia comunale.

5.3 *Mercatores*. Dinadano e la filosofia dell'utile

Si è visto che, per poter accedere al rango di cavaliere errante, il Tristano della *Tavola Ritonda* aveva dovuto promettere di abbandonare ogni arte e ogni mercatanzia, per dedicarsi esclusivamente alle nobili avventure della Tavola Rotonda. Esiste però un personaggio che, con i suoi comportamenti e le sue riflessioni, sembra smentire la perentoria affermazione della irriducibilità della cavalleria alla *mercatanzia*. Si fa naturalmente riferimento a Dinadano. Si può assumere come punto di partenza per una riflessione sulla possibilità che la riscrittura del personaggio di Dinadano offerta dalla *Tavola Ritonda* possa mirare a fare del *savio disamorato* l'araldo di una filosofia dell'utile l'opinione che F. Cardini esprime su questo personaggio: «niente è davvero chiaro in lui; non possiamo leggerlo come un cavaliere ridotto alle dimensioni della bottega e tagliato sulla mentalità di mercanti o di banchieri pur accesi di fantasie cavalleresche. La sua sembra piuttosto una critica ai costumi cavallereschi ispirata sia pur mediamente a una chiave filosofica “naturalistica”»²⁹⁷. Cardini ritiene infatti che intendere la filosofia di Dinadano come un «ragionare a livello di “ragione di mercatura”»²⁹⁸ non sia altro che un fraintendimento della complessità del personaggio, che non cessa mai,

1210 et 1260». L'edizione più recente è quella curata da A. Classen (*Tristan als Mönch*, Greifswald, Reineke, 1994).

²⁹⁷ F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., p. 109.

²⁹⁸ *Ibidem*.

neanche per un solo minuto, di essere un cavaliere errante, latore di un messaggio pienamente riconducibile agli ideali della Tavola Rotonda.

Se la *Tavola Ritonda* etichetta Dinadano come il *savio disamorato*, sarà sul terreno della riflessione sull'amore che il personaggio potrà rivelare più chiaramente la propria essenza. Nella letteratura cortese, in cui il galateo amoroso impone delle regole ben precise, il *parlamento d'amore* rappresenta una delle modalità privilegiate di rappresentazione di un gioco erotico in equilibrio instabile tra omaggio feudale e desiderio sensuale. Il parlamento d'amore, sottogenere dialogico della letteratura cavalleresca, è ben rappresentato nel *Tristan en prose*²⁹⁹ e, in particolare, degno di nota è il colloquio tra Isotta e Dinadano³⁰⁰, perché la presenza di un personaggio "anticortese" all'interno di una cornice narrativa che impone una topica ben definita innesca dei meccanismi stranianti rispetto alla prospettiva di genere.

L'episodio del parlamento d'amore tra Isotta e Dinadano nasce da una beffa ordita da Tristano, che convince Isotta a ospitare Dinadano alla Gioiosa Guardia e a fingersi bisognosa d'aiuto. Dinadano rifiuterà però di farsi difensore della causa di Isotta e si limiterà ad accettare, pur malvolentieri, di portare un elmo in ricordo della dama. Anticipando l'esito al quale si intende giungere, il confronto tra lo svilupparsi di questa scena nel *Tristan en prose* e il modo in cui viene ripresa nella *Tavola Ritonda* mostrerà come la reazione del Dinadano italiano sia improntata a una ferrea logica mercantile, così come al mondo della *mercatanzia* è ispirato chiaramente il vocabolario al quale egli attinge.

I primi cambiamenti apportati dalla *Tavola Ritonda* mostrano la volontà di calcare la mano sul carattere anticortese del personaggio. Nel *Tristan en prose*, Tristano, che si trova alla Gioiosa Guardia, racconta a Isotta di Dinadano, sottolineando che la ragione della stima e dell'amicizia che lo legano a lui risiede nelle sue capacità affabulatorie: Dinadano è per Tristano «un des chevaliers del monde qe je plus aim, de meillors paroles, de meillors solaz, et de cui je ameroie plus la compaignie»³⁰¹. E quando Isotta domanda a Tristano perché si diverta a far irritare Dinadano così spesso con le sue provocazioni, Tristano risponde: «je ne le faz pas por corronz mes por deduit. Ces paroles et ces bons diz me plesant si merveilleusement qe ja mes ne querroie departir de lui. Et sor tout sen vous di je bien q'il est bon chevalier, preuz et hardiz asséz, mes il n'est pas si desmesuréz com sont maint autre

²⁹⁹ Cfr. D. Demartini, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006.

³⁰⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIII. Cfr. *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de France)* [V.I], ed. J.-P. Ponceau, *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, III, Paris, Champion, 2000, §§ 48-61. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/3.

³⁰¹ *Ivi*, § 49, p. 114.

chevalier»³⁰². Tristano sottolinea dunque come Dinadano non sia *desmesuréz*, segno evidente dell'esistenza, in molti compagni della corte del re Artù, di una sorta di deriva "fanatica" nel modo di intendere la missione cavalleresca. Nel *Tristan en prose*, è Tristano che, sapendo che Dinadano, giunto alla Gioiosa Guardia, cercherà albergo per la notte in un borgo vicino, invia uno dei suoi scudieri per proporgli di alloggiare al castello. Al contrario, nella *Tavola Ritonda*, lo scudiero riporta a Tristano ben altre notizie sul comportamento di Dinadano:

E mangiando in tale maniera, per la sala venne uno scudiere, lo quale disse a Tristano: - Sire, alla porta si è uno cavaliere errante, il quale voleva entrare dentro; e perchè non gli fue tantosto aperto a suo volere, disse che arso fosse lo castello e chi lo manteneva; ed è albergato nel borgo di fuore, e portava tali insegne³⁰³.

È chiaro come nel testo italiano l'apparizione di Dinadano produca immediatamente uno slittamento di registro, orientato alla creazione di un'atmosfera marcatamente comica. Sia nel *Tristan en prose* che nella *Tavola Ritonda*, Tristano decide di nascondersi e di lasciare che Dinadano e Isotta intavolino un parlamento d'amore³⁰⁴. Isotta convoca dunque Dinadano e, fin dalle prime battute, il dialogo tra i due mostra, nel caso del testo toscano, l'abbandono del registro aulico sul quale si dovrebbe impostare il discorso amoroso (o il canto poetico) cortese, mentre si generalizza il prelievo lessicale e concettuale dall'ambito mercantile, adoperato come strumento di opposizione dialettica nella costruzione del contro-discorso di Dinadano.

Isotta comincia dunque a provocare Dinadano: dichiara di aver sentito raccontare grandi cose sul suo conto e, in particolare, rivela di essere rimasta colpita nell'apprendere le grandi cavallerie compiute in nome della dama amata. La risposta di Dinadano non si lascia attendere:

Dama, – ciò disse Dinadano, – certo che colui che ve lo disse, veramente egli vi gabbò o vero nollo intendeste bene; imperò che amore non mi va tanto pugnendo il cuore, ch'io per ciò mi travagliassi in fatto d'arme. Che non è grande tempo, ch'io diventai arrogante per amore, o vero ch'ella fu potenza di vino che me lo fece fare; ch'io m'innamorai d'una dama, e per lei io mi crucciai con uno mio grande amico, lo quale è appellato messer Tristano; ed egli mi diede tale colpo, che io ne fui presso che morto. E quella fue la prima volta e sarè quella di dietro, che io giammai d'amore m'impaccerò³⁰⁵.

³⁰² *Ivi*, p. 115.

³⁰³ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 357.

³⁰⁴ *Ivi*, pp. 357-358: «noi passeremo nell'altra sala di làe, e voi mandate per Dinadano, e non dandovi voi a conoscere; e metterétevi con lui in grande parlamento d'amore, e intenderete bene sue parole; chè, per certo, egli bene vi farà ridere, con grande sollazzo».

³⁰⁵ *Ivi*, p. 358.

Dinadano fa qui esplicito riferimento all'episodio del suo innamoramento per madonna Losanna della Torre Antica, narrato nella *Tavola Ritonda* al § LXXVII. Mentre le argomentazioni con le quali Dinadano apre il suo discorso si rinvengono anche nel *Tristan en prose*, i motivi dell'*arrogante per amore* e della *potenzia di vino* appartengono invece esclusivamente alla *Tavola Ritonda*. La condanna dell'ubriachezza che altera nell'uomo la capacità di giudizio fa eco alle analoghe riflessioni che si potevano leggere nella sezione ritondiana dei vanti di Ferragunze³⁰⁶; e d'altronde, l'idea che il vino possa far uscire di senno e indurre a compiere degli atti scellerati è un argomento piuttosto diffuso nel Medioevo.

Le argomentazioni di Dinadano si estendono ben presto a considerazioni sul valore della cavalleria in generale e sulla necessità, che egli avverte come prioritaria, che l'esercizio di tale nobile "mestiere" vada disgiunto dalle implicazioni erotiche che nella visione tradizionale esso dovrebbe sottintendere:

Dama, - ciò dice Dinadano, - assai torti ò già fatti già tornare a ragione, e òe campate e difese a' miei di assai dame e damigelle: chè per altro non siamo noi cavalieri arranti, che per aiutare la ragione contro al torto³⁰⁷.

In quest'ultimo passaggio si manifesta la piena consapevolezza di sé e del ruolo della cavalleria che il personaggio di Dinadano esibisce nel testo italiano, aspetto che si oppone diametralmente all'insicurezza e alla scarsa considerazione dei propri meriti che egli rivela invece a Isotta nel testo francese. Nel *Tristan en prose*, infatti, Dinadano dichiara di fuggire l'amore soprattutto a causa della sua inadeguatezza a un compito al di fuori della sua portata. Nessuna dama vorrebbe infatti stare al fianco di un uomo tanto al di sotto delle aspettative che si ripongono in un cavaliere errante:

Et une autre chose a qi plus me metroit en creance qe dame de valor ne me peüst amer se faintement non, si est ce qe je ne sui ne bel chevalier ne bon ne preuz ne hardiz, ne si envoisié de moultes choses com sont li autres chevalier. Or donc madame, se dame meïst son cuer par aucune aventure, ne cuidéz vos q'elle l'en retresast tost, quant elle me trouveroit desfaillent de toutes les bontés q'en bon chevalier doit avoir? Elle s'en tendroit a honie et a deceüe, si me lesseroit maintenant. Por qoi je lesse del tot amor³⁰⁸.

L'atteggiamento del Dinadano francese è rinunciatario, proprio di colui che sente chiaramente tutto il peso della propria impotenza, anche se non si può escludere del tutto che dietro queste parole remissive, si nasconda la consueta ironia del personaggio. Nella *Tavola Ritonda*, invece, Dinadano ostenta orgogliosamente le proprie vittorie, reclamando per sé

³⁰⁶ *Ivi*, §§ X-XI.

³⁰⁷ *Ivi*, § XCIII, p. 359.

³⁰⁸ *Tristan en prose*, V.I/3, § 56, p. 122.

meriti che il lettore sa bene non corrispondono al vero («assai torti ò già fatti già tornare a ragione, e òe campate e difese a' miei di assai dame e damigelle»). Il ripiegamento interiore del Dinadano francese si tramuta insomma in un vero e proprio *gab* nel Dinadano italiano. Quando poi egli afferma «chè per altro non siamo noi cavalieri arranti, che per aiutare la ragione contro al torto», Dinadano sta applicando un principio di esclusione: vuole offrire l'immagine di una cavalleria autosufficiente, bastate a se stessa, e tenta quindi di recidere il presupposto basilare che rappresenta il motore del perfezionamento cavalleresco, l'amore. Nell'opinione di Dinadano, al cavaliere errante, come al giudice, spetta il discernimento del torto dalla ragione: come a colui che si fa esecutore della giustizia in terra non è richiesto per lo svolgimento dell'attività giudicante di manifestare il proprio stato amoroso, così al cavaliere non dovrebbe essere richiesto, secondo Dinadano, di immischiarsi con l'amore.

All'esposizione delle argomentazioni teoriche, segue la prova pratica: nel *Tristan en prose*, Isotta, come concordato in precedenza con Tristano, chiede a Dinadano di prestarle aiuto per risolvere la spinosa questione che la vede coinvolta, il pagamento di un pesante tributo. Dinadano, dopo averci pensato un po' su, risponde:

Dame, or sachiéz qe le requerre, si est legier; il ne vous coste pas granment au demander, mes li fait, si est moult greveux [...] Dame, dame, ce Diex me doint bone aventure, je ne vos cuidoie tant mesfait avoir qe vos me deüssiéz voloir mal de mort! [...] Porriéz vos en nulle guise plus apertement ma mort porcachier qe fere moi entrer en champ encontre trois chevaliers? Ma priere de chascun matin et de chascun soir, si est tex qe je pri Dieu qe il me doint pooir et force qe je peüsse mon cors defendre encontre un seul chevalier : et souventez foiz m'est il ja avenu qe je mon cors ne pooit defendre encontre un seul chevalier, ançois m'en partoie honteusement et a deshonor. Et vos, sor ce, me vouléz metre a combatre encontre trois? Dame, or aperçoi je bien qe vos mal de mort me vouléz; se ne sai ou je l'ai deservi! Et quant je voi qe vos estez si durement ma mortel ennemie, je sui cil qi en nulle guise ne demourroit hui mes avec vos, ainz m'en irai tout maintenant, se vos ne me creantéz qe vos de cel fait ne me tendroiz ja mes paroles³⁰⁹.

È facile per Isotta domandare di essere protetta e liberata; è invece decisamente più complicato per chi, come Dinadano, deve tradurre in azione la richiesta e rischiare la morte combattendo contro tre cavalieri. Il discorso allora si capovolge: non è Dinadano che commette l'errore di sottrarsi al suo dovere di soccorrere una dama in difficoltà, che è uno dei compiti canonici del cavaliere errante, bensì è Isotta che si dimostra crudele nell'esporgli, con la sua incauta richiesta, a un rischio sproporzionato («vos mal de mort me vouléz»).

Nella *Tavola Ritonda*, la replica di Dinadano, pur mantenendo inalterata la sostanza del ragionamento, è polarizzata sul versante dell'«utile»:

³⁰⁹ *Ivi*, § 58, p. 125.

Dama, dite ch'io combatta con altri per voi e in contro a uno pro' cavaliere? Dama, certo delle parole egli n'è *buono mercato*, e 'l combattere è molto pericoloso: chè il primo priego ch'io faccia la mattina si è, che Iddio non mi apparecchi innanzi cavaliere di troppa grande prodezza; chè pur di tali *derrate*, io si n'è spesse volte vergogna. Chè io sono *troppo caro costato* a chi m'è allevato in questo mondo: *sicchè di me io non vorrei fare tale mercato, che mi tornasse danno*³¹⁰.

L'aggiunta dei corsivi serve a evidenziare come il vocabolario attinto al mondo delle attività mercantili riorienta il discorso del Dinadano italiano, che rinuncia alla dismisura delle pretese di una cavalleria errante che rischia di compromettere l'unica "merce" della quale dispone il cavaliere, e cioè se stesso («sicchè di me io non vorrei fare tale mercato, che mi tornasse danno»). Dietro la visione della cavalleria di Dinadano si nasconde un'etica orgogliosamente improntata alla "ragione di mercatura". Dinadano valuta coscienziosamente il costo dell'impresa, ne soppesa con attenzione il profitto che potrà trarne, e l'utilità o, al contrario, l'infruttuosità rispetto agli eventuali rischi da correre.

Il principio che lo porta ad affermare l'importanza del giusto mezzo è esattamente lo stesso senso pratico che condurrà il mercante Paolo da Certaldo nel suo *Libro di buoni costumi* a sottolineare a più riprese l'importanza della misura. Come sottolinea V. Branca a proposito dei 388 precetti che compongono l'opera di Paolo da Certaldo, «questa misura, questo giusto modo – elevati a costume di vita nella insistente raccomandazione di "urbanità" e "cortesia" («cortesia non è altro se non misura»: 82) – sono proprio quelli che, secondo i precetti degli stessi francescani, possono far superare la divaricazione fra la "ragion di mercatura" e la visione cristiana dell'esistenza»³¹¹. Quando Paolo da Certaldo afferma «in ogni tuo fatto abbi misura acciò che tu non possi fallare, che chi avrà misura ne' suoi fatti soprastarà a ogni vizio»³¹², o consiglia «abbi freno in tutti i tuoi fatti, però che "se viverai senza freno, ogni bene ti verrà meno"»³¹³, oppure sottolinea che «molto è bella cosa e grande sapere guadagnare il danaio, ma più bella cosa e maggiore è saperlo spendere con misura e dove si conviene»³¹⁴, ritroviamo riassunto in forme gnomiche e dall'andamento proverbiale, peraltro assimilabili alle cadenze della *Tavola Ritonda*, la medesima visione del mondo sottostante alle parole del Dinadano italiano.

Eppure Dinadano, e in questo trova conferma il ragionamento di F. Cardini esposto all'inizio, non è un mercante né è intenzionato a esserlo. Essere cavaliere è infatti l'unica

³¹⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 359. I corsivi sono miei.

³¹¹ V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi, 1986, p. XXXII.

³¹² Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, p. 62.

³¹³ *Ivi*, p. 230.

³¹⁴ *Ivi*, p. 78.

dimensione nella quale Dinadano sa (e intende) radicare la propria esistenza; essere cavaliere è il suo modo di stare al mondo. Ma egli vuole essere esponente di una cavalleria che attinge alle recenti acquisizioni delle nuove classi emergenti, specie quelle dedite al commercio, che hanno saputo, agli occhi di Dinadano, affermare con forza la ricerca di una razionalità dei comportamenti, finalmente svincolata dalle remore di una visione eccessivamente ancorata al passato e immobilizzata dal perpetrarsi di costumi ormai privi di senso e controproducenti.

La sottile argomentazione del Dinadano italiano modula, attraverso diverse fasi, il passaggio da un iniziale atteggiamento di spavalderia alla vera e propria vigliaccheria orgogliosamente esibita. Agli occhi della regina Isotta, e a confronto con la visione tradizionale del coraggio offerta dal romanzo arturiano, Dinadano appare come un personaggio alla Capitan Fracassa o sul genere del *miles gloriosus* della commedia plautina, che dapprima si pavoneggia delle proprie qualità, ma che, sottoposto a una prova reale, non riesce a reggere il confronto con i propri vantì. Osservando la vicenda dalla prospettiva di Dinadano, invece, le proprie obiezioni, opposte alla richiesta di Isotta, rientrano nella naturale salvaguardia della propria vita, bene che non può rischiare di perdere per soddisfare i capricci di una dama. Il primo dovere che Dinadano sente di dover compiere è appunto quello di salvaguardare la propria incolumità fisica.

Per tale parole io ne farei di peggio; e se voi me lo dite più, stasera subitamente io mi dipartirò di questa rôcca. Chè dite ch'io combatta e mettami alla morte per diliberare voi: ma non pensate ch'io sia già tanto folle; chè se io perdesse, a me si sarebbe il *danno*, e a voi non sarebbe *uttulidade*³¹⁵.

Nella sua capacità di registrare acutamente le ricadute di ogni gesto, il Dinadano italiano sostiene una filosofia dell'utile che mira a indagare la realtà attraverso la lente del principio di causa-effetto. L'inesorabile utilitarismo del suo pensiero è, per una mentalità cortese, nient'altro che volgare empiria, piatto materialismo. Le parole delle quali Dinadano si serve (utilità, danno, vantaggio, mercato, derrata, costo, risparmio) sono chiaramente ricavate dal vocabolario del mercante, come dimostrano le occorrenze lessicali nei passaggi sopra citati. E sebbene il discorso di Dinadano non mobiliti esplicitamente il richiamo a una forma di rendimento o di vantaggio monetari (che è quello al quale mira più prosaicamente il mercante), l'individualismo che esso sottende rinvia a un sistema "egoistico" e "egocentrico", che mal si coniuga con lo spirito di compagnonaggio o con l'immagine di *vindex pauperum* che fa della cavalleria errante una vera e propria *militia Christi*.

³¹⁵ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 360.

Il messaggio del quale Dinadano si fa promotore è che la cavalleria errante debba potersi “mettere sul mercato”. In un modo del tutto spassionato e senza mirare all’arricchimento, ma sempre avendo di fronte a sé l’idea di riuscire a conquistare onore e fama nell’universo arturiano, compiacendosi di sentire risuonare il proprio nome sulle bocche di quelli che contano: in questo senso si può affermare che Dinadano intenda promuovere la convinzione che il cavaliere faccia commercio di sé.

La cavalleria non manca tra l’altro di manifestarsi nelle tipiche forme concorrenziali che caratterizzano il libero mercato, circostanza che risalta con particolare evidenza nel *topos* dei cataloghi di cavalieri, che servono a segnalare al lettore, attraverso l’instaurazione di un confronto agonistico, l’indice di gradimento di questo o di quel personaggio. Dinadano si limita a squarciare il velo sull’esistenza di una “fabbrica dei cavalieri”³¹⁶, sulle logiche “capitalistiche” che inevitabilmente, e in questi casi inconsciamente, vengono applicate anche in un’epoca premoderna quando si mescolano l’etica – quella del cavaliere che non intende accumulare una ricchezza economica grazie alle proprie avventure – e il guadagno, nel senso del vantaggio personale (anche solo nei termini di un ritorno di immagine) che egli trae dall’esporsi al pericolo³¹⁷.

In quest’ottica, un ulteriore modo per declinare la logica dell’utile è il principio del risparmiarsi al presente per potersi “vendere” con maggiore profitto in una circostanza più importante. Rientra in questo caso specifico la circostanza per cui Dinadano non vuole combattere per proteggere la dama che gli chiede aiuto per poter salvaguardare la propria salute in attesa di una vetrina, quella del torneo di Louverzep, nella quale “esporre” più vantaggiosamente la propria “merce”.

Per la mia fè, che coteste parole mi fanno più rivenire la doglia. Ma per fermo sappiate, che se io fossi sano e allegro, io non combatterei, se io non mi vedessi *uno grande vantaggio*. Ma io sì mi voglio *risparmiare*, e non combattere con niuna persona per fino a tanto ch’io non sono al torniamento del Verzepe; chè io sì sono uno cavaliere in cui Artus à maggiore speranza³¹⁸.

Il versante, privato e soggettivo, dell’interesse individuale (la partecipazione al torneo) cozza con i valori dell’etica pubblica cortese (la difesa di una dama in difficoltà). E quando la felicità pubblica cozza con quella privata³¹⁹ entrano in gioco riflessioni che, anche se non

³¹⁶ Si fa qui allusione al titolo dell’opera di M. Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.

³¹⁷ F. Belli, *Il denaro e l’etica (un appunto)*, in S. Signori, G. Rusconi, M. Dorigatti (a cura di), *Etica e finanza*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 43-90.

³¹⁸ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 360.

³¹⁹ A. O. Hirschman, *Felicità privata e felicità pubblica*, Bologna, Il Mulino, 1983.

necessariamente munite di una ricaduta monetaria, mirano a una forma di razionalità economica o di economia razionale, che lo porta a preferire ciò che è per lui più vantaggioso.

Nel momento in cui si prospetta l'ipotesi del torneo e la conseguente possibilità di coprirsi di gloria, il rapporto tra la ragione e il desiderio di mettersi in luce si fa naturalmente ambiguo. Dove risiede l'ambiguità? In linea teorica, se la ragione richiama Dinadano alla prudenza, la scelta di vita più coerente con le sue posizioni gli imporrebbe di ritirarsi a vivere in un castello e di condurre un'agiata vita da feudatario. Ma Dinadano rimane sempre un cavaliere errante che, pur agendo al di fuori delle logiche dell'amore cortese, ricollega comunque al torneo la prospettiva di un tornaconto personale; pianificando, attraverso la posticipazione, l'esposizione al rischio massimo di morte, riesce dunque ad ottimizzare il proprio profitto.

Uno dei grandi motori che spingono le azioni di Dinadano è infatti il principio dell'apparire. Può accettare di ricevere in dono da Isotta il «ricco elmo d'acciaio, il quale avea uno bello pennoncello d'azzurra seta, intagliatevi dentro due ricche coronette d'oro»³²⁰, ma, «fermo di non *comperare* briga»³²¹, promette che lo indosserà solo fino al momento in cui qualche altro cavaliere lo reclamerà per sé («però che io, dama dama, non vorrei morire per tue druderie»³²²).

Se insomma il Bernabò del *Decameron* (II, 9) poteva rispondere «io son mercatante e non fisofolo»³²³, al contrario il nostro Dinadano è bravo con le parole, come lo stesso Tristano sottolinea numerose volte. La stessa Isotta, nel *Tristan en prose*, al termine del dialogo con Dinadano, dice a Tristano: «j'ai trouvé qe Dynadam set plus moult qe je ne cuidoie et plus encore qe vous ne me dissiéz. Oucques mes en toute ma vie je n'oï chevalier de si bones paroles com il a»³²⁴. Le parole di Dinadano hanno anche il potere di richiamare la nota dolente che sempre accompagna la riflessione sulla sana e prudente gestione del profitto d'impresa nel Medioevo, e cioè il condizionamento, dettato dalla religione, per cui la massimizzazione del guadagno individuale è sempre accompagnata da preoccupazioni di natura morale. A proposito dell'amore, Dinadano sostiene:

³²⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 361.

³²¹ *Ibidem*. Cfr. F. Belli, *Il denaro* cit., p. 53, n. 38: «sebbene i termini “comperare” e “comparare” abbiano diversa derivazione – da *cum* (con) e *parare* (preparare), nel primo caso, e da *cum* (con) e *par* (pari), nel secondo caso – [...], non c'è dubbio che l'assonanza indica una verità incontestabile, quella secondo cui la funzione della moneta (*rectius*: la funzione che, in ultima analisi, sintetizza le funzioni della moneta) è quella, in quanto valore astratto, di permettere la comparazione di valori e la metamorfosi di valori di scambio in valori d'uso e viceversa, necessaria per lo sviluppo del sistema di circolazione della ricchezza basato sulla compra-vendita».

³²² *Ibidem*.

³²³ Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, ed. V. Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, II, 9, p. 157.

³²⁴ *Tristan en prose*, V.I/3, § 60, p. 130.

Chi in tale piacere s'impaccia, il corpo suo si è vituperato e la *anima è dannata*: sicchè, tale *mercato* non farà per me -. E la reina disse: - Sire Dinadano, non dite più; però che, con coteste parole, voi mi fareste tosto disamorare e uscire d'ogni amore -. Dama, non dite; chè le mie parole vi farebbono *glorificare* e poi uscire d'ogni dolore -³²⁵.

Il polittoto che si instaura a distanza tra la nozione “commerciale” di *danno* («Mala cosa la vergogna, ma il danno sarebbe peggio»³²⁶) e quella religiosa di *dannare*, nel senso di essere condannati alla pena eterna dell'Inferno, rovescia ancora una volta i termini della questione a vantaggio di Dinadano: non sono la ricerca dell'interesse individuale o la speculazione a essere fonte di dannazione eterna secondo Dinadano, bensì l'immoralità di un amore (e qui il riferimento è ovviamente a Tristano e Isotta) che, non essendo casto, è ricollegabile al peccato della lussuria, e che espone al rischio della dannazione eterna. Nel *Tristan en prose*, Dinadano, di fronte all'accusa di codarderia di Isotta, replica:

- Coment? fet elle. Estez vos donc si coart? - Et vos, dame, fet il, estes donc tele dame qe vos aléz donnant vos drueriez az uns chevaliers et as autres, et puys, se il s'entrocient par amor de vos, vous ne vos en fetez fors qe gaber et rire? Qi q'en remaigne li honiz, tost en avéz le duel oblié! -³²⁷

E le stesse convinzioni sulla leggerezza del comportamento femminile emergono nella *Tavola Ritonda* attraverso le parole di Dinadano, quando questi scopre di essere stato imprigionato (per scherzo, ma Dinadano ne sarà consapevole solo a gioco concluso) da Isotta: «e Dinadano molto priega Tristano che lo deliberi delle mani di quella falsa meretrice»³²⁸.

Diffidenza e perplessità emergono anche nel *Tristan en prose*, laddove si afferma che la natura della donna è troppo mutevole perché il matrimonio o il servizio d'amore possano costituire un solido investimento: «Cuer de feme est come vent qi vole: or het, or aime, or pleure, or chante. [...] je sui ne bel chevalier ne bon ne preuz ne hardiz, ne si envoisié de moultres choses com sont li autres chevaliers»³²⁹.

A conclusione del parlamento d'amore, Isotta fa condurre Dinadano in una camera dove potrà trascorrere la notte. Tristano, Palamede e Gariet, che nel frattempo avevano seguito tutta la conversazione nell'altra sala, tornano da Isotta, «facendo le maggiori risa del mondo»³³⁰. I tre propongono poi a Isotta di chiudere Dinadano dentro la stanza per poterlo sbeffeggiare anche il mattino dopo. Segue il racconto dell'ira di Dinadano quando scopre di essere stato gabbato per l'ennesima volta. Il tempo del torneo di Louverzep è però ormai vicino, e i quattri

³²⁵ *Tavola Ritonda*, § XCIII, pp. 360-361.

³²⁶ *Ivi*, p. 361.

³²⁷ *Tristan en prose*, V.I/3, § 59, p. 129.

³²⁸ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 362.

³²⁹ *Tristan en prose*, V.I/3, § 56, p. 122.

³³⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 361.

cavalieri – Dinadano, Tristano, Palamede e Gariet –, insieme con la regina Isotta, decidono di mettersi in viaggio.

Nel capitolo successivo della *Tavola Ritonda* (§ XCIV), il compilatore toscano scrive l'epilogo della vicenda. Dinadano, partito alla volta del torneo, incontra un cavaliere, il re di Cento Cavalieri, che lo sfida a duello perché reclama l'elmo di Isotta per sé, convinto che si tratti delle insegne della regina di Norgales, della quale è innamorato³³¹. Dinadano accetta la sfida perché «avea allora grande orgoglio per la buona compagnia ch'egli si sentia»³³². Identico svolgimento si può leggere nel *Tristan en prose*, dove l'autore si sofferma anche a sottolineare la serialità ripetitiva dei comportamenti dei cavalieri erranti quando si incrociano lungo le strade di Logres: «je truis si souvent el roiaume de Logrez qi me dient: «Gardéz vos de moi!» q'il m'est avis q'il me convendrait bien avoir une garde qi autre chose n'i feïst»³³³. La prevedibilità meccanica degli irrazionali costumi cortesi induce Dinadano a immaginare, scherzosamente, di poter un giorno avvalersi di una guardia del corpo, un cavaliere specializzato che si dedichi al posto suo alla risoluzione dei numerosissimi duelli che nascono durante i viaggi, e che Dinadano considera un'inutile e pericolosa perdita di tempo, alla quale però, paradossalmente, nessun cavaliere può sottrarsi se vuole conservare intatta la propria reputazione.

Dinadano accetta quindi lo scontro con il re di Cento Cavalieri, che si conclude con la vittoria del secondo. Si slaccia così l'elmo donatogli da Isotta e lo consegna al re dicendo: «così com'egli è piaciuto a voi, così potrebbe piacere ancora a un altro, che mi farebbe per avventura peggio che voi fatto non mi avete. Ma io aveva il còre freddo; non soe io perchè la testa si moveva a esser calda: ma, sì come della testa discende ogni male, così cotesto elmo m'arebbe fatto rompere ogni ossa»³³⁴. Tristano decide allora di riconquistare l'elmo dato da Dinadano al re di Cento Cavalieri, e dopo essersene riappropriato, lo porge nuovamente a Dinadano perché lo indossi. Qui la lezione della *Tavola Ritonda* diverge in maniera sensibile da quello che si legge nel *Tristan en prose*. Dinadano, infatti, si rifiuta con decisione di portarlo.

S'io gliele promisi, e io gliele sprometto; ch'io non voglio per suo elmo di *queste derrate*, io. Ella non va innanzi a ricevere percosse ella, e' colpi; anzi se ne ride e gabbasene, mi pare a me, quando altri è abbattuto. Che *mala perdita* aggia la cittade di Londres, che in

³³¹ Cfr. Löseth §§ 366, 368 e 370. *Tristan en prose* V I/3, § 106 e segg; V.II/5, § 94 e segg.

³³² *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 365. Così nel *Tristan en prose*, V.I/3, § 110, p. 172: «Et qant je voi qe je ne me puis honorement departir de vos sanz une joste, josterai. Ce me poise, ce Diex m'aït, qe a fere le me convient».

³³³ *Tristan en prose*, V.I/3, § 110, p. 172.

³³⁴ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 365. Cfr. *Tristan en prose*, V.I/3, § 112, p. 173: «Dan chevalier, or prenéz li hiaume, car certes, s'il valoit asséz miex qe il ne vaut, si ne m'en voill je pas combatre a vos a ceste foiz. Or le prenéz par tel convenant qe tant en puisséz vous joïr come j'ai fait!».

Cornovaglia la mandò; e voi, quando la ci menaste; e anche lo re Marco, quando la ricevette! avvegna ch'io credo bene ched e' ne sia tutto pentuto³³⁵.

La critica verso la dama che lo costringe a esporsi al pericolo di morte per un inutile elmo si estende fino ad arrivare a esprimere compassione verso il re Marco (sistematicamente demonizzato da qualunque personaggio della *Tavola Ritonda*): Dinadano avvicina la condizione del sovrano di Cornovaglia a quella di un uomo sventurato, costretto a ricevere pesanti umiliziani da parte di una moglie fedifraga.

A questo punto, la *Tavola Ritonda* costruisce, per il tramite di Dinadano, un discorso decisamente originale, che non ha riscontro né nel *Tristan en prose*, né tanto meno negli altri *Tristani* italiani. Attraverso una sorta di catalogo “giudicante”, la *Tavola Ritonda* lascia che Dinadano attacchi uno per uno i componenti della compagnia che si sta recando al torneo, e che passi in rassegna, man mano che i diversi personaggi prendono la parola, i loro difetti e le loro mancanze. Quando sente le accuse che Dinadano rivolge a Tristano, Palamede decide di intervenire:

Dinadan, Dinadan, cortesia di bocca assa' vale e poco costa. Però, vi priego, siate cortese di vostra lingua, e non dite villania d'altrui; imperò che villania non è altro che villaneggiare sè medesimo³³⁶.

Il rimprovero formulato da Palamede va inquadrato all'interno di quei “peccati di parola” che attraversano di frequente la riscrittura toscana, e che sono ispirati a un preciso filone della produzione paraletteraria, costituita dai sapienziari e dalle raccolte di massime che si avrà modo di analizzare distesamente nel capitolo III. Per ora l'intento sarà quello di soffermarsi sulla galleria di accuse mosse da Dinadano a ciascuno dei singoli componenti della comitiva con la quale si reca al torneo. È proprio nell'affidare alla pungente e caustica lucidità di Dinadano il compito di passare in rassegna i personaggi, lasciando ch'egli formuli su ognuno di essi un arguto giudizio in grado di coglierne le intime contraddizioni, che il compilatore della *Tavola* dimostra la propria volontà di andare oltre la volontà di rendere Dinadano il *porte-parole* delle nuove istanze mercantili di una società borghese e comunale.

Dinadano rimprovera infatti a Palamede di essersi rappacificato con Tristano solo per il timore che il suo valore cavalleresco gli incute. E non manca di metterlo di fronte alla dura realtà delle cose: «e perchè amate la reina Isotta, avvegna che poco ella ama voi ne' niun'altra

³³⁵ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 366.

³³⁶ *Ibidem*.

persona, che Tristano»³³⁷. A Palamede, ridotto al silenzio dalla sortita di Dinadano, non resta che andar via «cheto e più quatto ched egli puote»³³⁸.

Arriva il turno del cavaliere Gariet, che interviene contro Dinadano in difesa di Palamede. Dinadano ha parole di fuoco anche per lui: «Sì, per Dio, che voi siete uno cortese oste; e bene lo dimostraste nella foresta de Lionferfero, quando uccideste lo varvassoro, che era disarmato, perchè non voleva che voi sforzaste sua figliuola»³³⁹. Non è chiaro a quale episodio Dinadano faccia riferimento, dato che un tale comportamento da parte di Gariet non è registrato all'interno della *Tavola Ritonda*. L'allusione di Dinadano ricorda però il tentato stupro della Gaia Pulcella da parte del cavaliere Burletta della Diserta (§ LXXXI)³⁴⁰. Anche Gariet viene facilmente ridotto al silenzio da Dinadano: «allora Gariette abbassa la testa e non disse più niente»³⁴¹.

Anche all'intervento di Tristano, deciso a riprendere l'elmo della regina e a donare a Dinadano il proprio, fa seguito una dura condanna da parte di Dinadano:

- Per mia fè, ch'io non sono acconcio a *comperare brighe*, chè io ne scontro assai *sanza danari*; e sono fermo di non portare pena dello altrui peccato -. E allora ricoglie il suo elmo e mette mano alla spada e colpisce a terra il pennoncello, dicendo: - Che *mala perda* abbiano le gioie e chi le dona!³⁴²-

A Isotta, che in un angolo sogghigna per la reazione di Dinadano, il *savio disamorato* rivolge una delle critiche più aspre e sarcastiche:

Dama, dama, se io non sono savio e voi m'insegnate; sì bene avete imparato per voi! E bene il dimostrate che siete savia, quando avete lasciato lo re Marco e lo reame, e andate per lo mondo facendovi beffe d'altrui. Ma egli non è da maravigliare; chè voi avete imparato in Cornovaglia, là dove à gente di vantaggio: chè gli uomini sono tutti vili, superbi e avari; le dame vi sono bevitrici, menzonieri e meretrici: e sono messi in baratto dieci per uno, sì come medaglia a bagattini³⁴³.

Il tono di ogni attacco sferrato da Dinadano è condotto sul filo dell'antifrasi. L'adozione della figura del capovolgimento semantico è ancora più significativa se si considera che è proprio in virtù dell'enunciazione antifrastica che il personaggio "ribelle" può tenere insieme, appaiati nella stessa frase, sia il ragionamento "ortodosso" che il suo diretto contrario.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Su questo episodio si può vedere: M.-J. Heijkant, *La mésaventure érotique* cit.

³⁴¹ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 366.

³⁴² *Ivi*, p. 367.

³⁴³ *Ibidem*.

Dopo un'insistenza continua sui concetti di vantaggio, utile e perdita, Dinadano si serve, anche se all'interno di una similitudine proverbiale, di una riflessione legata all'economia monetaria. Quando Dinadano afferma che i Cornovagliesi «sono messi in baratto dieci per uno, sì come medaglia a bagattini», intende dire che è certo che dieci cavalieri di Cornovaglia possano essere sconfitti da un solo avversario, utilizzando la metafora del rapporto decimale tra una moneta di pregio, la medaglia, e un misero bagattino. La riflessione, condotta da Dinadano in chiave “filosofica”, sulla necessità che ognuno acquisti consapevolezza dei propri limiti, che squarci il velo sulle proprie illusioni, che si confronti con la rete di inganni che inconsciamente le spinte desideranti li hanno indotti a creare, attinge ancora una volta a termini chiave del mondo dell’“utile”.

Messa a tacere Isotta, segue l'intervento di Brandina che si intromette in difesa della regina. È proprio la risposta che il cavaliere fornisce a Brandina a risultare illuminante per comprendere in modo ancora più compiuto la “funzione-Dinadano” all'interno della *Tavola Ritonda*. Quando Brandina prende la parola, Dinadano non manca ovviamente di farle osservare le sue colpe.

Non fa forza, Brandina, no – ciò disse Dinadano; - chè io sì ho imparato da voi; sì bene guardaste Isotta allo re Marco nella nave; chè a Tristano faceste bere il beveraggio, per lo quale lo re Marco non ebbe mai allegrezza³⁴⁴.

Il rimprovero a Brandina – il biasimo per essersi resa colpevole di aver fatto bere il filtro a Tristano, privando così il re Marco di ogni prospettiva di felicità – presuppone che Dinadano sia a conoscenza di quanto è realmente accaduto sulla nave che aveva condotto Isotta in Cornovaglia dal suo futuro sposo. Ma come è possibile che Dinadano sia informato sulle circostanze che hanno indotto l'esplosione della passione tra Tristano e Isotta? Chi lo ha messo a parte degli avvenimenti? L'incresciosa vicenda sarebbe dovuta rimanere segreta, per volontà esplicita degli autori del misfatto, Brandina e Governale. Le situazioni che si possono ipotizzare sono quindi due: o Tristano avrebbe raccontato a Dinadano il reale svolgimento delle vicende, fatto del quale non si ha traccia lungo la narrazione; oppure Dinadano assolve chiaramente qui, nel testo della *Tavola Ritonda*, a una funzione decisamente più metatestuale di quanto non fosse nel *Tristan en prose*.

Nel testo toscano, come conferma questa inedita struttura catalogante, Dinadano assume chiaramente la posizione del lettore implicito³⁴⁵, sia per via della sua sostanziale estraneità

³⁴⁴ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 367-368.

³⁴⁵ L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, in A. Whiteside, M. Issacharoff (a cura di), *On Referring in Literature*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 1-13: «It is very relevant to the reading experience whether or not the referent is believed to be real or fictive, that is, whether one

alla mentalità condivisa dagli altri personaggi, sia in virtù dell'eccesso di "competenza informativa" della quale dispone. Gli unici passi nella *Tavola Ritonda* in cui si riflette sul filtro e sulle conseguenze nefaste sulla vita dei due sventurati amanti sono infatti di esclusiva spettanza narratoriale. Nessun personaggio interno alla storia sembra aver accesso a queste informazioni, e nemmeno il re Marco, che pure è colui che sarà costretto a patire le maggiori sofferenze, è a conoscenza della magia operata dalla pozione d'amore. Se, dunque, simili considerazioni non possono provenirgli dalla sua diretta esperienza di personaggio, si può allora affermare che Dinadano diventi un "dispositivo" del testo.

Dinadano rappresenta allora il giudice interno che porta alla sbarra gli altri personaggi. Ecco perché il suo discorso acquisisce delle movenze e una struttura "processuali". In quanto ingranaggio di una macchina metanarrativa tesa a pianificare e a vincolare coscientemente la cooperazione testuale tra opera e lettore, la funzione-Dinadano – che qui diventa il Lettore Modello nell'accezione fornita da Umberto Eco, in grado di realizzare quell'«insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale»³⁴⁶ – complica la disamina dei meccanismi giudicanti all'interno del romanzo. Il personaggio "ribelle" intenta insomma un vero e proprio processo in cui gli imputati sono i personaggi principali. La portata sovversiva della visione di cui è latore si accompagna alla polifonia del linguaggio di cui si serve: spesso scurrile, basso, offensivo, talvolta misogino.

Dinadano denuncia allora la tacita connivenza dei personaggi e dei lettori reali rispetto a un sistema narrativo che pretenderebbe di costruire da sé le proprie regole morali. Nessuno si salva: certamente non Tristano e Isotta, ma neanche Brandina, né Palamede o Gariet, che si riempiono la bocca della parola 'cortesia', senza saperla applicare concretamente. Neanche il cavaliere novello Alcardo, già divenuto Lantris, fatto cavaliere da Tristano e Lancillotto, può sottrarsi alle critiche di Dinadano. Anche per lui, Dinadano ha parole infuocate:

A voi non rispondo io, messer Lantris, perchè siete cavaliere novello: ma novello sarete voi però sino alla fine, e none istudierete mai in altra prodezza, che andando accompagnando dame³⁴⁷.

Da un punto di vista del sistema comunicativo interno alla *Tavola Ritonda*, anche qui Dinadano dimostra di sapere molto più di quanto non dovrebbe. Che il tempo della storia e quello del racconto in questo esatto punto cessino di coincidere diventa evidente nella

is reading about the real world or one is creating an imaginary possible world oneself. This is not to deny referentiality, as we shall see, but rather to reconsider its dimensions» (*ivi*, p. 4).

³⁴⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004, p. 62.

³⁴⁷ *Tavola Ritonda*, XCIV, p. 368.

paradossale e profetica conoscenza che Dinadano ha degli avvenimenti futuri. Lantris è infatti destinato a restare cavaliere novello fino alla fine dei suoi giorni perché, si scoprirà più avanti, morirà prematuramente per difendere Isotta³⁴⁸. Le uniche prodezze di Alcardo, pronostica Dinadano, consisteranno nell'accompagnare dame, cioè in quel servizio d'amore che non è di per sé sufficiente a determinare la maturità di un cavaliere. Dinadano è giudice e insieme testimone, ma anche profeta, come viene sottolineato, questa volta con semplice sarcasmo, nel *Tristan en prose*: «Dynadam, vos estez profete: vos armes ont mauvés eür!»³⁴⁹.

Strumento di questa generalizzata detronizzazione dei personaggi dalla propria (finta e illusoria) condizione nobiliare è naturalmente l'ironia, che serve a far sì che il personaggio ribelle, latore del punto di vista del lettore e dell'autore, denunci, dall'interno della storia, l'artificialità della storia stessa³⁵⁰. La rivolta di Dinadano si arresta però al livello della sola denuncia. Lo sdegno di Tristano e dei compagni del suo seguito, infatti, di fronte allo smascheramento dei propri limiti, si dissolverà in una rappacificante e consolatoria risata («a quel punto, Tristano e sua compagnia faceano grandi risa, e ciascuno stava cheto»³⁵¹), con la quale si neutralizzano gli effetti delle verità portate in scena da Dinadano. È in questo paradosso, tra l'avanzamento della portata metaretorica di certe sequenze della *Tavola Ritonda*, e il suo proseguire come se nulla fosse nella mimesi di un mondo e di una mentalità scomparsi che si cerca invano di galvanizzare, che si consuma la discrasia dell'opera italiana. Nel metaforico tribunale del *savio disamorato*, la mancata condivisione del nuovo codice (narrativo) di leggi (insieme estetiche e morali) promosse da Dinadano spinge i giudicati a sentirsi del tutto immuni e esenti dalla condanna.

Oltre a costringere i personaggi a gettare la maschera, la ribellione di Dinadano servirà anche a svelare gli automatismi della narrazione: all'interno di una cornice narrativa fin troppo collaudata, tanto da funzionare in modo meccanico e deterministico, l'attacco di Dinadano è rivolto all'estetica di un romanzo costruito sull'ambiguità di una leggenda controversa, di problematica accettazione per il lettore italiano. Dopo l'esplicita scomunica dantesca di Tristano e Isotta contenuta in *Inferno* V, infatti, non si poteva pretendere che il lettore toscano accettasse passivamente la tesi dell'innocenza dei suoi protagonisti e dei loro aiutanti. È questo uno dei punti nei quali emerge la complessità della *Tavola Ritonda*, che

³⁴⁸ *Tavola Ritonda*, § CXXII, p. 477.

³⁴⁹ *Tristan en prose*, V.I/3, § 119, p. 178.

³⁵⁰ L. Hutcheon, *Metafictional Implications* cit., p. 2: «Metafiction in general calls attention, overtly or covertly, to the fact that it is *text* first and foremost, that it is a human construct made up of and by words». Sull'argomento si vedano anche P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge, 1984; L. Hutcheon, *Narcissistic Narratives. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier UP, 1980.

³⁵¹ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 368.

rischia di svelare la schizofrenia sottesa al proprio impianto ideologico: a un compilatore perennemente impegnato ad assolvere i due amanti adulterini e a offrirne un'immagine agiograficamente composta si contrappone l'autonomia di pensiero di un personaggio come Dinadano che non è disposto a cadere negli inganni della riscrittura nella quale egli stesso risulta iscritto.

Eppure la risata con la quale i personaggi liquidano l'aggressione di Dinadano mostra a sua volta l'inconsistenza della polemica e, in ultima analisi, il dissidio interiore di un personaggio lacerato. Così come Dinadano è cavaliere errante senza rendere il dovuto servizio d'amore a una dama, così come è attraversato da un'ispirazione mercantile senza mai smettere di essere saldamente un cavaliere, allo stesso modo può permettersi di sconfessare e screditare l'amico (Tristano), pur amandolo dell'affetto più sincero. Sarà proprio Dinadano, infatti, nella *Tavola Ritonda*, a farsi promotore della vendetta della morte di Tristano. E perderà ogni senso della misura quando, nell'apprendere la notizia della perdita del suo amato compagno, «si dirizza in piede, gridando e lamentando e piagnendo, e tenendo simile d'uomo impazzato»³⁵². Per la prima volta, Dinadano perde la testa. Quando il re Marco, legato sopra un cavallo, viene portato al cospetto di Artù, Dinadano non esita ad agire in preda alla rabbia, ferendo alla testa il sovrano di Cornovaglia. Un atto di villania immotivata per la quale rischia (e questa volta per davvero) di perdere la vita perché condannato a morte dal re Artù, che in ultimo gli concederà la grazia.

Per Dinadano non esiste più contraddizione tra la ragione e l'amore quando si tratta di Tristano. E questo vale tanto per questo originale personaggio arturiano, che critica ferocemente il suo amico più caro senza cessare per un solo istante di tributargli la devozione più sincera, quanto per i lettori medievali e moderni, irresistibilmente attratti dall'estetica di una leggenda che non perde di fascino anche quando esibisce apertamente le proprie aporie.

³⁵² *Ivi*, § CXXXIII, p. 512.

CAPITOLO III

«E quie sì si afferma la parola usata che dice cosè»¹.

La misura breve nella *Tavola Ritonda*

In questo libro scriveremo
molti buoni assempli e buoni costumi
e buoni proverbi e buoni ammestramenti:
e però, figliuol e fratel mio,
e caro mio amico, vicino o compagno,
o qual che tu sia che questo libro leggi,
odi bene e intendi
quello che troverai scritto in questo libro,
e mettilo in opera.
(Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*²)

1. Introduzione

Icasticità, proverbialità, sentenziosità, capacità di convincere e di predire il futuro: piccole schegge di sapere – scritturale, paremiologico, letterario –, prelevate dalla cultura comunale toscana, attraversano di continuo l'originale riscrittura del *Tristan en prose* offerta dalla *Tavola Ritonda*. La misura breve che caratterizza la maggior parte delle riflessioni teoriche o delle glosse di taglio moraleggiante inserite dal compilatore toscano a commento del romanzo tristaniano erodono il progetto del testo francese e ne mutano la fisionomia grazie a una vera e propria azione di stillicidio, che lentamente, in modo pressoché impercettibile, è in grado di imprimere un deciso cambiamento di rotta.

U. Eco sottolinea che «perché detto sentenzioso ci sia, occorre che non tutti prima pensassero che era vero, o non si rendessero conto di pensarlo, e che se ne rendano conto solo in virtù dell'arguzia o inaspettatezza del detto stesso»³, e la definizione si attaglia perfettamente alla capacità trasformativa che la sentenziosità possiede nella *Tavola Ritonda*. L'elemento che poteva infatti rendere indigesta la leggenda tristaniana al pubblico italiano era

¹ *Tavola Ritonda*, § XXVI, p. 96.

² Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, p. 57.

³ U. Eco, *Note sull'aporisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in AA. VV., *Teoria e storia dell'aporisma*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 152-166 (ivi, p. 154). Ancora imprescindibile è il contributo di A. Jolles sulle forme brevi: Cfr. A. Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1974; trad. it. *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980.

non solo la peccaminosità di una relazione adulterina insofferente a ogni costrizione morale o sociale, ma anche l'individualismo che sottostà alla cavalleria errante e la pressoché totale assenza di Dio (la cui menzione è circoscritta alla stile formulare delle esclamazioni) che si riscontrano nel *Tristan en prose*. Il compilatore toscano riesce, invece, a generalizzare l'esperienza individuale di Tristano proprio in virtù della forza persuasiva che gli deriva dall'adozione della specifica tecnica del "*circumvallare sententiis*" la traduzione: è così che la *Tavola Ritonda* può diventare uno *speculum* e Tristano essere accostabile a un *alter Christus*.

A un primo livello di lettura, la sentenziosità ha prima di tutto una ricaduta estetica, poiché condiziona e orienta il giudizio di valore che il pubblico medievale formula in merito agli aspetti stilistici. La precettistica contemporanea alla *Tavola Ritonda*, infatti, consiglia apertamente il ricorso alla misura breve per impreziosire il dettato e scrivere ornatamente. Per esempio, nel volgarizzamento del *Tesoro* di Brunetto Latini, il suggerimento rivolto allo *sponitore* che voglia acquisire le tecniche per la costruzione del *parlare artificiale* è quello di confortare l'argomentazione appoggiandosi all'efficacia espositiva di proverbi ed esempi⁴. Naturalmente si era consapevoli di quanto fosse facile dall'uso scivolare nell'abuso («e sappiate, che' proverbi ed esempi che si accordano alla materia sono molto buoni: ma non siano troppo spessi, perchè allora sarebbero elli gravi e sospetti»⁵), specialmente in una cultura il cui gusto letterario mostrava una forte propensione per le opere gnomologiche, i florilegi di massime e le raccolte di *auctoritates*.

Andando oltre la constatazione dell'inclinazione estetica alla quale la *Tavola Ritonda* sembra adeguarsi⁶, il compilatore toscano si fa supervisore e osservatore del "fatto" spirituale che ispira la propria rielaborazione artistica. Attraverso le aperture sentenziose, la *Tavola Ritonda* partecipa, a modo proprio, all'attività predicatoria degli Ordini Mendicanti, che erano impegnati in Italia in un'opera di tenace volgarizzamento della dottrina. Il caso della

⁴ *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, raffrontato col testo autentico francese edito da P. Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaiter, 4 voll., Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1878-1883, II, p. 268: «E questo ordine artificiale è diviso in otto maniere. La prima si è, a dire al cominciamento quello che va alla fine. La seconda è, a cominciare a quel che fu nel mezzo. La terza si è, fondare lo tuo conto sopra uno proverbio secondo ciò che significa lo cominciamento di tal proverbio. La quarta è, fondarlo secondo che significa lo mezzo del proverbio. La quinta si è, fondarlo secondo la fine del proverbio. La sesta si è, fondare tuo conto ad un esempio, secondo che significa il cominciamento dell'esempio. La settima si è, fondarlo secondo la significazione del mezzo dell'esempio. La ottava si è, fondare tuo conto secondo la significazione della fine dell'esempio».

⁵ *Ivi*, pp. 269-270. Si veda anche p. 98: «E però io dico, che dee esser fornito di motti intendevoli, e di sentenze, ciò è a dire d'insegnamento di savi, o di proverbi, o di buoni esempi, ma non vogliono esser troppi, ch'egli non vole esser dorato di lusinghe, nè di motti coverti, sì che non paia cosa pensata maliziosamente, e non di troppe parole di gioco, nè di vanità, anzi ferme, e di buon sapore».

⁶ Cfr. C. Delcorno, M. L. Doglio (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003.

riscrittura italiana del *Tristan en prose* dimostra, infatti, come l'approccio alla Sacra Scrittura possa assumere le forme mediate della letteratura di intrattenimento⁷. Al pubblico laico delle città comunali toscane non era sufficiente la catechesi offerta dal predicatore: anche nello svago letterario, il pio mercante o il devoto borghese ricercano una giustificazione morale al tempo speso nella lettura, specialmente se si tratta di un testo potenzialmente pericoloso come un romanzo tristaniano⁸. È nello spazio di sovrapposizione tra la letteratura e la predicazione che si iscrive il senso e il significato della *Tavola Ritonda*, che sembra avvantaggiarsi anche degli spunti teatralizzanti offerti in particolare dalla predicazione di piazza. La decisa inversione di rotta rispetto al *Tristan en prose* si coglie anche, e soprattutto, in questi aspetti stilistici, che richiederebbero un'analisi più approfondita di quella che è stato possibile condurre in questa sede: la *Tavola Ritonda* è caratterizzata, infatti, da un sistematico ricorso agli scambi dialogici, che prendono il sopravvento rispetto al ruolo di mediazione giocato nel *Tristan en prose* dal narratore, che qui era arbitro e giudice indiscusso della scena romanzesca. La *Tavola Ritonda*, invece, sembra quasi sporgersi sull'orlo del mondo delle messinscene dei canterini di piazza: talvolta si registra la presenza di veri e propri *a parte*, mentre la situazione proposta nelle beffe, la descrizione della gestualità degli "attori protagonisti", l'attenzione alla mimesi del quotidiano e del colloquiale costituiscono il perfetto contraltare comico della seriosità rigida e compassata delle sequenze sentenziose.

In questi aspetti si coglie la complessità della dimensione antropologica nella quale è calata la rappresentazione del mondo letterario della *Tavola*. Se l'intenzione che muove la riscrittura toscana è quella di offrire un testo con glosse, in grado di sottrarre al lettore la piena libertà interpretativa, è chiaro che le piccole tessere scritturali, dottrinali, sentenziose, proverbiali che punteggiano l'opera acquisiscono una chiara funzione ermeneutica e di commento, che mira a inglobare nuovi discorsi, dei quali ci si serve come strumento di analisi. Da una parte si constaterà quindi nella *Tavola Ritonda* la volontà di edificare una compiuta disciplina etica della parola, la cui autorevolezza discende dalla costante presenza dell'esempio biblico e

⁷ G. Auzzas, *Dalla predica al trattato: lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti*, in C. Delcorno, M. L. Doglio (a cura di), *Scrittura religiosa* cit., pp. 36-57: nel Trecento, «sul versante opposto, quello degli utenti, vediamo venirci incontro una nuova, dinamica società laica profondamente trasformata e sempre più esigente anche sul piano spirituale, ossia desiderosa di guadagnarsi una maggior partecipazione alla vita religiosa, aspirante a un più diretto e più consapevole approccio alle Scritture, a un più diretto coinvolgimento nei riti» (*ivi*, p. 38).

⁸ *Ivi*, pp. 41-42: «i devoti puntano, adesso, anche a forme di approccio diverse dalle consuete, ad amministrare in proprio l'istruzione religiosa, e secondo, anche, loro esigenze di classe, di stato. Questi devoti si devono fare coincidere, infatti, con la nuova classe di imprenditori e di mercanti, i quali avevano edificato una società opulenta, preoccupata dell'economia della propria vita morale, e che non si interrogavano più di tanto, come accadeva un secolo prima, sul significato dell'essere cristiani in rapporto ai modelli rappresentati da Cristo e dalla Chiesa delle origini, bensì portati a misurarsi nei termini di una saggezza pratica di dare ed avere non distante da quella mercantile, a chiedere risposte puntuali ad altrettanti specifici interrogativi».

dell'insegnamento scritturale. D'altra parte, però, si rileverà anche come la parola profetica – che nella tradizione arturiana era considerata una via d'accesso privilegiato al contatto diretto con il sacro, e che era posta al servizio di un'estetica amante dell'allegoresi e del simbolismo – perda nella *Tavola Ritonda* la sua topica portata soprannaturale, e venga rifunzionalizzata in senso squisitamente letterario come meccanismo prolettico, generatore di micronarrazioni improntate al respiro corto della *narratio brevis*.

2. La dimensione paremiologica nel *Tristan en prose*

Di contro alla sovrabbondanza di massime e sentenze che risalta con evidenza a una lettura anche superficiale della *Tavola Ritonda*, il suo ipotesto francese appare invece, a una prima analisi, abbastanza povero di aperture in direzione paremiologica. In realtà si tratta solo di un'illusione provocata dal confronto contrastivo con l'"opera-figlia", la *Tavola Ritonda*, che si muove in un clima culturale molto diverso. Ma se, invece del testo toscano, si prendessero in esame i diretti modelli del *Tristan*, cioè le altre *summae* arturiane, per esempio il *Lancelot en prose* o il *Perlesvaus* o la *Queste del Saint Graal*, emergerebbe che, come ha sottolineato B. Milland-Bove, «le goût du *Tristan* pour les proverbes est une nouveauté pour la prose»⁹. Nel gioco di "dissonanze" di stili e registri, che B. Milland-Bove considera il principio fondatore dell'estetica del *Tristan en prose*, è soprattutto Dinadano a farsi portavoce di questa alterità tonale, utilizzando i proverbi come strumento di amplificazione delle tirate moralistiche sul comportamento dei suoi compagni d'avventura. All'interno di una trama romanzesca sempre piuttosto uniforme e monocorde, il proverbio introduce un tono più familiare, mette in guardia dalle aporie contenute nei discorsi "ortodossi" e, molto spesso, apre agli apporti "comici" presi in prestito alla letteratura non romanzesca¹⁰.

Anche D. Demartini¹¹, postasi alla ricerca del contributo che i proverbi potevano recare alla costruzione della retorica amorosa in seno al *Tristan en prose*, ha riscontrato che l'immissione dei proverbi nella compilazione in prosa consente di instaurare un'interessante dialettica tra *inventio* e *elocutio*, dimostrando come essi non assolvano solo a una funzione estrinsecamente ornamentale. A livello poetico, infatti, questi frammenti di realtà dal valore "testimoniale" possono talvolta svolgere un compito illustrativo o dimostrativo, quando non persino di contrappunto rispetto all'enunciato che sono chiamati a commentare.

⁹ B. Milland-Bove, «*Nous chantons chansons* cit., p. 10.

¹⁰ *Ivi*, p. 3.

¹¹ D. Demartini, *Miroir d'amour* cit., in particolare il § 6.2, "Proverbes et sentences ou polyphonies de l'amour", pp. 318-339.

Volendo allargare lo sguardo a considerare l'attenzione che la critica francese ha tributato ai proverbi, gli studi d'oltralpe sull'argomento possono giovare di importanti opere paremiografiche¹². La specifica condizione editoriale del *Tristan en prose* facilita un'analisi dei proverbi perché la versione II è corredata, nelle note, da un utile spoglio dei numerosi proverbi che l'autore inserisce di volta in volta nel tessuto narrativo. Lo scopo di soffermarsi su questo aspetto del *Tristan en prose* non è quindi quello di rilevare la presenza di una vena del testo a carattere sentenzioso, già ampiamente riconosciuta, quanto quello di evidenziare gli effetti del cortocircuito innescato dal contatto tra un mondo astratto e idealizzato, com'è quello del *Tristan en prose*, con la "verità" inconfutabile, universalmente riconosciuta e non falsificabile dei proverbi. Sarà allora utile ricordare il contributo di P. Zumthor alla definizione del proverbio: «le proverbe généralise la référence, opère une transformation de l'indéfini à l'universel, de l'anecdotique à l'axiomatique. Transformation dont la marque, au niveau du discours comme tel, est le passage du récit (sizain) à la proposition extra-temporelle (proverbe)»¹³. I proverbi rappresentano dunque un utile vettore d'analisi perché capaci di squarciare il velo del testo, mostrando l'impronta ideologica che sottostà alla stesura dell'opera e che ne costituisce insieme la chiave interpretativa.

I proverbi ci possono, per esempio, insegnare molto sulla rappresentazione della cavalleria errante nel *Tristan*. Negli scambi di battute tra cavalieri si osserva, infatti, una certa insistenza nel predicare il "giusto mezzo", un ideale di misura e contegno. Da ciò si può dedurre che l'agonismo esasperato che serve al continuo processo di perfezionamento nell'esercizio delle virtù troppo spesso subisca nel *Tristan en prose* (e avesse subito nella letteratura arturiana precedente) una pericolosa deriva irrazionale. Ed è così che le raccomandazioni proverbiali

¹² A parte la monumentale impresa di S. Singer, e Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 14 voll., Berlin-New York, De Gruyter, 1995-2002, bisognerà ricordare *Poètes de Champagne antérieurs au siècle de François I^{er}. Proverbes champenois avant le XVI^e siècle*, ed. P. Tarbé, Reims, Régnier, 1851; J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925; A. Steiner, *The Vernacular Proverb in Mediaeval Latin Prose*, in «American Journal of Philology», 65, 1944, p. 37-68; E. Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985; G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.

¹³ P. Zumthor, *L'épiphonème proverbial*, in Id. (a cura di), *Rhétorique du proverbe*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille III, 1976, pp. 313-328 (ivi, p. 316). Altri contributi di rilievo per la definizione di questo "genere" appartenente alla *narratio brevis* si devono a M.-Th. Lorcin, *Les recueils de proverbes français (1160-1640). Sagesse des nations et langues de bois*, Paris, Champion, 2011; A. Rodríguez Somolinos, «Voir dist li vilains: l'introduction des proverbes en ancien français», in «Revue romane», 43, 2008, p. 86-106; A. Rodríguez Somolinos, «Voirement, de si haut si bas»: proverbe, vérité et polyphonie en français médiéval, in «Romanica», 69, 2010, pp. 175-187; D. Alexandre-Bidon, *Quand les maîtres parlaient par proverbes*, in *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Âge. Actes du premier colloque international de Montpellier. Université Paul-Valéry novembre 1991*, I, Montpellier, C.R.I.S.I.M.A, pp. 23-43; H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Colloque fribourgeois 2007*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009; A. Punzi, I. Tomassetti (a cura di), *L'Europa dei proverbi*, Roma, Viella, 2009 («Critica del testo», 11, 2008).

pronunciate dai personaggi del romanzo tristaniano diventano illuminanti per comprendere l'ironico effetto di contrappunto che essi mettono in atto rispetto alla rassicurante ideologia che dominava le precedenti compilazioni in prosa arturiane, e la cui validità viene ora nel *Tristan* incrinata dallo sguardo ironico dell'autore.

Un caso limite è probabilmente rappresentato dal “rimprovero” rivolto a Morgana da uno dei suoi cavalieri. La fata ha infatti incaricato alcuni cavalieri di tendere un'imboscata a Lancillotto, il quale però sopravvive all'agguato, forte anche dell'intervento di Tristano e Dinadano. Uno dei cavalieri coinvolti nell'assalto rimprovera quindi a Morgana di aver osato troppo nell'affidare a lui, semplice cavaliere, la missione di uccidere un eroe dalle qualità di Lancillotto.

Ha! dame, fait li cevaliers, mout emprendroit cil grant cose a faire ki emprendroit a boire toute la mer et ki vauroit au ciel monter sans eles! Il en seroit pour faus tenus. Dame, ceste parole ai-je dite pour vous, ki quidiés que nous deüssiom par force metre a mort u a desconfiture Lancelot! Nous avom trop grant folie emprise!¹⁴

Il meccanismo narrativo sembra avvatarsi su se stesso e, proprio grazie all'immissione del proverbio, mostra apertamente le proprie aporie. La fata Morgana, agli occhi del cavaliere, attenta a uno dei pilastri del mondo arturiano, la prodezza di Lancillotto, e, nel farlo, si dimostra folle. Il proverbio «mout emprendroit cil grant cose a faire ki emprendroit a boire toute la mer et ki vauroit au ciel monter sans eles» sottolinea come nel mondo romanzesco preso in carico dal *Tristan en prose* l'invincibilità di Lancillotto sia assimilabile a un dato di natura. L'avvitamento deriverà allora proprio dal paradosso per cui il cavaliere predica la misura e il buon senso attraverso un proverbio costruito su un'iperbole, che dipinge Lancillotto sotto una luce chiaramente enfatica.

Il più delle volte, la dismisura è presentata come un chiaro segnale di follia¹⁵. «Du fol folie et du sage home vient li sens!»¹⁶, dice Dinadano a un oste che spera di avere la meglio in un duello contro Tristano; e parole molto simili ha Breus verso Tristano, che il malvagio

¹⁴ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. M.-L. Chênerie, Th. Delcourt, *Du bannissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*, II, Genève, Droz, 1990, § 35, p. 119. Le successive citazioni tratte da questo volume saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/2.

¹⁵ M.-Th. Lorcin, *Les recueils* cit., sottolinea come i riferimenti al campo semantico della follia siano tra i più numerosi nella produzione paremiologica; vengono impiegati di frequente e con significati spesso anche molto diversi: «le même mot s'applique, dans les proverbes comme dans bien d'autres textes de l'époque, à des comportements différents. L'exemple le plus évident est le cas des termes folies, fou, fol, qui sont très souvent employés. Inspirés des proverbes de Salomon où le fou est avant tout celui qui refuse la parole de Dieu, il qualifie non seulement l'insensé, mais l'étourdi, le bavard, l'imprudent, l'insolent, l'ignorant, le naïf, le novice...» (*ivi*, p. 43).

¹⁶ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. D. Lalande, Th. Delcourt, *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, V, Genève, Droz, 1992, § 91, p. 167. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/5.

cavaliere ritiene folle perché non teme di scontrarsi con lui («Li faus, fait Breüs, ne doute devant k'il rechoit la colee!»¹⁷). Breus paragona qui l'incoscienza di Tristano alla sprovvedutezza degli animali, che non sono in grado di prevedere il pericolo, ma provano paura solo in conseguenza del dolore che sentono dopo aver ricevuto un colpo. Tra i due però il vero folle, perché presuntuosamente convinto della propria superiorità, è proprio lo stesso Breus, e il proverbio del quale si serve alla fine gli si ritorce contro. E d'altronde, come si può leggere altrove nel *Tristan en prose*, «folie est mout tost conmenchie, mais elle retourne mout souvent desour chelui ki le conmenche»¹⁸, proverbio che sembra perfetto per commentare il comportamento di Breus.

L'esigenza di andare oltre le apparenze e di giudicare ogni cavaliere in base alle effettive dimostrazioni della propria forza e del proprio valore ritorna con frequenza nei discorsi tra cavalieri. Una simile insistenza sembra quasi consentire di individuare in queste pause moralistiche una delle fasi imprescindibili nella topica del duello, la cui vera conclusione coincide sì con la celebrazione del cavaliere vincitore, ma è suggellata in maniera definitiva solo grazie all'esplicitazione della morale che il lettore può trarre dall'ennesima variazione sul tema.

Tristano afferma che «maint chevalier ont samblanche d'estre preudomme ki nel sont mie. Ensi vait des aventures du monde»¹⁹, e non potrà sfuggire una punta di amarezza e di risentimento nelle parole di un personaggio come lui, che fatica a essere accettato dagli eroi arturiani a causa delle disonorevoli insegne cornovagliesi che completano la sua armatura. Così come non si può conoscere il valore dei cavalieri prima di averne saggiato la prodezza, allo stesso modo non è dato sapere l'esito delle avventure prima che si siano concluse. Come afferma saggiamente Perceval, «ensi vait des aventures! Assés voit on souvent avenir que uns mauvais cevaliers abat un preudomme! Joustes si est maintes fois cevalerie d'aventure!»²⁰. Il primo male che bisogna estirpare nei cavalieri della Tavola Rotonda è proprio la superbia, e lo stesso Artù cerca di porre un freno allo sconsiderato desiderio dell'affermazione di sé dei suoi vassalli ricordando che «d'orgueil ne puet venir fors mal et honte, ne nus ne vait orgoel demenant k'il de son orgueil meïsmes ne chiee»²¹. Se l'orgoglio è la radice di tutti i mali, la cocciutaggine di due orgogliosi insieme può innescare una vera e propria *impasse*: «tu as

¹⁷ *Ivi*, § 143, p. 224.

¹⁸ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. G. Roussineau, *Du tournoi du Château des Pucelles à l'admission de Tristan à la Table Ronde*, III, Genève, Droz, 1991, § 233, p. 263. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/3..

¹⁹ *Ivi*, § 183, p. 219.

²⁰ *Tristan en prose*, V.II/5, § 19, p. 89.

²¹ *Tristan en prose*, V.II/3, § 197, p. 231.

orgueil et je orgueil, et doi orgueilleus, che dist on, ne pueent estre en une sele longement»²².

Molto più fatalista e ottimista Lancillotto:

puis que nous avom encore tant traveillié et sans pourfit, mestier est que nous nous traveillom dusc'a la perfection de ceste cose. On ne peut pas erranment faire ce que on en a volenté. En un jour fait uns cevaliers ce k'il ne puet faire en .X. ans, ne vous n'avés encore pas tant en cheste affaire traveillié que on ne traveillast ja plus pour moi querre aucunes fois, et bien vous em puet encore souvenir²³.

Per Lancillotto, che nel *Tristan en prose* è messo in ombra dalla perfezione di Tristano, il proverbio sembra quasi tradurre una vaga speranza autobiografica, il desiderio di riscattarsi dalla condizione di eterno secondo, nella quale lo ha relegato l'irruzione nel suo mondo del cavaliere del Leonis.

La riproposizione di uno stesso proverbio all'interno del romanzo è chiaramente il segno della sua sintonia con la visione generale dell'opera, a conferma che, anche nell'avanzare della narrazione, l'ispirazione d'insieme sia sempre piuttosto stabile: il sistema di valori e di convinzioni del *Tristan en prose* rimane pressoché inalterato fino alla conclusione. Un esempio è dato dal proverbio pronunciato, in due diverse occasioni, sia da Galvano che da Palamede, come variazione del noto detto *li uns pleure, li autre rit*²⁴. Nel primo caso, si racconta come si sia ormai fatto tardi al torneo di Louverzep e Artù vada a riposare al *Castel as Puceles*. Qui trova Ginevra attorniata da dame e cavalieri. La regina chiede a Galvano notizia dei combattimenti dei vespri e Galvano risponde:

Madame, fait mesire Gavains, de ces vespres, pour coi vous diroie je autre cose? Or saciés tout chertainnement que de ces vespres ont li un canté et li autre en vont plourant²⁵.

È una riflessione che ben si presta a sottolineare il carattere altalenante dei tornei, nei quali, al pari di quanto accade nelle manifestazioni sportive, i risultati si possono rovesciare in qualunque momento. Anche Palamede, a distanza da questa prima occorrenza del proverbio, rivolgendosi al cavaliere Gaheriés, riprende questa riflessione, allargandone la portata fino a mobilitare una visione universale del mondo.

Gaheriés, fait Palamidés, ensi vait des choses du monde et des aventures du siecle, que li uns pleure et li autres cante; li uns est liés et li autre dolans, com or sont en divers estas li cuer des houmes; cil ki la plaie ne sent ne set com li navrés est bleciés!²⁶

²² *Ivi*, § 206, p. 239.

²³ *Ivi*, § 147, p. 185.

²⁴ Cfr. J. Morawski, *Proverbes français* cit., 1129, p. 41.

²⁵ *Tristan en prose*, V.II/2, § 132, p. 265.

²⁶ *Ivi*, § 193, pp. 347-348.

Entrambi i proverbi riflettono su due aspetti della vita cavalleresca e il loro accostamento in due contesti tanto diversi ci aiuta anche a vedere i tornei sotto una luce diversa. L'avvicinarsi di alterne fortune nelle competizioni tra cavalieri sottolinea come i tornei siano concepiti come una metafora della “vera” vita cavalleresca.

Su questa falsariga si muovono altri due proverbi che si fanno eco vicendevolmente, e che invitano a essere lungimiranti e a valutare il peso degli eventi in base alla piega che assumeranno a conclusione della loro parabola. Così Tristano, che ingiunge al cavaliere Persidès di essere più moderato e prudente, dice: «or saciés que je vous conseilleraï a mon pooir de vostre preu: gardés au commencement de cest afaire a quel fin vous em porrés venir, car li commencement de cascade cose est plus legiere que n'est la fins»²⁷, e anche più avanti si servirà di un proverbio analogo per raccomandare la pazienza e la tenacia nel raggiungimento dei propri obiettivi: «or est mestiers que nous le fachom mieus demain. La fin du fait donne le los! Se nous poom si afiner com nous avons commencié, nous avrom demain l'ounour desur tous ciaus qui vinrent a ceste assamblee»²⁸.

Altro dilemma delle avventure cavalleresche è il pericolo di incappare in cattive compagnie, perché portatrici di problemi e guai. È soprattutto l'individualista Dinadano che sente il peso della pratica del compagnaggio. Lo sottolinea a Keu: «Tant ai je ore gaaingnié en vostre voisinance que je en ai esté abatus felenessement, la u je n'avoie nule volonté de joster, et si croi encore que je en ai mon ceval perdu! [...] Voirement dist voir ki le dist: “de mal voisin vient mal matin!”»²⁹. E lo riprende nel discorso contro Gaheriet: «entre moi et Gaheriet nous devom bien dire de lui: “de mal voisin mal matin!” Tot le mal que nous ore sentom avom nous par lui et par sa voisinance»³⁰.

Un altro aspetto interessante che emerge da una visione d'insieme sulle vene paremiologiche nel *Tristan en prose* è che i proverbi, in quanto capaci di condensare una lezione, sono particolarmente frequenti quando fanno la loro comparsa sulla scena i personaggi negativi, i malvagi consiglieri o i cattivi sovrani. Gaheriet, per esempio, rimprovera al re Marco di aver inviato in un combattimento in nome della Cornovaglia un cavaliere di poco valore come Audret, quando avrebbe potuto comportarsi da buon sovrano e valorizzare e premiare il fiore della cavalleria, Tristano.

²⁷ *Ivi*, V.II/2, § 101, p. 225.

²⁸ *Ivi*, V.II/5, § 271, p. 358.

²⁹ *Ivi*, V.II/1, § 129, p. 199.

³⁰ *Ivi*, V.II/5, § 221, p. 306.

Ichelui jour que tu cachas monsigneur Tristran hors de ton ostel en ostas tu bien hors toute la force, tout le bien et toute la valour et tout le pris ki i estoit. Adont jetas tu hors le grain et retenis pour toi la paille³¹.

Il paragone è decisamente poco aulico, ma molto efficace, e dimostra come l'*auctoritas* proverbiale, rievocando dei referenti chiaramente compromessi con un'umile origine contadina, si presti al riuso anche nell'ambito di un discorso rivolto a un sovrano. Il re Marco è anche in altre occasioni al centro di attacchi diretti da parte dei suoi sudditi, tra i quali serpeggia il malcontento per la sua inadeguatezza. «Rois March, ce dist li chevaliers, on voit mout souvent avenir du fol qu'il ne crient onques le caup devant ce k'il l'a receü. Tu connois auques ki nous sommes, car tu nous as ja esprouvés, ce sés tu bien!»³², esclama un cavaliere indignato. Carico di una pesante ironia è poi il proverbio pronunciato dall'arpista che canta al re Marco il *lai Voir Disant*, composto da Dinadano per attaccare la perfidia del sovrano di Cornovaglia. Di fronte alla reazione sdegnata del re Marco, l'arpista risponde:

Rois March, chis miens lays est tous nouviaux et nouvelement fu trouvés. Et pour ce que on dist conmunament, et meïsmement em proverbe: «De nouvel tout m'est bel», quidoie je k'il te pleüst. Mais puis que je voi k'il ne te plaist, je m'en irai atant, que ja plus ne t'en parlerai³³.

Il sarcasmo antifrastico dell'arpista confonde volutamente il piano del contenuto e quello della forma. Gli è chiaro infatti che lo sdegno del re Marco nasca dalla provocazione contenuta nel *lai* inviatogli da Dinadano, ma si finge a sua volta infastidito di fronte all'incapacità del sovrano di apprezzare la sua arte. Il proverbio «de nouvel tout m'est bel» serve qui per segnalare la discrepanza tra il tono assertivo della citazione e il contesto straniante dal quale scaturisce l'ironia.

Non esiste poi una formula più efficace per riassumere l'inadeguatezza del re Marco di quella che può essere compendiata nel proverbio «qui tot covoite tot pert». La considerazione appartiene al cavaliere Breus:

Dans cevaliers, se Diex me saut, ki tout veut avoir, et tout pert! Je vi a ceste chose avenir de plus rice home que vous n'estes: ce fu du roi March de Cornuaille, ki ne voloit en sa moullier avoir parcenier ne compaignon. Or a perdu, ce m'est avis, et hounour et moullier et tere, et avoec toute ceste honte est il emprisonnés, ce quit³⁴.

³¹ *Ivi*, V.II/3, § 71, pp. 117-118.

³² *Ivi*, § 213.

³³ *Ivi*, V.II/4, § 245, pp. 346-347.

³⁴ *Ivi*, V.II/5, § 12, p. 82.

Il percorso che si evince dall'ultima citazione è quello di una sorta di "proverbializzazione" della condotta del re Marco. Alla esposizione del proverbio segue, attraverso un processo logico che si sposta dal generale al particolare, il caso pratico offerto dal re Marco. La sua situazione è diventata essa stessa proverbiale nel reame di Logres, tanto che un cavaliere si può servire di questo regale *exemplum* per mettere in guardia un altro personaggio.

È grazie a circostanze come quella appena delineata che si coglie l'estrema flessibilità dei proverbi, la loro capacità, in quanto espressioni di carattere generale formulate su aspetti diversi della vita dell'uomo, di adattarsi al contesto: il personaggio che si avvale di un proverbio se ne può servire a seconda del bisogno per scopi differenti, individualizzandone il messaggio.

Il fatto che la collocazione d'uso del proverbio sia il dialogo, come la totalità degli esempi sopra menzionati conferma, significa che l'autore del *Tristan en prose* è maggiormente incline a considerare il proverbio come un tratto caratteristico dell'oralità, e quindi adatto a essere sfruttato dai personaggi quando si trovano a dover glossare il proprio pensiero; lo reputa invece del tutto fuori luogo come strumento del quale potersi servire egli stesso nel corso del racconto. Si tratta di una distribuzione del proverbio all'interno del testo frequente nella letteratura francese medievale, come dimostrato da E. Schulze-Busacher³⁵. Occorre però sottolineare questo aspetto perché l'assenza/presenza di questo tratto sarà in netto contrasto con quanto ci si troverà invece a rilevare a proposito della *Tavola Ritonda*, che esplora altre forme di integrazione del proverbio all'interno del testo. Anticipando le riflessioni del prossimo paragrafo, nel testo toscano i proverbi servono come sostegno autorevole non tanto alle riflessioni dei personaggi, quanto alle osservazioni narratoriali.

P. Zumthor sostiene che i proverbi siano «des énoncés d'usage, à forme grammaticale et rhétorique fixe [...], à contenu dénotatif stable relatif aux conduites humaines mais constamment modifiables par effet connotatif contextuel»³⁶. È generalmente il contesto, infatti, a impostare la finalità pratica che essi sono chiamati ad assolvere, anche se non mancano i casi in cui alla enunciazione del proverbio, che già di per sé dovrebbe avere una funzione didascalica, segue l'esplicitazione della ragione del suo uso. In queste circostanze, il *Tristan en prose* ricorre all'impiego di una formula esplicitativa nella quale il lettore incappa di frequente in concomitanza con l'ingresso del proverbio: «ceste parole di je pour vous».

Interessante l'impiego del termine *parole* per indicare il proverbio, quasi a voler sottolineare come l'espressione proverbiale non rappresenti un generico *discours*: il proverbio

³⁵ E. Schulze-Busacher, *Proverbes et expressions proverbiales* cit., p. 36.

³⁶ *Ivi*, p. 314.

è “La Parola” nel senso pieno del termine, non ha bisogno di ulteriori specificazioni perché in essa si vede trasposta la stessa pregnanza semantica contenuta nel *Verbum*. La nuda *parole* diventerà poi «parola usata» nella *Tavola Ritonda*, e si vedranno quali saranno le implicazioni del nuovo uso che il testo toscano farà dei proverbi. Il sintagma *pour vous* indica inoltre la chiara finalità didattica che si spera di ottenere attraverso il ricorso alla saggezza popolare, i cui confini si sovrappongono e si confondono con i territori di altre forme vicine, come gli *exempla* o le parabole³⁷.

Per comprendere meglio la ricorsività della formula «ceste parole di je pour vous», si può partire da un episodio in apparenza scarsamente marcato. Nel contesto delle avventure di Lancillotto contro Neronneus presso *l'Isle au Pont du Géant*, nel reame di Logres, un semplice *vallés* si rivolge al cavaliere a guardia del ponte con queste parole:

Sire cevaliers, fait li vallés, teus est a aise ki puis kiert k'il est a malaise. *Ceste parole ai je dite orendroit por vous*: vous est orendroit a aise et mout vous est miex avenu que vous ne quidiés. Or ne fait dont mie sorfait a celui ki chis escus est, car bien sachiés que tost vous est miex avenu que vous ne quidiés³⁸.

Sono gli stessi personaggi che sperano di modificare l'esito degli eventi, suggerendo all'antagonista una riflessione che scaturisce proprio dalla verità fondamentale contenuta nel proverbio. Il proverbio riveste quindi, in casi come questi, una funzione trasformativa: attraverso di essi, la virtualità della *parole* aspira a condizionare la realtà.

Vi si può inoltre vedere anche una sfumatura “sociale”: appartiene al linguaggio del valletto l'uso popolareggiante del ricorso a un'*auctoritas* che gli consente di relazionarsi con un cavaliere e di riportarlo alla razionalità del comportamento, offrendogli appunto un modello paradigmatico autorevole rispetto al quale confrontare il proprio atteggiamento. È un interessante esempio dell'adattarsi del linguaggio dei personaggi del *Tristan en prose* al contesto situazionale: il proverbio diventa qui espressione del rapporto tra linguaggio letterario e situazione d'uso, che non può non tenere conto anche della gerarchia dei personaggi che parlano e se ne servono.

Talvolta il processo è inverso rispetto a quello appena descritto, poiché il personaggio non intende imporre una svolta agli eventi attraverso l'insegnamento contenuto nel proverbio, ma, viceversa, desume la *ratio* di una situazione e la riassume poi in una frase sentenziosa. Un esempio ci è fornito da Kahedin:

³⁷ Cfr. M.-Th. Lorcin, *Les recueils* cit., p. 19.

³⁸ *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. Ph. Ménard, *Des aventures de Lancelot à la fin de la «Folie Tristan»*, I, Genève, Droz, 1987, § 8, p. 69. I corsivi sono miei. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/1.

Mais de cest fait me reconforte mout durement ce que toutes gens vont disant que cil ki monte folement, plus hautement que il ne doit, ciet puis si felenessement k'i se met a doel et a honte par cel caoir. Amours, *cest essample ai jou trait avant por vous*. Vous estes si folement montee en orgoel k'il n'a mais dedens vostre cuer pitié ne raison ne mesure³⁹.

La struttura attraverso la quale si inserisce il proverbio è circolare: alla formulazione del proverbio («que toutes gens vont disant que cil ki monte folement, plus hautement que il ne doit») segue la definizione di esso attraverso il ricorso all'etichetta di *essample* (*forma brevis* rispetto alla quale è spesso difficile tracciare una linea netta che la separi con precisione dal proverbio), che il personaggio trae dal comportamento di Amore, perfettamente allineato con la verità contenuta nel proverbio. In un movimento che va dal generale al particolare, dalla prova esterna alla perfetta coincidenza di essa con quanto è realmente accaduto, perfino il comportamento del dio d'Amore è riconducibile a schemi comportamentali umani.

Viceversa, se il fine è quello di offrire un controcanto alla pervasività nel *Tristan en prose* dei luoghi comuni della retorica d'amore il proverbio potrà essere adoperato proprio per depotenziarne e neutralizzarne la portata. Un esempio in questa direzione è offerto da una disavventura occorsa al re Uterpendragon, il padre di Artù, in una sezione del *Tristan en prose* che viene denominata appunto *Vergogne Uter*. Uterpendragon si invaghisce di una dama della quale ottiene l'amore, ma il tradimento viene scoperto da Argan, il marito di lei. Per riparare all'onta subita, Argan costringe Uterpendragon a costruire per lui una vigorosa fortezza, alla quale imporrà il nome di *Vergoigne Uter*. La punizione che spetta alla moglie sarà invece molto più crudele e il linguaggio con il quale Argan si rivolge alla dama fedifraga si carica di un'estrema violenza verbale:

Ore donc, pour ce que je ai oï tous jours dire que «chil est sage et apensés ki estaint le fu avant que la maison soit arse», l'estaindrai je. Ce est a dire que je doi metre a mort vostre cors, ki est li fus et l'ardure ki a brullé et espris le cuer du melleur home du monde. Je ne le voel pas une autre fois metre a mort pour ocoison de vous». Lors mist tout maintenant la main a l'espee et ochist sa feme, puis fist le cors jeter hors du castel en cel lieu meïsmes u il avoit le roi mené a outranche⁴⁰.

Come si vede il proverbio riveste qui una funzione legittimante: il cavaliere Argan è rappresentato nelle vesti di marito che esercita il proprio diritto coniugale sulla consorte. È significativo che la fonte di autorevolezza alla quale si fa appello non provenga dall'ambito giuridico, ma che le parole di un discorso che avrà un esito tragico, perché si tradurrà in una condanna a morte, siano attinte al sapere condiviso del proverbio («chil est sage et apensés ki

³⁹ *Ivi*, § 100, p. 165.

⁴⁰ *Ivi*, § 136, p. 208.

estaint le fu avant que la maison soit arse»). Sarebbe sufficiente di per sé il contesto nel quale il proverbio si inserisce perché il lettore possa comprenderne il significato, ma Argan si preoccupa di spiegarne il messaggio («Ce est a dire que...»). Questa ulteriore delucidazione serve precipuamente allo scopo di stabilire una relazione tra i referenti extratestuali coinvolti nel proverbio e i *topoi* della lirica d'amore: parafrasando le parole di Argan, occorre spegnere il fuoco (della passione) prima che la casa («le cuer du melleur home du monde») sia arsa. Il paragone “incendiario” evocato dal proverbio rimanda chiaramente a uno dei domini semantici maggiormente sfruttati dalla lirica d'amore: suggerisce l'esito del verdetto di Argan – se il proverbio afferma che occorre spegnere la causa dell'incendio per mettere in salvo la casa, allora l'uomo saggio non potrà che uccidere la dama – e insieme trasforma il tragico epilogo della vicenda nell'esatto “negativo” del triangolo amoroso che coinvolge il re Marco, il quale è invece incapace di applicare in modo così salomonico la giustizia.

La presenza o l'assenza dei proverbi consente inoltre di registrare i cambiamenti nella modulazione dei registri romanzeschi adoperati. Un caso emblematico è rappresentato dalla scarsa concentrazione paremiologica a conclusione del *Tristan en prose*. Il procedere del romanzo verso il suo esito sembra saturarne l'atmosfera e incupirne i colori. Il tono si fa più pesante e il ritmo rallenta perché si procede verso le avventure della *Queste del Saint Graal*. Diminuendo le occasioni di inserire le venature sarcastiche e i dialoghi ironici tipici di un registro volutamente disimpegnato, scemano di pari passo anche le possibilità di ricorrere ai proverbi, perché lo stile si fa più grave e compassato. Eppure a Dinadano sono sempre concesse delle impennate retoriche, anche se rimodulate su un versante citazionistico, più colto.

Palamidés et mesire Tristrans si ne porroient estre ensamble ne demourer en un seul lieu ne que clartés ne oscurtés. Car vous estes, ce sai je bien, orendroit les .II. plus contraires choses que je sache veoir quil soient en tout le monde, tant comme il est grant. Pour coi je di que cis n'est mie Palamidés, ne chi autres n'est mie mesire Tristrans, a qui je parole orendroit, car Palamidés et mesire Tristrans ne porroient estre ensamble ne demourer en un seul liu; et se concorde est entr'aus par aucun pecié, Renars et Ysengrins sont frere et bien voellans et cier ami!⁴¹

La consueta espressione del lucido giudizio sui rapporti che legano Tristano al suo rivale in amore, Palamede, è accompagnata da un'espressione dal forte sapore proverbiale che serve per impostare la similitudine («Palamidés et mesire Tristrans si ne porroient estre ensamble ne demourer en un seul lieu ne que clartés ne oscurtés»), che verrà replicata nel confronto dei due cavalieri con Renart e Ysengrin, la volpe e il lupo acerrimi nemici del *Roman de Renart*.

⁴¹ *Ivi*, V.II/6, § 152, pp. 353-354.

È facilmente comprensibile come l'evocazione di un simile rimando istituisca un abbassamento parodico.

In un'opera dalla mole considerevole come una compilazione in prosa, la generale sensazione è quella di una generale dispersione dei proverbi che, disseminati qua e là, perdono l'efficacia che sembrano possedere quando raccolti tutti insieme in un visione generale che cerchi di conferire loro senso. Ma la parola autorevole può servire spesso a confortare la correttezza delle proprie opinioni, ed è per questo che lo stesso Galaad non manca di servirsi di un proverbio, quando si tratta di far comprendere a un cavaliere con maggiore forza un'argomentazione, per esprimere la quale può essere utile avvalersi delle parole e degli schemi culturali presupposti dall'avversario.

Palamidés, fait Galaad, teus quide estre au desus qui puis est au desous: ensi porroit tost avenir de vous qui m'asailliés si vilainement et puis que je ne truis en vous autre merci, a la joute soions hui mais; et qui em porra avoir l'ouneur, si l'ait!⁴²

Anche il cavaliere celeste non manca di farsi tramite del gioco polifonico dei proverbi nel *Tristan en prose*. La sua parola, più di quella di qualunque altro personaggio, veicola due voci, la propria e quella della volontà divina, di cui Galaad stesso è una diretta emanazione.

2.1 I proverbi nella *Tavola Ritonda*

Se la sentenziosità e la tendenza precettistica e didascalica si possono considerare atteggiamenti generalizzati nella letteratura medievale italiana a cavallo tra Duecento e Trecento, esistono però numerosi testi specificamente dedicati alla raccolta e al riordino dei proverbi e delle sentenze che provengono sia dal sapere popolare, così come da tradizioni di matrice differente, dalla Bibbia alle "pillole di saggezza" desunte dai classici della latinità⁴³. Un efficace quadro d'insieme sulla produzione paremiografica nell'Italia del XIII secolo è stato di recente messo a punto da A. D'Agostino⁴⁴, che sottolinea l'importanza di opere come i *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, ma anche, per restare in un ambito

⁴² *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. B. Guidot, J. Subrenat, *De la quête de Galaad jusqu'à la destruction du château de la lépreuse*, VIII, Genève, Droz, 1995, § 8, p. 75. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/8.

⁴³ F. Martínez de Carnero, *Introduzione*, in A. Punzi, I. Tomassetti (a cura di), *L'Europa dei proverbi* cit., pp. XI-XIII (ivi, p. XII): «in effetti, la percezione ancora oggi predominante è proprio quella che concepisce il proverbio come espressione popolare, come conoscenza diretta, ingenua e spontanea, malgrado queste caratteristiche siano in conflitto con molti dei principi specifici del genere: necessità di memorizzazione e conservazione scritta, ampia tradizione culturale, spesso di origine biblica o classica».

⁴⁴ A. D'Agostino, *Letteratura di proverbi e letteratura con proverbi nell'Italia medievale*, in H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes* cit., pp. 105-129. Si veda anche F. Morenzoni, *Les proverbes dans la prédication du XIII^e siècle*, in H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes* cit., pp. 131-149.

“arturiano”, più vicino alla *Tavola Ritonda*, i *Conti di antichi cavalieri*⁴⁵, nei quali però l’intenzione narrativa prevale su quella strettamente didattica. E poi bisogna ricordare come i proverbi e le sentenze abbondino sia nell’epistolografia duecentesca (Guido Faba o Guittone d’Arezzo ne sono gli esempi più efficaci)⁴⁶, sia nella lirica, in entrambi i casi con lo scopo di impreziosire il dettato o di fornire un’*auctoritas* al discorso affrontato.

Sono invece opere chiaramente paremiografiche i 240 *Proverbi* di ser Garzo dall’Incisa, notaio e rimatore del secolo XIII (autore anche di una *Storia di Santa Caterina* in decima rima), padre del nonno paterno di Francesco Petrarca⁴⁷. Ai proverbi di Garzo si accostano anche i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*⁴⁸ (di area veneziana, XII secolo), i *Proverbia pseudoiacoponici*⁴⁹ (di area abruzzese, XIII secolo), e lo *Splanamento de li Proverbii de Salamone*⁵⁰ del cremonese Girardo Patecchio (XIII secolo), contaminazione dei testi biblici con i *Disticha Catonis*.

Si può mutuare una riflessione di A. D’Agostino a proposito dei *Fiori e vita di filosafi* per cominciare a entrare nel clima della dimensione paremiologica contenuta nella *Tavola Ritonda*: «la topica generale dei *Fiori* è quella di una sorta di umanesimo duecentesco, molto in linea con la civiltà comunale che li esprimono; attingendo al serbatoio classico, filtrato da Vincenzo di Beauvais, l’anonimo detta una saggezza non popolare, ma sì in pillole, che ci parla però del cittadino delle città moderne, della ricerca del bene comune»⁵¹.

La tradizione paremiologica alla quale il compilatore toscano si rifà è messa a profitto della formazione morale dei suoi lettori, nonché al servizio della giustificazione della condotta di Tristano. Ma la sentenziosità della *Tavola* non si limita a influenzare il dato meramente contenutistico, imprimendo una svolta alla visione medievale della leggenda tristaniana. Non si tratta infatti solo di trarre dall’eredità paremiologica che confluisce nella *Tavola* il ritratto della diversa mentalità (borghese e comunale) che vi viene riflessa, ma anche di comprendere la portata retorica della natura del problema.

Nella *Tavola Ritonda* ricorre spesso la parola ‘proverbio’. Ma quale nozione si nasconde dietro l’uso di questo termine? A mo’ di premessa, occorre precisare che un’analisi dei

⁴⁵ *Conti di antichi cavalieri*, ed. A. Del Monte, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972.

⁴⁶ Si veda G. Vecchi, *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 2, 1954, pp. 283-302.

⁴⁷ Garzo dall’Incisa, *Proverbi*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 296-313; pubblicati anche da F. Brambilla Ageno, *I Proverbi di ser Garzo*, in «Studi petrarcheschi», 1, 1984, pp. 1-37. È ora anche disponibile l’edizione: Garzo dall’Incisa, *Opere firmate. Rimario, testi, note*, ed. F. Mancini, Roma, Archivio Guido Izzi, 1999.

⁴⁸ *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* cit.

⁴⁹ V. Bigazzi, *I Proverbia pseudoiacoponici*, in «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 5-124.

⁵⁰ Girardo Patecchio, *Lo Splanamento de li Proverbii di Salamone*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 560-583.

⁵¹ A. D’Agostino, *Letteratura di proverbi* cit., p. 111.

proverbi, ma anche in senso più ampio degli aforismi, delle sentenze o delle frasi lapidarie che troviamo nella *Tavola Ritonda* significa ovviamente affrontare uno studio che coinvolge l'intera visione del mondo che il compilatore toscano trasfonde nella riscrittura del testo francese. I proverbi hanno prevalentemente una funzione di commento dal valore didattico: il nudo testo francese diventa qualcosa di più, diventa un testo con glosse. Chi traduce non si limita a traghettare il testo verso la cultura d'arrivo, ma intende far sentire la propria voce di primo interprete del testo. Il testo insomma non è più nudo di fronte al lettore, ma, insieme alla narrazione dell'episodio, fornisce anche la chiave di lettura dell'episodio stesso. Si passeranno dunque in rassegna alcuni casi particolarmente significativi, per poi soffermarsi sulle occorrenze della parola 'proverbio'.

Al § LIII della *Tavola Ritonda*, il re Marco scopre che Tristano si è finalmente sposato con Isotta dalle Bianche Mani e si reca immediatamente da Isotta la Bionda per comunicarglielo, nella speranza che la notizia la induca a dimenticare Tristano una volta per tutte.

Appresso le conta tutto il convenente, e dàlle licenzia ch'ella vada e stia e venga a tutto il suo bel piacere; quasi voglia dire: - Tristano à tant'anona, che non curerà dell'altrui profenda⁵².

La parola "anona" indica «una rendita annuale, per lo più versata in natura sotto forma di alimenti e viveri»⁵³, mentre per "profenda" si intende la razione di biada che costituisce il pasto di un animale nella stalla. Sostenere che Tristano ha tanto cibo che non si curerà della razione altrui significa, uscendo fuor di metafora, che ci sono buoni motivi per ritenere che Tristano, essendosi sposato, smetterà di insidiare le spose altrui. La prima cosa che va osservata è l'assenza di un simile proverbio nel *Tristan en prose*.

Di grande rilievo è poi la formula «quasi voglia dire», con la quale il compilatore, attraverso un'espressione proverbiale, non lascia nulla all'immaginazione e all'interpretazione di chi legge, ma traduce chiaramente quello che ritiene sia il pensiero di Marco. E lo fa con un proverbio dietro il quale si coglie la mentalità e la cultura che lo hanno prodotto: il mondo delle annone e delle proffende, il mondo delle razioni di biada per gli animali e delle rendite annuali dei contadini non è più, o non è più soltanto, il mondo idealizzato della cortesia, ma è il mondo dei mercanti, dei popolani, che si serve di una parola pratica, legata all'utile e al guadagno.

⁵² *Tavola Ritonda*, § LIII, p. 119.

⁵³ TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>), s. v. *annona* (2).

Un altro proverbio compromesso con l'universo della società comunale italiana ci conduce nuovamente sulle orme di Dante (*Inferno*, XXII, 12-15). Al § XXVI della *Tavola Ritonda*, si parla della viltà del re Marco, geloso di Tristano.

Allora pensa o di farlo morire, o di mandarlo in tale contrada, ch'egli in quello reame mai non torni. E quie sì si afferma la parola usata che dice così: «Gli mercatanti àno botteghe, e gli bevitori àno taverne, e' giucatori àno i tavolieri; e ogni simile con simile». Lo re Marco era costumato in quello reame ove regnava viltà di cuore, che lo moveva a pensare tradimento; e làe ove regnava avarizia, che lo menava alla invidia: e per tale, lo re non era vago nè voleva vedere uomo che si divisasse da loro nè che attendesse a magnanimitade»⁵⁴.

Inutile dire che anche di questo proverbio non c'è traccia nel *Tristan en prose*, dove, come si è visto poc'anzi, i proverbi servono più che altro a caratterizzare i dialoghi dei personaggi e in particolar modo di quei personaggi latori di istanze comiche, Dinadano su tutti. Il caso della *Tavola Ritonda* è dunque diverso, come si è avuto modo di anticipare, proprio perché nel testo italiano troviamo sì numerosi proverbi anche nei dialoghi tra i personaggi, ma quello che cambia è che è nella maggior parte dei casi è proprio la voce narrante ad inserirli, servendosi con funzione di commento. La scelta di questa collocazione conferisce ai proverbi un'autorevolezza e un prestigio tali che in alcuni casi, come nell'ultima citazione, essi si collocano sullo stesso piano degli insegnamenti impartiti nella Sacra Scrittura, in quanto variante laica ascrivibile allo stesso sistema di valori.

Anche limitando l'analisi ai passaggi in cui nella *Tavola Ritonda* compare la parola “proverbio” – occorrenze che naturalmente non esauriscono tutte le sentenze e le riflessioni dal sapore proverbiale dell'intera opera – scopriamo che sono ben otto. Passarli in rassegna attraverso un rapido elenco potrà essere utile per averne una visione d'insieme.

1) Il cavaliere dei vanti, Ferragunze, motiva la propria mancanza di gelosia verso la moglie facendo ricorso a un proverbio:

«Et imperò dice 'l vero lo proverbio: - Buona dama, non gastigare; et s'ella è ria, poco vale-»⁵⁵;

2) Il re Meliadus perdona la regina Agia, colpevole di aver tentato di avvelenare il re Marco, grazie all'intercessione di Tristano. Il narratore interviene a formulare la propria opinione sulla condotta di Tristano.

⁵⁴ *Tavola Ritonda*, § XXVI, p. 96.

⁵⁵ *Ivi*, § XI, p. 38.

E perdonato che lo re ebbe alla reina, bene approva *la verità del proverbio e accordasi colla Scrittura*, dicendo cosìe: - Quanto l'uomo più serve e piace al traditore, più disserve e più dispiace allo leale -. E ciò dimostra che difendendo Tristano la reina, offendeva a sè medesimo⁵⁶.

3) Isotta scorge il re Marco e Brandina parlare. La visione del loro «parlamento» desta in Isotta il sospetto che la sua fedele dama possa stare rivelando al sovrano la reale natura del rapporto che la lega a Tristano. Puntuale arriva il commento del compilatore della *Tavola Ritonda*, che inserisce un proverbio per commentare il ragionamento di Isotta:

E sì come *l'astio approva la parola per lo dottore*, e fanne proverbio che dice: «Chi è incolpato, pensa d'essere mirato»; e per tale sospetto pensava la reina di fare morire Brandina⁵⁷.

4) Il consigliere del re Marco, Mariadoco, tenta di persuadere il re Marco ad allontanare Tristano dalla corte di Cornovaglia:

Se voi volete uscire di tanta langura e donarvi pace, a voi conviene fare sì come dice lo proverbio: «Al mal compagno donagli la buona parte, a partirlo da te». Chè se voi volete porre fine a vostro dolore, cacciate Tristano e Isotta fuori di tutto vostro reame⁵⁸.

5) Il narratore si serve di un proverbio per motivare l'insorgere dell'amore in Dinadano:

Imperò *non mente il proverbio*, il quale dice che non si truova tanto freddo ferro, che, appressandolo al fuoco, non diventi caldo⁵⁹.

6) Il cavaliere Lasancis chiosa con un proverbio il fatto che non intenda affrontare Tristano in un duello:

Chè quanto sia laido il proverbio che dice: - Colàe dove l'asino cade, egli non vi vuole ritornare -; e cosìe chi vi prova la prima volta di battaglia, la seconda giàe non fae per lui⁶⁰.

7) Artù ironizza sul proprio comportamento nei riguardi di Tristano, al quale si sente legato da amicizia e profonda stima nonostante Tristano, al torneo di Louverzep, sia sceso in campo contro la sua parte:

Tristano, a voi sì cade il proverbio che si dice del villano, che quant'egli è più offeso, più egli diventa amico⁶¹.

⁵⁶ *Ivi*, § XIII, p. 50.

⁵⁷ *Ivi*, § XLI, p. 144.

⁵⁸ *Ivi*, § LXVI, p. 244.

⁵⁹ *Ivi*, § LXXXVII, p. 285.

⁶⁰ *Ivi*, § LXXXVII, p. 335.

8) Il narratore si sbilancia a proposito del cavaliere Breus senza pietà:

E ciò è ben vero, secondo che dice il proverbio, che la cortesia de l'uomo cortese fa rimuovere la villania del villano; imperò dice, che non è meglio chi meglio non fa⁶².

I dati che emergono da questa rapida campionatura delle occorrenze della parola 'proverbio' possono essere facilmente schematizzati. Innanzitutto va sottolineata un'insistenza sul concetto di verità (1, 2, 5, 8): il campo semantico che ruota intorno al valore epistemico ed empirico della nozione di verità chiama in causa la voce collettiva del sapere condiviso e inconfutabile. In ben due casi (2, 3), la lezione impartita dal proverbio viene espressamente sovrapposta all'autorità scritturale. Si ricorre ai referenti umili e modesti di alcuni proverbi, provenienti dal mondo contadino e rurale, talvolta accompagnandoli con delle esplicite prese di distanza: nel caso del proverbio 6, il proverbio è definito laido; nel proverbio 8 (ma anche nel 7), ci si appella alla consueta opposizione cortesia-villania, che rappresenta uno dei *topoi* della produzione paremiologica. I proverbi 4 e 7 presentano una modalità enunciativa che tende a esplicitare l'operatività del proverbio nella vita quotidiana: frasi come «a voi conviene fare sì come dice lo proverbio» (4) oppure «a voi sì cade il proverbio che si dice del villano» (7) sono il perfetto equivalente della formula, ricorrente nel *Tristan en prose*, «ceste parole di je pour vous». A un livello strutturale, inoltre, si constata anche la presenza della classica architettura bimembre che consente di instaurare una similitudine tra il caso generale descritto nel proverbio e quello particolare che al proverbio viene paragonato: «chè quanto sia laido il proverbio che dice [...] e cosie chi...» (6).

Si avrà modo, nei prossimi paragrafi, di soffermarsi sulle innumerevoli riflessioni moraleggianti, dottrinali e sentenziose che abbondano nella *Tavola Ritonda*. Basti per ora questo rapido spoglio per mostrare come il compilatore toscano cerchi instancabilmente di ampliare la gamma di esperienze culturali offerte al lettore. I proverbi servono a dischiudere il senso del testo: le aperture paremiologiche sono uno degli strumenti grazie ai quali l'aspetto letterario si confonde e si sovrappone con quello esegetico.

3. Una salomonica genealogia. Echi scritturali

Una delle innovazioni più significative apportate dal *Tristan en prose* nella riproposizione della leggenda di Tristano e Isotta risiede nell'aggiunta della cosiddetta "preistoria"⁶³. La

⁶¹ *Ivi*, § XCVII, p. 381.

⁶² *Ivi*, § CXXIV, p. 484.

fusione dell'universo arturiano e di quello tristaniano nella forma esteticamente più aggiornata della compilazione in prosa aveva infatti "vincolato" l'autore del *Tristan en prose* alla ideazione di una genealogia dell'eroe principale, con l'evidente finalità di allinearsi alla fisionomia del modello offerto dal *Lancelot en prose*. In risposta alle aspettative del genere del romanzo in prosa, il *Tristan en prose* costruisce quindi un albero genealogico articolato e composito, che rimonta fino agli antenati più lontani di Tristano. Il prestigioso padre fondatore della dinastia da cui discende Tristano è niente meno che Giuseppe di Arimatea, primo depositario e difensore del Graal⁶⁴. La figura di Giuseppe è circondata da un alone mitico nel Medioevo, poiché la leggenda agiografica che lo riguarda individua proprio in Giuseppe di Arimatea il principale promotore del processo di cristianizzazione delle Isole Britanniche⁶⁵. Il *Tristan en prose* racconta infatti come la nobile stirpe di cui Giuseppe è il capostipite si dirami in tante famiglie che partiranno a colonizzare il mondo noto, così come secoli prima l'Antico Testamento aveva narrato l'esodo delle numerose tribù di Israele.

Mes por ce que cele terre ne lor pooit pas sofire, car il estoient onze frere, pristrent il conseil que il feroient; si s'acorderent a ce qu'il donnoient tot le raume au plus joesne frere, si s'en porroit vivre a honor, se Diex li voloit otroier. En tel maniere com je vos devis remestrent deus freres, li ainez et li puisnez, et aurent la terre a lor encestres. Li autre se porchacerent pres et loig, d'ou li contes ne fait nule mancion, car mout avons d'autre chose a parler. Et tant alerent d'oir en oir li roi de Cornouaille que uns rois vint avant qui fu apelez Felix; rois engigneus et malsachanz, qui tant tenoit vils gentis homes que au derrien fu il malmenez en la mestre eglise de Norholt⁶⁶.

Gli antenati dell'eroe che non ebbero il privilegio di ottenere in eredità le terre più ambite, come quella di Cornovaglia, «se porchacerent pres et loig»: se il *Tristan en prose* tace in merito agli sviluppi dei diversi rami della dinastia («d'ou li contes ne fait nule mancion, car mout avons d'autre chose a parler»), l'impressione di questa diaspora suggerisce l'idea di una "tristanizzazione" dell'intero globo terracqueo, istituendo così una chiara similitudine con le migrazioni del popolo eletto⁶⁷. È a partire dall'entrata in scena del re di Cornovaglia Felix, il nonno di Tristano, che il *Tristan en prose* esce dalle nebbie della preistoria.

⁶³ La sezione corrispondente alla storia dei progenitori di Tristano si può leggere in *Tristan en prose*, Curtis I, §§ 1-221. Cfr. C.-A. Van Coolput, *La préhistoire arthurienne: quelques réflexions à propos de la première partie du Tristan en prose*, in «Les Lettres Romanes», 38, 1984, pp. 257-282; R. Trachsler, *Observations on the Importance of Prehistory in the Tristan en Prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 539-548; P. Gracia, *La preistoria del Tristan en prose y el incesto*, in «Romania», 111, 1990, pp. 385-398.

⁶⁴ Cfr. Robert de Boron, *Joseph d'Arimatee*, ed. R. O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.

⁶⁵ Cfr. M. Insolera, *La Chiesa e il Graal. Studio sulla presenza esoterica del Graal nella tradizione ecclesiastica*, Roma, Arkeios, 1998; si veda in particolare il § II, *La traslazione del Graal da Oriente a Occidente nella letteratura cristiana*, pp. 27-48.

⁶⁶ *Tristan en prose*, Curtis I, § 221-222, pp. 123-124.

⁶⁷ Cfr. C.-A. Van Coolput, *Aventures querant cit.*, § 1 *La «préhistoire» arthurienne*, pp. 18-38.

Questa sezione di taglio genealogico del *Tristan en prose* non ha goduto di alcuna fortuna in Italia. I *Tristani* italiani si mostrano infatti tutti concordi nel sopprimere l'intera sequenza⁶⁸. Il disinteresse dei rimaneggiamenti peninsulari è causato, probabilmente, dall'estraneità del teatro degli avvenimenti, la Gran Bretagna pagana, nonché dalla difformità del tono narrativo che differenzia questa prima parte dal resto del *Tristan en prose*. Le traduzioni italiane del *Tristan*, pur nelle reciproche differenze che ne caratterizzano la fisionomia, sembrano discendere da una matrice comune la cui direttrice portante mira a focalizzare l'attenzione su Tristano. Per conseguire questo risultato, i compilatori italiani sfooltiscono il lungo (e talvolta non proprio avvincente) susseguirsi di avventure ridondanti o comunque non perfettamente centrate su Tristano, e predispongono per l'eroe principale una serie di accorgimenti per intervenire sul testo al fine di esaltare l'immagine dell'eroe e cancellarne i difetti e le imperfezioni. In quest'ottica è dunque scontato che il lento *excursus* sugli antenati sia il primo segmento che si presta a essere soppresso facilmente: del tutto autonomo da un punto di vista narrativo e completamente slegato dagli episodi successivi, la sua resecazione è priva di ricadute nell'economia del racconto.

I *Tristani* italiani innestano quindi l'inizio della narrazione a partire dalle poche generazioni immediatamente precedenti alla nascita di Tristano, che vengono velocemente riassunte in un breve catalogo composto da pochi nomi. Nella *Tavola Ritonda*, si legge:

Li mastri delle storie pongano et divisano che lo primo re di Cornovaglia discese dall'alto re Salamone e di suo lignaggio di Bramanza, et fu appellato Codo, et aveva uno suo figliuolo appellato Anzilere, et simile aveva una figliuola chiamata Trasfilas⁶⁹.

Nel corto respiro di poche righe, grazie alle quali riesce a compendiare secoli di storia, la *Tavola Ritonda* introduce però un'innovazione di fondamentale importanza nell'impostare il senso della riscrittura: pone infatti a fondamento del lignaggio di Tristano il re Salomone. L'interesse suscitato da questa nuova presenza risiede nell'importanza che questo sovrano biblico riveste nel Medioevo: la tradizione lo ha consacrato soprattutto come esempio di giustizia nell'esercizio della regalità. Salomone era inoltre considerato il presunto autore dei *Proverbi*, dell'*Ecclesiaste* e del *Cantico dei Cantici* e dunque la sua fama è legata anche alla manifestazione della Sapienza. E d'altronde i due aspetti non potevano andare disgiunti: solo i

⁶⁸ Sarà però opportuno ricordare che una riscrittura della storia dei progenitori di Tristano, Sadoc e Chelinde, sopravvive nel *Decameron* di Boccaccio e rappresenta il nucleo della novella di Alatiel (II, 7).

⁶⁹ *Tavola Ritonda*, § III, p. 8.

sapienti possono governare con rettitudine i popoli, perché solo la saggezza consente di applicare una giustizia equa, non dispotica ma benevola, non rigida ma equilibrata⁷⁰.

Che la presenza di Salomone non sia evocata a caso è un dato facilmente verificabile a breve distanza. La *Tavola Ritonda* narra infatti come il re Codo decida di far uccidere il figlio Anzilere perché questi si era macchiato della grave colpa di aver ucciso Appollo, primo re di Leonis e discendente del franco re Alessandro.

Et della morte dello re Appollo lo re Codonasse ne fu troppo dolente; et, per conservare la giustizia et la ragione, fece pigliare Anzilere suo figliuolo et feceli tagliare la testa; et non lo costrinse tanto l'amore paternale, che lui in nissuno modo la giustizia affalsasse: et in ciò observò lo consiglio di Salomone, che dice: - Osservate la giustizia voi che giudicate la terra -⁷¹.

Andrà innanzitutto rilevata la presenza di Alessandro, altro nuovo illustre antenato che fa il proprio ingresso nella genealogia tristaniana per merito del compilatore della *Tavola Ritonda*. In seconda battuta, occorrerà sottolineare come in questo passaggio si crei un singolare gioco di specchi: la fonte dell'autorità morale che indirizza la decisione del re Codo è l'esempio fornito da un proprio antenato. La presenza di Salomone – la prima delle numerosi intromissioni moraleggianti che punteggiano la *Tavola Ritonda* e che le imprimono un'identità del tutto nuova rispetto al *Tristan en prose* così come rispetto agli altri *Tristani* italiani – è tesa a collocare la sorgente dell'*auctoritas* alle falde della genealogia di Tristano.

La sommaria e sbrigativa narrazione della preistoria di Tristano, alquanto compendiata, fornisce inoltre il pretesto per l'esemplificazione del corretto esercizio della regalità, che rappresenta uno dei temi di più viva attualità affrontati nelle aggiunte originali della *Tavola Ritonda*⁷². Per commentare l'operato del re Codo, che antepone il suo ruolo pubblico all'amore paterno, il compilatore toscano si serve di un passo biblico⁷³, tratto dal libro della

⁷⁰ Nel Medioevo Salomone rappresentò anche il modello dell'abile concionatore, in una società come quella comunale che si poneva alla ricerca di *auctoritates* retoriche alle quali guardare e che scopriva l'importanza della parola per la gestione del potere politico. Cfr. E. Artifoni, *Gli uomini dell'assemblea. L'oratoria civile, i concionatori e i predicatori nella società comunale*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 13-15 ottobre 1994)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 143-188 (si vedano in particolare le pp. 181-185); Id., *Sapientia Salomonis. Una forma di presentazione del sapere retorico nei dettatori italiani (prima metà del sec. XIII)*, a stampa in traduzione francese in R. M. Dessì e M. Lauwers (a cura di), *La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, Nice, Centre d'études médiévales de Nice, 1997, pp. 291-310; testo originale italiano distribuito in formato digitale da «Reti Medievali». URL: [http://fermi.univr.it/rm/biblioteca/scaffale/a.htm#Enrico Artifoni](http://fermi.univr.it/rm/biblioteca/scaffale/a.htm#Enrico%20Artifoni)

⁷¹ *Tavola Ritonda*, § III, p. 9. Il celebre monito sapienziale ai sovrani del mondo si legge anche nel XVIII canto del *Paradiso*: «“DILIGITE IUSTITIAM” primai / fur verbo e nome di tutto 'l dipinto; / “QUI IUDICATIS TERRAM” fur sezzai» (vv. 91-93).

⁷² Per una panoramica sulla nozione di regalità nella *Tavola Ritonda*, cfr. M.-J. Heijkant, *E re' non è altro* cit.

⁷³ D'ora in avanti, le citazioni della Bibbia saranno tratte dalla monumentale ristampa ottocentesca, realizzata a opera di Carlo Negrone, della redazione della *Bibbia in vulgare tradutta* che sarà stampata a Venezia nel 1471 (*La Bibbia Volgare*, ed. C. Negrone, voll. 10, Bologna 1882-1887).

Sapienza (I, 6): «Amate la giustizia, voi che giudicate la terra; sentite del Signore in bontade, e cercate di lui in semplicitate di cuore»⁷⁴. Si tratta di un ammonimento che ricorda da vicino i *Salmi* di David (II, 10): «E, voi re, ora intendete; fatevi ammaestrare, voi che giudicate la terra»⁷⁵. Questo tipo di riflessioni sono molto diffuse nella trattatistica didascalica dell'epoca, in particolar modo quando affronta il tema della giustizia e delle necessità che l'amministrazione di essa sulla terra, demandata ai sovrani, sia guidata dalla sapienza e dalla virtù. Un esempio su tutti si può leggere nel volgarizzamento del *Tesoro* di Brunetto Latini, dove si riportano gli insegnamenti di Salomone:

Altresì noi ammonisce lo insegnamento del savio Salomone, che dice: Amate giustizia voi che giudicate la terra. Salomone dice: Combatti per la giustizia fino alla morte. Anche disse: Dinanzi alla sentenza apparecchiate la giustizia. Santo Matteo disse: Beati que' che patiscono persecuzione per la giustizia. Salomone disse: Giustizia innalza i bisognosi. David disse: Diò serrò la bocca del leone, perchè io aveva giustizia. Salomone disse: Tesoro nè malizie non fanno pro', ma giustizia libera da morte. David dice: Mia giustizia mi merrà securamente dinanzi da te. Salomone dice: Giustizia è perpetua senza morte. Seneca disse: Giustizia è grande risplendimento di virtude⁷⁶.

Il tono sentenzioso della massima salomonica contribuisce a impostare l'atmosfera ideologica che sarà imperante nella *Tavola Ritonda*: gli esempi offerti dai sovrani della Tavola Rotonda (Codo, Artù, Marco, Bando, il sovrano della Piccola Bretagna), ai quali si aggiungono le dimostrazioni di nobiltà d'animo di Tristano, vengono opportunamente commentati dalle glosse moraleggianti del compilatore, che mirano a rendere esplicita l'etica soggiacente. La *Tavola Ritonda* ambisce così a diventare una sorta di *speculum principis*, un

Occorrerà spendere qualche parola sulla decisione di servirsi di questa edizione. Sottolinea E. Barbieri che «nei primi decenni del Trecento, non doveva esistere una Bibbia volgare. Doveva invece essere largamente diffusa una compilazione in lingua francese contenente almeno in parte il testo biblico: ne rendono testimonianza per il Duecento l'autore del *Novellino* che ignora persino la Bibbia latina, e per i primissimi anni del Trecento Dante, nel *De vulgari eloquentia*. In effetti le non molte Bibbie volgari manoscritte oggi note (una sola conservata integra, le altre giunte lacunose) rimandano tutte al XV secolo o al massimo alla fine del XIV secolo. Circolavano sì singoli libri biblici, o gruppi di essi (le *Lettere paoline* a esempio), ma solo posteriormente furono uniti a formare raccolte più ampie: il Nuovo Testamento alla metà del Trecento, l'intera Bibbia qualche decennio più tardi», (*Cavalca volgarizzatore degli «Actus Apostolorum»*, in L. Leonardi (a cura di), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996*, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 291-328, *ivi*, p. 303). Si è quindi consapevoli dell'anacronismo nel presentare le citazioni tratte da questo volgarizzamento della Bibbia, di sicuro posteriore alla stesura della *Tavola Ritonda*. Ma poiché le citazioni bibliche presenti nel nostro romanzo tristaniano rappresentano esse stesse, in trasparenza, un prezioso indizio dell'attività dei volgarizzamenti parziali delle Scritture, si è ritenuta la *Bibbia* edita da C. Negrone più vicina (rispetto al testo latino) allo spirito traduttorio che ispira la realizzazione della *Tavola Ritonda*, più consona, insomma, a quegli intenti didattici che nel volgare avevano la propria principale leva.

⁷⁴ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, ed. C. Negrone, VI (*L'Ecclesiaste, il Cantico de' Cantici, la Sapienza, l'Ecclesiastico, Isaia*), Bologna, Romagnoli, 1885, p. 83.

⁷⁵ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, ed. C. Negrone, V (*Iob, i Salmi, e i Proverbi*), Bologna, Romagnoli, 1884, p. 150.

⁷⁶ *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, III, p. 383.

manuale delle virtù e delle qualità che il buon sovrano deve immancabilmente possedere per essere definito tale. Il fatto che spesso gli insegnamenti didattici mescolino riflessioni attinenti alla sfera politica con piccoli consigli di tipo pratico e forme di religiosità più popolareggiante avvicina forse la *Tavola Ritonda* a una sorta di *speculum "mercatoris"* di stampo borghese-comunale.

Fin dalle prime pagine, inoltre, il mondo cavalleresco sembra essere scisso in una rappresentazione fortemente polarizzata, scelta stilistica anch'essa condizionata dalle movenze dell'argomentazione scritturale. Si prenda il caso di Anzilere, il figlio malvagio e assassino del re Codo che deve essere eliminato, affinché una "devianza" genealogica non fruttifichi innescando il pericolo di contaminazione del lignaggio tristaniano. Nonostante il salomonico provvedimento del re Codo, però, quasi saltando di generazione in generazione, la dicotomia tra "buoni" e "cattivi" nella stirpe di Tristano sembra perpetuarsi. Se tra i figli di Codo si segnala la malvagità di Anzilere, tra i figli di Gandaries e Trasfilas, anche Danzadis sarà immeritevole di ottenere il titolo di re.

E sappiate che Danzadis non prese corona, perchè non la doveva portare per questa ragione: che a quel tempo era usanza che se lo figliuolo non prendeva vendetta della morte del padre, che lui non poteva portare corona, imperò che non era degno di tanto onore; ma presedeva suo reame sicondo signore et non sicondo re⁷⁷.

Scorrendo l'albero genealogico, si arriva quindi ai figli del re Felice – Meliadus, Marco e Perna – il cui ritratto non fa che riproporre ancora una volta lo stesso schema Caino-Abele, in una coazione a ripetere che verrà interrotta solo con l'avvento di un figlio unico, Tristano⁷⁸, il cavaliere irreprensibile. Come nella *Genesi* (4, 1-15) Caino uccide Abele dopo averlo condotto lontano, in campagna, così, sia nella *Tavola Ritonda* che nel *Tristano Riccardiano*, il re Marco ucciderà il proprio fratello Perna, che aspira a rovesciarlo per sottrargli la corona di Cornovaglia, nella foresta, colpendolo a tradimento mentre si disseta presso una fonte. Se è vero che l'"unicità" di Tristano consente di interrompere il ciclico dualismo buono-cattivo, che corrompe la perfezione della genealogia di Tristano, decretando la vittoria definitiva del bene, è altresì evidente come il raggiungimento di tale traguardo comporti anche l'estinzione del lignaggio di salomonica origine.

⁷⁷ *Tavola Ritonda*, § III, p. 9.

⁷⁸ Tristano ha un fratello, seppure per un breve arco di tempo. Si tratta di Allegreno, il figlio nato dalle seconde nozze di Meliadus. Ma il fratellastro morirà in tenera età, avvelenato per errore dalla madre, la matrigna di Tristano, desiderosa di uccidere il figliastro e di eliminare il legittimo erede al trono.

La medesima visione manichea, tesa a inserire un netto discrimine tra personaggi positivi e negativi, ritorna spesso nella *Tavola Ritonda*, propensa a far coincidere i “buoni” con gli aiutanti di Tristano e i “cattivi” con i suoi avversari.

E tutta la buona gente gli [a Tristano] portava amore, e altra maniera di gente gli aveano grande invidia: e ciò non era cosa nuova, imperò che gli buoni sempre amano gli buoni e odiano gli cattivi, e gli cattivi e gli rei di mala ragione odiano gli buoni⁷⁹.

Quella che a prima vista potrebbe apparire come una semplificazione psicologica dell’interiorità dei personaggi che appartengono al mondo tristaniano è più verosimilmente il sintomo di una volontà di ridisegnare il profilo di Tristano come *figura Christi*. Bisogna infatti ricordare che, secondo la genealogia proposta nel vangelo di Matteo, Gesù discenderebbe dal re David attraverso il figlio Salomone. Giuseppe, padre legittimo ma non biologico, conferisce l’autorità regale a Gesù proprio in virtù della sua appartenenza alla stirpe davidica. Alla luce di questo ragionamento, è facile comprendere come la *Tavola Ritonda* attribuisca all’intercessione di Salomone anche l’effetto indiretto di includere Tristano nella genealogia dello stesso Cristo. Ne consegue che l’apparente assenza di sfumature nei giudizi espressi dal compilatore toscano sia da interpretarsi non come una povertà di mezzi espressivi o una pochezza di profondità d’analisi, quanto invece come il segno della volontà di allineare la *Tavola Ritonda* alle pose tipiche della trattatistica didattica. Le opere religiose e non, legate al mondo dell’omiletica o alla produzione moraleggiante due e trecentesca italiana, che si potrebbero citare per suffragare questa convinzione sono infinite, ma basti per tutti un esempio tratto dalla *Disciplina degli Spirituali* di Domenico Cavalca (1342):

E santo Gregorio dice: non fu buono chi non seppe sostenere lo rio. È dunque da sapere che Dio per esercizio de’ buoni permette che tra loro siano de’ rei e difettosi. Perciocchè, come dice egli stesso, non è gran virtù esser buono tra i buoni, ma sì esser buono tra i cattivi. E conciossiachè senza la virtù della pazienza non possiamo essere perfetti⁸⁰.

Tristano, come Cristo prima di lui, attira l’amore dei buoni e suscita l’odio nei cattivi. E la sua strada è costellata di ostacoli fin dalla più tenera età: la sua matrigna Argia, seconda moglie del padre, Meliadus, tenta infatti di avvelenarlo, ingelosita dalle attenzioni che vengono tributate al figliastro, e preoccupata perché il proprio figlio Allegreno, in quanto secondogenito, non potrà ambire al trono. Scoperte le trame della regina, Meliadus vorrebbe

⁷⁹ *Tavola Ritonda*, § XIV, p. 54.

⁸⁰ Domenico Cavalca, *Disciplina degli Spirituali col Trattato delle trenta stoltizie*, ed. G. Bottari, Roma, Pagliarini, 1757, p. 90.

condannarla a morte, ma Tristano interviene per ringraziare Argia. Puntuale interviene la voce del compilatore a commentare la misericordia di Tristano, che in questo episodio è appena un fanciullo:

<i>Tristan en prose</i>	<i>Tristano Riccardiano</i>	<i>Tavola Ritonda</i>
Et li rois respont: «Filz, tu dis leauté, et ele fist deleauté et traïson quant ele porchaçoit ta mort. Si l'en est mieuz avenu qu'ele n'avoit deservi» ⁸¹ .	E allora disse lo ree: «Io voglio ke la reina sia dileberata per tuo amore, ma tu ài renduto a·llei buono guiderdono di mal servizio k'ella ti volle fare» ⁸² .	E perdonato che lo re ebbe alla reina, bene approva la verità del proverbio e accordasi colla Scrittura, dicendo cosie: - Quanto l'uomo più serve e piace al traditore, più disserve e più dispiace allo leale-. E ciò dimostra che difendendo Tristano la reina, offendeva a sè medesimo: imperò ch'ella per quello non cessa da sè la 'nvidia e lo mal volere; anzi rifae uno altro beveraggio vie più forte e peggiore che quello davanti ⁸³ .

Il confronto sinottico permette di evidenziare le modalità della riscrittura compiuta dal compilatore della *Tavola Ritonda*. Gli spunti per una riflessione sulla questione del tradimento e sulla liceità del perdono di fronte a colpe di estrema gravità risultano già impostati nel *Tristan en prose*, ma anche in questo caso lo stile sentenzioso della *Tavola Ritonda* guadagna in incisività grazie al rimando congiunto all'autorevolezza paremiologica e all'*auctoritas* scritturale. Si ricordi quanto si può leggere nel libro dei *Proverbi* (26, 18-19):

quello è disleale uomo, e malvagio traditore, che fae bello semblante al suo prossimo, e nelli fatti lo percuote. E bene mostra ch'egli il tradisce, chè egli il graverebbe volentieri se potesse; e quando uomo s'avvede della tradigione e della malizia, dice, io mi faceva per beffe. E perciò farai bene di schivare e di fuggire uomo di tali maniere; e quello che è savio se ne puote avvedere⁸⁴.

Tristano, ancora dodicenne, si comporta con una magnanimità che non sarà ripagata dalla regina: una riflessione moraleggiante di questa natura si iscrive all'interno di una tendenza diffusa nella *Tavola Ritonda*, nella quale gli spunti edificanti sembrano spesso essere ispirati più all'intransigenza veterotestamentaria che non all'evangelica esortazione a “porgere l'altra guancia”.

⁸¹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 256, p. 135.

⁸² *Tristano Riccardiano*, § III, p. 56.

⁸³ *Tavola Ritonda*, § XIII, p. 50.

⁸⁴ *La Bibbia volgare*, V, p. 743.

Analogo clima di invidia caratterizza la permanenza di Tristano in Cornovaglia: sentimenti di gelosia e rivalità scaturiscono nel re Marco ancora prima dell'antagonismo che li contrapporrà in nome dell'amore per Isotta.

A tanto dice lo conto, che vedendo lo re Marco la prodezza di Tristano, ciascuno giorno entrava in maggiore sospetto, e faceva la ragione che fanno gli paurosi e i misleali, che non àno fede in loro e non credono che altri l'abbia incontro di loro⁸⁵.

La riflessione della *Tavola Ritonda* è qui fondata sul meccanismo analogico, già funzionante nel *Tristan en prose*, in base al quale il popolo dei Cornovagliesi sarebbe vile a causa dei difetti e delle manchevolezze del suo sovrano. Ma prima ancora del *Tristan*, si tratta di un modello di regalità di chiara provenienza biblica. Si veda a titolo d'esempio, per restare nell'ambito della produzione salomonica, il libro dei *Proverbi* (26, 1):

Non è già conveniente cosa quando l'uomo folle è in dignitate e in signoria; chè molte volte addiviene male a coloro sopra i quali egli ha potere. E perciò dice la Scrittura: tutto così come non è cosa convenevole, quando nevica d'estate e piove troppo d'inverno, tutto così è laida cosa e disordinata, quando il folle è in signoria⁸⁶.

La *Tavola Ritonda* immagina inoltre che lo stesso Marco applichi a sua volta un ragionamento di tipo proiettivo, che lo porta a vedere riflessa negli altri la propria immagine. Poiché il re di Cornovaglia è un *misleale*, non potrà che ragionare in quanto tale, e sarà indotto a ritenere che nel mondo non possa esistere un bene senza macchie. Questo concetto, che nuovamente polarizza su due opposti fronti le tipologie umane dipinte nella *Tavola Ritonda*, sarà in seguito ripresentato dal compilatore toscano, anche se lievemente rimodulato:

Breus, quel cavaliere che non à in sè fede, non si può fidare in altrui. Imperò non ti fidi tu in noi, chè pensi che noi siamo misleali come se' tu⁸⁷.

Non è certamente un caso che il personaggio al quale è rivolta questa osservazione sia il cavaliere malvagio Breus, il cui comportamento è chiaramente assimilato a quello del re Marco. Questo processo di generalizzazione nella riflessione sui comportamenti umani è un tratto specifico della *Tavola Ritonda*, un carattere che non si riscontra né nel *Tristan en prose* né negli altri *Tristani*. La tendenza a condensare il ragionamento in brevi schegge formulari, che si appoggiano anche al prestigio del comune buon senso, spinge infatti il compilatore toscano a inserire un proverbio per chiarire la personalità del re Marco:

⁸⁵ *Tavola Ritonda*, § XXVII, p. 96.

⁸⁶ *La Bibbia volgare*, V, p. 743.

⁸⁷ *Tavola Ritonda*, § CXXIV, p. 487.

E quie sì si afferma la parola usata che dice cosìe: «Gli mercatanti àno botteghe, e gli bevitori àno taverne, e' giuicatori àno i tavolieri; e ogni simile con simile». Lo re Marco era costumato in quello reame ove regnava viltà di cuore, che lo moveva a pensare tradimento; e làe ove regnava avarizia, che lo menava alla invidia: e per tale, lo re non era vago nè voleva vedere uomo che si divisasse da loro nè che attendesse a magnanimitade⁸⁸.

Il movimento è doppio e circolare nella *Tavola Ritonda*: la viltà è di casa in Cornovaglia, terra immersa in un'atmosfera disforica, ma allo stesso tempo il suo sovrano è il depositario e il perpetuatore dell'“anti-ordine” di questo mondo alla rovescia, è il guardiano e insieme il promotore dei suoi controvalori. Ecco perché Marco preme e fa di tutto perché Tristano, colui che rischia di contagiare e diffondere i “buoni” costumi in Cornovaglia, venga allontanato.

Il proverbio evocato, «Gli mercatanti àno botteghe, e gli bevitori àno taverne, e' giuicatori àno i tavolieri; e ogni simile con simile», ricorda da vicino i versi danteschi: «Noi andavam con li diece demoni: / ahi fiera compagnia! ma nella chiesa / coi santi, ed in taverna co' ghiottoni» (*Inferno*, XXII, vv. 12-15)⁸⁹. Ma anche in questo caso, il modello del proverbio ritondiano (così come della menzione che figura nella *Commedia*) è un passo biblico tratto dai *Salmi* (17, 26-27): «con il santo sarai santo, e con l'uomo innocente sarai innocente. E con lo eletto sarai eletto, e con lo perverso sarai più perverso»⁹⁰. Dunque, «ogni simile con simile», come è possibile evincere dall'affastellarsi di esempi che mostrano un continuo richiamo della riscrittura toscana alla tradizione scritturale.

Analoghe riflessioni sono affidate dal compilatore al re Marco quando Tristano, dopo la guarigione dalla follia, non tarda a riavvicinarsi a Isotta, provocando nuovamente il mormorio della corte. Il re Marco decide allora di esiliare Tristano adducendo come motivazione: «Cavaliere, voi sì siete fatto sì come lo malvagio albero, che quanto più si nutrica, più malvagio frutto fa»⁹¹, che è una chiara allusione alle parole dell'evangelista Matteo (12, 33): «ovvero farete l'arbore buono, e il suo frutto buono; ovvero farete l'arbore malo, e il suo frutto malo; perchè certo per il frutto è conosciuto l'arbore»⁹². L'esilio di Tristano dalla Cornovaglia, in virtù dell'eco evangelica, si carica di accenti apocalittici che sembrano trasformarlo in una sorta di cacciata dal paradiso terrestre: l'anatema che coinvolge Tristano si configura nei termini di un ripudio paterno, in un contesto in cui l'immagine dell'albero si può accostare a quella dell'albero del peccato.

⁸⁸ *Ivi*, § XXVII, p. 96.

⁸⁹ Cfr. F. Torraca, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1899, p. 36.

⁹⁰ *La Bibbia volgare*, V, p. 186.

⁹¹ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 263.

⁹² *La Bibbia volgare*, IX, p. 70.

Talvolta, invece, il riferimento alla Sacra Scrittura è diretto nella *Tavola Ritonda*, e risalta con maggiore forza se si considera che il mondo del *Tristan en prose* aveva messo tra parentesi le preoccupazioni religiose. Persino alla perfezione di Tristano bisogna mettere un argine, e ricondurlo entro il rassicurante recinto di un'umanità manchevole e peccatrice. Per quanto Tristano incarni il *typus Christi*, egli è molto lontano dall'ideale del *paupertatis amator* incarnato da Francesco d'Assisi. Se Tristano, a causa del filtro, non può rinunciare alla *carnalis voluptas*, e se in virtù dell'adesione alla missione cavalleresca non può abbracciare del tutto la formula dell'*humilitas*, bisognerà rintracciare in altri aspetti della sua vita la sua eccezionale somiglianza con Cristo.

E di ciò parla bene la Santa Scrittura, quando dice, che nulla puote nè debbe essere contento in questo mondo, nè dèe esser perfetto. Ma messer Tristano, essendo sì bello, prode, ricco e gentile, fue lo più disavventuroso cavaliere del mondo; e non fue mai una ora allegro, ched e' non fosse uno di dolente e pensoso⁹³.

In questa riflessione si coglie, da una parte, la convinzione, di derivazione neoplatonica e profondamente radicata nella mentalità medievale, che il nostro mondo non sia che un'immagine sbiadita della perfezione divina: in queste condizioni, è inutile aspettarsi in essa perfezione, anche in chi come Tristano sembra possedere ogni qualità dispiegata al massimo grado. Tristano può essere compiutamente un *alter Christus* nella sua esperienza dolorosa, connaturata alla sua stessa identità, come la stessa *interpretatio nominis* (Tristan-Tan Tris) aveva istituito fin dall'origine del mito tristaniano. D'altronde, l'immagine di Tristano *dolente e pensoso* ricalca quella del Tristram *dolenz e pensis* (*Chievrefoil*, v. 25⁹⁴), che appartiene alla topica della rappresentazione del cavaliere di Cornovaglia. Ma nella riscrittura offerta dalla *Tavola Ritonda*, l'esplicito accostamento dei tratti tradizionali del personaggio al modello cristologico serve a indicare che la via per la purificazione dal peccato va ricercata nella sofferenza e nell'afflizione e che, sotto questo aspetto, Tristano risulti perfettamente allineato all'ideale della virtù cristiana. Nessuno può considerarsi contento, appagato o perfetto in questo mondo, afferma il compilatore toscano, perché la vita del cristiano è continua tensione verso Dio, mentre perfetto è ciò a cui non può essere aggiunto nulla.

Ma sono soprattutto due gli esempi che sembrano avvicinare maggiormente la riscrittura della *Tavola Ritonda* al mondo della predicazione: il compilatore toscano non perde infatti l'occasione di cogliere le possibilità offerte dal *Tristan en prose* per attingere alle forme e agli argomenti dell'omiletica medievale.

⁹³ *Ivi*, § XXXIII, p. 119.

⁹⁴ Maria di Francia, *Lais*, ed. G. Angeli, Roma, Carocci, 2003, p. 312.

Il primo caso di evidente sovrapposizione del romanzo toscano alla produzione devozionale coeva coincide con l'immissione nella *Tavola Ritonda* di una vera e propria preghiera, *Gesù Cripsto benedetto il quale*⁹⁵, affidata alla regina Isotta, che canta una lauda religiosa per invocare la protezione divina durante il combattimento di Tristano contro Brunoro⁹⁶. C'è un momento del duello in cui Tristano sembra avere la peggio, «e veggendogli perdere del sangue e tagliare de l'armadura tanta del suo dosso, quasimente ella tramortì; poi levava il suo cuore, colla mente, al cielo, dicendo fra sè onestamente e pietosamente verso Iddio queste parole»⁹⁷:

Gesù Cripsto benedetto, il quale,
Per la vostra bontà grande e cortesia,
Voi discendeste di cielo in terra,
E veniste nella pura Vergine Maria,
E in lei incarnaste, sì come fue la vostra volontà
E piacimento e del Padre vostro celestiale⁹⁸.

I versi appena citati costituiscono la sezione incipitaria di un componimento che consta di 66 versi, organizzati all'interno di una sequenza talvolta rimata, talvolta assonanzata, nella quale la richiesta di intercessione mariana non trascura l'aspetto più propriamente narrativo. Una vera e propria lauda che ripercorre le tappe fondamentali della vita di Cristo: incarnazione, nascita, adorazione dei Magi, fuga in Egitto, strage degli Innocenti, discorso al tempio, perdono della Maddalena, Lazzaro risuscitato dai morti, adultera salvata dalla lapidazione, tradimento di Giuda, ultima cena, preghiera nell'orto, e poi la condanna a morte, la crocifissione, la deposizione dalla croce, la sepoltura, la resurrezione, la Pentecoste.

Che la lauda di Isotta miri a sottolineare con particolare attenzione l'importanza della missione della divulgazione del messaggio cristiano affidata prima agli Apostoli e poi a ogni cristiano e, tra le righe, anche a chi scrive la *Tavola Ritonda* e ai suoi lettori, è evidente nella conclusione della sequenza:

Lo Spirito Santo agli Apostoli voi aveste a mandare,
Perchè diventâr franchi, arditi a predicare,
Che non curavan morte per tua grazia acquistare.
Lasciasti tua dottrina e Vangel predicare,
Se voglian esser salvi e tuoi buon servigiali.
Crediamo in te criatore, e Cristo redentore;
Spirito santo onore:

⁹⁵ *Tavola Ritonda*, § XXXVII, p. 129.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 129-132.

⁹⁷ *Ivi*, p. 129.

⁹⁸ *Ibidem*.

Cosìe come fo io divotamente
A te, signor mio, divotamente
Questa preghiera divotamente;
Cosìe abbi pietà, e guarda 'l mio Tristano
Da morte e da prigione finale;
Ch'egli non vi soggiorni, e non v'abbia a dimorare⁹⁹.

D. Delcorno Branca ha messo in evidenza come questa litania dipenda dai modelli offerti da «quella spiritualità volta soprattutto alla contemplazione affettiva degli aspetti umani della vita del Salvatore, [...] iniziata dai *Sermones* di S. Bernardo e largamente diffusa grazie alle *Meditationes vite Christi* e al movimento francescano»¹⁰⁰. L'ultimo passo citato dalla *Tavola Ritonda* propone un modello del buon cristiano che nelle possibilità comunicative della predicazione vede la via d'accesso per l'affermarsi di una società dai comportamenti virtuosi e solidaristici. È questa la missione della quale, in ultima istanza, si sente investito il compilatore toscano: nel momento in cui prende la parola, seppur attraverso la traduzione di un romanzo arturiano, egli si sente anche coinvolto nel ruolo di predicatore-comunicatore. I predicatori, abili «pescatori di uomini»¹⁰¹, «erano infatti anche artefici di interventi sulla vita cittadina, soggetti politici a tutti gli effetti. Intendevano non solo istruire ed ammonire ma anche, quasi ingegneri sociali, stimolare all'azione facendo della parola uno strumento di intervento sulla società»¹⁰². Anche la *Tavola Ritonda* partecipa, a proprio modo, al progetto di educazione di massa del pubblico della civiltà comunale, interessato tanto alla ricerca del bene individuale quanto a quella del *bonum commune*. In questo, la *Tavola Ritonda* si allinea al processo di disciplinamento socioreligioso avviato dal Medioevo urbano, declinandone la propria personale interpretazione in una forma di «letterarizzazione» dell'omiletica¹⁰³, che viene integrata nel tessuto tristaniano.

La generica spinta alla predicazione dei dettami fondamentali della fede cattolica si traduce poi, quasi a conclusione della *Tavola Ritonda*, nella precisa enucleazione dei principi fondamentali della fede cristiana:

Chè sappiate, che tutti gli altri dilette e operazioni sono niente, a petto che a pensare e a servire a Dio: e niuno ne può essere ingannato; chè 'l diletto e lo bene di questo mondo è poco, a rispetto la gloria de l'alto regno, la quale non viene mai meno. E in ciò si dèe pensare, e amare Iddio sopra ogni creatura, e amare il prossimo secondo sè medesimo, e

⁹⁹ *Ivi*, pp. 131-132.

¹⁰⁰ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani cit.*, p. 202.

¹⁰¹ Cfr. M. G. Muzzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

¹⁰² *Ibidem*, p. 10.

¹⁰³ Cfr. G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi, Bologna 15-17 novembre 2001*, Firenze, L. S. Olschki, 2003.

non fare ad altrui quello che tue non vorresti ricievere per te; e amare più l'anima che 'l corpo, imperò che 'l corpo sia cio de' vermini, e l'anima immortale sia fatta a essere glorificata: chè bene sarà beato chi sarà pentuto e riceverà pagamento di quello che averà meritato; conoscerà e vedrà Iddio, lo Verbo incarnato. E di ciò preghiamo lui, che, dopo la nostra fine, noi non siamo tenuti di peccato mortale nè veniale, acciò che le nostre anime siano salvate. Ma, per none istare ozioso a male ispese fare, sì leggeremo questo dettato a chi piace d'ascoltare¹⁰⁴.

Anche in questo caso la modalità prescelta è un tanto breve quanto denso *excursus* dottrinale, nel quale vengono efficacemente riassunti i capisaldi della fede cristiana: servire Dio e amarlo sopra ogni altra cosa, amare il prossimo come se stessi, non fare ad altri quello che non si vuole ricevere, amare l'anima più del corpo, promuovere la purificazione dai peccati, tra i quali separa i mortali dai veniali. Vicina ai toni di una predicazione a carattere catechetico, la *Tavola Ritonda* persegue coerentemente l'obiettivo della moralizzazione dei costumi, dapprima di quelli dei personaggi del romanzo tristaniano per arrivare poi a quelli dei suoi lettori.

La notazione del compilatore toscano («ma, per none istare ozioso a male ispese fare, sì leggeremo questo dettato a chi piace d'ascoltare») rimodella ancora una volta l'afflato religioso – presentato qui esplicitamente come principio ispiratore dell'intera composizione romanzesca, qui immaginata come un servizio reso a Dio – sulla misura del *dettato* tristaniano. Emerge inoltre, nel passaggio sopra citato, la consapevolezza che le belle favole arturiane siano considerate da molti come il territorio pressoché esclusivo dell'intrattenimento e dello svago, e che il tempo dedicato a simili amenità, dai risvolti peccaminosi, rischi di essere catalogato tra le *male ispese*. Ecco che allora il rassicurante conforto della religione, oltre che riflesso di una spontanea e sincera pratica devozionale, servirà anche, nell'ottica del suo autore, a scongiurare il pericolo che la *Tavola Ritonda* venga rubricata, nell'immaginario catalogo dei lettori medievali, tra quelle opere “oziose”, da guardarsi con un certo sospetto, giacché il «diletto e lo bene di questo mondo è poco, a rispetto la gloria de l'alto regno, la quale non viene mai meno».

3.1 *Canna vota e palla tonda. L'iconografia al servizio della riflessione moraleggiante*

Nelle aggiunte originali della *Tavola Ritonda*, che innestano nel tessuto narrativo temi estranei alla tradizione tristaniana e al complesso universo narrativo costruito nel *Tristan en prose*, il compilatore toscano dimostra spesso di attingere al patrimonio fiabesco della cultura popolare italiana, il cui scenario è lo stesso che caratterizza alcuni dei cantari arturiani in

¹⁰⁴ *Tavola Ritonda*, § CIX, pp. 432-434.

ottave¹⁰⁵. A questo filone appartengono i racconti sulle fate che popolano il reame di Logres: la Savia Donzella della Torre dell'Incantamento, la dama Elergia del palazzo del Gran Disio, la Dama del Lago, la Gaia Pulcella¹⁰⁶. Ci si muove esattamente in questo contesto quando, all'altezza del § LXXXVII, compare sulla scena Escorducarla, «dama di lontano paese, la quale molto sapeva delle sette arti e dimorava nella isola di Vallone»¹⁰⁷. Escorducarla incarica il proprio fratello, il cavaliere «attempato» Lasancis, di vendicare la scomparsa dei propri quattro figli maschi, morti per mano di Tristano, e della figlia Elergia, alla quale il re Artù aveva mozzato la testa. La fata mira chiaramente alla distruzione della Tavola Rotonda:

Nè giorno nè notte in altro ella non pensava e non adoperava, se non come ella potesse prendere alta vendetta sopra dello re Artù e sopra gli cavalieri erranti, e condurli a tale, che mai cavaliere errante si ricordasse¹⁰⁸.

Per portare a compimento l'impresa della «più alta vendetta del mondo»¹⁰⁹, Escorducarla fornisce a Lasancis delle armi incantate che gli consentiranno di sostenere la difficile prova – per lui che è cavaliere ormai in età avanzata – di affrontare in duello cavalieri ben più giovani e prestanti. L'avventura di Lasancis, come è stato messo in luce da D. Delcorno Branca¹¹⁰, è molto simile, per struttura e ambientazione, ad alcuni cantari toscani, che rielaborano appunto la *matière de Bretagne*.

Il tema principale è dunque quello della vendetta “al femminile”, condita con elementi magici, che giustifica la violenza che Escorducarla con ogni mezzo vuole innescare in risposta all'onta subita. Quando Lasancis giunge a Camelot, grazie alle proprie armi incantate, esce vittorioso da ogni duello, sconfiggendo molti cavalieri, tra i quali lo stesso Lancillotto. Per poter salvare la Tavola Rotonda da una fine che sembra ormai prossima, si rende così necessario l'intervento della regina Ginevra, che decide di mettersi in viaggio in compagnia di quattro damigelle per andare a chiedere l'intervento di Tristano, che nel frattempo era partito alla volta della Cornovaglia.

È a questo punto della narrazione che la *Tavola Ritonda* inserisce una singolare descrizione della regina Ginevra:

¹⁰⁵ Si vedano i *Cantari fiabeschi arturiani*, ed. D. Delcorno Branca, Milano-Trento, Luni editrice, 1999.

¹⁰⁶ M.-J. Heijkant (*Introduzione*, pp. 33-36) sottolinea come queste avventure fiabesche presentino degli elementi (il palazzo luminoso, il riferimento all'Altro Mondo, espedienti magici) che rimandano alla mitologia celtica e che presentano vari punti di contatto con i *lais* francesi e i romanzi di Chrétien de Troyes.

¹⁰⁷ *Tavola Ritonda*, § LXXXVII, p. 324.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 326.

¹¹⁰ Cfr. D. Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate* cit.

Ed ella sìe andava sempre in fretta e molto piangendo; e per segno di maggior dolore, ella sìe portava una palla tonda in sua mano, e una canna, sì come per usanza portavano a quel tempo dame e cavalieri che avessoro perduto quella cosa che più egli amavano¹¹¹.

Il lungo viaggio dal reame di Logres alle terre di Cornovaglia non è semplicemente finalizzato alla richiesta di aiuto, ma diventa un pretesto per trasformare Ginevra nel vettore di un simbolismo misterioso, che lascia interdetto lo stesso Polidori, il quale, incapace di fornirne una spiegazione, rimanda la soluzione dell'enigma agli studiosi che verranno dopo di lui: «troveremo anche poco più innanzi il ricordo di questa usanza, che gli studiosi delle cose medievali non lasceranno alcorto trascorrere senza particolare attenzione»¹¹². Siamo insomma all'interno di un universo semiotico forse ricollegabile a precise pratiche popolari, chissà se realmente legate al mondo delle processioni, certamente di difficile comprensione per un lettore moderno.

Si tratta però di costumi devozionali che dovettero ben presto cessare di essere di chiara intellegibilità, se si considera che già nel *Tristano Palatino* si osserva una singolare scissione tra la componente testuale e quella visiva: se infatti il testo mantiene il ricordo degli attributi simbolici di Ginevra, forse come residuo inerziale nell'attività di copiatura del testo, («Ella regina andava senpre piangendo; per segno di mazo dolore portava una pala in mano como una chana sì como andaveno in quello tempo persone che aveseno perduto loro paise o vero dama disolata»¹¹³), quando però si tratta di realizzare l'immagine (c. 78r)¹¹⁴, che accompagna e illustra questo episodio, della palla e della canna non rimane più alcuna traccia. Il manoscritto presenta infatti la regina Ginevra che, in groppa al suo cavallo, dialoga con Tristano, inginocchiato ai suoi piedi. L'unico attributo chiaramente riconoscibile è la corona che incornicia il capo della regina e la identifica dunque in quanto sovrana. È facile dedurre da questa assenza che l'esecutore dei disegni debba aver preferito sopprimere dei dettagli che riteneva indecifrabili per i suoi lettori, e che forse erano incomprensibili anche a lui.

Anche la regina Ginevra possiede, come la fata Escorducarla, delle armi "incantate": la palla e la canna sono infatti gli strumenti di un'estetica della comunicazione che parla lo stesso linguaggio spirituale che nel Medioevo lega l'arte alla religione. Ginevra, con la palla in una mano e la canna nell'altra, assomiglia alla classica rappresentazione agiografica, nella quale ogni santo è raffigurato con dei precisi attributi iconografici, che a lungo andare diventeranno imprescindibili nelle illustrazioni pittoriche o plastiche e che renderanno la loro riconoscibilità immediata agli spettatori. Questi misteriosi simboli acquisiscono poi un respiro

¹¹¹ *Tavola Ritonda*, § LXXXVII, p. 329.

¹¹² *Ibidem*, n. 1.

¹¹³ *Tristano Palatino*, p. 224.

¹¹⁴ Si veda l'immagine posta nell'*Appendice*, figura 5, p. 489.

più ampio quando, procedendo nella lettura della *Tavola Ritonda*, si incappa in una scena che contribuisce a chiarirne il significato. Tristano infatti accetta di farsi carico della liberazione dei cavalieri imprigionati di Lasancis e si mette dunque in viaggio con Ginevra verso Camelot:

E al mattino, egli e sua compagnia montano a cavallo, e tanto forte cavalcaro notte e giorno, ch'egli si ritrovarò alla città di Camellootto. E quivi di vero trovarò che tutti gli erranti cavalieri erano stati abbattuti e menati in prigione; e sopra la grande torre della cittade aveva una canna e una palla tonda, in segno di grande doglienza. Ciò è che la canna vòta e vana dimostrava, adunque, avere perduta loro buona fermezza; e la palla tonda, che non si affinge, cioè non istà ferma, significava che fermi non poteano essere in neuna maniera d'allegrezza¹¹⁵.

La *canna vota* e la *palla tonda* vengono quindi assorbiti all'interno dell'universo segnico urbano, diventando simboli visibili del dolore collettivo che affligge il popolo di Artù. La precisazione della *Tavola Ritonda* contribuisce qui ad andare oltre la mera superficie degli oggetti per aiutare il lettore a penetrare il significato che sono chiamati a veicolare.

Bisognerà dunque volgersi al coevo contesto culturale italiano per cercare di lumeggiare la simbologia mobilitata dall'immissione di questi dettagli nella *Tavola Ritonda*. La riscrittura toscana allude infatti a un preciso universo simbolico le cui coordinate possono essere spiegate solo cercando delle risposte in altri testi. Di qualcosa di molto simile si trova traccia nell'opera del frate domenicano Cavalca, *l'Esposizione del Simbolo degli Apostoli*¹¹⁶ (1342), nella quale si ripropone l'immagine della canna come simbolo dell'incostanza, dell'instabilità e della mancanza di fermezza. Tra le qualità che è necessario possedere per mantenere saldamente la propria Fede in Dio, si legge:

La sesta cosa si è fermezza e stabilità; che non si volti l'uomo ad ogni vento di dottrina come canna, ma sia fondato sopra ferma pietra sicchè per niuno impeto di tentazione si volti¹¹⁷.

L'immagine evocata dalla canna è quella del movimento ad ogni soffio di vento, per indicare l'instabilità di chi segue la corrente, non riuscendo a mantenere una posizione autonoma.

Ma la canna evoca anche lo scettro. Per esempio nella *Fiorita* (1325 circa) di Armannino da Bologna¹¹⁸, la personificazione di Roma è adorna di questo attributo. Dall'altra parte del fiume Crasso scorge una donna,

¹¹⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXXVII, p. 331.

¹¹⁶ Domenico Cavalca, *La esposizione del Simbolo degli Apostoli*, ed. F. Federici, 2 voll., Silvestri, Milano, 1842.

¹¹⁷ *Ivi*, I, p. 81.

una grande donna antica et in suo stato honesta. La luna lucea molto chiara: vestita pareva d'uno nero panno; le braccia havea nude, livide et brutte; scapigliata con dolente vista. Uno sceptro havea nella sua mano ritta, et una ritonda palla nella sinistra. Et parlando disse inverso coloro: «Chi siete voi che con arme venite nella mia terra? Se siete amici, entrate sança arme, et in altra guisa qui non passate». Tosto conobbe Cesare che quella donna Roma presentava, la quale quivi aparecte. Però humilmente in questo modo le rispuose: «O madre, io sono quello tuo figliuolo...»¹¹⁹.

Nella *Fiorita*, lo *sceptro* e la *ritonda palla* sono presentati come emblemi della regalità, così come sembra essere confermato anche nel volgarizzamento del *Ludus scacchorum*, composto da Jacopo da Cessole intorno al 1300¹²⁰. In un passaggio, si parla dei personaggi della scacchiera, e in particolare del Re e dell'aspetto che questa figura assume nel gioco degli scacchi:

Il Re prese così forma, che dal principio e' fue posto in sedia vestito di porpora, lo quale è vestimento regale, et avea la corona in capo, e nella mano retta avea la verga reale; nella manca si avea la palla tonda dell'oro; però che sopra gli altri ha avuta la dignità¹²¹.

Non manca poi la spiegazione del significato di questi simboli:

Nella manca rapporta la palla rotonda, per mostrare ch'egli a governare tutto il Reame, et acciò che si consideri amministratore e providitore per suoi vicarii. Ma 'mperò che a lui s'apertiene di costringere coloro che non fanno per amore, nella mano ritta porta la verga della iustizia e dell'asprezza. E però che la misericordia e la verità guardano il Re, e fermasi con la iustizia la sedia sua, però dee risplendere in lui la pietà e la misericordia, della quale parla Seneca a Nerone imperadore: a nulla persona si confà, siccome al Re o a Principe, la pietade e la misericordia; però che chi vuole essere amato signoreggi colla mano inferma¹²².

Le aperture del romanzo verso il simbolismo cristiano non si riducono alle sole citazioni scritturali né si limitano alla tensione continua alla sovrapposizione del personaggio di Tristano all'ideale di perfezione cristiana, ma sono suggerite anche attraverso questi tocchi iconografici: il potere delle immagini si sostituisce, in un caso come questo, alla forza comunicativa della parola omiletica. Nella Camelot immaginata dalla *Tavola Ritonda*, le insegne esibite sulla grande torre del castello rendono manifeste le fragilità e le mancanze di un mondo, come quello arturiano, che sarebbe perso senza l'intervento di Tristano. Nulla di

¹¹⁸ Cfr. L.-F. Flutre, *Li Fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1932.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 397.

¹²⁰ Jacopo da Cessole, *Volgarizzamento del Libro de' costumi e degli offizii de' nobili sopra il giuoco degli scacchi*, ed. P. Marocco, Milano, Ferrario, 1829.

¹²¹ *Ivi*, p. 9.

¹²² *Ibidem*.

simile si ritrova nel *Tristan en prose*, dove il sistema semiotico si serve degli oggetti, per lo più magici e compromessi con un'origine paganeggiante di matrice celtica, più assumendoli in quanto "fatti letterari", che non in qualità di strumenti di una risignificazione religiosa del testo. Al contrario, nella *Tavola Ritonda*, l'immissione di due oggetti-segno quali la canna e la palla, divenuti ora simbolo della fiacchezza e della insufficienza di una cavalleria che procede a larghi passi verso il proprio declino, riverbera sulla figura di Ginevra un'aura agiografica e, insieme, rende esplicita, attraverso la ieraticità silenziosa delle *res*, la funzione di salvatore che nel testo toscano viene affidata a Tristano, primo destinatario di questa scenografia del dolore. Tristano è, nella *Tavola Ritonda*, un vero e proprio *defensor civitatis* che non si limita ad affrancare dalla schiavitù terrena i cavalieri di Logres, ma che, con il suo esempio vivo, esorta i lettori alla fermezza nella fede.

4. «Delle parole è gran mercato». L'etica della parola nella *Tavola Ritonda*

La riflessione condotta dalla *Tavola Ritonda* sul tema della parola – e sulle conseguenze morali, sociali e politiche dell'uso virtuoso o scorretto di essa – rientra all'interno di un preciso filone della letteratura didattica due-trecentesca, la cui testimonianza più compiuta nella penisola è rappresentata dal trattato di Albertano da Brescia, il *Liber de doctrina dicendi et tacendi* (1245)¹²³, opera «che esamina gli aspetti etici e tecnici della disciplina di parole e silenzi nel contesto delle città-stato alla luce di una identificazione fra bene parlare e bene vivere»¹²⁴, e che venne ben presto percepita come un testo di letteratura religiosa¹²⁵.

La società comunale riflette ampiamente sulle pratiche comunicative che ne caratterizzano la vita sociale, in quanto le condizioni storiche della vita urbana conducono alla creazione di gruppi dirigenziali che ambiscono a ruoli di carattere politico nella *res publica*, aspirazione che richiede anche il possesso di precise capacità tecnico-retoriche¹²⁶.

¹²³ Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi. La parola del cittadino nell'Italia del Duecento*, ed. P. Navone, Tavarnuzze-Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998. Sulla figura di Albertano e sulla ricezione delle sue opere, si veda anche il recente contributo di L. Tanzini, *Albertano e dintorni. Note su volgarizzamenti e cultura politica nella Toscana tardo-medievale*, in D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile* cit., pp. 161-217, che contiene anche un volgarizzamento del *De doctrina dicendi et tacendi* secondo la lezione attestata nel ms. BNCF, Palatino 387.

¹²⁴ E. Artifoni, *Prudenza del consigliare. L'educazione del cittadino nel Liber consolationis et consilii di Albertano da Brescia (1246)*, in C. Casagrande, C. Crisciani, S. Vecchio (a cura di), *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, Tavarnuzze-Impruneta, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 195-216.

¹²⁵ Cfr. L. Tanzini, *Albertano e dintorni* cit., p. 193.

¹²⁶ Cfr. E. Artifoni, *Una forma declamatoria di eloquenza politica nelle città comunali (sec. XIII): la concione*, in L. Calboli Montefusco (a cura di), *Papers on Rhetoric. VIII. Declamation. Proceedings of the Seminars Held at the Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna (February-March 2006)*, Roma, Herder, 2007, pp. 1-27: «da un lato i comuni podestarili [Artifoni si riferisce alla storia dei Comuni tra la fine del secolo XII e la fine del

Anche la *Tavola Ritonda* ragiona sulle implicazioni pratiche degli atti di locuzione, mostrando come l'enciclopedismo che la ispira sottintenda anche una riflessione più generale, a carattere universale, sulla condizione umana. In questo senso la parola – la cui portata e il cui effetto devono essere sempre soppesati se l'obiettivo finale è quello di un'ideale e pacifica convivenza (ricerca dell'*amor civium*) e di una continua tensione alla *virtus* – è funzionale alla proiezione dei personaggi arturiani sullo sfondo di un diverso contesto culturale. Numerose sentenze che confluiscono nella riscrittura italiana, provenienti da un retroterra diverso da quello francese, insistono in particolar modo sullo stretto legame tra la sfera del “dire” e quella del “fare”, e sulle implicazioni reciproche che la loro interazione promuove¹²⁷.

Lo stesso *Tristan en prose* non era del tutto immune da una retorica tesa alla centralizzazione dell'importanza della *locutio*. Per restare nell'ambito della scrittura sentenziosa, sono numerosi nel romanzo francese i proverbi che mettono in guardia dai pericoli che si annidano nell'uso di un'arma – la parola, appunto – tanto affilata quanto le spade dei cavalieri erranti. «La desfense ki seulement vient de bouche est mout legiere a metre avant, mais mout plus greveuse est en fait»¹²⁸, dice il cavaliere Dynas, e il suo interlocutore gli risponde a tono sottolineando che «mout a graindre travail u fait k'il n'a u penser ne u dire»¹²⁹. La deplorazione dell'evidente divario che separa la facilità con cui i personaggi proferiscono le proprie promesse, spesso difficili (se non impossibili) da mantenere, da quelle azioni che ad esse dovrebbe seguire e tradurle in pratica, rientra tra le ricorrenti *lamentationes* dell'autore del *Tristan en prose* nei confronti di una cavalleria errante i cui esponenti gli paiono eccessivamente inclini al vanto e al *gab*. La saggezza del perfetto cavaliere risiederebbe, infatti, anche nel contegno e nella misura di chi non si perde in troppe parole. Lo stesso Dinadano raccomanda a Tristano di non essere troppo largo nei propri vanti o eccessivamente fiducioso di poter onorare giuramenti oltremodo impegnativi, se non quando è pienamente certo di poter mantenere fede alla parola data; in caso contrario, meglio

XIII] sono situazioni istituzionali che favoriscono in modo rilevante la partecipazione dei *cives* alla vita pubblica: dire comune, nel periodo dei podestà, significa indicare un insieme fluido di consigli, commissioni, organi di governo e di parte, assemblee cittadine e rionali, che complessivamente perviene a coinvolgere nella discussione politica un numero di cittadini più ampio di quanto accadesse in precedenza. In secondo luogo, il podestà stesso, che è il rappresentante anche in termini simbolici dell'unità del governo cittadino, è investito – proprio per la sua funzione di perno alle istituzioni comunali – di precise incombenze oratorie nei consigli e nelle piazze» (*ivi*, p. 2).

¹²⁷ Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi*, p. 44: «Si autem super faciendo volueris habere doctrinam, detrahe de hoc versiculo istud verbum “dicas” et loco illius ponas hoc verbum “facias”, ut dicatur: “Quis, quid, cui facias, cur, quomodo, quando requiras”. Et ita fere omnia que dicta sunt supra et multa alia poterunt ad hoc verbum “facias” utiliter adaptari».

¹²⁸ *Tristan en prose*, V.II/3, § 132, p. 173.

¹²⁹ *Ivi*, p. 174. Cfr. J. Morawski, *Proverbes français* cit., 695, p. 25: «Entre faire et dire a moult».

ricorrere a un dignitoso silenzio: «De la parole estes vous preus et hardis sans doute, et ce me reconforte mout, car je sai tout certainement que boins cevaliers n'a paroles se petit non!»¹³⁰.

Nel caso della *Tavola Ritonda*, il ragionamento sui “peccati di lingua” diventa non soltanto sistematico e approfondito rispetto al suo ipotesto francese, ma, in linea con l'ampia gamma di nuove esperienze culturali offerte ai propri lettori comunali, viene condotto sulla scorta dell'esempio fornito dalla produzione letteraria didattica due-trecentesca della penisola.

Si veda, a questo proposito, la prima parte della *Tavola Ritonda*. Anche prima della nascita di Tristano, la regalità del re Marco, dal sovrano gestita in modo sconsideratamente vile, è messa in discussione dall'ultimo dei suoi fratelli, Perna, escluso dall'eredità paterna. Il padre, il re Felix, infatti, aveva lasciato la Cornovaglia al re Marco e il reame di Leonois al re Meliadus, mentre Perna si era trovato nella incresciosa condizione dei figli cadetti che, privi di regno e di terra, dovevano conquistare faticosamente il proprio spazio nel mondo. L'occasione del pagamento dell'oneroso tributo dovuto agli Irlandesi dai Cornovagliesi si trasforma quindi in una ghiotta circostanza agli occhi di Perna, che in essa scorge la possibilità di mettersi in luce e di scalzare il pavido fratello Marco per ottenere la tanto agognata corona di Cornovaglia. Dapprima Perna esorta il fratello a imbracciare le armi contro gli Irlandesi per difendere il proprio diritto alla libertà, economica e sociale, e poter così svincolare il reame dalla sudditanza e dalle vessazioni ingiuste e disonorevoli alle quali viene sottoposto da un popolo straniero. Ma di fronte alle pressioni del fratello, il re Marco risponde:

Perna, delle parole è gran mercato, e 'l combàttare è caro; imperò che io non ho nissuno cavaliere tanto ardito, che incontro all'Amorotto prendesse battaglia. Et sappiate che lui è vantato per lo più pro' cavaliere del mondo¹³¹.

Di fronte al rifiuto del re Marco di opporsi al versamento del tributo e di muovere guerra agli Irlandesi, Perna replica allora:

Se voi non volete intrare in campo contra a lui per cavare questo reame di servitù, lassate la corona, et, per aventura, la prenderà alcuno buono cavaliere el quale, per sua prodezza, cavarà questo reame di servitù lui¹³².

Alludendo ad «alcuno buono cavaliere», Perna si riferisce chiaramente a se stesso. Il suo ragionamento è largamente condivisibile: non è concesso a un sovrano di essere vile e vigliacco, perché rischia di trascinare in una condizione servile l'intero popolo del quale è a

¹³⁰ *Tristan en prose*, V.II/5, § 37, p. 109.

¹³¹ *Tavola Ritonda*, § IV, p. 11.

¹³² *Ibidem*.

capo. L'attentato al potere regale sarà però pagato da Perna a caro prezzo: il re Marco deciderà infatti di uccidere il fratello¹³³. Inoltre, interpretando tali esternazioni in prospettiva, il lettore sa che le parole di Perna preannunciano il ruolo di liberatore dei popoli oppressi che spetterà a Tristano.

Negli ultimi passaggi citati, sono due le logiche che entrano in diretto contrasto: da una parte si sottolinea la facilità con la quale le parole vengono spese in quanto non necessariamente vincolanti sul piano del fare e dunque prive di reali conseguenze, e dall'altra si evidenzia comunque la pericolosità delle azioni, specie cavalleresche, che a quelle parole dovrebbero seguire. Poiché l'omicidio di Perna è chiaramente conseguenza di un suo "peccato di parola", in quanto egli «contradisce che 'l trebutto non si dovesse pagare»¹³⁴, il compilatore toscano decide di stendere una piccola rassegna di proverbi legati a questo tema.

Et questo approva la parola del Savio; la quale dice che: - L'uomo che vede, ode e tace, si vuol vivere in pace. Chi troppo parla, spesso falla; chi parla rado, è tenuto a grado. A sapere costringere la lingua, è prima et ultima virtù; et in quanto la lingua è nobilissima sopra ogni altro membro, tanto si vuole più saviamente disserrare. Et innanzi si die pensare la parola, che dirla; chè tale parola si dice, che detta ch'ell'è, non può stornare; imperò ch'ella passa più che non fa uno coltello. Et l'uomo troppo parlante non vive sopra la terra. Non molto parlare se non vuoi spesso fallare¹³⁵.

Constatato l'illimitato potere delle parole, bisognerà allora essere molto attenti nel loro utilizzo. Il fatto che la *Tavola* faccia riferimento al Savio indica che le parole che riporta provengono da una dimensione "altra", che si affaccia prepotentemente all'interno della scrittura romanzesca. Il rimando è naturalmente alle Sacre Scritture, anche perché «non c'è parola virtuosa, come non c'è parola peccaminosa, che non sia stata indicata o condannata in qualche versetto scritturale. La Scrittura è, nello stesso tempo, il repertorio, il vocabolario e il fondamento del peccato della lingua»¹³⁶.

Raccomandazioni analoghe a quelle presenti nella *Tavola Ritonda* erano comunque molto diffuse nella letteratura didattica che riflette sull'uso accorto della *locutio*. Nella sua raccolta degli *Ammaestramenti degli antichi Latini e Toscani*, il frate domenicano Bartolomeo da San Concordio¹³⁷ avverte il lettore della lezione espressa da «*Salomone ne' Proverbj*: l'uomo

¹³³ Il racconto del fratricidio si può leggere anche nel *Tristan en prose* (Curtis I, §§ 240-243, pp. 129-131), così come nel *Tristano Veneto*, nel *Tristano Riccardiano* e nel *Tristano Panciatichiano*, ma in nessuno di questi casi il tema del peso pratico della parola è tanto sviluppato quanto nella *Tavola Ritonda*.

¹³⁴ *Tavola Ritonda*, § IV, p. 11.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 11-12.

¹³⁶ C. Casagrande, S. Vecchio, *Introduzione*, in Eaed., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 8.

¹³⁷ Bartolommeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, ed. V. Nannucci, Firenze, Ricordi, 1840. Gli *Ammaestramenti* sono una traduzione dei *De documentis antiquorum* (XIV secolo), opera

savio molto tace»¹³⁸. È, questa del silenzio, una dote che viene esaltata anche in un'altra opera della letteratura didattica tra il XIII e il XIV, l'anonimo *Trattato di virtù morali*¹³⁹: «Quello che si tace, ne porta più da lo buono signore, che quelli che domanda»¹⁴⁰. Ma anche nell'*Acerba*, il poemetto allegorico di Cecco d'Ascoli (1327 ca.)¹⁴¹ si legge che «è nella lingua e la vita e la morte: / più tace che non parli l'uom discreto, / Stando nel cerchio con l'empia sorte. / Serva la vita lo lungo vedere, / Né danno fe' giammai lo bel tacere»¹⁴². E stessa impronta moralistica sulla virtù del tacere si può leggere nelle *Rime* di Domenico Cavalca¹⁴³, nella poesia *Poiché sei fatto frate*¹⁴⁴: «Fa guardia di ciascuno il ben che face; / Se nullo male vedi, piangi, e tace: / Questa è la via di venir a gran pace. [...] Dentro, e di fuor, quanto men puoi, favella, / non portar fuor, né dentro mai, novella, / che veramente lo tacere appella / al cuor di Dio»¹⁴⁵. La lista potrebbe essere infinita, e confermare così la centralità della tematica del *de doctrina dicendi et tacendi* nella letteratura italiana medievale, in un filone importante per comprendere la storia della spiritualità italiana, ma anche per il contributo che esso ha portato a quel preumanesimo imbevuto di consigli pratici, a prevalente vocazione pedagogica, spesso favorevole a una piega moralistica e gnomica, che si riversa nella letteratura mercantile, di cui il *Libro dei buoni costumi* del mercante Paolo da Certaldo è uno degli esempi più interessanti. «Chi vede e ode e tace sì vuol vivere in pace»¹⁴⁶, ammonisce Paolo da Certaldo, che più avanti rincarà la dose: «la parola detta è come la pietra gittata: e però prima che tu la dica, sempre pensa e ripensa ciò che tu dei dire e ciò che ne puote seguire di bene o di male»¹⁴⁷.

Questi pochi spunti sono utili a fornire un'idea del contesto nel quale si inserisce la *Tavola Ritonda*, un ambiente culturale che tende insomma a conferire un grande rilievo al *peccatum oris*: il retroterra è di chiara origine biblica. In un passo tratto dall'*Ecclesiaste* (20, 5-8), che è appunto uno dei libri sacri attribuiti a Salomone, si legge:

scritta in latino dallo stesso Bartolomeo e commissionatagli dal potente banchiere fiorentino Geri Spini. In essa vengono messe a confronto le sentenze degli Antichi con i precetti del Cristianesimo. Cfr. la voce di C. Segre, *Bartolomeo da San Concordio (Bartolomeo Pisano)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, 1964, ad vocem, pp. 768-770.

¹³⁸ *Ammaestramenti*, p. 145.

¹³⁹ *Trattato di virtù morali*, ed. R. De Visiani, Bologna, Romagnoli, 1865.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 87.

¹⁴¹ Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ed. A. Crespi, Ascoli Piceno, Casa Editrice di Giuseppe Cesari, 1927.

¹⁴² *Ivi*, p. 284.

¹⁴³ Domenico Cavalca, *Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell'Epistola di san Girolamo ad Eustochio*, ed. G. Bottari, Pagliarini, Roma, 1764.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 440.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori cit.*, p. 6.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

Ed è uno che tace, il quale è trovato savio; ed è da odiare colui ch'è disposto al molto favellare. Ed è un altro che tace, però che non ha sentimento della parlatura; ed è tacente colui che sa il tempo acconcio a parlare. L'uomo savio tacerae infino al tempo; e lo sciocco e il semplice non guarderanno tempo. Colui che usa molte parole, offende l'anima sua; e colui che si toglie signoria ingiustamente, sarà odiato¹⁴⁸.

Anche la letteratura a vocazione enciclopedica non manca di ribadire che tra i peccati più insidiosi vi è proprio quello legato a un uso improprio della parola. Si vedano a questo proposito le *Questioni filosofiche*:

Primo, dico ch'è grave questo vizio per l'offesa del chreatore inperò che nel molto parlare rade volte vi vengono meno menzongnie; inperò dicie Salamone ne' *Proverbi* «i(n) multiloquiis no(n) deest peccatum, qui aute(m) moderatur labia sua prudentissimus est», cioè 'in molto parlare no(n) viene meno pechato, chi tempera le sue labra è p(r)udentissimo'; e inperò si suole dire volgharamente «Chi molto parla spesso falla», in mentire spesse volte parlando del prossimo e in molti modi onde si coglie la offensione del chreatore¹⁴⁹.

Il riferimento del compilatore delle *Questioni filosofiche* è a un passo dei *Proverbia* (10, 19), in cui la riflessione si concentra sul peccato del *multiloquium*¹⁵⁰. Il fatto che la *Tavola Ritonda* adoperi e reimpieghi del materiale molto diffuso, di chiara derivazione biblica, e che si serva, in questa operazione di legittimazione, proprio della figura di Salomone, mostra l'“aggressività editoriale” del compilatore toscano, intenzionato a inserire nel testo discorsi autorevoli in grado di nobilitare la riflessione sulle *ambages pulcerrime* tristaniane.

4.1 Arginare il *vaniloquium*. L'episodio dei “vanti” di Ferragunze

Fin qui, si è tentato di mettere in luce il forte debito contratto dalla *Tavola Ritonda* con fonti eterogenee, distanti tra loro e rispetto allo stesso ipotesto francese. Che le coordinate culturali del compilatore toscano siano ibride e policentriche è ormai un dato acquisito. Ma si commetterebbe l'errore di arrestarsi a un livello di sterile erudizione, se si pensasse che sia sufficiente allestire un piccolo repertorio di citazioni libresche per dar conto dello spessore letterario nel quale è immersa la *Tavola Ritonda*. Consapevole che l'abitudine a un corretto uso della parola sia una consuetudine che si acquisisce più attraverso gli esempi pratici che

¹⁴⁸ *La Bibbia volgare*, VI, p. 239.

¹⁴⁹ *Questioni filosofiche*, II, p. 190.

¹⁵⁰ C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., pp. 408-409: «il multiloquio comprende dunque la parola oziosa e la parola dannosa. Il multiloquio è vaniloquio, ma è anche qualcosa di più, è vaniloquio che diventa maliloquio. Il multiloquio assomma alla pericolosità della parola oziosa la sicura peccaminosità della parola dannosa. [...] Non basta: il multiloquio non solo comprende il vaniloquio, ma ne è spesso la causa. Anche le parole giuste infatti, se dette troppo a lungo e disordinatamente, possono rivelarsi inutili; la loquacità consuma nel cuore di chi ascolta la virtù della parola».

non attraverso la stesura di un catalogo di massime edificanti, il compilatore toscano condensa e “drammatizza” le nozioni astratte e gli imperativi morali, nella convinzione che ogni fatto sia impregnato di teoria e si presti, quindi, ad assurgere a una funzione paradigmatica.

La lingua è più affilata di un coltello, sottolinea il compilatore toscano («imperò ch’ella passa più che non fa uno coltello»), e anche in questo la *Tavola Ritonda* dimostra non solo di allinearsi al sapere popolare del potere della parola (si veda *Salomone*, 58, 8: «ecco che parleranno nella bocca sua, e lo coltello sarà nelle loro labbra»¹⁵¹), ma un uso di questa similitudine si ritrova anche in Bono Giamboni, nel suo *Fiore di rettorica* (1292)¹⁵²:

Non perché fosse mia credenzia che sola la bella favella per sé avesse alcuna bontà, se colui che sa ben favellare in sé non avesse senno e iustizia; anzi, senza le dette due cose, secondo che dicono i savi, è quella persona per la favella una pestilenzia grandissima del suo paese, perché la sua favella così è in lui pericolosa come uno coltello aguto e tagliante in mano d’uno furioso. Ma se l’uomo àe in sé senno in sapere bene in su le cose vedere, e àe in sé iustizia, cioè ferma volontà di volere le cose bene disporre, e dirittamente volere fare, sì gli fa bisogno di sapere favellare, acciò che sappi le cose mostrare e aprire¹⁵³.

Preoccuparsi di stabilire delle regole per il corretto uso della parola e disciplinare i luoghi e i tempi del parlare e del tacere diventano strumenti per esprimere un ideale di convivenza civile e pacifica. Se l’obiettivo è quello di rivolgersi alle nuove classi dirigenti toscane, che con la parola sono destinate a governare, la presentazione di modelli di comportamento, di vizi e di virtù, sono fondamentali per garantire il meccanismo dell’immedesimazione da parte dei lettori.

Uno degli episodi originali che sono innovazione esclusiva della *Tavola Ritonda*¹⁵⁴ è infatti quello relativo ai cosiddetti “vanti” di Ferragunze (§§ X-XI), nel quale, anticipando di molto le conclusioni alle quali si giungerà, viene portata in scena la dialettica tra il vanto e l’umiltà. La parola pronunciata da una figura come quella di Ferragunze, i cui caratteri sono assimilabili a quelli di un personaggio “borghese”, dovrà dimostrare la propria fondatezza; il radicamento delle parole nella realtà sarà sottoposto a delle prove di volontà, che comprovino la tenuta morale del personaggio che le proferisce.

Ma prima di entrare nel dettaglio, occorrerà tracciare un rapido riassunto delle vicende. Artù, riconciliatosi con il re Meliadus dopo un breve periodo di guerra, decide di suggellare la pace faticosamente raggiunta donando al sovrano del Leonis una nobile sposa. La damigella

¹⁵¹ *La Bibbia volgare*, V, p. 305.

¹⁵² Bono Giamboni, *Fiore di Rettorica*, ed. G. B. Speroni, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell’Arte medioevale e moderna, 1994, p. 4.

¹⁵³ *Ivi*, p. 4.

¹⁵⁴ M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting* cit., p. 143: «the origin of these episodes is unknown, but they probably belong to the tradition of the *fabliaux* and *cantari*, where the author may have found them».

in questione è Eliabella, figlia del re Andremo vecchio di Sobicio e della regina Felice, imparentata con il re Bando di Benoich¹⁵⁵. Prima di legarsi in modo così impegnativo¹⁵⁶, però, Meliadus vuole conoscere e vedere Eliabella. La fanciulla viene dunque portata al suo cospetto. Non è accompagnata dai genitori, ma dalle due persone che si sono occupate in tutti quegli anni della sua educazione, ossia la bella dama Verseria e il marito di lei, messer Ferragunze, «uno pitetto cavaliere»¹⁵⁷. Meliadus, colpito dalla avvenenza di Eliabella decide di farne la sua regina e si procede così ai preparativi che preludono alla celebrazione del matrimonio.

Contento di aver “sistemato” con un partito di così alto lignaggio la propria figlia adottiva, Ferragunze, prima di tornare al proprio castello, chiede a Meliadus la corresponsione di un dono che lo ripaghi del servizio reso alla sua futura sposa in tutti gli anni della fanciullezza di Eliabella, dono del quale, però, non precisa la natura. Meliadus, posto di fronte al classico dilemma del *don contraignant*, che rischia di obbligarlo oltre misura, sceglie di tutelare se stesso attraverso una clausola restrittiva, con ciò riservandosi una via di fuga che gli consenta di sottrarsi all’impegno. Ferragunze può quindi avanzare la propria richiesta:

Sire re, fate scrívare vanto di quattro cose. La prima, che io so’ di lignaggio: la siconda, che io non dottai mai d’un cavaliere, nè anco due: la terza, che io non fui mai geloso di mia dama: la quarta sì è che vino non mi trasse mai di mia memoria. Et di queste quattro cose mi vanto¹⁵⁸.

Ferragunze chiama qui in causa uno dei *clichés* narrativi tipici della prosa di materia arturiana, «la scena che rappresenta i chierici di corte nell’atto di trascrivere fedelmente le avventure dei cavalieri alla presenza del sovrano»¹⁵⁹. Non è infatti sufficiente a Ferragunze il pubblico riconoscimento dell’effettiva veridicità dei suoi vantì, ma egli ne reclama una trascrizione nel libro che custodisce la memoria collettiva della Tavola Rotonda, in modo tale da sancire il valore paradigmatico delle proprie gesta. Questa richiesta muta, e di molto, la funzione assegnata dalla tradizione arturiana al grande libro di corte: non si tratta in questo caso di affidare ai chierici la registrazioni delle nobili *quêtes* dei cavalieri erranti, ma di

¹⁵⁵ Questa parentela della madre di Tristano con Bando di Benoich è un’innovazione del gruppo dei *Tristani* italiani e consente di instaurare un legame di parentela tra Lancillotto e Tristano.

¹⁵⁶ Non va dimenticato che in origine Meliadus era riluttante all’idea di contrarre matrimonio: «Lo re Meliadus [...] non aveva mai auta donna nè pensava d’averne; et ciò faceva per piacere a Dio et per meglio conservare sua forza» (*Tavola Ritonda*, § V, p. 12). Il concetto viene infatti ribadito anche al re Artù: «Sire, sappiate che io ero fermo di non préndare mai donna et di conservare mia virginità per infino alla mia fine: ma, da poi che a voi piace et ella è di vostro lignaggio, io ne so’ assai contento. Ma prima ch’io la’mprometta, la voglio vedere» (*Tavola Ritonda*, § X, p. 32).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 33.

¹⁵⁹ F. Cigni, *Storia e Scrittura* cit., p. 363.

eternare nella memoria il ricordo dei “vanti” di un *pitetto cavaliere*, modeste avventure che ambiscono qui a diventare veri e propri *exempla*. Il rito scrittorio, nella *Tavola Ritonda*, appare dunque dischiudersi a una pluralità di materie, non più, come vedremo, esclusivamente cavalleresche.

Allo stesso tempo, però, trattandosi di vanti, non sarà più sufficiente al cavaliere che li proferisce una dichiarazione autoptica, così com'era per i cavalieri arturiani, dei quali il lettore si poteva “fidare”. L'autobiografia non rappresenta più di per sé, trattandosi di un “*parvenu*” come Ferragunze, una garanzia ineccepibile di autenticità, ma dovrà quindi essere suffragata dal superamento di prove.

Il tema del dono obbligante si sovrappone chiaramente, nella *Tavola Ritonda*, a un motivo di origine folklorica ricorrente nella letteratura medievale, quello del *gab*¹⁶⁰. Come dapprima E. G. Parodi e E. G. Gardner¹⁶¹ e più di recente M.-J. Heijkant¹⁶² hanno messo in luce, l'episodio dei vanti di Ferragunze nella *Tavola Ritonda* rappresenterebbe la versione italiana corrispondente a un romanzo metrico medio-inglese del XV secolo, *The Avowyng of King Arthur, Sir Gawan, Sir Kaye and Sir Bawdewyn of Bretan*¹⁶³. Gardner ipotizza l'esistenza di una comune fonte francese sia per il “vanto” italiano che per l'*avowing* inglese¹⁶⁴. Può essere allora utile ricorrere agli studi condotti da M. Bonafin¹⁶⁵ e da S. Ceron¹⁶⁶ sui *gab* medievali per misurare la distanza che separa i vanti che troviamo nella *Tavola Ritonda* rispetto alla topica del genere. Il contesto in cui si esprimono i voti di Ferragunze non è infatti quello tradizionale, costituito da un banchetto o di una libagione¹⁶⁷, né il vanto si inserisce all'interno di una circostanza “comunitaria”, in cui i cavalieri della corte, a turno, pronunciano i propri vanti. È assente dunque l'idea di un confronto *inter pares*, mentre contemporaneamente

¹⁶⁰ M. Bonafin, *Impegni presi per gioco. Vanti di cavaliere nell'antica letteratura italiana*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 575-608: «questo motivo non è peculiare della letteratura italiana, ma si trova anche nella letteratura francese medievale e affonda le sue radici, a quanto pare, nel mondo germanico» (*ivi*, p. 576).

¹⁶¹ E. G. Gardner, *The Arthurian Legend* cit., pp. 160-161.

¹⁶² M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting* cit.

¹⁶³ L'edizione più antica del testo è *Three Early English Metrical Romances*, ed. J. Robson, London, Camden Society, 1842. Ma è stata ripubblicata più di recente da R. Dahood (*The Avowing of King Arthur*, Garland, New York/London, 1984).

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 161-162. Si vedano anche E. A. Greenlaw, *The Vows of Baldwin. A Study in Mediaeval Fiction*, in «PMLA», 21, 1906, pp. 575-636; D. N. Klausner, *Exempla and the Awntyrs of Arthure*, in «Medieval Studies», 34, 1972, pp. 307-325; J. A. Burrow, *The Avowing of King Arthur*, in Myra Stokes and T. L. Burton (a cura di), *Medieval Literature and Antiquities. Studies in Honor of Basil Cottle*, Woodbridge, Suffolk, D. S. Brewer, 1987, pp. 99-109; J. David, *The Real and the Ideal: Attitudes to Love and Chivalry in The Avowing of King Arthur*, in H. Aertsen, A. A. MacDonald (a cura di), *Companion to Middle English Romance*, Amsterdam, VU University Press, 1993, pp. 189-208.

¹⁶⁵ M. Bonafin, *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il “gabbo”*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

¹⁶⁶ S. Ceron, *Un tentativo di classificazione del gab*, in «Medioevo Romanzo», 14, 1998, pp. 51-76.

¹⁶⁷ M. Bonafin, *La tradizione* cit., p. 6, ricorda che si tratta di «usanze simposiali».

scompare lo spirito agonistico e di competizione che è generalmente sotteso alla formula tipica del *gab*, di natura eminentemente interlocutoria e dialettica.

Che il *gab* costituisca un motivo foriero di riflessioni su temi di carattere linguistico e retorico è cosa nota¹⁶⁸: il vanto nasce proprio come spaccinata o millanteria verbale che, in particolar modo attraverso la figura dell'iperbole, attiva i meccanismi dell'esagerazione e dell'amplificazione del reale, resi possibili attraverso la trasfigurazione che su di esso opera la parola. Ma nella *Tavola Ritonda* si va oltre: alla dimensione "orale" del vanto, coincidente, a livello cronologico, con il tempo della sua enunciazione, segue in seconda battuta la volontà della fissazione del vanto stesso tramite la scrittura, operazione di commutazione diamesica che mira alla conservazione e alla fruizione, potenzialmente illimitata, del racconto dei vanti, nonché dei meriti a essi connessi.

Non è, questo della fissazione sulla carta, un aspetto secondario. Il peccato di *vaniloquium* è «frutto e alimento al tempo stesso di quella *vanitas* che è un misto di vacuità interiore e di frivolezza e falsità esteriori. Compagna della *vanitas*, la *levitas*, che maschera con la apparentemente incolpevole leggerezza dei *verba levia*, delle *nugae*, delle *fabulae*, il reale pericolo di un animo superficiale, sensibile alla *voluptas* e quindi facile preda della lussuria»¹⁶⁹. Poiché la *Tavola Ritonda* riflette in modo sistematico sui pericoli insiti nell'abuso della parola, e mira a ricoprire di panni moraleggianti e didascalici le storie arturiane, sfruttando ogni occasione a propria disposizione per veicolare, sotto le leggiadre forme che le sono offerte dalla narrativa cavalleresca, ben più importanti ammaestramenti di vita, è chiaro come il meccanismo dei vanti venga capovolto per mostrare quanto possa essere edificante il *verbum* quando non è *otiosum* né *vacuum*, ma esemplarmente paradigmatico. Attingere alla letteratura del *gab*, che potenzialmente avrebbe potuto incarnare il "genere" della presunzione di sé, della supponenza fatta letteratura, della boria e della vanagloria che da sempre rappresentano la naturale e prevedibile deriva del concetto dell'onore individuale (si pensi al caso limite di Orlando nell'ambito della *chanson de geste*) rappresentava un grande rischio. È nella struttura a dittico allestita dal compilatore toscano – enunciazione del

¹⁶⁸ M. Bonafin, *La tradizione del Voyage* cit., p. 79: «l'azione (linguistica) di gabbare esige infatti due partecipanti (due interlocutori) che si situino uno rispetto all'altro in una struttura dialogica più o meno attiva: al livello più debole, o meglio al grado zero, il "gabbante" si limita a dire delle cose non vere, delle fandonie, a un parlare a vanvera, che solo a a seguito dello scopo impresso (dal locutore), e secondo la situazione, si specializza come vanteria, lode esagerata di sé, rivolta ad un allocutario (uditore) generico, ovvero come menzogna, falsità detta per ingannare l'altro, quindi in una modalità più aggressiva. Infine la struttura dialogica del gabbo diviene interazione conflittuale fra gli interlocutori, al livello più forte o marcato del campo semantico, quello cioè di beffa, scherno, al limite insulto».

¹⁶⁹ C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., p. 428.

vanto e successiva dimostrazione della sua veridicità¹⁷⁰ – che si gioca la partita sulla dialettica tra vanteria e parola veridica.

Si analizzerà a breve la sequenza relativa all'attuazione dei vantì, ma prima occorrerà mettere in luce come il semplice gioco di risposdenze tra enunciazione e messa in pratica, il cui dispositivo bicefalo era già presente nelle attestazioni precedenti del motivo del vanto, venga nella *Tavola Ritonda* ulteriormente arricchito. In che modo? Per capirlo basta tornare al testo. Quando i sovrani Artù e Meliadus e gli altri cavalieri della corte, alla conclusione del processo di verifica dei vantì al quale è stato sottoposto Ferragunze, non paghi di aver trovato conferma delle virtù vantate, chiedono al cavaliere da cosa scaturisca una condotta tanto impeccabile («Ferragunze, di quello che voi vi vantaste presente noi, certi siamo che tuo vanto è vero: ma prima che'l dono riceviate, voliamo sapere onde procede tanta bontà»¹⁷¹), Ferragunze risponde: «Questa bontà che io ò, ciascuna persona la può avere, chi vuole»¹⁷². Il principio teorico è identico a quello che informa ogni *speculum principis*: il comportamento di Ferragunze mira a porsi come modello idealizzato del comportamento del buon cristiano. L'impostazione del ragionamento non è molto diversa da quella che si ritrova nello *speculum* di Egidio Romano, il *Reggimento de' principì*:

La terza ragione si è, che così come quelli è perfettamente savio ched altrui può insegnare e fare savio; così è quelli perfettamente buono che à in sè bontà e fa altrui buono. Unde tanto quanto l'uomo non à a governare che sè medesimo, e' non appare bene manifestamente che uomo elli è, perocchè la sua bontà o la sua malvagità si stende altro che a sè; ma quando elli è in alcuna signoria, allora appare meglio che uomo elli è; perciò che la sua bontà e la sua malizia si stende in altrui, che in sè medesimo. E perciò dice l'uomo comunamente che chi vuole l'uomo perfettamente conosciare, sí 'l metta in alcuna signoria. Donde come giustizia e drittura mostrano perfettamente la bontà dell'uomo, ei re e i prenzì, che debbono essere perfettamente buoni, acciò che la loro perfetta bontà appaia, debbono essere giusti e dritturieri¹⁷³.

È prerogativa regia la possibilità che la bontà e le virtù cristiane che il sovrano possiede si estendano per contagio anche a chi gli sta intorno. Ferragunze è però uno «pitetto cavaliere», come la maggior parte dei suoi lettori. La verifica dei vantì attraverso le prove alle quali egli viene sottoposto consente di avviare una nuova sequenza di racconti che dimostra come le virtù oggetto dei vantì non provengano unicamente da una sorta di diritto “di nascita”, ma non

¹⁷⁰ Quest'aspetto non necessariamente deve essere presente e il *gab* può arrestarsi anche al livello della sua sola dichiarazione, come è stato ben sottolineato da M. Bonafin, *La tradizione* cit., p. 104: «il gabbare poteva designare tanto la vanteria verbale quanto la sua messa in pratica, [...] ma non è evidente che si tratti di due componenti necessariamente solidali. [...] Il genere verbale del *gab* non ha affatto bisogno di una verifica empirica, ma esaurisce se stesso e la sua funzione culturale nella iattanza discorsiva».

¹⁷¹ *Tavola Ritonda*, § XI, p. 37.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Egidio Romano, *Del reggimento de' principì*, ed. F. Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 42.

siano altro che il prodotto dell'esperienza di vita di Ferragunze, conoscenze acquisite attraverso il doloroso passaggio attraverso le difficoltà a cui lo ha esposto il mondo.

Alla sequenza narrativa di verifica dei vanti segue dunque una seconda scansione che si potrebbe definire "eziologica" e che serve ad illustrarne con maggiore chiarezza i risvolti pedagogici. Volendo schematizzare la struttura dei vanti di Ferragunze, si otterrebbe una tabella a tre voci. In una prima colonna, si colloca l'elencazione dei vanti di Ferragunze; in una seconda colonna, si dispongono le messinscene del sovrano e dei cavalieri, con le quali si creano le condizioni artificiali che consentono di procedere alla verifica dei vanti; e infine in una terza colonna, troverà posto il racconto che costituisce l'"eziologia" delle virtù del cavaliere, episodi della sua vita passata che l'hanno condotto a diventare saggio e giusto. L'ordine conferito alla materia è proprio della trattatistica. A ciascun vanto corrisponde infatti non solo la dimostrazione empirica della sua veridicità, ma anche la ragione che ha permesso a Ferragunze di raggiungere un tale livello di perfezione.

In adesione alla consueta tendenza catalogante che abbiamo già avuto modo di rilevare nella *Tavola Ritonda*, anche i vanti vengono enumerati: essi sono quattro e corrispondono ad altrettante virtù, cavalleresche certamente, ma anche cristiane, se partiamo dal presupposto che i due sistemi ideologici siano pressoché perfettamente sovrapponibili.

1) Il primo vanto di cui si chiede la dimostrazione a Ferragunze è quello relativo alla nobiltà del suo lignaggio e sarà anche l'ultimo a essere sottoposto a verifica. La conferma della veridicità delle parole di Ferragunze è desunta *ex silentio* dai sovrani Artù e Meliadus: non occorre un'ulteriore riprova, giacché l'onestà e la coerenza del cavaliere era emersa con sufficiente forza nel superamento dei tre "esami" precedenti (coraggio, assenza di gelosia e contegno nel bere). Ferragunze però spiega comunque quale sia il motivo per cui egli non vede alcun male nel vantarsi della propria nobile origine:

Et perché io mi vanti e dica che io sia gentile, questo non è male; chè gentile può éssare ogni persona che à belli atti e costumi; et dolce parlare fa gentilezza¹⁷⁴.

La nobiltà non è dunque un'acquisizione a carattere ereditario, ma deve essere confermata dall'agire pratico; in assenza di dimostrazioni empiriche, l'immotivata vanteria del proprio valore rischia di tramutarsi nel proprio opposto, la Superbia. La nozione di gentilezza alla quale Ferragunze fa allusione appartiene alla teorica elaborata dalla lirica italiana e dallo stilnovismo: la "gentilezza" è una forma di eccellenza morale onnicomprensiva – che sottintende prodezza, onestà, cortesia e infinite sfumature nelle quali si declina la virtù

¹⁷⁴ *Tavola Ritonda*, § XI, pp. 38-39.

cavalleresca – che progressivamente si svincola dall’idea elitaristica che il possesso di essa derivi da questioni meramente genealogiche. Il commento dantesco alla canzone *Le dolci rime* (trattato IV del *Convivio*) è la riflessione più completa e esauriente in merito alla sovrapposizione tra nobiltà e gentilezza, ribadita dalla *Tavola Ritonda* sia qui che in altri punti del romanzo. Quando Dante afferma «gentilezza o ver nobilitade (che per una cosa intendo)»¹⁷⁵ sta enucleando una nozione teorica di gentilezza intesa quale scaturigine, e non conseguenza, della nobiltà. Il compilatore toscano rimane inoltre nell’ambito dell’eloquenza quando sottolinea che il «dolce parlare fa gentilezza». Anche in questo caso, l’uso dell’aggettivo ‘dolce’ in congiunzione con la categoria di “gentilezza” mobilita il dominio semantico della *dulcedo* che, riferita al parlare, appare come un chiaro richiamo ai dettami della poetica del *dolce stil novo*, la cui etichetta era stata coniata da Dante nel XXIV canto del *Purgatorio* (v. 57)¹⁷⁶.

2) Il secondo vanto di Ferragunze («che io non dottai mai d’un cavaliere, nè anco due») diviene l’occasione per una vera e propria messinscena, rispondente al gusto per la teatralizzazione che emerge in modo “carsico” nella *Tavola Ritonda*.

E lo re Meliadus [...] celatamente mandò da vintiquattro cavalieri a un passo, e comandò a loro, che se Ferragunze lo Cortese vi passasse, che l’assalissero e facessero gran vista di volerlo trarre a fine; et ponessero mente la via e ’l modo ch’è’ teneva. Et loro risposero che farieno suo comandamento. Et allora el re Meliadusse appella Ferragunze, e sì lo prega che lui gli faccia una ambasciata presso al castello di Rubisco, et dica al vicario del castello che gli porti le chiavi della terra e ’l censo che gli die dare: et Ferragunze rispose ch’era apparecchiato d’ubbidire. Et allora tantosto s’arma e monta a cavallo et prende suo cammino. Et essendo a una gran valle del deserto, egli scontrò li vintiquattro cavalieri; li quali gridarono: - Ahi malvagio barone, non andate più avanti, chè voi sete morto -; e vigorosamente lo trassero a ferire. E vedendosi Ferragunze a tal partito, arditamente si difendeva; e portòssi molto bene et francamente; et alcuni ne innaverò, et similmente fu innaverato. Et li cavalieri, che non facevano quello che potevano [cioè stanno recitando], sì gli dêro il passo, e lui andò a sua via. Et ritornati che furono e’ cavalieri al re Meliadus, gli contarono siccome egli era andato in fra loro et portòssi francamente. Et il dì venente ritornò Ferragunze, e disse come aveva fornita sua imbasciata; e della prodezza che fatto aveva, non disse niente. Et in ciò dimostrò gran senno; et di questo parla il Savio, quando dice: - Chi non si loda, sì è lodato; e chi troppo si vanta, sì perde il pregio della cosa che si loda: imperò che ’l vantare si è premio della cosa che si die servire; et non vantandosi, spera guidardone¹⁷⁷.

In questo ultimo passaggio, il rimando alla parola del Savio rende ancora più esplicito il legame tra l’episodio dei vanti nella *Tavola Ritonda* e la riflessione sul tema della parola, e in

¹⁷⁵ Dante Alighieri, *Convivio*, ed. F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, IV, XIV.

¹⁷⁶ Si veda la voce curata da M. Marti, *Stil nuovo*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Salerno, 1976, ad vocem, pp. 438-444.

¹⁷⁷ *Tavola Ritonda*, § X, pp. 33-34.

particolare dei pericoli connessi al peccato di *vaniloquium*. M.-J. Heijkant mette in diretto collegamento con il libro dei *Proverbi* (27, 2: «ti lodi un altro e non la tua bocca, un estraneo e non le tue labbra») le parole del Savio «Chi non si loda, sì è lodato; e chi troppo si vanta, sì perde il pregio della cosa che si loda: imperò che 'l vantare si è premio della cosa che si die servire; et non vantandosi, spera guidardone». Ma si potrebbero citare a proposito innumerevoli passi biblici, poiché il motivo è largamente attestato nelle Sacre Scritture. Per esempio in *Siracide*, 11, 2-5.

Non lodare l'uomo secondo la forma sua, e non dispregiar l'uomo secondo l'aspetto suo. L'ape è picciola nelli volanti, e il frutto suo hae il principato delle dolcezze. Mai non ti gloriare nelle vestimenta, e non te ne esaltare nel dì dello onore tuo; però che maravigliose sono l'opere dell'Altissimo, e gloriose e occulte sono tutte le sue opere. Molti tiranni sederono in sedia regale, e tale di cui non si pensò portò corona¹⁷⁸.

La trattatistica medievale abbonda di simili tessere scritturali, utilizzate per ammonire il lettore e proporgli i modelli del corretto comportamento. Negli *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, il monito è tratto da «*Boezio, secondo de consolatione*. Tu sai bene che io mai non mi lodai, perocché in alcun modo lodandosi, si menima il segreto merito della coscienza, quando altri vantandosi del fatto riceve pregio di fama»¹⁷⁹. Nel *Trattato dell'umiltà*¹⁸⁰, Jacopo Passavanti ricorda che «il quarto grado d'umiltà si è: tacere infino a tanto che l'uomo sia domandato; ed è contrario al quarto grado della superbia, che si dice iattancia, per la quale altri favella soperchievolmente, vantandosi»¹⁸¹. Ferragunze decide infatti di attenersi a un riserbo assoluto sui propri meriti e dimostra così di comportarsi saviamente.

L'intermezzo dal gusto teatrale serve dunque a offrire uno specchio rivolto ai lettori, che sono portati a interrogarsi su cosa possa chiamarsi vero coraggio. L'atto di teatro comporta lo sguardo altrui: Artù, Meliadus e i cavalieri che eseguono i loro ordini sono gli spettatori e gli attori il cui sguardo estraneo mette a distanza l'evento, permettendo su di esso una riflessione lucida. Ma l'"eziologia" del vanto è sorgente di un nuovo racconto per lo stesso Ferragunze, che motiva la fiducia nel proprio coraggio come radicata nelle sue esperienze passate:

Imperò che, se io non dotto un cavaliere o due et s'io non ho paura di morire, di ciò non è da maravigliare. Imperò che mi ricorda tal tempo quando morì lo re Utter Pandragon, noi facivamo guardia nella ciptà di Lionis; et io amava allora una gentile dama per amore, alla quale io non potevo parlare, se non in celato. Et volendo una notte io andare a lei, sì montai a cavallo con mio scudiere in groppa, perchè mi guardasse mio destriere. Et

¹⁷⁸ *La Bibbia volgare*, VI, p. 204.

¹⁷⁹ Bartolommeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, p. 499.

¹⁸⁰ Iacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, ed. F.-L. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1856.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 240.

cavalcando per la terra, sì scontrammo la guardia, la quale voleva sapere chi noi eravamo; et io, per paura di non éssare cognosciuto, non parlavo niente. Et allora mi lanciò una lancia, et non gionse a me, ma passò in altra parte; ma la punta del ferro sì entrò nel corpo al mio scudiere, et di subito morì. Et imperò, io so' in questa opinione, ch'egli è diterminato el tempo e l'ora e 'l punto che l'uomo díe morire. Donque, per qual cagione non fusse io pro', dappoi che io debbo vivere insino al termine della morte?

Se l'assenza di coraggio nei cavalieri è determinata soprattutto dalla paura della morte (Dinadano ne è forse il caso più emblematico), il devoto Ferragunze vive invece serenamente il proprio rapporto con le preoccupazioni ultraterrene. Se Dio ha un progetto preordinato per ogni uomo, non resta infatti che abbandonarsi serenamente al proprio destino. Ferragunze si fa dunque vettore delle ansie e dei timori dell'uomo medievale connessi al tema della morte e della vita nell'aldilà, qui liquidati rapidamente con un motto intriso di senso pratico.

Va segnalato inoltre che, in corrispondenza di questo passaggio, il *Tristano Palatino* aggiunge una riflessione scritturale, «non timete voi che vivete in speranza: siate forti e costanti ne le vostre opere»¹⁸², che si avvicina a *Siracide* (2, 7-9), a conferma della forte vocazione devozionale che informa l'episodio dei vanti di Ferragunze.

3) Il terzo vanto («che io non fui mai geloso di mia dama») fornisce l'occasione al compilatore toscano per rispolverare lo stereotipo di Galvano come *tombeur de femmes*. L'irresistibile seduttore deve infatti far finta di intrattenersi con la sposa di Ferragunze. Se Ferragunze, dopo aver visto questa scena, potrà non solo riprendere a giocare tranquillamente la partita a scacchi iniziata con Artù, ma si accorgerà anche del tentativo di inganno ordito dal sovrano spostando le pedine della scacchiera, significa che la fiducia che il cavaliere ripone nella propria consorte è piena e senza ombre. Il ragionamento di Artù nell'inscenare questa ulteriore farsa è che, se il cavaliere tornerà adirato, non si accorgerà dell'inganno giacché, sottolinea il compilatore, «ira impedit animum, et non si può seguire la verità»¹⁸³. La sentenza, «impedit ira animum ne possit cernere verum», proviene dai *Disticha de moribus* (2, 4) di Catone¹⁸⁴. L'ira è uno dei sentimenti che lo stesso causidico Albertano da Brescia ritiene più pericolosi per chi deve tenere un discorso:

Secundo requiras te ipsum et a te ipso utrum in plano et quieto sensu permaneas an vero ira vel aliqua perturbatione animi motus existas. Nam si turbatus est animus tuus, a locutione cessare debes et motus tui animi turbatos cohibere ira durante. Ait enim Tullius: “Virtus est cohibere motus animi turbatos et appetitiones efficere rationi”. Et ideo tacere

¹⁸² *Tristano Palatino*, p. 147.

¹⁸³ *Tavola Ritonda*, § XII, p. 36.

¹⁸⁴ Cfr. Dionisio Catone, *Disticha, De moribus ad filium*, ed. O. Arntzenius, Amstelaedami, Ex officina Schouteniana, 1754.

debet iratus, quia, ut ait Seneca: “Iratius nichil nisi criminis loquitur”. Quare et Cato dixit: “Iratius de re incerta intendere noli. Ira impedit animum, ne possit cernere verum”¹⁸⁵.

Ferragunze supera brillantemente la prova e nuovamente fornisce una spiegazione della propria condotta:

Et anco perchè io non sia geloso di mia dama, non è da maravigliare: chè mi ricorda che io fui già castellano ch'era signore misser Sanso lo Duro, et avevo sotto di me cinquecento sessanta cavalieri et mille pedoni; et aveami assediato Lorgoreale Fretano, Saracino; et in tutto el castello, non era se non una donzella, la quale serviva noi di tutto el nostro bisogno. Et avvenne un giorno che noi cavalcammo molto avanti nelle contrade de' nostri nimici, cioè al castello di Semurano; et prendemmo et menámme assai prigionii; in fra' quali fu una alta dama, la quale la menammo con molta allegrezza. Et quando la nostra dama del castello la vidde, ne fu molta dolente; dicendo a lei – Vien' tu, meritrice, qua dentro a tôrmi coloro li quali io aggio serviti per lungo tempo? – Et a gran pena la difendemmo, ch'ella la voleva pure uccidere. Et quando quella dama di tanta gente non voleva compagnia, come farebbe mia dama contenta pure di me solo? Et se la mia dama è buona, sicuro ne posso stare; et se ella è malvagia, già non la potrei io guardare e mia gelosia non la faria però buona. Et imperò dice 'l vero lo proverbio: - Buona dama non gastigare; et s'ella è ria, poco vale¹⁸⁶ -.

Il racconto del modo in cui Ferragunze sarebbe pervenuto a sopprimere ogni forma di gelosia è per lo meno ambiguo. Se la dama del castello di cui parla Ferragunze, pur avendo tanti uomini al proprio servizio, non accetta di avere una rivale, allo stesso modo Ferragunze non pretende che la sua dama si possa accontentare soltanto della sua compagnia. Inoltre, la gelosia non rappresenta uno strumento efficace per gestire le complicate relazioni matrimoniali. L'intromissione del proverbio serve a condensare il messaggio di questo nuovo esempio di vita, e a introdurre una riflessione su un ambito domestico che certamente toccava la quotidianità dei lettori. I rapporti uomo-donna all'interno dell'istituto del matrimonio erano spesso oggetto delle omelie di quei predicatori che dai pulpiti mettevano a disposizione dei laici, in un linguaggio accessibile e ordinato, le verità necessarie alla *manifestatio* del senso delle Scritture. Un esempio in questa direzione è offerto dalle esposizioni dei capitoli della *Genesi* approntate da Frate Giordano da Pisa nella Toscana degli inizi del XIV secolo¹⁸⁷. Nel commentare la punizione divina inflitta alla donna e descritta nel libro della *Genesi* («in dolore paries filios et sub viri potestate eris. Et ipse dominabitur tibi»), la riflessione di Giordano finisce per concentrarsi proprio sugli aspetti più minuti della vita domestica,

¹⁸⁵ Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi* cit., p. 4.

¹⁸⁶ *Tavola Ritonda*, § XI, pp. 37-38.

¹⁸⁷ Cfr. Giordano da Pisa, *Sul terzo capitolo del Genesi*, ed. C. Marchioni, Firenze, L. S. Olschki, 1992.

comprensiva anche dei suggerimenti sulla liceità del potere che l'uomo medievale è chiamato ad esercitare sulla propria sposa¹⁸⁸.

La *Tavola Ritonda* sembra risentire della tecnica espositiva della produzione omiletica, di cui la predicazione giordania fornisce un autorevole modello, poiché in essa si riscontra «l'abile mescolanza di esegesi biblica e di morale spicciola, la rapida escursione dal dibattito dottrinale alla curiosità fantastica, all'osservazione del dettaglio realistico»¹⁸⁹. È esattamente l'operazione che vediamo all'opera nelle micronarrazioni alle quali Ferragunze dà vita per giustificare i propri vanti: il riferimento alla dimensione della quotidianità ridimensiona e minimizza il servizio d'amore che l'uomo deve alla dama. La digressione sul mondo cavalleresco del castello di Semurano, assediato dall'infedele Saraceno, offre lo spunto per imbastire una scenetta comica, nella quale due dame si accapigliano per l'attenzione maschile. Un simile episodio è poi adoperato da Ferragunze per riflettere sul proprio *status* di sposo, che non intende sottostare ai bassi sentimenti che la gelosia può indurre nell'uomo.

4) Infine, il quarto vanto («che vino non mi trasse mai di mia memoria»), nel condurre il discorso sui peccati della gola, offre lo spunto per trasformare l'atmosfera solenne dei ricchi banchetti presso la corte di Logres in una situazione cameratesca da taverna, più vicina alla convivialità originaria del genere “*gab*”. Anche in questo caso, il re sottopone Ferragunze alla prova del suo terzo vanto:

Volendo provare della siconda, et a quel punto lo re Meliadus fe fare un gran mangiare, nel quale non fu mai altra vivanda che arrosto, prosciutto, formaggio et molte torte ben salate; et fe méttare a una tavola da XXX cavalieri, in fra li quali fu questo Ferragunze, non sapendo lui che 'l re facesse prova di sé. E mangiando eglino in tale maniera queste vivande così salate, e bevendo di molti possenti e buon vini senza nulla acqua, incominciario a bere alla tedesca, et frenguigliare alla grechesca, et cantare alla francesca, et ballare alla moresca, et fare la baldosa in più modi; et prima che le tavole fussero levate, tutti s'addormentarono all'inghilesca: salvo che questo Ferragunze, che così savio e ragionevole era come da prima¹⁹⁰.

La descrizione dello splendido banchetto sembra uscire direttamente dalle pagine del *Decameron* di Boccaccio: «arrosto, prosciutto, formaggio et molte torte ben salate» sembrano prefigurare i sogni culinari dei dipintori fiorentini Calandrino, Bruno e Buffalmacco, che sognano l'abbondanza senza limiti del paese di Bengodi nel quale si «legano le vigne con le salsicce e avevavisi un'oca a denaio e un papero giunta; e eravi una montagna tutta di

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 200: «anco quanto al castigamento, però che lo marito puote castigare la moglie, quando ella peccasse u facesse contra l'onore del marito. Anco quanto ad comandarle, però che lo marito puote comandare alla moglie et ella li de' obbedire, come decto è, in quelle cose che siano licite».

¹⁸⁹ C. Delcorno, *Prefazione* a Giordano da Pisa, *Sul terzo capitolo del Genesi*, p. XV.

¹⁹⁰ *Tavola Ritonda*, § X, pp. 34-35.

formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevano che far maccheroni e raviuoli e cuocergli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua» (VIII, 3). La successiva sequenza rimata, «incominciario a bere alla tedesca, et frenguigliare alla grechesca, et cantare alla francesca, et ballare alla moresca, et fare la baldosa in più modi; et prima che le tavole fussero levate, tutti s'addormentarono all'inghilesca» rimanda chiaramente al clima delle cantilene popolari nelle quali venivano stigmatizzati i difetti delle diverse “nazioni”.

Nuovamente la riflessione sulla giusta misura, che Ferragunze osserva anche nel bere il vino, riporta la discussione in ambito scritturale:

Et se 'l vino non mi trae di mia memoria, questo non faria a ogni persona che tenesse il modo che io tengo: imperò che mai non beio se non per volontà o per dritto appetito; et beiendo l'uomo per gran diletto e senza bisogno, si converte in fummosità et fassi féra cóllora, et monta al celabro, et incarica lo stomaco, et perde il senno e la memoria; imperò che lo stomaco non può patire. Et ciò dice il Savio, che non è colpa del vino se tu falli; anzi è tua, che ti diletta di bere¹⁹¹.

Anche il vino rientra notoriamente tra i fattori che inducono a commettere delle leggerezze che possono sfociare con facilità nei “peccati di parola”. Sottolinea a questo proposito Albertano da Brescia: «item requiras ne de secretis cum ebrioso vel muliere mala loquaris. Dixit enim Salomon: “Nullum secretum ubi regnat ebrietas”»¹⁹². Gli effetti del vino vengono descritti nella *Tavola Ritonda* in base a un'attenzione medica, che tiene conto della chimica degli elementi che intaccano le funzioni del cervello e dello stomaco, inducendo la perdita del senno e della memoria.

Nel *Tristano Palatino*, invece, le parole attribuite al Savio sono diverse: «Omnia tempus àbent set tempus non àbent omnia»¹⁹³. La prima metà della sentenza, *omnia tempus habent*, proviene dall'*Ecclesiaste* (3, 1), mentre la seconda metà sembra un libero adattamento del compilatore del *Palatino*.

I vanti di Ferragunze sono quindi la riprova che l'esercizio della virtù – ed è questo il fine ultimo facilmente riassunto in questa efficace sentenza della letteratura esemplare e della produzione omiletica – è alla portata di tutti. Alla messinscena delle prove che servono per confermare la presenza di queste virtù nel nostro Ferragunze, segue, in seconda battuta, una nuova serie di racconti, i quali, in quanto esperienze di vita vera, vengono additate a

¹⁹¹ *Ivi*, § XI, p. 38.

¹⁹² Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi* cit., p. 26. Cfr. il libro dei *Proverbi*, 20, 1 e 23, 20-21.

¹⁹³ *Tristano Palatino*, p. 146.

posteriores come fonte di ispirazione per raggiungere uno stadio di perfezionamento, che non è ereditario né può essere considerato come acquisito una volta per tutte, ma che costituisce un processo di avvicinamento perennemente *in fieri*.

L'incontro della *Tavola Ritonda* con il genere *gab* viene declinato in modo originale e diventa un espediente per riflettere sui peccati della parola, e in particolare su quello della *iactantia*, che esemplifica un atteggiamento di superbia e di vanagloria che si traduce in vanteria verbale. Quella stessa struttura bicefala che rende possibile la verifica empirica dei vanti e che costituisce la macchina generatrice di nuove micronarrazioni è anche il presidio retorico che il compilatore pone a difesa delle virtù e dei meriti di un personaggio originale come quello di Ferragunze, messo così al riparo dal pericolo di incorrere in un vano e deprecabile desiderio di gloria fine a se stessa. La dimostrazione concreta dei vanti millantati consente di trasformare i casi di vita di Ferragunze in veri e propri *exempla*. La *Tavola Ritonda* aiuta il lettore a estrapolare la morale da ogni sequenza narrativa condensandola in un proverbio o in una frase sentenziosa tratta dalla Scrittura. In questo modo capovolge la condanna della iattanza discorsiva, la cui funzione, stando alla classificazione dei *Moralia* di Gregorio, rientrerebbe nel «settore del *male bonum dicere*; si tratta cioè di una parola che, fondamentalmente retta, si porge all'ascoltatore in forme scorrette ed inopportune, suscettibili di trasformarsi in veri e propri peccati»¹⁹⁴. Ma la parola di Ferragunze non mira, nonostante le apparenze, alla semplice ostentazione della propria superiorità: la richiesta di eternazione dei vanti ha infatti un nobile obiettivo poiché mira alla fondazione di un nuovo ordine cavalleresco, che deve non solo dimostrare di incarnare con convinzione quegli ideali cristiani dai quali troppo spesso i cavalieri della Tavola Rotonda si sono allontanati, ma anche incarnare una nuova etica incardinata proprio intorno alla consapevolezza dello strapotere della parola.

Nella *Tavola Ritonda*, come questo episodio sembra dimostrare, la retorica dell'iperbole, parcellizzata nelle pillole di saggezze dei sapienziari medievali, è posta completamente al servizio della riflessione moraleggiante. In questa operazione di incontro con la quotidianità e il dato reale non manca certamente l'effetto parodico: Ferragunze è sì un ottimo cristiano, ma i suoi ragionamenti pratici sono lontanissimi dall'afflato epico che caratterizza gli altri cavalieri. La dialettica tra la cavalleria tradizionale e il *pitetto cavaliere* Ferragunze rimanda all'autorevolezza della sapienza, che sposta il *gab* dalla forma discorsiva dell'affabulazione inverosimile a un regime nuovo di verità e verosimiglianza. Non è pura vanagloria, ma desiderio di una pragmaticità del discorso, che è volontà e tensione verso la traduzione della

¹⁹⁴ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., p. 370.

parola in azione. Ferragunze è un cavaliere “nuovo”, come ambivano a esserlo i potenti borghesi dei comuni toscani medievali: la sua parabola manifesta una volontà di ascesa sociale, in grado di comprovarne una nobiltà non più necessariamente legata al diritto di nascita.

Non sarà forse un caso che Ferragunze, cavaliere dalla mentalità pratica, dominato dalle preoccupazioni morali, votato all’onestà e alla misura, venga, anche se attraverso vie “adoptive”, posto all’interno del lignaggio di Tristano, poiché è proprio lui che, insieme a Verseria, crescerà la madre di Tristano, Eliabella. Nell’economia testuale, questo importante mutamento vale a indicare in Tristano un *imprinting* materno che affonda la propria educazione in una dimensione piccolo-borghese e mercantile, che non mancherà di condizionare la caratterizzazione del personaggio.

4.2 Il peccato di *mendacium*: una riscrittura “mercantile” del *rendez-vous* sotto il pino

Fra le molteplici declinazioni nelle quali di volta in volta si articola il peccato di parola, un nodo particolarmente importante è rappresentato dal *peccatum oris* commesso contro la verità: «*mendacium, periurium e falsum testimonium* delimitano, molto prima di entrare nei sistemi di peccato di parola, una zona di discorso comune e costituiscono una triade difficilmente separabile»¹⁹⁵.

Un’occasione per riflettere sul tema della menzogna e dello spergiuro è fornita al compilatore toscano dal famoso episodio del colloquio sotto il pino¹⁹⁶. Si tratta di una sequenza nella quale Tristano e Isotta sono impegnati a mettere in scena una farsa ai danni del re Marco, che si è arrampicato segretamente sui rami di un pino per spiare l’incontro tra i due amanti. Avendolo scorto, Tristano e Isotta decidono di far credere al re Marco che il loro appuntamento non abbia nulla di disdicevole e che anzi la segretezza alla quale sono costretti derivi unicamente dall’ottusità del sovrano di Cornovaglia, che preferisce credere solo ai suoi cattivi consiglieri.

Il racconto della sequenza sotto il pino è presente anche nelle versioni I¹⁹⁷ e III¹⁹⁸ del *Tristan en prose*, ma, come ha notato E. Löseth¹⁹⁹ ed è stato poi sottolineato da E. Trevi²⁰⁰,

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 251. Si veda la sezione dedicata all’argomento alle pp. 251-289.

¹⁹⁶ Cfr. M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino* (Decameron, VII, 7), in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 177-205.

¹⁹⁷ *Tristan en prose*, V.I/1, § X.8-14, pp. 376-386.

¹⁹⁸ *Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, ed. J. Blanchard, §§ 1-10, pp. 57-63.

¹⁹⁹ E. Löseth, *Le roman cit.*, p. 60.

nella scena ritondiana le reminiscenze di questo episodio-cardine della tradizione tristaniana dovrebbero provenire al compilatore toscano dalle versioni metriche della leggenda, in particolare da Thomas²⁰¹. E. G. Parodi ha notato anche alcune coincidenze con il *Tristan* di Bérroul²⁰², ma sembra difficile spiegare in che modo il compilatore toscano potesse conoscere questa versione.

Una delle fonti che permisero al compilatore toscano di entrare in contatto con l'episodio del *rendez-vous* sotto il pino è probabilmente il *Novellino*, e in particolare la novella LXV, *Qui conta della reina Isotta e di messere Tristano di Leonis*²⁰³. Bisogna però precisare che numerosi dettagli separano la versione del *Novellino* da quella della *Tavola*: per esempio, nel *Novellino* Tristano e Isotta “intorbidano” il rigagnolo di una fontana per comunicare all'amato/a il desiderio di incontrarsi; nel *Novellino*, è la sola Isotta a scorgere l'ombra del re acquattato sul pino, mentre nella *Tavola Ritonda* sia Tristano che Isotta si accorgono della sua presenza; il discorso dell'Isotta del *Novellino* insiste poi sul misfatto compiuto da Tristano, colpevole, a suo dire, di un *gab* con i propri compagni, con i quali si sarebbe incautamente vantato di avere l'amore di Isotta.

Il caso della *Tavola Ritonda* appare comunque abbastanza diverso da quelli citati. Prima di tutto per la rilevanza dell'articolato discorso pronunciato dai due amanti intorno alle categorie di “menzogna” e “verità”²⁰⁴: in questo caso, l'immissione di massime dal sapore proverbiale avrà una funzione antifrastica. Se generalmente la riflessione sulla *locutio* si addentra nel testo toscano tra le pieghe dei discorsi e dei ragionamenti dei suoi personaggi, al fine di promuovere un corretto uso della parola, la scena dell'appuntamento sotto il pino fornisce l'occasione per rappresentare la situazione direttamente opposta: la parola menzognera è tanto potente quanto quella autentica. Entrambe possono creare o disfare interi mondi, fomentare l'odio o seminare concordia.

Molto complesso, come sempre, nella *Tavola Ritonda* è il discorso di Isotta, che sfrutta con sapienza i giochi di ripetizione intorno al tema della verità. Isotta rimprovera infatti Tristano per averla convocata in un'ora così tarda della notte, esponendola al pericolo dei sospetti del re Marco:

²⁰⁰ Cfr. E. Trevi, *La Tavola* cit., pp. 732-734.

²⁰¹ Cfr. M. Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas nella Tavola Ritonda*, in «Cultura Neolatina», 39, 1979, pp. 39-62.

²⁰² E. G. Parodi, *Introduzione al Tristano Riccardiano*, pp. LXXXIV-C.

²⁰³ *Il Novellino*, ed. A. Conte, Roma, Salerno, 2001, novella LXV, pp. 111-114.

²⁰⁴ Per questi temi nel *Tristan en prose*, si veda E. J. Burns, *How Lovers Lie Together: Infidelity and Fictive Discourse in the Roman de Tristan*, in J. T. Grimbart (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 75-93.

Già sapete voi lo incarco che io ò sofferto e patito per voi, e sapete ch'io sono stata accusata a cosìe grande torto di cosa che già mai non fu nè potrebbe essere nè intervenire per tutto l'oro del mondo; imperò ch'io non soe dama al mondo, nè credo sia, che tanto ami suo sire, quanto io amo lo mio. Ma sola una cosa è quella per la quale la doglia passa e vae via tostamente; imperò che là dove è la *verità*, sempre rimane il *vero* in suo stato. Chè quando lo mio signore lo re sapràe ben la *verità* di mia *lianza*, egli già non crederràe più a malvagi consiglieri, ma amerà più me che altra persona: chè, *in buona fè*, io posso *con verità giurare* che io non diedi giammai mio amore a persona veruna, nè animo ò avuto di dare, se none a colui il quale ebbe lo mio pulcellaggio²⁰⁵.

L'Isotta della *Tavola Ritonda* replica la topica del personaggio, riproponendo l'immagine tradizionale della regina di Irlanda che, più volte, pronuncia il cosiddetto *iuramentum dolosum*²⁰⁶, formalmente ineccepibile nella forma, ma tendenzioso nel contenuto. Proprio in una scena come questa dell'incontro sotto il pino, che appartiene al nucleo della leggenda tristaniana, ha modo di emergere con particolare forza la mentalità mercantile che sottostà alla creazione del romanzo italiano. Nelle versioni precedenti dell'episodio del colloquio, Tristano, da perfetto eroe tragico, sembra essere mosso prevalentemente dall'interesse di far cadere le accuse di tradimento che gravano sulla sua testa: accortosi della presenza del re Marco, infatti, Tristano finge di aver convocato Isotta per chiederle di intercedere per lui presso il sovrano, affinché lo convinca ad allontanare da sé quei cattivi consiglieri che instillano immotivatamente in lui il sospetto. Nel *Tristan en prose*, per esempio, l'attacco del discorso di Tristano è diretto proprio contro i malparlieri, contro coloro che commettono un altro peccato di parola, quello della *detractio*²⁰⁷.

Con un incredibile colpo d'astuzia, invece, nella *Tavola Ritonda*, Tristano sfrutta abilmente a proprio vantaggio la situazione per ricavarne un vantaggio pratico. Finge infatti di aver voluto organizzare un incontro con Isotta per ottenere dal re Marco la donazione della signoria del reame di Leonis al fedele Governale. Tristano spiega che il motivo per cui avrebbe chiesto di incontrare Isotta in gran segreto è il suo profondo desiderio di tornare dalla sua sposa Isolda, per governare la Piccola Bretagna di cui è stato nominato signore. Ma Tristano non partirebbe tranquillo sapendo di non poter assolvere ai propri doveri anche verso il reame natio, il Leonis, a capo del quale vorrebbe perciò porre Governale. Un solo ostacolo, si lamenta Tristano, si frappone al coronamento delle proprie legittime aspirazioni: il re Marco gode infatti del diritto di successione sul reame del Leonis perché, in quanto fratello del padre di Tristano, può rivendicare per sé un quinto del reame:

²⁰⁵ *Tavola Ritonda*, § LXIII, p. 233. I corsivi sono miei.

²⁰⁶ Cfr. P. Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle*, Aix en Provence, Ophrys, 1958.

²⁰⁷ C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., pp. 331-351.

E, come voi sapete, allo re Marco succede lo quinto e la ragione s'è gliele dona; e Governale non puote essere re, se non possiede tutto lo reame. Imperò vorrei, quanto a voi piacesse, che voi pregaste lo re che lo suo quinto ci rimettesse: chè se Governale sarè re di Lionis, sarè re al suo servigio. E perchè tale ambasciata voi mi facciate allo re, mandai io per voi; chè mi temo di dirgliele io²⁰⁸.

Di fronte alla richiesta “economica” di Tristano, Isotta recita perfettamente il proprio ruolo e finge di tutelare gli interessi del sovrano:

Tristano, Tristano, cotesta ambasciata non vi farò io niente; imperò ch'io s'è inteso ch'egli è morto, o vero e' non è nato, colui che ama più altrui che sè. E certo, io non mi moverei saviamente, e voi non mi donereste buono consiglio, a volere io tôrre a mio marito, cioè a me medesima, per donare a Governale: e però cotesta ambasciata non farei io niente. [...] io già non consiglierai il mio signore ch'egli togliesse a sè per dare altrui²⁰⁹.

Ecco che allora il colloquio sotto il pino esercita le funzioni di una vera e propria tragicomica e teatrale *mise en scène* finalizzata a una transazione di beni, dietro la quale si cela chiaramente la transazione metaforica di quell'autorità alla quale il re Marco abdica tutti i giorni in quanto sposo, zio e sovrano. Marco, che ha sentito tutto, decide infatti di procedere alla donazione in favore di Governale, che viene poi sancita esplicitamente, nella *Tavola Ritonda*, con una sorta di “rogito notarile”, che consiste nella approvazione del lascito ad opera del re Artù:

Allora messer Tristano ringrazia lo re molto molto; e dona a Governale l'anello e lo suggello, e fàllo re di Leonis; e s'è lo manda allo re Artus, che lo incoroni; imperò che questa giurisdizione aveva lo re Artus sopra di tutti gli altri re, che egli gli metteva la prima corona. E Governale s'acconcia di tutte le cose, e vae per essere davanti allo re Artus²¹⁰.

L'episodio, così come viene riscritto nel testo toscano, rappresenta un chiaro esempio del modo in cui la *Tavola Ritonda* rifletta anche sui risvolti “segreti” dell'eloquenza civile a uso della politica comunale. Isotta è qui ritratta, per finzione, nel ruolo di consigliera del marito, in grado di muovere le pedine dello scacchiere della “politica internazionale”. Messo a confronto con l'episodio narrato al § IV della *Tavola Ritonda*, che aveva visto il re Marco uccidere il proprio fratello per una questione ereditaria, il colloquio sotto il pino acquista un ulteriore significato in merito all'importanza dei sotterfugi e delle menzogne, e dunque della scaltrezza, per poter manipolare chi è al potere e ottenere, nuovamente con l'uso di una parola

²⁰⁸ *Tavola Ritonda*, § LXIII, p. 234.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ivi*, p. 235.

indiretta, mediata, menzognera, quello che era stato invece irraggiungibile per Perna, “colpevole” di aver cercato lo scontro diretto con il sovrano, la cui condotta immorale era stata da Perna apertamente condannata. La lingua è dunque uno strumento potente che deve essere usato con furbizia e, talvolta, malizia affinché porti i risultati sperati. Pur nel piccolo frammento di teatro inscenato da Tristano e da Isotta, si scorge il rilievo che la letteratura due e trecentesca assegna all’*ars concionandi*, cioè alla «pratica di tenere discorsi di argomento civile di fronte a un’udienza assembleare»²¹¹. Anche se qui il pubblico di questa farsa è costituito da una sola persona, il re Marco, il discorso pronunciato da Tristano assolve chiaramente a una funzione politica, poiché in grado di condizionare l’esercizio della regalità. La perorazione tristaniana della causa di Governale mostra in azione il potere della retorica, disciplina della quale la società comunale andava scoprendo il fascino e le virtù, nonché l’imprescindibile utilità tra gli strumenti della nuova classe emergente.

Il modello discorsivo al quale Tristano sembra fare appello nella costruzione tecnica della sua “concione” presuppone che egli sia non solo un fine conoscitore dell’animo dello zio, ma anche, ricorrendo alle moderne categorie d’analisi, delle dinamiche studiate oggi da quella branca della psicologia che si occupa della interazione sociale. Una richiesta diretta di donazione a favore di Governale, se fosse stata formulata (da Isotta come da Tristano) in modo immediato e frontale, avrebbe senz’altro scatenato nel sovrano quella che gli psicologi chiamano “reattanza psicologica”, una «accresciuta motivazione a riguadagnare la nostra perdita di controllo e di libertà»²¹², la «condizione motivazionale che si attiva quando sentiamo che la nostra libertà di azione è in qualche modo minacciata»²¹³. Ma, con un tocco di sottile psicologia, il fatto stesso che al re Marco non sia arrivata alcuna sollecitazione esplicita trasforma la “non-richiesta” di Tristano in una personale iniziativa del sovrano, il quale, del tutto ignaro delle trame ordite alle sue spalle, giunge persino a bearsi della propria magnanimità di fronte alla corte riunita.

L’episodio del pino subisce dunque un processo di ricontestualizzazione comunale-borghese, rimodulato attraverso il filtro di una società che sta esplorando le nuove terre della comunicazione persuasiva: Tristano è qui un abile concionatore che conosce perfettamente gli effetti psicologici che indurrà in chi lo ascolta, mentre il re Marco vi fa la figura dell’uditore inesperto e facilmente suggestionabile e manovrabile. Il Tristano della *Tavola Ritonda* è

²¹¹ E. Artifoni, *Gli uomini dell’assemblea* cit., p. 144.

²¹² J. P. Forgas, *Interpersonal Behaviour. The Psychology of Social Interaction*, Sidney, Pergamon Press, 1985; trad. it. B. Zani e E. Cicognani, *Comportamento interpersonale. La psicologia dell’interazione sociale*, Roma, Armando, 1989, p. 116.

²¹³ *Ibidem*.

quindi pienamente un uomo dell'assemblea, che, giustificato dal ricorso all'*oratio suasoria* utilizzata per fini deliberativi, coglie le ricadute "legali" e giuridiche del *mendacium*.

5. La parola profetica

Nella sua *Nuova Cronica* (1348), Giovanni Villani ripercorre, in pochi rapidi tratti, le tappe più importanti della creazione della Tavola Rotonda.

In questi tempi, circa gli anni di Cristo CCCCLXX, regnando in Costantinopoli Leone imperatore di Roma, nella grande Bretagna, che ora Inghilterra è chiamata, nacque Merlino profeta (dissesi d'una vergine con concetto overo operazione di demonio), il quale fece in quello paese molte maraviglie per negromanzia, e ordinò la tavola ritonda di cavalieri erranti, al tempo che in Bretagna regnava Uter Pandragone, il quale fu de' discendenti di Bruto nipote d'Enea primo abitatore di quella, come adietro facemmo menzione; e poi rinnovata per lo buono re Artù suo figliuolo, il quale fu signore di grande potenza e valore, e sopra tutti i signori cortese e grazioso, e regnò grande tempo in felice stato, come i ramanzi di Brettoni fanno menzione, e la cronica martiniana in alcuna parte in questo tempo²¹⁴.

Emerge, anche da queste poche righe, la centralità del ruolo ricoperto da Merlino, che, esattamente come si racconta nella *Tavola Ritonda*, è considerato il fondatore della cavalleria errante. Villani espone l'argomento – desumendolo molto probabilmente dal *Merlin* di Robert de Boron – con le modalità espositive proprie alla cronaca dal valore storico, ma non rinuncia a ricordare l'origine sovranaturale di Merlino, che è venata di tinte diaboliche perché concepito da una vergine e un demonio. Merlino svolge infatti, nella tradizione letteraria, la funzione di intermediario tra cielo e terra, in grado di veicolare una *parola d'altri*: fin dall'Alto Medioevo, Merlino veniva indicato come *profeta* (colui che predice, indovino, negromante) o come *silvester* (cioè abitante dei boschi e dunque, in quanto uomo esiliato dall'umano consorzio, selvaggio) e, solo successivamente, definito *magicien* e *enchanteur*²¹⁵.

La profezia costituisce un ponte gettato tra due opposti razionalmente incompatibili: l'*habitus* arcano, sibillino, enigmatico del quale essa si ammanta è chiamato a veicolare i segni di una realtà che ha da venire, quanto mai concreta e tangibile nella sua storicità. La profezia incanala tensioni antitetiche e divergenti e approda così a una sorta di *concordia*

²¹⁴ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, I, Libro III, § IV, p. 103.

²¹⁵ Cfr. R. Trachsler, *Merlin l'Enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000, p. 8. P. Zumthor, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943 (rist. Genève, Slatkine, 1973), p. 113: «au milieu du XVI^e siècle [...] la comparaison que trop souvent l'on avait faite du prophète gallois avec ceux de l'Ancien Testament, était un scandale – une sottise – qu'il fallait faire cesser: dans son Index des livres à condamner, le Concile de Trente fit figurer *Merlini Angli liber obscurarum praedictionum*». Si veda anche P. H. Goodrich, R. H. Thompson (a cura di), *Merlin. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2003.

oppositorum, in equilibrio com'è tra mondo divino e dimensione umana, tra parola e azione, potenza e atto, passato e futuro. O, se vogliamo ricondurne l'interpretazione dall'ambito politico nell'alveo della letteratura, le profezie rappresentano una suggestiva metafora della destabilizzante precarietà di quel percorso che conduce dal linguaggio ermetico alla pratica esegetica che deve spiegarlo, dalle chiavi cifrate all'ermeneutica del codice che le rende intelligibili.

Merlino, figura di origine celtica successivamente assorbita nel mondo arturiano, rappresenta per il Medioevo l'archetipo letterario del profeta. È il chierico gallese Goffredo di Monmouth l'autore che per primo ha sottratto Merlino alle nebbie della leggenda trasmessa oralmente, consegnandolo così, grazie all'*Historia regum Britanniae*²¹⁶ (composta verso il 1135) e alla *Vita Merlini* (1148), alla posterità.

L'*Historia Regum Britanniae* traccia la storia dei sovrani bretoni a partire dal leggendario fondatore eponimo Brutus (arrivato sull'isola dopo la caduta della città di Troia dalla quale è in fuga) fino alla scomparsa del re Cadvalladr, morto nel 689 d. C. L'*Historia*, che godette di un discreto successo (la sua tradizione manoscritta conta più di duecento codici), possiede dunque, nello scheletro e nell'uso delle fonti, un interesse e un'impostazione eminentemente storici, anche se Geoffrey non manca di mescolare sapientemente storia e finzione, decisione che gli attira numerose critiche di incongruenza storica²¹⁷. All'altezza del libro VII dell'*Historia*, quindi al centro dell'opera, Geoffrey inserisce un blocco compatto di profezie pronunciate da Merlino, quasi una sezione autonoma che prende il nome di *Prophetiae Merlini*, che si ipotizza siano state scritte prima di confluire nella *Historia*. Il problema della data di composizione è comunque relativo, se si considera che le profezie vennero sentite dai lettori medievali come un segmento a parte dell'*Historia*, eterogeneo rispetto all'insieme, e dunque sezionabile e isolabile, e che in virtù di questa percezione esse conobbero una circolazione autonoma²¹⁸.

²¹⁶ Cfr. G. Veysseyre, *Metre en roman les prophéties de Merlin: voies et détours de l'interprétation dans trois traductions de l'Historia regum Britanniae*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007, pp. 107-166.

²¹⁷ L. C. Lambdin, R. T. Lambdin (a cura di), *Arthurian Writers. A Biographical Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2008, p. 31.

²¹⁸ R. Trachsler, *Des Prophetiae Merlini aux Prophecies Merlin, ou comment traduire les vaticinations de Merlin*, in C. Galderisi et G. Salmon (a cura di), *Actes du colloque "Translatio" médiévale organisé par le laboratoire d'études et travaux sur les translations européennes et le centre de philologie et de linguistique romane (Mulhouse, 11-12 Mai 2000)*, Paris, Société de langue et de littérature médiévales d'oc et d'oïl, 2000, pp. 105-124: «il est en effet possible que Geoffroy ait rédigé ces prophéties de Merlin avant l'*Historia*, comme on a pu le penser en s'appuyant sur ce que Geoffroy en dit lui-même, dans une petite "préface" introduisant les vaticinations. On sait, en tout cas, grâce au témoignage d'Odericus Vitalis, qui parle dès 1135-1137 d'un *libellus Merlini* citant abondamment les *Prophetiae Merlini*, qu'elles ont circulé de bonne heure, peut-être indépendamment de la chronique» (*ivi*, p. 112).

L' *Historia Regum Britanniae*, dapprima diffusasi in latino²¹⁹, viene in seguito sottoposta a numerose riscritture e traduzioni nei diversi vernacoli europei, al fine di divulgare l'opera presso un pubblico meno erudito. I volgarizzamenti acquiscono le consuete difficoltà di ricezione che sempre sorgono quando ci si appresta a *convertere* un testo da una lingua a un'altra: le profezie sono, infatti, permeate da un'istanza etico-politica e, nel processo d'adattamento innescato dal nuovo contesto culturale e sociale, devono necessariamente scontrarsi con intenzioni modellizzanti ed egemoniche orientate in differenti direzioni. Di fronte all'evidente difficoltà di rendere in francese un linguaggio tanto oscuro e di difficile interpretazione c'è stato chi – come Wace (*Le Roman de Brut*, 1155), Sébastien Mamerot (*Histoire de Neuf Preux*, XV secolo) o Jehan Vaillant de Poitiers (1391 ca.) – decide di darsi per vinto e di sorvolare completamente sulla sezione delle profezie, molto semplicemente sopprimendola²²⁰. Tra i più tenaci, che non rinunciano a riproporre la sezione delle profezie, si collocano invece traduttori come il prudente Jehan Wauquelin, autore di un *Roman de Brut* redatto alla corte di Borgogna tra il 1144 e il 1145²²¹, che traduce l'*Historia* in una prosa pedissequamente esemplata sul suo modello, oppure copisti- rimaneggiatori che adottano soluzioni più ardite, come i due anonimi autori dell'*Estoire des Bretons* (XIII secolo) e della *Chronique des Bretons* (prima metà del XV secolo). Senza dimenticare che le profezie scatenano anche una certa vivacità interpretativa e dunque, tra le varie modalità d'approccio al testo di Geoffrey, vanno annoverati anche i commentari latini (allo stato attuale se ne conoscono una ventina²²²) dell'*Historia*²²³.

Cosa accade spostando l'asse dello studio sulla tradizione delle profezie merliniane in ambito italiano? Costituiscono l'oggetto di un interesse particolare? E all'interno di quale contesto e secondo quali modalità vengono recuperate?

L'arrivo della figura di Merlino nelle vesti di profeta²²⁴ in Italia è abbastanza precoce (sembra databile intorno al XII secolo)²²⁵ e il suo processo di naturalizzazione si presenta in

²¹⁹ Non bisogna però dimenticare che lo stesso Geoffrey di Monmouth «dichiara più volte che l'*HRB* è la traduzione latina di un libro in *sermo Britannicus* che Gualtiero di Oxford aveva portato *ex Britannia*» (Goffredo di Monmouth, *La profezia di Merlino*, ed. G. La Placa, Genova, ECIG, 1990, p. 92). Non si conosce a quale fonte Geoffrey faccia riferimento, il che fa dubitare della sua reale esistenza. Cfr. anche J. Abed, *La traduction de la Prophetia Merlini dans le ms BnF n.a.f. 4166*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles cit.*, pp. 81-105, in particolare p. 84.

²²⁰ R. Trachsler, *Des Prophetiae Merlini aux Prophecies Merlin cit.*, pp. 113-114.

²²¹ G. Veysseyre, *Metre en roman les prophéties cit.*, p. 109.

²²² C. Wille, *Le Dossier des commentaires latins des Prophetiae Merlini*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles cit.*, pp. 167-183, in particolare p. 168.

²²³ G. Veysseyre, *Metre en roman les prophéties cit.*, p. 112: «le texte des prophéties tel qu'il a été écrit par Geoffroy de Monmouth avait déjà donné lieu, dans un certain nombre de manuscrits latins, à des gloses interlinéaires ou marginales, voire à des commentaires autonomes, plus développés».

²²⁴ D. L. Hoffman, *Merlin in Italian Literature*, in P. H. Goodrich, R. H. Thompson (a cura di), *Merlin cit.*, pp. 186-196: «it is in this role as prophet that Merlin develops most dramatically in Italy, where an understandable

modo piuttosto articolato. Nella Penisola, Merlino non viene recuperato solo perché costituisce uno dei personaggi imprescindibili²²⁶ appartenenti a quell'universo arturiano di importazione francese che ha goduto di tanto successo; bensì, coinvolto all'interno di un vero e proprio processo di rilettura e di interpretazione del tutto originali ed inedite, dimostra di acclimatarsi perfettamente nella produzione letteraria comunale. Se alla politica italiana poco interessavano i vaticini merliniani sul sogno bretone di rivalsa a detrimento dei dominatori stranieri, Merlino può invece abilmente essere trasformato nel vate di avvenimenti squisitamente italiani.

Il punto di partenza in questo processo è rappresentato da un testo, le *Prophecies Merlin*, compilazione francese della fine del XIII secolo, attribuita ad un certo *maître* Richart d'Irlande, opera ben poco indebitata con la produzione di Geoffrey di Monmouth e molto più, invece, con le grandi *summae* romanzesche del Duecento francese²²⁷. Essa contiene numerose profezie di carattere politico, buona parte delle quali si riferisce ad avvenimenti che assumono l'Italia come teatro privilegiato, il che ha fatto ritenere possibile che l'autore stesso sia italiano. Le *Prophecies* di Richart d'Irlande vengono poi sottoposte a un'ulteriore rielaborazione: secondo D. L. Hoffman²²⁸, che in questo ricalca l'opinione già formulata da Sanesi, vi sono spunti che potrebbero far pensare a un'influenza delle *Prophecies*, per quanto limitata e marginale, in opere come il *Tristano Riccardiano*, il *Novellino*, i *Sette savi di Roma* (metà XIII secolo), il *Mare Amorososo* (1270-1280 ca.). È il quattordicesimo secolo a offrirci due opere che assumono deliberatamente il testo delle *Prophecies* come modello principale. Si tratta della *Storia di Merlino* (1324 circa) di Paulino Pieri²²⁹, che scorcia e compendia l'ipotesto francese, e della *Vita di Merlino con le sue prophetie*, che mescola elementi vari

lack of interest in the struggle for Cambrian liberation leads to Merlin's naturalization as a prophet intimately embroiled in the politics of the court of Frederik II in Sicily and later with the Este dynasty in Ferrara» (ivi, p. 186). I. Sanesi, editore ottocentesco della *Storia di Merlino* di Pieri (Paolino Pieri, *La Storia di Merlino*, ed. I. Sanesi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1898), aveva evidenziato quest'aspetto, sottolineando la posizione di chi, quasi volendo fare una sorta di protezionismo letterario, vedeva qualcosa di strano e di meraviglioso in questa ripresa dell'immagine di Merlino profeta «perché l'Italia non aveva difetto di maghi e di profeti indigeni, quali Virgilio, la Sibilla, ecc.» (ivi, p. XXII).

²²⁵ D. L. Hoffman, *Merlin* cit., p. 186 e I. Sanesi, *La Storia di Merlino* cit., p. XII.

²²⁶ Ivi, p. XV: «fra gli scrittori italiani che parlano del nostro personaggio alcuni non hanno di lui una conoscenza personale né per lui sentono una speciale simpatia: lo conoscono invece, e ne parlano, solo in quanto egli si riconnette colla storia favolosa dei Brettoni; è, in altri termini, il personaggio romanzesco, e null'altro, che essi considerano»

²²⁷ C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age d'après le manuscrit 112 du Fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1960, in particolare il capitolo intitolato *Les prophécies de Merlin*, pp. 122-128.

²²⁸ D. L. Hoffman, *Merlin* cit.

²²⁹ Oltre all'edizione curata da I. Sanesi, il testo si può ora leggere in un'edizione moderna: Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, ed. M. Cursiotti, Roma, Zauli, 1997.

della tradizione merliniana, recuperando, accanto alle *Prophecies*, il retaggio di Geoffrey di Monmouth e quello di Robert de Boron²³⁰.

Ma Merlino approda in Italia soprattutto al seguito dei romanzi arturiani in prosa, e quindi anche del *Tristan en prose*. Anche nella *Tavola Ritonda*, così come negli altri *Tristani* italiani e nell'ipotesto francese, il ruolo delle profezie non viene meno, pur con le opportune modifiche, sia quando i vaticini vengono pronunciati da Merlino, sia quando provengono da altri personaggi che al mago bretone sono assimilabili poiché, come lui, ostentano un rapporto privilegiato con la pratica della divinazione.

Punto di partenza per l'analisi delle sezioni profetiche presenti nei *Tristani* italiani è l'idea che il testo profetico possa essere studiato innanzitutto come un prodotto letterario e poetico *tout court*²³¹. In questo senso, l'adozione di una scrittura simbolica ed ermetica – automatica si potrebbe dire oggi con terminologia surrealista, in quanto frutto di una “dettatura” da parte della divinità – rappresenterebbe nient'altro che una scelta stilistica, assimilabile ad altre opzioni a essa concorrenti che offrono analoghe occasioni di potenziamento delle possibilità narrative inscritte nei *realia*.

Questo tipo di lettura strettamente letteraria spoglia dunque il testo di qualsiasi carattere mistico: non più solo arte divinatoria, ma tecnica narrativa, in grado di costruire il testo per il tramite di artifici retorici, figure, metafore, meccanismi anaforici e allitteranti, paronomasie e così via. È sul linguaggio e sulle sue potenzialità narrative, al di là delle possibili interpretazioni politiche (che sono comunque del tutto assenti nel caso dei *Tristani* italiani), che la profezia ci invita a riflettere.

L'obiettivo principale, in questa sede, sarà dunque quello di verificare quale trattamento subisca il genere oracolare²³², nel momento in cui da una condizione di produzione-ricezione

²³⁰ E. G. Gardner, *The Arthurian Legend* cit., alle pp. 191-216. Si veda D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 19: «la *Storia di Merlino* di Paolino Pieri (edita da I. Sanesi, Bergamo, 1898) e la *Vita di Merlino con le sue profetie* (stampata per la prima volta a Venezia presso Aldo Manuzio nel 1480, col titolo *Historia di Merlino*) sono compilazioni derivanti parte dalle *Prophecies Merlin*, parte da altri testi arturiani». D. L. Hoffman, *Merlin* cit., p. 192.

²³¹ Un tipo di lettura analoga, strettamente letteraria, è stata applicata anche alle *Centurie* di Nostradamus. Si veda R. Trachsler, *Des Prophetiae Merlini* cit., p. 110, nota 11.

²³² Come sottolinea D. Ruhe (*La divination au Moyen Âge. Théories et pratiques*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles* cit., pp. 17-28), se si volessero cogliere i testi di natura profetica che hanno saturato la produzione medievale con un solo colpo d'occhio, a partire dalle opere di Geoffrey di Monmouth e le sue riscritture passando per i numerosi testi che trattano di Merlino o di arte divinatoria in generale, si aprirebbe un campo vastissimo e impossibile da trattare per studiosi di letteratura che non siano specialisti anche di altri settori. Le opere che si occupano di predire il futuro si collocano, infatti, nei punti di intersezione con la più generale pratica delle scienze nel Medioevo, con le tecniche, le arti naturali, l'astrologia, i lapidari, gli erbari, i bestiari, tutte opere riconducibili a un genere che si potrebbe definire “oracolare”, ma estremamente eterogenee e diseguali per genesi, pubblico di riferimento, finalità.

caratterizzata da forme di pseudo-storicità²³³ viene travasato all'interno di un contenitore onnivoro e cannibalico qual è il genere romanzo. Anticipando di molto le conclusioni a cui si giungerà, è evidente che la ricontestualizzazione e il processo di "romanzizzazione" non potevano che mutare le fattezze delle profezie e riorientarne la funzione e il peso, giungendo a livellare il loro originario portato politico su un piano strettamente letterario. Tanto più se si considera che mutando il genere, muta, e di molto, anche il pubblico, dato che la *Tavola Ritonda* e le opere "sorelle" vengono solitamente compendiate, come si è già più volte evidenziato, sotto l'etichetta di *Trivialliteratur*.

Quasi in apertura di libro²³⁴, la *Tavola Ritonda* presenta le avventure di Lancillotto presso la Dolorosa Guardia, sezione che non trova riscontro né nel *Tristan en prose*, né negli altri *Tristani* italiani, e che proviene dal *Lancelot en prose*, seppur modificato radicalmente. Lancillotto, in cerca di avventure, giunge presso il rifugio di un santo eremita, che lo ospita per la notte. Il giorno successivo, scrutando l'orizzonte perché deciso a rimettersi subito in viaggio, Lancillotto vede profilarsi in lontananza un castello. Chiede dunque spiegazioni al sant'uomo, il quale gli racconta che quel castello è la rocca della Dolorosa Guardia, fortezza inespugnabile «intornata di dodici torri d'ariento, fatta per arte magica e per nigromanzia»²³⁵, il cui signore è Federiel, un *fellone Saracino*, discendente da una famiglia di giganti. Bizzarri e antinomici sono questi rapporti "di vicinato": al personaggio cristiano del santo eremita dalla chioma bianca, che, caritatevolmente, spartisce il poco che ha, «la vivanda che l'Angelo gli aveva recata»²³⁶, con Lancillotto, si contrappone lo sfarzoso e opulento castello saraceno, fatto d'oro, d'argento, diamanti e zaffiri, inaccessibile al mondo esterno poiché Federiel (curioso nome per un Saraceno) ha posto a guardia della sua rocca un'infinità di cavalieri e di mura di cinta. Lancillotto non sopporta la sfida che la Dolorosa Guardia sembra lanciare alla sua volontà di conquista e, da buon solitario cavaliere errante, assalta da solo la rocca e riesce a sbaragliare tutte le file di cavalieri sino ad arrivare al grande portone del castello. Lancillotto bussa alla prima porta e si rivolge ai nemici parlando in lingua saracena:

Et essendo alla prima porta, si cominciò a chiamare in lingua saracina, dicendo al portinaio: «*Tales dalena fregis falundas alustendas avrezis eoli perfersarti fiezes*». Et a quelle parole, el portinaio disse: «*Eschirimbett eschinbi lecurdire chersi eriperendes efreson*». Et Lancillotto dice in loro linguaggio: «Io vi richiamo da parte del vostro Dio,

²³³ J. Abed, *La traduction* cit., p. 88: «Merlin était le seul personnage du monde arthurien à pouvoir s'autoriser ainsi une incursion dans la réalité historique. Il était le seul à savoir transformer, à l'image de son antique cousine la sybille, le langage en arme de combat politique».

²³⁴ *Tavola Ritonda*, § VII, pp. 21-27.

²³⁵ *Ivi* p. 22.

²³⁶ *Ibidem*.

che voi andiate al vostro signore, e diteli che alla porta si è un cavaliere errante, el quale vi vorria parlare»²³⁷.

In una sezione che precede di pochissimo, come si vedrà a breve, l'enunciazione di una profezia, il testo imposta un problema tutto linguistico, quello della traduzione. È chiaro che la lingua usata da Lancillotto non è realmente arabo. Non è però l'esotismo fantasioso e fasullo quello che più interessa in quest'occasione. L'anonimo della *Tavola* decide infatti di inserire due intere frasi di una lingua d'invenzione, molto suggestiva nella musicalità ritmata quasi da formula magica, e interessante per gli spunti che offre per la caratterizzazione del personaggio Lancillotto, che in questa versione inedita si presenta come un cavaliere poliglotta. Il vezzo di riportare le parole pronunciate risponde a un'esigenza mimetica: non è importante capire cosa viene esattamente detto, ma rendere l'atmosfera e il colore della scena. In ogni caso, la richiesta di Lancillotto viene glossata, cosicché i lettori, consapevoli che il cavaliere cristiano certamente non si accontenterà di un confronto verbale, possano cogliere l'ironia che è presente nelle sue parole, sarcasmo che viene ribadito quando deve dichiarare la propria identità:

E Lancilotto disse: - Io sono un cavaliere di lontano paese, che volentieri vorrei vedere dentro questa rôcca, per sapere s'ell'è così bella come di fuore -. E 'l castellano disse: - Se voi m'aspettate tanto ch'io sia armato, io vi farò vedere lo più sicuro luogo che ci sia -
²³⁸.

La perifrasi, *il più sicuro luogo che ci sia*, che Federiel utilizza per indicare l'aldilà nel quale spera di spedire il cavaliere arturiano, dimostra che la sottigliezza della canzonatura di Lancillotto, che dichiara di voler "visitare" l'interno di quella bella dimora, viene colta anche dalla parte avversaria. La traduzione serve a rendere una prospettiva di dialogo e di apertura che tende a porre i due cavalieri sullo stesso piano. È il fatto di parlare la stessa lingua che rende possibile l'instaurazione della dimensione del gioco linguistico. Va inoltre notato che la *Tavola Ritonda* non mostra, come sarebbe stato più logico aspettarsi, il Saraceno che, trovandosi in terra cristiana, conosce e adopera la lingua che qui viene parlata, bensì un inedito Lancillotto che si sforza di parlare la lingua dello straniero. Ponendo a stretto contatto una fantomatica lingua araba e il colorito toscano di inizio Trecento, il rimaneggiatore della *Tavola* ha saputo esplorare la dialettica di confronto tra due culture, dispiegando la strategia linguistica e discorsiva sottesa, lasciando che i riverberi di questa reduplicazione di senso (testo originale e testo tradotto posti a contatto) si propagassero alla sezione immediatamente

²³⁷ *Ivi*, p. 23.

²³⁸ *Ibidem*.

successiva, giocata dapprima sulla coppia realtà/realtà alterata dallo specchio deformante dell'ironia, e infine, sulle tensioni attivate dalla profezia tra presente e futuro, tra anticipazione di senso e conformità ad essa dello svolgersi narrativo.

Lo scontro tra Federiel e Lancillotto è quindi inevitabile. Ma prima di ingaggiare il duello con Lancillotto, Federiel ha bisogno di consultarsi con la propria dama.

Et allora el castellano ritorna a suo palagio, et conta a sua dama Nonfizata, siccome il cavaliere che fatto gli aveva sì gran dannaggio, l'aveva richiesto di battaglia. Et ella disse: «Ahi, sire, io truovo nell'arte della nigromanzia, che tu vai a combáttare col migliore cavaliere di questo mondo; et so' certa che vostre armadure in nissuna guisa si possono affalsare; et truovo che vostra fine non di' éssare qui al presente, ma de' éssare tra multitudine di baroni e di cavalieri, et al seppellire di vostro corpo saranno re e reine. Et imperò cavalcate arditamente»²³⁹.

Se la traduzione, anche con il suo portato ironico, era servita a impostare su un piano di totale pariteticità l'incontro tra due cavalieri di ugual valore, la profezia contribuisce a ribadire questo parallelismo della parte cristiana e musulmana. Anch'essa atto traduttivo delle parole scritte nel libro degli avvenimenti futuri, la profezia di Nonfizata assomiglia, come vedremo, ad altre profezie del romanzo. Il primo incontro del lettore della *Tavola Ritonda* con una figura profetica si deve a questa dama saracena, che pratica l'arte della negromanzia. La dimensione della profezia al femminile non è estranea ad altre situazioni del nostro romanzo e, in generale, al mondo romanzesco arturiano²⁴⁰. Stesse doti ha infatti nella *Tavola Ritonda* la fata Morgana, «una dama di questo paese, la quale sa quello che è stato e quello che dee essere, e vuole dare a intendere ch'ella il sa²⁴¹».

La profezia di Nonfizata troverà piena attuazione: pur sconfitto da Lancillotto, che gli mozza la mano destra, Federiel non incontrerà la morte durante il duello, ma verrà costretto da Lancillotto a recarsi presso la città di Camelot, presentandosi come suo prigioniero, “pegno” di fedeltà e devozione alla regina Ginevra. Federiel si mette in viaggio e, al confine tra il reame di Logres e quello del Lionis, scorge dall'alto di una montagna l'esercito di Artù e quello di Meliadus accampati. A ulteriore riprova del suo valore, Federiel decide di non consegnarsi al nemico per diventarne prigioniero, ma di combattere fino alla fine. Ucciso dai cavalieri di Artù, verrà sepolto con tutti gli onori, come si conviene a un prode combattente, e, esattamente come aveva predetto Nonfizata, ad assistere alla sua sepoltura saranno presenti re e regine. Lancillotto, infine, cristianizza la rocca tramutandone il nome in quello di Gioiosa

²³⁹ *Ivi*, p. 24.

²⁴⁰ Cfr. D. Ruhe, *La divination au Moyen Âge* cit.

²⁴¹ *Tavola Ritonda*, § XXVIII, p. 104.

Guardia e, come sottolinea il *Tristano Palatino*, scacciando dal castello «tuta l'altra zente che non si volse babbizare né lasare Macometo né Trevigante né Iupiter le Grande»²⁴².

Già in questo primo esempio, si può vedere come la profezia, del tutto sprovvista dei misteriosi simboli propri del genere oracolare, si appiattisca su un livello strettamente letterario, assumendo più che altro le caratteristiche proprie della tecnica del *flash forward*, che gioca sui meccanismi dell'anticipazione per creare *suspence* e incuriosire il lettore. È una delle modalità attivate per porsi il problema della specificità retorica del testo.

Quello di Nonfizata è un vaticinio che preannuncia una morte, così come un'altra profezia che si incontra nella *Tavola Ritonda*, presente già nel *Tristan en prose*²⁴³, pronunciata dal profeta Merlino. Improvvisamente, alla corte del Leonis, scompare il re Meliadus, che, come i lettori sanno, è caduto vittima di un sortilegio praticatogli dalla Savia Donzella, che gli ha fatto perdere la memoria per trattenerlo presso di sé nella Torre dello Incantamento. Eliabella, la dama di Meliadus, decide di porsi in cerca del proprio sposo e si mette dunque in viaggio con una damigella. In una foresta deserta, Eliabella incontra un cavaliere, che non sa essere Merlino, e a lui domanda notizie di Meliadus:

E lo cavaliere, lo quale era appellato Merlino lo profeta, si rispuose: - Sappiate, reina, che le cose perdute non si possono già mai ritrovare. Ma io vi foee certa che lo re Meliadus si ritroverrà ancora; non per tanto che voi mai lo rivegiate -. E dette queste parole, egli si diparte, e vassene a suo cammino. E la reina pensa molto molto alle parole che questo profeta dette l'avea²⁴⁴.

Il vaticinio di Merlino, a leggerlo, come d'altronde fa la stessa Eliabella, senza conoscere le virtù del personaggio, ha poco di realmente profetico. In principio, introduce una nota di saggezza popolare che invita a una disincantata rassegnazione alla tragicità del proprio destino: le cose perdute lo sono per sempre ed è inutile affannarsi per ritrovarle. Il passo successivo è costituito da quello che dovrebbe essere il cuore della profezia, ma che, in realtà, ha più che altro il sapore di un indovinello, tanto che la regina si impegna per trovare una risposta che dia un senso alle parole del viandante. Il significato delle parole di Merlino potrebbe essere reso sotto forma di domanda: in quale condizione può accadere che il marito di Eliabella venga ritrovato, ma che alla dama non sia consentito di rivederlo? La risposta che, come scopriremo, risolve e scioglie l'enigma è racchiusa nella imminente morte di Eliabella.

²⁴² *Tristano Palatino*, p. 141. Il *Tristano Palatino* si sofferma sulla triade blasfema, che il Medioevo occidentale immagina sia oggetto dell'adorazione islamica, costituita da Maometto, Trevigante, una divinità pagana orientale, insieme a una divinità propria della classicità latina, in genere Apollino, qui Iupiter. Il *Tristano Palatino* introduce questa triade nel mondo dei romanzi cavallereschi. La si può incontrare, infatti, come retaggio dall'epica carolingia, anche nella *Spagna*, in Pulci e nell'*Innamoramento* del Boiardo.

²⁴³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 227, p. 125.

²⁴⁴ *Tavola Ritonda*, § XII, p. 42.

Per la seconda volta, la profezia è ricondotta entro una dimensione puramente linguistica, stavolta quella dell'indovinello o dell'enigma. Già Hegel²⁴⁵ aveva ricordato che l'indovinello, che egli annovera tra le arti della parola, è una zona di ricerca linguistica situabile a stretto contatto con il simbolismo, da cui anche la profezia trae origine. L'indovinello o l'enigma, scrive Hegel, «appartiene al simbolismo cosciente, e si distingue subito dal simbolismo vero e proprio per il fatto che il significato è chiaramente e completamente saputo da chi ha inventato l'enigma, e la forma, che lo maschera e con cui deve essere spiegato, è scelta intenzionalmente per questo mascheramento a metà. I simboli veri e propri sono, sia prima che dopo, problemi senza soluzione, mentre l'enigma è in sé e per sé risolto»²⁴⁶. Gli elementi che l'indovinello porge all'enigmista perché trovi una soluzione sono posti in forma alterata rispetto all'ordine nel quale si danno normalmente. Si deve dunque ripristinare la corretta sequenza degli avvenimenti; nel caso specifico, bisogna risalire al motivo per cui al ritrovare non dovrebbe corrispondere il rivedere²⁴⁷.

La forma scelta dalle profezie e dall'indovinello per attivare quel marchingegno che consente loro di caricarsi di oscurità e di ambiguità è quella della misura breve. La profezia e l'indovinello, o, come nel nostro caso, la profezia che si nasconde sotto le vesti dell'indovinello, introduce in un romanzo lungo come la *Tavola Ritonda*, una dimensione veloce, trasversale. È una scheggia, quasi una microstoria che, in quanto materiale narrativo dotato di una certa autonomia, si offre al prelievo e alla trattazione separata²⁴⁸. La misura breve, lungi dall'essere un dato meramente quantitativo, può al contrario venire tematizzata e risemantizzata. La parola breve, fulminea e concisa, è quella che meglio rende l'idea dell'illuminazione profetica²⁴⁹, lampo di sapere divino nel buio dell'ignoranza terrena.

Ma se il futuro rimanesse del tutto sconosciuto, non sarebbe possibile modificare le azioni del presente perché condizionino a loro volta, come in una spirale che si avvolge su stessa, il dispiegarsi del destino. È in questo modo che la profezia può influire sul presente affinché riorienti il futuro stesso. Infatti, è forse l'apprensione scatenata dall'incapacità di trovare una

²⁴⁵ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817-1929), in *Werke in zwanzig Bänden*, XIII, XIV, XV, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970; trad. it. N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963 (Torino, Einaudi, 1967), in particolare le pp. 523-524.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Nell'indovinello «vengono composti in guisa disparata, epperò più rimarchevole, singoli tratti caratteristici e proprietà del già conosciuto mondo esterno, che stanno l'un fuori l'altro dispersi nella natura ed esteriorità in generale. Quindi loro manca la subiettiva e comprensiva unità, ed il loro intenzionale ordinarsi in serie» (*ibidem*).

²⁴⁸ A. Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992; trad. it. E. Sibilio, *Le forme brevi*, Roma, Armando, 2001, p. 21: «che ne è del lettore di fronte a queste microstorie? Non ha di fronte a sé una narrazione o un discorso continuo, ma dei materiali da bottinare».

²⁴⁹ «La brevità non è estranea alla mistica, quella della folgorazione o della rivelazione, e alla magia della parola, nella sua pesantezza come nella sua leggerezza» (*ivi*, p. 22).

risposta alle parole di Merlino a provocare le doglie che improvvisamente colgono la regina Eliabella, che è incinta. Impossibilitata, a causa dalle forti contrazioni, a raggiungere il più vicino villaggio, Eliabella partorisce proprio nel mezzo della foresta con l'aiuto della sua damigella. Il procedimento al quale si ricorre nella *Tavola Ritonda* è proprio quello che in inglese si chiama *self-fulfilling prophecy*: «un enunciato la cui enunciazione incrementa le possibilità che l'enunciato ha di essere vero, o una decisione la cui applicazione non può che confermarne la fondatezza, perché è il criterio di se stessa»²⁵⁰. Ciò che era predetto nella profezia accade perché è stato detto che accadrà; la predizione induce se stessa a diventare vera. A. Jolles, che alle forme brevi si è lungamente dedicato²⁵¹, ha mostrato che, se il mito contiene una domanda che non cessa mai di incarnarsi sotto forma di nuovi ed eterni interrogativi, l'indovinello al contrario è una forma che richiede necessariamente una risposta, perché «un enigma insolubile non sarebbe difatti un enigma»²⁵². Infatti Eliabella troverà nella sua stessa morte la più logica spiegazione all'enigma merliniano.

Eliabella, in quel luogo deserto, lontana da ogni conforto della società civile, dà alla luce un figlio maschio. Sentendo la morte approssimarsi, decide di imporgli un nome, che ne segnerà tragicamente il destino.

La reina partorì uno molto bello figliuolo maschio. Ella veggendolo tanto bello, cominciò a ringraziare e a lodare la Reina del cielo; e priegha la donzella che glielo ponga in braccio; e avendolo, con molte lagrime e sospiri così prese a dire: - Caro mio figlio, veggio che tu se' nobile e bella criatura quanto dir si puote al mondo. Io vi benedico, e 'l Signore Gesù Cristo vi benedica, e sì vi faccia grazioso in questo mondo, valente, saggio e ardito: chè io per te sono la più trista dama che al mondo sia; e per voi in grande dolore debbo morire; e io v'ho partorito senza veruno conforto in così selvaggio luogo. Sicchè, per ricordanza del mio dolore e della mia morte, ch'ella mi viene e io lo sento, io sì vi voglio porre nome, e voglio che in tal guisa tu sia appellato Tantri: ma chi ponesse il Tri dinanzi al Tano, sarebbe più bello nome, e per tale arebbe nome Tritan²⁵³.

A degna conclusione dell'inclinazione al gioco linguistico che pian piano si comincia a ravvisare come una delle caratteristiche principali dell'immissione della parola profetica nella *Tavola Ritonda*, il suo anonimo autore decide di recuperare, dalla matassa inestricabile della tradizione tristaniana, proprio l'episodio relativo all'anagramma del nome di Tristano (Tantris

²⁵⁰ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, p. 277.

²⁵¹ Cfr. A. Jolles, *Forme semplici* cit.

²⁵² *Ivi*, p. 122.

²⁵³ *Tavola Ritonda*, § XII, p. 43. Nel *Tristan en prose*, si leggeva: «Mes ta biauté me fera mout po de bien, car a morir m'estoit dou travail que je ai eü de toi. Triste vig ci, et en tristor acochai, et la premiere feste que je ai eüe puis que je acochai est torneé en tristor et en dolor. Et quant por tristece iés en terre venuz, tu avras de ta premiere aventure non; car de moi triste et de tristece seras apelez Tristans. Diex veille que tu uses de ta vie en reignor joie et en greignor bone aventure que ta nissance ne t'aportel!» (Curtis I, p. 126).

o Trantris, appunto), adoperato dal cavaliere “triste” per tenere celata la propria identità, nelle *Folies* così come in Thomas (nella ricostruzione fattane da Bédier), oltre che in Goffredo di Strasburgo e nella *Saga* norrena. Anche l’anagramma si inserisce all’interno di una concezione mistica della lingua, secondo la quale «ogni configurazione delle lettere dell’alfabeto, dotato di significati per gli uomini o meno, è un senso delle forze divine che vigono nell’universo»²⁵⁴. Nell’imporre al figlio un nome nel quale si iscriverà l’intera parabola della sua vita, è la stessa Eliabella a farsi profetessa di sventure: *nomen omen*, un nome che rappresenta un presagio, secondo una concezione che tende a legare inscindibilmente *res* e *verba*.

Come si comportano il *Tristano Riccardiano* e il *Tristano Panciatichiano* rispetto a questa profezia? Innanzitutto, essi indeboliscono la caratterizzazione della figura di Merlino, che se nella *Tavola Ritonda* è “imborghesito” e presentato come «uno cavaliere tutto disarmato, il quale cavalcava a guisa di grande varvassoro»²⁵⁵, nel *Riccardiano*²⁵⁶ e nel *Panciatichiano*²⁵⁷ è descritto semplicemente come «uno uomo a ccavallo»²⁵⁸. In secondo luogo, ed è questo forse il dato più interessante, sia il *Riccardiano* che il *Panciatichiano* omettono completamente il gioco di parole e l’anagramma relativo al nome di Tristano e, così facendo, tralasciano completamente l’aspetto profetico in esso contenuto; e questo nonostante il *Tristan en prose* presentasse un indovinello identico («Dame, ce dit Mellins, les choses que l’en a perdues, ne recoevre l’en puis. Mes ceste sera encore recovree»)²⁵⁹. Nel caso della *Tavola Ritonda*, l’indovinello viene trattenuto, e nella sua riscrittura («sappiate, reina, che le cose perdute non si possono già mai ritrovare. Ma io vi foe certa che lo re Meliadus si ritroverrà ancora; non

²⁵⁴ R. Bolelli, A. Zaccanti (a cura di), *Il ritorno della Sfinge ovvero come e qualmente una teoria errata della comunicazione ci seppellirà: intorno (e dentro) a una mostra di Nanni Menetti*, in AA. VV., *Parol. Quaderni d’arte e d’epistemologia (2005-2006)*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 36-69: «l’anagramma, grazie alla sua combinazione di lettere, trova poi un rapporto con la divinazione, ove abbiamo sia un modello fondato sull’enigma che uno fondato sulla combinatoria. Abbiamo infatti, da un lato l’oracolo, e abbiamo il Dio che parla tramite l’oracolo; dall’alto il Dio insuffla la sua voce nel corpo della Pizia producendo suoni che verranno interpretati dall’indovino. Abbiamo poi, dall’altro, il modello profetico della Sibilla, che ha la sua profezia su foglie scombinare, foglie da riordinare. E questo è un modello combinatorio che molto ha a che fare con l’anagramma e viene ricordato anche da Dante, quando, arrivato al culmine della sua visione, non riuscendo a ricordare ciò che ha visto poiché né la mente né la parola sanno catturare i confini di quella visione scrive, come sappiamo: “così la neve al sol si dissigilla, / così al vento nelle foglie levi / si perde la sentenza di Sibilla”» (*ivi*, pp. 68-69).

²⁵⁵ *Tavola Ritonda*, § XII, p. 42.

²⁵⁶ D. L. Hoffman, *Merlin* cit., p. 192: «Merlin makes brief appearances in [...] the *Tristano Riccardiano*, where he resumes his more traditional role: in the *Tristano Riccardiano*, he prophesies the encounter between Lancelot and Tristan at the *perron*, probably the most oft-told tale in the Italian popular tradition».

²⁵⁷ *Tristano Panciatichiano*, pp. 128 e 130.

²⁵⁸ *Tristano Riccardiano*, § II, p. 49.

²⁵⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 227, p. 125: «Dame, ce dit Mellins, les choses que l’en a perdues, ne recoevre l’en puis. Mes ceste sera encore recovree. [...] Je vos dis vraiment qu’il est sains et hetiez, et plus aese de cors qu’il ne pleroit a aucune gent. Mes une chose vos di je bien, que jamés nou verroiz».

per tanto che voi mai lo rivegiate»²⁶⁰) non si può escludere del tutto agiscono reminiscenze dantesche. Commentando il v. 50 del XV canto dell'*Inferno* «rispuosi io lui, mi smarrì in una valle», Boccaccio sottolinea l'importanza dell'impiego da parte di Dante del verbo 'smarrire' al posto del più consueto 'perdere' non è preferenza scevra di conseguenze:

E qui notantemente dice «mi smarrì», non dice «mi perde'», per darne a sentire che le cose perdute non si ritruovan mai, ma le smarrite sì, quantunque simili sieno alle perdute, tanto quanto a ritrovar si penano; e così coloro, li quali hanno perduta la diritta via per malizia o per dannazion perpetua, mai più in quella non rientrano; coloro che l'hanno smarrita per li peccati commessi, avendo spazio di potersi pentere e ravedere, la posson ritrovare e rientrare in quella e procedere avanti al disiderato termine. E, per ciò che di questi cotali era l'autore, che non era perduto ma smarrito nella selva, come di sopra è detto, dice «mi smarrì' in una valle»²⁶¹.

Non sfuggirà la sovrapposibilità del ragionamento presentato sia dalla *Tavola Ritonda*, che sottolinea come «le cose perdute non si possono già mai ritrovare», sia da Boccaccio, quando afferma che «le cose perdute non si ritruovan mai, ma le smarrite sì». Allo stesso modo Meliadus non è del tutto “perduto”: il suo smarrirsi nella foresta non corrisponde a una forma di “perdizione”, a una discesa volontaria nell'abisso del peccato, ma si tratta di uno smarrimento della propria identità indotto dal sortilegio creato dalla magia della Savia Donzella. Alla fata, che pratica un sortilegio capace di sospendere il tempo di Meliadus in una sorta di eterno presente, sottraendo uno dei personaggi al flusso temporale della storia, si contrappone il potere di Merlino che, capace di muoversi tra passato e futuro, si arroga il compito di agevolare il ritrovamento e dunque di reinserirlo nuovamente nella narrazione tristaniana, e conferma così il suo ruolo di *deus ex machina* della narrazione.

Come l'episodio di Nonfizata ha già dimostrato, le profezie nella *Tavola Ritonda* possono seguire molte vie. Quando Tristano raggiunge l'adolescenza, Governale, il cavaliere al quale Merlino ha affidato le cure e l'educazione di Tristano, invita il suo protetto a lasciare la casa paterna nel Leonis, e a partire alla volta della corte del re di Francia Fieramonte. Tristano accetta con gioia di intraprendere il suo *grand tour* di formazione. I due affrontano il viaggio e giungono alla corte del re Fieramonte, dove viene imbandita la tavola e servito un pasto degno del lignaggio degli ospiti che ad essa siedono. Tra i invitati c'è anche l'altezzoso Amoroldo d'Irlanda, al quale un folle della *maisnie* del re indirizza una profezia.

²⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § XII, p. 42.

²⁶¹ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. G. Padoan, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 670.

Allora uno folle della corte, lo quale era appellato Rocchetto, standogli presente, gli disse: - Amoroldo, Amoroldo *sire*, la bellezza e la prodezza di cotesto giovane²⁶² ti costerà ancora cara -. E lo Amoroldo di tali parole se ne *rise*; e lo re disse: - Amoroldo, io no 'l dico quanto per questa volta, ma per altre volte questo folle non disse mai parole che non fosse sentenza data: imperò le sue parole non si vogliono tenere a beffe. Chè sappiate, che mangiando l'altro giorno uno cavaliere qui di Norgales, egli gli donò una coscia di cappone; e ricevuta che 'l folle l'ebbe, disse: - Io la tolgo, imperò che mai voi non ne darete ad altrui -. E levandosi la mattina lo cavaliere, una donzella di questa corte andò a lui, e pregòlo che egli le mostrasse sua spada un poco in mano; e com'ella l'ebbe in sua mano, sie ferì il detto cavaliere con essa, e súbito lo trasse a fine -. E lo Amoroldo, ch'era pro' e franco, ebbe quelle parole per niente. E in ciò dimostra, che mentre che l'uomo è in gioventudine e in ricchezza e in franchezza, non si cura di cosa che addivenire gli possa: e in ciò falla molto, imperò che l'uomo non si accorge di quello che di súbito gli puote intervenire²⁶³.

Se le due parole 'sire' e 'rise' fossero messe a contatto, l'anagramma contenuto nella proposizione «Amoroldo sire [...] di tali parole se ne rise» rappresenterebbe l'efficace marca di una regalità che afferma se stessa al di sopra delle leggi divine racchiuse nella profezia, leggi delle quali Amoroldo si fa deliberatamente beffe²⁶⁴. La sua è una regalità immatura che, appiattendosi su un presente costellato di successi e riconoscimenti (*gioventudine, ricchezza e franchezza*), non si cura del futuro e si rifiuta di scrutare l'orizzonte per scorgere le nuvole che vi si addensano. È un riso di superiorità²⁶⁵ e, soprattutto, di giovanile incoscienza, che aggira il problema dell'annuncio di una disgrazia e insieme lo esorcizza.

Anche in questo caso, la profezia diventa motore e occasione di racconto, perché Fieramonte²⁶⁶ è spinto a inserire un aneddoto²⁶⁷, a raccontare un episodio passato (lo scetticismo punito del cavaliere di Norgales), nel quale quello attuale dovrebbe rispecchiarsi. È un aneddoto dalla funzione esemplare – e in effetti talvolta l'aneddoto mostra ampie

²⁶² Si riferisce a Tristano.

²⁶³ *Tavola Ritonda*, § XV, pp. 54-55. I corsivi sono miei.

²⁶⁴ Si veda a questo proposito J. Le Goff, *Ridere nel Medioevo*, in Id., *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 139-157. Le Goff ricorda che «nelle mani del re il riso è un modo di strutturare la società che lo circonda; non prenderà in giro chiunque, non scherzerà sempre allo stesso modo» (*ivi*, p. 147).

²⁶⁵ J. Le Goff rievoca, tra le teorie alle quali Freud aveva potuto ricondurre gli scritti a lui precedenti sulla natura del riso, «la teoria della superiorità, cioè la teoria per cui colui che ride cerca essenzialmente di dominare attraverso il riso un interlocutore o qualcuno di fronte a lui; si tratta di un riso di dominio, di superiorità» (*ivi*, p. 151).

²⁶⁶ La riscrittura dell'episodio contenuta nella *Tavola Ritonda* offre, tra l'altro, un interessante squarcio sull'atmosfera conviviale che regnava nelle tavolate medievali: i racconti servivano a intrattenere gli ospiti, che venivano a loro volta stimolati a narrare storie curiose, divertenti, con le quali veniva messo in risalto lo spirito di colui che raccontava. Ed è significativo che A. Montandon (*Le forme brevi* cit., p. 120) ci riferisca che Cicerone chiamava *salinas* queste storie argute e divertenti, che nel Medioevo accompagnavano le speziate e saporite portate medievali.

²⁶⁷ J. Le Goff, *Ridere nel Medioevo* cit., p. 119: «Max Dalizsch definisce l'aneddoto come una storia breve senza peripezie secondarie che tratta di una singola persona e nella quale, attraverso tratti individuali di comportamento e di linguaggio, si caratterizza una personalità o i segni distintivi di un gruppo umano. È essenziale che questa storia si fondi su un dato storico o almeno che abbia una pretesa di autenticità».

superfici di sovrapposizione all'*exemplum*, di cui, nella pretesa all'autenticità, può ricoprire il campo d'azione²⁶⁸ – poiché istituisce una relazione tra due eventi simili per forma, contenuto e conseguenze. Nel raccontare tramite l'aneddoto, il re Fieramonte fornisce al lettore la chiave dell'enigma: anche in questo caso si tratta di una predizione di morte.

Oltre alla funzione esemplare, nell'aneddoto è interessante anche la caratterizzazione sociale. Ci restituisce l'immagine di una società macchiata da fatti di sangue, in cui le fanciulle non sono sperdute damigelle che attendono di essere salvate, ma risolte e spietate esecutrici di una volontà (non è specificato se propria o altrui), perfettamente inserite in un'etica che ripara alle onte con la violenza e che ottiene i propri scopi anche con l'inganno. Il gioco qui è tra la verità della profezia pronunciata e l'inganno con il quale la profezia può trovare esplicazione e applicazione. Quello che sembra un gioco galante, l'atto del mostrare la spada, che accende la vanagloria e la spacconeria del cavaliere che la possiede, incurante della predizione, si rivela lo strumento della vendetta.

Nel *Tristano Riccardiano*²⁶⁹ e nel *Tristano Panciaticiano*²⁷⁰, la profezia sull'Amoroldo è narrata in modo molto simile, anche se variata su alcuni punti che meritano attenzione. Vengono mantenuti gli elementi di colore della scena del banchetto, che risaltano con particolare evidenza nell'atmosfera generalmente rarefatta e stilizzata dei romanzi, così come la struttura *enchassée* data da una profezia inserita all'interno di un'altra profezia. L'aneddoto della damigella omicida e del cavaliere di Norgales è però arricchito tramite l'inserimento del motivo del *don contraignant*²⁷¹.

E la mattina levandosi lo cavaliere e lavandosi le mani, venne una damigella e disse: “Cavaliere, donami uno dono”. E lo cavaliere disse: “Domanda cioe ke-tue vogli”. Ed ella disse: “Donatemi la vostra ispada”. E lo cavaliere igliele fece dare, e la damigella prese la spada e mozzoe la testa a lo cavaliere²⁷².

La fanciulla chiede che le venga offerto un dono, e il cavaliere, com'è nelle leggi della cortesia, si impegna a soddisfare qualsiasi richiesta verrà avanzata. Ottenuta la promessa, la damigella chiede in dono la spada, con la quale mozzerà la testa al cavaliere²⁷³. Mentre nella

²⁶⁸ *Ivi*, p. 120.

²⁶⁹ *Tristano Riccardiano*, § VI.

²⁷⁰ *Tristano Panciaticiano*, § 94, p. 142.

²⁷¹ J. Frappier, *Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age*, in «Travaux de Linguistique et de Littérature de l'Université de Strasbourg», 7, 1969, pp. 8-44 (rist. in Id., *Amour Courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 225-264).

²⁷² *Tristano Riccardiano*, § VI, p. 61.

²⁷³ Il fatto che, nel racconto della *Tavola Ritonda* e in quello del *Tristano Riccardiano*, possano esserci delle allusioni a una violenza perpetrata ai danni della fanciulla è, nella versione fornita dal *Tristano Riccardiano*, resa evidente dall'atto di decapitazione, che richiama il mito, molto diffuso nel Medioevo, di Giuditta e Oloferne, e che tradizionalmente risulta simbolicamente legato all'evirazione. Per un'originale rilettura del legame tra

Tavola Ritonda le modalità dell'uccisione non vengono specificate, nel *Tristano Riccardiano* il racconto è reso più crudo tramite l'immissione di dettagli macabri. L'immagine femminile che viene richiamata alla memoria, per quanto scarna nella rappresentazione, è quella di una donna libera che si vendica di un torto sfoderando le armi della seduzione e dell'inganno. Al *don* della spada segue il motivo, anch'esso tradizionale, del *guerdon*, la ricompensa che accompagna come contropartita l'accoglimento del dono. La violenza insita nella scena risulta amplificata dal fatto che, in questo caso, il cavaliere che riceve il *guerdon* non è libero di rifiutarlo, ma è costretto a subirlo. In questo senso il modo in cui tale motivo risulta declinato nel *Riccardiano* è del tutto anti-cortese²⁷⁴. Né sembra privo di ricadute questo collegamento tra parola obbligente e parola profetica. La situazione psicologica nella quale esse si calano è ascrivibile allo stesso ordine: chi pronuncia la profezia, così come chi richiede il dono obbligente, è già in possesso della chiave di soluzione dell'enigma e pianifica un'attività futura che immancabilmente si verificherà. Ma in entrambi i casi, la profezia e il dono obbligente possono intervenire a spezzare, in quanto squarcio sul futuro, la catena degli eventi: chi viene sollecitato a concedere il dono, se non può realmente rifiutarsi del tutto perché ne andrebbe della propria onorabilità, può però porre delle condizioni che ne limitino la portata. Il dono obbligente, al pari della profezia, si fa dunque veicolo di una parola che incamera un'idea di irreversibilità, una parola capace di racchiudere e di sancire un destino.

Oltre che per il tramite di un folle, figura che tradizionalmente attinge in maniera privilegiata alla dimensione del sacro²⁷⁵, la profezia nella *Tavola Ritonda* si manifesta anche sotto la forma del sogno. Tristano, ormai cresciuto, si trova alla corte d'Irlanda e, per conto del re Marco, ottiene dal re Languis, il padre di Isotta la Bionda, sempre attraverso il meccanismo del *don contraignant*, la mano della figlia. Languis tuttavia insiste perché Isotta vada in moglie a Tristano, «uomo perfetto, gentile e di grande lignaggio, savio, colli begli costumi, colla molta prodezza; oltra misura bello e meglio fatto che altro cavaliere»²⁷⁶. Ma Tristano ha contratto un impegno con il re Marco ed è irremovibile dalla sua richiesta. Alla

decapitazione e castrazione e dell'opposizione maschile-femminile, si veda H. Cixous, *Castration or Decapitation?*, in R. Ferguson, M. Gever, T. T. Minh-ha, C. West (a cura di), *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1990, pp. 345-356.

²⁷⁴ In linea generale si può affermare che sempre, in quanto manifestazione di generosità estorta e concessa in modo imprudente e senza alcuna riserva, il *don contraignant* sia difficilmente compatibile con lo spirito cavalleresco e cortese (cfr. J. Frappier, *Le motif du don* cit.).

²⁷⁵ Il legame tra follia e profezia risulta già istituito nel mondo filosofico greco. U. Galimberti (*Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992) ricorda che Platone, nel *Fedro*, distingue quattro forme di divina follia «a ciascuna delle quali è preposta una divinità: Apollo per la follia profetica, Dioniso per la follia iniziatica, le Muse per la follia poetica, mentre la quarta, la più eccelsa, è sotto l'influsso di Afrodite e di Amore» (*ivi*, p. 175). Sempre nel *Fedro* Platone, «collegando la *mania* alla *mantica* [...] compone la follia apollinea con l'arte della divinazione» (*ivi*, p. 195).

²⁷⁶ *Tavola Ritonda*, § XXXII, p. 114.

fine Languis, dopo molte insistenze, per non venir meno alla promessa fatta, sarà costretto a concedere che Isotta quale promessa sposa al re Marco. Non per questo egli rinuncia a esprimere il proprio disappunto:

E lo re, vedendo che altro non potea fare, siè prende Isotta per la mano, e si la dona a Tristano, dicendo: - Io ve la raccomando, però che allo re Marco è ella male investita; chè, per la mia fè, ello no' è degno d'averie sie fatta derrata. E priega Iddio ch'ella di lui tosto rimanga disciolta²⁷⁷.

Languis, profondamente scosso e turbato, va a riposare. Nel torpore del sonno, le preoccupazioni e le ansie per il destino che attende la figlia prendono corpo in un enigmatico sogno che un astrologo sarà chiamato a decifrare.

E venendo la notte, lo re Languis s'andò a riposare; e dormendo, ed egli sognava che la sua figliuola sedeva in una sedia d'avorio e di cristallo, e teneva in sua testa una corona tutta d'oro e di pietre preziose, e che tutta gente le faceva grande onore: e pareva che Tristano venisse, e allora prendeva la corona che Isotta avea, e si la percoteva in terra; e appresso la spogliava ignuda, e la si metteva innanzi, e menavala in contradio d'ogni ragione. E venendo al mattino, lo re Languis chiama uno suo stolago, lo quale era appellato Segrelos lo Foresto; cioè messer Ugo. E lo re gli conta sua visione; ed e' disse: - Sire, sacciate che se voi mandate Isotta in Cornovaglia, ella sofferrà lo maggiore disonore del mondo -. E lo re Languis di ciò ebbe grandissimo dolore; non per tanto ch'egli volesse però Tristano crucciare. Ma, secondo che si truova nello libro di messer Gaddo, la visione dello re fue vera e certa; chè dice che Isotta sedea in una sedia d'avorio e di cristallo; imperò che Isotta era, si può dire, cristallo, cioè di bellezze; pulita come zaffino, colorita come bella grana, pura, senza macula; ed era la più bella e la più leggiadra e avvenente donzella che si potesse già mai trovare, o che natura mai facesse: ed era avorio in ciò, ch'era frigida di virginità, chè mai nel suo còre giammai ella non avea ricevuto niuno rio pensamento. E dice la visione, che Tristano le levòe la corona di testa; e cosìe fue la verità. Sì come l'oro è sopra ogni metallo, così è il capo sopr'ogni membro: cosìe la verginità che Tristano prese da Isotta, era sopr'ogni altra virtù, cioè in bellezza e in piacevolezza, in cortesia; cogli onesti costumi e con soave parlare e collo angelico mirare, preziosa margherita; e fue veramente la più perfetta, cioè in bellezze, che non si trovasse, nè che dopo lei ancora venisse. E dice che Tristano la spogliòe ignuda, e cosìe fue la verità; chè piacque all'uno e all'altro; e fue manifesto e fue senza niuno inganno. E l'uno levòe la corona di capo all'altro, cioè la memoria e la volontà; chè in altro non pensavano che in piacere e dilettere l'uno a l'altro; e non fue mai veruno che il loro amore potesse dipartire²⁷⁸.

Il sogno qui descritto è presente solo nella *Tavola Ritonda*, e manca nell'intera tradizione dei *Tristani* italiani. Lo spunto doveva essere stato fornito al compilatore toscano dal *Tristan en prose*, dove si descrive una *avision mout merveilleuse e plaine de grante senefiance* che

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 114-115.

turba profondamente il sonno del re Anguins, identica nella struttura a quella della *Tavola Ritonda*, ma priva della simbologia legata alle pietre²⁷⁹. La sedia sulla quale siede Isotta nel sogno di Languis narrato dal compilatore della *Tavola*, infatti, è realizzata con l'avorio e il cristallo, ad indicare che i materiali preziosi, candidi come la purezza incontaminata di Isotta, sono i basamenti sui quali poggia l'intera vita di Isotta. La testa è incoronata da un diadema fatto d'oro e di gemme, che Tristano le toglierà dal capo insieme ai vestiti. Spiega l'astrologo che questo atto equivale a privarla di ogni decenza, ogni pudore, ogni ricchezza. Ma il processo, nella *Tavola Ritonda*, è descritto come reciproco: anche Isotta infatti toglie a Tristano quello che ha di più caro, cioè la memoria e la volontà, come già era accaduto al padre Meliadus quando era caduto nella trappola incantata ordita dalla Savia Donzella.

Questo tipo di simbologia mobilitata dal sogno interviene a complicare e ad arricchire il quadro della riflessione sulla letteratura presente nella *Tavola Ritonda*. Se il termine *visione*²⁸⁰ rimanda a quella produzione paraletteraria, tuttora vitale, costituita dai libri sull'interpretazione dei sogni (letteratura oniromantica), molto diffusi all'epoca, il richiamo all'interpretazione da attribuire alle gemme sottintende la conoscenza dei lapidari, due ulteriori manifestazioni che la *Tavola Ritonda* offre del meraviglioso profetico²⁸¹. La presa di distanza dalla dimensione irrazionale del meraviglioso è attestata dal fatto che la profezia è

²⁷⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 441, p. 217: «il li fu avis qu'il veoit sa fille Yselt en une sale ou il avoit si grant peple que ce estoit merveille. Et toz li peuple en faisoit joie et feste grant, et li asseoient une corone d'or en sa teste, et puis li basoient ses piez en senefiance de subjection. La ou ele estoit en cele joie et en cele feste que toz li pueples l'aoroit, atant ez vos de l'autre part Tristan venir, mat et pensif et correlié par semblément trop durement. Et la ou il voit Yselt, il s'en vet cele part grant erre, et li oste la corone de la teste, et la flatissoit encontre terre si felenessement qu'il la despeçoit en plus de cent pieces. Et puis prenoit Yselt et la despoilloit tote nue dusqu'a la chemise, et la menoit fors dou palés. Et toz li pueples crioit après li: "Veez la deleauté Tristan! Veez la deleauté Tristan!" Et il ne responoit onques, enz en menoit totevoies Yselt, tant dolente que nus ne la veist qui ne deüst: "Diex, quel domaige d'Yselt!" Et li rois Mars meïsmes en apele Tristan, son neveu, traïtor et desleal».

²⁸⁰ Termine che, secondo M.-J. Heijkant (*Introduzione alla Tavola Ritonda*), rimanderebbe alla reale capacità premonitrice dei sogni della *Tavola Ritonda* rispetto a quelli presenti nel modello francese del *Tristan en prose*, dove, di fatto, sono un modo alternativo per rappresentare le angosce dei personaggi. J. Le Goff (*Le christianisme et les rêves (II^e-VII^e siècle)*), in T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 265-316; trad. it. *Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)*, in Id., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 141-208) fa notare che non si deve dimenticare che già nella tradizione onirica biblica si faceva distinzione tra «visione chiara e sogno da interpretare, che corrisponde in genere, ma non sempre, alla contrapposizione tra *visio* e *somnium* nella Vulgata» (*ivi*, p. 143). Non sembra che la *Tavola Ritonda* mostri coscienza di questa distinzione, mentre pare che li alterni come sinonimi. Per un'analisi dettagliata della complessa fenomenologia dell'attività onirica e della produzione letteraria oniromantica, si vedano S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; trad. it. E. D'Incerti, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996; e A. Corbellari, J.-Y. Tilliette (a cura di), *Le rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.

²⁸¹ F. Stella, *Il meraviglioso nella cultura occidentale*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo. Barbari, Cristiani, Musulmani*, Milano, EncycloMedia, 2010, pp. 477-480: «quello che noi chiamiamo meraviglioso o fantastico è per i medievali una delle dimensioni del soprannaturale, inteso a sua volta come una delle forme del reale: gli studi recenti da Le Goff in poi ne accettano l'articolazione in meraviglioso soprannaturale (*mirabilis*), testimoniato soprattutto dai bestiari e geografia fantastica, magico (*magicus*), nel quale spesso emergono credenze folcloriche e demoniache, e cristiano (*miraculosus*), attestato soprattutto nelle vite dei santi» (*ivi*, p. 477).

incastonata in una dimensione onirica, ma anche in questo caso è necessario chiamare in causa un astrologo, una figura che possa mediare tra l'umano e il divino. Interessante il nome scelto per l'astrologo, Segrelos lo Foresto, quasi a voler sottolineare la condizione di ferinità selvaggia di chi, come già il Merlino *Silvester* raffigurato nella *Vita* di Geoffrey di Monmouth, amplifica nel contatto diretto con la natura le proprie capacità profetiche. Allusione colta dalla quale il compilatore toscano non manca di prendere le distanze con la consueta ironia, ribattezzando l'astrologo con il "secondo nome" di *messer Ugo*, decisamente più prosaico. Le parole di Segrelos non sono infatti sufficienti da sole per autorizzare l'interpretazione del sogno proposta dall'astrologo, legittimata grazie al consueto ricorso all'autorità del libro di messer Gaddo, che, come vedremo più avanti, introduce nel romanzo un movimento a spirale che dalla letteratura parte, nella letteratura si avvolge, per poi, infine, tornare su di essa, attraverso un finto gioco di fonti.

La profezia, nella *Tavola Ritonda*, si interseca dunque con forme brevi e giochi linguistici, come l'anagramma, l'indovinello o l'aneddoto. Questi sono solo alcuni dei numerosi esempi del confluire delle forme brevi nel nostro romanzo, dove compaiono anche proverbi, lettere, sonetti. Scrittura lapidaria, appunto, viene definita la pratica dello scrivere ellittico. E non potrebbero essere meglio definite se non come "lapidarie" proprio le profezie che, nella *Tavola Ritonda* così come nel *Tristan en prose*, vengono intagliate da Merlino sui petroni.

A causa della confusione che imperversa nel reame del Leonis per via della sparizione di Meliadus, Merlino chiede che venga indetto un consiglio, nel corso del quale rassicura i presenti circa la condizione di salute di Meliadus e del piccolo Tristano appena nato. Vengono dunque inviati dei cavalieri per liberare Meliadus dalla prigionia in cui l'ha costretto la Savia Donzella, mentre Merlino si reca a cercare Tristano con Governale. Nel mezzo della foresta Merlino e Governale incontrano il primo Petrone, una grande pietra eretta dallo stesso Merlino, che reca un'iscrizione profetica:

- Qui s'assembleranno, di loro condizione e di loro reggimento, tre prodi cavalieri -. E Merlino disse: - Governale, sappiate quello che quelle lettere dicono? - E Governale disse: - Certo, io l'ho lette, non per tanto che io sappia chi saranno i tre prodi cavalieri novelli -. E Merlino disse: - Sappiate, Governale, che gli tre prodi cavalieri che parlano le lettere del petrone e quivi sono, che l'uno sarà Lancialotto, e l'altro lo prencipe Galeotto, e lo terzo sarà messer Tristano -²⁸².

Nel *Tristan en prose*, il petrone incamerava già anche i nomi dei cavalieri: «“Ci vendront li troi bon chevalier. A ceste fontaine assembleront il, et i tendront lor parlement de la fiere

²⁸² *Tavola Ritonda*, § XIII, pp. 45-46.

beste”. Après avoit letres qui disoient: “Galaaz, Lanceloz, Tristanz”»²⁸³. Oltre alla constatazione che nella *Tavola Ritonda* il cavaliere Galaad diventi Galeotto anziché Galasso, come sarebbe stato corretto, andrà soprattutto osservato come il personaggio di Merlino, che nel *Tristan en prose* dà voce alla profezia, spiegandone il senso, venga sostituito in questa funzione dal narratore nella *Tavola Ritonda*.

Ma se alcuno mi domanderà in che maniera gli tre novelli cavalieri s’assembleranno al detto petrone, io dirò secondo che ho trovato nel buono libro, cioè nella fontana di tutte l’altre storie che della Tavola si leggono; lo quale libro si è di messer Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia; e il detto libro si è al presente di messer Garo, o vero Gaddo de’ Lanfranchi di Pisa. Il quale libro dirà e dimosterrà cosie veramente, sì come questo fue il detto petrone là dove s’assemblavano li tre novelli cavalieri della bestia selvaggia. Ciò volse a dire Merlino quando edificò la Tavola Ritonda, e di persona che dee avere lo pro’ cavaliere errante, ch’è lo primo petrone, cioè lo primo fondamento che ’l dee avere in sé lo cavaliere lo quale si diletta d’essere pro’: ciò ch’elli dee avere in sé innamorato lo cuore, e appresso esser onesto e cortese e leale. E a queste persone sie s’assemblano li tre cavalieri ch’io detto v’ho; ed avèno questo fondamento d’amore e di cortesia; ma tanto fallorono, ch’eglino furono novelli; cioè che nello loro amare non furono celati nè savi, imperò che furo cavalieri della bestia selvaggia; chè si come la bestia selvaggia usa suo diletto disordinatamente, non riguardando altro parentado, cosie li tre cavalieri usarono loro amore; e sì come nella storia si dice e legge, en ciò furono novelli e non savi. Messer Tristano veramente fue di questo scusato per lo beveraggio amoroso, e per più ragioni che di lui si leggono²⁸⁴.

Alla concisa e densa profezia scolpita nella pietra «Qui s’assembleranno, di loro condizione e di loro reggimento, tre prodi cavalieri», segue la delucidazione volontariamente fornita dal narratore ai suoi lettori sulla identità dei cavalieri il cui destino è quello di incontrarsi presso quel Petrone. È completamente venuta meno l’oscurità tipica delle profezie e con essa la fiducia nelle possibilità – che il linguaggio profetico è per sua stessa natura tenuto a possedere – di fornire e proiettare un messaggio sul mondo, la sua storia, il suo stato attuale e futuro.

La ripresa del genere oracolare in ambito romanzesco ci conduce verso una riflessione sulle modificazioni e sul processo di risignificazione subito dalla fisionomia del lettore al quale il testo si rivolge. L’impegno richiesto da un testo profetico al proprio lettore dovrebbe infatti essere doppio, perché ad un primo livello di literalità si dovrebbe accompagnare

²⁸³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 236, p. 128.

²⁸⁴ *Tavola Ritonda*, § XIII, pp. 45-46.

necessariamente la fatica e lo sforzo dell'interpretazione, prevista e sottintesa dalla profezia²⁸⁵.

Anche sotto questo punto di vista, la *Tavola Ritonda* abbassa sensibilmente la posta in gioco. Merlino è profeta e il narratore il suo diretto esegeta. Merlino profetizza e il narratore, che si presenta chiaramente come *deus ex machina*, predice; nel far questo, contemporaneamente chiosa, parafrasa, commenta. I due livelli enunciativi, quello della profezia e della corrispondente glossa esplicativa, convivono fianco a fianco in una condizione di pressoché totale simultaneità per il lettore.

La menzione di Gaddo de' Lanfranchi nella *Tavola Ritonda* serve a piegare ancora una volta la profezia a una strategia discorsiva incentrata sulla riflessione intorno alle potenzialità illusionistiche e ingannevoli insite nel linguaggio. È chiaro che la fonte da cui discende l'autorità da attribuire alla letteratura di stampo oracolare sarà da ricercare sempre e comunque al di fuori del libro di profezie: così la veridicità dei vaticini politici pronunciati da Merlino nell'*Historia Regum Britanniae* va rinvenuta negli avvenimenti storici che esse predicano. Ma l'anonimo della *Tavola* compie un passo ulteriore: fonte d'autorità per le profezie del Merlino della *Tavola Ritonda* è un libro. Un cerchio vertiginoso di rimandi e richiami che si specchiano gli uni negli altri accompagna questa predizione, che squarcia violentemente il velo dell'illusione mimetica – clausola imprescindibile nel patto che il lettore contrae con il libro e il narratore nel momento in cui si accinge a leggere – spalancando la porta verso una vera e propria riflessione metatestuale. Semplice figurina di carta, come quei protagonisti dei fumetti ai quali in alcune strisce è consentito di dialogare con i loro disegnatori, Merlino è una pedina all'interno di un complesso marchingegno narrativo, grazie al quale si può giocare con abilità tra l'ipotesto extradiegetico e l'ipertesto finzionale.

L'effetto di rimpallo tra l'interno e l'esterno del libro è confermato dal gioco paronomastico *fonte-fontana*. La *fontana de Lionne*²⁸⁶, presso la quale sorge il primo Petrone sul quale sono intagliate le parole dell'iscrizione profetica, è inserita a orientare la narrazione, poiché richiama evidentemente il Lionis, il reame di cui è signore Meliadus e dunque Tristano. È proprio sulla figura di Tristano, protagonista indiscusso della *Tavola Ritonda*, che l'anonimo fa convergere gli innumerevoli fili della narrazione. È dunque lui, tra i migliori tre il cui incontro è predetto nel Petrone, il cavaliere al quale viene dato maggiore risalto nella *fontana di tutte l'altre storie che della Tavola si leggono*, cioè nel *buono libro*, quella *fonte*

²⁸⁵ È quello che si rinviene nell'archetipo del genere, nelle profezie dell'*Historia Regum Britanniae*, come sottolinea G. Veyssseyre quando dice che Geoffrey di Monmouth «a placé dans son texte de multiples adjutants destinés à simuler, chez son lecteur, l'activité herméneutique» (*Metre en roman les prophéties* cit., p. 140).

²⁸⁶ *Tavola Ritonda*, § XIII, p. 45.

alla cui *auctoritas* si appella Merlino e alla quale demanda ogni responsabilità. Nella *Tavola* si ravvisa esattamente il processo inverso rispetto a quello compiuto nell'*Historia*: se Geoffrey di Monmouth assegnava a Merlino il pieno controllo sulle proprie parole²⁸⁷, qui la palla rimbalza dall'interno della finzione dell'universo narrativo verso l'esterno extradiegetico. Il rimando all'*auctoritas* di un libro che sovrasta il profeta e che sussume e anticipa, anche cronologicamente, la sua profezia, immette nel romanzo una diversa concezione del tempo della divinazione rispetto a come lo si poteva concepire nella letteratura profetica. Se il profeta è intermediario nel presente di un discorso che pertiene al futuro, le pietre ch'egli incontra, che esibiscono già una profezia che egli deve solo leggere, così come il libro da cui le sue stesse profezie traggono fondamento, sono simili a dei monumenti commemorativi che funzionano attraverso un meccanismo al rovescio: non attivano il ricordo di memorie storiche passate, ma visualizzano la glorificazione di un fiore della cavalleria che ancora deve venire. L'originalità della *Tavola Ritonda* risalta maggiormente se ci spostiamo sui testi degli altri due *Tristani*. Il *Riccardiano* e il *Panciaticiano*, molto simili tra loro, mostrano di non cogliere le prospettive metatestuali insite nel gioco dell'*adnominatio* e infatti la fontana e il petrone si fondono in un luogo unico, la fontana del petrone, con ciò perdendo l'effetto di specularità.

Inoltre, nel luogo testuale in cui la *Tavola Ritonda* aveva inserito la digressione sul *buono libro*, il *Riccardiano* e il *Panciaticiano* preferiscono, dal canto loro, dilatare la figura di Tristano:

Queste parole ierano iscritte in quello petrone de la fontana. – Questo tuo signore Tristano ke tue avrai in guardia, fie uno di questi tre cavalieri de' migliori del mondo, e·ffie sie grazioso, k'ongn'uomo si l'ameræ. E queste parole t'ò io dette perké tue abie buona guardia, ké ancora faræ bisogno a molte dame ed a molte damigelle, e molti cavalieri sî saranno kampati da morte per la sua prodezza –²⁸⁸.

Il discorso diretto qui riportato è pronunciato da Merlino subito dopo la profezia. Merlino spiega che la ragione per la quale ha voluto rivelare l'identità dei migliori cavalieri è legata al ruolo di precettore del quale investe Governale. Nel *Tristano Riccardiano* e nel *Tristano Panciaticiano*, dunque, lo scioglimento dell'enigma contenuto nella profezia serve semplicemente ad avallare l'investitura di Governale a padre putativo di Tristano e a far risaltare l'importanza, le qualità e il valore del cavaliere novello.

²⁸⁷ J. Abed, *La traduction* cit., p. 84: «L'istance énonciative, dans ces prophéties, n'est pas l'auteur ou ses éventuels substitués, mais la bouche du prophète elle-même. Le "je" du scribe n'intervient ainsi que pour disparaître aussitôt qu'il est apparu, sinon dans ce rôle neutre du traducteur scrupuleux et humble».

²⁸⁸ *Tristano Riccardiano*, § III, p. 52.

Al contrario, la citazione contenuta nella *Tavola Ritonda* di ciò che viene riportato nel libro di Viero di Guascogna e di Gaddo de' Lanfranchi è funzionale non solo a confermare il carattere veridico della profezia, ma aggiunge ad essa nuovo contenuto. Il *libro*, infatti, asserisce che quello che si trova presso la fontana è *il detto petrone là dove s'assembraano li tre novelli cavalieri della bestia selvaggia*. L'applicazione del meccanismo dell'*amplificatio*, grazie alla quale sappiamo che i prodi cavalieri novelli sono definiti cavalieri della bestia selvaggia, potenzia ed espande l'effetto deformante della metatestualità. Il riferimento ad una condizione di ferinità animalesca potrebbe ricordare da lontano il lessico "bestiale" al quale attingono largamente le profezie, con il loro corredo polisimbolico di animali bizzarri e mostruosi, ma non è questo l'intento che si nasconde dietro questa definizione. L'aggettivazione usata nella *Tavola Ritonda* deve invece essere ricondotta in seno al mondo dei valori cavallereschi e cortesi. In prima istanza il termine *selvaggio* fa riferimento alla condizione dell'erranza dei cavalieri solitari del nostro romanzo, spesso isolati in lande remote e disabitate; in secondo luogo, fornisce l'occasione per avviare una vera e propria riflessione sulla natura dell'amore. È definito selvaggio il cavaliere la cui perfezione è inficiata da una certa ingenuità ed immaturità amorosa, quando l'esperienza erotica risulta caratterizzata da una dismisura, che porta i cavalieri ad usare il loro *diletto disordinatamente, non riguardando altro parentado*. Il primo petrone simboleggia le qualità che sono connaturate al buon amante e al prode cavaliere: deve avere il cuore innamorato, *esser onesto e cortese e leale*, e possedere quel contegno e quella compostezza decorosa che costituiscono tappe imprescindibili lungo il percorso di perfezionamento individuale e amoroso previsto dal meccanismo della *quête*. *In extremis* arriva, però, l'assoluzione per l'eroe principale del libro, Tristano, il cui essere *novello* e poco savio è del tutto mondo da colpe, non essendo in lui indizio della volontà di praticare un amore ancora acerbo, ma un effetto indotto, conseguenza dell'assunzione del filtro amoroso.

Questo petrone non è peraltro l'unico che Merlino dissemina lungo il romanzo. Quasi in fine di testo, infatti, ne sono ricordati ben sei:

Li maestri delle storie pongono, che profetezzando Merlino dell'opera della Tavola Ritonda, si dificò in questo mondo sei petronei principali. Lo primo fu i' Leonis, là dove si dice: - Qui s'assembleranno gli tre cavalieri della bestia selvaggia -. El secondo fu in Cornovaglia, là dove fu la prima battaglia in fra Lancialotto e Tristano. El terzo fu in Longres, là dove era la spada e la lancia fitta. Lo quarto fu nella Valle Perigliosa, lo quale diceva: - Cavaliere trapassante -. Lo quinto fu nella Valle Scura, là dove Tristano

combattè con Lancelotto, credendo combattere co' Palamides. Lo sesto fu questo, là dove Lancialotto arrivò al presente in Norgales²⁸⁹.

I segni profetici, sotto forma di testi scritti e di messaggi da codificare, sono sparsi lungo tutto il percorso attraverso il quale si snodano le avventure dei personaggi. Arrivati in fine di libro, ora questi monumenti possono assumere una funzione celebrativa e commemorativa; nella loro originaria volontà di dissipare le nebbie che avvolgono l'avvenire, a posteriori, i petroni introducono una dimensione storica, che mira alla glorificazione e alla eternazione delle gesta dei personaggi che in quei luoghi hanno dato prova di sé e del proprio valore. Attraverso la fissazione sulla dura pietra, la profezia assume una concretezza tangibile, che si offre alla vista e al tatto.

Come le tavole della legge nella tradizione ebraica rendevano manifesta e divulgavano la parola di Dio, consegnandola sulla pietra al popolo eletto, e fissando le coordinate morali ed etiche del percorso che le tribù di Israele sarebbero state chiamate a compiere, allo stesso modo le profezie merliniane intagliate nei petroni fissano le tappe della narrazione, la suddividono in tempi e luoghi, la strutturano entro un reticolato geografico e cronologico. I luoghi in cui sono collocati i petroni corrispondono ai quattro reami al centro dell'intreccio, cioè il Leonis, di cui sono signori Meliadus e Tristano, la Cornovaglia, governata dal re Marco, il reame di Longres, dove hanno sede la corte di Artù e la Tavola Rotonda, il regno di Norgales, cioè il reame di Francia sotto l'egemonia del re Ferramonte. Questi reami sintetizzano la geografia della porzione "civilizzata" e cortese, il mondo della cultura, dal quale si parte, ma al quale sempre si vuole fare ritorno. La menzione della Valle Perigliosa e della Valle Scura, luoghi dai quali chi entra rischia di non uscire più o di non uscire vivo, abitate da giganti, signori prepotenti e punteggiate da castelli inespugnabili, rimandano invece al carattere meraviglioso delle *aventures* contenute nella *Tavola Ritonda*. Queste valli e i passi pericolosi sono eccentrici rispetto al mondo civilizzato, si collocano al suo margine o nelle zone d'ombra tra un reame e l'altro, non ancora mappate o conquistate. Esse riproducono su larga scala quella foresta-deserto nella quale J. Le Goff scorgeva il luogo d'elezione in cui i romanzieri medievali amavano collocare prove e avventure²⁹⁰. Instaurata dunque nel romanzo una dialettica centro-periferia, o meglio tra i diversi centri e le corrispondenti zone liminari e marginali, i petroni riconducono l'insieme delle vicende a una superiore unità. La disseminazione di segni e petroni recupera, inoltre, un aspetto della figura di Merlino così come era stata elaborata nella leggenda. Già nella tradizione che lo pone all'origine del noto

²⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § CXXVI, p. 491.

²⁹⁰ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 25-44.

monumento di epoca neolitica conosciuto con il nome di Stonehenge, a Merlino era attribuita una funzione costruttrice, una predisposizione “edilizia”²⁹¹. La parola profetica si tramuta in una parola “edificante” nel senso pieno del termine, e viene tematizzata all’interno della *Tavola Ritonda* nel momento in cui Merlino la adopera come strumento organizzativo della narrazione, al servizio dell’architettura dell’edificio romanzesco.

Inscindibilmente legato alla produzione letteraria di natura profetica, il personaggio di Merlino conserva il proprio primato nella pratica divinatoria anche nella migrazione che compie verso la tradizione dei *Tristani* italiani, per quanto il quadro entro il quale confluisce il genere oracolare si faccia decisamente mosso e complicato nelle grandi compilazioni in prosa italiane.

Innanzitutto, la galleria delle figure profetiche si affolla di personaggi appartenenti a categorie diversissime. Pratica l’arte della negromanzia la dama saracena Nonfizata; è veggente ed indovino il folle Ugo, in arte Rocchetto, della corte di Fieramonte; è uno specialista nella scienza dell’astrologia l’esegeta oniromantico Segrelos lo Foresto. In queste figure di “diversi” (una donna saracena, un folle visionario, un sapiente illuminato) si moltiplica e si rifrange, come attraverso un prisma, l’immagine dell’austero e autorevole carisma di Merlino, i cui interventi profetici, siano essi intagliati nella roccia o ricavati da un libro, frutto di visioni o di sogni, rappresentano, nei casi analizzati, una sorta di condensatore e di acceleratore delle potenzialità narrative.

Persa completamente la dimensione politica che aveva costituito una delle marche imprescindibili del genere oracolare, l’anonimo della *Tavola Ritonda*, in modo più compiuto ed incalzante rispetto agli altri due *Tristani*, riesce ad approfittare dei luoghi testuali in cui sono inseriti i vaticini per attivare originali strategie discorsive e linguistiche. Le zone immediatamente precedenti o successive ai punti in cui si inseriscono gli interventi profetici innescano meccanismi di intertestualità e di metatestualità che vengono declinati in direzioni diversissime. La strada seguita può essere quella della mescolanza con i generi brevi (l’aneddoto e l’indovinello) o dell’inserimento di arguti giochi di parole (l’anagramma o la paronomasia), oppure prendere le mosse dall’effetto di mimesi che scaturisce nel passaggio da un codice linguistico all’altro, come nel caso della traduzione. Altrove la *mise en abyme*²⁹² si esplica attraverso vere e proprie vertiginose riflessioni metatestuali (il problema del libro di

²⁹¹ R. Trachsler, *Da Stonehenge a Salisbury. Dalla cronaca al romanzo*, in M. Guglielmi, D. Caocci (a cura di), *Idee di letteratura*, Roma, Armando, 2010, pp. 37-55.

²⁹² L. Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Gaddo, fonte di *auctoritas*), oppure sceglie di sovrapporsi ai motivi topici della tradizione arturiana (il *don contraignant*).

Il simbolismo attivato nel mondo dei romanzi italiani, che continua ad essere, pur nella diversità di genere, un mondo “parlante”, mette in moto un processo di trasfigurazione esclusivamente letterario, lontanissimo dai dispositivi di simbolizzazione della letteratura profetica “ortodossa”. Gli elementi che una profezia deve immancabilmente esibire per essere riconosciuta come tale sono ben riassunti da G. Veysseyre: «elle [la profezia] continue en effet d’être parsemée de motifs qui, pour tout lecteur accoutumé à chercher au-delà de la lettre d’un texte, faisaient inmanquablement signe: symbolique des animaux, réalistes ou monstrueux, qui culmine avec des bêtes dont plusieurs critiques modernes ont souligné la parenté avec la bête à dix cornes de l’Apocalypse; jeux de couleurs; fréquentes précisions chiffrées, [...] récurrence des toponymes familiers, [...] énumération de signes du zodiaque et de planètes»²⁹³. Questo elenco, se contrastivamente messo a confronto con le profezie che sono state analizzate in questa sede, rende egregiamente l’idea della pressoché totale assenza dei contrassegni caratteristici della profezia nelle opere italiane. Tale vuoto si avverte anche a livello più strettamente linguistico e stilistico. La prosa duecentesca non subisce particolari scossoni nella scansione sintattica e neanche si avvertono, quando le profezie vengono inserite, significative cesure nel ritmo narrativo. Non si ha quell’effetto di stasi e rarefazione verbale che si percepisce nella sezione profetica dell’*Historia Regum Britanniae* di Geoffrey di Monmouth²⁹⁴, dove l’andamento della frase subisce una sorta di decelerazione per allinearsi all’effetto ieratico del verbo divino. Nella *Tavola Ritonda* l’assoluta omogeneità stilistica tra sezioni profetiche e brani adiacenti è un’ulteriore conferma del processo di “romanzizzazione” subito dal genere oracolare, perfettamente acclimatatosi nel nuovo contesto e ridotto ad espediente narrativo. Non si avvertono le difficoltà poste dal linguaggio ostico, che si dibatte alla ricerca di un senso, perso com’è all’interno di un ripostiglio di immagini che sembrano gettate a caso le une accanto alle altre.

Una qualche analogia si può forse ravvisare a livello tematico perché alcune profezie del *corpus* dei *Tristani* italiani sono inserite a previsione di disgrazie e lutti, in particolare in relazione alla morte di alcuni personaggi. Se è vero che i temi prediletti dalle profezie sono la fame, la sterilità, la decadenza della Chiesa, l’alternarsi violento di imperi e regni, il motivo del sangue, le differenti manifestazioni della lussuria²⁹⁵, è altrettanto vero che nei testi toscani

²⁹³ G. Veysseyre, *Metre en roman les prophéties* cit., pp. 142-143.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 110: «les transposer en français [ci si riferisce alle profezie merliniane] constituait une gageure: autant le reste de l’*Historia* est écrit dans une prose limpide, autant les prophéties de Merlin sont émaillées de difficultés de tous ordres».

²⁹⁵ *Ivi*, p. 130.

questi temi (ridotti per numero e intensità icastica) perdono qualsiasi opacità. Così, per ricordare i casi citati, non si tratta di stabilire se e come l'Amoroldo d'Irlanda verrà ucciso da Tristano, ma solo quando ciò accadrà; né il lettore può avere dubbi sul fatto che Federiel scamperà al combattimento con Lancillotto o che Eliabella non rivedrà più il marito, ma può solo domandarsi quanto tempo dovrà aspettare e quante pagine dovrà leggere prima che quelle predizioni si avverino. La profezia è dunque totalmente razionalizzata: non introduce incertezza sulle modalità, i protagonisti, i luoghi degli accadimenti futuri, ma li disloca in un impreciso altrove temporale, creando effetti di anticipazione e ripresa narrativa. Questa mutazione subita dal genere manifesta l'esigenza, sentita in modo pressante nelle compilazioni italiane, di dominare l'imponente struttura ciclica ripresa dai modelli francesi. Merlino, attraverso l'immagine dei petroni da lui edificati, ha in questo senso una posizione privilegiata. Non solo spesso egli accelera l'azione nei punti in cui languirebbe sotto il peso dell'*entrelacement*, ma è anche l'architetto della diegesi e della geografia narrativa delle nostre opere²⁹⁶. I petroni sono come delle stazioni narrative, proiettate in avanti o all'indietro, poste lungo la linea del tempo romanzesco.

La parola letteraria così come quella profetica, agiscono esse in un mondo reale o in un mondo fatto completamente di carta, sono parole che inventano, fondano, organizzano e nel gioco squisitamente letterario sospeso tra il nascondere e il rivelare, tra il predire e l'interpretare, il linguaggio stesso e le sue virtù strutturanti sono un mistero nel quale addentrarsi.

²⁹⁶ Questo aspetto di Merlino come principio organizzativo letterario è stato rinvenuto anche in altre opere. Si veda J. Abed, *La traduction* cit., p. 102: «par ses divagations, Merlin introduit un système complexe de promesses à travers l'œuvre: disséminées çà et là, elles organisent la diégèse en ménageant des suspens dans le cours du récit».

CAPITOLO IV

Amore e scienza medica nella leggenda tristaniana tra Francia e Italia

La seconda scienza, cioè fisica, sì tratta
la natura delle cose corporali,
sì come sono animali e lle cose che ànno corpo;
e di questa scienza fue ritratta l'arte di medicina,
ché, poi che fue conosciuta la natura dell'uomo
e delli animali e de' loro cibi e dell'erbe e delle cose,
assai bene poteano li savi argomentare
la sanezza e curare la malizia¹.

1. Introduzione

Tra il Duecento e il Trecento i tempi non sono ancora maturi né in Italia né nel resto d'Europa perché la filosofia e il sapere scientifico riconoscano nel volgare il proprio canale di diffusione privilegiato. Dal pericolo che la feconda attività dei volgarizzamenti delle opere scientifiche latine diventi sinonimo di impoverimento culturale, originato principalmente dal fraintendimento linguistico del traduttore e dalla fruizione di un pubblico ritenuto non all'altezza, mette in guardia la stessa letteratura in volgare:

Fue un filosofo, lo quale era molto cortese di volgarizzare la scienza per cortesia a signori e altre genti. Una notte li venne in visione che le dee della scienza, a guisa di belle donne, stavano al bordello. Ed elli vedendo questo, si maravigliò molto e disse: «Che è questo? Non siete voi le dee della scienza?». Ed elle rispuosero: «Certo sì». «Com'è ciò, voi siete al bordello?». Ed elle rispuosero: «Ben è vero, perché tu se' quelli che vi ci fai stare». Isvegliossi, e pensossi che volgarizzare la scienza si era menomare la deitade. Rimasesene, e pentési fortemente. E sappiate che tutte le cose non sono licite a ogni persona².

Esiste dunque una consistente corrente di pensiero tra gli intellettuali medievali che ritiene che la *translatio studii* dal nobile latino verso le meno prestigiose lingue romanze, considerate deficitarie anche perché ancora sprovviste di un adeguato vocabolario tecnico, coincida con un *menomare la deitade*, rappresentata nel *Novellino* dalla trasformazione delle dee della scienza in prostitute che vendono i propri saperi ai troppo numerosi frequentatori del

¹ Brunetto Latini, *La Rettorica*, ed. F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 45.

² *Il Novellino*, ed. A. Conte, Roma, Salerno, 2001, pp. 131-132.

postribolo del volgare. Dietro il sogno del filosofo di questa novella, si intravede una forma di elitarismo culturale che vorrebbe perpetuare una situazione di fatto per cui «solo alcune briciole, alcune stille del sapere scolastico raggiungono gli *illitterati* filtrate dalla divulgazione»³.

Al di là delle prese di posizione che vedono contrapposti i fautori e i detrattori della divulgazione scientifica in volgare, esistono anche vie alternative alla traduzione dei testi latini, in grado di garantire la penetrazione del sapere scientifico in letteratura. Il caso più emblematico è quello fornito dalla medicina. I romanzi arturiani, infatti, incardinano intorno al discorso amoroso la propria struttura portante: amare, nel sistema dottrinale dell'amor cortese, significa molto spesso ammalarsi. Come sottolinea M. Peri, la medicina e la letteratura sono «racconti depositari di due punti di vista sulla malattia»⁴; «nel racconto dei poeti la cura medica corrisponde [...] alla funzione narrativa della *resistenza*, ma è meglio dire: della *resistenza impossibile*. La ferita è incurabile, la medicina veleno, chi cerca acqua trova fuoco, chi tenta di spezzare la catena non fa che rinsaldarla»⁵.

Nello stesso *Tristan en prose*, i personaggi principali vengono immancabilmente presi al laccio dal dio d'Amore, spesso si ammalano gravemente e talvolta giungono fino alla morte. Interessante il ms. quattrocentesco Paris, BnF, Français, 112 (3), che alla carta 139, presenta una miniatura introdotta dalla rubrica «Comment tristan apres qu'il sceut les nouvelles que la royne yseult s'en estoit alee en cornoaille il tumba en maladie dont il fut VI mois au lit». Nella miniatura, Tristano è sdraiato sotto le coperte rosse di un ricco letto a baldacchino, la testa appoggiata su un cuscino e bendata con dei drappi bianchi. Al suo capezzale è raffigurato un medico, che tiene in mano un'ampolla contenente del liquido giallo. Alle sue spalle, sopra un tavolo, si scorgono degli alambicchi, altre fiale e boccette.

Nei rimaneggiamenti italiani, la componente medica del *Tristan en prose* rimane sostanzialmente immutata, sempre presente sullo sfondo, ma non riscritta radicalmente. Fa eccezione ancora una volta la *Tavola Ritonda* che, nelle aggiunte originali attraverso le quali commenta il romanzo di Tristano, fa mostra di respirare un clima culturale fortemente intriso di medicina. Il discorso condotto dalla *Tavola Ritonda* non è mai eccessivamente specialistico, ma è chiaro come gli episodi in cui figurano dei malati, dei medici e delle terapie, diventino per il compilatore toscano occasioni irrinunciabili per riflettere sulle

³ A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedia ed erudizione* cit., p. 270.

⁴ M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, p. 115.

⁵ *Ibidem*.

acquisizioni mediche e per innestare nel tessuto romanzesco conoscenze extraletterarie in grado di agganciare la leggenda a un retroterra più solido scientificamente.

Il confronto tra la tradizione medica rappresentata nel *Tristan en prose* e quella che trova posto nella *Tavola Ritonda* non consente naturalmente di scorgere l'opposizione tra una scuola medica italiana, che si innesta sulla grande fucina di Salerno, alla scuola medica francese, che ha il suo centro a Parigi⁶. Bisognerà invece inquadrare il rimaneggiamento italiano nel contesto dell'Italia dei primi anni del Trecento, dove, a distanza di quasi un secolo dalla stesura del *Tristan en prose*, la pratica medica ha compiuto degli enormi passi in avanti⁷. La medicina si istituzionalizza e si approfondiscono sia gli aspetti teorici che il versante pratico della disciplina: «création de facultés, constitution d'un curriculum d'études, contrôle de l'accès à la profession par des instances *ad hoc*, formations de collèges de praticiens, appointements par les communes de médecins salariés illustrent les multiples facettes des transformations qui s'opèrent, relayées par des autorités publiques soucieuses, au nom d'un principe d'utilité commune, de disposer d'un corps médical apte à prendre en charge la santé des populations»⁸. Ancora una volta, queste aggiunte, che testimoniano della diversa temperie che origina la *Tavola Ritonda*, consentono di avere una visione più dettagliata del pubblico per il quale il rimaneggiamento è stato scritto: tutte le informazioni mediche che vi troviamo sembrano arrivare alla *Tavola* già filtrate e assimilate in una forma vulgata, a dimostrazione che dovevano ormai essere alla portata del lettore medio. D'altra parte, non è solo l'immissione documentaria di nuovi dati realistici a suscitare l'interesse di noi lettori moderni, ma anche la capacità dell'autore toscano di sfruttare le scene e gli episodi connessi con il mondo della medicina per costruire una macchina testuale perfettamente funzionante.

2. La cultura scientifico-medica della *Tavola Ritonda*

2.1 La teoria umorale

Come si evince dal trattamento che il compilatore toscano riserva alla materia di Francia, la linea lungo la quale procede la riscrittura della *Tavola Ritonda* mira a conferire un respiro

⁶ J. Ziegler, *Nord-Sud: la médecine parisienne dans son contexte européen. À propos de La Médecine médiévale dans le cadre parisien de Danielle Jacquart*, in «Médiévales», 43, 2002, pp. 147-162. Si vedano anche, per la Francia, i contributi di D. Jacquart, *Le milieu médical en France du XII^e au XV^e siècle*, Genève, Droz, 1981; Ead., *La médecine médiévale dans le cadre parisien (XIV^e-XV^e siècles)*, Fayard, Paris, 1998.

⁷ Cfr. I. Naso, *Medici e strutture sanitarie nella società tardo-medievale. Il Piemonte dei secoli XIV e XV*, Milano, FrancoAngeli, 1982; A. Pasi, *Medici e chirurghi toscani alle soglie della rivoluzione scientifica*, in «Nuova Rivista Storica», 74, 1990, p. 537-578.

⁸ M. Nicoud, *Éthique et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge*, in «Médiévales», 46, 2004, pp. 5-10. URL: <http://medievaux.revues.org/1147>

più ampio alla narrazione tristaniana, ricoprendola di una patina razionaleggiante e innervandola di riflessioni filosofiche e scientifiche. Ci troviamo insomma di fronte a un tentativo di guadagnare in un testo volgare a vocazione prevalentemente narrativa degli spazi più o meno ampi nei quali riversare speculazioni filosofiche e scientifiche, testimonianza della poliedrica cultura del suo rimaneggiatore⁹. Nel perseguire questo obiettivo, ogni nicchia testuale, anche quando la riscrittura coinvolge episodi della leggenda di Tristano e Isotta maggiormente consolidati dalla tradizione, si presta a essere impreziosita di considerazioni tratte dal mondo dei saperi medievali pratico-speculativi.

A questo preciso vettore di rilettura del *Tristan en prose* in chiave rigorosamente “naturalistica” si può far risalire il rimaneggiamento dell’episodio della morte di Bando di Benoich, il padre di Lancillotto. Si tratta di una scena che viene inserita nella *Tavola Ritonda* all’interno della sezione iniziale dedicata alla nascita e alla formazione di Lancillotto¹⁰, appartenente dunque all’insieme delle aggiunte originali proprie al testo toscano. Non ha infatti riscontro negli altri *Tristani* italiani, né tanto meno nel *Tristan en prose*.

Lo sforzo riscrittorio che informa questo inserto narrativo è teso alla ricerca delle cause fisiche e naturali che si celano dietro uno degli episodi topici della letteratura arturiana. Il re Bando di Benoich, padre di Lancillotto, si trova presso la corte del re Artù quando l’arrivo di un messaggero lo informa che i sovrani Arandus e Brandino assediano Benoich, e che anche altri baroni si sono ribellati. Il re Bando non fa in tempo a tornare precipitosamente alla propria città che la trova già completamente avvolta dalle fiamme. Il dolore è insostenibile: di fronte allo sfacelo della propria vita e del proprio regno, la moglie di Bando dà alla luce Lancillotto con un parto prematuro, mentre il re Bando esala il suo ultimo respiro.

Al compilatore della *Tavola Ritonda* non sembra sufficiente, per commentare la morte del re Bando, fornire al lettore una spiegazione che poggi esclusivamente su delle motivazioni di natura psicologica. Le reazioni fisiche che seguono al trauma di quella insopportabile scoperta, della visione della propria città avvolta dalle fiamme, vengono motivate da alcune precisazioni di tipo medico, con le quali ci si addentra nell’eziologia del decesso.

Et cavalcando in tale maniera, et essendo gionti in cima della gran montagna et cavalcando in verso il piano, vidde che Benoich sua città, tutta ardeva. Et vedendo prima in tanta altezza et allora, per quello, éssare divenuto in tanta bassezza, insuperbì in sè medesimo et, per la grande malinconia et dolore, el sangue se gli strinse al cuore; sicchè la caldezza della superbia e ’l freddo della malinconia consumò il calore naturale, et

⁹ È risaputo che l’Italia non è una delle regioni d’Europa più facili alla produzione in lingua non latina di testi di argomento più genericamente scientifico. Cfr. A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedismo ed erudizione* cit.

¹⁰ *Tavola Ritonda*, § VI.

combattendo il cuore sicchè la virtù mancò, et cadde da cavallo tramortito et, poco stante, morì quasi di subito¹¹.

Nel referto dell'“autopsia” di Bando vengono mobilitate delle categorie mediche che provengono direttamente dall'umoralismo medievale. Il riferimento alla *caldezza della superbia* che si scontra con il *freddo della malinconia* fa esplicita allusione, infatti, a quella teoria medica, diffusa fin dall'Antichità e largamente accolta nella dottrina medievale, che mette in diretto collegamento le malattie dell'organismo con la modificazione del naturale equilibrio quantitativo tra i diversi umori – sangue, flegma, bile gialla, bile nera (quest'ultima chiamata anche atrabile o umor nero) – che compongono il corpo umano¹². Secondo la dottrina medica che si fa risalire a Ippocrate (V-IV secolo a. C.), e che è stata poi modificata da Galeno (II secolo d. C.), la salute risiede nell'equilibrio tra gli umori; dal variare del rapporto tra gli umori è determinato il temperamento umano, che potrà essere appunto sanguigno, flemmatico, collerico, atrabiliare o malinconico, mentre dal drastico prevalere dell'uno sull'altro hanno origine gli stati morbosi. La dottrina degli umori si sovrappone ben presto alla numerologia e alla divisione tetradica del mondo che si deve ai Pitagorici: così quattro sono gli umori e quattro sono anche gli elementi costitutivi del cosmo nella visione empedoclea (acqua, aria, terra, fuoco), elementi ai quali sono associate altrettante qualità (caldo, freddo, secco, umido). E quattro sono anche le stagioni dell'anno, le età della vita (infanzia, giovinezza, maturità, vecchiaia), i punti focali del corpo (cervello, cuore, ombelico, fallo) e dell'anima (intelletto, intelligenza, opinione, sensazione)¹³. Il vocabolario tecnico della medicina medievale, che tenta di razionalizzare la percezione della complessità dei comportamenti fisici umani, adopera quindi la parola *temperamentum* per riferirsi all'equilibrio tra gli umori, fa confluire nella definizione di *complexio* le differenze permanenti tra individui (sanguigni, collerici, flemmatici o melanconici a seconda dell'umore dominante), e la specifica combinazione dei quattro umori fondamentali con le quattro qualità

¹¹ Ivi, p. 13.

¹² Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London, Nelson, 1964; trad. it. R. Federici, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, in particolare pp. 7-19; M. Peri, *Malato d'amore* cit., in particolare si vedano le pp. 23-41.

¹³ Efficace nel riassumere le convinzioni mediche che derivavano dalla dottrina umorale può essere ancora una volta una delle sezioni del *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, al § XII “Delle quattro compressioni di tutte le cose”, pp. 95-96: «La natura delle cose del mondo è ordinata per quattro compressioni, cioè è caldo, freddo, secco e umido, di che tutte cose sono compressionate; e li quattro elementi sono informati di queste quattro compressioni, come dinanzi dissi, cioè è che 'l fuoco è caldo e secco, l'acqua è fredda e umida, l'aria calda e umida, la terra fredda e secca, e così ne sono compressionati i corpi degli uomini e degli animali, però che i loro son quattro umori, cioè è collera, ch'è calda e secca, sangue, ch'è caldo e umido, malinconia, ch'è fredda e secca, e flemma, ch'è fredda e umida. Il sangue si muove nell'uomo come appare il dì, la collera si muove nel mezzodì, la malinconia si muove nel vespro, la flemma si muove la notte, e ciascuno umore ha sei ore secondo il dì naturale, sì che quattro vie sei fa ventiquattro ore, e così è il dì naturale colla notte ventiquattro ore».

(caldo, freddo, umido, secco) che determinano le caratteristiche di ogni essere umano, mentre con il termine di *dispositio* indica le variazioni transitorie nello stesso individuo. È chiaro insomma come, in questa perfetta corrispondenza tra tutti gli elementi che compongono l'universo, la mentalità medievale non veda l'insorgere della malattia come un problema legato al singolo individuo, ma lo recepisce e lo spiega come un'alterazione dell'armonia che regola le simmetrie cosmiche.

Nel caso della morte del re Bando, il compilatore della *Tavola Ritonda*, che mostra di essere perfettamente padrone della teoria umorale e di dare per assodata la sua conoscenza presso il proprio pubblico, mette in scena precisamente lo scontro tra umori opposti. Tale conflitto provoca una degenerazione organico-umorale, la quale, a sua volta, determina la consumazione del calore naturale, cioè dell'usuale equilibrio tra calore e umidità necessario al corretto funzionamento delle facoltà corporee¹⁴.

Una spiegazione analoga verrà fornita dal compilatore toscano quando descriverà la morte di Tristano e Isotta e sentirà nuovamente l'esigenza di fornire una giustificazione medica.

È vero che, secondo che pone il nostro libro, la reina morì innanzi che Tristano uno attimo di poco d'ora, e messer Tristano morì appresso. E però, con verità possiamo dire, che Isotta morì perchè vedeva morire Tristano suo drudo; e Tristano morì perchè sentì morta sua speranza Isotta: chè, secondo che pongono i maestri delle storie, che Tristano sarebbe stato vivo una ora e più, se non per tanto che lo dolore della reina Isotta morta, sì gli strinse al cuore, e 'l calore e la sustanza che gli era rimasa dentro, sì perdè lo conforto della natura e delle circostanze e delle veni¹⁵.

A parte la tensione quasi maniacale al dettaglio che si nota nel tentativo di stabilire l'esatta ora della morte di Isotta e di Tristano, i *maestri delle storie* rispondono con precisione anche alla domanda sulle sue cause fisiche. Mentre la coppia caldo/freddo, che rimanda alla forte escursione termica alla quale è sottoposto il malato, è presentata come motivazione del decesso di Tristano, nel caso del racconto della morte del re Bando non è questa l'unica diade oppositiva alla quale si fa riferimento: alla teoria degli umori si aggiunge per il re Bando anche l'immagine della *rota fortunae*. Ciò che provoca il repentino passaggio da un eccesso umorale a un altro, infatti, è proprio la presa di coscienza nel re Bando della rovinosa caduta dal proprio *status* sociale. «Et vedendo prima in tanta altezza et allora, per quello, éssare divenuto in tanta bassezza, insuperbì in sè medesimo»: si viene così a configurare un altro polo di opposti costituito dall'antitesi altezza/bassezza. Il cuore, che produce il sangue, quindi

¹⁴ Occorre aprire una piccola parentesi sulla dottrina dei ventricoli cerebrali, che rimonta in particolar modo a Galeno e al pensiero medico classico: l'encefalo si presenterebbe infatti diviso in tre ventricoli, che presiedono a diverse facoltà, che, tra le altre cose, regolano «l'equilibrio del calore e dell'umidità necessario al corretto funzionamento delle facoltà», (cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 31).

¹⁵ *Tavola Ritonda*, § CXXIX, p. 505.

l'umore caldo-umido associato all'elemento dell'aria¹⁶, tenderà di contrastare l'umore freddo-secco della bile nera (*atra bilis*), ma senza riuscirci. Questo perché la *Tavola Ritonda* istituisce un collegamento tra il microcosmo, rappresentato qui dal corpo del re Bando, con il macrocosmo, costituito dal tessuto sociale¹⁷: se il passaggio dall'altezza alla bassezza è condizione ormai irreparabile agli occhi del re Bando, allo stesso modo il fisico risponderà riproponendo la medesima situazione nella propria struttura interiore. «Nel suo mutar conosce sua fermezze / chi drittamente suoi costumi mira / però che sempre gira / con impeto la rota che governa / e diletta si ponere in bassezza / l'alte cose e le basse ad alto tira / e altro non desira»¹⁸, scriverà Giannozzo Sacchetti nel 1379, ed è esattamente il destino che tocca al padre di Lancillotto. Colpito nel suo amor di patria e nel suo orgoglioso senso di appartenenza alla casta aristocratica, a Bando non resta che soccombere, mentre il figlio Lancillotto, molti decenni dopo, si sentirà in dovere di riportare la ruota della fortuna all'altezza che spetta al proprio lignaggio, ricostruendo Benoich, e dotandola di una filosofia urbana in linea con l'idea di una città che si offra a una rappresentazione identitaria, alla quale sia il signore che i cittadini siano legati da attaccamento e devozione¹⁹.

Quando il discorso letterario incontra quello medico, e i confini tra due ambiti che la nostra percezione moderna ci induce a considerare netti si mostrano per quello che erano nella sensibilità medievale, ossia labili e sfrangiati²⁰, ogni fonte letteraria si presta a fornire una sponda al desiderio di divulgazione scientifica che informa la *Tavola Ritonda*. Ancora meglio se poi questa fonte, magari in volgare e munita del precoce “salvacondotto” di *auctoritas*, è già saldamente installata al crocevia tra il sapere scientifico e quello umanistico e, anzi, ne comprova in modo sistematico la reciproca e costante interdipendenza. Si fa qui naturalmente allusione alla *Commedia* dantesca, di cui il compilatore della *Tavola Ritonda* fa mostra di essere, grazie ad alcune citazioni inequivocabilmente tratte soprattutto dal canto V dell'*Inferno*, un precoce lettore.

Nel gran deserto del Dirlantes, presso il Palazzo della Savia Donzella che fa da scenario all'idillio con Isotta dopo la fuga dalla Cornovaglia, Tristano viene ferito da una saetta

¹⁶ Cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 25 nota 9.

¹⁷ G. Armocida, B. Zanobio (a cura di), *Storia della medicina*, Milano, Masson, 2002, p. 50: «L'eucrasia degli umori era garantita anche dall'equilibrio tra interno individuale ed esterno ambientale e gli alimenti fornivano il materiale per rinnovare costantemente la miscela degli elementi fondamentali (aria, acqua, fuoco, terra) e delle qualità fondamentali (caldo, freddo, secco, umido)».

¹⁸ *Rimatori del Trecento*, ed. G. Corsi, Torino, UTET, 1969, p. 382.

¹⁹ Si fa qui riferimento alla ricostruzione della città di Benoich ad opera di Lancillotto, episodio raccontato nella *Tavola Ritonda* e che si è avuto modo di prendere in esame nel capitolo II, «*La fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano*». *Lo spirito enciclopedico*, in particolare al § 5.1.

²⁰ Cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit.

avvelenata scoccata da un *donzello*, che riconosce proprio in Tristano l'uccisore del padre²¹. Tristano, com'è ovvio che sia, versa in pessime condizioni e quando al diffondersi del veleno nel suo sangue si aggiunge la scoperta che Isotta gli è stata sottratta dal re Marco, il carico di dolore fisico e di sofferenza psicologica al quale è sottoposto il suo corpo diventa del tutto intollerabile.

E allora, sì come la grande calura fae seccare le foglie, e 'l grande vento le manda in terra; così il grande dolore e la mortale novella seccòe a Tristano ogni virtù e sentimento, e per libera forza lo mette a terra, e cadde sì come corpo morto. E sappiendo sì come la reina era tolta per lo re Marco, sì come gli pastori gli diceano; a lui gli mancarono i cinque sentimenti, e non sentìa niente; e 'n tale maniera giacque per mezza ora²².

I sintomi che accompagnano e conducono quasi sulla soglia della morte possono essere assimilati a quelli dello svenimento. Sebbene quello della *pasmee* costituisca uno dei grandi *topoi* della letteratura cavalleresca, la *Tavola Ritonda* non si accontenta di accoglierlo come tale, cioè come un improvviso, e soprattutto immotivato, cortocircuito temporaneo. Anche i sintomi dello svenimento necessitano di un'adeguata spiegazione medica. Di per sé il breve passo appena citato potrebbe rappresentare una semplice conferma di quanto esposto fino ad adesso, e cioè dell'idea che la *Tavola Ritonda* si compiaccia frequentemente di abbandonarsi all'inserimento di nozioni mediche. Questo però costituisce un caso particolare perché l'intromissione enciclopedica agisce in piena simmetria con la reminiscenza dantesca. Quel «cadde sì come corpo morto» non può che richiamare alla memoria i famosi versi 139-142 di *Inferno*, V: «mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade». La presenza di questa citazione dantesca nella *Tavola Ritonda* è stata già abbondantemente messa in luce dalla critica; l'analogia che attiva la memoria poetica del compilatore toscano è evidentemente suscitata dalla medesima situazione, poiché sia Dante nella *Commedia* che Tristano nella *Tavola Ritonda* sono ritratti mentre perdono i sensi, e la similitudine con il "corpo morto" riguarda quindi uno svenimento. Non è sufficiente arrestarsi alla semplice constatazione dell'allusione a Dante per dare conto dal passo ulteriore in direzione esegetica compiuto dalla *Tavola Ritonda*, che inserisce la tessera colta in un contesto narrativo che contribuisce contemporaneamente a spiegare le ragioni di una simile reazione fisica. Rinsecchiti *virtù e sentimento*, Tristano, al quale non resta alcun controllo sui propri sensi, è paragonato a una foglia ingiallita, spenta dall'eccessiva calura e trascinata via dal vento. L'intenzione

²¹ *Tavola Ritonda*, § XLVII.

²² *Ivi*, p. 171.

scientifico del compilatore toscano che, nello spiegare la reazione di Tristano, sta anche in una certa misura apponendo la propria glossa a questo passo dantesco, non è molto distante dalla direzione lungo la quale si incammina il Boccaccio commentatore dantesco quando si trova a chiosare gli stessi versi del canto V dell'*Inferno*. Nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (1373-1374), anche Boccaccio si pone infatti il problema di fornire una spiegazione medica alla perdita dei sensi di Dante. Così analizza nel dettaglio la risposta fisica del poeta di fronte all'espressione del dolore che attanaglia Paolo e Francesca:

E caddi, come corpo morto cade. Suole alcuna volta avere tanta forza la compassione che pare che ella faccia così altrui struggere il cuore, come si strugge la neve al fuoco; di che avviene che le forze sensibili si dileguano e le animali rifuggono nelle più intrinseche parti del cuore, quasi abbandonato: e così il corpo, destituito del suo sostegno, impalidito cade. E questa compassione, come altra volta di sopra è detto, non ha tanto l'autore per gli spiriti uditi quanto per se medesimo, il quale dalla coscienza rimorso, conosce sè in quella dannazione dovere cadere, se di quello che già in tal colpa ha commesso non sodisfa con contrizione e penitenza a colui il quale egli ha, peccando, offeso, cioè Idio²³.

L'operazione di Boccaccio è del tutto assimilabile a quella compiuta dal rimaneggiatore toscano. Anche in Boccaccio si fa riferimento al venir meno delle *forze sensibili*, l'esatto equivalente di quei *cinque sentimenti*, cioè i cinque sensi, ai quali accennava la *Tavola Ritonda*²⁴. Le forze sensibili e animali battono in ritirata verso la fortezza del cuore: in base al modello cardiocentrico aristotelico, infatti, affermatosi con il pensiero scolastico, il cuore è «radice della vita che da esso si propaga a tutte le membra attraverso il soffio pneumatico: le facoltà, pur operando mediante l'organo cerebrale, hanno pertanto la loro radice e la loro sede nel cuore»²⁵. Se è vero che le motivazioni mediche fornite da Boccaccio sono state elaborate a commento del passo dantesco, nulla vieta di pensare che Boccaccio, avido lettore di romanzi arturiani²⁶, potesse avere in mente, nell'elaborazione della sua glossa, anche il "microcommento" ritondiano alla citazione dell'*Inferno*. Non è chiaramente possibile appurarlo con assoluta certezza. L'insegnamento che si può però senz'altro evincere, anche solo grazie a questi brevi raffronti con altri testi, dal trattamento al quale il compilatore toscano sottopone la materia tristaniana è che il confezionamento di questo nuovo romanzo tenta di rispondere a temi di stringente interesse per il pubblico trecentesco, dimostrando di

²³ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, pp. 324-325.

²⁴ Per una più approfondita analisi della questione si veda N. Tonelli, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in R. Arqués (a cura di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione, Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 63-117.

²⁵ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 30.

²⁶ D. Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie* cit.

essere molto meno attardato nelle proprie scelte estetiche di quanto il posto periferico che esso occupa nelle attuali storie letterarie induca a pensare.

2.2 Medicina, scienza e logica nella riscrittura ritondiana dei *Tristani* metrici francesi

Si è già avuto modo di osservare come, in base alla dottrina medica espressa dalla teoria umorale, il raggiungimento di una condizione di salute da parte dell'individuo dipenda strettamente dall'equilibrio tra gli umori che compongono il suo organismo. La malattia si origina e trova le condizioni più favorevoli per proliferare quando si assiste al prevalere di un umore sugli altri. La medicina medievale elabora quindi diversi sistemi per raggiungere l'obiettivo di ripristinare l'equilibrio interno del corpo e, tra essi, uno di quelli maggiormente praticati è rappresentato dal salasso²⁷. Come suggerisce la stessa etimologia, con la pratica del salassare – contrazione del latino *sanguinem laxare*, cioè 'lasciare scorrere il sangue' – si ritiene di poter diminuire la forza del sangue, che, insieme alla bile gialla, predisporrebbe a forme acute di patologia.

Anche di questa tecnica medica diffusissima nel Medioevo la *Tavola Ritonda* trattiene memoria, accennando a essa in uno degli episodi che non le provengono dal *Tristan en prose*, ma che rimandano a fonti alternative e supplementari della leggenda di Tristano alle quali il compilatore decide di attingere per completare la parabola tristaniana nei punti che considera lacunosi o non del tutto chiari. In numerosi casi, quelle che possono sembrare innovazioni ritondiane, a ben guardare sembrano essere riscritture del *Tristan* di Thomas, almeno accettando come plausibile la ricostruzione offertane da Bédier²⁸. Si tratta degli episodi che corrispondono ai §§ LXIII-LXVII e che possiamo leggere solo nella redazione toscana della *Tavola Ritonda*, poiché non figurano neanche nella redazione padana del ms. Palatino 556 della Biblioteca Nazionale di Firenze²⁹.

All'indomani del famoso colloquio sotto il pino³⁰, nonostante l'abilità e la furbizia dimostrati da Tristano e Isotta nel tentare di sviare i sospetti del re Marco, il sovrano di Cornovaglia non riesce a sgombrare il suo cuore dalla preoccupazione di un possibile tradimento di Isotta e decide a sua volta di escogitare una grande sottigliezza con la quale poter trarre i due amanti in inganno.

²⁷ Cfr. M. Carnel, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004, in particolare le pp. 58-61.

²⁸ J. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, I, Paris, Didot, 1902, cap. XXIV.

²⁹ Cfr. M. Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas* cit.

³⁰ *Tavola Ritonda*, § LXIII. Si veda a questo proposito M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino* cit.

Fae acconciare in una camera tre ricche letta, e poi disse a Tristano: - Bello nipote, egli è il tempo buono che noi ci scemiamo sangue; e però, se a voi piace, facciamci insieme sallacciare, per istare più sani di nostre persone -³¹.

Un riferimento tanto esplicito alla pratica del salasso non si ritrova, salvo errore, né nel *Tristan en prose* né negli altri testi tristaniani, incluso quello di Thomas. L'abitudine a sottrarre una parte di sangue a scopo terapeutico era molto diffusa nel Medioevo, per esempio presso gli ordini monastici, in alcuni dei quali «il giorno del salasso era diventato quasi un giorno di festa, in cui ci si poteva dispensare dal lavoro e da ogni altra osservanza»³², e si riconosceva, a chi praticava la cosiddetta *minutio*, «uno speciale trattamento nel cibo»³³. Anche nella *Tavola Ritonda* si ritrova un'analogia attenzione rivolta alla cura dell'alimentazione; il re Marco, Tristano e Isotta, infatti, che praticano il salasso collettivamente, si concedono poi delle particolari premure per riprendersi pienamente da una terapia nella quale è previsto che il prelievo di sangue sia compensato da un abbondante pasto («in quello giorno, eglino mangiano bene di delicate e buone vivande, e la sera si riposano in quella camera, ciascuno nel suo letto di per sè»³⁴).

Questo veloce cenno alla pratica del salasso potrebbe, a prima vista, sembrare una ingenua concessione al gusto del dato documentario, frequente, come si è visto, nella *Tavola Ritonda*, che si compiace spesso di alludere ai reali costumi e abitudini dell'Italia due-trecentesca³⁵. L'inserimento della precisazione medica è tuttavia dotato anche di una funzione strutturante, poiché diviene l'elemento imprescindibile della riscrittura di uno degli episodi più noti della leggenda tristaniana, quello del “fior di farina”. L'idea del salasso non sorge certo nel re Marco della *Tavola Ritonda* unicamente per uno scrupolo sanitario, ma gli fornisce il pretesto per collocare nella stessa stanza i tre letti, il suo, quello della sposa e di Tristano, senza doversi preoccupare di destare dei sospetti sulle sue reali intenzioni di cogliere in flagrante i due amanti. Al risveglio, il giorno dopo il salasso, il re Marco si alza dal letto annunciando che sarebbe andato a trascorrere una mattinata all'aperto. Di nascosto, prima di uscire, sparge della farina sul pavimento nello spazio tra il letto di Tristano e quello di Isotta. Sulla bianca farina il re spera che restino impresse le impronte del passaggio di Tristano verso il letto di

³¹ *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 236.

³² P. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale. Gli ambienti, le regole, l'orario e le mansioni dei frati domenicani del tredicesimo secolo*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003, p. 122.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Tavola Ritonda*, p. 236.

³⁵ G. Piccinni, *Il Medioevo*, Milano, Mondadori, 2004, p. 192: «in molte città, per esempio a Venezia, tra gli ultimi anni del Duecento e l'inizio del Trecento, vennero istituiti anche i medici condotti: si trattava di medici – ma anche chirurghi e barbieri che praticavano salassi ed estrazioni dentarie – stipendiati dal comune o dal signore e ingaggiati con un contratto a termine, rinnovabile. È questa una delle tappe fondamentali nella storia della sanità pubblica».

Isotta, tracce che dovrebbe fornirgli la prova inconfutabile di quel tradimento che da tempo cerca invano di dimostrare. Tristano, però, avvedutosi dello stratagemma architettato dallo zio, raggiunge il letto della regina spiccando un grande salto. Così facendo, però, provoca la riapertura della ferita non ancora rimarginata dalla quale era stato possibile praticare il salasso e da questa perde molto sangue, che si sparge sul letto³⁶. Esiste dunque una evidente relazione di causalità tra un dettaglio apparentemente accessorio come l'aggiunta del dettaglio del salasso nella *Tavola Ritonda* e la conseguente scoperta del tradimento da parte del re Marco.

L'episodio che qui la *Tavola Ritonda* sta riscrivendo è, come si è detto poco sopra, quello della *fleur de farine*, la cui presenza nel poema di Thomas è ipotizzata da Bédier in base a una ricostruzione per la quale si avvale proprio dell'appoggio della *Tavola Ritonda*³⁷. Ma questo episodio cardine della leggenda tristaniana lo si ritrova anche nel *Tristan* di Béroul (vv. 573-826), oltre che nelle versioni tedesche di Eilhart von Oberg e di Gottfried von Strassbourg. Nella versione di Béroul, per esempio, la farina viene sparsa sul pavimento della stanza di Isotta per lo stesso motivo e cioè che Tristano, attraversando la camera, lasci una traccia visibile del proprio passaggio. A questo punto Béroul inserisce il ricordo di quanto era avvenuto il giorno precedente, quando Tristano era stato ferito alla gamba da un cinghiale e aveva perso molto sangue. Anche qui il sanguinamento della ferita è provocato dal salto che Tristano spicca per raggiungere il letto di Isotta al fine di evitare di camminare sulla farina, ma la ferita è riportata durante una battuta di caccia, e non causata dal salasso.

La nuova motivazione medica che serve a dare un taglio di origine "sanitaria" al sanguinamento di Tristano ha anche l'effetto di impostare il tono della riscrittura del successivo episodio della *Tavola Ritonda*, anche questo tratto dal *Tristan* di Thomas, relativo al giuramento di Isotta³⁸: anche in questo secondo caso, il testo viene orientato in una direzione scientifico-naturalistica. Il re Marco, entrato in gran sospetto in seguito alla scoperta dei letti insanguinati, decide di convocare l'arcivescovo della città, il quale, oltre a ricoprire un'alta carica ecclesiastica, è anche «uno molto savio e antico naturale»³⁹, detentore dunque anche di un sapere "scientifico". Ascoltato il sospetto di tradimento da parte del re Marco, l'arcivescovo, motivato a riportare la vittoria della verità presso la corte di Cornovaglia, perché «a volere incolpare uomo e fare morire persona per sospetto, non è cosa licita»⁴⁰,

³⁶ *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 236: «prese uno salto di sullo suo letto e saltòe su quello della reina; e per quella pruova e per quello grande salto, il suo braccio per forza la vena s'aperse e molto sangue n'uscìe».

³⁷ J. Bédier, *Le roman de Tristan*, vol. I, cap. XXIV.

³⁸ *Tavola Ritonda*, § LXIV.

³⁹ *Ivi*, pp. 237.

⁴⁰ *Ibidem*.

consiglia al re di ricorrere alle virtù del Petrone vermiglio, una pietra dalle virtù prodigiose che gli fornirà la risposta a ogni sua domanda.

- Sire, io vi dono questo consiglio: che voi meniate vostra dama al Petrone Vermiglio, lo quale stae in fra 'l mare, ed è di lungi di qui venticinque leghe, nella isola di Matufer; nella quale isola feciono penitenzia gli sei Padri e il gran profeta. E nel detto Petrone Vermiglio sono corigate di molte sante orlique, e profezie, secondo la legge di Carlone; ed è in quello Petrone coricata la vertudiosa pietra della itropica, la quale non lascia persona mentire. E quando sarete al detto luogo, comanderete alla reina che ponga la sua mano dritta sopra 'l detto Petrone, e giuri s'ella vi fece mai veruno fallo; e si vi foe certo, ch'ella vi dirà la veritade o del sì o del no, imperò che altro ella non potrà dire. Per più certezza, le farete prendere l'ardente ferro; imperò che s'ella arà detta la veritade, il ferro, per le sante orlique, si nolle farà veruno male. D'allora innanzi sarete voi bene certo e sicuro; imperò che al Petrone, per la virtù della pietra, non vi si puote mentire; nè anche presso al detto Petrone a diece volte l'uomo e la femmina fosse lungo: e questa si è cosa vera e provata per più di mille persone⁴¹.

La prodigiosa isola di Matufer, sulla quale si trova il portentoso Petrone Vermiglio, esibisce i tipici caratteri del *merveilleux* di ascendenza bretone, mescolati con un soprannaturale di provenienza biblico-sapienziale. Questo santo luogo, eletto a eremo penitenziale dai sei Padri (probabilmente i Santi Padri dell'Antico Testamento, i dottori della Chiesa, i grandi interpreti che hanno fondato la dottrina cristiana) e da un non meglio precisato *gran profeta*⁴², è impreziosito dalla presenza delle prove della santità sulla terra, le reliquie. Inoltre, ai petroni dei quali è costellato il mondo arturiano, tappe simboliche della geografia profetica arturiana, si aggiunge qui un Petrone la cui principale qualità proviene direttamente dalla lettura dei lapidari. Nel Petrone Vermiglio è infatti incastonata la pietra itropica, cioè l'elitropia, la cui virtù fondamentale, secondo la *Tavola Ritonda*, è quella di costringere alla verità, non consentendo a nessuno di mentire. Un rapido confronto con i lapidari dell'epoca ci mostra altre virtù attribuite a questa pietra. Nel *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, l'elitropia «sì è una gemma, la quale se tu la poni in uno bacino pieno d'acqua al sole, sì fae parere lo sole sanguigno, e fallo parere scuro; e poi che vi sarà stato un poco, sì vedrai l'acqua bollire, e gittare fuori spruzzi dell'acqua, sì come quando piove. E fa colui che la porta molte cose indovinare, e fallo essere di buona fama, e fallo stare sano, et allungali la vita, e costringe lo spargimento del sangue, e scaccia il veleno, e non puote essere ingannato chiunque la porta sopra»⁴³, mentre secondo il *Lapidario estense* l'elitropia «è una petra verde

⁴¹ *Ivi*, pp. 237-238.

⁴² Dante utilizza questo sintagma in riferimento al salmista, cioè a David (per esempio in *Convivio* II, I, 6 o III, IV, 8). Non è però possibile stabilire con certezza se il compilatore della *Tavola Ritonda* faccia altrettanto.

⁴³ E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti del buon secolo della lingua*, in «Il Propugnatore», vol. II, parte I, 1869, pp. 121-146, 307-326 (*ivi*, p. 322).

cum gote quasi blavegne e verde come smeragdi. Et ha vene sparse come de sangue. E si à queste vertute, che, chi la porta così en oro e soto quella si à un'erba che à nome elitropia, no puote essere vezuto d'alguno. E no lassa ensire sangue d'alguna plaga. Et è contraria ad onne tossico e discaza la tenpesta e li spiriti. E dà gratia de sàvere indivinare e de sì e d'altri ciò che dé essere de multe cose. E no g'è forza da quale lato ella se porti, ma vuole esser in auro»⁴⁴. Anche il *Decameron* (VIII, 3) menziona l'elitropia descrivendola come una «pietra di troppo gran virtù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene, non è da alcuna altra persona veduto dove non è»⁴⁵. Se la tradizione dei lapidari⁴⁶ la ricorda come una pietra che ha soprattutto la proprietà di rendere invisibili, nella *Tavola Ritonda* questa pietra diventa una sorta di bocca della verità. Chi la porta non può essere ingannato e nulla gli può restare nascosto perché acquista la *gratia de sàvere indivinare*. Sebbene non sia l'aspetto dell'invisibilità quello su cui batte la *Tavola Ritonda* nel descrivere le qualità dell'elitropia, sarà però Tristano a mettere in scena una commedia degli equivoci che produrrà l'effetto di renderlo pressoché invisibile, nel senso di irricognoscibile, grazie al ricorso a due travestimenti, prima da pellegrino e poi da folle, che serviranno a Isotta per sopravvivere alla prova della verità alla quale viene sottoposta⁴⁷. Entrambi i travestimenti non sono espressione di una pazzia reale, di una demenza profonda e di una scissione dell'io, ma stratagemmi dell'astuzia di Tristano, che spesso si serve della sua scaltrezza e della intelligenza per volgere anche le situazioni più pericolose a proprio favore.

Il travestimento da pellegrino è presente anche nel poema di Thomas, ma nella *Tavola Ritonda* è accompagnato come di consueto da riflessioni autonome. Isotta viene abbracciata da un pellegrino, i cui abiti sono perfettamente rispondenti all'immagine stereotipata che di questa figura ci fornisce la letteratura medievale: «con grande cappello in su sua testa e [con] grosso bordone in mano, addobbato di grossa schiavina; e aveva una grande barba»⁴⁸. Il re Marco si infastidisce di fronte alla licenza che un povero pellegrino si arroga, ma intervengono l'arcivescovo e gli altri preti presenti alla cerimonia del giuramento a placare prontamente l'ira del sovrano.

⁴⁴ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense*, in «Studi di filologia italiana», 34, 1976, pp. 131-186 (*ivi*, p. 156). Ci si soffermerà con maggiore attenzione sull'importanza dei lapidari tra le conoscenze esibite dalla *Tavola Ritonda* nel successivo capitolo.

⁴⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, VIII, 3, p. 516.

⁴⁶ Cfr. Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, ed. B. Basile, Roma, Carocci, 2006.

⁴⁷ *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 238: «Dama, non dubitate di niente, chè io penso fare tanto e adoperare, che voi farete salvo saramento, e che lo arzenze ferro non vi faràe veruno male; chè io saròe nella isola in tale maniera divisato, e terròe il cotal modo e la cotala condizione; e se nostra maestria non valesse, e' varr[æ] la trinciante spada».

⁴⁸ *Ivi*, p. 239.

Lo arcivescovo e gli altri parlati, sì com[e] fedeli antichi, dicevano allo re: - Sire, non abbiate [ve]runa langura, però che veramente colui che abbracciò la reina fue alcuno santo romito; e ciò fe per dimostrare che la reina non era incolpata -. E qui s'afferma la parola di Merlino, la quale dice: - Gli antichi con proedenza e lianza e con purità; e dopo loro, sapere, malizia, inganno e crudeltà -⁴⁹.

Il compilatore, insomma, per motivare il diverso atteggiamento da parte del sovrano di Cornovaglia e da parte dei prelati di fronte all'impertinente abbraccio del pellegrino, mobilita una riflessione sul rapporto tra gli Antichi e i Moderni. Già altrove nella *Tavola Ritonda* ci si era abbandonati a simili confronti. Si ricordi infatti il discorso di Tristano ai Cornovagliesi al fine di spronarli alla ribellione contro gli Irlandesi, ai quali i primi dovevano il versamento di un iniquo tributo⁵⁰: nel corso di questa originale orazione Tristano metteva a confronto un'età antica degli imperatori e una moderna dominata dalla legge di Dio. Nella *Tavola Ritonda*, la «semplice conflittualità generazionale del *Tristan en prose* tra gli antenati, rozzi e ingenui, e i loro discendenti, resi scaltri dal progresso della civiltà, è trasposta su un piano ideologico e chiama in causa un confronto tra diverse culture politiche, ciascuna delle quali rinvia ad altrettanti sistemi giuridici»⁵¹. Nel caso delle parole di Merlino che accompagnano la reazione sdegnata di Marco alla vista del pellegrino che si concede delle libertà che ritiene eccessive con la propria sposa, i poli del positivo e del negativo nell'espressione del giudizio sono esattamente rovesciati. È il mondo moderno, dominato da «sapere, malizia, inganno e crudeltà»⁵², e di cui il re Marco è uno degli esempi più spregevoli, che risulta essersi corrotto, allontanandosi dalla primigenia ingenuità propria all'infanzia del genere umano. Non così nei *fedeli antichi*, presso i quali le ombre del sospetto e della diffidenza si insinuano con maggiore difficoltà. Non si può certamente sottovalutare la portata antifrastica di un simile raffronto Antichi/Moderni: il lettore sa bene che la monolitica e incrollabile fiducia verso il prossimo dell'arcivescovo, espressione di una nobile forma di cristiano garantismo, non fa che alterare e offuscare una lucida capacità di valutazione degli eventi, al punto da far apparire gli alti prelati come degli ingenui e degli sprovveduti. L'affermazione di un innocentismo a oltranza, apprezzabile conquista giurisprudenziale nell'ambito dell'evoluzione del pensiero medievale, non ha più alcun senso quando persino l'esito di un giudizio ordalico può essere abilmente aggirato con un pizzico di astuzia.

Se il travestimento del pellegrino combacia perfettamente con quanto ci è stato tramandato dalla tradizione, anche il secondo travestimento di Tristano, quello da folle, rimanda ad una

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, § XVII.

⁵¹ G. Murgia, «*Osservare vogliam la legge di Dio*» cit., p. 4.

⁵² *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 239.

versione della leggenda tristaniana, che proviene dalle *Folies*⁵³. Tristano, nei panni del folle, è:

molto divisato di sua persona; e gli suoi capelli gli andavano in contra a monte, ed era scalzo, e suo visaggio era di diversi colori. Questi giaceva appiedi d'una croce, e con mano teneva sopra 'l corpo d'arcipresso una croce, imperò che quella selva sie n'era tutta piena. E quando lo re lo vide, sìe se ne maraviglia molto; e lo arcivescovo si trae davanti, e con grande divozione si s'inginocchia, e baciava la croce del folle, ch'egli teneva in sua mano ritta; e così fae lo re e gli altri parlati. E quando la reina si trae avanti, lo folle l'abbraccia e sì la bacia; e lo re di ciò molto se ne turba. E lo arcivescovo disse: - Monsignor, questo non èe senza grande cagione; chè veramente io credo che per amore di Dio egli viva e dello Spirito Santo -⁵⁴.

Nella *Tavola Ritonda*, «Tristano porta i capelli irsuti tipici dell'*insipiens*, mentre ha una tonsura nelle *Folies*»⁵⁵, questo perché nel testo italiano la caratterizzazione del folle predilige in questo caso la fisionomia del santo eremita, in modo che gli stessi ecclesiastici gli debbano tributare il proprio rispetto. Tristano è qui più che altro un 'santo folle'⁵⁶, riconosciuto come un asceta volutamente allontanatosi dal consorzio umano alla ricerca di una spiritualità direttamente a contatto con il divino. La beffa si fa dunque doppia per l'arcivescovo e il suo seguito, rappresentati come dei candidi creduloni, incapaci di distinguere tra una finta santità e i veri segni della benedizione di Dio.

La simulazione della follia non serve qui a guadagnare uno spazio, altrimenti impossibile da ricavare, al «potere sovversivo del discorso»⁵⁷, né essa costituisce «una vana vittoria sul mondo delle regole costituite»⁵⁸, com'era stato nel caso delle *Folies*. Il duplice travestimento di Tristano ha una finalità unicamente strumentale: è funzionale al preciso obiettivo di eludere i termini del giuramento che Isotta dovrà prestare, appoggiando la mano destra su quel Petrone che le impedisce di mentire. Isotta dovrà infatti giurare di non aver mai avuto un contatto stretto con altri uomini all'infuori del re Marco e, naturalmente, del pellegrino e del folle che le si sono avvicinati sotto gli occhi di tutti sull'isola del Petrone Vermiglio. Poiché il pellegrino e il folle altri non sono che Tristano, le sue parole corrispondono alla pura verità e l'elitropia non può quindi smascherare la condotta fedifraga della regina.

⁵³ Sulla «follia simulata» di Tristano nelle *Folies* si veda P. Serra, *Il sen della follia*, Cagliari, Cuec, 2002, e in particolare il capitolo V, intitolato «La follia simulata», pp. 145-158: «le modalità del travestimento, che differiscono nelle due *Folies*, assumono allora quasi un carattere rituale: lo scambio delle vesti con quelle di un pescatore in FO [*Folie d'Oxford*] e la lacerazione degli abiti e del viso in FB [*Folie di Berna*] costituiscono il preludio alla performance tristaniana, la necessaria assunzione del 'costume di scena'» (*ivi*, p. 151).

⁵⁴ *Tavola Ritonda*, § LXIV, pp. 239-240.

⁵⁵ M.-J. Heijkant, *La Tavola* cit., p. 568.

⁵⁶ P. Serra, *Il sen* cit., pp. 159-165.

⁵⁷ *Ivi*, p. 158.

⁵⁸ *Ibidem*.

Diventa ora decisamente più chiaro il messaggio ultimo della riscrittura di questo episodio da parte della *Tavola Ritonda*. Il cenno all'elitropia e dunque il ricorso alle conoscenze scientifiche tratte dai lapidari, con le quali il compilatore dimostrerà lungo il romanzo di avere grande dimestichezza, avvalorata l'ipotesi che il testo toscano alimenti sapientemente il desiderio di fornire un sostrato razionale ed empirico («questa sì è cosa vera e provata per più di mille persone»⁵⁹) al soprannaturale bretone. Il raggirato escogitato da Tristano affinché Isotta venga dichiarata innocente non mira a mettere in discussione le proprietà “naturali” che l'erudizione fisica attribuisce alla materia, che qui conserva intatte e immutate le sue virtù. Semmai la macchinazione dell'eroe porta in scena la rappresentazione del potere e della capacità egemonica che acquisisce chi è in grado di gestire le informazioni di cui dispone: un potere che deriva, in questo caso come altrove, dalla conoscenza scientifica del reale. Isotta sfuggirà alla condanna non perché la Natura modifica le proprie regole assecondando la condotta menzognera della principessa d'Irlanda, ma perché solo chi ne conosce i misteri come Tristano può escogitare un antidoto che dimostri la superiorità dell'intelligenza umana sulla logica binaria che soggiace alla possibilità di interrogare le pietre.

L'arcivescovo consiglia al re Marco di rivolgersi al responso del Petrone Vermiglio perché l'elitropia «dirà la veritate o del sì o del no»⁶⁰: il discorso allude chiaramente a un meccanismo di funzionamento la cui operatività ed efficienza sono garantite solo a condizione che le domande che vengono poste non siano eccessivamente complesse, o implicino il coinvolgimento di troppi fattori. Per l'elitropica pietra della verità, gli enunciati, così come nell'algebra di Boole che opera con i soli valori di verità 0 e 1, possono essere interpretati su un insieme di due soli valori, secondo una logica binaria appunto, affermazione o negazione, ‘vero’ o ‘falso’, ‘sì’ o ‘no’. Il reticolo delle informazioni che invece Tristano deve contemporaneamente gestire, nella sua difficile vita condotta all'insegna della menzogna e della dissimulazione, non può funzionare all'interno di un sistema che risulta operativo solo se sottoposto a delle verifiche di tipo binario.

Io giuro sopra queste sante orlique, che mai a me non si appressòe niuna persona la quale di mio corpo usasse niuna villania, se non voi re Marco, e lo pellegrino ch'era al porto, e cotesto folle che voi vedeste costì; e d'ogni altra persona io sono netta e pura e leale, se no' se come io v'òe contato⁶¹.

Straordinario esempio dello scontro impossibile tra due sistemi logici irriducibili l'uno all'altro, la dimensione iper-retorica di un discorso nel quale entrano in gioco relazioni

⁵⁹ *Tavola Ritonda*, § LXIV, pp. 237-238.

⁶⁰ *Ivi*, p. 237.

⁶¹ *Ivi*, p. 240.

complesse, con le quali si instaurano nessi di possibilità e impossibilità, inclusione e di esclusione (niuna persona...se non...) produce un cortocircuito di senso nel sistema di riconoscimento della menzogna da parte del Petrone. Il motivo del fallimento della prova ordalica è facile da ricercare. Affinché la macchina della verità rappresentata dall'elitropia possa funzionare correttamente, bisognerebbe soddisfare un unico, fondamentale presupposto di partenza: i soggetti coinvolti nel giuramento di Isotta (il re Marco, il pellegrino e il folle) dovrebbero coincidere con se stessi. Questo è vero solo nel primo caso, mentre nel caso del pellegrino e del folle siamo in presenza delle due maschere di un personaggio che non viene menzionato nel giuramento di Isotta. La premessa, apparentemente scontata, che si ottemperi alla necessaria identità dell'individuo con se stesso viene qui disattesa dal fatto che il pellegrino, il folle e quello stesso Tristano che rivela il proprio nome solo attraverso un codice da decriptare («-Io ò nome Tantri; e se quel *tri* fosse davanti al *tan*, io arei nome Tritan -. Allora di ciò non si addàe, perchè Tristano parlò molto molto chiuso»⁶²) altri non sono che la stessa persona.

La verità in sé è dunque svincolata, se non adulterata, dalla forma e dalle modalità della propria enunciazione: la parola, infinitamente poliedrica, è in grado di operare a un livello logico superiore rispetto a quello sul quale si attesta l'inerte pietra. La parola crea da sé le proprie regole, e, con esse, la possibilità di irregimentare e sottomettere la Natura stessa.

2.3 Dalla follia simulata alla follia reale

Se la follia di Tristano raffigurata nelle *Folies Tristan* e ripresa in questo episodio dalla *Tavola Ritonda* è nient'altro che un'astuta finzione, un'ingannevole messinscena, nel caso del *Tristan en prose*, al contrario, Tristano piomba realmente in uno stato di alterazione mentale⁶³. Naturalmente il modello delle *Folies* non cessa di essere operativo e ben presente al *Tristan en prose*. Da esse il *Tristan en prose* trae sicuramente l'idea originaria, ma anche

⁶² *Ivi*, p. 241. Bisogna comunque sottolineare che se le scappatoie offerte dalla individuazione retorica delle falle nel funzionamento logico del Petrone non fossero valse a sfuggire alla condanna, Tristano non si sarebbe fatto scrupolo di ricorrere alla forza bruta: «Se lo re si fosse accorto di me, io gli arei colpita la testa, perchè quivi presso a quel petrone non si poteva mentire» (*ibidem*).

⁶³ La bibliografia sul tema della follia di Tristano nel *Tristan en prose* è piuttosto nutrita. Si vedano R. L. Curtis, *Tristan Forsené: the Episode of the Hero's Madness in the Prose Tristan*, in A. Adams, A. H. Diverres, K. Stern, K. Varty (a cura di), *The Changing Face of Arthurian Romances. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E. Pickford*, Cambridge, Brewer, 1986, pp. 10-22; P. Michon, *L'épisode de la folie de Tristan dans le Tristan Panciatichiano*, in «Le Moyen Âge», 101, 1995, pp. 461-473; M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit.; H. Legros, *La Folie Tristan dans le Tristan en prose: aboutissement de traditions antérieures et réécriture*, in *Miscellanea Mediaevalia* cit., II, pp. 869-878; S. Huot, *Madness in Medieval French Literature. Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003, in particolare il capitolo intitolato "Madness and Love", pp. 136-179.

singoli elementi specifici che ripropone fedelmente, come il ruolo del cane Hudenc, la reazione della folla alla vista di Tristano ormai pazzo che entra a Tintagel, la lacerazione delle vesti, la tonsura di Tristano da parte dei pastori⁶⁴. Nell'originale riscrittura della follia di Tristano offerta dal *Tristan en prose*, al modello delle *Folies* si mescolano poi numerose fonti: «la folie de Tristan dans le *Tristan en prose* apparaît tout à la fois comme un aboutissement de traditions antérieures et comme une réécriture des *Folies Tristan* et des folies de Lancelot dans le *Lancelot en prose*. [...] d'autres sources romanesques telles que le *Chevalier au lion*, *Amadas et Ydoine*, *Partenopeus de Blois*»⁶⁵.

Sia nel *Tristan en prose* che nei *Tristani* italiani che ripropongono questa sezione⁶⁶, i primi segnali della follia di Tristano prendono corpo nel momento in cui Tristano si convince che Isotta ami Kahedin, per via della lettera del *faus reconfort* con la quale Isotta tentava semplicemente di consolare il cavaliere disperato⁶⁷. Ancora una volta la *Tavola Ritonda* si comporta in modo decisamente originale rispetto agli altri *Tristani* italiani e allo stesso *Tristan en prose*, servendosi della malattia di Tristano come strumento di mobilitazione di altri sistemi di rappresentazione simbolica. Con una novità: di fronte a un episodio così denso di significati, anche il compilatore del *Tristano Panciatichiano*, solitamente molto modesto nello stile e pienamente allineato al modello francese, smette i panni del traduttore per indossare quelli del rimaneggiatore mosso da un'intenzione riscrittoria originale.

Per poter studiare le oscillazioni testuali, occorre, come sempre, partire dalla versione del *Tristan en prose*. Nel romanzo francese, Tristano, scoperta la lettera, attacca Isotta molto duramente; non le lascia nemmeno il tempo di spiegargli che si tratta di un banale equivoco che subito scappa per rifugiarsi nella foresta, dove dà sfogo a tutto il proprio dolore. Il processo di avvicinamento alla follia nel momento in cui Tristano si trasferisce al di fuori del mondo civilizzato è decisamente graduale; dapprima si esprime in un accesso di incontenibile ira («et quant il fu venuz en la forest auques espesse, il descent tant iriez qu'a po qu'il n'enraige, et sospire de cuer parfont. Il plaint et pleure et gemist fort»⁶⁸) e in un secondo momento si trasforma in un rifiuto della cavalleria nel suo insieme. Tristano decide, infatti, di spogliarsi completamente di ogni simbolo che lo renda riconducibile a un mondo al quale sente di non appartenere più: «il se desarma, et giete son heaume d'une part et s'espee d'une autre, et dit a soi meïsmes que jamés a jor de sa vie armes ne portera, ne jamés autre chose ne

⁶⁴ R. L. Curtis, *Tristan Forsené* cit., p. 12.

⁶⁵ H. Legros, *La Folie Tristan* cit., p. 868.

⁶⁶ *Tristan en prose*, Curtis III, §§ 866-869; *Tristan en prose*, V.II/1, §§ 168-171; *Tavola Ritonda* §§ LXX-LXXII; *Tristano Panciatichiano*, §§ 158-169).

⁶⁷ *Tristan en prose*, Curtis III, §§ 836-838.

⁶⁸ *Ivi*, § 852, p. 153.

fera fors mener duel; et de celi fera il tant qu'il covient qu'il en muire prochenement»⁶⁹, fino ad abbandonare anche il suo amato cavallo⁷⁰. Quando ancora non ha perso del tutto la ragione, Tristano è certamente già diventato completamente irriconoscibile, tanto che chi lo incontra nella foresta lo scambia per un *forsené* («il vet demenant un tel duel et un si grant dementiez que nus nou veïst adonc qui nel tenist a forséné. Il bret et crie si haut que la forest en retentist et pres et loig. Il se maudit et se vet toz esgratnant»⁷¹). Le manifestazioni estreme del suo dolore cominciano a coincidere con l'atteggiamento irrazionale e violento che il Medioevo attribuisce all'esplosione della pazzia. La caduta nel baratro della follia si articola attraverso il superamento progressivo da parte di Tristano di soglie sempre nuove, fino all'ingresso definitivo in una condizione patologica: Tristano ricerca insistentemente la solitudine⁷², infrange il codice cortese che gli imporrebbe di mostrarsi gentile con un cavaliere che incontra nella foresta e che gli porge gentilmente il proprio saluto⁷³. Con lo sconosciuto che cerca di portargli un po' di conforto intavola un discorso sulla propria situazione caratterizzato da un'estrema lucidità. Tristano, infatti, dimostra di essere consapevole della propria trasformazione, riconosce in sé i segni di un male incurabile («li max me tient qui ne me faudra dusqu'a la mort»⁷⁴), e contrappone la propria condizione alla salute che differenzia il vero cavaliere da colui che è ormai indegno di tale nome («vos iestes, la Dieu merci, sains et hetiez et liex et bax con chevaliers doit estre»⁷⁵). Il cavaliere con il quale parla, che si scopre poi essere Fergus, un suo fedele amico, colpito da tanto dolore, si commuove e piange per lui, e lo definisce come «uns des plus saiges chevaliers qu'il trovast pieça mes»⁷⁶. Nel momento in cui Tristano lo riconosce come Fergus, vorrebbe confidarsi e dirgli che il suo dolore nasce da quello che ritiene essere il tradimento di Isotta, ma subito si interrompe e tace, perché si rende conto che denunciare Isotta sarebbe un atto di estrema villania («je me repent de ce que je vos voloie dire. Je avoie folie en pensee et vilenie voloie faire trop grant»⁷⁷).

⁶⁹ *Ivi*, p. 154.

⁷⁰ È chiara la vicinanza del racconto della follia di Tristano nel *Tristan en prose* con la descrizione della regressione del folle allo stato selvaggio dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes. Cfr. Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*, ed. M. Roques, Paris, Champion, 1960.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, § 853, p. 155: «il vosist estre en tel leu ou nus nel veïst jamés por finer sa vie a dolor et en plor plus tost». Si può confrontare questo passaggio con l'*Yvain* di Chrétien, nel quale si legge: «mis se voldroit estre a la fuie / toz seus en si salvage terre / que l'en ne le seüst ou querre, / ne nus hom ne fame ne fust / qui de lui noveles seüst / ne plus que s'il fust en abisme» (vv. 2786-2791).

⁷³ *Ibidem*: «il li respont a chief de piece mout dolenz et mout correciez, non mie si cortoisement com il soloit respondre».

⁷⁴ *Ivi*, § 854, p. 156.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, § 858, p. 159.

Fergus coglie acutamente i segnali della dismisura dei sentimenti d'ira incontenibile che attraversano la mente e il cuore di Tristano («vos iestes irez outre mesure», «c'est une chose d'ou je sui correchiez outre mesure»⁷⁸). Arriva per Fergus il momento di partire dalla foresta e di ritornare al consorzio umano. Tristano non si lascia convincere a seguirlo, ma incontra una damigella che cerca di consolarlo: è evidente anche ai suoi occhi che Tristano sia malato («la damoisele voit qu'il est si durement en malaise»⁷⁹). Alla damigella, che all'inizio spia Tristano da lontano, e che riconosce in lui un'avvenenza fuori dal comune, appaiono però già abbastanza eloquenti gli indizi di quel male che inizia a corromperne la bellezza dei tratti e la forza delle membra («mes a son semblant li tost grant partie de sa biauté ce qu'il estoit si embrus, et li granz corroz qu'il avoit au cuer»⁸⁰). Le è chiaro che Tristano è annichilito da un pensiero fisso dal quale la damigella cerca di scuoterlo («Sire, fait la demoisele, lessiez vostre penser atant, s'il vos plest. Assez avez pensé. De cest penser ne vos porroit des ore mes venir se mal non, ce voi je bien»⁸¹), ma senza riuscirci. Di fronte a tanta insistenza, Tristano diventa aggressivo e minaccioso, fino a spingere la damigella ad allontanarsi e a smettere di cercare di dargli il suo aiuto⁸². Rifiuta il cibo e l'acqua che la damigella continua pietosamente a portargli⁸³, e con il passare dei giorni assiste a uno strano fenomeno: «ele trova que tote la char de li estoit si noere et si bloe com s'il eüst esté batuz en un torneiement»⁸⁴. La pelle, la carnagione di Tristano ha cambiato colore, diventando nera e blu. È completamente livido. E ancora sotto, nel tornare a lui dopo essersi recata a prendere un'arpa per cercare di riportarlo alla salute grazie alla musica, la damigella non può che constatare che la metamorfosi si sta facendo sempre più evidente («adonc le trova ele si taint et si changié com je vos ai dit; ce ne sai je dont ce venoit ne por quele achoison, car li contes ne nous devise mie, mes ensi li nerci tote la char cele nuit»⁸⁵).

Il dettaglio del viso *nerci*, annerito e livido, potrebbe provenire dalla *Folie* d'Oxford (vv. 213-216); la presenza di questo sintomo sembra avvicinare il male di Tristano a un vero e proprio avvelenamento, poiché è con il *noircissement* delle membra che si manifesta

⁷⁸ *Ivi*, p. 160.

⁷⁹ *Ivi*, § 861, p. 162.

⁸⁰ *Ivi*, § 862, p. 163.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, § 865, p. 166: «or sachiez bien que se uns chevaliers m'avoit tant remué de mon pensé com vos avez, je l'en feïsse repentir si chierement que jamés ne m'en tenist plest. Mes ce ne ferai je pas a vos por ce que vos iestes demoisele».

⁸³ *Ivi*, § 866, p. 166.

⁸⁴ *Ivi*, p. 167.

⁸⁵ *Ivi*, § 867, p. 167.

l'intossicazione da veleno. I sintomi dell'assunzione di una sostanza tossica vengono molto spesso nel Medioevo accostati al manifestarsi del prevalere del fluido umorale atrabiliare⁸⁶.

A nulla vale lo sforzo della damigella, che si impegna a eseguire dei *lais* che possano essere di conforto e d'aiuto a Tristano, il quale, dal canto suo, le promette che avrebbe cercato di suonare, ma non appena mette mano all'arpa ed esegue e porta a compimento il *Lai Mortal*, si volge a cercare una spada per togliersi la vita. È da questo momento in poi che Tristano, giunto quasi al limite del suicidio, cade definitivamente nella follia più nera.

E. Baumgartner aveva già, nel saggio *La harpe et l'épée*, sottolineato, proprio attraverso questa efficace immagine, l'inconciliabilità e, insieme, la coesistenza dello spirito lirico del Tristano *harpeur* con le azioni eroiche e avventurose alle quali è chiamato dallo scenario arturiano in quanto *chevalier*⁸⁷. L'abbandono sia della spada che dell'arpa metaforizzano, in questo passaggio, la perdita totale dell'identità del personaggio.

La descrizione successiva della follia tristaniana appartiene alla topica letteraria, come è già stato messo in luce: nel *Tristan en prose*, infatti, confluiscono tradizioni anteriori, in particolare il ricordo delle “*folies*” Amadas e di Yvain:

il li vient au cuer une si grant rage et une si grant forsenerie en la teste qu'il en pert tout le sens et le memoire si plenment qu'il ne set qu'il fait. Il ne set mes s'il est Tristanz ou non. Il ne
li sovient mes de madame Yselt ne dou roi Marc, ne de riens qu'il onques feïst. Il va courant par le Morrois, une ore ça et l'autre la, criant et breant come beste forsenee⁸⁸.

La perdita della memoria, l'incapacità di formulare il proprio nome, di rammentarsi da dove provenga, la folle corsa senza meta nella foresta hanno ormai trasformato Tristano in una *beste forsenee*.

Questa è la rappresentazione dell'insorgere della follia di Tristano nel *Tristan en prose*. In che modo i rimaneggiamenti italiani interpretano questo episodio cardine dell'ipotesto francese? Poco sopra si era anticipato il comportamento anomalo del *Tristano Panciatichiano* in merito a questa scena così scopertamente interpretabile in chiave medica. Discostandosi con decisione dall'usuale atteggiamento di riproposizione fedele che tiene di solito verso il *Tristan en prose*, in questo caso il *Panciatichiano*, come ha messo in evidenza M.-J. Heijkant⁸⁹, inserisce numerosi elementi innovativi: un'immagine meno negativa dei pastori

⁸⁶ Cfr. P. Levron, *La mélancolie et ses poisons. Du venin objectif au poison atrabilaire*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 173-188.

⁸⁷ E. Baumgartner, *La harpe et l'épée* cit., p. 159.

⁸⁸ *Tristan en prose*, Curtis III, § 871, p. 173.

⁸⁹ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit.

che Tristano incontra nella foresta, maggiormente rispettosi nei confronti del folle⁹⁰; gli avversari del Tristano del *Panciaticchiano* sono non il folle del re e un gigante com'era nel *Tristan en prose*, ma degli animali selvaggi e dei cavalieri villani, «projections de son psychisme menacé par l'animalité et la vilanie»⁹¹; Tristano è dipinto come un uccisore di leoni, dettaglio che lo avvicina a personaggi del calibro di Sansone, Ercole o David; Tristano instaura un'alleanza e un rapporto di amicizia con un cane, le cui capacità curative sono connesse alle proprietà della saliva; vi è poi raccontato un combattimento con l'orso e il tema della riconciliazione nella riappacificazione tra Lamorat e Gauvain.

Qualche altra osservazione può essere poi aggiunta alla puntuale analisi della follia nel *Tristano Panciaticchiano* fornita dalla studiosa olandese. Per esempio, nei giorni della fuga nella foresta che precedono la caduta nella follia, quando si arriva alla rappresentazione della damigella che Tristano incontra nella foresta, se il *Tristan en prose* narrava il dibattito teorico tra i due sulle ragioni dell'amore, il *Panciaticchiano* sopprime il "parlamento d'amore" per mostrare come Tristano manifesti fin da subito la propria aggressività. Quando la damigella gli prende la mano, perché è una messaggera che deve recargli un messaggio di Palamede, Tristano si scuote dall'indolenza nella quale è piombato e risponde: «Oimé, damigella, perché m'avete tratto di mio pensiero? Et sappiate che se voi fuste così huomo come voi sete femina, io v'arei morta»⁹². La fanciulla si stupisce e lo mette in guardia dal pericolo di incorrere in comportamenti che difficilmente si addicono a un cavaliere: «Questo non è sàvere di cavalieri!»⁹³. Ma Tristano replica: «io abbo mio nome cambiato e [...] io ò nome lo Cavaliere Disaventuroso»⁹⁴. La damigella, come nella *Tavola Ritonda*, tenta di confortare Tristano convincendolo dell'amore di Isotta e della necessità di non oltraggiare la cavalleria con il suo comportamento:

Voi avete gittate le vostre arme et è presso a tre dì che voi non mangiaste et cosie uscerete voi di senno et farete vergogna a tutta cavallaria. [...] Et dicovi, messer, ch'elli aviene spesse fiare che ciò che l'uomo dice non è vero⁹⁵.

Andrà dunque rilevata l'insistenza con cui il *Tristano Panciaticchiano* avvisa il lettore che le pagine seguenti lo condurranno in un mondo in cui Tristano sarà quanto di più lontano si possa immaginare dalla cavalleria errante.

⁹⁰ Nei testi italiani, infatti, i pastori non sono più la controparte "villana" del cavaliere. Si può leggere in questi elementi un mutato rapporto tra le classi sociali.

⁹¹ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit., p. 235.

⁹² *Tristano Panciaticchiano*, § 158, p. 296.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 298.

Nel *Tristan en prose*, era poi decisamente calcata in senso fabliolistico la raffigurazione dei pastori che Tristano incontra nella foresta⁹⁶, personaggi rozzi e spregevoli che si fanno beffe di Tristano e spesso lo picchiano, mentre nella *Tavola Ritonda* i pastori diventano dei personaggi caritatevoli che solidarizzano con Tristano («gli pastori gli cominciaro a volergli bene e amavallo»⁹⁷) e nel *Tristano Panciatichiano* dimostrano di avere un qualche sentore della grandezza di Tristano perché raccontano le sue gesta ad alcuni signori, proprietari del bestiame del quale si occupano, i quali tentano di ricondurre Tristano verso una condizione più dignitosa («Onde ellino ne fecero grande meraviglia e venero a vedere Tristano et vidello così bello et così membruto, dissero, “Elli non puote essere ch’elli non fia di grande afare”. Et fannoli portare di molta vivanda da mangiare e cosie lo vedieno ispesse volte. Et volevalo menare dentro dala magione et elli non vuole; ançi se ne va per la foresta con suo cane»⁹⁸).

Altro dettaglio innovativo del *Tristano Panciatichiano* è legato alle proprietà terapeutiche che il testo attribuisce al cane che si mostra riconoscente verso Tristano che l’ha salvato dall’aggressione di alcuni lupi:

Tristano non si lasciava toccare e perdeva tutto lo sangue, ma lo cane li li leccava tuttavia tanto che lo sangue ristangnoe. Et li pastori li portavano assai da mangiare e l’una volta ne mangiava e l’altra non e non si puote levare né muovere et non si lascia toccare se non al cane. E lo cane lo leccha e l’asciuga più e più volte lo die. (Et si sappiate un’altra cosa: che l’avventura del cane è tale che l’uomo non arà sì grande ferita ch’elli no·lla guarisca). Et così fue medicato Tristano et guarito et questo cane non si parte da·llui né di né notte. Et fue guarito Tristano in giorni .xxv. sich’elli puote andare là dov’elli vuole⁹⁹.

Siamo in presenza di un nuovo dettaglio medico in un testo italiano, riconducibile alle proprietà curative che una corrente della tradizione medievale attribuisce ai cani. Se negli scritti dei Padri della Chiesa, infatti, i cani possono essere talvolta utilizzati per simboleggiare i nemici della Chiesa¹⁰⁰, è anche vero che un passo del *Vangelo* di Luca (16, 21) descrive un cane che lecca le ferite del mendicante Lazzaro, coperto di piaghe: «the story from Luke became a catalyst to promote a more positive view of canines: the dog as preacher against moral sin and of God’s benevolent grace»¹⁰¹. Comincia così a emergere con chiarezza il fatto

⁹⁶ *Tristan en prose*, V.II/1, § 169, p. 249.

⁹⁷ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 255.

⁹⁸ *Tristano Panciatichiano*, § 165, p. 312.

⁹⁹ *Ivi*, § 165, pp. 310 e 312.

¹⁰⁰ A. Ferreiro, *Simon Magus, Dogs, and Simon Peter*, in A. Ferreiro, J. B. Russell (a cura di), *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages. Essays in Honor of Jeffrey B. Russell*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, pp. 45-89 (*ivi*, p. 59).

¹⁰¹ *Ivi*, p. 69.

che se i modelli della follia del *Tristan en prose* sono eminentemente letterari¹⁰², nei *Tristani* italiani i rimaneggiatori mobilitano nuove fonti, delle quali è difficile stabilire la natura, perché le nuove informazioni potrebbero provenire dal mondo della predicazione come da una specifica sezione *De animalibus* di qualche enciclopedia, se non proprio da un bestiario.

L'episodio della follia di Tristano così com'è trådito dal *Tristano Panciaticiano* risulta però incompleto. Lo sguardo del narratore, infatti, abbandona per un momento Tristano nella foresta, ormai tanto fuori di senno che persino i pastori decidono di sottrargli nella notte la spada, per evitare che faccia troppi danni agli altri e a se stesso. Poi la narrazione del compilatore italiano si sposta su Isotta, che invia Dinas a raccogliere delle erbe che le possano permettere finalmente di suicidarsi (ci aveva già provato con una spada, ma le era stato impedito dal re Marco), su Palamede che torna a Tintagel per tentare ancora una volta di conquistare la regina, sul re Marco e il nipote Andret che sono entrambi contenti di apprendere della morte di Tristano che odiano profondamente (si è sparsa, infatti, secondo la versione del *Tristano Panciaticiano*, questa falsa notizia). Ma prima che il *Tristano Panciaticiano* possa tornare a focalizzare la propria attenzione su Tristano per narrare il modo in cui Tristano rinsavisce e viene ricondotto a corte, le carte 117, 119, 120 del Panciaticiano 33 (la carta 118 è andata persa ed è stata poi sostituita da un foglio aggiunto in un secondo momento) vengono lasciate bianche dal copista e riempite poi dai disegni e dalle prove di penna dei successivi possessori e lettori del manoscritto.

Nell'ambito delle riscritture italiane, la narrazione della sezione conclusiva della follia di Tristano – che prevede il suo ritrovamento nella foresta, il ritorno a corte e la guarigione – si riduce dunque a un'unica voce, quella della *Tavola Ritonda*. Qui il re Marco prende parte a una battuta di caccia e giunge per caso presso una fontana dove trova Tristano che giace addormentato accanto ai pastori. Se la fontana del *Tristan en prose* è una generica fontana, nella *Tavola Ritonda* essa prende il nome di «fontana Serpilina». Ciò costituisce il primo indizio del fatto che anche la *Tavola Ritonda* si muove nello stesso dominio semantico già esplorato dal *Tristano Panciaticiano*: la diabolizzazione della follia che M.-J- Heijkant aveva già ravvisato nel *Panciaticiano*¹⁰³ comincia infatti a essere suggerita nella *Tavola Ritonda* per il tramite della toponomastica, laddove l'allusione al serpente, chiaro simbolo dell'astuzia diabolica, richiama la dimensione infernale.

¹⁰² *Tristan en prose*, V.II/1, p. 292: «la folie de Tristan est bien entendu imitée des différentes folies de Lancelot dans le *Lancelot en prose*, mais l'intervention de l'ermite qui donne à manger au héros, tout en ayant peur de lui, renvoie aussi à l'épisode de la folie d'Yvain dans le *Chevalier au lion*».

¹⁰³ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit., p. 242.

Anche solo la generica constatazione che la fontana della *Tavola Ritonda* rimandi al nome di un rettile è un altro evidente segnale dell'importante rilievo che sia il *Panciaticchiano* che la *Tavola Ritonda* attribuiscono all'elemento animale, conferendo una nuova prospettiva di lettura all'episodio della follia di Tristano, che risulta, invece, del tutto inapplicabile al *Tristan en prose*. Per esempio, nel narrare la vita di Tristano nella foresta, la *Tavola Ritonda*, come già il *Tristano Panciaticchiano*, racconta dell'arrivo di otto leoni e dello scontro di questi con i cani, «forti e grossi mastini»¹⁰⁴, nonché dell'intervento di Tristano che prende «una mazza grande e dura»¹⁰⁵, costringendo i leoni alla fuga. La mazza è uno dei simboli tipici della follia nel Medioevo. E gli attributi esteriori dei quali la *Tavola Ritonda* dota Tristano sono esattamente quelli che segnalavano la regressione allo stato selvaggio:

E allora lascia andare suo cavallo, e gitta via sue armi, e stracciasi sua roba, e pelasi suoi biondi capelli e squarciasi suo bello viso; e sempre, per lo grande dolore, sì faceva lo maggiore pianto del mondo. E sì andava egli ignudo e scalzo, e non beveva e non mangiava; e, per le molte lagrime e per lo molto digiuno, la sustanzia della natura gli mancava fortemente, e in tutto egli perde suo senno e conoscimento; e a tale si condusse e venne, ch'egli pasceva l'erba. E alcuna fiata, egli prendeva alcuna fiera con mano per qualche avventura; della quale cosa egli cosìe cruda sì ne mangiava. Egli era divenuto nero, livido, magro; e a tale era condotto, che la madre che lo portòe nè altro nollo poriano mai avere riconosciuto¹⁰⁶.

La semiotica che caratterizza l'iconografia del folle medievale è seguita in modo scrupoloso dal compilatore della *Tavola Ritonda*. Tristano abbandona la spada, simbolo della cavalleria, per brandire la mazza, chiaro marchio di inferiorità sociale e di primitività¹⁰⁷; mediante il topico denudamento, compie un «atto simbolico di rifiuto della sua identità culturale, [...] che sancisce l'ingresso nella dimensione *altra* e antisociale della follia»¹⁰⁸; si taglia i capelli, assumendo un altro marchio di infamia del “diverso”; rifiuta il codice alimentare della società civile giungendo persino a pascere l'erba (dettaglio che lo rende chiaramente assimilabile a un novello Nabucodonosor¹⁰⁹) e a nutrirsi di carne cruda, di quella selvaggina che si procaccia direttamente a mani nude. La *Tavola Ritonda* attinge alle rappresentazioni topiche della follia, offrendoci un ritratto paradigmatico del folle medievale, ma allo stesso tempo le declina in un modo personale, per esempio, ponendo l'accento sugli

¹⁰⁴ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 254.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 253-254.

¹⁰⁷ J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age. XII^e-XIII^e siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 45: «la massue, signe de folie certes, mais surtout signe d'appartenance à l'autre de la chevalerie, à l'envers de la courtoisie, n'est que l'équivalent dérisoire, primitif et grossier de l'épée du chevalier».

¹⁰⁸ P. Serra, *Il sen cit.*, p. 37.

¹⁰⁹ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus cit.*

elementi patetici – l’insistenza sulle lacrime versate dal cavaliere o il pensiero rivolto alla madre che lo portò nel grembo – o sulle cause fisiologiche della malattia («la sostanza della natura gli mancava fortemente»).

Proseguendo nella lettura del testo francese, dopo l’arrivo del re Marco alla fontana dei pastori, lo sviluppo di questa sequenza mostra che la riflessione sulla follia non si arresta alla sola perdita di senno da parte di Tristano, ma lascia sottintendere che sia l’intero reame di Cornovaglia ad essere malato, per colpa del suo sovrano. Nel *Tristan en prose* il re Marco, che non svela la propria identità, domanda ai pastori chi sia quel pazzo che sta con loro, e i pastori gli rispondono: «se li rois March le savoit ausi bien con nous le savom, il le tenroit a grant merveille»¹¹⁰. Il mancato riconoscimento è dunque doppio e bidirezionale: il re Marco non è in grado di comprendere che il folle che ha di fronte è proprio il nipote, e allo stesso tempo i pastori, sudditi del re Marco, non sono capaci di riconoscere il proprio sovrano:

Et certes, s’il est ensi que mesire Tristrans se soit partis du roiaume de Cornuaille, bien se puet li rois March tenir pour fol et pour niche, selon ce que tout dient communament, li privé cevalier et li estrange, car il dient bien que, tant que mesire Tristrans demouroit en Cornuaille, tant estoit Cornuaille asseüre des tous hommes et de tous princes¹¹¹.

Nelle parole dei pastori si trova conferma del malfunzionamento di una società disforica, che è a sua modo complice nella manifestazione della follia di Tristano: la pazzia effettiva è sì quella di Tristano, ma anche l’atteggiamento del re Marco è una forma di follia regia, che a sua volta induce una forma di follia collettiva, rappresentata dalla viltà dei Cornovagliesi. La follia del sovrano risiede, secondo i pastori, nell’aver permesso che Tristano partisse dalla Cornovaglia, perché in questo atto si coglie pienamente la mancanza di avvedutezza e di saggezza di un sovrano che ha anteposto i propri interessi personali ai doveri ufficiali verso il proprio popolo. Fuori dall’ovattato ambiente di corte, dove nessuno può concedersi la possibilità di rivelare apertamente al sovrano la propria ostilità, si può liberare apertamente la forza delle voci nascoste. Nel *Tristan en prose*, infatti, i pastori riferiscono proprio al re Marco (del quale non conoscono l’identità), la cattiva reputazione della quale egli stesso gode presso i frequentatori delle foreste – *li privé cevalier et li estrange* – i quali, unanimemente, sono concordi nel ritenere il sovrano una figura debole, perennemente esposta al rischio che Tristano possa detronizzarlo, privandolo della corona e del regno. Ma nonostante Marco sia venuto a conoscenza del fatto che *le cevalier estrange n’en dient se mal non*, egli sorvola completamente sul problema della propria conclamata debolezza politica, e dimostra così di

¹¹⁰ *Tristan en prose*, V.II/I, § 184, p. 270.

¹¹¹ *Ivi*, p. 271.

confermare l'opinione generale che egli anteponga le questioni private agli affari di Stato: la sua attenzione viene infatti richiamata unicamente dall'opinione espressa dai malparlieri sul suo rapporto con Isotta:

“Le fait de monseigneur Tristran et de la roïne est bien seü chertainnement par tout le monde, et li rois March meïsmement le set bien; si fait grant sens quant il n'en fait mie trop grant samblant, car, se il samblant en moustroït, il i porroit plus tost perdre que il n'i porroit gaaingnier”. Quant li rois entent ceste parole, il est si durement esbahis k'il ne set k'il doie dire: il se tient une grant pieche sans dire nul mot du monde¹¹².

In questa continua lotta tra una dimensione pubblica e una privata, in cui quest'ultima prende chiaramente il sopravvento facendo dimenticare i propri doveri di cavaliere a Tristano e la propria regalità al re Marco, il *Tristan en prose* dimostra come la raffigurazione della follia di Tristano costituisca un pretesto per porre l'accento ancora una volta sull'asfittico clima di rancori e falsità che inficia l'armonia alla corte di Tintoil. Nulla di tutto questo si può invece leggere nella *Tavola Ritonda*, che tralascia la riflessione più generale offerta dal *Tristan en prose*, che riconduce il deragliamento della ragione di Tristano alla follia e al disorientamento collettivi che colgono un intero popolo quando si trova a essere guidato da un sovrano del tutto incapace.

Nel *Tristan en prose*, Tristano comincia a uscire dal suo stato di torpore quando il re Marco suona il corno per richiamare a sé gli altri cavalieri che lo accompagnano e che si sono allontanati nella foresta. Tristano, nel sentire questo suono così forte e prolungato, ha una reazione istintiva e urla le parole con le quali era solito rivolgersi al suo cane durante le battute di caccia. Nel *Tristan en prose* esclama: «Or tost, Hudenc! Pren le moi! Pren le moi!»¹¹³, con un chiaro riferimento al suo bracchetto, mentre nella *Tavola Ritonda* gli sfugge «Piglia, piglia, corri accorri, alloro alloro»¹¹⁴. Il re Marco rimane colpito da questa stranezza e decide così di condurre il folle a corte. Nel caso della *Tavola Ritonda*, invece, il desiderio di portarlo a Tintoil nasce più dallo stupore che generano nel re Marco la visione della forza e della brutalità che il folle dimostra contro i pastori che lo battono e lo percuotono quando lo sentono gridare contro il sovrano. L'intenzione di strappare il folle alla vita indecorosa che conduce nella foresta non è originata da un nobile moto di cristiana compassione, ma è finalizzata a trasformare Tristano in una sorta di fenomeno da baraccone da ingabbiare dentro

¹¹² *Ivi*, § 185, p. 272.

¹¹³ *Ivi*, § 186, p. 272.

¹¹⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 256.

una stanza per esporlo allo scherno e al dileggio della corte. Come dice Audret «assés nous porriom deduire de ses folies, puis k'il avroit desgarnies les mains»¹¹⁵.

Nel *Tristan en prose* la descrizione dell'ingresso del folle nella città di Tintoil costituisce quasi una sorta di rappresentazione rovesciata della domenica delle Palme: gli astanti lo battono, lo percuotono, lo insultano ed è questo il motivo per cui il sovrano decide di proteggerlo all'interno della corte. Molto diverso invece è l'ingresso di Tristano in città descritto nella *Tavola Ritonda*.

Andando folle per la cittade, egli scontrò uno bastagio, il quale guidava uno muletto caricato d'orci da acqua: onde lo mulo sie sospinse lo folle alquanto sì come bestia. Di questo Tristano folle sì crucciò a quel punto; e per tale, egli prese quello bastagio e per forza sì lo lieva in alto e percuotelo sopra gli orci per sì grande forza, ch'egli gli fece rompere l'osso e 'l cuore; e uccise lo muletto ancora, e quelle orcia tutte ruppe: e questo fece abbiendo lo bastagio in mano¹¹⁶.

La presenza del povero mulattiere, il *bastagio*, e del mulo carico di orci d'acqua è infatti un tratto innovativo della *Tavola Ritonda*, che ci offre il tipico bozzetto di vita quotidiana che porta sulla scena il mondo mercantile e popolare. L'elemento che scatena la forza distruttiva di Tristano è il comportamento del mulo che sospinge «lo folle alquanto sì come bestia»: l'animale pare quasi riconoscere nel folle un proprio simile. La prima lettura che si può ipotizzare di questa originale aggiunta è che la *Tavola Ritonda* sovverta qui il costume del reame di Logres che impone ai cavalieri erranti, tra le prime regole alle quali devono sottostare quando si mettono in viaggio in cerca di avventura, di scontrarsi con chiunque incontrino lungo la propria strada. Il cavaliere è qui tuttavia diventato un umile mulattiere e il suo nobile destriero si è tramutato in un ben più modesto mulo: nonostante ciò Tristano, provocato e indotto a un'immediata reazione, dispiega quegli automatismi di comportamento che lo avrebbero, pur in un altro contesto, spinto a un confronto diretto. Il duello non sarà più ad armi pari e, anzi, sarà del tutto privo d'armi: l'innocente mulattiere troverà la morte nel modo meno cavalleresco che si possa immaginare.

A un secondo livello d'analisi, se si volesse tenere presente la valenza metaforica conferita all'elemento animale che accomuna la *Tavola Ritonda* al *Tristano Panciatichiano*, si potrebbe poi sottolineare che il mulo, che nasce dall'unione di un asino e di una cavalla, sia una bestia nella quale si mescolano una natura inferiore con una superiore: «e questi cotali animali mestici deano èssare per rascione viciosi e strani, empercìò che so' composti e nati de contrarietà; e empercìò hano en sé contrarietà, ché contradiano quasi a ciò che l'omo vole

¹¹⁵ *Tristan en prose*, V.II/1, § 187, p. 274.

¹¹⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 257.

fare. E de questi animali mestici troviamo lo maschio e la femina, e non pono engenerare assieme l'uno coll'altro emperciò ch'elli hano la generazione là unde elli vegnono, e non è mestieri che la virtude s'afatichi en altra generazione; e la cosa che non è mestieri non dea èssare e llo mondo, e emperciò non engeneraro»¹¹⁷. Alla pazzia di un'unione innaturale pensa anche Andrea Capellano quando si interroga su quale tipo d'amore possano provare i *laboratores*: «Dician dunque ch'a pena si può dire che lavoratori della terra possano amare, ma naturalmente si muovano a l'opera della luxuria, quando la pazzia della natura lo mostra, sì come fa il mulo e 'l cavallo. Basti, dunque, a lloro la continua fatica del lavorare e continui sollaççi del bomero e della marra senza riposo alcuno»¹¹⁸.

E proprio al peccato della lussuria viene di frequente associato il mulo anche nelle opere di taglio più enciclopedico. L'uomo lussurioso è assimilabile a un mulo nelle *Questioni filosofiche*: «Et inperciò Davide p(ro)pheta considerando ke quel peccato tolle sìe el senno (et) lo intellecto dice (et) grida innel *Salterio*: “Nolite fieri sicut equus et mulus in quibus non est intellectus”, cioè ‘non voliate essere facti secondo che 'l cavallo e 'l mulo [ne' quali non è intendimento; il mulo] in volontà non à modo, el cavallo quando puote in quel acto non à refrenamento, però ke non àno intendimento: in tanto l'omo è mulo quando in luxuria pecca in volontà e cavallo quando non se refrena in operatione»¹¹⁹. La lussuria è assimilabile alla follia perché è «privatione del senno et de lo intellecto ke dice 'l filosofo, in acti venerei, cioè luxuriosi, non v'è intendimento»¹²⁰. Di aggiunta in aggiunta, la *Tavola Ritonda* prosegue la sua riscrittura del *Tristan en prose* lungo questa direzione interpretativa che sembra confermare non solo l'intenzione di proporre l'assimilazione dello *status* del folle alla condizione animale, ma anche la precisa volontà di calcare il tono della descrizione ricorrendo al mondo animale quale elemento familiare al pubblico.

Data l'incontenibile forza di Tristano, il re Marco e gli altri baroni decidono di rinchiuderlo nella grande sala del palazzo. Ma la furia del folle non si placa: colto da dei veri e propri *raptus* di violenza, ogni oggetto o essere umano che gli si pari di fronte viene distrutto o ucciso; strappa ogni vestito che gli viene dato, squarciandolo addirittura con i denti; viene picchiato per ricondurlo alla sottomissione, ma reagisce «colle pugna e colle pietre e colle mazze»¹²¹ arrivando a uccidere ventiquattro persone. Un giorno riesce a sfuggire al controllo dei suoi carcerieri e arriva nelle scuderie del palazzo.

¹¹⁷ Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, ed. A. Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 153.

¹¹⁸ Andrea Cappellano, *De Amore*, ed. G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 213.

¹¹⁹ *Questioni filosofiche*, II, p. 154.

¹²⁰ *Ivi*, p. 153.

¹²¹ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 257.

Quivi sì era uno scudiere, il quale forbiva e conchiava lo buono destriere di Tristano. E come il cavallo vidde lo folle, così conobbe ch'egli era lo suo signore, e tantosto egli comincia a razzare, a nitrire e a menare tale tempesta, che lo famiglio i' nulla guisa non lo poteva nè tenere nè mantenere. Di che lo scudier, vogliendosi pur farsi più gagliardo, piglia lo caval e credesi per forza tenerlo a freno. Allora lo cavallo andògli addosso, alzando i piedi per sì fatta maniera, che lo misse quivi morto alla terra; e spezza redini e capestri con che era legato a uno grosso anello, e tantosto se ne vae incontro allo folle, e sale da sette scaloni della scala, e amendue gli piedi dinanzi puose sulle spalle al folle. E lo folle prende di pietre grosse e ciò che a mano gli viene, e dava al cavallo; ma, per male che 'l folle gli facesse, il cavallo non si voleva dipartire da lui, anzi più gli s'accostava e più gli faceva buona festa. E fuggendo, se ne va nella sala¹²².

Anche questo passaggio è del tutto assente nel *Tristan en prose*, dove il riconoscimento di Tristano è affidato al bracchetto Hudenc. Qui invece il primo a riconoscere Tristano è il suo fedele cavallo. Spezzando qualsiasi tipo di freno e la resistenza dello scudiero, il cavallo si rivolge al proprio signore come se volesse riportarlo alla ragione e contemporaneamente segnalare alla corte l'identità di quello che tutti loro considerano uno sconosciuto. Non sarà forse un caso che la descrizione del comportamento del cavallo di Tristano («e come il cavallo vidde lo folle, così conobbe ch'egli era lo suo signore, e tantosto egli comincia a razzare, a nitrire, e a menare tale tempesta, che lo famiglio i' nulla guisa non lo poteva nè tenere nè mantenere») sia costruita lessicalmente con alcuni dei vocaboli che Brunetto Latini adopera nella *Rettorica* quando elenca gli attributi del destriero ideale del perfetto oratore che, volendo muovere guerra al nemico, decida di «parlamentare a cavallo»¹²³: «sì dee elli avere cavallo di grande rigoglio, sì che quando il signore parla il suo cavallo gridi et anatrisca e razzi la terra col piede e levi la polvere e soffi per le nari e faccia tutta romire la piazza, sicché paia che coninci lo stormo e sia nella battaglia»¹²⁴. L'identificazione uomo-cavallo è molto sentita nel mondo cavalleresco e la *Tavola Ritonda* vi pone efficacemente l'accento attraverso un processo di antropomorfizzazione dell'animale: il fatto che il cavallo di Tristano gli ponga «amendue gli piedi» (non le zampe) sulle spalle instaura un rapporto paritetico tra i due, di amicizia e solidale compagnonaggio.

Il tipico riconoscimento di Tristano da parte del cane Houdenc, che era invece già presente nel *Tristan en prose*, viene mantenuto anche nella *Tavola Ritonda*, ma qui trasposto sulla cagnolina Idonia, che il compilatore toscano aveva già legato al destino di Tristano e Isotta rendendola «compagna allo beveraggio amoroso»¹²⁵.

¹²² *Ivi*, pp. 257-258.

¹²³ Brunetto Latini, *La Rettorica*, p. 78.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 258.

E veggendo lo folle, comincia a latrare, e sìe lo conobbe, e con molto grande festa sì lo cominciò a leccare, e faceagli lo maggior onore del mondo; e per male ch'egli le facesse, già ella non si voleva da lui partire. E lo re mirando a quello che la cucciolina faceva, si maraviglia; e per lo molto molto riguardare che lo re faceva, sì gli venne raffigurato suo nipote Tristano; e più lo raffigurò a uno segno il quale egli aveva nel suo braccio manco¹²⁶.

Sopportando pazientemente la violenza del folle Tristano, la cagnolina riesce finalmente a indurre il re Marco a guardare più attentamente il pazzo, fino a permettergli di scorgere il segno che ha nel suo braccio. Non sarà probabilmente un caso che il testo specifiche che il segno si trovi nel braccio sinistro, poiché la sinistra è tradizionalmente la *pars diaboli*. Inoltre, il motivo del cane che riconosce il proprio padrone così come la presenza di un personaggio che deve a una cicatrice la propria sicura identificazione sembrano essere due elementi propri all'*anagnorisis* di Ulisse nell'*Odissea*. Il *Tristan en prose* è invece totalmente sprovvisto di questo dettaglio del segno nel braccio sinistro:

En tel guise con je vous cont estoit mesire Tristrans en la court le roi March son oncle, de jour et de nuit, que nus ne le reconnoissoit ne ja n'i fust reconeüs a mon escient, se ne fust Hudenc son braquet, ki le reconnut tout maintenant que il le vit. La u li home ne le pooient reconnoistre, le reconnut li braqués. Et ceste cose tinrent a mout grant merueille tout cil de Cornuaille. Il le reconnurent par Hudent, et non mie par lour sens¹²⁷.

Il ritorno di Tristano era stato dunque preceduto dalla “proiezione” del personaggio sulle figure animali, dapprima ferine (i leoni e i cani mastini) e poi, via via che si procede verso il recupero della ragione, sempre più “civili” (il mulo), per giungere fino a quelle che appartengono saldamente al mondo cavalleresco (il cavallo e la cagnolina), che si dispongono a formare una sorta di *climax* ascendente: il percorso attraverso la natura selvaggia e animalesca del folle si compie attraverso un processo di identificazione, poi di riconoscimento e infine di evoluzione ed emancipazione.

Esattamente come Ulisse che subisce, per opera di Atena, la metamorfosi in un mendicante¹²⁸, così anche Tristano «livido, nero, la più vituperata cosa del mondo a vederlo»¹²⁹, non è forse l'*aeikelios*, l'irricoscibile, un essere umano che non assomiglia più a nulla e certamente non a se stesso, per via della sua pelle avvizzita, il cranio calvo, a

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Tristan en prose*, V.II/1, § 188, pp. 275-276.

¹²⁸ Omero, *Odissea*, ed. R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, XIII, vv. 397-403: «Ecco, ti renderò irricoscibile a tutti, / la bella pelle t'avvizzirò sulle agili membra, / i biondi capelli farò sparire dal capo, e d'un cencio / ti vestirò, che t'abbia in orrore chi ti vede con quello; cisposi ti farò gli occhi, prima bellissimi, / perché ripugnante ai pretendenti tu appaia, / e persino alla sposa e al figlio che in casa lasciavi».

¹²⁹ *Tavola Ritonda*, p. 257.

malapena coperto di cenci? Uno dei primi a riconoscere Ulisse nell'*Odissea* è proprio il cane Argo¹³⁰, esattamente come la cagnetta Idonia e prima ancora il cavallo fanno con Tristano. C'è poi l'elemento della cicatrice, originale innovazione della *Tavola*, segno concreto, visibile, apparente, l'indizio che bisogna decifrare perché rinvia ad altro, diverso da ciò che si vede, testimone muto, ma inequivocabile della identità celata di Tristano, correlativo di quella cicatrice "archetipica" che segna la coscia di Ulisse.

Dal momento del riconoscimento, Tristano viene condotto alla guarigione e si riappropria gradualmente di tutti i caratteri che sono propri all'uomo: riceve degli abiti, viene fatto dormire in una vera e propria stanza, le persone intorno a lui ricominciano a usare il suo nome. Sul processo di cura che reintegra Tristano nel mondo civilizzato della corte di Tintoil e che lo recupera alla cavalleria errante si tornerà più avanti, quando si avrà modo di descrivere in che modo la *Tavola Ritonda* riscrive il personaggio di Isotta e le sue formidabili capacità mediche.

L'episodio della follia di Tristano viene dunque rimaneggiato dal *Tristano Panciatichiano* e dalla *Tavola Ritonda* a partire dalla volontà di rappresentare la vita dell'eroe dopo la caduta nell'antimondo della follia come pressoché equivalente alla condizione bestiale degli animali selvatici. L'assenza di parola e la trasformazione fisica lo rendono irriconoscibile al mondo civile, che si esprime attraverso quel linguaggio cortese che Tristano ha ripudiato nel momento preciso in cui ha messo in dubbio la fedeltà di Isotta. Ma l'afasia di Tristano non corrisponde alla totale incomunicabilità con il mondo animale che, nelle figure del cavallo e della cagnolina, media e agevola il ritorno del cavaliere alla normalità. Solo quando la corte lo riconoscerà come Tristano, solo quando gli verrà restituito il suo nome e con esso la sua identità, solo quando la parola del re Marco lo ricollocherà nel ruolo che gli spetta, si potrà ricomporre definitivamente la frattura psichica e sociale a causa della quale Tristano aveva reciso ogni contatto con il mondo esterno. Il rilievo dato al cavallo e alla cagnolina Idonia non è casuale nel testo italiano, ma costituisce un calibrato recupero di quanto anticipato nella *Tavola Ritonda* molte pagine prima, quando il *beveraggio amoroso* bevuto da Tristano e da Isotta, aveva legato per sempre con un'unica catena non solo i due amanti, ma anche i loro fedeli servitori Governale e Brandina e gli animali più cari, Idonia e Passabrunello¹³¹.

¹³⁰ Omero, *Odissea*, XVII, vv. 301-303: «E allora, come sentì vicino Odisseo / mosse la coda, abbassò le due orecchie / ma non poté correre incontro al padrone».

¹³¹ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120: «Qui dice uno dottore, che avendo messer Tristano e Isotta e Governale e Brandina e Passabrunello e Idonia, ch'egli avea la più bella dama e'l più fedele servigiale, e la più leale servigiale e'l più forte cavallo e la migliore cucciolina che avesse niuno barone al mondo».

3. Il gioco degli scacchi e il filtro come *venenum*

L'erbe di Medea non faranno che l'amore duri,
e li tossichi di Marsa mescolati colli magichi
incantamenti non faranno durare l'amore.

Medea avrebbe ritenuto Iasone, se le sue erbe avessero valuto;
e Circe avrebbe ritenuto Ulisse, se amore in alcuno modo si potesse ritenere.

Né l'erba palida chiamata filtro giove alle giovani data loro;
il sugo del filtro nuoce agli animi e ha forza di fare impazzire¹³².

(*Ars amandi* di Ovidio volgarizzata)

Perno irrinunciabile intorno al quale ruota la leggenda tristaniana, il filtro d'amore che scatena l'insorgere della passione tra Tristano e Isotta è da sempre stato oggetto di un'insistita attenzione da parte della critica letteraria¹³³. In che senso si può però affermare che il filtro "provochi" la nascita della passione tra i due amanti? Non esiste, infatti, tra gli studiosi un accordo unanime circa l'effettivo potere, durata e efficacia della pozione d'amore che la madre di Isotta prepara prima della partenza della figlia alla volta dell'Irlanda per indurre l'amore coniugale tra i due futuri sposi, Isotta e Marco, e che viene erroneamente bevuta da Tristano e Isotta lungo il viaggio. Davvero la pozione instilla il sentimento amoroso in due cuori prima del tutto innocenti? O sarebbe meglio invece guardare al filtro come a un vettore letterario della metamorfosi, evocato per trasformare in atto una passione già esplosa e far cadere così quelle inibizioni, anche linguistiche, che impedivano ai due amanti di conferire a essa una veste verbale, oltre che fisica? E resterebbe da chiedersi allora dove andrebbe collocata la tanto celebrata perfezione del legame tra i due leali amanti se è alla "magia" della pozione d'amore che viene demandato il compito di far scoppiare un sentimento, che fin dal suo primo emergere si presenta già come indissolubile. E fino a che punto il lettore potrà sentirsi pienamente coinvolto in una storia in cui ci si affida a questa forma di rigido determinismo amoroso per sollevare i protagonisti da ogni responsabilità morale? Oppure il filtro è solo un simbolo¹³⁴, l'oggettivazione, in una forma tangibile, di un concetto astratto che si sarebbe manifestato a prescindere dall'assunzione della pozione, una rappresentazione della dinamica dell'innamoramento, in grado di portare al livello della coscienza un sentimento che si era già formato in via embrionale¹³⁵?

¹³² *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia Amoris*, p. 266.

¹³³ Sulla natura e la portata del filtro nel *Tristan*, si veda in particolare J. Frappier, *Structure et sens du Tristan, version commune, version courtoise*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 6, 1963, pp. 255-281 e 441-454.

¹³⁴ Come sostiene J. Frappier a proposito della versione di Thomas (*ivi*, p. 273).

¹³⁵ Così per E. Vinaver, *The Love Potion in the Primitive Tristan Romance*, in *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris-New York, Champion-Columbia University Press, 1927, pp. 75-86, e per J. M. Ferrante, *The Conflict of Love and Honor: The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*,

Sono interrogativi sui quali è impensabile pronunciarsi in modo definitivo, anche perché è proprio sul filo di questa ambiguità che si gioca la potenza evocativa della leggenda tristaniana. Non bisogna poi dimenticare che il mito degli amanti bretoni è stato riscritto in innumerevoli forme e lingue, oltre che in diversi periodi culturali e storici, e non sarebbe possibile fornire una risposta univoca a tutti questi quesiti.

Sarà allora più proficuo osservare la questione del filtro da un'altra prospettiva. Il filtro si colloca infatti al crocevia fra numerose questioni, non soltanto etiche e non esclusivamente letterarie: è vero che esso è capace di "costringere" e forzare l'amore, ed è altresì chiaro che esso costituisca l'elemento strutturale della vicenda, nonché il motore dell'azione. Se però lo consideriamo in base alla sua natura chimica, in qualità di preparato dalle potenti virtù farmacologiche, il filtro solleva anche dei quesiti di tipo medico-scientifico. La critica si è infatti interrogata a lungo sulla composizione fisica e chimica del filtro, sugli ingredienti e gli elementi che sono adoperati nella sua preparazione, sulle sue modalità di somministrazione e sulla sua posologia, nonché sugli eventuali effetti collaterali del *pharmakon*. Assumendo questo punto di vista, le domande sul filtro possono quindi essere impostate in modo diverso. Al mero simbolo sarebbe allora possibile conferire una forma razionale: il filtro d'amore non sarebbe altro che un preparato di natura medica, del quale andrebbe dunque ridimensionata la portata magica. Si sa che al cibo e alle bevande si ricollegano proprietà prodigiose, spesso orientate in senso religioso o mistico, che si situano al centro di pratiche molto diffuse anche in letteratura¹³⁶, talvolta legate a procedure rituali compromesse con il mondo della superstizione e del folklore. Accanto a questi aspetti più esoterici o miracolosi, nel Medioevo erano molti i trattati dedicati agli infusi e alle pozioni, che si avvalevano della conoscenza delle qualità fisiche degli alimenti, delle pietre, delle erbe, degli animali, per la preparazione di farmaci dalle capacità curative. Osservato da questa angolazione, il filtro apparirebbe allora più che altro come un veleno¹³⁷. Rivolgersi al mondo dei preparati velenosi per connotare il più potente simbolo della leggenda tristaniana sarà dunque un'altra delle modalità di

Paris, Mouton, 1973, in particolare p. 40, oltre che per L. E. Doggett, *Love Cures. Healing and Love Magic in Old French Romance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009, soprattutto p. 112. Ma è vero anche che è impossibile parlare in generale della leggenda tristaniana senza prendere in considerazione le diverse riscritture di questa. Il filtro è determinante per la nascita dell'amore secondo E. Baumgartner, *Le Tristan* cit., pp. 102-109, nel *Tristan en prose*, così come nel *Tristan* di Bérout e in quello di Eilhart.

¹³⁶ M. Montesano, «*Fantasima, fantasima che di notte vai*». *La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.

¹³⁷ Questa pista è stata esplorata da numerosi autori. Cito solo alcune pubblicazioni, tra le più importanti: G. Schoepperle, *The Love Potion in Tristan and Iseut*, in «*Romania*», 39, 1910, pp. 277-296; C. Cahné, *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Paris, Nizet, 1975; R. L. Curtis, *Le philtre mal préparé: la réciprocité dans l'amour de Tristan et Iseut*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, I, Genève, Droz, 1970, pp. 195-206; C. Boujot, *Le Venin*, Paris, Stock, 2001, in particolare la sezione intitolata *Retour sur l'imaginaire médiéval*, pp. 67-117.

caratterizzazione scientifica legata al mondo medico a disposizione dei narratori che nel corso dei secoli hanno interpretato il mito tristaniano¹³⁸.

Le potenzialità fisiche, mediche e scientifiche del filtro non possono certamente sfuggire all'attenzione dei *Tristani* italiani, desideroso come sono, soprattutto a contatto con i numerosi punti oscuri della leggenda eccessivamente compromessi con il soprannaturale e il magico, di sottrarre fette di racconto al dominio dell'irrazionale, per riscriverli in una versione più accettabile per il nuovo pubblico. La platea italiana è sì disposta ad abbandonarsi al piacevole ascolto delle meravigliose avventure dei cavalieri della Tavola Rotonda, ma sempre con l'occhio critico tipico del lettore ormai disincantato, e prossimo a volgere il proprio interesse in altre direzioni. Come si comportano allora i *Tristani* italiani? I compilatori di questi testi – e il discorso si applica soprattutto al caso del *Tristano Riccardiano* e della *Tavola Ritonda* – operano una rilettura profonda del passaggio-chiave legato all'assunzione della pozione¹³⁹, e lo fanno amplificando non solo il peso da attribuire al filtro, ma anche dilatando quello che nel *Tristan en prose* era solo un rapido cenno al gioco, una partita a scacchi, con il quale Tristano e Isotta si intrattengono immediatamente prima di bere il filtro.

Dopo tre interminabili giorni di viaggio in mare, i due giovani, in una «atmosphère de franche camaraderie»¹⁴⁰, trascorrono il lungo tempo che li separa dall'approdo in Cornovaglia dedicandosi al gioco degli scacchi. Il sole picchia forte¹⁴¹ e, completamente immersi in quella partita che non vogliono interrompere, i due chiedono da bere a Governale e a Brandina¹⁴², i quali scambieranno l'ampolla che contiene il filtro per del vino. Nel *Tristan en prose*, come già accennato sopra, si allude in modo molto rapido alla partita a scacchi, mentre i testi

¹³⁸ L. E. Doggett, *Love Cures* cit., p. 89: «within the context of empirical practice, however, the role of the love potion takes on entirely new meanings. I will argue that the love potion is more than symbolic – it is a real, imbibed beverage whose chemical ingredients altered Tristan and Iseut's perception of reality for a short period. This transformation has consequences for interpreting the couple's love throughout the rest of the narrative and indeed for the conception of love presented in Old French romance». Riassumendo il pensiero di C. Boujot, *Le venin* cit., che si sofferma sulle versioni metriche francesi, per Bérout il filtro sarebbe un decotto a base di erbe e vino, «indubitablement un venesnom, philtre vénusien, en quoi il est de la classe des venins» (*ivi*, p. 77); Thomas invece, che pure oblitera la preparazione medica a favore di un maggiore rilievo conferito al valore simbolico del filtro, si sofferma sul gusto della pozione: «l'amer, cette amertume qui lie à la mer sur laquelle les amants scellent un destin bien amer, dominé par l'amour et par la douleur» (*ibidem*); nelle *Folies* d'Oxford, gli effetti della pozione sono paragonati a quella dell'ubriachezza, una *ivresse* che «se distingue bien de celle du vin, elle est "mauvaise"» (*ivi*, p. 78); infine nelle *Folies* di Berna, «les effets évoqués sont narcotiques» (*ibidem*).

¹³⁹ Löseth § 39; *Tristan en prose*, Curtis II, § 445-449, pp. 65-67; *Tristano Riccardiano*, § LVII, pp. 99-100; *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 119-123; *Tristano Panciatichiano*, § 121, p. 188; *Tristano Veneto*, §§ 197-200, pp. 176-178.

¹⁴⁰ E. Baumgartner, *Le Tristan* cit., p. 104.

¹⁴¹ E anche questo è un dettaglio da non sottovalutare. Il folklore associa, nel Medioevo, delle marcate connotazioni mitiche alle ore in cui il sole è più alto in cielo. Il mezzogiorno, infatti, è l'ora della "canicola", il momento in cui la Natura è libera di scatenare le forze e gli istinti normalmente raffrenati. Cfr. Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

¹⁴² *Tristan en prose*, Curtis II, § 445, p. 65: «Au tierz jor avint bien entor hore de midi que Tristanz jooit aus eschés avec Yselt; et il faisoit chaut a merveilles, si que Tristanz n'avoit vestu que une cote de soie legiere, et Yselt estoit vestue d'un vert samit. Tristanz, qui auques avoit chaut, demande a boire Governal et Brangain».

italiani non rinunciano ad amplificare il motivo e a metterlo maggiormente in risalto, forse sulla scia del peso che questo elemento poteva aver ricoperto nella tradizione iconografica che certamente avrà contribuito alla trasmissione di questo episodio. Non va infatti dimenticato che, per quanto la versione del *Tristan en prose* riduca il richiamo agli scacchi a una sola frase («au tierz jor avint bien entor hore de midi que Tristanz jooit aus eschés avec Yselt»¹⁴³), nella diffusione della leggenda tristaniana hanno avuto un grande peso anche le miniature. E infatti il gioco degli scacchi, pur non godendo di un forte impatto nella narrazione prosastica francese, diventa un elemento iconografico di grande rilievo nella rappresentazione della scena del filtro così come la possiamo vedere trasposta in immagini in alcuni manoscritti. Si pensi alle famose illustrazioni dei due manoscritti, Paris, BnF, Français 112 (1), c. 239¹⁴⁴, e Paris, BnF, Français 99, c. 1, entrambi del XV secolo¹⁴⁵. Certamente si tratta di manoscritti tardi rispetto alla composizione dei *Tristani* italiani, ma che mostrano come, sebbene il riferimento agli scacchi nell'opera francese si riduca a una semplice allusione¹⁴⁶, la partita abbia comunque acquisito un grande rilievo nell'immaginario visivo legato alla scena del filtro.

Prima quindi di procedere oltre per addentrarci nelle implicazioni mediche e chimiche attivate dalla presenza del filtro, accostandoci ad esso da un punto di vista “tossicologico”, sarà opportuno partire dagli scacchi, e domandarsi perché, in questo snodo “venefico” della trama, acquisiscano una così grande importanza nei rimaneggiamenti italiani, e soprattutto nel *Tristano Riccardiano* e nella *Tavola Ritonda*.

Andrà innanzitutto sottolineato come gli scacchi siano, al pari del filtro stesso, un potente ed efficace dispositivo di simbolizzazione delle dinamiche amorose e cortesi. Che nel mondo italiano i due congegni simbolici, quello scacchistico e quello relativo al filtro, si contendano la ribalta letteraria è circostanza già sottolineata dalla stessa M.-J. Heijkant, secondo la quale nei *Tristani* italiani «non è tanto diminuito il ruolo del filtro come stimolo ad arrendersi all'amore quanto l'aspetto magico del filtro. Direi che il simbolo del filtro sia in qualche modo offuscato dalla metafora più realistica del gioco degli scacchi»¹⁴⁷. Ma forse più che

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Questo manoscritto è stato studiato approfonditamente da C. E. Pickford, *L'évolution* cit., dal quale apprendiamo che fu scritto nel 1470 da uno scriba di nome Michel Gonnot e che appartenne al duca di Nemours, Jacques d'Armagnac, che lo commissionò.

¹⁴⁵ Le illustrazioni dei manoscritti menzionati sono consultabili sul sito “Mandragore”, creato dalla Bibliothèque Nationale de France, all'indirizzo: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>

¹⁴⁶ Per quanto riguarda la versione tedesca del *Tristan* di Gottfried von Strassburg, si veda lo studio di J. Berchtold, *L'échiquier et la harpe*, in «*Médiévales*», 11, 1986, pp. 31-48, che analizza il motivo degli scacchi, e più in generale l'importanza del gioco e dei registri ludici nel testo tedesco. Non si occupa naturalmente del ruolo degli scacchi nella scena dell'assunzione del filtro, perché in questa redazione *Tristano* e *Isotta* non stanno giocando a scacchi quando viene dato loro da bere.

¹⁴⁷ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 101.

arrivare a sostenere che un sistema simbolico metta in ombra o oscuri l'altro, sarebbe più plausibile affermare che uno dei due, la metafora degli scacchi, sia chiamato in causa per gravarsi della carica simbolica "espulsa" dall'altro dispositivo di metaforizzazione, quello del filtro.

In che modo avviene allora questo processo di spostamento di significato? Nella sovrapposizione tra due sistemi di costruzione simbolica del discorso, l'intenzione di conferire maggiore risalto all'aspetto medico è un modo per serrare i ranghi intorno al meraviglioso di ascendenza bretone e per conferire un ordine razionale alla leggenda arturiana, attuando una sorta di *mise à jour* letteraria, che tiene conto di ben più aggiornate (e credibili) riflessioni di tipo scientifico.

Si possono cominciare ad anticipare le conclusioni alle quali si giungerà: la valorizzazione della componente naturalistica del filtro perseguita nella *Tavola Ritonda* ha come effetto collaterale il depotenziamento della portata del filtro nella rappresentazione della mera fenomenologia d'amore. Il "vuoto" provocato dalla minore importanza del filtro a un livello strettamente simbolico viene colmato dai compilatori italiani attraverso la rivalutazione dell'importanza degli scacchi, sui quali il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda* spostano congiuntamente l'accento. Nei testi italiani, proprio agli scacchi viene infatti affidato il compito, come vedremo, di simboleggiare il sovvertimento dei ruoli sociali, funzione che, nelle opere metriche e nel *Tristan en prose* stesso, era demandato unicamente al filtro; al filtro, che in origine comprometteva esclusivamente i due amanti, spetta invece, nella *Tavola Ritonda*, la funzione di coinvolgere gli altri personaggi che assistono al fenomeno fisico che segue all'assunzione della pozione.

«A scacchi, per la letteratura del Medioevo, raramente si gioca. Per lo più si tratta e si riflette sull'ordine dell'universo, lasciando il concreto diporto a sporadiche occasioni trasgressive»¹⁴⁸, scrive M. Ciccuto, osservando come il complesso sistema di relazioni che si instaura tra le pedine della scacchiera volga velocemente a una rifunzionalizzazione in chiave metaforica da parte della letteratura. L'abilità di Tristano nel gioco degli scacchi è uno dei pregi dei quali egli stesso fa esplicitamente vanto: «deus choses sont d'ou je cuit que je n'aie orandroit en tot le monde mon parail: li jeuz des eschas en est li uns, et li jeuz de l'escremie en est li autres»¹⁴⁹. Da una parte la scherma, arte militare propedeutica all'esercizio della cavalleria, e dall'altra gli scacchi, rappresentazione ludica della cavalleria stessa. Ma ci sono anche altri personaggi che nel *Tristan en prose* sono legati al gioco degli scacchi. Il pensiero

¹⁴⁸ M. Ciccuto, *In figura di scacchi. Spazi di storie tardogotiche*, in Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 193-206 (ivi, p. 193).

¹⁴⁹ *Tristan en prose*, Curtis II, §609, p. 193; *Tristano Panciatichiano*, §152, p. 282.

non può che correre a Palamede, il cavaliere saraceno, infelice rivale in amore di Tristano, convertitosi al Cristianesimo ed entrato a far parte dei cavalieri della Tavola Rotonda. A Palamede il *Tristan en prose* attribuisce il merito di aver introdotto gli scacchi nel mondo occidentale, «par confusion avec le Palamède de l'*Illiade*, qui passait pour l'inventeur du jeu de dames»¹⁵⁰. La stessa araldica letteraria assegna a Palamede uno scudo *échiqueté*¹⁵¹, che lo rende immediatamente riconoscibile nelle illustrazioni dei manoscritti.

Volendo allargare lo sguardo oltre il *Tristan en prose*, è facile rendersi conto che quello che era nato come un semplice gioco, un passatempo il cui divertimento consisteva nel simulare rovinose guerre e nell'inscenare repentini cambi di fortuna, diventasse ben presto lo schermo sul quale proiettare i complessi sistemi delle relazioni sociali: quello cortese prima di tutto, indirizzato precocemente verso un'evidente moralizzazione¹⁵². Intorno al 1300 il domenicano Jacopo da Cessole compone il suo *Ludus scachorum (Liber de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum)*, che si appresta a diventare uno dei libri più tradotti e riscritti del Medioevo, anche in italiano¹⁵³. Ma, per restare in ambito italiano e citare un altro autore che si allinea agli eclettici intenti del compilatore della *Tavola Rotonda* in quanto, come il nostro, si prefigge di erigere una enciclopedia popolare del sapere, ci si può volgere ad Antonio Pucci, il quale racconta di un crudele re di Babilonia, Vilmorandage, al quale un filosofo, che non gli può spiegare direttamente la natura dei suoi errori come sovrano perché rischierebbe la condanna a morte, riesce a trasmettere in forma velata i propri insegnamenti e consigli proprio servendosi del gioco degli scacchi, perché «trovò il giuoco degli scacchi con molte figure e buone similitudini»¹⁵⁴. Gli scacchi diventano quindi, molto spesso, una delle modalità delle quali avvalersi per edificare uno *speculum principis*, entro il quale, nella catena delle possibili analogie tra mondo virtuale e reale, costruire una allegoria della comunità politica e sociale.

¹⁵⁰ *Tristan en prose*, V.II/2, *Notes*, p. 404, con riferimento al § 144. Cfr. Fl. Plet-Nicolas, *La création* cit., pp. 378-379.

¹⁵¹ *Tristan en prose*, V.II/2, § 144, p. 280: «Et pour ce que Palamidés voloit bien qu'il fust adonc conneüs tout plainnement de tous et de toutes [...] avoit il celui jour prises les armes k'il portoit plus volentiers et la u il estoit miex conneüs des uns et des autres; et ches armes estoient escequerees de noir et de blanc a grosses escequeüres, ne en nules armes n'estoit il si bien conneüs com il estoit en celes, et pour chou le fist il a celui point ensi». Cfr. M. Pastoureau, *L'Hermine* cit., in particolare le pp. 308-310.

¹⁵² Particolarmente importante per una rapida ricognizione sul tema degli scacchi nel Medioevo sono i contributi L. Zdekauer, *Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV, e specialmente in Firenze*, in «Archivio storico italiano», 18, 1886, pp. 20-74; H. J. R. Murray, *A History of Chess*, Oxford, The Clarendon Press, 1913; P. Jonin, *La partie d'échecs dans l'épopée médiévale*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts a Jean Frappier*, II, Genève, Droz, 1970, pp. 489-497; M. Ciccuto, *In figura di scacchi* cit.; J. Adams, *Power Play. The Literature and Politics of Chess in the Late Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.

¹⁵³ Jacopo da Cessole, *Volgarizzamento del Libro de' costumi e degli offizii de' nobili sopra il giuoco degli scacchi*.

¹⁵⁴ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 113.

Questo processo di valorizzazione simbolica del gioco degli scacchi comincia a fare capolino già nel *Tristano Riccardiano*, dove il compilatore assume una posizione netta rispetto al potere del filtro, considerato come l'unico responsabile di aver suscitato nei due giovani pensieri d'amore adulterino:

e' giucavano a scacchi e nnoe pensava l'uno dell'altro ke tutto onore, e ggiae i llo
cuore non si pensava fco)llia neuna di ffolle amore. E avendo giucato insieme due
giuochi, ed ierano sopra lo terzo giuoco ed iera grande kaldo¹⁵⁵.

Non è più lasciata al lettore la possibilità di credere che i due avessero cominciato a provare qualcosa l'uno per l'altra prima dell'assunzione del veleno. Tristano e Isotta sembrano abbandonarsi con cuore puro («non si pensava fco)llia neuna di ffolle amore») a un gioco spensierato. Si noterà la sottolineatura dell'avvicinarsi di più partite che si susseguono, dettaglio che permette di inserire nel testo un'iterazione anaforica della parola 'gioco'. Le ragioni di questa ripetizione si comprendono più compiutamente dopo che Brandina e Governale somministrano a Tristano e Isotta il vino "corretto". Il mutamento nei due protagonisti è radicale.

Adesso kambioe Tristano lo suo coraggio e non fue più in quello senno k'egli iera da
prima. E madonna Isotta si fece lo somigliante, e cominciano a ppensare ed a guardare
l'uno l'altro. Anzi ke compiesseron quello giuoco, si si levarono e andarosine ambodue
di sotto inn-una kamera e quivi incominciano quello giuoco insieme ke infino a llo
lo giucarono volontieri¹⁵⁶.

Il gioco degli scacchi è visto all'inizio unicamente come un passatempo, al quale non si conferisce nessun valore aggiunto. Ma dopo aver bevuto il filtro, Tristano e Isotta mutano completamente la loro percezione della realtà, lasciano la partita incompiuta e proseguono *quello giuoco insieme* al riparo da sguardi indiscreti. La sovrapposizione tra i due ambiti, quello più strettamente ludico e quello erotico, diventa qui piena e totale.

La stessa scena si ritrova pressoché identica nel *Tristano Panciatichiano*, il cui modello è qui molto probabilmente proprio il *Riccardiano*. L'estensore del *Panciatichiano* aggiunge anche come Tristano e Isotta tentino invano di concludere la loro partita a scacchi dopo aver bevuto il filtro: «Et incominciano a pensare et a guardare l'uno l'altro e ciascheuno si sforça di compiere quel giuoco»¹⁵⁷, ma anche qui c'è un altro gioco che richiama la loro attenzione.

¹⁵⁵ *Tristano Riccardiano*, § LVII, p. 119.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 120.

¹⁵⁷ *Tristano Panciatichiano*, § 121, p. 188.

Interessante per una volta anche l'intervento del *Tristano Veneto* che, pur non affrontando la metafora scacchistica con il rilievo accordatole dagli altri testi italiani, si affida alle parole dell'"autore" per commentare la lezione del testo francese, che segue come sempre da vicino:

Onde lo auctor dise: «Hai, Dio, questo bere come el fo noyoso a lor, dapuò qu'elli have bevudo! Et ora son intradi in la note, che già mai elli non farà tanto como eli ave cara la vita e l'anima e 'l corpo; ora elli sono intradi in quella voya per la qual a lor convignerà sufrir molte anguossie et travaye in tuta la lor vita¹⁵⁸.

Nel gioco pericoloso in cui i due amanti si stanno avventurando, vita, anima e corpo sono messi in pericolo da un fatale errore.

Va inoltre sottolineato che nel *Tristano Riccardiano* ci sono altri passaggi in cui l'idea del gioco viene utilizzata per sottintendere il legame d'amore, e dunque è chiaro che in questo testo la metafora ludica sia operativa lungo l'intero procedere della narrazione. Per esempio, quando Tristano decide di unirsi in matrimonio con Isotta dalle Bianche Mani, il proposito di non concedere alla futura moglie altro gioco «se nnoe d'abbracciare e di basciare»¹⁵⁹ gli appare come un compromesso sufficiente a preservare il proprio voto di fedeltà verso Isotta la Bionda:

Certo io veggio ke ssed io foe altro giuco kon Isotta la quale è quie, ke mia dama Isotta la Bionda m'abia komandato, adunque saria falsato lo nostro leale amore. E sse mia dama sapesse la mia falsità, ella s'ucciderebbe incontanente, e io si sarei appellato disleale kavaliere a l'amore. E impercioe io non voglio giugare kon Isotta de le Bianci Mani d'altro giuco se nnoe d'abbracciare e di basciare, si come la bella Isotta la Bionda m'è comandato». E questa si fue la fine de' suoi pensieri¹⁶⁰.

Ricompare la sfera del gioco con riferimento all'atto d'amore e alla sfera sessuale. Il problema del giocare era particolarmente sentito anche nella trattatistica dell'epoca come strumento di metaforizzazione giuridica¹⁶¹, mentre sappiamo che i predicatori tentavano in ogni modo di dissuadere dai giochi ritenuti pericolosi, anche se gli scacchi, in quanto gioco d'intelligenza riservato principalmente agli strati sociali più alti, non rientravano tra questi¹⁶².

¹⁵⁸ *Tristano Veneto*, § 197, p. 176.

¹⁵⁹ *Tristano Riccardiano*, § CXXXV, p. 229.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ G. Ortalli (a cura di), *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 1993.

¹⁶² F. Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2001, p. 112: «Gli Statuti di Assisi, ad esempio, proibivano rigorosamente i giochi d'azzardo (*ludus taxillorum sive azare*) e il loro maledetto abuso (*cum ludus sit enormis*), ma permettevano che si giocasse *ad scachum seu tabulas, vel ad pioles, vel ad invitulam seu strillam*». E ancora, pp. 114-115: «a parte, comunque, taluni aspetti degenerativi del gioco di fortuna, la positività della ludicità era salva. Non si giocava solo con i dadi e la fortuna, ma anche con gli scacchi e con l'ingegno: banditi quelli, ben stimati questi».

L'acuta intuizione di spostare parte dell'accento dal filtro, che come vedremo è chiamato ad accogliere nuovi significati, alla partita di scacchi, non sfugge al compilatore della *Tavola Ritonda*, che la coglie nel suo modello, il *Riccardiano*, e la mutua rendendola maggiormente congruente rispetto all'immagine della moralizzazione degli scacchi proposto nella letteratura coeva. Come nel *Tristano Riccardiano* anche nella *Tavola Ritonda*, a conferma che nelle opere italiane il tema del gioco diventi dominante, ci sono dei passaggi in cui risulta fondamentale una partita a scacchi, per esempio in una scena del tutto originale, quella dell'episodio dei vanti di Ferragunze¹⁶³. Ferragunze, "balio" di Eliabella, moglie di Meliadus, chiede al re Artù che egli faccia "scrivere vanto" delle sue qualità: nobiltà, coraggio, fiducia nella propria dama e moderazione nel consumo del vino. Prima di concedergli un tale privilegio però, Artù sottopone Ferragunze, a sua insaputa, ad alcune prove che dovrebbero servire a verificare la veridicità delle sue parole. Nella verifica del terzo vanto (fiducia incondizionata verso la propria moglie), Artù incarica Galvano – fissato nella immagine stereotipata del *tombreur de femmes*, che «molto si diletta con donne et era un grande amante e quello di cui li cavalier maggiori sospetto avevano»¹⁶⁴ – di intrattenersi con la dama di Ferragunze, Verseria, per verificare se il marito, scoprendoli insieme, si sarebbe davvero dimostrato immune al contagio della gelosia. Nel frattempo Artù trascorre il tempo con Ferragunze giocando a scacchi¹⁶⁵. Dato che i due decidono, per rendere il gioco più avvincente, di scommettere lo scheggiaie delle proprie mogli, Ferragunze si allontana e si reca al proprio padiglione per poterlo prendere. Approfittando dell'assenza di Ferragunze, Artù sposta le pedine dello scacchiere perché pensa che «se 'l cavaliere torna adirato, non s'accorgiarà dello inganno»¹⁶⁶. Il ragionamento di Artù non fa una piega secondo il compilatore giacché, in base all'insegnamento del Savio, «ira impedit animum»¹⁶⁷ e la collera dell'avversario non potrà che offuscarne la capacità di ragionamento, impedendogli di accorgersi del tranello. Ma quando Ferragunze torna alla tenda dove ha lasciato in sospeso la partita con il sovrano, si accorge subito che Artù ha cercato di ingannarlo spostando una pedina. La lucidità di Ferragunze dimostra che egli non prova alcuna gelosia verso la moglie,

¹⁶³ Cfr. M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting* cit. L'episodio si trova ai §§ X-XI della *Tavola Ritonda*.

¹⁶⁴ *Tavola Ritonda*, § XI, p. 35.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 35-36: «et a tanto, lo re appellava a sé Ferragunze, dicendo se egli voleva fare un giuoco a scacchi; e 'l cavaliere rispose di sì. Et allora si fêro apportare lo scacchiere et incominciarono a giocare. Et essendo a mezzo il giuoco, lo re disse: - Ferragunze, per mia fè, che io ho il meglio del giuoco e sono vincitore -. E 'l cavaliere disse: - Salva vostra corona, che io del giuoco sto a migliore partito che voi -. Allora el re disse: - Io ci mettarei lo scheggiaie della reina in contro a quello di vostra dama -».

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 36.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

fornendo così la conferma inconfutabile della plausibilità del suo terzo motivo di vanto¹⁶⁸. È chiaro che qui il semplice passatempo cortese diventa il banco di prova sul quale si possono, come nel caso del filtro, sottoporre a verifica i sentimenti amorosi. Ferragunze, potenziale pedina egli stesso, in balia della manipolazione del sovrano, rimarrà, a dispetto della trappola che gli viene tesa, «tutto allegro, senza nissuna malinconia»¹⁶⁹. La sua composta serenità, testimoniata dalla lucidità nel gioco, è la dimostrazione che la fermezza della sua fiducia nella moglie non è stata incrinata dall'insorgere della gelosia, una delle forme patologiche nelle quali si manifesta l'amore, come dimostra l'introduzione della parola-chiave *malinconia*¹⁷⁰. Se la partita tra Ferragunze e Artù ricomincia da dove era stata interrotta, perché il gioco delle finzioni nulla ha potuto contro la solida certezza della realtà, la partita tra Tristano e Isotta dopo l'assunzione del filtro deve obbligatoriamente venire sospesa, perché qui una forza superiore, quella della pozione d'amore, interviene a tramutare un innocuo gioco in una fatale distrazione.

È proprio l'immagine della partita non conclusa e degli scacchi lasciati abbandonati, dimenticati in disparte sul ponte della nave, che la *Tavola Ritonda* sfrutta per simboleggiare la dimenticanza, in Tristano e Isotta, dei ruoli che sono chiamati a ricoprire in un altro scacchiere, quello arturiano. Dopo aver bevuto il filtro,

a quel punto dimenticare lo giuoco degli scacchi; chè quando Tristano pensava giucare dello dalfino, ed e' giucava assai volte della reina; e tal facea Isotta: quando credeva giucare dello re, ed ella giucava dello cavaliere. E aveano lo giuoco tanto travagliato, che ciascuno si crede essere morto; ed erano tanto presi d'amore, che lo minore scacco di suso lo scacchiere pareva a loro lo maggiore¹⁷¹.

L'amore offusca ogni capacità di raziocinio e di conseguenza impedisce a Tristano e Isotta di continuare la partita in modo lucido: il filtro provoca la perdita del senno e, insieme a questa, anche lo smarrimento del proprio ruolo sociale. Tristano e Isotta, infatti, confondono i pezzi della scacchiera, che qui assurgono palesemente a potenti metafore sessuali grazie all'ambiguità generata dal verbo 'giucare'¹⁷². Isotta, così come farà nel corso della sua vita, fa mostra di *giucare dello re* (chiara allusione al re Marco), mentre in realtà *ella giucava dello cavaliere* (Tristano); Tristano, dal canto suo, *pensava giucare dello dalfino* (forse qui da intendersi genericamente, in senso metaforico, come "erede al trono"), cioè era convinto di

¹⁶⁸ *Ibidem*: «Et essendosi rassettato a lo scacchiere e mirando, disse: - Monsignore lo re, questa pedona è mutata del suo luogo -; et era tutto allegro, senza nissuna malinconia».

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 121.

¹⁷² S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, Torino, Utet, 1970, pp. 789-793, s.v. *giucare*, inserisce tra le accezioni della parola anche il significato di "amoreggiare".

svolgere la propria funzione di vassallo, teoricamente fedele al sovrano, mentre *e' giocava assai volte della reina*, evidente riferimento ad Isotta. L'effetto principale dell'assunzione del filtro risiede dunque nel totale sovvertimento delle funzioni normalmente attribuite ai vari pezzi della scacchiera¹⁷³: se le pedine degli scacchi rappresentano la fissità delle maschere sociali, la *Tavola Ritonda* mostra che l'amore è in grado di scompaginarne la struttura e le regole. Efficace immagine delle possibili ricadute "sociali" della follia d'amore, in grado di gettare la collettività intera in uno stato di confusiva prostrazione, agli scacchi, nella *Tavola Ritonda*, è affidato il compito di simboleggiare la forza anarchica e eversiva del sentimento erotico, insofferente a qualsiasi rigida costrizione.

Esattamente come una droga, il filtro nella *Tavola Ritonda* è dunque capace di agire sulla fisiologia naturale dell'organismo e, in particolare, di offuscare la capacità di giudizio e il logico dipanarsi dei pensieri. Il beveraggio amoroso introduce nella scacchiera, nel mondo per eccellenza dominato dalla razionalità e dalla riflessività, l'elemento dell'imprevedibilità, lo scompaginamento irrazionale provocato da un sentimento irrefrenabile. È a questo punto che avviene, nel testo toscano, il passaggio di consegne tra i due sistemi simbolici. Mentre il gioco degli scacchi si carica dell'onere di significare la confusione dei doveri morali e dei ruoli sociali, maggiore spazio può essere lasciato all'analisi della composizione medica del filtro. «Les enjeux de la mélancolie et du poison sont donc aussi bien symboliques que scientifiques, dès lors qu'ils contredisent un ordre voulu par Dieu»¹⁷⁴, sottolinea P. Levron, mentre Ph. Walter precisa che «le vin possède donc par lui-même la capacité de développer la mélancolie, dont une des expressions peut être le désir amoureux»¹⁷⁵. E in effetti Tristano e Isotta, dopo aver bevuto il filtro, precipitano in uno stato di prostrazione malinconica, disposizione umorale che è possibile ascrivere alla categoria delle malattie di natura atrabiliare¹⁷⁶.

La riflessione tossicologica sul filtro prende avvio, anche se in maniera maggiormente dissimulata, già nel *Tristan en prose*. Tristano domanda del vino per dissetarsi in un giorno di

¹⁷³ D'altronde il gioco degli scacchi ha sollevato anche delle letture psicanalitiche in chiave edipica, J. Berchtold, *L'échiquier* cit., p. 35: «dans le jeu d'échecs, la psychanalyse nous apprend que l'adversaire-archétype tient lieu d' *imago* moins effrayante que le père recherché et redouté qui se tient à distance. L'attitude hostile de l'Œdipe peut sans danger se projeter sur l'échiquier et réaliser son transfert dans l'ordre symbolique, jusqu'à la destruction du roi dans le jeu du "père" rival».

¹⁷⁴ P. Levron, *La mélancolie* cit.

¹⁷⁵ Ph. Walter, *Éros mélancolique et amour tristanien*, in D. Jacquart, D. James-Raoul, O. Soutet (a cura di), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 859-870 (*ivi*, p. 865).

¹⁷⁶ Cfr. anche Ph. Walter, *Tristan et la mélancolie (contribution à une lecture médicale des textes français en vers sur Tristan)*, in *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien*, II, Rennes, Presses de l'Université, 1985, pp. 646-657.

particolare calura, e Governale e Brandina, nell'esaudire la sua richiesta, scambiano l'ampolla del *boire amorox* con gli altri normali recipienti del vino non adulterato.

Et vins estoit ce sanz faille, mes mout i avoit autre chose que le vin, dont il ne se prent garde. Quant il a beü, il comande que l'en doint le vin a Yselt, et l'en li done, et ele boit. Ha! Diex, quel boivre! Com il lor fu puis anious! Or ont beü lor destrucion et lor mort. Cist boivres lor a esté mout douz, mes onques nule dolor ne fu si chierement achatee com ceste sera. Lor cuer lor change et si lor mue. Maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre, et sont aussi com tuit esbahi. Or pensent a autre chose qu'il ne pensoient devant. Tristanz pense a Yselt, et Yselt a Tristan. Toz est obliez li rois Mars. Tristanz ne demande autre chose fors que l'amor d'Yselt¹⁷⁷.

Se è vero ciò che afferma P. Levron, e cioè che in questo preciso passaggio il *Tristan en prose* procederebbe a una rappresentazione della melanconia tramite l'oggettivazione della malattia in un veleno-filtro – «le poison-philtre se substituant d'une manière presque littérale à l'influence de l'atrabile, la chimie du corps amoureux se rapprochant beaucoup plus de la prédominance de l'humeur noire que celle du corps mort, qui n'est pas toujours mélancolique par son régime chimique proprement dit»¹⁷⁸ – va anche rilevato come il commento narrativo amplifichi, nel descrivere il filtro, l'importanza della sua azione nel mescolare due realtà antonimiche: il vino si confonde con il veleno; tra gli inoffensivi fiaschi d'argento si nasconde l'ampolla con il vino manipolato; il *beveraggio* è dolce, ma l'effetto che produrrà sarà amaramente doloroso; Isotta pensa a Tristano e Tristano ad Isotta e in questo mondo nel quale c'è spazio unicamente per la coppia, un eventuale terzo elemento, in questo caso il re Marco, non può che essere completamente messo ai margini. Nel brano emerge infatti con estrema nitidezza il tema della reciprocità dell'amore tra Tristano e Isotta, che sembra invece essere messo in discussione da alcune versioni metriche e da altri passaggi del *Tristan en prose*¹⁷⁹. Per tornare però alla prospettiva tossicologica, come si può facilmente evincere dalla lettura della scena del filtro, non si riscontra nel *Tristan en prose* una particolare attenzione rivolta alla descrizione delle proprietà mediche del filtro. Tutt'al più, in trasparenza, si potrà osservare nel testo francese un importante accenno al profondo cambiamento che coinvolge il cuore, la naturale sede deputata ad accogliere l'amore («lor cuer lor change et si lor mue»), con una descrizione le cui parole ricordano molto da vicino l'insediarsi nel cuore di Kahedin – e in assenza di qualsiasi filtro – dell'amore per Isotta («li cuers li escaufe tous et esprent, tous li talens li mue et cange»¹⁸⁰). Non si andrà troppo lontano se qui si cercasse di ravvisare

¹⁷⁷ *Tristan en prose*, Curtis II, § 445, p. 65.

¹⁷⁸ P. Levron, *La mélancolie* cit.

¹⁷⁹ Cfr. R. L. Curtis, *Le philtre* cit.

¹⁸⁰ *Tristan en prose*, V.II/1, § 89, p. 154.

un piccolo abbozzo della meccanica dell'innamoramento, così come viene spiegata nelle opere che si occupano di dare conto della dottrina medievale della malattia d'amore¹⁸¹. L'amore produce un profondo mutamento nel cuore, organo nel quale instaura il proprio dominio. Il secondo momento dell'avanzare del processo morboso coincide con la visione, *conditio sine qua non* dell'insediarsi duraturo dell'amore («maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre»), mentre i tentacoli dell'affezione melanconica si propagano fino al cervello che, colonizzato dall'immagine dell'amato/amata, non potrà opporre alcuna resistenza, e sarà dominato, in un terzo momento, da un'unica e pervasiva idea, risultato della fissazione maniacale sull'oggetto d'amore («Tristanz pense a Yselt, et Yselt a Tristan. Toz est obliez li rois Mars. Tristanz ne demande autre chose fors que l'amor d'Yselt»). Il *Tristan en prose* sembra dunque, anche se sotto forme appena accennate, conservare traccia delle interpretazioni della fasi della melanconia proprie alla trattatistica medievale¹⁸².

Bisogna però arrivare alla *Tavola Ritonda*¹⁸³ perché lo scivolamento della scena del filtro entro i domini propri alla trattatistica scientifica si faccia più evidente: nel testo toscano l'azione del filtro si sposta al di fuori della coppia, a comprendere e legare in modo decisamente più stretto gli altri attori della vicenda. Brandina e Governale, a causa della loro leggerezza nel trattare un *beveraggio* tanto delicato, sono i *toxicatores* della naturalità degli eventi, mentre il filtro è presentato come un vero e proprio *venenum*¹⁸⁴.

Il principale cambiamento introdotto dal compilatore toscano riguarda la sfera di influenza del filtro. Tradizionalmente, nella leggenda tristaniana, la pozione aveva soprattutto un'azione che si potrebbe definire psicologica, o spirituale, limitata comunque ai due componenti della coppia: lo spostamento della riflessione sull'asse scientifico nel *Tristan en prose* passa tutt'al più attraverso una rete di allusioni a conoscenze mediche molto diffuse presso i lettori, e in particolar modo attraverso l'instaurazione di una precisa corrispondenza tra gli effetti del veleno d'amore e quelli dell'eccesso del fluido umorale atrabiliare. Nel caso della *Tavola Ritonda* razionalizzare la descrizione del filtro implica per l'anonimo toscano la

¹⁸¹ Cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit., § 1, *Amor hereos*.

¹⁸² P. Levron, *La mélancolie* cit., p. 180: «l'inversion d'un état d'esprit ou d'une volonté initiale possède également des effets durables, comme le montre la prise du philtre d'amour par Tristan et Yseut racontée par le *Tristan en Prose*. [...] La révolution de l'état d'esprit initial est ambivalente. Elle semble se substituer à l'inversion littérale alors qu'elle la reproduit: une idée extérieure aux préoccupations initiales des personnages devient un désir obsédant. D'un point de vue symptomatique, elle relie le philtre au poison, puisqu'il réalise sur un mode mineur la capacité de ce dernier à surpasser la nature; elle sert aussi à qualifier un état mélancolique, puisque ce philtre dissous dans du vin possède une force double: la sienne et celle de son vecteur. Dans le *Problème XXX.1*, les effets du vin servent de métaphore à l'influence de la bile noire sur l'esprit de l'atrabilaire; la tradition poétique des amants de Cornouailles se sert de l'ivresse pour parler de celle du philtre. La révolution mélancolique s'opère donc par un breuvage «double», rattaché à l'humeur par sa chimie symbolique fondamentale et par l'obsession amoureuse qu'il génère».

¹⁸³ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 119-123.

¹⁸⁴ Cfr. F. Collard, *Des poisons au Moyen Âge*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 1-5.

moltiplicazione delle prodigiose capacità fisiche del filtro, che per la prima volta produce un effetto capace di agire anche nel dominio del naturale. Solo qui infatti Governale, resosi conto dell'errore commesso, «per grande ira e per superbia»¹⁸⁵, getta il contenuto avanzato del *bottaccio* sul ponte della nave, «dicendo che di sì fatta cosa egli non voleva fare serbanza»¹⁸⁶. Ed è proprio grazie allo spargimento del filtro che i molteplici effetti del *venenum* hanno modo di dispiegarsi compiutamente, coinvolgendo le persone e gli animali presenti nonché la materia circostante. Così come il moderno metodo scientifico postula la necessità di raccogliere evidenze empiriche e misurabili attraverso l'osservazione perché le verità alle quali giunge possano essere considerate oggettive e condivisibili, allo stesso modo sembra comportarsi il compilatore della *Tavola Ritonda* quando mostra la necessità di moltiplicare i “casi clinici” registrati, per arrivare a offrire del filtro un'interpretazione razionalizzante. Il filtro è qui un veleno, un preparato di natura medica non solo perché è in grado di indurre in modo meccanico l'amore, ma anche perché, in modo sistematico ed empirico, esso condiziona personaggi che dovrebbero essere estranei alle dinamiche attivate dall'innamoramento.

La *Tavola Ritonda* chiama in causa il mondo animale, la cui importanza conferma quanto già sottolineato nel testo toscano in occasione dell'episodio della follia di Tristano.

E a quel punto, una cucciolina di Isotta, la quale era appellata Idonia, sì leccò di quello beveraggio sparto; e fue appresso della compagnia degli due leali amanti, e nella sua vita non gli abbandonò mai; e da poi ch'eglino furono morti e soppelliti, 'l terzo giorno si trovò morta sopra l'arca di Tristano e di Isotta¹⁸⁷.

La cagnolina di Isotta beve parte del filtro e da questo momento in poi resterà per sempre legata alla coppia da una fedeltà indissolubile. Significativa la scelta di un nome parlante per la cagnolina Idonia, nome che sembra ricordare quello della protagonista femminile dell'*Amadas et Ydoine*. Così come Tristano, ancora adolescente, era stato aiutato da un bracco che gli aveva salvato la vita assaggiando per primo la pozione avvelenata con la quale la matrigna aveva tentato di disfarsi dell'ingombrante figliastro, la *Tavola Ritonda* crea effetti di simmetria narrativa, portando nuovamente in scena la solidarietà uomo-animale. Ancora più interessante è il grande rilievo che viene conferito alla cagnolina in questo stesso punto nella versione che possiamo leggere nel Palatino 556:

¹⁸⁵ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

E allora una cagnola, la quale aveva seco Isotta per suo diletto, che era pizola e bianca e aveva nome Yrlanda e fu fiola de lo bracheto che Belices donò a Tristano, la quale aveva nome la Pizola Yrlanda, si andò a lo beverazio amoroso e tutto lo lechò e fu poi de la compagnia de Isotta e de Tristano e may non abbandonò Isotta, e aveva in quello ponto XVIII mesi e vivì seco perfino a lo dì de Isotta e de Tristano, e fu tanto prode e ardita che may da lo lato de Tristano non se partìe, dapoi che Tristano ebbe lo colpo mortale. E lo dì che Tristano morì e fu meso indelo pìlo, e la cagnola tutta notte rupe sopra lo grande pìlo dove giaseva suo signore e sua dama, e la mattina fu trovata morta; e mentre che fu viva non se trovò che may Tristano né de dì né de notte, andando celato e contrafatto quanto volese, e nula altra persona lasiava apresiare a l'uschio di la camera de la regina ch'aveva, e anchora a lo re Marco fasiva grand'bragiare como se essa volese dire: «Nula persona ène digna di parlare a la nobile regina Isotta se no inter noi tri che bevemo lo amoroso e gentile beveragio». Or lasa lo cunto di la cagnola de Isotta¹⁸⁸.

L'atteggiamento del Palatino nel dilatare la rappresentazione della cagnolina che condivide il destino degli amanti è assolutamente in linea con il grande interesse che questo manoscritto riserva agli animali, sia nella narrazione sia, soprattutto, nei 289 disegni a penna che compongono il suo ciclo illustrativo¹⁸⁹. Ancora un nome parlante per la cagnolina, che nella redazione padana si chiama Irlanda, a incarnare la profonda nostalgia di Isotta per la sua terra di nascita, e che qui viene antropomorfizzata fino al punto di immaginare di poterle attribuire un pensiero compiuto, come se le mancasse solo la parola («como se essa volese dire»).

Per dimostrare la potenza invincibile del filtro, la sua onnipotenza, l'interesse per il mondo animale si allarga, nella *Tavola Ritonda* toscana, ad analizzare anche l'effetto ipotetico che il filtro-veleno avrebbe potuto avere anche su altri animali, feroci e selvaggi, nel caso in cui anche questi fossero potuti venire in contatto con la pozione sparsa sul ponte della nave.

Chè sappiate, che se quello beveraggio avessero gustato cento creature tutte di diverse nature, cioè cristiani, saracini, lions, serpenti; tutti gli arebbono fatti una cosa, e mai non si sarebbono abbandonati¹⁹⁰.

Di qualunque essere vivente si parli, si tratti di Cristiani o Saraceni, di lions o di serpenti (e non potrà sfuggire la maliziosa corrispondenza tra le due categorie evocate, quella umana e quella animale), l'azione del filtro sarà inarrestabile.

Il coinvolgimento dei due aiutanti di Tristano e Isotta deve aver posto qualche problema in più al rimaneggiatore italiano. Lo stratagemma escogitato, non potendo certamente rappresentarli nell'atto di leccare il ponte della nave come fa la cagnolina Idonia, fa sì che Governale e Brandina assumano il *venenum* inalandone le esalazioni.

¹⁸⁸ *Tristano Palatino*, pp. 187-188.

¹⁸⁹ Cfr. A. R. Luyster, *Playing with Animals* cit.

¹⁹⁰ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 121.

E fue tanto fine quello beveraggio e sie amoroso, che, per lo odore che Governale e Brandina sentirono di quello, mai in verso di Tristano nè di Isotta non fallirono: e fallar non poteano; tanto quello beveraggio gli facea congiunti¹⁹¹.

Il filtro conserva dunque nella *Tavola Ritonda* la sua proprietà di strumento di un amore indotto anche rispetto ai personaggi secondari che gravitano intorno a Tristano. Il loro destino è unito irrimediabilmente a quelli del cavaliere e della dama. Il contatto sensoriale qui è reso possibile tramite il ricorso al senso dell'odorato¹⁹². Lo *stimulus* olfattivo induce l'insorgere di un legame inscindibile, anch'esso meccanico, come sostanzialmente meccanico e indotto è l'effetto del filtro, quello stesso filtro che assolve gli amanti da qualsiasi colpa. L'atto olfattivo determina un atto psicologico, pari a quello dello stimolo gustativo che induce lo stesso tipo di comportamento negli animali.

Infine, dopo aver mostrato gli effetti sugli animali e sugli uomini, la *Tavola Ritonda* completa il quadro descrivendo le ripercussioni del filtro sulla composizione della materia.

E là dove cadde quello beveraggio, fece di sopra uno napuro e una schiuma di colore d'argento; e dove si sparse, si strinse tanto forte, che tutti gli ferri del mondo non ne arebbero levato. E ò oppenione che mai in quello luogo lo legno non venisse meno, per la possanza di quello beveraggio. E alcuno libro pone, che quello beveraggio fue ordinato di tante e sì forte polvere, e di tali pietre preziose, che, a volerle stimare, valevano più di cento marche d'oro¹⁹³.

La *Tavola Ritonda* indugia su dettagli chimici¹⁹⁴, poiché la caduta del filtro provoca lo sprigionarsi di una schiuma argentea. A metà tra l'aria e l'acqua, il vapore rilasciato dal filtro induce un condizionamento nella materia, rinsaldando il legame tra le assi di legno del ponte della nave così come aveva unito per sempre i cuori di Tristano e di Isotta. È evidente che i lettori medievali dovevano essersi interrogati sulla composizione del filtro fatto preparare dalla regina d'Irlanda; nella ricerca di fornire a questo interrogativo una risposta plausibile, la *Tavola Ritonda* la reinterpreta come una pozione chimica la cui forza risiede proprio nel saldare indissolubilmente tra loro, grazie alla elevata qualità e quantità delle componenti preziose¹⁹⁵, gli elementi con cui viene a contatto. «E ò oppenione che mai in quello luogo lo legno non venisse meno, per la possanza di quello beveraggio» scrive il compilatore toscano,

¹⁹¹ *Ivi*, p. 120.

¹⁹² *Questioni filosofiche*, II, p. 317.

¹⁹³ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 120-121.

¹⁹⁴ L. E. Doggett, *Love Cures* cit., p. 112: «the potion includes substances that lower inhibitions and increase feelings of well-being and euphoria such that Tristan and Iseut speak of their love and then act on it. In the end, its function is similar to the libations and other substances available at many fraternity parties, as are perhaps the immediate results it produces».

¹⁹⁵ Si fa un generico riferimento alle modalità di preparazione del filtro anche nella *Folie* di Berna «cil boivres fu faiz a envers / De plusors herbes mout divers» (vv. 316-317), come sottolinea R. L. Curtis, *Le philtre* cit., p. 195.

immaginando che il filtro garantisca l'incorruttibilità ai corpi, come sarà nella *Tavola Ritonda* anche per Tristano e Isotta dopo la loro morte.

Infine, l'effetto della pozione d'amore su Tristano e Isotta è immensamente potenziato nella *Tavola Ritonda* rispetto ai modelli letterari precedenti. Grazie all'assunzione del filtro, qui metaforizzato dall'immagine della catena, i due cuori diventano una cosa sola.

E questo, tutto loro intervenia per quello beveraggio, il quale fue fatto e ordinato bene, che non fue meraviglia gli due cuori essere una cosa; ma fue meraviglia come gli due cuori non si partirono di loro luogo, e non si congiunsero insieme, e essere uno cuore ed essere in una forma, sì come erano una volontà. [...] E però non è da meravigliare sed e' costrinse lo cuore di due giovani amanti; ma è da meravigliare che gli due cuori non si spezzarono in pezzi e non si feciono una cosa. Ora, vedendosi insieme loro visi amorosi e piacenti, non si poteano saziare dello guatare l'uno l'altro. E sappiate, che se quello beveraggio fosse stato ordinato ad aoperare diletto carnale e piacimento, che quanti cavalieri e donzelli, dame e damigelle furono già mai più leggiadre, non si sariano messe solo a uno disordinato sguardo e pensiero d'amore; imperò che 'l detto beveraggio fue ordinato a sforzare la natura, e a sottomettere la ragione e la volontà, e a dare volontà di piacere. E fue quella una catena la quale incatenò il cuore degli due amanti; sicchè degli due [cuori] fece una cuore, cioè uno pensamento; e delli due corpi fece una volontà: però che quello che piaceva a Isotta, a Tristano dilectava; e quello che Isotta voleva, Tristano lo desiderava; e quello che spiaceva a l'uno, a l'altro gli era in odio: e gli due amanti ebbono una vita e feciono una morte, e credesi che le anime abbiano uno luogo stabilito insieme¹⁹⁶.

L'insistenza in questo passaggio sul concetto di *maraviglia*, sottolineata dalla sua insistita ripetizione, è funzionale all'introduzione delle modifiche relative all'azione del filtro nel testo italiano. La nozione di *merveilleux* nel mondo arturiano è da sempre stata legata al tentativo di spiegare il soprannaturale; così era già in Chrétien de Troyes, nei cui romanzi il *merveilleux* era caratterizzato «by elements that are rationally inexplicable according to laws of nature»¹⁹⁷. La «meraviglia» della *Tavola Ritonda* agisce però su un piano diverso. Data l'assunzione del filtro, «non fue meraviglia gli due cuori essere una cosa», ma, in considerazione delle proprietà mediche della pozione, «fue meraviglia come gli due cuori non si partirono di loro

¹⁹⁶ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 121-122.

¹⁹⁷ L. Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976, p. 11. La critica si è poi soffermata a stabilire le sottocategorizzazioni del *merveilleux*: «Tzvetan Todorov distinguishes between several types of the supernatural in fiction, depending on the characters' attitude towards the supernatural: the *merveilleux* where the supernatural is casually accepted, the *fantastique* (fantastic) and the *étrange* (uncanny) where the characters question the existence of the extraordinary events», (*ibidem*). Un'operazione analoga tenta J. Le Goff per il Medioevo: dando per assodato che con la categoria di «meraviglioso» ci si muova nel mondo del soprannaturale, nei secoli XII e XIII il soprannaturale occidentale si sarebbe suddiviso «in tre ambiti coperti pressappoco da tre aggettivi: *mirabilis*, *magicus*, *miracolosus*» (*Le Merveilleux dans l'Occident médiéval*, in M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd, M. Robinson, *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam Médiéval. Actes du colloque organisé par l'Association pour l'Avancement des Etudes Islamiques, Paris, mars 1974*, Paris, Editions J. A., 1978, pp. 61-79; trad. it-, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 3-23, *ivi*, p. 10).

luogo», raggiungendo un'unità anche fisica. La fusione simbolica dei due cuori operata dal filtro sembra instaurare il paradosso della scissione in due corpi di una entità che batte all'unisono perché animata da una medesima volontà. È in questa volontà perfettamente coincidente che si iscrive la perfezione dell'amore tra Tristano e Isotta. «E però non è da maravigliare sed e' costrinse lo cuore di due giovani amanti; ma è da maravigliare che gli due cuori non si spezzarono in pezzi e non si feciono una cosa». Ancora una volta, la specificazione di cosa è *maraviglia*, e di cosa non lo è serve a sottolineare che la costrizione dei cuori dei due amanti, avviluppati nella catena d'amore, non ha nulla di soprannaturale, ma deriva dall'azione di un preparato medico.

Che lo stato nel quale versano Tristano e Isotta derivi da una particolare predisposizione fisica indotta dall'assunzione di un "farmaco" risalta con maggiore evidenza nel *Tristano Palatino*:

E poso como verità dire che quello beveragio fo uno ligamo e una catena, la quale ligò e inchatenò li cori de li doi amanti e strinseli tanto forte e asai che li doi cori fo uno core, e ziò volio dire, che lo core de l'uno era de l'altro, sì che sono duy amanti ad uno core e sono duy corpi in una volentade e in una sustanzia e sono due figure in una figura e sono doe volentade in una fermeza e sono duy animi in una complessione e sono doe beleze in uno placimento, inperò che quello che a l'uno piaceva e a l'altro diletava e quello che voliva uno l'altro sì lo indevinava; e li doi amanti ebene una vita, e le doe vite farano una morte e de due morte uscirà dove anime le quale anime sì averano uno locho stabelito¹⁹⁸.

Se già nel *Tristan en prose*, come è stato rilevato in precedenza da Boujot e Levron, si possono ravvisare i germi, per quanto appena accennati, di una precoce riflessione medica sul tema del filtro, la vera sterzata in direzione scientifica si avrà solo con i testi italiani. Il peso della rappresentazione metaforica del gioco d'amore si sposta nei testi italiani (*Tristano Riccardiano* e *Tavola Ritonda*) sugli scacchi, veri catalizzatori del processo di simbolizzazione delle dinamiche cortesi, scompagnate da una passione insopprimibile in grado di sovvertire ogni ruolo e costrizione sociale. Il filtro può, nei *Tristani* italiani, agire in modo più deciso sugli amanti, trasformarsi in vettore "scientificamente" connotato e coinvolgere, per la prima volta, anche l'ambiente circostante.

Il cambiamento di rotta più significativo risiede infatti nel coinvolgimento attivo degli spettatori che assistono alla vicenda, anch'essi interessati dall'azione del filtro, reso ancora più chiaro dalla trascrizione del pensiero del "dottore":

¹⁹⁸ *Tristano Palatino*, p. 188.

Qui dice uno dottore, che avendo messer Tristano e Isotta e Governale e Brandina e Passabrunello e Idonia, ch'egli avea la più bella dama e'l più fedele servigiale, e la più leale servigiale e'l più forte cavallo e la migliore cucciolina che avesse niuno barone al mondo¹⁹⁹.

Il *beveraggio* ha dunque per sempre congiunto gli amanti, i loro fedeli servitori e i loro animali. L'introduzione di questa variazione si è resa certamente necessaria perché il fine ultimo della *Tavola Ritonda* è quello di esautorare Tristano e Isotta da ogni responsabilità morale. Questo aspetto aveva infatti da sempre pesantemente condizionato il giudizio sui due amanti presso il pubblico più critico nei confronti di quella letteratura che offriva modelli comportamentali non conformi ai principi morali diffusi dalla dottrina cristiana. La condanna di Tristano e Isotta tra i lussuriosi, esplicitamente sancita in quel V canto dell'*Inferno* che cominciava a informare il retroterra culturale del pubblico al quale la stessa *Tavola* si rivolge, mal si sarebbe coniugata con l'afflato religioso che impregna il testo toscano, specialmente nell'ultima parte. Bisognava dunque sgombrare il campo da ogni equivoco. E la "scientificizzazione" degli effetti del filtro non è che lo strumento mediante il quale la responsabilità del peccato diventa a "partecipazione condivisa". Se nessuno – né gli animali, né la superficie lignea, né Governale e Brandina che ne ispirano i vapori – può resistere alla potenza di un *pharmakon* tanto efficace, certamente non si potrà addossare l'intera colpa su chi, come Tristano e Isotta, ha bevuto il filtro totalmente all'oscuro delle conseguenze che ne sarebbero derivate.

Il compilatore ottiene così un effetto che a ben guardare risulta quasi straniante. Combatte infatti l'anatema dantesco verso i «peccator carnali / che la ragion sommettono al talento» (*Inferno*, V, vv. 38-39) tra i quali è relegato anche Tristano (v. 67), con le stesse armi, cioè con lo stesso vocabolario e con la stessa visione dell'amore, che gli provengono dalla *Commedia*. Quando infatti nella *Tavola Ritonda* si legge che «gli due amanti ebbono una vita e feciono una morte, e credesi che le anime abbiano uno luogo stabilito insieme», è chiaro il riferimento a una delle frasi più memorabili pronunciate nella *Commedia* da Francesca, «Amor condusse noi ad una morte» (*Inferno*, V, v. 106). Per quanto Dante possa essere mosso da una pietosa partecipazione al dolore di Paolo e Francesca, il peccato che ha contrassegnato le loro vite li condanna al patimento eterno. La *Tavola Ritonda* immagina invece per Tristano e Isotta un destino ultraterreno diverso, presupponendo che vi sia un paradiso, e non un luogo infernale, nel quale le anime dei due amanti potranno rincongiungersi al termine della loro vita terrena. Questo perché gli amanti della *Tavola* sono del tutto privi di colpa, come anche il filtro preparato dalla madre di Isotta, che non era «stato ordinato ad aooperare diletto carnale e

¹⁹⁹ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120.

piacimento», ma ad agevolare l'insorgere del sentimento d'amore in un matrimonio combinato come quello di Isotta con il re Marco²⁰⁰.

Lungi dunque dall'essere una pozione magica, il filtro nella *Tavola Ritonda* agisce come un agglutinante, perché catalizza intorno alla scena cardine della leggenda tristaniana una serie di vettori interpretativi che, attraverso la nuova lettura naturalistica, mirano a chiudere il dibattito sulla colpevolezza della famosa coppia bretone, assolvendo definitivamente i due amanti.

4. Figure femminili della medicina

Monsignore, dunque mi volete voi dar medica per moglie?
Già a Dio non piaccia che io s'è fatta femina prenda giammai.
(G. Boccaccio, *Decameron*²⁰¹)

Una delle medichesse più famose del Medioevo è senz'altro la scaltra Giletta di Nerbona del *Decameron* di Boccaccio (III, 9), che sfrutta le proprie conoscenze mediche per curare il re di Francia e ottenere dal sovrano di potersi maritare con Beltramo di Rossiglione. Boccaccio declina il tema della sapienza medica al femminile legandola all'amore e al matrimonio, e facendo del possesso del sapere scientifico una delle armi dell'intelligenza umana contro lo strapotere della Fortuna.

Ma al di là delle beffe boccacesche e dell'astuzia dei suoi personaggi, certamente lo studio del ruolo delle donne nel *milieu* medico presenta numerose insidie anche per gli storici. L'immagine tradizionale della donna nella società occidentale le attribuisce da sempre un ruolo di *caregiving*, per usare le parole dell'odierna sociologia. Poiché alla donna spetta il compito di garantire il buon funzionamento della vita domestica e considerato che, tra le innumerevoli mansioni che è chiamata a svolgere, rientrano anche incombenze di tipo "medico", la mentalità medievale ha stentato a dotarla di una propria professionalità riconosciuta anche al di fuori delle mura di casa²⁰². La semplice noncuranza del riconoscimento del sapere medico femminile si trasforma in aperta ostilità man mano che ci si

²⁰⁰ Cfr. D. L. Hoffman, *Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in J. T. Grimbart (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 207-222; J. T. Grimbart, *Translating Tristan-love from the Prose Tristan to the Tavola Ritonda*, in «Romances Languages Annual», 6, 1994, pp. 92-97.

²⁰¹ G. Boccaccio, *Decameron*, III, 9, p. 245.

²⁰² Sul rapporto tra le donne e la medicina nel Medioevo si vedano P. McCracken, *Women and Medicine in Medieval French Narrative*, in «Exemplaria» 5, 1993, pp. 239-262; N. P. Nenno, *Between Magic and Medicine: Medieval Images of the Woman Healer*, in L. R. Furst (a cura di) *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997, pp. 43-63; E. Zago, *Women, Medicine, and the Law in Boccaccio's Decameron*, in L. R. Furst (a cura di) *Women Healers* cit., pp. 64-78.

sposta verso il Rinascimento, quando le donne che praticano la medicina rischiano sempre più spesso di essere tacciate di stregoneria²⁰³.

Sia nel *Tristan en prose* che nei rimaneggiamenti italiani si traccia una linea di demarcazione molto netta tra le fate o le dame in possesso di poteri magici, profonde conoscitrici delle arti della negromanzia, e le donne che gestiscono le conoscenze mediche. A questa chiara distinzione tra forme di sapere a vario titolo compromesse con il soprannaturale e un bagaglio teorico ed esperienziale legato alla conoscenza della fisica, del potere delle erbe e del corpo umano, bisogna poi aggiungere un'ulteriore e fondamentale constatazione. Dall'analisi dei testi tristaniani in prosa emerge che i personaggi più importanti legati al mondo della cura e della medicina sono esclusivamente femminili. Si rende quindi necessaria l'adozione di una prospettiva di *gender* per dare conto della suddivisione dei compiti nel mondo dei *Tristani*: i cavalieri vengono colpiti dall'*amor hereos*, la malattia d'amore (si è già avuto modo di analizzare l'esplosione della follia in Tristano, ma un caso altrettanto emblematico sarà quello dell'amore infelice di Kahedin), mentre alle dame, che pure condividono un amore la cui intensità è esattamente commisurata a quella dei cavalieri, spetta un ruolo di cura e di accoglienza²⁰⁴. Sono le donne a medicare le ferite che vengono inflitte ai cavalieri durante i duelli e i tornei, e solo loro sono capaci di far rimarginare le cicatrici meno visibili, quelle dell'anima.

²⁰³ C. Spivack, *Morgan le Fay: Goddess or Witch?*, in S. K. Slocum (a cura di), *Popular Arthurian Traditions*, Bowling Green, 1992, pp. 18-23: «in a Christian milieu [...] the arts of healing with herbs and other natural remedies became in the Middle Ages and early Renaissance associated with older women who were accused of witchcraft. Furthermore their skills as midwives and healers conflicted with the rise of medicine as well as with the teachings of the Catholic church» (*ivi*, p. 19). L. E. Doggett, *Love Cures* cit., pp. 93-94: «with respect to Iseut's healing capacities, the text does not support the views of Iseut implied in past criticism. For example, Gaston Paris attributes the healing abilities of Iseut and her mother to "des charmes souverains pour les blessures", although there is no evidence of spells or superhuman activity. More recently, Daniel Poirion, writing about the legend in general (as opposed to a specific text), says "Le pouvoir magique de la jeune femme, sa science des venins et des poisons, font d'elle une nouvelle Médée" (Poirion, *Le Merveilleux*, pp. 65-66). In the last chapter we saw that Medea does not conform to medieval empirical practice in any way. Comments such as these by Paris and Poirion have contributed to images of Iseut as possessing dazzling and potentially dangerous powers that heighten her image, when in reality she offers only thorough albeit rare knowledge in a much-needed area. The Tristan materials are very matter-of-fact about the abilities of Iseut and her mother. Perhaps conventional attitudes concerning women's abilities have contributed to the view that Iseut could not simply know more than the other doctors around her, resulting in the creation of a figure with mysterious attributes. Even though neither witch figures nor terms such as "necromancy" such as those we saw in the previous chapter appear in the Tristan legend, critics have resorted to such descriptions of Iseut and her mother, implying through the comparison to Medea that they are dangerous witches».

²⁰⁴ Fa eccezione il caso della principessa Bellices, figlia del re di Francia, che vive l'amore per Tristano in modo patologico, tanto che l'insopportabilità del rifiuto la conduce fino al suicidio. In generale, però, gli autori che nel Medioevo si sono occupati della riflessione scientifica sul tema della malattia d'amore (per esempio lo stesso Andrea Capellano) considerano l'*amor hereos* come una malattia eminentemente maschile (e nobiliare): «modern historians of medicine working from printed medical sources of the Middle Ages have termed lovesickness an "echte Männerkrankheit". Their assessment rests on the opinions of such medical writers as Gerard of Berry and Bernard of Gordon, both of whom claim that *amor hereos* afflicts noble men» (M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 109).

4.1 Una dinastia medica: dalla regina Lotta a Isotta

Già nel *Tristan en prose* il reame d'Irlanda è terra di sapienti medichesse. La stessa Isotta apprende le arti mediche attraverso una trasmissione di conoscenze che avviene in seno alla propria famiglia d'origine. La madre di Isotta, la regina d'Irlanda, che nella *Tavola Ritonda* si chiama Lotta, appare anche nel testo toscano come un ottimo medico. L'occasione per mettere alla prova la propria abilità nella medicina le si presenta quando il fratello, l'Amoroldo di Irlanda, viene ferito in duello da Tristano, che, nel corso del combattimento, gli conficca la punta della spada in testa. «E si lo prese a medicare, però ch'ella era la migliore medica del mondo, e niuna persona di medicare si trovava fine, quant'ella era la reina Lotta»²⁰⁵: è chiaro come la *Tavola Ritonda* non sia interessata a presentare questo personaggio esclusivamente come un semplice medico tra tanti, ma come miri a conferirle un vero primato terapeutico. La storia delle capacità curative di Lotta costituisce però una breve parentesi narrativa, perché ben presto la sua eredità sarà raccolta da un successore altrettanto valido, sua figlia Isotta.

Solo nella *Tavola Ritonda*, però, si precisano le ragioni, che sono quindi del tutto assenti nel *Tristan en prose* e negli altri *Tristani* italiani, che spingono il re Languis ad affidare le cure di Tristano – giunto in Irlanda con una ferita in putrefazione perché colpito a tradimento dalla saetta avvelenata scoccata dall'Amoroldo – non alla moglie Lotta, ma alla propria figlia Isotta:

E se alcuno volesse saper perchè lo re Languis non diede in cura Tristano a sua dama, la reina Lotta, la quale era più saputa medica del mondo, io dirò che dal dì in qua che l'Amoroldo suo fratello morì, ella non volle più medicare, per grande dolore che ella avea, chè dal dì medesimo l'avea curato e non lo potè campare; sicchè per questo ella non voleva più impacciarsi in medicherìa; anzi diceva: - Poi ch'io non potei campare lo mio fratello, non piaccia a Dio che niuno altro io voglia guarire nè curare -; e per questa tale cagione, medicava alcuna volta questa sua figliuola Isotta²⁰⁶.

Il medico dichiara qui di essersi a sua volta ammalato («per grande dolore che ella avea») e, per questo, di essere impossibilitato a praticare la *medicherìa*: l'eccessivo dolore che sconvolge la regina Lotta diventa un ostacolo all'esercizio della professione. La sofferenza è così intollerabile da spingerla alla paralisi e all'abbandono delle arti mediche, privando delle sue capacità le persone che ne potrebbero trarre beneficio in futuro. L'approfondimento compiuto dalla *Tavola Ritonda* è inserito con la consueta formula introduttiva che serve ad

²⁰⁵ *Tavola Ritonda*, § XVIII, p. 72.

²⁰⁶ *Ivi*, § XX, p. 75.

indicare una divagazione («e se alcuno volesse saper»), che non è comunque fine a se stessa poiché nel testo italiano si intende fornire una spiegazione al passaggio di testimone tra la madre e la figlia, elemento che nel *Tristan en prose* rimaneva sostanzialmente immotivato. La domanda è lecita: perché se alla corte di Irlanda esiste già un ottimo medico, il sovrano d'Irlanda dovrebbe affidare le cure di un aitante cavaliere dall'identità sconosciuta alla propria giovane e bellissima figlia ancora da maritare? È un quesito che il compilatore toscano si deve essere posto, e rispetto al quale il *Tristan en prose* non forniva alcuna soluzione esplicita soddisfacente. Così il rimaneggiatore risolve acutamente il problema immaginando che all'origine del passaggio di consegne alla figlia Isotta possa risiedere il trauma della perdita del fratello subito da Lotta, un abbandono corroborato dall'idea che Dio abbia voluto così mandarle un segnale affinché ponesse termine allo svolgimento della propria attività di cura. Ancora una volta, l'approfondimento del compilatore non è dettato da mera curiosità, ma serve a far scorrere in modo più efficace gli ingranaggi del racconto, a spiegare le motivazioni dello sviluppo della narrazione in determinate direzioni, a fornire le informazioni aggiuntive necessarie affinché i punti oscuri della leggenda rientrano in un quadro più chiaro e pienamente coerente.

La trasmissione del sapere scientifico da madre a figlia, e poi, come vedremo, nella *Tavola Ritonda*, anche all'ancella Brandina, profila una sorta di “dinastia medica”. Il trasferimento delle conoscenze non avviene ovviamente attraverso i canali ufficiali delle università o dei luoghi deputati alla formazione dei futuri dottori – e d'altronde sarebbe stato del tutto inappropriato, oltre che anacronistico, in un contesto come quello tristaniano dove non c'è ovviamente alcun posto per la rappresentazione del mondo accademico – ma attraverso una pratica che si tramanda di generazione in generazione²⁰⁷.

A causa della saetta avvelenata con la quale l'infido Amoroldo l'ha ferito nel duello, Tristano rischia di morire. Tornato in Cornovaglia, il re Marco usa ogni mezzo a propria disposizione per provvedere a una sua rapida guarigione:

lo re Marco gli fae venire gli più valenti e migliori medici di tutto 'l paese, e veruno non sapea nè potea dare buono consiglio a questa fedita: anzi, quanti eglino più la curavano,

²⁰⁷ M. Green, *Documenting Medieval Women's Medical Practice*, in L. García-Ballester, R. French, J. Arrizabalaga, A. Cunningham (a cura di), *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 322-352: «Pelling [Green sta qui citando M. Pelling, *Medical Practice in Early Modern England: Trade or Profession?*, in W. Prest (a cura di), *The Professions in Early Modern England*, London, Croom Helm, 1987, pp. 90-128] suggests that in the early modern period healers, both men and women, practiced along more or less the same lines as those I have sketched for the female model: they were more commonly unlicensed than licensed, they often used ritual, magic and prayer, they often practised medicine either simultaneously or alternately with other employments, and they may have had strong familiar traditions in passing on medical knowledge» (*ivi*, p. 335).

ed egli più ne peggiorava; e in tale maniera che, perchè la saetta era avvelenata, putiva tanto forte, che niuna persona gli poteva star presso²⁰⁸.

Questo passaggio della *Tavola Ritonda* risulta notevolmente accorciato rispetto alla rappresentazione dell'impotenza dei medici cornovagliesi del *Tristan en prose* di fronte alla ferita di Tristano.

Li mire le vienent veoir; herbes i metent et emplastres de diverses manieres, et tant se travaillent et poinent de li garir qu'i garist de totes plaies ne mes de cele ou li entoschemenz estoit. Cele ne pot onques garir, ne ne faisoit semblant se d'empirer non, car li choses que il li metent sont contraires, et li font nuisement; ne il onques ne gardent tant en la plaie qu'il s'aperçoevent de l'entoschement. Tristanz se plaint qui le mal sent. Il empire de jor en jor. Il amegroie et enledist de la grant engoisse qu'il sent. La plaie put et enfle si merueilleusement que nus ne puet durer entor li por la puor qui en ist fors. Govenal solement, cil i demeure, et pleure et moine son duel por son norreçon qu'il voit empirié si durement que nus ne l'eüst devant veü qui por Tristan le reconeüst²⁰⁹.

Come si vede, il *Tristan en prose* ci presenta una descrizione precisa e circostanziata dei tentativi di cura delle ferite di Tristano. Si legge qualche accenno alla forma farmaceutica dei medicinali ai quali ricorrono i medici, alle modalità di somministrazione delle medicine, ai fattori che si ritengono agevolino il decorso della malattia; il processo terapeutico viene descritto nella sua interezza. I medici che si prendono cura di Tristano sono definiti *mire*, termine che «en littérature médiévale, signifie tantôt médecin ou chirurgien»²¹⁰: utilizzano erbe e *emplastres*, fanno ricorso alle loro *res medicinales*, e riescono a curare ogni piaga di

²⁰⁸ *Tavola Ritonda*, § XXIX, p. 72.

²⁰⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 305, pp. 154-155.

²¹⁰ C. Darricau-Lugat, *Regards sur la profession médicale en France médiévale (XII^e-XV^e)*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999, p. 11. URL: <http://crm.revues.org/939>. E ancora, alla nota 89, p. 19: «qualifié d'homme de l'art, il est censé guérir les maladies externes et internes. Ce titre est connu dès le XII^e siècle mais tombe en désuétude au XV^e». Va aggiunto che le etichette utilizzate per definire i diversi specialisti della medicina coprono una gamma molto ampia di approcci alla professione, non tutti esattamente rispondenti alla nostra visione scientifica moderna. Cfr. M. Green, *Documenting* cit., p. 329: «when looking for medical practitioners in the historical record, most researchers have followed the quite reasonable principle of identifying individuals who are explicitly labelled practitioners in the sources. *Physicus, leche, chirurgicus, metgessa, apothecarius, obstetrix* – any of these labels will satisfactorily mark the individual as someone we can recognize as a medical practitioner». P. McCracken, *Women and Medicine* cit., in merito all'uso di questa categoria che si riscontra nei romanzi medievali, sottolinea: «In medieval stories 'mire' may correspond to demonstrated or professional skills as well as to the kind of training the practitioner received. That is, male empirical practitioners who do not seem to have received formal academic training may be called 'mires' in literary representations of medical practice» (*ivi*, p. 245). Interessanti sono le osservazioni di McCracken a proposito del *Tristan* di Thomas: «Thomas's *Roman de Tristan* provides an eloquent example of the use of the term [si riferisce alla parola *miresse*, con la quale Thomas designa Isotta] and the simultaneous denial of the social status or authority it might accord. At the end of the story the wounded and dying Tristan sends Kaerdin to seek Iseut and bring her to cure him. Iseut is well-known for her healing skills and there is no indication that magic cures are needed or desired — it is for her medical knowledge that Tristan sends for the queen. In order to hide Iseut's arrival from his wife, he tells Kaerdin to disguise her as a *miresse* ("Pur miriesce la ferez tenir," Thomas, *Douce* 1287). The disguise suggests that the sight of a woman doctor is common enough not to raise suspicion, yet nowhere in the text is Iseut herself accorded the title *miresse*» (*ivi*, p. 249).

Tristano, eccetto la ferita che è stata intossicata dal veleno. Ogni loro ritrovato non fa che peggiorare la situazione del malato, perché quella che praticano questi dottori è una medicina di stampo aprioristico, che presuppone di poter trovare una cura per il paziente sottovalutando la necessità di una visita accurata e di un'approfondita valutazione dei sintomi tramite i quali stabilire l'origine della malattia. Tristano incappa in un caso che si sarebbe tentati di definire di "malasanità" medievale: i medici «ne gardent tant en la plaie» e dunque i principi che applicano non discendono direttamente dalla corretta individuazione della patologia, e si rivelano addirittura controproducenti. I sintomi che Tristano manifesta sono esattamente quelli di un male non curato a dovere: la ferita si gonfia e emana una puzza tanto forte che Tristano, ormai completamente trasfigurato e reso irriconoscibile dal dolore, viene abbandonato nella sua solitudine. L'unica persona che gli sta accanto anche in questo frangente è il fedele Governale, che non si allontana mai dalla sua *norreçon*.

E se di "malasanità" si tratta, o più semplicemente di incapacità o insufficiente preparazione, alla mancanza di adeguate cure Tristano pone rimedio seguendo la stessa via che ancora oggi cerca di adottare chiunque non abbia speranza di una guarigione in patria. Una dama pietosa consiglia infatti a Tristano nel *Tristan en prose* di intraprendere quello che oggi chiameremmo "viaggio della speranza": «Certes, se je fusse en vostre point, puis qu'en ceste terre ne poez garir, je me feroie porter en autre terre ou je troveroie par aventure aucune garison»²¹¹. Naturalmente il viaggio è un'avventura, Tristano non sa in quale regno dovrebbe esattamente recarsi per ricevere delle cure migliori, e può solo affidarsi al favore della Provvidenza: «aler m'en covient en autre païs por savoir se Diex m'en voudroit conseiller et doner secors de garison»²¹². La guarigione di Tristano diventa allora una sorta di ordalia, poiché questa avventura è anche l'occasione per mettere alla prova il favore divino nei suoi confronti. Visto da questa prospettiva, l'intervento salvifico di Isotta sembra essere voluto direttamente da Dio. È Dio che guida i passi di Tristano, ed è merito della protezione e della grazia divine se i venti sospingono la nave di Tristano verso le coste dell'Irlanda, la terra dove incontrerà la medichessa Isotta, che a sua volta, insieme al suo paziente, è destinata a cadere vittima di un altro potentissimo veleno, il filtro d'amore.

Il re Languis affida dunque alla fanciulla il compito di curare Tristano, ma nel testo francese, come si era già anticipato, l'autore non si preoccupa di precisare in modo esplicito

²¹¹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 306, p. 155.

²¹² *Ivi*, § 308, p. 155.

che il passaggio di consegne definitivo tra la madre e la figlia si è già consumato, e che questo sia dovuto al desiderio della madre di abbandonare la professione²¹³.

Et avec eus estoit Yselt la Bloie, la plus bele pucele qui a celi tens fust ou monde, et une des plus saiges. Cele savoit de cirurgie et de medecines a merveilles, et conoissoit la force et le pooir de totes les herbes. Ne il n'estoit ou monde plaie si estrange, ne si merveilleuse bleceüre dont ele ne cuidast bien a chef venir, et torner la a garison²¹⁴.

Si consideri che questo passaggio rappresenta la prima entrata in scena di Isotta nel *Tristan en prose*, la prima volta in cui la menzione della futura regina di Cornovaglia coincide effettivamente con una sua descrizione a tutto tondo e implica un suo diretto coinvolgimento nelle vicende. Ben in anticipo rispetto a questo momento, però, il *Tristan en prose* aveva già avuto modo di innescare un meccanismo analettico, facendo riferimento in tre punti del testo al personaggio di Isotta²¹⁵, chiaramente inserito in un'atmosfera leggendaria poiché ne è data per scontata la conoscenza da parte del lettore. Sarà opportuno comunque osservare cosa manchi in questo primo ritratto di Isotta fornito dal *Tristan en prose*: prima di qualsiasi descrizione fisica, prima della sottolineatura della bellezza senza eguali che la rende famosa in tutto il mondo arturiano, il narratore preferisce soffermarsi sulle sue capacità mediche, confermando quanto il possesso di questi attributi sia strettamente connaturato al personaggio.

Se volessimo a tutti i costi forzare l'analisi tentando di fare rientrare Isotta all'interno di una specifica categoria professionale, forse potremmo includerla tra le *sages-femmes* di cui parla Darricau-Lugat²¹⁶. Esperta conoscitrice delle proprietà delle piante officinali, Isotta annovera tra le sue specializzazioni anche la conoscenza della pratica chirurgica²¹⁷. Pienamente consapevole dell'importanza rivestita dall'ambiente per la guarigione del

²¹³ L. E. Doggett, *Love Cures* cit., p. 105: «we see that Iseut's mother and Iseut possess medical knowledge and heal: like Thessala, they are empirics. They have a vast storehouse of knowledge on sickness, disease, and the healing virtues of plants that they apply to actual physical ailments. Their knowledge surpasses that of other empirics because they can prepare antidotes for poisons and counter their ill effects in patients. Thomas's text and those that derive from it also depict Iseut in an informal apprenticeship with her mother, a common means of transmission of medical knowledge».

²¹⁴ *Tristan en prose*, Curtis I, § 310, p. 157.

²¹⁵ *Ivi*, § 142, p. 95: «mais au tens a celui roi Marc failli sanz faille celui treü, car li biaux Tristans, li bons chevaliers, li amorous, s'en combati puis au Morholt d'Irlande, qui fu frere a la roïne d'Irlande, qui fu mere de la roïne Yselt»; *ivi*, § 178, p. 109: «et sachiez que de lors fu cele fontaine apelee la Fontaine au Lion. Et a cele fontaine ocist puis Tristans, li bons chevalier, Archeman, le frere Audret, qui toz jorz l'avoit esloignié a son pooir d'avoir ses solaz de la roïne Yselt»; *ivi*, § 229, p. 126: «en tel maniere com je vos ai devisié, fu nez Tristanz, li biaux, li bons chevaliers, qui sofri puis poine et travail por les amors ma dame Yselt».

²¹⁶ C. Darricau-Lugat, *Regards sur la profession médicale* cit., p. 11.

²¹⁷ *Ivi*, p. 17: «Le point de départ de l'enseignement de la chirurgie en occident au début du Moyen Âge sera Salerne au XII^e siècle, pour gagner Bologne au XIII^e. Puis, cet enseignement va se transporter à Paris à la fin du XIII^e, par l'intermédiaire d'un disciple, Lanfranc, après avoir fait étape à Lyon. Celui-ci formera à son tour un disciple, Henri de Mondeville, qui ira enseigner à son tour la chirurgie cette fois à Montpellier au début du XIV^e siècle».

malato²¹⁸, Isotta fa adagiare Tristano in una *chambre bele et riche*²¹⁹, e finalmente si pone a studiare con attenzione la ferita. Nonostante la visita venga condotta in modo estremamente accurato e le coscienziose attenzioni di Isotta non lascino nulla al caso, Tristano non fa che peggiorare di giorno in giorno.

Quant Yselt *voit* ce, ele en est tote esbahie, si que ele en maudit son sens et son savoir, et dit bien tot apertement qu'ele ne set riens de ce dont ele cuide plus savoir que feme qui soit au monde. Et quant ele s'est une grant piece maudite et avilliee, ele *regarde* la plaie une autre foiz; et quant ele l'a bien *regardee*, tot maintenant li chiet ou cuer que cele plaie fu entoschiee, et c'est une chose qui ne la lesse mie garir. Se il i ot entoschement, de ce le garra ele bien; mes se entoschement n'i a, ele n'i metra plus la main, que sa poine i seroit perdue²²⁰. Mes s'il i est, ele i metra la main. Lors le fait aporter au *solail* pour plus *clerement veoir*. Et quant ele l'a bien *regardé*, ele dit a Tristan: «Or *voi* je bien qui vos a destorné a garir tant longuement. Li fers d'où vos fustes navrez fu envenimez. Deceü ont esté tuit cil qui garir vos devoient, car il ne se *prenoient garde* de cest entoschement. Or l'ai *veü*, la Dieu merci, si vos tornera a garison, se Dieu plest; de ce soiez tot asseür»²²¹.

I corsivi che sono stati aggiunti nell'ultima citazione consentono di mettere in evidenza l'insistenza anaforica sulla sfera semantica del *veoir*, ossessivamente ripetuta anche nei suoi sinonimi *regarder* e *prendre garde*. L'autore francese se ne serve per definire l'atteggiamento medico di Isotta. Ciò che differenzia il suo approccio, rispetto a quello dei medici che precedentemente avevano avuto in cura Tristano nel reame di Cornovaglia, è proprio il suo spiccato senso critico, la capacità di mettere in discussione le proprie conoscenze, di maledire addirittura quel sapere che credeva di poter dare per scontato («ele en maudit son sens et son savoir») e che in realtà rappresentava l'ostacolo che le impediva di comprendere con lucidità l'origine del male di Tristano. La riflessione intorno al tema medico viene dunque impostata nel *Tristan en prose* a un ulteriore livello e assume chiaramente le forme di una sottile polemica contro l'incondizionata sottomissione al principio di autorità. La ricerca del discrimine tra il buono e il cattivo medico si fonde qui con l'attitudine a conferire un'importanza imprescindibile all'esperienza diretta nella pratica clinica: la visione preconcepita e indiretta, dunque fallace e deludente, dei medici cornovagliesi assoldati dal re Marco, è posta a confronto con la capacità diagnostica di Isotta, il cui merito discende non

²¹⁸ Nel Medioevo il recupero della medicina di ascendenza ippocratica conferisce una grande importanza alle condizioni ambientali per la cura del malato.

²¹⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 313, p. 158. L'inserimento dei corsivi è mia.

²²⁰ M. Nicoud, *Éthique et pratiques médicales* cit., p. 3: «il est certain cependant que la pratique médicale est un métier à haut risque où la réputation du médecin est engagée, à partir du moment où il se décide à soigner son patient. Danielle Jacquart montre toutefois que si, dans l'Antiquité, plusieurs traités hippocratiques déniaient à la médecine le soin de s'occuper des cas incurables, le Moyen Âge place, lui, la responsabilité du praticien, non dans le résultat, mais dans la capacité à déterminer par son pronostic et son diagnostic les maladies mortelles. La tâche était cependant loin d'être simple en l'absence de concept de ce genre dans les ouvrages médicaux».

²²¹ *Tristan en prose*, Curtis I, §§ 314-315, pp. 158-159.

tanto da una superiore erudizione, quanto dalla ricerca empirica della verità clinica. Al di là di una fanatica forma di idolatria verso la medicina tradizionale, bersagliata da una polemica che vede in essa una pericolosa degradazione dell'arte medica, al degno discepolo di Ippocrate si richiede di ambire a superarne i traguardi, portando così avanti la ricerca in campo medico. Nascosta dietro la trascrizione dello sgomento di Isotta nell'apprendere in quale irrimediabile errore stesse incappando, si cela la critica al pericoloso dogmatismo scolastico, del tutto incapace di coniugare le proprie astratte conoscenze con la giusta dose di empirismo necessaria in una disciplina che deve partire dai *signa morbi* per arrivare alla formulazione di una corretta diagnosi.

Delle potenzialità polemiche connesse alla guarigione di Tristano da parte di Isotta non resta invece traccia nella *Tavola Ritonda*, dove è assodato che Isotta risalga immediatamente alla radice del male di Tristano, senza alcuna esitazione, da cui possiamo forse dedurre una maggiore fiducia nella medicina, magari come conseguenza dello sviluppo diagnostico e delle cure nel mondo italiano.

Mirando Isotta la ferita di Tristano, tantosto conobbe com'ella era attossicata; e allora lo medica in altra guisa e maniera; e tanto fece colle sue buone medicine, che in trenta giorni Tristano fue quasi come guarito²²².

Anche nel caso della *Tavola Ritonda* questo passaggio coincide con la prima apparizione di Isotta, della quale il compilatore toscano ripristina l'immagine topica, riportando il fuoco, nella sua prima apparizione sulla scena, sulla sua bellezza fuori dal comune, ponendola al vertice di un'originale gerarchia femminile che fornisce immediatamente al lettore la misura della sua eccezionalità.

E sappiate che lo re Languis appellò allora una sua figliuola, la quale era appellata Isotta la Bionda, la quale era adunque di tempo di dodici anni, ed era messa tra l'altre dame per la più bella del mondo, di tre che a quel tempo si trovassono: l'una fue la regina Ginevra, della grande Bretagna; la seconda fue la regina Albagia d'Organia; la terza, e il fiore, fue questa Isotta la bionda: di tutte le bellezze e piacevolzze questa era la più bella²²³.

Se è vero che non è necessario eccedere nella presentazione della coprotagonista della vicenda, descrizioni come questa mostrano fino a che punto sia prioritario per il compilatore toscano evidenziare la centralità del nucleo della leggenda tristaniana rispetto agli altri fili della narrazione, e porre sullo sfondo qualsiasi altro personaggio. Sarà in altri passaggi, come nell'importanza del suo ruolo per la guarigione di Tristano dalla follia che si analizzerà a

²²² *Tavola Ritonda*, § XX, p. 75.

²²³ *Ibidem*.

breve, che la caratterizzazione di Isotta si sposterà con maggiore decisione, nella *Tavola Ritonda*, sul versante medico.

4.2 Le cure di Brandina

L'esperienza, nel *Tristan en prose*, agevola il riconoscimento successivo, da parte di alcuni personaggi, delle malattie nelle quali sono già incappati. Per restare sempre sulla scia dei tentativi di avvelenamento che si moltiplicano tra le pagine del romanzo francese (la stessa matrigna di Tristano tenta di uccidere il figliastro somministrandogli del veleno), laddove un cavaliere, che vuole vendicarsi di Tristano, scocca contro di lui una saetta avvelenata²²⁴, Tristano capisce subito che la sua ferita reagisce al contatto con il veleno: «Tristanz retret a li la seiete dont il estoit feruz, et se cuide mout bien garir par soi meesmes. Il n'a mie granment alé qu'il aperçoit bien que la seiete dont il estoit feruz estoit envenimee, car il voit que ses braz est grox et emflez a merveille»²²⁵. Poiché, in questa circostanza, Isotta la Bionda non può intervenire perché il re Marco le ha interdetto ogni contatto con il nipote, Tristano dovrà andare in cerca di un altro valido medico che lo aiuti a guarire. E sarà in questa circostanza che avrà modo di conoscere Isotta dalle bianche mani, anche lei valente medichessa. È Brangain, infatti, a consigliargli di prendere la via del mare: «Sire, vos estez morz et malbailliz se vos n'avez hastif secors. Sachiez que je ne vos en savroie aidier, ne ame de ceste terre, fors solement Yselt»²²⁶. Il consiglio di Brangain è quello di recarsi nella piccola Bretagna, dove troverà un'altra Isotta, figlia del re Hoel, anche lei molto bella e capace medichessa («cele set tant de megerie que se vos poez tresque la venir, ele vos garra maintenant; asseür en soiez»²²⁷). Dopo il viaggio in mare, una volta approdato sulle coste della piccola Bretagna, il *Tristan en prose* descrive una nuova scena a sfondo medico. Ma alla nuova Isotta non si chiede di superare in bravura i medici che non erano riusciti a curare Tristano, perché Tristano si è già diagnosticato da solo il proprio male. Ecco che l'atto del *regarder*, che nella scena della guarigione dalla saetta avvelenata dell'Amoroldo, era servito a Isotta per decifrare i segni del male di Tristano, si può in questo caso tramutare in una contemplazione amorosa. Tristano rimira infatti con insistenza Isotta dalle Bianche Mani:

La demoisele quiert et porchace ce qu'ele cuide que mieuz vaille, et i met entente grant un jor et autre, et tant qu'ele s'aperçoit bien et conoist qu'il torne a garison; si s'en

²²⁴ *Tristan en prose*, Curtis II, § 556, p. 153.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ivi*, § 559, p. 155.

²²⁷ *Ibidem*.

esleece mout. Et il embelist tant et amende de jor en jor ensi com il vait garissant que nus nel voit qui ne se merueille de sa biauté. Il regarde mout volentiers Yselt por la biauté qu'il en voit li, et li plest mout²²⁸.

L'idea che il possesso della capacità mediche conosca una via di trasmissione “regale” e che quindi la linea Lotta-Isotta configuri una sorta di dinastia medica è confermata dal fatto che sia nel *Tristan en prose* che nel *Tristano Riccardiano* la figura più prossima a Isotta, la fedele Brangiana, non condivide le stesse conoscenze. Nel *Riccardiano* Brangiana lo afferma in maniera esplicita. Quando una damigella la informa che Tristano è bisognoso di cure, ammette apertamente:

Io per la mia voglia, s'ì vorrei volentieri dare a Tristano quello aiuto ke a llui abisognasse, ma voi sapete ked io s'ì 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 aiutare²²⁹.

Di fronte alla propria incapacità di curare il male di Tristano, la Braguina del *Riccardiano* consiglia al cavaliere di andare a cercare altrove un aiuto e in particolare nella *Pitetta Brettagna* dove si trova 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»²³⁰. L'*aventure* di Tristano acquista ora un'altra coloritura, perché nasce da ragioni terapeutiche, e il *Riccardiano* non manca di sottolinearlo: «e·ccome androe io, Braguina, inn-aventura per trovare medici?»²³¹.

Alla povera Braguina, che non ha alcuna possibilità di intervenire per soccorrere Tristano, non resta che abbandonarsi al proprio dolore. È questa una innovazione del *Tristano Riccardiano* rispetto al *Tristan en prose*, che consiste nel sospendere per un attimo il fuoco sul protagonista Tristano – il quale, fatto tesoro delle parole della fedele ancella, di lì a poco si imbarcherà dal porto di Tintoil – per spostarlo sul dolore di un personaggio decisamente più secondario nel *Tristan en prose*.

E quand'ella fue ne la kamera, incomincioe a·ffare lo maggiore pianto ke mai fosse fatto per una damigella e dicea infra·ssee istessa: «Oi lassa [mee] mischina, kom'èe dura questa avventura, quando io veggio kotanti dolori a questi due amanti, li quali sono lo fiore di tutti igli [veri] amanti del mondo. E io posso bene dire ke quando eglino bevettero lo beveraggio amoroso, quello fue loro dolore e·ffue la loro morte per tutto lo tempo de la loro vita, ni giammai non fallirae loro kotanto dolore». Or si lamenta Braguina e dice: – Oi ree Marco, maladetto possi tue essere, quando tue ài atteso a li traditori, li quali t'anno

²²⁸ *Ivi*, § 560, p. 156.

²²⁹ *Tristano Riccardiano*, § XCIX, p. 191.

²³⁰ *Ivi*, § CI, p. 192.

²³¹ *Ivi*, § C, p. 192.

punto per tutto tempo de la tua vita e àno 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-ssia al mondo! Oi lassa madonna Isotta, kome voi avrete grande dolore, quando voi saprete ke Tristano sia andato inn-altro paese e no lo vedrete kosie sovente fiате, sì come voi eravate usata! E egli sofferrae dolore e-ppene e vergogna oltre misura per tutto tempo. – Mai molto si dolea Braguina di questa aventura²³².

La messa in scena del dolore di Braguina, la teatralizzazione delle sue emozioni, che avviene grazie alla creazione di un apposito *a parte* strutturato in forma tripartita (*Oi lasse mee mischina, Oi ree Marco, Oi lassa madonna Isotta*), attiva un vettore di riscrittura del personaggio che verrà portato avanti sotto altre forme anche dalla *Tavola Ritonda*. Il *Riccardiano* comincia infatti a porre il personaggio di Braguina al centro di una rinnovata curiosità per il femminile. Questa figura muliebre acquista, grazie all'articolata *lamentatio*, una dignità quasi da eroina tragica. La sua condizione è ambigua: è vittima, quando si immola in nome della fedeltà alla propria dama sostituendosi a lei nella prima notte di nozze con il re Marco, e quando, nonostante la sua totale devozione, Isotta, convinta che Braguina voglia rivelare il suo tradimento, ingaggerà dei sicari perché la facciano scomparire per sempre nella foresta; ma è anche colpevole, anche se involontariamente, di aver servito, insieme con Governale, la pozione d'amore a Tristano e Isotta. La *lamentatio* di Braguina, aggiunta esclusiva del *Tristano Riccardiano*, sembra preannunciare la dolente moltitudine delle eroine tragiche che popoleranno il teatro rinascimentale italiano.

Cosa rimane della trasformazione di questo personaggio nella *Tavola Ritonda*? Qui Tristano, ferito dalla saetta avvelenata di un damigello che riconosce in lui l'uccisore del padre, decide di non partire immediatamente alla volta della Piccola Bretagna, perché solo qui è il personaggio di Brandina (così si chiama Brangania nella *Tavola Ritonda*) che si fa carico del tentativo di curare, almeno provvisoriamente, Tristano. Il primo consiglio di Brandina è che egli chieda al re Marco la grazia di lasciarlo soggiornare in Cornovaglia, nonostante il sovrano abbia emanato un bando contro di lui. In sostanza il suggerimento di Brandina è quello di temporeggiare affinché il cuore del sovrano possa in parte pacificarsi verso Tristano e perché decada anche l'interdizione verso Isotta. Prendere tempo potrebbe significare per Tristano accedere alle cure della sua *amie*, anche se sempre in forma mediata, attraverso Brandina. Si vede dunque la forte influenza di Brandina che nella *Tavola Ritonda* diventa personaggio risolutivo nella vicenda; agendo come una sorta di consigliere di Tristano, ne riceve anche l'apprezzamento («Brandina, voi dite molto bene»²³³).

²³² *Ivi*, § CII, pp. 193-194.

²³³ *Tavola Ritonda*, § XLVII, p. 173.

Nella *Tavola Ritonda*, dunque, la scienza medica sembra potersi apprendere non solo per ragioni di nascita, ma anche e soprattutto per il tramite dell'esperienza. Afferma Brandina: «e io farò a voi di quelle medicine che per altra volta io ho veduto fare a madonna Isotta in Irlanda»²³⁴. La guarigione apportata da Brandina alle ferite di Tristano non è però definitiva; consente al cavaliere di guadagnare tempo, ma non di risolvere del tutto il problema. Trevi interpreta le cure di Brandina nella *Tavola Ritonda* come un espediente inserito dal compilatore «per aggiungere delle avventure prima della partenza di Tristano, diminuire parzialmente la gravità della sua ferita e, dunque, l'urgenza delle cure ricercate oltremare. Ecco il motivo della precaria guarigione operata da Brandina»²³⁵. Non bisogna inoltre dimenticare che l'originale aggiunta della *Tavola Ritonda* implica anche un intervento sul personaggio del re Marco, che si fa muovere a compassione dalla triste sorte del nipote, grazie all'intercessione di Governale.

E appresso egli priega Brandina, che lo vada a curare e a vicitare lo meglio ch'ella puote; ed ella vi portòe le medicine, ch'è lo medico sovrano al tutto gli era fallito. [...] e Brandina comincia a curare Tristano meglio ch'ella sae e puote, tanto che in trenta giorni ella fae saldare e guerire la fedita: cioè pareva, ma dentro ella non era stata bene governata, però che del toscano veleno n'era rimasto dentro; e bisognavagli avere maggiore consiglio che quello che aveva avuto²³⁶.

Non solo Brandina si incarica quindi di sostituire Isotta, ma anche in questo caso viene proclamata l'incapacità e l'inefficienza dei medici di corte. Eppure anche le cure elargite da Brandina si rivelano insufficienti e dagli effetti temporanei: la partenza di Tristano si renderà alla fine necessaria.

Ed eragli tanto rinfacciata la sua fedita del braccio, la quale Brandina curata gli avea da prima, che, avvegna ch'ella fosse salda di fuori, dentro magagnava, e davagli grande dolore al braccio; el quale era molto enfiato, e tanto gli doleva, che nè di nè notte non trovava luogo nè posa, e venne di ciò quasi in caso di morte²³⁷.

L'incerto intervento medico di Brandina è commentato negativamente dalla stessa Isotta dalle Bianche Mani (Isolda nella *Tavola Ritonda*), dettaglio non presente in nessun altro testo.

- Cavaliere, a peggiore partito ne siete che lo primo di quando voi foste naverato; però che chie vi curò da prima, ebbe più volontà che pratica, ch'è troppo fue corrente e volentoso a volerla saldare. E allora fae sue medicine, e cominciòlo a curare²³⁸.

²³⁴ *Ivi*, p. 172.

²³⁵ E. Trevi, *La Tavola* cit., p. 727.

²³⁶ *Tavola Ritonda*, § XLVIII, pp. 174-175.

²³⁷ *Ivi*, § LI, p. 188.

²³⁸ *Ivi*, p. 189.

È evidente l'intento polemico di Isolda, che mira a mostrare come spesso le cattive cure possano essere più pericolose ancora dell'assenza totale di cure. Nonostante il compilatore toscano intervenga considerevolmente sul personaggio di Brandina dimostrando efficacemente l'importanza del versante empirico nell'acquisizione delle competenze mediche, la scelta finale sarà quella di restare fedele alla leggenda tristaniana, che assegna alle regine (Lotta, Isotta la Bionda, Isotta dalle Bianche Mani) il primato nelle arti della medicina.

4.3 Isotta medico

Tristano, nell'episodio della follia, ha trascorso un lungo periodo nella foresta vivendo come un folle insieme ai pastori e, portato a corte, viene finalmente riconosciuto, nella *Tavola Ritonda* grazie all'intervento dei suoi fedeli animali. Se il riconoscimento gli consente di ritornare nel mondo civilizzato, prima di potersi ritenere pienamente ristabilito dovrà però trascorrere un periodo di convalescenza. Nel testo francese, si accenna al fatto che il re Marco affidi al medico più competente di Tintoil, naturalmente Isotta, le cure che devono essere somministrate al nipote:

Que vous diroie je? Tant tint li rois March son neveu en ses cambres et tant en fist prendre cure a la roïne meïsmes et as autres que mesire Tristrans gari de cele forsenerie k'il avoit, ki auques longement l'avoit tenu²³⁹.

Il sovrano di Cornovaglia, nel *Tristan en prose*, consente dunque a Tristano di soggiornare a corte giusto il tempo sufficiente per potersi rimettere e subito dopo gli ingiunge di allontanarsi dalla corte. Nella versione della *Tavola Ritonda*, invece, il re Marco acquisisce tratti meno crudeli e sembra provare sincera pietà per Tristano, arrivando persino a vergognarsi della propria assurda incapacità a riconoscere, nel folle, il proprio nipote.

- Ahi sire Iddio! ahi lasso a me! Quanto sono stato disavventurato, da poi che una cucciolina à più tosto riconosciuto suo signore per signore, che io nollo òe riconosciuto per mio nipote, sì come egli èe!²⁴⁰-

Nella *Tavola Ritonda*, come un novello San Martino, il re Marco, non appena riconosce il nipote, si toglie il mantello dalle spalle e ne ammanta Tristano, con un gesto di profondo affetto. Allo stesso modo anche la richiesta rivolta ad Isotta di occuparsi della guarigione di

²³⁹ *Tristan en prose*, V.II/1, § 189, p. 276.

²⁴⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 258.

Tristano cambia completamente nei toni, tanto che il re Marco sembra aver momentaneamente accantonato qualsiasi risentimento nei confronti del nipote:

- Dama, vedete qui Tristano mio nipote, a che punto egli è venuto e in che guisa egli dimora? Certo che io non arde già mai nè gioia nè allegrezza per fino a tanto ch'ello non sia bene guerito e in buono stamento: e per tanto, io lo vi raccomando quanto la mia propria persona²⁴¹ -.

D'altro canto, anche in Tristano, che recupera la propria identità in modo graduale, contraddice la propria immagine topica, perché il primo ricordo che affiora nella sua mente, al riemergere dai lunghi mesi trascorsi tra le nebbie della follia, mette del tutto in secondo piano la forza del sentimento e la passione per Isotta. Il primo pensiero di Tristano al risveglio dal torpore della malattia è rivolto a conoscere la natura del suo rapporto con lo zio. Tristano chiede infatti a Brandina:

- Oh in che modo e in che maniera venni io qua entro? Sono io al presente amico o nemico dello re Marco, mio signore e mio zio?²⁴² -

Il primo ritorno alla realtà di Tristano passa chiaramente attraverso la definizione della propria identità "giuridica", che la *Tavola Ritonda* antepone al desiderio di restaurare la propria integrità psicologica e affettiva. Avvertendo la necessità di ricollocare se stesso in seno alla società con la quale riprende nuovamente contatto, il suo primo istinto è quello di comprendere il ruolo che ha rivestito nella comunità politica prima dell'esplosione della follia. Non è insomma Isotta il primo fantasma che agita la coscienza di Tristano, nonostante sia proprio lei a prendersi cura del suo recupero fisico e psichico. La terapia seguita da Isotta è molto precisa:

E, adunque, fece coricare Tristano in uno riposato letto, e fae sue medicine, e ponevagliele alla testa, e fagli mangiare di fini confetti e di cose confortative e ristorative, e dàgli da bere di fini vini temperati; e tanto fae e adopera in più e 'n più giorni, che alquanto Tristano tornò in sua memoria e in sua prosperità²⁴³.

L'Isotta ritondiana dispiega ogni possibile strategia terapeutica in suo possesso. Sceglie accuratamente il luogo, una camera appartata e quieta, per tenere Tristano lontano da una sovraesposizione agli stimoli. Confeziona personalmente i medicinali, sostanze dal valore terapeutico che possano purificare l'organismo, e che Isotta ha la premura di apporre sulla testa, nel punto maggiormente colpito dalla pazzia. Cura con grande scrupolo l'alimentazione,

²⁴¹ *Ivi*, § LXXII, p. 259.

²⁴² *Ivi*, p. 260.

²⁴³ *Ibidem*.

che prevede pietanze prelibate e cibi “confortativi e ristorativi”, parole-chiave del processo di cura. Il comportamento della Isotta del testo italiano è assolutamente in linea con quanto la trattatistica medievale prescrive in merito alle cure da somministrare a chi è afflitto dalla malattia mentale: «la terapia non si limita alla somministrazione di queste sostanze, ma comporta particolari prescrizioni alimentari. [...] La trattatistica medioevale attribuisce una notevole importanza anche ad altri fattori, quali il riposo, le passeggiate all’aperto e l’ambiente, e riconosce inoltre un’influenza benefica alla musica. Tutt’altro che trascurabile è poi il ruolo svolto dall’entourage del malato, chiamato ad esercitare una vera e propria socioterapia attraverso una presenza costante ma discreta, che rompa l’isolamento necessario alla salute del malato senza tuttavia turbarne la tranquillità, e utilizzi gli strumenti della parola e del dialogo»²⁴⁴.

La rappresentazione della guarigione di Tristano viene raffigurata come un itinerario che si costituisce attraverso tappe graduali e ben cadenzate, poiché il recupero della salute fisica non è di per sé sufficiente a ristabilire l’equilibrio psicologico del protagonista. Il ritorno alla parola nasce dapprima sotto forma di pensiero, come parola interiore, che solo in un secondo momento riesce a incanalarsi nell’articolazione di un linguaggio compiuto. Il risvegliarsi della coscienza di Tristano è scandita da tre domande imprescindibili:

E già egli cominciava a guardare e a mirare per la camera, e pensava: - Dove sono io?
Chi sono io? Come sono io qui?²⁴⁵-

È intorno a questi tre quesiti a carattere esistenziale (dove sono? chi sono? perché sono qui?) che si incardina il recupero dell’integrità psichica di Tristano e il suo conseguente ritorno alla normalità. Affiora nella riscrittura toscana della guarigione di Tristano la necessità antropologicamente insopprimibile di ciascun essere umano che scopre di essere uomo e non animale proprio perché in grado di riflettere sul senso e sulla direzione della propria vita, e che nel proprio nome, nella propria patria e nel proprio passato racchiude l’essenza del proprio stare al mondo.

Non è quindi la donna amata a innescare in Tristano il recupero della salute mentale, non è il ricordo di lei, non il suo nome, non la sua presenza. Certamente Isotta ha un ruolo centrale nel processo di guarigione, ma solo in quanto medico capace, in virtù delle sue conoscenze, di predisporre tutti gli strumenti per il recupero più rapido possibile della propria coscienza da parte Tristano. Eppure i modelli letterari della follia ai quali il *Tristan en prose* aveva a suo tempo guardato fornivano autorevoli esempi di guarigioni indotte da ben altre ragioni: tra

²⁴⁴ P. Serra, *Il sen della follia* cit., pp. 24-26.

²⁴⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXII, p. 260.

questi l'*Amadas et Ydoine*, dove «la ripetizione del nome della donna amata renderà infatti la ragione al folle Amadas; e se la 'malattia d'amore' potrà essere guarita soltanto da colei che l'ha suscitata, ciò avverrà però attraverso la magia di un nome il cui potere eguaglia quello del nome di Dio»²⁴⁶. Il *Tristan en prose* prospetta una situazione di partenza analoga: all'origine della malattia d'amore si situa il malfunzionamento del rapporto amoroso. A minarne la stabilità è la mancanza di fiducia nella propria *amie*, quella «folle credenza»²⁴⁷ che induce Tristano a credere che Isotta possa preferirgli Kahedin, e che lo spinge a far prevalere le ragioni di un'immotivata gelosia su quelle della lealtà e della fedeltà.

Ecco perché la *Tavola Ritonda* assegna a Brandina – a conferma di quanto detto sopra sulla profonda rivisitazione del suo personaggio condotta nel testo toscano – un ruolo chiave nella rappresentazione del processo di guarigione di Tristano. La fedele Brandina – fedele fino al punto di donare alla propria signora la propria verginità, fino a confermarle il proprio incondizionato amore anche dopo il tentativo di Isotta di toglierle la vita, per sempre responsabile del fatale errore commesso insieme con Governale, della cattiva custodia del filtro – è rappresentata come l'unica depositaria della *veritade*.

E bene sapete se incontra di voi io sono stata liale, e se già mai io vi feci nessuno fallo o vi dissi niuna bugia. Imperò se voi volete intendere e dare fede alle mie parole, io vi dirò certo tutto lo conveniente; e sìe vi giuro, caro mio signore, di dirvi tutta la veritade a punto a punto .- E Tristano disse: - Dite Brandina: certo e' non è cosa al mondo che io non vi credessi; e però, deh! ditemi il vero!

Ed è infatti a lei, non a Isotta, che Tristano si affida per sapere che ne è stato di lui nei mesi che ha trascorso folle nella foresta. E anche poco dopo, ascoltata la versione di Brandina:

- Deh, dimmi la verità, Brandina: fu egli così, come tu m'ài detto, la verità? – E Brandina allora sìe gliene fece sagramento; e Tristano allora cominciò a fare lo maggiore pianto del mondo²⁴⁸.

Il compilatore sceglie che non sia Isotta a godere della illimitata fiducia di Tristano. È una dimostrazione di coerenza, perché in fondo già una volta Tristano aveva preferito far trionfare le apparenze, facendo un eccessivo affidamento sulla propria incompleta e arbitraria lettura del rapporto di Isotta con Kahedin e di quella lettera del *faus reconfort* con la quale Isotta aveva voluto semplicemente mostrarsi compassionevole verso le sofferenze di un innamorato senza speranze. Ed è infatti in queste poche e sagge parole, dall'andamento proverbiale, che Brandina racchiude la natura e l'origine dell'errore di Tristano:

²⁴⁶ P. Serra, *Il sen cit.*, p. 97.

²⁴⁷ *Tavola Ritonda*, § LXXII, p. 260.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 261.

Chi è errato a credere leggiermente, si è ingannato; e perchè voi foste errato al credere e non voleste intendere a niuna scusa, imperò ne segue ed è seguito tanto male²⁴⁹.

Brandina alza il velo sulla leggerezza del comportamento di Tristano, ricorrendo alla saggezza popolare. Ma è solo un fugace squarcio di verità, dalla quale Tristano non sembra trarre alcun insegnamento. Se Brandina, infatti, si sente pronta ad ammonirlo sulla necessità di instaurare i rapporti su nuove basi, più solide perché meno condizionate dall'inganno che si annida dietro le valutazioni frettolose, possiamo immaginare che Tristano sia ormai quasi del tutto rinsavito, altrimenti non sarebbe in grado di comprenderne il senso. Eppure, quando il re Marco entra nella stanza nella quale si trovano Tristano e Brandina perché intende fare visita al nipote insieme con i suoi baroni, la reazione di Tristano non è ancora quella di una persona perfettamente in sé:

Allora Tristano cominciò a gridare, dicendo: - Io non soe: io non v'intendo: chi è? I' non soe: non è cosa niuna ch'io non faccia: chi è? Ov'è la mia spada? Dà quae la mia spada? -
. E volevasi levare suso e voleva uscire de letto²⁵⁰.

Come sarà da interpretare questa reazione di fronte al re Marco? È una dimostrazione che ancora Tristano necessita di tempo per un pieno recupero della propria identità, e che la follia, alla quale il cavaliere è stato strappato precariamente, rischia di esplodere nuovamente da un momento all'altro? Oppure sarà da leggere come una cosciente simulazione della follia da parte di Tristano, come l'ennesima manifestazione della falsità dei rapporti zio-nipote, signore-vassallo, e un espediente per protrarre la propria permanenza alla corte? Qualunque sia l'interpretazione verso la quale si sceglie di propendere, questa follia "ad intermittenza" che coglie Tristano in presenza del re Marco e che lo induce a munirsi di una spada per proteggersi da colui che egli percepisce come un nemico, non potrà che preconizzare l'esito finale della tragica storia di Tristano, che proprio per mano dello zio e della sua spada avvelenata andrà incontro alla morte.

5. *Amor hereos*

È facile nel Medioevo incappare in giochi di sovrapposizione tra il discorso medico e quello letterario²⁵¹, tanto più se si considera che il sistema dottrinale dell'amor cortese poteva

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 261-262.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 262.

²⁵¹ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 112: «ciò che con un termine di comodo chiamiamo tradizione medico-letteraria ci apparirà non già come un'inspiegabile serie di parallelismi, ma piuttosto come un fenomeno di

costituire una facile via di penetrazione letteraria per la nozione di malattia e il relativo corollario filosofico-medico. Spesso, infatti, l'intento dei poeti di risalire alle origini dell'amore, di prenderne in esame l'eziologia, di soffermarsi sull'empiricità dei sintomi e sulla natura fisica delle reazioni di chi ne è affetto si presta all'applicazione dei diversi modelli interpretativi che vengono approntati dal pensiero scientifico classico e medievale. All'interno di un sistema che prevede e pianifica metodicamente l'inappagamento e la frustrazione dell'amore come via d'accesso privilegiata alla piena perfezione del sentimento amoroso, la passione si muterà con facilità in *amor hereos*²⁵², termine "tecnico" con il quale si indica una «specie o variante della *melancholia* di cui condivide in larga misura eziologia, localizzazione, sintomi e terapie»²⁵³. Malattia d'amore e malattia melanconica, che stanno l'una all'altra in un vero e proprio «rapporto d'inclusione»²⁵⁴, sono poste in relazione nella teoria umorale fin dallo pseudoaristotelico *Problema XXX.1*, una sorta di compendio sulla *melancholia* che collega il temperamento atrabiliare (melanconico) e l'eros, e che si interroga sulle ragioni per le quali spesso ne siano affetti gli uomini di genio²⁵⁵.

L'origine e il significato della parola *hereos* rimane misteriosa, ma parrebbe derivare da un fraintendimento di *eros*, forse tramite la fusione con l'aggettivo *heroicus* che rimanderebbe appunto alla malinconia degli eroi²⁵⁶. È stato Costantino l'Africano (XI secolo) il primo che con le sue traduzioni ha fatto conoscere all'Occidente le grandi opere classiche della medicina araba²⁵⁷; a lui spetta il merito di aver introdotto nel suo *Viaticum peregrinorum* (adattamento

interferenza fra due voci narrative che si richiamano, si citano, si glossano a vicenda: non solo e non tanto perché si influenzano reciprocamente, ma per dichiarare piuttosto la loro irriducibile *diversità*».

²⁵² Tra i numerosi contributi dedicati alla definizione dell'*amor hereos*, si vedano M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages* cit., pp. 182-185; D. A. Beecher, M. Ciavolella (a cura di), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992; M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; M. Peri, *Malato d'amore* cit., soprattutto le pp. 37-41; R. Poma, *Metamorfofi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in «Ri.L.Un.E.», Atti *Eros Pharmakon*, 7, 2007, pp. 39-52. URL: <http://www.rilune.org/mono7/Poma.pdf>

²⁵³ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 25.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ H. Northwood, *The Melancholic Mean: the Aristotelian Problema XXX.1*, in *Paideia*, (papers given at the Twentieth World Congress of Philosophy, in Boston, Massachusetts from August 10-15, 1998). URL: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciNort.htm>

²⁵⁶ R. Poma sintetizza efficacemente i termini della questione: «il primo presunto autore della sostituzione del greco *eros* con il latino *hereos* sarà l'oscuro Gerard de Berry (XIII secolo), commentatore del *Viaticum*. Data l'estrema mobilità dell'«h» nel latino medievale, il nuovo termine presenta alcuni vantaggi. *Hereos* permette infatti di evitare la confusione fra «amore» (*eros*) e «eroe» (*heros*), e di designare con un solo termine una categoria ben precisa di *amor*. [...] Crogiolo di culture e di tradizioni disparate, l'opera di Arnaldo da Villanova [*De amore heroico*] segna il passo decisivo verso la cristallizzazione semantica dell'*hereos*, al quale il suo nome sarà associato da chiunque intenderà parlare della malattia d'amore fino al XVII secolo», (*Metamorfofi* cit., p. 42)

²⁵⁷ M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages* cit., p. 32: «Constantine the African and his translations are poised at the beginning of this cultural shift. Quickly carried to nearby Salerno, and across Europe to Chartres, Germany and England, these texts provided one of the foundations for the renewal of intellectual life in the twelfth century. The influx of Arabic medicine, derived in large part from the works of Hippocrates and Galen,

dell'opera intitolata *Kitāb Zād al-musāfir wa-qūt al-hādir* scritta dal medico arabo Abū Ja'far Ahmad ibn Ibrāhīm ibn abī Khālid al-Jazzār) un capitolo intitolato “De amore qui et eros dicitur”²⁵⁸, nel quale si può leggere una definizione dell'amore, seguita dalle sue cause, sintomi e cure, di fondamentale importanza per la storia medica (e letteraria) dell'Occidente.

Non è questa la sede per affrontare una questione tanto articolata e complessa quanto quella della produzione medico-letteraria relativa alla sfuggente categoria di *amor hereos* nel Medioevo. Ma è chiaro che nel variegato universo del *Tristan en prose*, che pullula di amanti sfortunati, disperati, abbattuti da un mal d'amore che ne mina ogni possibile prospettiva di felicità, Kahedin, ma anche Tristano, Palamede, Lancillotto, per fare solo alcuni nomi, sono chiamati a incarnare la rappresentazione di uno stato di languore e di prostrazione, i cui sintomi sono spesso del tutto assimilabili a quelli della follia²⁵⁹. Secondo E. Baumgartner, infatti, «la description qui donne à maintes reprises l'auteur du *Tristan en prose* de la passion d'amour, de sa naissance et de ses effets, ne doit pas grande-chose à la doctrine de la fin'amor telle que l'a exaltée Thomas dans sa version du *Roman de Tristan* ou Chrétien de Troyes dans *Le chevalier de la Charrete* [...] l'amour se manifeste comme une force contraignante et brutale, qui se saisit de sa victime sans qu'il lui soit possible de réagir, et l'asservit à tout jamais»²⁶⁰.

Preso nel suo insieme, il monolitico sistema erotico del *Tristan en prose* era dunque passibile di ampliamenti e aggiustamenti che ne potessero riconfigurare ed esplicitare l'orientamento. Le riflessioni erotiche dovranno, nelle traduzioni italiane, sostanzialmente di nuovi vivificanti apporti, quello medico senz'altro, ma anche quello della produzione lirica italiana e dedurre le proprie giustificazioni teoriche dal sistema dottrinale dell'amor cortese elaborato in Andrea Capellano, anch'esso fortemente influenzato da una visione fisiopsicologica²⁶¹.

formed the core of medical instruction for centuries and offered a critical impetus for the development of both practical and theoretical medicine in Europe. Through the *Viaticum* Constantine gave Western physicians, patients, and readers a theoretical framework and a technical vocabulary with which to discuss passionate love».

²⁵⁸ Costantino l'Africano, *Viaticum peregrinorum*: «Amor qui et eros dicitur morbus est cerebro contiguus. Est autem magnum desiderium cum nimia concupiscentia et afflictione cogitationum. Unde quidam philosophi dicunt: Eros est nomen maxime delectationis designatiuum. Sicut autem fidelitas est dilectionis ultimitas, ita et eros delectationis quedam est extremitas. Aliquando huius amoris necessitas nimia est nature necessitas in multa humorum superfluitate expellenda. [...] Aliquando etiam eros causa pulchra est formositas considerata. Quam si in sibi consimili forma conspiciat, quasi insanit anima in ea uoluptatem explendam adipiscendam» (la citazione è tratta da M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages* cit., pp. 186, 188).

²⁵⁹ E. Baumgartner, *Le Tristan* cit., p. 165.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 164.

²⁶¹ Cfr. M. Ciavolella, *La «malattia d'amore»* cit., pp. 101-107.

5.1 Il *topos* del cavaliere pensif

I primi luoghi sui quali i compilatori dei testi italiani possono intervenire con facilità per scardinare un sistema tanto ben orchestrato e cambiarne il senso, spesso in modo pressoché impercettibile, sono quelli fortemente connotati in senso topico. Nella prima sezione della *Tavola Ritonda*, dedicata alle avventure di Lancillotto, si narra della *rêverie* che coglie il cavaliere alla vista della regina Ginevra e che lo fa piombare improvvisamente in uno stato di estasi a causa del quale dimentica ogni altra cosa²⁶². Secondo M.-J. Heijkant, questa immagine di Lancillotto sarebbe da ricondurre al *topos* del “cavaliere pensoso” piuttosto diffuso nei romanzi arturiani²⁶³ e analizzato attentamente da Ph. Ménard²⁶⁴; tuttavia, la riproposizione e accentuazione della venatura parodica che, fin dai suoi esordi²⁶⁵, ha connotato questa figura, si presta anche a una lettura in chiave medica grazie alla quale questa scena può costituire un ottimo banco di prova sul quale misurare la penetrazione delle nozioni scientifiche all’interno dei più abusati *topoi* che vengono in tal modo rinnovati.

Vedendovi lui quella che tanto tempo aveva desiato di vedere mentre che era stato nell’adventure in istrani paesi, cioè la reina Ginevara; et allora s’appoggia sopra l’arcione dell’afferrante, et cominciò a mirare el suo angelico viso et a immaginare le sue gran bellezze; et tanto pose il suo cuore nel mirare lei, che uscì fuore d’ogni altro pensiero et d’ogni altro intendimento; et aveva abbandonato suo cavallo, et uscì di sè e stava come cavaliere affadigato. Et allora il suo cavallo viene in verso el fium per bere, là dove erano al detto fiume molti altri scudieri a dare bere a’ loro cavagli; et vedendo loro il cavaliere andare tanto disperato, trasseno il freno al suo cavallo, e tolsergli el suo scudo e lancia et sua spada; et un altro di loro prende un baccino pieno d’acqua et gittogliela in viso. Et a tanto, Lancillotto rinvenne in sè; e vedendosi robbato, tantosto scende da cavallo et co’ le pugna racquista l’arme et quello che aveva perduto; et appresso, rimonta a cavallo, et andonne davanti a pèrgogli delle dame, et ricomincia a mirare l’angelico viso della reina Ginévara, et pensava et immaginava quelle sue bellezze²⁶⁶.

Nel passaggio appena citato della *Tavola Ritonda*, che proviene dal *Lancelot en prose*²⁶⁷, Lancillotto è concentrato sul ritratto interiore ch’egli ha della bella Ginevra: la sua

²⁶² *Tavola Ritonda*, § IX.

²⁶³ M.-J. Heijkant, *Introduzione*, p. 549: «il tipo del cavaliere pensoso è usato nei romanzi arturiani sia per l’amoroso distratto o in estasi sia per colui che è spinto all’azione dall’amore lontano».

²⁶⁴ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge: 1150-1250*, Genève, Droz, 1969, in particolare pp. 244-246.

²⁶⁵ L’archetipo della *rêverie* d’amore di Lancillotto proviene dal *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes ed è stata ripresa nel *Lancelot en prose*.

²⁶⁶ *Tavola Ritonda*, § IX, pp. 27-28.

²⁶⁷ Ph. Ménard, *Le rire* cit., p. 245: «c’est l’auteur du *Lancelot en prose* qui, plus que tout autre, a été séduit à la fois par la beauté poétique et l’effet comique de la rêverie amoureuse. Elle se produit souvent – et c’est là un souvenir évident du *Lancelot* de Chrétien – près d’un gué. Tantôt, le gardien du gué éclabousse l’obstiné rêveur; tantôt, il le précipite à l’eau; tantôt, le cheval du héros saute dans la rivière pour boire, et Lancelot manque de s’y noyer».

contemplazione è infatti suscitata dalla vista dell'amata, ma anche dall'atto stesso dell'immaginare, che sposta la percezione visiva verso la produzione di un vero e proprio ritratto mentale. Già Ménard aveva colto nell'*assidua cogitatio* di Lancillotto, in quella «idea fissa [...] che scatena il processo morboso»²⁶⁸, la probabile eco delle parole di Andrea Capellano e della *regula amoris* XXX che egli fornisce, «Verus amans assidua sine intermissione coamantis imaginatione detinetur»²⁶⁹, alla quale possiamo aggiungere la famosa proclamazione incipitaria «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri»²⁷⁰. Le persone che sono intorno a Lancillotto, i cavalieri e gli scudieri che hanno condotto i propri cavalli presso la riva del fiume perché vi si abbeverino, tentano di intervenire per riportare Lancillotto alla realtà. Uno di loro getta in faccia a Lancillotto una bacinella d'acqua e lo stesso Lancillotto riacquisterà le sue armi e il suo cavallo *con le pugna*, in un modo decisamente anticortese, per piombare nuovamente nella contemplazione amorosa.

Se la fissazione di Lancillotto lo fa apparire come un cavaliere *affadigato* nel manoscritto Senese, Polidori riporta anche la variante del Magliabechiano dove il cavaliere è definito *affatturato*. Ciò che conta, al di là della possibilità di stabilire quale sia la lezione da preferire, è che la consueta sensazione che il cavaliere *pensif* sia colpito da astenia e spossatezza si trasforma nel Magliabechiano nell'immagine di un uomo *affatturato*, e cioè “colpito da incantesimo”.

Il ricorso a questa parola in contesti propri alla descrizione di forme di *aegritudo amoris* sembra appartenere, d'altronde, al vocabolario del compilatore del ms. della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, poiché compare anche in un altro contesto, quello in cui si sta facendo riferimento alla rappresentazione della follia d'amore in Tristano, quindi decisamente connotato con gli attributi tradizionali dell'*amor hereos*.

E Tristano, per lo grande dolore, era uscito fuori di sua memoria, e non vedea e non sentiva, e divenne sì come uomo affatturato; e vassene allora nella sala e sìe s'arma di tutte sue armi, ed era molto crucciato. E la reina, vedendolo tanto tristo e malinconoso, domandòllo che era ciò di sua malanconia²⁷¹.

²⁶⁸ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 27.

²⁶⁹ Andrea Capellano, *Trattato d'amore. Testo latino del secolo XII con due traduzioni toscane inedite del secolo XIV*, ed. S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947, p. 358.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 4.

²⁷¹ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 253.

Se nel caso di Lancillotto siamo ancora nella fase premorbosa, tant'è che le due parole-chiave (*tristo e malinconoso*, o *malanconia*) che preludono all'esplosione della follia in Tristano non sono menzionate, i sintomi che però mostra sono il chiaro segno che anch'egli è affetto dalla malattia d'amore: perdita di contatto con la realtà, abbandono della cura verso il proprio cavallo e le proprie armi; allontanamento dal consorzio umano²⁷². Anche in questa estremizzazione della pervasività del morbo i due cavalieri sono diversi: solo Tristano sarà infatti afflitto in modo patologico da quella malinconia che lo condurrà alla follia. Con Tristano e la sua follia d'amore la sintomatologia patologica dell'amante diventa cosa ben più vistosa e entra a contatto con la zona limite con la quale si viene a collocare l'*amor hereos*.

5.2 Dal Kahedin del *Tristan en prose* al Ghedino della tradizione tristaniana italiana

Kahedin, cavaliere della Piccola Bretagna, fratello di Isotta dalle Bianche Mani e cognato di Tristano, proviene dalle più antiche versioni della leggenda tristaniana. Se presso Thomas, Gottfried o nella *Saga* norrena il personaggio appariva «schématique et d'une composition assez fruste»²⁷³, quando viene catapultato dentro il reame di Logres e reclutato tra le fila dei cavalieri erranti, si trasforma in un personaggio a tutto tondo, «doté d'une personnalité achevée, à multiples facettes et d'un destin qui lui est propre»²⁷⁴. Una volta sbarcato nel mondo narrativo peninsulare, anche Kahedin deve fare i conti con le diverse fisionomie riscrittorie che i cosiddetti *Tristani* italiani assumono in base ai differenti gradi di approssimazione al testo di partenza. In una traduzione tutto sommato fedele, per quanto compendiata, come quella operata dal *Tristano Veneto*, non ci sarà sufficiente spazio per un nuovo sviluppo, e così accade anche nel *Tristano Panciaticiano*, dove gli sforzi di aderenza all'ipotesto si mescolano con il desiderio di offrirne una versione antologizzata. Sul *Tristano Riccardiano* e su eventuali manipolazioni del personaggio di Kahedin è difficile esprimersi, dato che l'unico testimone della più antica traduzione del *Tristan* è mutilo. Bisognerà dunque guardare alla *Tavola Ritonda* per trovare significativi cambiamenti di segno nella caratterizzazione del cavaliere bretone. Qui, infatti, quando Kahedin assume i panni di

²⁷² M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 64: «la compagnia disturba l'amante, poiché ostacola la sua concentrazione maniacale sull'oggetto del desiderio». Cfr. inoltre Ph. Walter, *Mélancoliques solitudes: le roi Pêcheur (Chrétien de Troyes) et Amfortas (Wolfram von Eschenbach)*, in A. Siganos (a cura di), *Solitudes, écriture et représentation*, Grenoble, Ellug, 1995, pp. 21-30: «ainsi, le personnage mélancholique ou saturnien est naturellement solitaire. Enfermé dans son haut mal, ce reclus est aussi un exilé de la vie et de la vérité qui subit l'inexplicable paradoxe du génie et de la souffrance. [...] La solitude mélancholique est donc une fatalité; elle n'est pas un choix délibéré» (*ivi*, p. 28).

²⁷³ M.-N. Toury, *De Kaherdin à Kahédin: l'invention d'une personnalité*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'* cit., pp. 1401-1409 (*ivi*, p. 1401).

²⁷⁴ *Ibidem*.

Ghedino, viene sottoposto ad un processo di paradigmizzazione volto a trasformarlo nell'emblema dell'amore non ricambiato, non solo *specchio* e *ammunimento* per gli altri amanti, ma anche afflitto da una forma di *aegritudo amoris* che viene descritta mediante un vocabolario e a una serie di nozioni scientifiche che provengono direttamente dal mondo della medicina. Per poter arrivare a questo esito si rende dapprima necessario mostrare chi sia Kahedin nel *Tristan en prose* e attraverso quali modalità la compilazione in prosa trecentesca assorba uno dei personaggi cardine della leggenda tristaniana.

Nonostante l'appartenenza al nucleo più antico della tradizione tristaniana gli abbia garantito una lunga permanenza sulla scena letteraria, Kahedin non sembra aver goduto di grande popolarità, né presso il pubblico medievale, né presso la critica contemporanea, che gli ha dedicato solo qualche breve contributo dal taglio monografico²⁷⁵ e che, pur riconoscendo «le caractère tout à fait original de ses brèves aventures»²⁷⁶, lo relega di fatto a un ruolo «épisodique»²⁷⁷. È vero che la sua presenza nella trama del *Tristan en prose* è circoscritta a una sezione piuttosto limitata (Löseth §§ 55-100), ma non si deve dimenticare che soprattutto all'interno di una struttura narrativa ciclica *entrelacée*, in cui si ricorre ai meccanismi di moltiplicazione e di ripetizione per conferire forma e ordine a un universo diegetico in espansione e potenzialmente smisurato²⁷⁸, il peso e la portata di un personaggio non si verificano mai sulla base di un principio meramente quantitativo (per quanto tempo occupa la scena?), quanto piuttosto a partire da considerazioni “qualitative” (è vettore ideologico di uno dei messaggi che informano il *Tristan en prose*?). Il primo importante cambiamento al quale viene sottoposto il personaggio di Kahedin riguarda l'oggetto del suo amore, che nel *Tristan en prose* non è più Brangiana come presso Thomas, bensì Isotta la Bionda. Una tale modifica, lungi dall'essere una variazione accessoria, consente di inserire il personaggio all'interno

²⁷⁵ Oltre al contributo appena citato di M.-N. Toury, si ricordano quelli contenuti nel volume miscelaneo dedicato al *Tristan en prose*, a cura di J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990; A. Rabeyroux, V. Roland, *La Mort du trouvère: Kahedin et la mise en scène du lyrisme*, pp. 191-205, e M. N. Toury, “*Morant d'amours*”: *Amour et mort dans le tome I du Tristan en prose*, pp. 173-190. Sul personaggio di Kahedin, si vedano anche: E. Baumgartner, *Le personnage de Kahedin dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, I, Genève, Droz, 1970, pp. 77-82; Ph. Ménard, *Le personnage de Kahédin et la passion amoureuse dans le Tristan en prose*, in «The Institute of Language and Culture», 10, 1993, pp. 1-22 (ora in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose* cit., pp. 149-162).

²⁷⁶ E. Baumgartner, *Le personnage de Kahedin* cit., p. 77.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ L'idea che la ‘ripetizione’ sia una delle tecniche più rilevanti e efficacemente operative per spiegare la genesi di strutture narrative complesse come quelle che concorrono all'edificazione del *Tristan en prose* è sostenuta con forza da S. Mula, *Dinadan Abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero*, in B. Besamusca, F. Brandsma (a cura di), *Arthurian Literature. The European Dimensions of Arthurian Literature*, Cambridge, Brewer, 2007, pp. 50-64, e nel suo contributo di imminente pubblicazione *Narrative Structures in Italian Arthurian Stories of the Late Middle Ages*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages. The Arthur of the Italians*, Cardiff, University of Wales Press, in corso di stampa. Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. Stefano Mula per avermi consentito di leggere le bozze del suo prezioso lavoro.

della illustre triade – Tristano, Palamede, Kahedin – dei cavalieri innamorati della regina di Cornovaglia²⁷⁹. Kahedin è chiamato così a incarnare, nella complessa casistica erotica del *Tristan en prose*, il “tipo” romanzesco del cavaliere condannato all’infelicità da un amore impossibile.

Definirne il ruolo semplicemente in base a una lettura contrappositiva non sarebbe comunque sufficiente a dare conto della centralità che l’“autore” del *Tristan en prose* dimostra di conferire a Kahedin nell’affidargli uno dei complessi giochi metaletterari di cui si compiace maggiormente: negare quegli stessi valori che costituiscono l’impalcatura ideologica del romanzo. Il *Tristan en prose* è infatti insieme romanzo e anti-romanzo: la strutturale capacità di incamerare quanti più punti di vista possibili sul mondo di finzione che esso dipinge traduce il consapevole proposito di alimentare le proprie contraddizioni interne, operazione che l’autore compie sorretto dalla certezza che l’emergere di queste spinte autodistruttive non possa in alcun modo intaccare o compromettere la solidità della visione d’insieme. Kahedin sarebbe quindi, in virtù della *vis demistificatrice* infusagli nel *Tristan en prose*, assimilabile a Dinadano, il cavaliere «véritable adversaire et critique de l’idéologie arthurienne»²⁸⁰. Eppure il riconoscimento del possibile accostamento delle riflessioni di Kahedin alla “filosofia” della «Cassandre souriante du monde arthurien»²⁸¹ si è limitato a qualche nota occasionale²⁸² e non si è tradotto nella fortuna bibliografica che ha invece incontrato Dinadano.

Kahedin, rispetto a Dinadano, arriva gradualmente, attraverso un percorso esperienziale, a prendere coscienza dell’assurdità dei costumi di Logres. Prima che il destino di Kahedin e quello di Tristano si incrocino – quest’ultimo arriva nella Piccola Bretagna perché sa che la sorella di Kahedin, Isotta dalle Bianche Mani, è una valente “medichessa” e le si rivolge perché gli curi una ferita causata da una saetta avvelenata – la vita del cavaliere bretone sembra una immacolata pagina bianca. La sua entrata in scena ci mostra, infatti, un personaggio risolto e soddisfatto, perfettamente a proprio agio con se stesso e inserito appieno nel proprio contesto familiare e sociale.

²⁷⁹ S. Mula, *Dinadan Abroad* cit., p. 54: «we should ask ourselves why this innovation appeared. The author of the *Prose Tristan* felt the need to insist on the parallelism between Tristan and other knights, in order to provide what could be defined as an encyclopedia of love».

²⁸⁰ E. Vinaver, *Un chevalier errant à la recherche du sens du monde: quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, II, Gembloux, J. Duculot, 1964, pp. 677-686 (*ivi*, p. 678); ; rist. in Id., *À la recherche d’une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 163-177.

²⁸¹ F. Zambon, *Dinadan en Italie*, in K. Busby (a cura di), *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, Cambridge, Brewer, 2003, pp. 153-163.

²⁸² *Ivi*, p. 154. Si vedano anche E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 54, e S. Mula, *Dinadan Abroad* cit., p. 54.

La demoisele avoit un frere, chevalier mout preu de son cors et mout hardi et grant et fort et legier, ne n'avoit pas d'aaige plus de vint et quatre anz; et si estoit apelez Kehedins. Et sachiez que en tote la Petite Bretagne n'avoit un chevalier de son aage de gregnor renomee. Il savoit a merveilles de gerre, et mieuz mentenoit la guerre son pere que ses peres meesmes; et sanz faille se il seus ne fust, li rois Hoel eüst ja perdue tote sa terre pieça, mes il se mentenoit trop bien et trop sagement²⁸³.

La prima immagine che di lui ci fornisce il *Tristan en prose* imposta, in modo quasi paradossale dato che nella Piccola Bretagna imperversa una guerra sanguinosa, un'atmosfera di idillica serenità per Kahedin, perché è proprio in una situazione di emergenza bellica che egli ha modo di dimostrare al padre e alla “nazione” il proprio valore guerriero, che lo rende un elemento (apparentemente, come si vedrà) indispensabile per la salvezza del paese. L'incontaminata perfezione epica di Kahedin è però destinata a durare ben poco. Il germe della malattia si insinua fin da subito a rallentare e a incrinare la parabola della sua ascesa: malato è all'inizio Tristano quando approda sulle coste della Piccola Bretagna, e malato sarà Kahedin quando, ferito nella guerra che oppone la Piccola Bretagna al conte d'Agripes, non potrà più prendere parte ai combattimenti, prefigurando così quella malattia d'amore che lo renderà infermo e lo condurrà alla morte. Tristano, ormai guarito, si potrà così inserire nel vuoto procurato dal forzato allontanamento di Kahedin dai campi di battaglia. Scalzato dal ruolo di *defensor civitatis*, si apre in Kahedin una crisi di identità tanto profonda da portare quello che abbiamo conosciuto come il cavaliere che «savoit a merveilles de gerre»²⁸⁴ a sconfessare parzialmente, anche se molto più avanti nel romanzo, la vocazione guerriera del mondo feudale:

On aloit disant par le monde que u roiaume de Logres avoit greigneur pais que en nul autre país, et je n'i voi se guerre non. Ge ne sai en nule maniere du monde comment il i puist avoir plus mortel guerre que g'i voi, car li plus fort i vont ociant les plus febles, et se n'i a nule raison!²⁸⁵

Non che si intenda affermare che il personaggio di Kahedin sia attraversato da un anacronistico afflato pacifista, ma certamente la sua amara riflessione mette in guardia dal rischio di pericolose interferenze tra l'etica militaresca della cavalleria errante e una preoccupante deriva verso meno nobili sentimenti guerrafondai. Nella visione di un osservatore “continentale”²⁸⁶, esterno al reame di Artù, qual è Kahedin, la guerra è sempre

²⁸³ Löseth § 55; *Le roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, II, Brill, Leiden, 1976, § 562, p. 157 (da questo momento farò riferimento a questo volume con la seguente abbreviazione: *Tristan en prose*, Curtis II).

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Tristan en prose*, V.II/1, § 122, p. 191.

²⁸⁶ F. Plet-Nicolas definisce Kahedin, «un personnage, issu de l'hypotexte tristanien, mais venu du Continent, de Petite Bretagne, observateur neutre d'un point de vue géopolitique. Kahedin, apportant en Logres les prémices

accompagnata da una ulteriore specificazione che ne espliciti la finalità: quando è guerra di conquista, profuma dell'onore che si acquisisce in battaglia contro i nemici; quando è guerra di difesa, ha il sapore della strenua salvaguardia della identità collettiva. Ma Kahedin avrà modo di accorgersi che queste idee sembrano non valere nel mondo arturiano, dove l'attività guerriera gli appare quasi sempre fine a se stessa, motivata dalla volontà di aderire a un cruento galateo, i cui macabri rituali prevedono estenuanti duelli in cui l'uccisione immotivata dell'avversario sembra essere l'unico strumento di una vacua e superficiale affermazione di sé. Saranno molti i bersagli della critica di Kahedin nel suo *grand tour* attraverso le terre di Logres: non solo l'incognito, ma anche l'arcaica usanza della dame *en conduit*, che egli definisce una *coustume* «laide et vilainne»²⁸⁷, fino alla lunga tirata nella quale rinnegherà apertamente la nozione stessa di *aventure*, il cui senso, perso nella notte dei tempi, è ormai per lui inattuabile:

Je reni ci endroit les aventures du royaume de Logres. Gardés le bien, je les vous lais, car je voi bien tout apertement que li graires esfors, li graires preus et li graires los si est de ferire et d'abatre et d'ocire et de mehaignier li uns l'autre, ki ne me samble pas santé! Je n'aimme pas celui país u li cevalier acoustumeement, quant il s'entretrevent et il se devroient saluer et conjoier et aointier, s'entrebatement et ochient. Onques mais ne vi teus salus! [...] Et je, ki ai apris autres salus de cevaliers et autres aointemens, m'en retournerai u royaume de la Petite Bretaingne, car j'aim miex la demorer sains et haitiés que mourir en la Grant Bretaingne pour regarder et pour cerquier vos aventures et vos merveilles²⁸⁸.

È con la comparsa di Tristano che il mondo di Kahedin si tinge di ambiguità, e sui rapporti che lo legano alla propria rete sociale, prima d'allora limpidi, cominciano ad addensarsi le nuvole. Il primo a squarciare il velo dell'apparentemente incondizionato amore paterno è Governale, il quale prospetta al re Hoel, padre di Kahedin – disperato per l'esito della guerra, che si prospetta poco roseo a causa dell'impossibilità del figlio di prendere parte ai combattimenti – di coinvolgere Tristano, perché «il a ceanz meillor chevalier que n'es Kehedins, vostres fiuz»²⁸⁹. La supremazia di Tristano, la sua superiorità, inarrivabile per Kahedin come per qualunque altro cavaliere, compreso Lancillotto, non solo recide l'unità spirituale del rapporto padre-figlio, ma “apre il vaso” dei risentimenti familiari, mostrando fino a che punto le relazioni parentali, nel contesto cavalleresco, possano essere viziate dal desiderio di un padre che il figlio si adegui a un'ideale di perfezione che, nel *Tristan en prose*,

d'une comparaison, annonce la venue réelle des amants et la démonstration de leur prééminence» (*La création* cit., p. 111).

²⁸⁷ *Tristan en prose*, V.II/1, § 126, p. 197.

²⁸⁸ *Ivi*, § 121, p. 190.

²⁸⁹ *Tristan en prose*, Curtis II, § 563, p. 158.

solo Tristano può incarnare. Così Kahedin, il figlio reale, meno meritevole e dunque destinato a soccombere, viene darwinianamente soppiantato da quello adottivo, il genero, ruolo che Tristano ricoprirà sposando Isotta dalle Bianche Mani. Il *Tristan en prose* lo afferma esplicitamente a più riprese: «de ceste novele estoit li rois si liez et si joianz qu'il avoit assez greignor amor a Tristan que en Kahedin, son fil, et se il a destresce venist, il amast mieuz que Kahedins, ses fiuz, moreüst, que Tristanz»²⁹⁰. E anche al rientro nella Piccola Bretagna, dopo la parentesi in cattività di Tristano, Isotta dalle Bianche Mani e Kahedin presso il *Pais de Servaige*²⁹¹, il dolore del re Hoel è tutto concentrato sulla perdita dell'amato genero:

Li rois Oel estoit illec tant correciez qu'il ne savoit qu'il deüst faire, car il disoit tot apertement que quant il avoit en tel maniere perdu Tristan qu'il amoit plus que li meïsmes, il n'avroit jamés joie por chose qu'il li avenist. Il ne tient onques parlement de son fil ne de sa fille, neant plus que s'il ne l'en fust a riens. Il regretoit Tristan tant solement: celi avoit il totes ores a la bouche, ne d'autre chose ne tenoit parlement²⁹².

Questi conflitti troveranno addirittura una forma di oggettivazione quando Kahedin combatterà contro il proprio padre, entrambi all'oscuro dell'identità dell'avversario, per ottenere il diritto all'attraversamento di un ponte. Con realistica ironia, Kahedin, che eviterebbe volentieri il combattimento, è costretto ad ingaggiare il duello, non senza prima osservare amaramente: «je ne fui onques mais en tere, se Dieus me saut, u li passage fuissent si chier com il sont u roiaume de Logres!»²⁹³. Il costume dell'incognito, che garantisce la segretezza della loro identità, consente al figlio di ritagliarsi un momento di affermazione di sé al di là dei ruoli precostituiti. Kahedin ha finalmente l'occasione per mettere in discussione l'autorità paterna e, mostrandosi non inferiore al padre, di farsi apprezzare al di là degli impari mortificanti raffronti con Tristano. Quando, al termine dello scontro che si sta chiudendo in assoluta parità, i due rivelano il proprio nome e finalmente si riconoscono, il padre, commosso e spaventato di fronte alla sfiorata tragedia, sembra quasi ammettere le proprie mancanze:

Je sui li rois Hoël, tes peres, ki estoie venus en la Grant Bretaingne pour toi trouver. Or t'ai trouvé, non pas en tel maniere com peres doit trouver fil, ains t'ai trouvé en cestui

²⁹⁰ *Ivi*, § 579, p. 171.

²⁹¹ *Ivi*, §§ 590-614.

²⁹² *Ivi*, § 615, p. 198: «li rois Oel estoit illec tant correciez qu'il ne savoit qu'il deüst faire, car il disoit tot apertement que quant il avoit en tel maniere perdu Tristan qu'il amoit plus que li meïsmes, il n'avroit jamés joie por chose qu'il li avenist. Il ne tient onques parlement de son fil ne de sa fille, neant plus que s'il ne l'en fust a riens. Il regretoit Tristan tant solement: celi avoit il totes ores a la bouche, ne d'autre chose ne tenoit parlement».

²⁹³ *Tristan en prose*, V.II/1, § 140, pp. 212-213.

pont comme le plus mortel anemi que je onques mais trouvaisse, car petit s'en faut que tu ne m'as mort!²⁹⁴

La frattura si può adesso ricomporre. Il padre menda le proprie colpe con un viaggio di espiazione alla ricerca del figlio e, a sua volta, il figlio, diventando esplicitamente *mortel anemi*, dà voce e forma al sentimento ambivalente che lo lega al padre, incanalando e sublimando la propria ostilità.

L'ambigua relazione con il padre si riflette direttamente nel rapporto che lega Kahedin al popolo della Piccola Bretagna. Quando infatti padre e figlio, che finalmente si sono riconosciuti, decidono di tornare in patria, la reazione dei Bretoni è stizzita e piccata nell'apprendere che i due non solo non hanno riportato Tristano con sé, ma non hanno neanche sue notizie, e per questo diventano sospettosi:

Mout le vont plainnant li un et li autre, li rice et li povre: il ne le pueent oublier. Et li autre redient tout priveement sans doute que Kahedins l'a ochis en aucune maniere: il ne peüst estre en nule guise que de sa mort u de sa vie ne desist Kahedins autres nouveles k'il n'avoit aportees, s'il meïsmes ne l'eüst mis a mort; mais il l'a ochis sans doutance, et pour che en conte il teles nouveles²⁹⁵.

Di solito, la critica tende a mettere l'accento sull'ambizione senza speranza, covata da Kahedin, di sostituirsi al cavaliere di Cornovaglia nel cuore della bella Isotta, mentre ci si dimentica di sottolineare che lo stesso Tristano, per quanto in modo inconsapevole, nella sua "eroica" ingombrante invadenza, usurpa gli spazi familiari, affettivi, politici di Kahedin.

Ambiguo, infine, è anche il rapporto che lo lega alla propria sorella. Quasi in una riproposizione del mito edipico, Kahedin nutre sentimenti di rivalità verso il genitore del proprio sesso e di attrazione per il genitore dell'altro. Qui, in assenza della madre, si presta a farle da sostituta Isotta dalle Bianche Mani, che, nel compito di cura che svolge in quanto medico, assolve a una funzione materna. Al suo rientro nella Piccola Bretagna, anche Kahedin sembra subire il fascino perturbante della sorella, sosia, suo malgrado, di Isotta la Bionda:

Quant Kahedin vient a sejour et il voit Yseut, sa sereur, tant bele riens com ele estoit, tout maintenant li souvient il de madame Yseut, la roïne de Cornouaille, qui il ne puet onques oublier ne jamais ne l'oubliera, tant com il ait u cors la vie²⁹⁶.

L'immagine della sorella si sovrappone pericolosamente a quella di Isotta di Cornovaglia, e Kahedin sembra cadere nella stessa rete consolatoria nella quale era a suo tempo incappato

²⁹⁴ *Ivi*, § 145, p. 219.

²⁹⁵ *Ivi*, § 149, p. 224.

²⁹⁶ *Ivi*, § 150, p. 225.

Tristano, contribuendo ad alimentare l'inquietante idea che l'una Isotta sia il *Doppelgänger* dell'altra. Un simile sviluppo narrativo potrebbe prestarsi ad un'analisi che ne metta in luce il portato edipico, dove lo schema mitico, anziché dispiegarsi esplicitamente in tutta la sua tragica problematicità, potrebbe agire in modo, per così dire, "residuale" e schermato. Alla "morte psicologica" del proprio padre sfiorata nel reame di Logres e alla successiva accettazione e interiorizzazione dei codici morali paterni non fa seguito una risoluzione del problema dell'"investimento libidico" sulla sorella, cioè sulla figura pressoché genitoriale. L'incesto viene "sublimate" e reso socialmente accettabile grazie alla sovrapposizione delle due Isotte, cioè attraverso il ricorso al concetto di *Unheimliche*, declinato fin dalle origini della leggenda tristaniana nella specularità tra l'*amie* e la sposa di Tristano. Si potrebbe forse ravvisare in questa insoddisfacente risoluzione delle tensioni desideranti in Kahedin il mancato raggiungimento di quella maturità psicologica che gli avrebbe dovuto permettere di superare la frustrazione dell'amore non ricambiato.

D'altronde, che sia possibile ritrovare traccia della leggenda tebana nell'opera francese è un'acquisizione ormai consolidata, in particolare a partire da J. H. Grisward²⁹⁷, che legge la prima sezione del *Tristan en prose*, quella dei progenitori di Tristano, come una riscrittura integrale dello schema narrativo del mito di Edipo. In particolare, il personaggio di Apollo non sarebbe che un «Oedipe travesti»²⁹⁸ e, allo stesso modo, «le géant poseur d'énigmes du *Tristan en prose* n'est qu'un travestissement de la Sphinx thébaine»²⁹⁹. Non sarebbe impossibile, dunque, che echi e riflessi di tale modello narrativo si propaghino e risultino operativi anche nella sezione più propriamente arturiana, sebbene in forme edulcorate rispetto a quelle che era ancora ammissibile praticare nel mondo primitivamente pagano della preistoria di Tristano.

Se è probabile dunque che applicando un'analisi di taglio psicoanalitico si potrebbe giungere a dimostrare l'immaturità psicologica di Kahedin, è certo invece che la rappresentazione del suo amore non ricambiato per Isotta la Bionda nel *Tristan en prose* arrivi a lambire una sfera altamente patogena, tanto da rendere Kahedin una vera e propria «incarnation of melancholy love»³⁰⁰. Sebbene la descrizione della malattia d'amore che lo affligge si allinei in larga misura alla raffigurazione convenzionale della *aegritudo amoris*, l'accento che il *Tristan en prose* pone con forza sul binomio amore-morte – che caratterizza,

²⁹⁷ J. H. Grisward, *Un schème narratif* cit.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 332.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 334. Cfr. F. Dubost, *Trois géants, trois époques, un "roman": le géant poseur d'énigmes, le Géant de Cornouailles et Taulas de la Montagne dans le Tristan en prose*, in «*Pris-ma*», 7, 1991, pp. 57-72.

³⁰⁰ L. Sunderland, *Old French Narrative Cycles. Heroism Between Ethics and Morality*, Cambridge, Brewer, 2010, p. 104.

fin dal primo emergere, la passione di Kahedin per Isotta – non fa che anticipare il lento e inesorabile deperimento che condurrà il personaggio, nel romanzo, francese a una forma di suicidio³⁰¹.

Il aime de si grant amor madame Yseut que quant il voit certainement qu'il ne le porra avoir, il en acouche au lit malades, et enpire de jor en jor. Il muert d'amors. Qu'en dirioie je? Quant mesire Tristanz a madame Yseut, de l'autre monde ne li chaut, de Kehedin ne li sovient qu'il amena en Cornoaille por li mostrer la belle Yseut, et ne set pas coment il muert, coment il langist et travaille, et coment il soeffre destroite fin et engoisseeuse. Il vet disant nuit et jor que mar vit Iseut, mar vint onques en Cornoaille por finer sa vie a martire. Bien puet dire se il ne ment c'onques mes si mesaventureuse compaignie ne trova come ceste de mesire Tristan li est. Mar vit Tristan, mar vit Yseut, car cil dui le metront a mort³⁰².

I pochi dettagli sulle reazioni psicofisiologiche del mal d'amore che, pur presenti, non risultano essere particolarmente approfonditi, saranno completamente catalizzati dalla scena finale in cui Kahedin compone un ultimo *lai*, prima di morire nella solitudine della foresta nella quale si è ritirato. Di fronte all'impossibilità dell'oblio, infatti, Kahedin non è solo votato alla morte, ma la canta a più riprese, sublimando il proprio incontenibile dolore attraverso la composizione dei numerosi *lais* nei quali riversa liricamente le proprie sofferenze, trovando niente più che un momentaneo sollievo³⁰³.

Ma la morte per amore, che “distilla” il dolore di Kahedin consentendogli di assurgere a quella dimensione tragica che costituisce il tratto distintivo del personaggio nell'opera francese, viene completamente messa tra parentesi nella tradizione italiana, magari solo allusa come nel caso della *Tavola Ritonda*, sicuramente privata della sua dimensione poetica, di quei riverberi lirici che provengono dalla lirica dei *trouvères* e che rappresentano l'unico sbocco di un desiderio non ricambiato e impossibile. Il nuovo centro dell'interesse della narrazione della *Tavola Ritonda* nel mutuare il personaggio di Kahedin sarà rappresentato invece dalla malattia d'amore.

Cosa accade al personaggio di Kahedin quando approda in Italia? Quali vesti indossa nel diventare Ghedino? Come viene recepito e riscritto negli adattamenti italiani del *Tristan en prose*? Già nel *Tristano Riccardiano*, lo spazio concesso alla Piccola Bretagna appare

³⁰¹ Ph. Ménard, *Introduction, Tristan en prose*, V.II/1, p. 50: «on remarquera que la maladie de langueur qui atteint Kahédin traduit une volonté de suicide. Dans la société chrétienne du Moyen Age un tel comportement est tout à fait exceptionnel. Sur le registre du suicide par amour l'auteur du Tristan fait entendre un accent assez neuf. Dans les poésies composées par Kahédin se mêlent la voix de la passion et les images anciennes de l'amour courtois. Alliage nouveau et saisissant».

³⁰² *Le roman de Tristan en prose*, Curtis, III, § 833, p. 138.

³⁰³ D. Demartini, *Miroir d'amour* cit., p. 262: nel *Tristan en prose* «la plainte se mue en pleurs, et à travers elle se retrouvent certains accents du *planctus* détournés par la prose romanesque; au désir de pleurer l'autre se substitue celui de chanter sa propre mort».

decisamente ampliato, e la guerra che sconvolge il regno del re Hoel si presta a una rappresentazione maggiormente caratterizzata in senso epico. La «rilettura comunale-borghese»³⁰⁴ del romanzo cavalleresco attuata nel *Tristano Riccardiano* consente a Tristano di mettersi in luce in qualità di condottiero animato dalle virtù della «cavalleria di impegno civico e patriottico tipica dei Comuni»³⁰⁵, mentre Kahedin, anche qui ferito in battaglia, rimane in ombra. Il fatto poi che il *Tristano Riccardiano* si presenti come un testo mutilo non consente di stabilire se, in un altro punto della narrazione, il compilatore avesse già operato un cambiamento degno di nota sul personaggio, magari trasformandolo proprio nell'emblema dell'amor infelice, ipotesi che non sarebbe del tutto infondata dal momento che il *Riccardiano* sembra essere il modello diretto, per quanto non esclusivo, della *Tavola Ritonda*.

Nel *Tristano Panciaticchiano*, altra riscrittura toscana, ma del XIV secolo, si incappa nella traduzione di alcuni episodi del *Tristan en prose* che non sono stati accolti negli altri *Tristani* italiani. Per esempio, vi si legge la narrazione del periodo di prigionia presso il Paese del Servaggio, avventura che vede coinvolto anche Kahedin, ma, in linea con una sostanziale fedeltà all'ipotesto francese, il *Panciaticchiano* non aggiunge nulla di radicalmente nuovo al personaggio.

Più che abbandonarci al computo delle presenze o dei cambiamenti ai quali viene sottoposto il personaggio, sarebbe forse più proficuo porci a rilevare le assenze e le lacune, anche perché tutti i *Tristani* italiani, pur nelle reciproche differenze, sono accomunati dalla esigenza di sottoporre la fonte francese a un processo di accorciamento e contrazione, che tende a sfoltire i fili della trama che portano su altri personaggi, al fine di concentrare così tutta l'attenzione su Tristano, che diventa, in un modo se possibile ancor più totalizzante che nel *Tristan en prose*, l'eroe indiscusso del romanzo³⁰⁶. Andrà innanzitutto rilevato che il *Riccardiano* e il *Panciaticchiano*, e in questo fa sistema anche la *Tavola Ritonda*, tendono a smorzare i toni aspri dell'originale francese e mirano a riconsegnare al lettore un'immagine edulcorata delle fosche vicende familiari che turbano la vita di Kahedin. Per esempio, nel *Tristano Riccardiano*, non si fa alcun cenno alla preferenza del re Hoel per Tristano; al contrario, il re della Piccola Bretagna è rappresentato come un padre buono e premuroso («lo ree si andoe in camera per vedere Ghedin, lo quale egli sì amava di molto grande amore»³⁰⁷), mentre Isotta dalle Bianche Mani, anche quando piange la lontananza di Tristano, ha piena fiducia nella buona fede del proprio fratello («ma·ttutta fiata sì mi voglio konfortare,

³⁰⁴ M.-J. Heijkant, *L'assedio* cit., p. 331.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit.

³⁰⁷ *Tristano Riccardiano*, § CXXIX, p. 218.

isperando io, sì come Ghedin mio frate è cco·llui; impercioe k'io non credo ked egli facesse fallimento inverso di mee, laond'io isspero per questa cascione ked egli ancora ritornerae a meee»³⁰⁸).

Ma la vera grande assente nei *Tristani* italiani è la narrazione della morte di Kahedin. Se è impossibile esprimersi a proposito del *Tristano Riccardiano* per via della sua incompletezza, potrebbe invece non essere un caso che sia il *Tristano Panciatichiano* che la *Tavola Ritonda* decidano di non narrare “in presa diretta” la morte di Kahedin, ma di lasciare che il pubblico ne apprenda la fine solo a posteriori, a scomparsa avvenuta, e quindi in forma mediata, attraverso i racconti di quei personaggi che ne hanno avuto notizia³⁰⁹. Le ragioni di questa scelta si possono molto probabilmente ascrivere alla volontà dei rimaneggiatori italiani, che manifestano anche altrove velleità censorie, di obliterare le sconvenienti implicazioni suicide connesse al suo gesto.

Ancora una volta, tra i *Tristani* italiani, è soprattutto la *Tavola Ritonda* a richiamare la nostra attenzione, perché è qui che assistiamo alla genesi di innovazioni di rilievo nella riproposizione del personaggio di Kahedin. Innanzitutto, va osservato come, nella *Tavola Ritonda*, Ghedino allacci con Tristano un anomalo rapporto, fortemente sbilanciato, in cui la totale devozione per il cognato va a detrimento addirittura del legame fraterno con Isotta dalle Bianche Mani. Il Kahedin ritondiano, infatti, solidarizza con Tristano persino quando scopre che il matrimonio con la sorella Isotta non è mai stato consumato, e si offre comunque di accompagnarlo in Cornovaglia, assecondandone dunque l'amore adulterino. Ma va anche detto che, come vedremo, il generoso slancio cameratesco serve in realtà a mascherare un secondo fine, il desiderio di conoscere Isotta la Bionda. Nella *Tavola Ritonda*, inoltre, il personaggio di Kahedin è in generale connotato da una marca di dismisura, che lo porta a vivere in modo eccessivo ogni legame. L'ammirazione sproporzionata per Tristano spinge Ghedino a proiettare le ambizioni, i sogni e gli amori di Tristano su di sé, giungendo addirittura nella *Tavola Ritonda* a innamorarsi di Isotta anche senza averla mai vista, sulla scia delle capacità affabulatorie di Tristano³¹⁰. Mentre la caratterizzazione guerresca è completamente messa tra parentesi, il compilatore della *Tavola Ritonda* pone fin da subito Ghedino sotto l'egida dell'amor cortese, tanto che la prima tappa del suo innamoramento, reso possibile unicamente attraverso i racconti di Tristano, è nient'altro che una variante

³⁰⁸ *Ivi*, § CXLIX, p. 247.

³⁰⁹ Nella *Tavola Ritonda*, è Brandina a informare Tristano della morte di Ghedino: «tantosto si partìe e ritornòssi nella Petitta Bretagna; e s'è saputo ch'egli è ingravato di sua infertà, ch'egli non puote scampare» (§ LXXII, p. 261).

³¹⁰ *Ivi*, § LIV, p. 204: «E, adunque, intendendo Ghedino sì come Tristano amava Isotta la bionda, la quale molte fiata aveva udito ricordare per quello che Tristano quivi detto avea, sopra tutte l'altre di bellezze, tantosto egli innamorò di lei; e umilmente priega messer Tristano, ched e' gli piaccia di menarlo seco in Cornovaglia».

dell'*amor de lohn*. Ma il rimando a una delle colonne portanti della poetica occitanica, lungi dal nobilitare la rappresentazione di Ghedino e dal perpetuare l'immagine del nobile e valente cavaliere francese, è semmai funzionale a una sua ridicolizzazione e demitizzazione. Ghedino è, nella *Tavola Ritonda*, niente più che uno sprovveduto, tanto ingenuo da restare incastrato nelle pastoie d'amore in virtù del solo potere della parola, con la quale Tristano, abile imbonitore, riesce a dare consistenza reale a irrisorie finzioni. Il discorso vale anche quando Ghedino diventa oggetto di una burla ad opera di Tristano³¹¹, che fa credere al cognato che la statua di Isotta che ha fatto realizzare da uno scultore sia la bella dama di Irlanda in carne e ossa venuta a trovarlo direttamente dalla Cornovaglia. Così il malcapitato credulone si inchina di fronte alla statua e le rivolge un galante augurio di benvenuto, suscitando l'ilarità dei presenti. La svolta in direzione ironica, la demitizzazione del personaggio, la perdita dell'aura tragica sono possibili grazie al ricorso alle armi della parodia, impiegate anche per screditare e ridimensionare la portata critica della polemica antiarturiana veicolata dal cavaliere bretone nel *Tristan en prose*. Se il Kahedin francese si ribellava contro l'assurdità di costumi che conducevano a una violenza immotivata, il Ghedino italiano, molto più modestamente, è animato da riflessioni decisamente meno nobili. A guidare il suo attacco al reame di Logres non è l'insofferenza verso abitudini insensate, ma, ben più prosaicamente, il brontolio del suo stomaco.

Voi mi diciavate che in questo deserto si trovavano più avventure che in altro paese; ma, per mia fè, ch'io voglio ch'egli sia fornito di grandi disavventure, avendo cavalcato noi due giorni, e non troviamo niente da mangiare³¹².

L'immagine idealizzata che Ghedino si era fatta del cavaliere senza paura che si pone in viaggio alla ricerca di nobili e pericolose avventure si scontra con la dura realtà dei digiuni prolungati a cui lo costringono i lunghi spostamenti nel reame di Logres. Il disincanto di Ghedino verso il mondo mitico della cavalleria errante corre parallelo all'assoggettamento del cosmo arturiano, compiuto dal compilatore della *Tavola Ritonda* ad uso dei propri lettori, a un'idea di "razionalizzazione" non solo del *merveilleux* della leggenda bretone, ma anche di quella radicale estraneità alla vita quotidiana che caratterizza la *Tavola Rotonda* e le sue intangibili *ambages pulcerrime*. Razionalizzare il personaggio di Kahedin significherà allora non solo imprimergli un'impronta più marcatamente orientata in senso "scientifico", ma anche renderlo in grado di parlare in modo più comprensibile al nuovo pubblico, facendolo assurgere a *specchio e ammonimento* di tutti gli amanti.

³¹¹ *Ivi*, pp. 205-206.

³¹² *Ivi*, § LVII, p. 211.

La generica malattia d'amore che affligge Kahedin nel *Tristan en prose* lascia spazio nella *Tavola Ritonda* alla descrizione di un quadro clinico decisamente più circostanziato, corredato da numerosi dettagli fisiologici e psicologici che trovano il proprio correlativo scientifico nei testi medici. Se la compromissione del *Tristan en prose* con l'umorismo di matrice ippocratica risulta a ben guardare abbastanza epidermica e superficiale, la *Tavola Ritonda* sterza con decisione verso la trattatistica medica contemporanea, dalla quale preleva abbondante materiale scientifico, che distribuisce lungo l'intero rimaneggiamento, concentrandolo in particolar modo nella rappresentazione di Ghedino.

Il punto di partenza per la dimostrazione dell'enfasi posta dal rimaneggiatore toscano sul carattere patologico del mal d'amore di Kahedin sarà naturalmente costituito dal primo insorgere della passione. Se è vero, infatti, che nella *Tavola Ritonda* il primo innamoramento di Ghedino scaturisce dalla pura narrazione, perché si origina dai racconti di Tristano, il mal d'amore si attesta in questo stadio a una fase che si potrebbe definire premelanconica, mentre il testo si limita a precisare che il processo di insediamento del sentimento si è avviato. Nel *Tristan en prose*, la caduta di Kahedin nello stato di melanconia coincide con la prima apparizione di Isotta alla corte di Tintoil. L'innamoramento insorge, come da tradizione, alla vista delle bellezze di cui è adorna Isotta³¹³, e si rinnova ad ogni incontro, quando Kahedin ha modo di ammirarne lo splendore nel reame di Logres presso l'abbazia di Gaunes³¹⁴ e, infine, una terza volta, quando il cavaliere bretone "incontra virtualmente" Isotta, vedendola "ritratta" nel viso della sorella. È dunque la visione recidiva a provocare una recrudescenza del sentimento, mentre le parentesi tra una visione e l'altra rappresentano per Kahedin l'occasione per sperare di potersi affrancare dalla schiavitù d'amore. Da ciò si evince non solo che l'origine dell'innamoramento è interamente riconducibile al senso della vista, ma che la visione dolorosamente reiterata è presupposto necessario perché Kahedin versi nello stato acuto della malattia, che lo scorrere del tempo tra le prolungate assenze tenderebbe al contrario a far affievolire. Solo apparentemente estirpato, il seme dell'amore riprende a germogliare non appena nutrito dalla percezione fisica dell'amata e provoca le successive ricadute nella malattia d'amore. Vale la pena di soffermarsi sul secondo incontro tra Kahedin e Isotta presso l'abbazia di Gaunes, perché in questo passaggio il *Tristan en prose* mette significativamente a confronto l'atteggiamento dei due cavalieri rivali per l'amore di Isotta:

³¹³ *Tristan en prose*, Curtis III, § 832, p. 137: «Celi jor ou l'endemain vit Kehedins la roïne Yseut; et tele fu sa fortune que maintenant qu'il la vit l'ama il si durement et si merueilleusement qu'il n'en pot puis son cuer oster devant la mort».

³¹⁴ *Tristan en prose*, V.II/1, § 80, p. 146.

mentre Palamede vive nell'ossessione dell'insopprimibile ricordo di Isotta³¹⁵, Kahedin, nella lontananza, spera di riuscire a spezzare le proprie catene, cosciente che da questo amore non potrà che ricevere dolore.

Tant com il demeure a garir et il ne puet chevauchier et il ne voit madame Yseut ne parler n'en ot se petit non, tant dist il bien a soi meïsmes que jamais madame Yseut n'amera ne jamais ne pensera a li en tel maniere com il i a pensé: mout estoit faus et nices et esbahis quant il son cuer metoit si hautement k'il n'i peüst avenir en nule maniere du monde. Il avoit bien le sens perdu quant il amoit si coraument madame Yseut. Or s'en repent, or se retraist de cele folie. Jamais n'i ara baance ne pensee, si com il dist³¹⁶.

E ancora, al rientro nel reame della Piccola Bretagna, ciò che provoca il riaccendersi della passione è la proiezione del volto di Isotta in quello della propria sorella. La logica confusiva che lo porta a sovrapporre le due immagini è la stessa che lo induce a confondere la percezione che egli ha della realtà attraverso gli occhi del cuore con quella, fisica, che gli consentirebbero *les iex du chief*.

Quant il oit aucun parler de madame Yseut, tout maintenant li refroide li cuers et devient ausi comme mors, pales et vains. Il ne puet veoir madame Yseut de Cornuaille des ex du chief, mais des iex du cuer le voit il adés et de jour et de nuit. S'il dort, il voit Yseut la bloie. S'il veille, il le voit autresi. Et en dormant et en veillant il voit tous jours madame Yseut: nule autre cose il ne voit mais. Il a les iex du chief ausi com tous perdus pour les iex du cuer³¹⁷.

La terza visione non è quindi nient'altro che un ritratto interiore, e, in assenza dell'oggetto del desiderio, sono l'immaginazione e i fantasmi della memoria che consentono di rinfocolare il sentimento. Lo sguardo amoroso è dunque potenzialmente mortifero anche quando intimo, nascosto e del tutto irrelato alla percezione dei sensi³¹⁸. La composizione dei *lais* che accompagnano il decorso della malattia di Kahedin non sarà più allora soltanto un espediente escogitato dall'autore francese per imprimere al proprio testo le movenze di un prosimetro, ma costituirà anche il tentativo di somministrare al personaggio un temporaneo balsamo per le proprie ferite, di tentare la strada della musicoterapia, nella speranza che lo sfogo lirico possa

³¹⁵ *Ivi*, § 86, pp. 151-152: «ne pour dire ne por parler, ne pour Dieu ne pour home il ne porroit son cuer oster des amours de madame Yseut: il aime madame Yseut et amera, tant com il ara u cors la vie».

³¹⁶ *Ivi*, § 86, p. 152.

³¹⁷ *Ivi*, § 150, p. 225.

³¹⁸ Per l'immagine del cuore provvisto di occhi, cfr. *Le "Cuer" au Moyen Age (Réalité et senefiance)*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1991, in particolare il contributo di G. Paoli, *La Relation oeil-coeur. Recherche sur la mystique amoureuse de Chrétien de Troyes dans Cligès*, pp. 233-244.

rappresentare una valida cura allopatrica: «il fait notes et canchons et rotruenges, cans et descors, et tout ce fait il pour les amours de madame Yseut»³¹⁹.

Nella *Tavola Ritonda*, al contrario, il primo incontro virtuale, che si colloca all'insegna del comico, tra Kahedin e il feticcio di Isotta – quella statua che Tristano fa costruire come sentinella memoriale – ripropone sotto le vesti della beffa la confusione tra realtà e finzione, e trasforma il “contraffatto corpo” di Isotta in un simulacro, parassitariamente teso all'imitazione consolatoria del reale. Nel corso del primo incontro reale della *Tavola Ritonda*, alla scomparsa del linguaggio iconico come strumento per incanalare il perturbante, fa seguito il prelievo dal serbatoio poetico della lirica italiana duecentesca.

Ecco per la sala venire la piacente Isotta, accompagnata da dame e damigelle. Ed era adobbata d'una bella partita e di fini colori; e li suoi biondi capelli andavan giù per le spalle di dietro, sì come era l'usanza; e in su sua testa portava una gentile e bella corona d'oro e di pietre preziose; e nel viso sì pareva una rosa novella, morbida, onesta e piacente; tanto leggiadra quanto dire si potesse, e nel vero bella quanto natura mai seppe o poteva niuna formare. E a quel punto Ghedino, cognato di Tristano, sì la prende molto a mirare, e molto vi si rifaceva in sullo riguardare Isotta³²⁰.

La descrizione della prima apparizione di Isotta si avvale chiaramente del formulario stilnovistico. Non sfuggiranno le somiglianze con la situazione presentata nella *Vita Nova*, XXVI (*Tanto gentile e tanto onesta pare*), dove ritroviamo la presenza del seguito delle donne rispetto alle quali l'avvenenza della dama risalta con forza, e dove l'elemento fondamentale è legato proprio al senso della vista, e all'apparizione miracolosa della dama che pervade chi la osserva di una estatica esaltazione. Alla rarefatta atmosfera dantesca si ovvia nella *Tavola Ritonda* con la precisazione e l'oggettivazione degli attributi fisici che consentono al lettore di ricostruire un'immagine visiva concreta di Isotta. Ma anche questa descrizione potrà nutrirsi delle formule invalse nella lirica del tempo. Affermare che Isotta «nel viso sì pareva una rosa novella» può indurci a credere che il compilatore della *Tavola* abbia deciso di inserire una reminiscenza cavalcantiana, intenzione che potrebbe essere confermata anche dall'insistenza sul concetto di “natura” («bella quanto natura mai seppe o poteva niuna formare»), che trova puntuale corrispondenza nuovamente in *Fresca rosa novella, piacente primavera* («Vostra cera gioiosa, / poi che passa e avanza / natura e costumanza, / ben è mirabil cosa. / Fra lor le donne dea / vi chiaman, come sète; / tanto adorna parete, / ch'eo non saccio contare; / e chi poria pensare - oltre natura? / Oltre natura umana / vostra fina piasenza / fece Dio, per essenza / che voi foste sovrana», vv. 23-35). A conferma

³¹⁹ *Tristan en prose*, V.II/1, § 150, p. 225.

³²⁰ *Tavola Ritonda*, § LXVIII, p. 247.

che il passaggio di Ghedino “attivi” il rimando ai luoghi comuni della lirica italiana, e in particolare alla poetica della lode dantesca e alla metafora inaugurata dai Siciliani della donna-angelo (anche nella *Ritonda* si parla, per esempio, del «visaggio sì angelico»³²¹ di Isotta), si possono citare anche altri passi, per esempio la lettera che Ghedino scrive a Isotta, il cui ricco *incipit* è interamente composto di formule e sintagmi che si affastellano in una sequenza enumerante in cui l’ostentazione dei *topoi* letterari conferisce all’epistola l’aspetto di un “collettore” di stereotipate tessere pronte all’uso:

Alla reina delle reine, dama delle dame, intima e nobilissima, d’ogni biltà incoronata, sopra ogni piacente stella, giglio di chiarore, fresca e nobile rosa aulente, fiore novello, pietra preziosa, gemma purificata, piena di bellezze, d’ogni bontà e virtù ornata; io Ghedino a voi mi raccomando. Con umiltà pregata priegovi, madonna reina Isotta, pantera aulente, salamandra afinita, mia breve vita sia racconsolata...³²²

Ci si potrebbe perdere dietro il tentativo di indicare i modelli della *Tavola Ritonda*. Il *topos* della pantera aulente³²³, per esempio, potrebbe provenire direttamente dalle pagine di Guido delle Colonne (*Gioiosamente canto*) o forse dal *Detto d’amore*. E perché non da *Lo fin pregi’ avanzato* di Guido Guinizzelli, dove i riferimenti alle proprietà della pantera («ché di più olor s’ole / su’ viso che pantera») si trovano nella strofa immediatamente successiva a quella in cui si affaccia il rimando alle virtù della salamandra («già per cui lo meo core / altisce in tal luore / che si ralluma come / salamandra ’n foco vive, / ché ’n ogni parte vive – lo meo core»)? E ancora la «salamandra afinita» della *Tavola Ritonda* potrebbe fare eco alla salamandra di Giacomo da Lentini (*Madonna, dir vo voglio*), o a quella di Jacopone da Todi (*O papa Bonifazio, molt’ài iocato al mondo*), mentre la «rosa aulente» è il sintagma incipitario di un discordo d’autore anonimo, e lo ritroviamo anche in Giacomino Pugliese (*Donna per vostro amore*) o in Guittone d’Arezzo (*Doglioso e lasso rimase ’l meo core*)³²⁴.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ivi*, § LXIX, p. 251. Si tratta di una lettera che solo nella *Tavola Ritonda* viene sviluppata per esteso, alla quale il *Tristan en prose* fa riferimento senza riportarne il testo, limitandosi a riassumerne il contenuto: «et sachiez qu’il avoit escrit en ce brief coment il avoit grant dolor et coment il amoit destretement madame Yseult, et coment il estoit morz sans faille s’ele n’avoit de li merci», (Curtis III, § 834, p. 138). Un’altra aggiunta epistolare esclusiva del testo toscano è rappresentata dalla risposta di Isotta, la cosiddetta lettera del *faus reconfort* (Curtis III, § 834, p. 139), anche questa solo menzionata, ma non riportata nella sua interezza nel testo francese.

³²³ Cfr. A. Strubel, *Le parfum de la panthère*, in J. C. Aubailly (a cura di), *‘Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble’* cit., pp. 1283-1296.

³²⁴ M.-J. Heijkant addita a proposito di questa epistola scritta da Ghedino altri possibili modelli di riferimento, tratti direttamente dalla tradizione dei trattati epistolografici: «in questo elenco si possono riconoscere alcuni *Adiectiva dominarum et illarum que gratiam fecerunt* di Guido Faba: “Nobilis, sapiens vel nobilissima domina [...] flos florum, mos morum et lilium convallium iudicatur [...] micans ut rosa fulgida, coruscans ut stella splendida”, e le seguenti raccomandazioni di Boncompagno da Signa: “transumiter enim mulier [...] quandoque in stellam [...] quandoque in rosam, quandoque in lilium [...] quandoque in gemmam vel in aliquem lapidem

Additare le possibili fonti di cui il compilatore toscano poteva vantare la conoscenza non serve solo a dimostrare quanto ampio sia il ventaglio di aperture intertestuali che si scoprono tra le righe della compilazione italiana, ma ci mostra soprattutto quanto sia lontana la caratterizzazione di Ghedino rispetto al *Tristan en prose*. La figura del *trouvère* francese si trasforma e si aggiorna in quella dell'italiano *dictator*, cioè dell'esperto conoscitore della precettistica medievale delle *artes dictandi*; le capacità poetiche di Ghedino, che rimangono intatte, vengono però traghettate dai territori della lirica nei domini dell'epistolografia.

Ma veniamo alla caratterizzazione scientifica della malattia d'amore. Per poter compiere questa operazione, occorrerà innanzitutto sottrarre spazi al dominio del dio d'Amore, vero interlocutore di Kahedin che, nel *Tristan en prose*, ne denuncia a più riprese l'implacabile durezza, per guadagnarli a favore della sottomissione del Ghedino italiano alle potenti leggi della natura. La stessa parola 'natura' occorre nel passaggio dedicato alla malattia d'amore di Ghedino ben quattro volte e modulata in tre diversi contesti. L'eccezionale bellezza di Isotta oltrepassa i limiti imposti dalla natura: Isotta è «nel vero bella quanto natura mai seppe o poteva niuna formare»³²⁵, e il commento del narratore onnisciente viene duplicato e tradotto nel pensiero di Kahedin («mai non formòe natura tanto bella dama, quanto è questa»³²⁶). L'eccesso e la sovrabbondanza, che rendono Isotta una sorta di anomalia nel quadro della creazione umana, giustificano in parte l'incapacità fisica da parte di Ghedino di opporsi al suo strapotere, e impostano l'eziologia della sua debolezza. Al contrario dell'esuberanza "naturale" di Isotta, di Ghedino leggiamo che «era già tanto mancato di sua natura»³²⁷ da essere arrivato al punto di non bere, non mangiare, non dormire. Entriamo quindi direttamente nell'ambito degli effetti fisici provocati dal sentimento d'amore non ricambiato, originato da una diminuzione, contrazione, ripiegamento di quella forza che Dio, per il tramite della natura, gli ha infuso, che non cessa del tutto, ma certamente viene meno. La quarta occorrenza della parola natura («ch'egli perdeva il conforto della natura»³²⁸) conferma quanto appena detto. La natura vi è dipinta come madre benevola e accogliente, sempre disposta ad amare i propri figli e a confortarli e il destino dell'uomo è quello di scivolare dentro questo abbraccio

preciosum". Notevoli sono anche le concordanze con la *salutatio* della sopraddetta lettera di Guittone d'Arezzo» («E' ti saluto con amore cit., pp. 293-294).

³²⁵ *Tavola Ritonda*, § LXVIII, p. 247.

³²⁶ *Ivi*, p. 248. Anche nel *Tristan en prose*, V.II/1, § 89, p. 153, si parla della bellezza senza eguali di Isotta esattamente nel passaggio che precede il secondo incontro con Kahedin che sperava di averla veramente dimenticata, ma non si mobilita il concetto di natura: «tout chil qui adonc le veoient dient bien tout apertement k'il n'a maintenant en tout cest monde nule si bele dame de toutes biautés com est la roïne Yseut. A sa biauté voirement ne se porroit prendre nule biautés de nule autre dame». Mentre più avanti: «Or dist il [Kahedin] bien tout apertement a soi meïsmes que onques, puis que Diex fist home et feme premierement, il ne fist tant bele riens comme est madame Yseut» (*ivi*, § 89, p. 154).

³²⁷ *Tavola Ritonda*, § LXVIII, p. 248.

³²⁸ *Ibidem*.

rassicurante. Non così per Ghedino che, colpito dalla dismisura della natura che vede incarnata in Isotta, viene a sua volta privato della sua fetta vitale, quasi in una sorta di compensazione dei doni che la natura dispensa.

Poiché l'*amor de lohn* era stato sì capace, nel testo italiano, di avviare la dinamica dell'innamoramento, ma non di scatenarne la dimensione patologica, è dunque subito dopo la visione di Isotta che ha modo di svilupparsi la riflessione medica, segno dunque che la vera *renovatio* si ha in Ghedino con la sollecitazione diretta dei sensi, ossia quando l'amata si offre alla prima visione diretta. Qualche accenno ai *signa morbi* si aveva già nel *Tristan en prose*. Quando Kahedin vede arrivare Isotta «li cuers li escaufe tous et esprent, tous li talens li mue et cange»³²⁹, e ancora si dice «mout est Kahedins a malaise estrangement. Tous li cuers li est cangiés em petit d'eure»³³⁰, e fin da subito la forza travolgente di questo sentimento si colloca all'ombra mortifera della conclusione estrema³³¹. I sintomi sono chiari: un sospirare frequente («souspire souventes fois de cuer parfont»³³²), un *remirer* ossessivo, l'incapacità di trovare pace («or gist, or s'asiet et or se redreche, or est dolans et or est liés. Mout souvent mue son talent et tost cange sa volenté. Il n'est onques en un estat se petit non»³³³), e un'*assidua cogitatio*, un'idea fissa che gli invade la mente giorno e notte («a cele vait il pensant et jour et nuit si enterinement que en dormant ne en veillant il n'em puet son cuer retraire ne oster sa pensee»³³⁴). Sono i primi cenni a quella sintomatologia della patologia d'amore che viene approfondita con decisione nella *Tavola Ritonda*. Qui si legge infatti che Ghedino:

E tanto immaginè le bellezze di Isotta e tanto gli piacquono, ch'egli sie s'innamorèe fortemente di lei; e fue tanto forte e vigoroso questo amore, ch'egli gli passòe per mezzo lo cuore. E di subito gli venne uno freddo, il quale lo faceva tutto tremare; e appresso gli venne una grande calura, che quello freddo convertì a lui febbre quartana, e quasi che lo conduceva alla morte; e non mangiava e non beveva nè dormiva³³⁵.

E poco sotto si precisa «d'onde che al core gli venne malinconia statica»³³⁶, perché in Ghedino il male giunge fino alla forma patologica estrema, in cui i sintomi si intensificano a tal punto da diventare cronici. Ecco efficacemente esplicitati in poche righe i diversi stadi della malattia. In un primo momento si registra il fissarsi nella mente del malato d'amore

³²⁹ *Tristan en prose*, V.II/1, § 89, p. 154.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ivi*, § 89, p. 155: «trop li sera grand hounours, si com il dist, s'il muert pour ceste dame amer. Plus grant honour i avra il, se a morir vient, que se il vivoit pour une autre. [...] Muire pour li u vive pour li, il ne li chaut mie granment li queus li aviengne, car toutes voies l'amera il, si com il dist, comment k'il l'en aviengne».

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Tavola Ritonda*, § LXVIII, p. 248.

³³⁶ *Ibidem*.

dell'immagine della persona amata, quell'*imaginatio* che provoca l'insorgere dell'*amor hereos*. Inappetenza, anoressia e insonnia, sintomi di solito immancabili e interrelati nell'elenco dei sintomi della trattatistica medica³³⁷, si accompagnano qui a una improvvisa escursione termica, che fa convertire il freddo più estremo nel caldo più feroce. Un tale repentino cambiamento di temperatura è associato allo stato di chi è malato di febbre quartana. Con l'istituzione del collegamento tra febbre quartana e malinconia il discorso letterario si sovrappone inequivocabilmente a quello medico. La riscrittura della malattia di Ghedino si dimostra infatti chiaramente compromessa con la teoria dell'umoralismo tetradico, diffusa fin dall'Antichità e largamente accolta nella dottrina medievale, che riconduce la causa dell'insorgere delle malattie dell'organismo alla modificazione del naturale equilibrio quantitativo tra i diversi umori – sangue, flegma, bile gialla, bile nera (quest'ultima chiamata anche atrabile o umor nero) – che compongono il corpo umano. Ogni tipologia di febbre può essere attribuita all'eccesso di un preciso umore: «la tradition classe ces dernières en quatre catégories selon l'humeur qui est en cause. Le flegme est associé à la fièvre quotidienne marquée par un accès journalier, la bile entraîne la fièvre tierce, la mélancolie provoque une fièvre quarte et l'humeur sanguine est liée à la fièvre continue. [...] Dès son origine, la fièvre s'affirme par antipéristase comme le produit complexe d'un oxymore chaud/froid»³³⁸.

Per avere conferma della diffusione capillare di tali nozioni, si potrà poi saggiare la produzione in volgare contemporanea alla *Tavola Ritonda*. Nel volgarizzamento fiorentino del *De Meteoris* di Aristotele si legge: «de l'acque adiviene come adiviene delli omori, i quali certi tempi muovono il corpo de l'uomo, come la malinconia muove il quarto die a la quartana, e la podagra muove a certe ore»³³⁹, mentre nel manuale della farmacopea salernitana, l'*Antidotarium Nicolai*, si consiglia di somministrare la stessa terapia ai malinconici e a coloro che sono affetti da febbre quartana: «e se purgare vuoi tristi o malinconaci, ovvero quartana, agiugnivi lapis laççuoli on. ii»³⁴⁰; dal canto suo il notaio fiorentino Zuccherò Bencivenni impartisce regole per delle corrette abitudini alimentari: «charne di bue sì è chalda e secha di sua natura, e ingienera grosso e mali[n]conoso sanghue, ma quando ella si quocie ala forciella, sì dona assai nodrimento. Ma non è buona a usare se no

³³⁷ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 58: insonnia e anoressia «sono in genere accoppiati nella trattatistica medica perché, come spiega Arnaldo [di Villanova], sono interdipendenti. L'insonnia, dovuta al pensiero ossessivo della persona amata, produce infatti un surriscaldamento e un'evaporazione dell'umore vitale e quindi un indebolimento della facoltà nutritiva che presiede all'appetito, la quale non è più in grado di restaurare la perdita di nutrimento».

³³⁸ M. Carnel, *Le sang* cit., p. 49.

³³⁹ *La Metaura d'Aristotile. Volgarizzamento fiorentino anonimo del XIV secolo*, ed. R. Librandi, I vol., Napoli, Liguori, 1995, p. 259.

³⁴⁰ *Un volgarizzamento tardo duecentesco fiorentino dell'Antidotarium Nicolai*, Montréal, McGill University, Osler Library 7628, ed. L. Fontanella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 54.

a coloro che àno lo stomaco forte, percioe ch'ella dimora molto ala forciella; e perciò si ne debono guardare coloro ch'àno la complexione malinconica, perciò che di sua natura fa venire quartana, rongna, dropissia, litigini, e una maniera di malinconia che lla fisica apella elefantia, e altre assia lebre e malinconose malatie»³⁴¹. Il discorso si applica e funziona alla perfezione anche con gli animali: nell'*Ottimo Commento* al canto I dell'*Inferno* si legge che «il leone è animale malinconico, et perciò à la quartana, pella quale molto giace e dorme, che è attribuito all'accidia»³⁴².

Che la malinconia, la cosiddetta collera nera, fosse considerata all'origine di numerosi disturbi fisici tra cui la febbre quartana e la follia, sembra quindi appartenere al quadro delle notazioni cliniche correnti nella tradizione letteraria della produzione italiana tra Due e Trecento. La *Tavola Ritonda* non si limita però a istituire l'ovvio legame tra febbre quartana, malinconia e *amor hereos*, ma indugia sull'esame degli effetti che la quartana produce in Ghedino e, in generale, nel malato d'amore.

E sappiate che la quartana àe in sè tre cose: la prima si è ch'ella piglia freddura e calura; la seconda, che prende rado e à grande durata; la terza ch'ella è molto forte a dipartirla da sèe, e non èe dubbiosa, se none ch'ella è ria e dispiacevole infermità. E cosìe l'uomo che ama àe in sè questa febbre; con queste tre proprietadi che àe in sè. Lo freddo; cioè la malinconia, e 'l pensiero e la temenza. In lui si è la calura, cioè la fede e la speranza di ricevere guiderdone. E questo si èe manifesto, però che lo amante fedele triema, e àe ragione; chè 'l colpo è tanto forte, che ogni persona mette alla terra; e non èe pro' cavaliere, che l'osi attendere; e non èe niuno re che per tale colpo non cessi da sè giustizia; e non èe parlato tanto approvato, che non si parta dalla ubidenza. Ed èe colpo tanto pesante, che non si puote aspettare, ma conviensi fuggire: e questo si è perchè gli due amanti siano in uno piacere, e 'l piacere sia uno amore, e gli due amori siano una cosa, cioè congiunta a uno diletto e piacere³⁴³.

La mera interferenza del dato letterario con quello medico viene dunque spinta nella *Tavola Ritonda* verso una rappresentazione simbolica. Il prelievo delle conoscenze scientifiche dalla produzione tecnica contemporanea non costituisce un mero vezzo iperspecialistico fine a se stesso o volto all'ostentazione di una vuota erudizione, ma si compie all'insegna di una totale integrazione tra saperi. Qui l'aspetto psicofisiologico si mescola così saldamente con la dimensione morale e sociale da originare una sorta di metanarrazione, in cui l'antitesi caldo/freddo e la forza con cui la febbre colpisce chi soffre di un amore non ricambiato si saldano nelle *tre proprietadi*, che rappresentano altrettanti

³⁴¹ Zuccherò Bencivenni, *La sanità del corpo, volgarizzamento del Régime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, ed. R. Baldini, in «Studi di Lessicografia Italiana», 15, 1998, pp. 21-300 (ivi, p. 143).

³⁴² G. Grion, *Commento volgare ai tre primi canti della Divina Commedia del codice di San Daniele del Tagliamento*, in «Il Propugnatore», I, 1868, pp. 332-355, 435-464 (ivi, p. 342).

³⁴³ *Tavola Ritonda*, § LXVIII, pp. 248-249.

elementi cardine dell'etica cortese: la temenza, la speranza di ricevere una ricompensa, l'ubbidienza. Di particolare rilievo l'idea che di fronte all'amore siamo tutti uguali e che, all'opposto di quanto sostiene Andrea Capellano nel *De Amore*, almeno in questo frangente non vi siano differenze tra il prode cavaliere, il nobile sovrano o l'alto prelado. Non esiste infatti per il compilatore della *Tavola Ritonda* alcuna classe sociale che possa sottrarsi alla potenza degli strali d'amore: nessun cavaliere può sperare di affrontare l'amore senza paura; nessun re potrà rimanere tanto lucido da credere che un sentimento così intenso non offuscherà una corretta applicazione della giustizia e non ne comprometterà il buon governo; i chierici stessi rischiano di tradire l'obbedienza sacra al proprio voto di castità in nome della travolgente passione d'amore. Ma, secondo la *Tavola Ritonda*, esiste un imprescindibile requisito che deve necessariamente essere soddisfatto perché l'amore si possa considerare pieno e perfetto: «gli due amanti siano in uno piacere, e 'l piacere sia uno amore, e gli due amori siano una cosa, cioè congiunta a uno diletto e piacere». È esattamente questa reciprocità del sentimento la condizione che non soddisfa Ghedino. E infatti poco più avanti il concetto viene chiarito ulteriormente.

Imperò sappiate ch'egli è per sè amare, e di per sè vagheggiare. D'amare, si è d'essere onesto e temeroso, e non pensare se none in piacere ad altrui; esser pro' e umile là dove si conviene, allegro, largo e cortese e gioioso in suo tempo. Il vagheggiare si è vanamente amare: e i cosie fatti amanti vituperano loro ed altrui, e fanno disinore al fine amore, e non giovano a loro e disservono altrui³⁴⁴.

Fondamentale la distinzione teorica tra l'amare e il vagheggiare, cioè tra un amore ricambiato e reciproco, che si insedia contemporaneamente nel cuore degli amanti, e un amore claudicante e unilaterale, che può essere vissuto solo in potenza. Se nel lessico letterario il vocabolo 'vagheggiare' esprime genericamente «un amoroso anelito a contemplare con desiderio e ammirazione un essere che lascia stupefatti per la sua bellezza»³⁴⁵, o, in senso figurato, in riferimento «all'atto intellettuale di contemplare nell'intimità della propria mente»³⁴⁶, l'uso che si fa di questo termine nella *Tavola Ritonda* è circoscritto all'atto del *vanamente amare*. Introducendo tale distinguo, il compilatore toscano può altresì scongiurare il pericolo che il lettore possa ravvisare, dietro alla rappresentazione della malattia d'amore, una celata requisitoria contro l'amore, sulla scorta del III libro del *De Amore* di Capellano, il *De Reprobatione amoris*, e che Ghedino si trasformi in una sorta di doppio di Dinadano che considera l'amore nient'altro che pura follia.

³⁴⁴ *Ivi*, § LXVIII, p. 249.

³⁴⁵ A. Niccoli, *Vagheggiare*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Salerno, 1976, ad vocem, p. 858.

³⁴⁶ *Ibidem*.

La ricerca di un'analogia classificazione nel *Tristan en prose* nelle sezioni in cui compare Kahedin risulterebbe vana. Semmai nel testo francese la *grante plainte* nella quale il cavaliere bretone dà sfogo al proprio dolore è un'accusa rivolta al dio d'Amore, tacciato «de la plus cruel nature et de la plus felenesse dont je onques oïsse parler»³⁴⁷ perché ripaga con la morte i fedeli che gli prestano devotamente servizio. La grave colpa del dio d'Amore, secondo Kahedin, risiede nell'aver instillato nel suo cuore un amore la cui impossibilità risiede nell'ineffabilità della dama, nell'eccessiva distanza che lo separa dalla perfezione di Isotta.

En grant orgoel, en grant beubant et en trop haute sourquidance estes montee novelement, Amours, ce voi je tot vraiment. Mais de cest fait me reconforte mout durement ce que toutes gens vont disant que cil ki monte folement, plus hautement que il ne doit, ciet puis si felenessement k'i se met a doel et a honte par cel caoir. Amours, cest essample ai jou trait avant pour vous. Vous estes si folement montee en orgoel k'il n'a mais dedens vostre cuer pitié ne raison ne mesure³⁴⁸.

L'amore falsa la realtà tanto da far ritenere praticabile la strada verso una meta irraggiungibile, e cambia continuamente le carte in tavola, come afferma efficacemente Kahedin anche più avanti: «ensi vait d'amours, sire cevaliers! Amours fait souvent recevoir au fol plonc pour argent et coivre pour or, et le fait canter et rire la u il devroit plourer!»³⁴⁹.

Dopo la breve parentesi "teorica" della *Tavola Ritonda*, impegnata a distinguere la tassonomia della casistica erotica, si torna alla descrizione della sintomatologia d'amore.

Ma Ghedino che amava la bella Isotta, non dormiva e non posava, poco beveva e meno mangiava. E messer Tristano non sapendo d'onde tanta infermità procedesse, era di ciò assai dolente; e continuo gli menava e facevalo medicare agli migliori medici che si possono trovare, ma niuno non sapeva sua infermitade curare. E non conoscendo d'onde procedesse, di ciò non era da maravigliare. Imperò che la infermità dello amore si èe in una vena la quale vae per mezzo lo cuore, cioè che si muove dalla cima del cuore e gira tutte l'altre circostanze del corpo; sicchè, essendo il cuore dello amadore tristo, dolenti e malinconichi stanno tutti gli altri membri; e perchè la infermità dello amore è più forte e più è pericolosa di tutte l'altre, tanto è più acculta e nascosa.

A parte la ricerca costante, che affiora in modo carsico nella *Tavola Ritonda*, di conferire alla prosa arturiana un andamento ritmico e rimico («non dormiva e non posava, poco beveva e meno mangiava» sono rispettivamente un ottonario e un decasillabo), andrà osservato come il compilatore faccia risalire la radice della infermità d'amore ad una vena ben precisa, che attraverserebbe il cuore e collegherebbe «tutte l'altre circostanze del corpo». È da questa

³⁴⁷ *Tristan en prose*, V.II/1, § 100, p. 165.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ivi*, § 102, p. 168.

iperattività, da questo malfunzionamento del cuore che si originerebbe dunque l'infermità d'amore, e da questa vena principale il contagio si estenderebbe verso le altre membra³⁵⁰.

Ed è dettata da ragioni di "contagio" anche se questa volta "strutturale" anche la felice decisione della *Tavola Ritonda* di collocare la sezione sulla malattia d'amore di Kahedin direttamente a contatto con quella dell'esplosione della follia di Tristano (§ LXX), anche questa radicalmente riscritta nel testo toscano. In questo modo il compilatore toscano ha la possibilità di sviluppare quella specularità tra Tristano e Kahedin che nel *Tristan en prose*, pur presente³⁵¹, rimaneva maggiormente celata a causa della distanza tra i due episodi. D'altronde, è proprio la scoperta della risposta di Isotta a Ghedino, la cosiddetta lettera del *faus reconfort*, che Tristano interpreta come un tradimento della sua amata, a scatenare in lui l'insorgere della follia. Sia nel caso di Ghedino che in quello di Tristano siamo in presenza di forme di degenerazione melanconica: è il prevalere dell'umore atrabiliare a determinare in Ghedino la febbre quartana e in Tristano il completo deragliamento della ragione. In una sorta di *climax* medica, il lettore della *Tavola Ritonda* passa così in poche pagine da una variante "febbrile" della *aegritudo amoris* a una fase decisamente più avanzata, furiosa e maniacale, dell'*amor hereos*. I *signa morbi*, diversi eppure complementari, connotano entrambe le fissazioni d'amore, quella di Ghedino e quella di Tristano. Porle così direttamente a confronto si presta a produrre degli effetti di ironica comparazione sulla gravità della malattia dell'uno e dell'altro cavaliere, come accade per esempio quando Tristano crede che Isotta gli preferisca Ghedino:

E in su quel punto, Tristano mette mano a uno coltello per ferirlo; e veramente Tristano l'arebbe morto in su quel punto: tanto era irato e sospettoso di questo fallo. Ma Ghedino, per la grande paura ch'egli ebbe, non pare miga malato; anzi, prestamente egli si gitta a terra d'una finestra, e lasciarsi cadere nello giardino dinanzi allo re e alla reina, i quali giucavano in quel punto insieme, per diletto, a scacchi. Lo re pensava che Ghedino avesse dormito sopra la finestra, e fecelo tantosto prendere in braccio e mettere in uno ricco letto a riposare; ch'egli era tutto stordito. E Tristano, per lo grande dolore, era uscito fuori di sua memoria, e non vedea e non sentiva, e divenne sì come uomo affaturato [...] E la reina vedendolo tanto triste e malinconoso, domandòlo che era ciò di sua malanconia³⁵².

³⁵⁰ Per restare sempre nell'ambito della produzione lirica italiana, e mostrarne le aperture dottrinali, si potrà sottolineare come anche nella glossa latina del medico fiorentino Dino del Garbo, contemporaneo di Dante, a *Donna me prega*, la canzone "medica" di Guido Cavalcanti, si sottolinea l'importanza del cuore nella dinamica d'amore, a proposito del v. 20: «deinde subdit *et di cor voluntate*: que idest passio insequitur voluntatem in appetitum sensitivum qui est in corde [...] Dixit autem hic auctor quod consequitur appetitum sensitivum qui est in corde: nam iste loquitur imitans Aristotilem philosophum, qui posuit quod appetitus et omnis virtus sensitiva habet esse in corde; sed medici posuerunt quod habet esse in cerebrum: que autem opinio num sit vera non est presentis intentionis discutere» (Guido Cavalcanti, *Rime*, ed. G. Favati, Milano, Ricciardi, 1957, pp. 349-378, *ivi*, p. 363).

³⁵¹ M.-N. Toury, "*Morant d'amours*" cit., p. 175: Kahedin è definito «un véritable double de Tristan».

³⁵² *Tavola Ritonda*, § LXX, pp. 252-253.

«Non pare miga malato» Ghedino, commenta la *Tavola Ritonda*, se arriva persino a lanciarsi dalla finestra per sfuggire all'ira di Tristano e salvarsi la pelle, e se, posto di fronte alla possibilità che quella morte tanto invocata a parole possa trovare piena attuazione per mano del cognato, prevale in lui l'istinto di conservazione. Al contrario, Tristano è descritto come un *uomo affaturato*, e la stregoneria che lo colpisce lo priva della memoria e della padronanza sui propri sensi («non vedea e non sentiva»). La diagnosi è presto fatta: anche Tristano è colpito, come Ghedino, da *malanconia*.

Si è visto come Kahedin sia diventato nella *Tavola Ritonda* un vero e proprio caso clinico: le radici mediche del suo male si prestano all'esplorazione linguistica e vengono recuperate in vista di uno sfruttamento narrativo. La caratteristica precipua del caso clinico risiede nella sua esemplarità, nel suo prestarsi a divenire strumento paradigmatico di controllo e di confronto rispetto al quale misurare l'esposizione di altri potenziali malati ai fattori di rischio, la predisposizione alla contrazione del morbo, l'eventuale decorso della patologia. Una così variegata rosa di obiettivi, uniti alle velleità didattiche che scaturiscono dal valore esperienziale del caso assunto come esempio, trova la propria collocazione, nel Medioevo, all'interno di un genere letterario ben preciso, quello dello *speculum*:

E imperò sappiate che Ghedino fue uno specchio e fue ammonimento di tutti gli altri amanti gli quali amano e di loro amore non sono meritati: e ciò dimostra che, amando Ghedino tanto coralmemente e none essendo amato, a lui venne quella febbre di súbito; ed era tanta pericolosa e noiosa, che quasi lo conduceva sulla morte, e facevalo vivere in grande paura e temenza³⁵³.

Divenuto *specchio e ammonimento* nella *Tavola Ritonda*, Kahedin aveva già conosciuto un processo di ipostatizzazione nel *Tristan en prose*, attraverso le parole di Dinadano. Nella tenzone che lo vede confrontarsi con Isotta sul ruolo che l'amore riveste nella vita umana, Dinadano si serve della triste storia di Kahedin a mo' di *exemplum* da aggiungere alla sua galleria di amanti tanto folli da sacrificare la propria vita sull'altare dell'amore:

Mais se folie me montoit en la teste par aucune aventure, je em porroie assés tost venir a ce que Kahedins en vint, li fieus le roi Hoël de la Petite Bretagne, ki a grant dolour morut pour les amours de madame Yseut, la roïne de Cornuaille. Cil baa plus haut qu'il ne dut, et pour ce caï il en mort de ce k'il avoit couvoitié. Cil m'est essamples et amonnestemens que ja ne quier par amours amer! Kahedins me disoit tout adés: «Dynadant, garde toi d'amours, car se tu aimmes plus haut que tu ne dois, tu t'en aras ja autre guerredon que la mort, et se tu aimmes bassement, tu t'avilles»³⁵⁴.

³⁵³ *Ivi*, § LXVIII, p. 248.

³⁵⁴ *Tristan en prose*, V.II/5, § 54, p. 128.

Non solo Kahedin è anche qui *essamples* e *amonnestemens*, ma lo stesso Dinadano si incarica di diffondere il testamento morale di Kahedin, riportando testualmente il suo prezioso insegnamento: «Dynadant, garde toi d’amours, car se tu aimmes plus haut que tu ne dois, tu t’en aras ja autre guerredon que la mort, et se tu aimmes bassement, tu t’avilles». L’invito pronunciato da Kahedin non è naturalmente volto a rifiutare in tronco qualsiasi forma di amore, ma è perfettamente coerente con le sue precedenti riflessioni sulla necessità di non volare troppo alto, puntando verso mete irraggiungibili. Lo afferma lo stesso Dinadano quando ad apertura di discorso dichiara «il couvient l’ome maintenir selonc ce k’il est. Ki boins cevaliers est et preus si doit baer a hautes choses, mais cil ki n’est mie de haut afaire si se doit tenir as basses choses»³⁵⁵; ma, memore della morte di Kahedin, il principio della “convenienza” e della ragionevolezza nell’amare si converte presso Dinadano in puro nichilismo, nella completa negazione dell’amore. Di fronte all’impossibilità di stabilire che cosa sia eccessivamente alto o cosa sia eccessivamente basso («je meïsmes ne sai mie tant de bien que je seüsse amer en mon endroit ne trop haut ne trop bas»³⁵⁶), di mantenersi quindi in equilibrio sul filo di una pacata *medietas* amorosa, è preferibile, secondo Dinadano, sospendere il giudizio e tirarsi definitivamente fuori dai giochi, preservando così la propria salute («et pour ce que je ne vauroie encore mie morir, ne pour amour ne pour autre cose, tant com je peüsse, ne me voeil je de riens metre en amours. Li autre ki par amors deviennent preu et hardi facent lour afaire au mieus k’il pueent, car je ferai le mien sans amours se je onques puis»³⁵⁷). Il paragone tra la triste sorte di Kahedin e quella dell’imprudente Icaro serve a chiarire ancora meglio il concetto:

Ce est li ensegnemens que Dedalus fist a son fil quant il li aprist a voler. Il li dist k’il volast entre deus airs, ne trop haut ne trop bas. Et pour ce que li fiex ne vaut croire a l’amonnestemens du pere, ains vola plus haut k’il ne dut, pour ce en morut il³⁵⁸.

Dinadano estremizza l’insegnamento contenuto nella morale del racconto mitologico di Dedalo e Icaro. Nel mito è lo stesso padre Dedalo, «quello / che, volando per l’aere, il figlio perse» (*Paradiso*, VIII, vv. 125-126), a costruire ali di penne che consentano al figlio di librarsi nell’aria, premurandosi di metterlo in guardia dal pericolo di avvicinarsi eccessivamente al Sole, ma non cerca di farlo desistere dalla coraggiosa impresa; al contrario Dinadano, per scongiurare ogni pericolo, decide di non tentare neanche di spiccare il volo, e di escludere completamente l’amore dalla propria vita. Dinadano distorce quindi

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibidem*.

l'interpretazione del mito di Icaro e della stessa parabola esistenziale di Kahedin, snaturando la vera *senefiance* degli *exempla* che adduce e la validità confutativa della tesi del *disamorato* cavaliere risulta infatti inficiata dal suo fraintendimento iniziale – non si sa fino a che punto involontario o dettato da vera e propria mala fede – del messaggio istruttivo contenuto nelle citazioni esemplari.

Se la risemantizzazione artefatta e distorta del mito antico relega Kahedin sullo sfondo di una palinodica condanna che ne ritratta e smentisce il vero significato, nella *Tavola Ritonda* la paradigmaticizzazione di Ghedino si inserisce all'interno di un quadro più ampio e si dimostra coerente rispetto a un progetto culturale di riscrittura del *Tristan en prose*, il cui principale vettore ideologico sembra essere rappresentato dalla forte vocazione enciclopedica. L'applicazione di una estetica della *brevitas*, che mira a sfrondare sistematicamente l'ipotesto francese dalle digressioni ritenute poco salienti o eccessivamente divaganti, non impedisce al compilatore italiano di pianificare l'immissione di nuovi materiali letterari che dilatino il senso del testo in nuove, inesplorate direzioni. La rappresentazione di Ghedino come emblema del cavaliere condotto alla morte da un amore non ricambiato, già presente in forma aurorale nel *Tristan en prose*, nella *Tavola Ritonda* viene ricoperta di una patina razionaleggiante, e si impregna delle riflessioni medico-scientifiche che, all'inizio del Trecento, guadagnavano spazi sempre più ampi anche nella trattatistica in volgare.

L'analisi dell'evoluzione del personaggio di Kahedin nella *Tavola Ritonda* ci mostra come le spinte culturali verso lo sperimentalismo operino anche a quei livelli della gerarchia letteraria che già il Medioevo tendeva a considerare marginali ed esteticamente arretrati. È nota, infatti, la tranciante condanna petrarchesca dei cavalieri della Tavola Rotonda: «ecco quei che le carte empion di sogni: / Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti / ove conven che 'l vulgo errante agogni»³⁵⁹. Scoprire che, al contrario, come dimostra efficacemente la *Tavola Ritonda*, anche le *fabulae vanae* della leggenda bretone si prestano ad accogliere nuove riflessioni morali, glosse dottrinali, divagazioni scientifiche, spigolature teoriche, digressioni ironiche, sarà un monito per noi lettori moderni affinché prestiamo maggiore attenzione al tesoro di saperi che si cela dietro le rassicuranti apparenze della letteratura di pura evasione.

³⁵⁹ Francesco Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-81 (cfr. *I Triumphs*, ed. M. Ariani, Milano, Mursia, 1988).

CAPITOLO V

Percorsi ecfraistici

La più faticosa arte che sia è il lavorare della terra.
La più sottile e la più profonda e la più onorata e maestra
di tutte altre arti ovvero misteri dico ch'è lo scrivere
e apresso il dipignere.
(A. Pucci, *Libro di varie storie*¹)

1. Introduzione

Se la tesi che si intende sostenere è che la *Tavola Ritonda* sia animata da una forte ambizione di tipo enciclopedico – che la induce ad articolare un consapevole progetto di riscrittura del *Tristan en prose* intorno a ben definiti nuclei di significato in grado di espandere infinitamente la materia francese – non si potranno sottovalutare le ricognizioni compiute dal compilatore toscano nel campo delle arti visive. È l'*ekphrasis*, genericamente definibile come la descrizione di un'opera d'arte², la figura retorica alla quale la compilazione trecentesca fa largo ricorso per interpretare il rapporto tra la parola e l'immagine.

Questa prospettiva d'analisi risulta tanto più interessante e proficua in quanto consente di adottare un taglio trasversale, che sposta il punto di vista al crocevia tra più discipline. Sappiamo che il mondo medievale costruisce simbolicamente la propria rete sociale, politica, istituzionale su oggetti, spesso oggetti dallo spiccato valore artistico, che sono al centro di relazioni di scambio, dono, promessa, sacrificio³. Inoltre il potere narrativo delle immagini che si esprime nelle scene ecfraistiche offre al lettore un momento di sospensione temporale nel flusso diegetico, una sosta artistica in cui il godimento estetico si presta, molto spesso, alla possibilità di interpretazioni metanarrative. Così è stato anche nella letteratura medievale in

¹ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, § XLII, p. 296.

² L. M. Clemente, *Literary objects d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*, New York, Peter Lang, 1992, p. 5: «originally meaning “digression” in classical Greek and embracing any sort of literary *hors d'oeuvre*, ekphrasis eventually became a generic term for literary works which describe plastic art works. As discrete elements of a narrative, ekphraseis are further statements of the author's own ingenuity or *engin*, the hyper-conscious creation of art within art».

³ N. Pasero, S. M. Barillari (a cura di), *Vincolare, ricambiare, donare. Il dono come pratica sociale e tema letterario*, *Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

lingua d'*oil*, che a sua volta ha mutuato il concetto dalla letteratura classica⁴: narrare l'immagine attraverso il mezzo linguistico rappresenta di frequente nient'altro che un pretesto per parlare del romanzo stesso, nel quale gli oggetti artistici sono stati incorporati.

Perché dunque dedicare tanto spazio a questo argomento? Perché nella *Tavola Ritonda* l'uso che si fa della *descriptio*, di cui l'*ecfrasi* costituisce una iperspecializzazione in senso artistico, occupa un posto di primo piano nella comprensione delle modalità adottate nella strutturazione della materia. Se infatti H. Lausberg definisce la retorica dell'*ekphrasis* come una figura dell'accumulazione⁵, è proprio un principio di accumulazione, selettiva e analogica, degli argomenti il dispositivo che orienta il processo di riuso, da parte della *Tavola Ritonda*, del materiale arturiano. Organizzata all'interno di una struttura ad alveare, ogni singola "stanza" tematica della leggenda bretone si presta, agli occhi del compilatore toscano, ad accogliere nuove riflessioni morali, glosse dottrinali, divagazioni scientifiche, spigolature teoriche, ironiche digressioni. Accumulazione di oggetti letterari, artistici e non, ai quali la *Tavola Ritonda* conferisce un aspetto ringiovanito, sintonizzato sui gusti del nuovo pubblico. La riorganizzazione di un discorso inedito a partire da un discorso preesistente viene filtrato dall'armamentario retorico di cui dispone il compilatore, che si rivolge alla *inventio* per rinvenire nuovo materiale, spesso appellandosi alla tradizione letteraria italiana, e che inventa contemporaneamente una nuova *dispositio*, in cui l'instaurazione di contatti inesplorati tra sezioni prima distanti sprigiona effetti di armoniosa e organica ingegneria testuale.

Con gli esempi che verranno di volta in volta forniti, non si intende, né si sarebbe in grado di ipotizzare rapporti certi di derivazione diretta sul testo toscano, anche perché il compilatore della *Tavola Ritonda* è molto abile nel dissimulare le proprie fonti. L'obiettivo sarà invece quello di esplorare il testo tenendo conto che la *Tavola Ritonda* sembra lavorare in adesione a una mentalità medievale in cui le tecniche della memoria interagiscono appunto con la retorica, insegnando «a plasmare la propria mente, a crearvi una mappa di "luoghi"»⁶, dove «si collocano i ricordi delle cose lette e sentite, di qui si traggono il materiale e le associazioni necessarie per nuovi pensieri, nuove parole, nuove opere»⁷. L'immagine della memoria come di un «archivio capace di riprodursi e di generare»⁸ fa esattamente al caso nostro, perché le scelte ecfrastiche, così come gli altri aspetti della cultura enciclopedica della *Tavola Ritonda*,

⁴ L. M. Clemente, *Literary objets d'art cit.*, p. 5: «classical literature bequeaths us the word *ekphrasis*, similar in function to the *mise en abyme* but more restricted in definition».

⁵ H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, M. Hueber, 1967; trad. it. L. Ritter Santini, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 196.

⁶ L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, p. XVIII.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. XIX.

costituiscono anche il tratto distintivo ed esclusivo che la differenzia rispetto alle opere sorelle, agli altri *Tristani* italiani. In essi, con l'esclusione del *Tristano Riccardiano*, l'adesione al dettato francese, pur tra tagli, omissioni e fraintendimenti, è tanto pervasiva da erodere pressoché ogni spazio d'autonoma riscrittura.

Restando nei territori dell'ecfrasi⁹, è d'obbligo ricordare che qualche decennio prima della realizzazione della *Tavola Ritonda*, un accenno, per quanto appena abbozzato, ai procedimenti stilistici che presiedono alla rappresentazione dell'oggetto artistico in letteratura risultava già impostato da Dante: il «visibile parlare» al quale allude in *Purgatorio* X, affronta sì il confronto sinestetico tra diversi *media*, ma lo fa per risolverlo a favore della «superiorità dell'arte della parola sulle arti figurative»¹⁰. Alla constatazione che nel Medioevo spesso il rapporto tra le arti sorelle si sviluppa in termini agonistici e che sono le arti liberali, rispetto alle meccaniche, a occupare il gradino più alto nella gerarchia dei saperi, bisognerà aggiungere che nel Trecento i protagonisti della letteratura e delle arti figurative riflettono congiuntamente sull'elaborazione del concetto della mimesi artistica, che troverà compimento nel recupero classicistico degli Antichi operato nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Il principio dell'*ut pictura poësis* di ascendenza oraziana, al tempo di Dante, imponeva infatti di vedere l'arte come imitazione della natura, anzi imitazione «di secondo grado in quanto imitazione della natura a sua volta imitazione dell'idea divina»¹¹.

Lungi dall'accogliere il richiamo oraziano all'ordine e all'unità, i soggetti, i temi, i personaggi e gli oggetti si moltiplicano nella *Tavola Ritonda*, a riprova di un tentativo di offrire un sistema rappresentativo dei saperi, integrato e complesso, posto a governare sia la ricezione che la produzione e la ri-produzione dell'immagine attraverso il ricorso al linguaggio iconico.

Un breve elenco delle scene ecfraistiche che si passeranno in rassegna in questa sezione permetterà di fornire un quadro, per quanto parziale, dei percorsi di cultura visiva che vengono esplorati nella *Tavola Ritonda*. Dallo scudo metamorfico che raffigura il percorso di avvicinamento degli amanti si passerà a visitare i meravigliosi palazzi arturiani, mentre dalla rivalutazione del ruolo dell'artista attraverso la riflessione sull'arte scultorea e sulle possibilità mimetiche del reale si giungerà fino al recupero artistico dell'arte arturiana presso la posterità. Il percorso che si intende delineare attraversa, anche se marginalmente, tutti i *Tristani* italiani,

⁹ Per un quadro articolato e ampio sull'argomento, si veda G. Venturi, M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁰ F. Bellonzi, *Arti figurative*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, ad vocem, pp. 400-403 (*ivi*, p. 403). Cfr. G. Venturi, *Una lettura Dantis e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X*, in G. Venturi e M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi cit.*, I, pp. 15-31.

¹¹ *Ivi*, p. 19.

mostrando come essi rappresentino altrettanti gradi di approssimazione alla riflessione artistica sul rapporto testo-immagine. La *Tavola Ritonda* si conferma il testo maggiormente sensibile nel recepire queste possibilità del testo francese, e nell'immetterne di nuove nel suo tessuto, appoggiandosi alle proprie conoscenze scientifiche (per esempio, i lapidari) e più genericamente letterarie (la raffigurazione topica di Cupido) e fornendoci, contemporaneamente alle nuove immagini che entrano nel testo, anche dei "consigli di lettura". Il *Tristano Riccardiano*, più ingenuo della *Tavola*, prediligerà gli aspetti stereotipici e i *clichés* culturali, come chiave d'accesso a una sorta di riscrittura guidata dall'ipotesto francese; mentre il *Tristano Veneto* e il *Tristano Panciatichiano* non potranno che stagliarsi silenziosi sulla tela di fondo di un progetto culturale al quale prendono parte in modo limitato. In tutto questo anche gli esiti ai quali giunge la *Tavola Ritonda* risultano ben più sfrangiati e mossi di quanto l'unica edizione dell'opera della quale si dispone al momento, realizzata da Polidori, possa indurci a pensare. Un altro testimone della *Tavola Ritonda* toscana, la cosiddetta redazione umbra, compirà infatti un'azione ecfraistica di secondo grado, ampliando ulteriormente lo spazio concesso alla raffigurazione del ruolo dell'artista.

Un ventaglio tanto variegato e articolato di atteggiamenti nella ricezione della materia arturiana dimostra il desiderio di reimpostare i confini e i presupposti del rapporto testo-immagine, il cui esito finale culminerà nella piena integrazione della componente linguistica con quella figurativa nel ciclo illustrativo della *Tavola Ritonda* padana. I 289 disegni a penna che corredano il quattrocentesco ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556, insegnano molto sul processo di contrattazione, mostrato in divenire in queste opere, tra un mondo logocentrico, dominato dalla piena fiducia nel potere gnoseologico della parola letteraria, e un'esperienza artistica di complementarità testo-immagine. L'immagine si ritaglia, in questo percorso che dal *Tristan en prose* attraversa i *Tristani* italiani per arrivare fino al tardo esito rappresentato dalla *Tavola Ritonda* padana, spazi di autonomia sempre più ampi, acquisendo progressivamente forza, per quanto sempre in adesione a un taglio trasfigurante e idealizzante tipico del gusto cortese.

Praticare i territori dell'ecfrasi significa rifarsi a una precisa tecnica, fatta di un'aggettivazione ricca e elaborata, in cui l'accumulo di dettagli sia capace di rendere l'"evidenza" dell'immagine: il movimento descrittivo del discorso deve saper scivolare sull'oggetto per recuperarne le informazioni visive. Il conformarsi dello statuto della parola allo statuto dell'immagine sarà anche, in seconda battuta, una delle modalità di appropriazione reliquiaria e monumentale del passato che, fissato nelle forme artistiche dotate

di un supporto ben più solido di quello “aereo” e intangibile delle parole, consentirà la persistenza del significato attraverso i secoli.

2. Araldica “meravigliosa”. Le metamorfosi dell'*écu fendu*

La lucida superficie dello scudo ha da sempre costituito, fin dai testi fondanti della letteratura occidentale, un vero e proprio catalizzatore di esperienze efrastiche. Oggettivo simbolo della cavalleria e dell'arte guerriera, le insegne, a partire dall'archetipica descrizione omerica dello scudo di Achille¹², diventano un potente mezzo di comunicazione, in grado di catturare l'attenzione di autori e lettori, uno spazio narrativo capace di sospendere lo svolgimento delle vicende per aprire uno squarcio su tempi e luoghi “altri”, che è possibile evocare per il tramite della rappresentazione visiva.

Anche la letteratura arturiana, che sui blasoni nobiliari dei suoi cavalieri erige un complesso sistema di significazione simbolica, non si lascia sfuggire le possibilità narrative insite nel ricorso agli scudi per l'applicazione della tecnica efrastica. Nel *Tristan en prose*, complice una tempesta che coglie improvvisamente la sua nave, originariamente diretta alla volta dell'Irlanda, Tristano approda casualmente nel reame di Logres. Dopo l'incontro con il sovrano di Irlanda, sopraggiunge una damigella che reca con sé uno scudo diviso a metà. Tristano le rivela la propria identità e la damigella racconta qual è il significato dello scudo: il giorno in cui verrà consumato l'amore che lega un cavaliere, del quale non vuole fare il nome, alla sua dama, le due parti dello scudo si ricongiungeranno. Apprendiamo poi dal narratore che questa damigella altri non è che una messaggera inviata dalla Dama del Lago, la potente fata che aveva allevato Lancillotto, e che, amata da Merlino, l'aveva poi rinchiuso ancora vivo dentro una tomba. La destinataria dello scudo è la regina Ginevra, alla quale la Dama del Lago vuole dare prova di essere a conoscenza della passione scoppiata tra lei e Lancillotto.

Questa è la versione dell'episodio dell'*écu fendu* così come la leggiamo nel *Tristan en prose*¹³. La breve sequenza descrittiva, funzionale alla rivelazione di un amore, come quello di Lancillotto e Ginevra, impossibile da tenere celato a chi «a merveilles savoit

¹² A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Maryland Rowman and Littlefield, 1995, p. 152: «the Shield [si sta parlando dello scudo d'Achille] appropriates visual images by translating them into stories. The translation includes motion, thought, motive, cause and effect, prior and subsequent action, and sound. These emphasize the peculiar virtues of verbal representation; the poem represent the significant, yet invisible and transitory aspects of a scene».

¹³ Löseth § 37; *Tristan en prose*, Curtis I, §§ 411-414, pp. 204-206.

d'enchantement»¹⁴, è ripresa in tutti i testi italiani che riscrivono il *Tristan en prose*, anche se, come sempre, con diversi gradi di approssimazione alla redazione francese.

Innanzitutto bisognerà mettere in evidenza un fatto certamente non secondario. Il *Tristan en prose* non fornisce al lettore la prima attestazione letteraria di questo episodio, semmai è anch'esso al centro di un'operazione di riscrittura. Ha già, infatti, uno schema letterario alle proprie spalle, un modello costituito dalla versione che si trova nelle pagine del *Lancelot en prose*¹⁵. Lo stesso narratore del *Tristan* non manca di esplicitare la presenza di una fonte che ne guida la stesura:

Toutes ces choses que je vos dewise n'appartient pas a mon livre, et por ce vos en lerai je atant le conte [...] Mes atant lesse li contes a parler de ceste matere por ce que ma matire n'i appartient pas, enz retourne a Tristan, por deviser de li l'estoire vraie¹⁶.

Come sottolinea Ph. Ménard a proposito dei numerosi rimandi a Robert de Boron disseminati nel romanzo francese, anche in questo caso l'allusione metanarrativa a un universo extradiegetico che assicura all'episodio dello scudo un'esistenza indipendente e autonoma rispetto allo spazio concessogli nel *Tristan en prose*, costituisce l'espedito per effettuare dei tagli riepilogativi, senza rinunciare alla pretesa di esaustività, realizzabile almeno in potenza dal lettore che si dia alla consultazione di un ipotesto che si colloca al di fuori del libro stesso¹⁷. Se il *Lancelot en prose*¹⁸ costituisce il grado-zero della narrazione contenuta nel *Tristan en prose*, questo consentirà per una volta di studiare il comportamento, rispetto alla propria fonte, di un testo come quello francese che in questa sede è stato assunto principalmente in qualità di ipotesto delle riscritture italiane, e la cui forte vocazione intertestuale è dovuta per forza di cose rimanere in secondo piano.

La scena ecfastica rimanda naturalmente alla centralità che l'araldica riveste nella letteratura arturiana e che qui è, anche in considerazione della sua origine feerica, un'araldica del tutto immaginaria e metaforizzante:

¹⁴ *Ivi*, § 414, p. 205.

¹⁵ Un modello la cui influenza non si limita certo all'isolato recupero di materiale narrativo sparso, ma che costituisce la base imprescindibile dell'ispirazione che ha originato la stesura dell'intero *Tristan en prose*. Cfr. E. Baumgartner, *The Prose Tristan*, in G. S. Burgess, K. Pratt, *The Arthur of the French* cit., p. 323: «what is certain, however, is that the *Tristan*, as it stands today, was composed after the *Lancelot-Grail* Cycle, that its author or authors knew at least the whole of the *Lancelot-Queste-Mort Artu* and that they were influenced in particular by the *Lancelot* proper».

¹⁶ *Tristan en prose*, Curtis I, p. 206.

¹⁷ Ph. Ménard, *'Monseigneur Robert de Boron'* cit., pp. 366-367: «la plupart des mentions de Robert de Boron apparaissent, en effet, lorsque le narrateur refuse de décrire certaines aventures. Ces références indiquent que l'auteur pratique alors un résumé. Elles constituent une excuse, une justification de ses abrègements».

¹⁸ L'araldica del *Lancelot en prose* è stata studiata da D. Maddox, *Sens et conjointure armoriale dans le Lancelot propre*, in «Cahiers de recherches médiévales», 14, 2007, pp. 87-100.

En l'escu avoit point une dame et un chevalier; li chevalier baisoit la dame. Li escu estoit fenduz par desoz, et cele desjointure duroit des la pointe dusqu'a la bouche de la dame; et par desus estoit toz joinz¹⁹.

Una profonda fenditura, che impedisce alle labbra delle due figure che vi sono rappresentate di congiungersi in un bacio, attraversa lo scudo per metà. Uno scudo così singolare, sul quale non sono effigiate le insegne di un cavaliere, suscita la reazione stupita di chi lo osserva: «li chevalier, quant il virent l'escu, il se merveillent que ce puet estre, car il n'avoient pas appris a veoir escu de tel guise»²⁰. E meraviglia suscita anche la *senefiance* veicolata dallo scudo:

Veritez est que en cest païs a un chevalier si preu que en cest païs n'en sai nul meillor, pres ne loig. Et aime une haute dame de cest païs de si grant amor celeement qu'il n'aime tant ne soi ne autrui; et la dame l'aime non mie tant. Et de ceste amor ne sont il venu fors a tant que entrebesié se sont, si com vos veez en cest escu. Et por cele amor est faiz cest escu en senefiance d'eus; et est cest escu si merueilleus que maintenant que li chevaliers joindra charnelment a la dame, se joindra li escuz qui ores est desjoinz par desoz, et adonc porra l'en savoir que la joie dou chevalier sera acomplie²¹.

Il modello del *Lancelot*²² non è ripreso dal *Tristan* in modo del tutto pacifico, ma si trova al centro di interessanti modifiche. Alcune sono determinate dal mutato contesto nel quale si inserisce la vicenda: nel *Tristan en prose*, lo scudo non arriva direttamente nelle mani della destinataria Ginevra, ma il primo personaggio ad intercettarlo è proprio Tristano, il protagonista incontrastato del romanzo. È a lui, infatti, che viene rivelato per la prima volta dalla messaggera della Dama del Lago il significato dello scudo. Esattamente come nel *Lancelot en prose*, lo scudo ha contemporaneamente un valore analettico²³, poiché riassume ciò che è accaduto fino al momento dell'invio dell'oggetto fatato, e un valore prolettico, dato che lo scudo è anche chiamato a registrare ciò che avverrà all'interno della coppia. Come sottolinea D. Maddox a proposito del *Lancelot*, «cet écu est donc une configuration rétro-prospective de l'histoire affective de Lancelot et la reine, depuis les stades progressifs de leur *innamoramento* jusqu'à la consommation physique de leur passion. En plus, dans la mesure où la brèche qui le scinde en deux va se souder lorsque l'union charnelle sera enfin consommée – «anterine» – c'est aussi une merveille pour ainsi dire «kinésio-mimétique»

¹⁹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 411, p. 204.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, § 412, pp. 204-205.

²² *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, ed. A. Micha, VIII, *De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois*, Genève, Droz, 1982, p. 207.

²³ D. Maddox, *Sens et conjointure armoriale* cit., p. 93: «Analepse évocatrice de ce qu'a vécu le couple jusqu'alors».

de ce moment exquis»²⁴. Per chi è estraneo alla coppia, lo scudo sarà una sorta di finestra aperta direttamente sulla scena evocata, mentre per i destinatari del messaggio, lo scudo svolgerà invece più che altro la funzione di specchio, in grado di riflettere e fissare l'evoluzione della passione amorosa in tutte le sue fasi, restituendone un'immagine fedele, e aggiornata, in base ai successivi sviluppi. Conoscendone il segreto e la funzione, la Ginevra del *Lancelot* decide di collocarlo nella propria stanza, trasformandolo in una sorta di emblema dell'amor cortese rappresentato nell'interezza della sua parabola, dal primo manifestarsi fino al compimento della passione nell'atto sessuale.

Et l'escu que la pucele avoit aporté fist pandre an sa chambre, si que ele lo veoit totjorz, car mout se delitoit an lui voir. Ne onques puis n'ala nul leu que il ne fust aportez devant li et panduz an sa chambre²⁵.

Nel caso del *Tristan en prose*, lo scudo, dopo l'iniziale contatto con Tristano, giunge infine nelle mani della destinataria, Ginevra. Qui non è specificata la precisa collocazione che Ginevra intende dare allo scudo, ma è detto che la regina vuole tenerlo con sé «por savoir se il rejoinsist quant ele assembleroit charnelment a Lancelot»²⁶. Il dono inviato dalla Dama del Lago svolge una funzione pressoché “epistolografica”: attraverso questo *medium* efrastico la mittente dichiara apertamente il proprio controllo delle informazioni nel mondo arturiano, così come tempo addietro si era impadronita del sapere soprannaturale seducendo Merlino e disfidandosi dopo avergli carpito ogni segreto. La fata Ninienne del *Lancelot*, che incarnava la mediatrice benevola del legame del figlio adottivo con la più *haute dame* di Camelot, diventa nel *Tristan* una presenza decisamente più inquietante. Il *mesaige* stesso acquisisce nella versione del *Tristan en prose* un accento più malizioso, una sorta di buco della serratura che soddisfa la *pruderie* di Ginevra, permettendole di vedere in tempo reale ciò che accade mentre sta accadendo: «ele vit apertement que li escuz fu joinz la premiere nuit que Lanceloz jut avec li»²⁷.

È chiaro che dunque la tradizione francese attribuisce un grande rilievo alla descrizione di questa opera d'arte. L'appropriazione di questa immagine da parte del *Tristan* agisce dunque non solo in base ai meccanismi propri ai procedimenti di descrizione efrastica, ma funziona anche, specialmente grazie alla patente dichiarazione del narratore, come attivatore di richiami intertestuali.

²⁴ *Ivi*, p. 95.

²⁵ *Lancelot*, p. 214.

²⁶ *Tristan en prose*, Curtis I, § 414, p. 206.

²⁷ *Ibidem*.

Vediamo ora cosa accade a questo episodio quando il dato ecfrastrico viene ripreso nel mondo italiano. Il *Panciaticchiano* (§116) presenta la sezione dell'incontro tra la damigella e Tristano in modo molto simile al testo francese, anche se semplificandola decisamente. Qui si sostituiscono i generici riferimenti a una dama e a un cavaliere e si precisa che le immagini effigiate sono quelle di un re e di una regina, esattamente come nel *Tristano Riccardiano*. Il destinatario non è più Ginevra, ma un non meglio precisato cavaliere, e viene soppresso l'intervento del narratore che aveva il compito di rivelare l'identità del mittente. Si sa soltanto che lo scopo dello scudo è dimostrare che i due protagonisti del disegno «mai non ebbero a fare insieme»²⁸. Non si chiarisce poi quale sarà il destino dello scudo, se perverrà o meno nelle mani dei protagonisti, e neanche si stabilisce in che luogo verrà collocato. Il *Tristano Veneto*, dal canto suo, si conferma molto fedele alla versione francese, traducendone anche il commento con il quale già il *Tristan en prose* incrinava decisamente l'idea della perfetta reciprocità dell'amore nella coppia²⁹.

Dal confronto tra la *Tavola Ritonda* e il *Tristan en prose* emergono invece numerose differenze. Risulta mutata la stessa immagine raffigurata sullo scudo, dal momento che le due figure dello scudo si baciano nel *Tristan*, non lo fanno invece nella *Tavola*; così come nel *Tristan* la frattura dello scudo arriva fino alla bocca della dama, mentre nella *Tavola* si precisa solo che le due figure sarebbero tagliate a metà. Piccoli dettagli, ma che concorrono a preparare le argomentazioni successive. Una trasformazione della *Tavola* che non è invece di poco conto è rappresentata dal cambiamento del destinatario dello scudo, indirizzato non più solo a Ginevra e a Lancillotto, ma anche e soprattutto ad Artù³⁰. Comincia qui a delinarsi uno dei tratti messi già in evidenza da M.-J. Heijkant che rilevava come cambi di segno la funzione dell'oggetto stesso, che, nella *Tavola* e nel *Palatino*, viene trasformato «da oggetto benefico, destinato a stimolare l'amore tra Ginevra e Lancillotto, in oggetto dannoso mandato a rivelare il rapporto amoroso tra Tristano e Isotta. In queste traduzioni quindi lo scudo ha la stessa funzione del corno fatato»³¹. Lo scudo assume dunque nella *Tavola Ritonda* uno scopo delatorio, è la forma visibile sotto la quale si cela una ben precisa denuncia con la quale si intende portare a conoscenza dell'autorità regia, incarnata da Artù, la commissione di un reato. Per mutare così radicalmente il significato dell'oggetto al centro del trattamento ecfrastrico, è necessario al compilatore della *Tavola* mutare anche l'identità del mittente, non

²⁸ *Tristano Panciaticchiano*, § 116, p. 180.

²⁹ *Tristano Veneto*, § 168, p. 158: «e chussi eçiamdio la dama mediesima ama quello, ma non miga tanto como fa lui».

³⁰ *Tavola Ritonda*, § XXVIII, p. 103: «Io vegno da Camellotto; chè vi andai per parlar allo re Artus, e alla sua dama reina Genevra, e a messer Lancialot».

³¹ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 97.

più la Dama del Lago, legata a Lancillotto da un amore materno, bensì Morgana, la fata che nella tradizione italiana spesso viene confusa con la Dama del Lago. Il cambiamento fondamentale riguarda la spiegazione del significato dello scudo:

Tristano, la verità si è, che in diversi paesi è una donzella e uno cavaliere che si amano di leale amore, senza niuno altro malvagio pensiero; e loro liale amore dee tornare in grande diletto (ciò amor carnale) non per loro proprio fallo, ma per operazione d'alcuno errore. Sicchè, una dama di questo paese, la quale sa quello che è stato e quello che dee essere, e vuole dare a intendere ch'ella il sa, si manda questo scudo allo re Artus e alla reina Genevra. Ed è più pro' cavaliere che non è Lancialot, e più perfetto e più leale amore che non è lo suo. E quando lo perfetto e lo leale amore saranno congiunti in fra li due belli e liali amanti del mondo; ciò sarà in fra la più bella dama, e lo più bello cavaliere e lo più cortese del mondo e lo più pro'; questo scudo aperto, si si risalderà, si come mai non fosse stato rotto. E quando gli due liali amanti verranno a morte per cagione dello amore, questo scudo s'inviechierà tutto, sicchè non vi parrà veruna figura³².

Il processo descrittivo che nasce dalla riscrittura della fonte francese potrebbe dunque presentare le seguenti implicazioni:

1) il ricorso alla tecnica ecfastica sposta la *senefiance* dello scudo dalla coppia Lancillotto-Ginevra alla coppia Tristano-Isotta, conformandosi in questo modo a una precisa linea riscrittoria che informa l'intera compilazione italiana. Il fine ultimo di questo slittamento è il confronto agonistico tra i due paradigmi amorosi: Tristano conferma il proprio primato su Lancillotto anche in questo frangente. Se l'amore tra Lancillotto e Ginevra è infatti un amore claudicante, in cui uno dei due componenti della coppia mina la perfezione dell'unione³³, al contrario la vittoria di Tristano, nei campi del *leale amore* e dell'*amor carnale*, viene decretata e registrata ufficialmente, come accadrebbe in occasione dei tornei, attraverso la scelta di indirizzare lo scudo al sovrano di Camelot, Artù, vero depositario della gerarchia di valore tra i cavalieri della Tavola Rotonda. Alla fata Morgana non interessa granché condannare il tradimento e l'adulterio. Se così fosse stato, il destinatario dello scudo sarebbe stato il re Marco. La fata Morgana, al contrario, è qui chiamata a incarnare l'istanza enunciativa: colei «la quale sa quello che è stato e quello che dee essere, e vuole dare a intendere ch'ella il sa»³⁴ sancisce definitivamente la superiorità dell'eroe cornovagliese, dopo un iniziale avvio del romanzo in cui il compilatore della *Tavola Ritonda* sembrava avere tentennato ripartendo la propria attenzione tra Tristano e Lancillotto. Il messaggio sotteso allo scudo colloca Tristano, una volta per tutte, al centro della storia. Non sarà infatti un caso se

³² *Tavola Ritonda*, § XXVIII, p. 104.

³³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 412, p. 204: «Veritez est que en cest païs a un chevalier si preu que en cest païs n'en sai nul meillor, pres ne loig. Et aime une haute dame de cest païs de si grant amor celeement qu'il n'aime tant ne soi ne autrui; et la dame l'aime non mie tant».

³⁴ *Tavola Ritonda*, § XXIX, p. 104.

proprio in questo punto si chiami in causa l'autorità del «buono libro di messer Varo, o vero Gado de' Lanfranchi di Pisa»³⁵, invocato, come si è visto in più occasioni, nei luoghi in cui si addensano le riflessioni di poetica;

2) la segnalazione del rimando intertestuale in ambito ecfrastrico mette in atto un dispositivo che è sì citazionistico, ma anche compendiario e riepilogativo rispetto alla traiettoria che verrà delineata nelle pagine a seguire. Lo scudo si fa, nella *Tavola Ritonda*, mimesi dell'intero romanzo, nel momento in cui si fa carico della riflessione moraleggiante intorno al problema cardine della condanna o della assoluzione della condotta dei due amanti. L'arte visiva, ancor più che nel *Tristan en prose*, riproduce e imita la parola poetica, offrendone un'immagine tutt'altro che statica.

El detto libro dice così: che la dama che mandava lo scudo, era la fata Morgana; e mandavalo allo re Artus perchè lo riponesse; e a dargli a'ntendere, sì com'ella sapeva quello che era stato, e al presente profetizzava quello che doveva essere per lo tempo avvenire: e anche per fare manifesto a Lancialot e alla reina Genevra, ch'egli era al mondo più bello cavaliere e più bella dama di loro; e doveva essere più corale e liale amore che non era lo loro; e questi dovea esser Tristano e Isotta la bionda, i quali al presente s'amavano di leale amore. Tristano amava Isotta perch'ella l'avea campato da morte, quando lo avea guerito della fedita che l'Amoroldo gli diè; e Isotta sì lo amava per la sua prodezza, e quasi lo tenea per uno suo leale cavaliere. Ma da poi che, per errore fue dato loro bere il beveraggio amoroso, eglino innamorarono di carnale amore; e fue lo beraggio tanto perfetto, che gli condusse a una morte. Lo diè che loro amore si congiunse, in quello punto lo scudo aperto sì si saldò sì come mai non fosse stato rotto; e'l di della loro morte, lo scudo diventò indico, tale che niuna figura entro vi si pareva³⁶.

Da quest'ultima citazione emergono due elementi fondamentali, che si possono leggere solo nella versione che dell'episodio ci offre la *Tavola Ritonda*. In prima battuta andrà osservato come alla scena ecfrastrica venga sovrapposta una patina chiaramente moraleggiante, e in secondo luogo emerge, nella descrizione del processo metamorfico che coinvolge lo scudo, l'aggiunta di una tappa inedita.

A proposito del primo elemento va detto che, come ogni *miroir* che si rispetti³⁷, lo scudo costituisce una sosta obbligata della coscienza del lettore, poiché fa appello direttamente alla sua sensibilità religiosa. Il ricongiungimento dell'*écu fendu*, anche in questo caso, come nel

³⁵ *Ivi*, p. 105.

³⁶ *Ivi*, pp. 105-106.

³⁷ La mutazione del valore dello scudo in direzione più decisamente moraleggiante, rispecchia le stesse direzioni del *miroir* medievale. J. Frappier, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 11, 1959, pp. 134-158: «*speculum* en latin médiéval et *miroir* en ancien français appartiennent au vocabulaire didactique et moral» (*ivi*, p. 136). Una delle funzioni principali degli specchi nella letteratura medievale consiste, in base all'analisi di Frappier, nella pittura dell'amore: «le miroir aide ainsi les poètes à regarder le monde intérieur, où tout semble si différent du monde extérieur, à explicite les phénomènes étranges qui se déroulent dans les cœurs» (*ivi*, p. 138).

Lancelot prima e nel *Tristan en prose* poi, metaforizza la consumazione fisica dell'amore, ma sui due amanti non può gravare alcuna condanna morale perché l'amore da *leale* diventa *carnale* come diretta conseguenza di quel *beveraggio amoroso*, che i due non sono coscienti di bere. «Per errore fue dato loro bere il beveraggio»: il sintagma *per errore* – che qui è caricato di un valore pressoché giuridico, ad indicare l'assenza di volontà, e quindi di colpa, nel commettere un reato – esprime quindi il concetto-chiave per chi, come il compilatore italiano, intenda sostenere la totale innocenza di Tristano e Isotta di fronte al tribunale dei lettori. Non essendo incorsi volontariamente in quella colpa a causa della quale oggi li si vorrebbe condannare, Tristano e Isotta sono non solo del tutto scagionati, ma anche pienamente riabilitati.

La venatura moraleggiante impressa all'oggetto magico comporta un deciso cambio di rotta anche a livello narratologico. Già nel *Tristan en prose* e nel *Lancelot* la predizione della futura saldatura dello scudo anticipa, profetizzandole, le sorti dell'amore tra Lancillotto e Ginevra. Anche nella *Tavola Ritonda* la scena ecfrastica è chiamata a gestire il flusso di informazioni somministrate in via anticipatoria e premonitrice, ma il compilatore se ne serve per ritagliarsi il consueto cantuccio esplicativo teso a condizionare e a orientare il giudizio di chi legge, limitandone la libera espressione del giudizio. Questo comporta delle evidenti ricadute sull'organizzazione del *récit*, che si libera, proprio in questo punto e grazie al ricorso alla tecnica ecfrastica, di quell'ambiguità nella valutazione del senso complessivo di una vicenda tanto controversa, com'era quella di Tristano e Isotta per il Medioevo, dal punto di vista del decoro nella rappresentazione dei costumi sessuali. Lo scudo fungerà allora anche da bussola esegetica, che punta decisamente il proprio ago verso la trasparente condivisione tra chi ri-scrive e chi ri-legge di una medesima prospettiva sul valore da assegnare alle vicende.

Il secondo elemento di profonda originalità è, come anticipato, l'aggiunta di una tappa nel processo metamorfico dello scudo. Nel *Lancelot* così come nel *Tristan en prose*, lo scudo incantato si presenta sotto due diverse forme, dapprima diviso a metà, a simboleggiare l'incompletezza dell'amore quando vissuto in modo esclusivamente platonico, e in un secondo momento integro, quando questo amore potrà giovare di una conoscenza anche fisica tra i due amanti. A questi due stadi della fisionomia dello scudo, la *Tavola Ritonda* ne aggiunge un terzo: «e quando gli due liali amanti verranno a morte per cagione dello amore, questo scudo s'invecchierà tutto, sicchè non vi parràe veruna figura»³⁸. E poco dopo il concetto viene ripetuto: «e'l dì della loro morte, lo scudo diventò indico, tale che niuna figura

³⁸ *Tavola Ritonda*, § XXVIII, p. 104.

entro vi si pareva»³⁹. L'invecchiamento dello scudo, e la conseguente sparizione delle effigi dei due amanti in concomitanza della loro morte, incorpora una componente metamorfica ulteriore, assente in tutti gli altri testi. Attraverso l'*ekphrasis*, la *Tavola Ritonda* decide di innescare la riflessione su un tema, quello del doppio, che nelle due opere francesi, anche se vagamente adombrato, restava celato, quasi dormiente.

Nel testo italiano il doppio non si affaccia come forma duale (per esempio, come sdoppiamento di personalità), e neanche si propone un sostituto del corpo (come accadrà più avanti quando la Dama del Lago creerà un finto cadavere per inscenare la morte di Tristano), ma si insinua nei termini di immagine reduplicante. Nel testo francese, il motivo ecfrastrico arriva quasi a lambire i territori del mito di Narciso: l'autocompiacimento nel vedere cambiare il proprio ritratto era presente soprattutto nella Ginevra del *Tristan en prose*, colta dal narratore nell'atto di "specchiarsi" nello scudo, quando decide di appenderlo nella propria camera («por savoir se il rejoinsist quant ele assembleroit charnelment a Lancelot»⁴⁰). Lo scudo, nelle sue capacità mimetiche, rimanda ovviamente alla tradizione dello specchio, del *miroir*, che in quanto «lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée»⁴¹. Un accenno a questo motivo si coglie in trasparenza anche nel *Tristano Riccardiano*, dove leggiamo che Tristano:

vide venire una damigella, la quale portava uno iscudo a-collo ed ieravi entro dipinto uno <cavaliere> e una reina. Il kampo iera azzurro e lo <cavaliere> e la reina iera d'oro figurato in vetro, ed iera serrato lo scudo per mezzo, infino a la boca del cavaliere e de la donna⁴².

Nel testo del *Riccardiano* è introdotta una importante precisazione, poiché si riporta persino la tecnica d'esecuzione con la quale sono state realizzate le immagini del cavaliere e della regina. Una lavorazione fatta «d'oro figurato in vetro», quanto meno insolita per uno scudo, che solitamente assolve a una funzione difensiva e necessita dunque di materiali ben più resistenti. Lo stesso Scolari sottolinea in nota come questa osservazione presente nel *Riccardiano* stia a indicare un trattamento del materiale che viene «plasmato, lavorato a somiglianza di vetro (specchio)»⁴³. «La ventura è di vetro, o come 'l vetro, che, quando egli resplende, si speza»⁴⁴, si legge nella traduzione dei *Trattati morali di Albertano da Brescia* di

³⁹ *Ivi*, § XXIX, p. 106.

⁴⁰ *Tristan en prose*, Curtis I, § 414, p. 206.

⁴¹ J. Frappier, *Variations sur le thème du miroir* cit., p. 134.

⁴² *Tristano Riccardiano*, § LIII, p. 113.

⁴³ *Ivi*, p. 384.

⁴⁴ *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, ed. F. Selmi, Bologna, Romagnoli, 1873, L. 2, § 41, p. 135.

Andrea da Grosseto, e infatti anche nel caso della *Tavola Ritonda*, il vetro di questo specchio di cortesia si oscurerà al raggiungimento del culmine dell'avventura cavalleresca.

Ai lettori contemporanei, lo scudo che invecchia e avvizzisce di pari passo con i soggetti della propria rappresentazione non può non ricordare il *Ritratto di Dorian Gray*. Nella *Tavola Ritonda*, come nell'opera di Wilde, il narcisistico riflesso del *Tristan en prose* si fa ritratto. Lo scudo è un *tableau*, che intrattiene con i personaggi che ritrae un rapporto descrittivo. E il movimento tra rappresentazione e rappresentati che si instaura all'interno di questo rapporto diventa per la prima volta biunivoco, bidirezionale: lo scudo muta le proprie sembianze nell'atto di adeguarsi, riproducendole ecfasticamente, alle diverse tappe della vita amorosa dei due protagonisti; a sua volta, lo stesso *medium* fisico che costituisce il supporto tangibile dello scudo subisce nella *Tavola* un mutamento, arrivando ad invecchiare e infine a scolorire completamente, fino a cancellare dalla sua superficie qualsiasi traccia delle figure che aveva ospitato. In questo senso è possibile affermare che lo scudo della *Ritonda* rappresenti un doppio incorporeo dell'amore che lega la coppia: lo scudo non è dotato di vita propria, bensì si limita a replicare, a riflettere, a rispecchiare la verità di un reale diegetico e, in virtù della propria natura di ombra e finzione, cessa di vivere nel momento in cui non gli è più consentito di imitare. L'idea è quella di un ritratto cinetico, che non si accontenta di fornire un'istantanea dei personaggi⁴⁵, e neanche si adagia sul ruolo statico di testimone muto e inerte, ma che aspira a diventare la tela sulla quale si materializza la parabola di un'intera esistenza.

3. Architetture arturiane

Se ci si ponesse in mente di mappare gli sconfinati spazi dell'universo arturiano e di quello tristaniano fusi insieme nella onnicomprensiva geografia del *Tristan en prose*, si otterrebbe una carta interamente costellata di castelli e palazzi. Manieri, regge, rocche, cittadelle, fortezze, roccaforti, tanti edifici quanti sono gli spazi architettonici immaginari in cui la narrazione trova la propria collocazione fisica, talvolta semplicemente chiamati a fare da sfondo, usati come *décors* nei *tableaux vivants* dei duelli, altre volte capaci di tradurre scenari simbolici e paesaggi della mente, dei quali si fanno metafora. Così nel *Tristan en prose* ci si può imbattere nel *Castel Antif*⁴⁶, il cui nome ne tradisce l'antica origine⁴⁷; oppure nel *Château*

⁴⁵ Cfr. R. Trachsler, *Compléter la Table Ronde. Le lignage de Guiron vu par les armoriaux arthuriens*, in «Cahiers de recherches médiévales», 14, 2007, pp. 101-114, che presenta «l'armorial comme la photo instantanée d'un moment précis de l'histoire arthurienne connu de tous» (*ivi*, p. 102).

⁴⁶ *Tristan en prose*, V.II/5, § 31.

⁴⁷ Sull'importanza e sul significato dei nomi dei palazzi nel *Tristan en prose* si veda F. Plet-Nicolas, *La création* cit.

*Felon*⁴⁸, nel *Château du Géant*⁴⁹ o nel *Chastel de la Roche au Jaiant*⁵⁰, che recano la traccia linguistica del proprio fondatore o possessore; nel *Château de la Marche*⁵¹ o nel *Château Marin*⁵², che marcano i luoghi di passaggio; possono essere oscure prigioni, come il *Château du Rochier*⁵³, dove viene imprigionato messer Galehaut, il signore delle Isole Lontane, oppure sedi di importanti tornei, come il *Château aux Pucelles*⁵⁴, o spazi della memoria, come il *Château Nestor*, costruito da Galehaut in ricordo di Nestor de Gaunes⁵⁵.

Sempre presenti sullo sfondo del *Tristan en prose*, spesso nel mondo italiano, da semplici testimoni delle avventure cavalleresche, i castelli e i palazzi vengono risemantizzati e rimodellati al fine di veicolare messaggi ulteriori rispetto a quelli che erano chiamati ad esprimere nel testo francese.

Talvolta queste architetture meravigliose sono creazioni di ingegneria soprannaturale, in cui «la hauteur, l'isolement, la richesse»⁵⁶ diventano gli elementi imprescindibili che si prestano alla rappresentazione del castello meraviglioso. Sarà soprattutto sul terzo elemento elencato da M.-L. Chênerie, quello della ricchezza, che ci si soffermerà nei casi che verranno analizzati, perché i castelli diventano nei *Tristani* italiani delle vere e proprie opere d'arte, attraverso un procedimento di risignificazione che deve obbligatoriamente passare tramite la tecnica efrastica. E d'altronde la penisola italiana si è dimostrata particolarmente incline anche a effettuare una trasposizione dei luoghi dell'immaginario in un'ambientazione reale, in particolare quando il gusto letterario incontrava una committenza disposta a trasferire i modelli culturali nel quotidiano. Si pensi ai ricchi palazzi signorili in cui abbondano gli affreschi e gli arazzi di argomento arturiano e tristaniano. Una delle testimonianze emblematiche di questa tendenza a "tristanizzare" le dimore patrizie si può osservare presso Palazzo Ricchieri a Pordenone⁵⁷, interessante esempio del modo in cui la circolazione libraria e la cultura efrastica potevano incidere sulle forme assunte dal mecenatismo signorile,

⁴⁸ *Tristan en prose*, V.II/9, § 39.

⁴⁹ *Tristan en prose*, V.II/4, § 17.

⁵⁰ *Tristan en prose*, Curtis II, § 458.

⁵¹ *Tristan en prose*, V.II/9, § 92.

⁵² *Tristan en prose*, V.II/5, §§ 118-119.

⁵³ *Tristan en prose*, V.II/1, § 73.

⁵⁴ *Tristan en prose*, V.II/2, § 67.

⁵⁵ *Tristan en prose*, V.II/1, §§ 73-74.

⁵⁶ M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 196, nota 192.

⁵⁷ E. Cozzi (a cura di), *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006; G. Ganzer, L. Battaglia Ricci (a cura di), *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, Treviso, Canova, 2008.

coinvolgendo le potenti famiglie aristocratiche italiane nel duplice ruolo di appassionati lettori e di committenti di opere d'arte per le proprie dimore private⁵⁸.

3.1 Il palazzo della fata Morgana. Lancillotto pittore

Il dialogo tra le diverse arti è al centro delle narrazioni arturiane. I personaggi principali della Tavola Rotonda sono quelli che oggi definiremmo talenti plurimi, in grado di eccellere in diversi domini artistici, e le eclettiche abilità dei cavalieri e delle dame stanno a dimostrazione che il rapporto letteratura-altre arti era stato incamerato e risolto nella letteratura arturiana in termini di convivenza tra diversi versanti culturali.

Tristano e Lancillotto, infatti, non sanno solo tirare di spada, usare lance e scudi, cavalcare con eleganza e grazia. Tristano per esempio è un fine arpista, un musico, che compone, come altri personaggi, dei *lais*⁵⁹. Alcuni manoscritti del *Tristan en prose* presentano accanto al testo del *lai*, anche un vero e proprio spartito musicale, che offriva dunque a chi consultasse il manoscritto la possibilità di mettere il testo in musica⁶⁰. Ed è un vero e proprio *leitmotiv* dell'intera letteratura arturiana l'immagine di Lancillotto pittore che, rinchiuso in un palazzo dalla fata Morgana⁶¹ che vorrebbe costringerlo ad amarla, affresca i muri della sua prigione con pitture che rappresentano i suoi amori con Ginevra⁶². Nel caso della *Mort le roi Artu* addirittura il sovrano della Tavola Rotonda prende pienamente coscienza dell'amore adulterino che lega la moglie Ginevra al fidato Lancillotto proprio osservando gli affreschi disegnati dallo stesso Lancillotto e leggendo le *letres* – oggi diremmo le didascalie – che li accompagnano. Le immagini costituiscono qui un irrinunciabile legame tra diverse sezioni narrative, e senza di esse l'azione non potrebbe procedere. A suo modo artista, anche se costretto all'arte dalla reclusione, Lancillotto usa la pittura per ricostruire un mondo che crede

⁵⁸ Per un quadro sul panorama figurativo della tradizione tristaniana, si veda N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale* cit., pp. 208-224.

⁵⁹ G. Bertoni, *I lais del romanzo in prosa di Tristano*, in «Studi Medievali», 2, 1929, pp. 140-151; E. Baumgartner, *Sur les pièces lyriques du Tristan en prose*, in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, pp. 19-26; Ph. Ménard, *Les pièces lyriques du Tristan en prose*, in C. Lachet (a cura di), *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992*, Lyon, CEDIC, 1994, pp. 35-46; ristampato in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose* cit., pp. 141-161; R. Brusegan, *Les pièces lyriques dans les romans de Tristan italiens. Le lai en Italie au Moyen Âge*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove et M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose* cit., pp. 63-83.

⁶⁰ T. Fotitch, *Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München, Fink, 1974.

⁶¹ Cfr. F. Bogdanow, *Morgain's Role in the thirteenth French Prose Romances of the Arthurian Cycle*, in «Medium Aevum», 38, 1969, pp. 123-130.

⁶² Si può leggere quest'episodio nel *Lancelot* (ed. A. Micha, V, *De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour*, Paris-Genève, Droz, 1980, LXXXVI, 14-23, LXXXVIII, 1-5) e nella *Mort le Roi Artu* (§§ 48-54). Ma il riferimento a questo episodio si può estendere anche al *Tristan en prose* (V.I/1, p. 188).

scomparso e lontano, incanalando il proprio dolore e i propri ricordi in un codice comunicativo in cui le immagini si integrano con le parole.

Vale la pena di soffermarsi ancora su questo episodio, nonostante goda già di una eccellente analisi realizzata da V. Bertolucci Pizzorusso⁶³, per mostrare in che modo il *Tristan en prose* recuperi questa famosa sequenza ecfrastica funzionale alla rappresentazione dell'amore, e che trasformazioni operi la *Tavola Ritonda*.

Il palazzo della fata Morgana, luogo della prigionia "creativa" di Lancillotto, subisce nella *Tavola Ritonda* una profonda modificazione simbolica: come emerge dal confronto diretto con la rappresentazione che di questo palazzo ci viene fornita nel *Tristan en prose*, il palazzo della fata viene infatti trasformato, in una direzione ben precisa, riproponendo i caratteri che connotavano il palazzo di vetro, *topos* dell'"edilizia" feerica che ha i propri ascendenti letterari nei racconti celtici⁶⁴. Alla generica *descriptio* francese, «cilz recéz estoit biax et riches, et sachéz qu'il estoit clox de toutes parz de bons fousséz et a l'entree avoit une porte bele et riche»⁶⁵, corrisponde nella *Tavola Ritonda* un

bellissimo castello e forte, lo quale era tutto murato d'uno bianco marmo, con molte belle finestre di cristallo; ed era tutto merlato di corallo; e le porte erano tutte di metallo; ed era per nome appellato Palaus, del quale era dama la fata Morgana, suora dello re Artus e della Pulcella del Lago⁶⁶.

Di contro allo splendore della *visio* ritondiana, che, come di consueto, investe la descrizione di un'amplificazione iperbolica, avevamo nel *Tristan en prose*, solo nella versione I e non nella II, un ombroso mistero che avvolge questo, come gli altri castelli morganiani, legati al motivo del *celer* connaturato al soprannaturale, che deve di continuo dissimulare la propria presenza, discontinua, ma fondamentale, nel mondo fenomenico:

Cele Morgain sanz faille estoit seur le roi Artus et avoit par le roialme de Logrez plusors hebergiages merveilleusement estoréz, car, quant ele vouloit, ses mesons estoient si celeez par les eschantement qu'elle savoit que, se vos feussiéz tres devant, si n'en puissiéz riens savoir⁶⁷.

⁶³ V. Bertolucci Pizzorusso, *Amor dipinto. Icone della rivelazione amorosa nel Lancelot en prose*, in Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 35-66.

⁶⁴ M.-J. Heijkant, *La Tavola Ritonda*, scrive che «il palazzo di vetro appare in alcuni racconti celtici e può essere messo in rapporto con le dimore celesti descritte nelle estasi sciamaniche. Nella *Folie d'Oxford* Tristano afferma che avrebbe voluto portare Isotta a un palazzo fatto di cristallo» (*ivi*, p. 572). Su questo argomento si può vedere l'intervento di J.-Ch. Payen, *The Glass Palace in the Folie d'Oxford: From Metaphorical to Literal Madness, or the Dream of the Desert Island at the Moment of Exile – Notes on the Erotic Dimension of the Tristans*, in J. Tasker Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 111-123.

⁶⁵ *Tristan en prose*, V.I/1, § 66, p. 182.

⁶⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXX, p. 294.

⁶⁷ *Tristan en prose*, V.I/1, § 65, p. 181.

Se solo un accenno compare nella *Tavola Ritonda* al motivo della camera istoriata in cui Tristano viene tenuto prigioniero («una bella camera, tutta dipinta e storiata, là ove avea due ricche e belle letta»⁶⁸), non così nel *Tristan en prose*, dove si ri-narra, a partire dalle precedenti attestazioni arturiane, quest'episodio di chiara importanza iconografica, che ha il proprio nucleo generatore «nei romanzi di Tristano e precisamente nell'episodio della “Salle aux images” di Thomas»⁶⁹.

Et sachiéz que il jut en une mult bele chanbre et riche, peinte a dames et a chevaliers, et, se aucuns me demandoit qui ces peintures avoit fetez, je diroie misere Lancelot du Lac, qui leanz avoit esté en prison bien un an et demi, les avoit fetez de ces mains. [...] Et sachiéz que, tant con il ot leanz demoré, en la prison ne fu il pas oiseux, ainz i ot portret toz les fez de lui et de la roïne Genievre, et comment il s'en estoit acointiéz, et toutes les chevaleries que il avoit fet ou roialme de Logrez et en autre leu. C'estoit la plus bele chose dou monde a veoir, a ce que il seust deviser les biax fez et les beles chevaleries qui leanz estoient portretez. [...] Et il [Tristan] commence a regarder les portraitures des chevaliers et des dames, et les letrez qui desus estoient, et puis a penser que ce pooit estre. Si n'i ot gairez pensé que il conut que c'estoit le fet monseignor Lancelot du Lac⁷⁰.

Il primo aspetto che va sottolineato di questa rappresentazione del palazzo della fata Morgana nel *Tristan en prose* è dato dall'intervento narratorio («se aucuns me demandoit...je diroie»), che segnala l'intromissione del materiale tratto dal *Lancelot en prose*, e che riassume gli eventi che avevano portato alla realizzazione di quella straordinaria *chanbre peinte*. L'accento nel *Tristan* è posto poi sul pericolo della prigionia, che rischia di far scivolare Lancillotto nella madre di molti vizi, l'ozio. Tale deriva viene scongiurata attraverso una vita attiva che può essere assicurata a Lancillotto dalla pratica dall'arte pittorica. Inoltre qui lo spettatore del capolavoro lancillottesco è Tristano. Il suo rapporto con le immagini è di mera fruizione estetica delle pitture («c'estoit la plus bele chose dou monde a veoir»), ed è ben poco interessato all'aspetto informativo delle immagini, come poteva essere al contrario per il re Artù nella *Mort le roi Artu*. Le immagini parlano al sovrano attraverso un linguaggio emozionale, perché hanno il potere di incrinare la sua fiducia verso la moglie e verso Lancillotto, mentre Tristano le interpreta come un invito a ricercare il senso: grazie all'aiuto delle *letres* che le accompagnano, Tristano arriva a ricollegare le avventure rappresentate al cavaliere che doveva averle compiute prima, e dipinte poi. Quelle immagini che per il Lancillotto del *Lancelot* si armonizzavano in un ciclo illustrativo nel quale riversare una fede assimilabile a quella che si riserva alle icone religiose, impostagli dal servizio che

⁶⁸ *Tavola Ritonda*, § LXXX, pp. 294-295.

⁶⁹ V. Bertolucci Pizzorusso, *Amor dipinto* cit., p. 41.

⁷⁰ *Tristan en prose*, V.I/1, § 68, pp. 187-188.

rende al dio d'Amore, e che per l'Artù della *Mort le roi Artu* erano spie incontrovertibili di una verità impossibile da accettare, per il Tristano del *Tristan en prose* diventano nient'altro che un prodotto artistico, il cui valore risiede nella portata testimoniale delle scene cavalleresche, e del quale la componente amorosa viene del tutto messa tra parentesi.

A questo processo di riscrittura ecfrastica che unisce idealmente il *Lancelot*, la *Mort Artu* e il *Tristan en prose*, la *Tavola Ritonda* non prende parte. O, per essere più precisi, ne trattiene solo una traccia quasi impercettibile («una bella camera, tutta dipinta e storiata»), una sorta di scoria che risulta del tutto inespressiva per chi non conosca la storia del palazzo della fata Morgana attestata nelle altre opere francesi. Il palazzo della fata, però, come si è visto, non migra in modo inerte dal *Tristan en prose* alla *Tavola Ritonda*: qui infatti viene declinato secondo una formula che si potrebbe definire di “eccesso descrittivo”⁷¹, formula che avremo modo di vedere più compiutamente in azione nelle rappresentazioni ecfrastiche che si analizzeranno di seguito. In alcuni di questi esempi, l'intento sarà quello di mostrare come il recupero dell'elemento ecfrastico offerto dalle descrizioni dei palazzi e dai castelli arturiani è possibile nei testi italiani solo attraverso una forma di riproposizione, quasi “caricaturale” nella sua sovrabbondanza figurativa, intrisa degli stereotipi descrittivi in uso nella letteratura italiana coeva. Un esempio, quello del Palazzo della Savia Donzella nel *Tristano Riccardiano*, servirà come introduzione alla raffigurazione del mondo architettonico della *Tavola Ritonda*, in cui, come d'abitudine, la poliedrica mescolanza delle fonti più diverse, muterà di segno lo scenario simbolico proprio ai palazzi francesi.

3.2 Il palazzo della Savia Donzella nel *Tristano Riccardiano*

Dopo aver colto i due amanti in piena flagranza⁷², il re Marco vorrebbe giustiziare Tristano e far rinchiodare Isotta tra i lebbrosi. Tristano, condotto in ceppi al patibolo, riesce all'ultimo a liberarsi e a scappare, mentre Governale con l'aiuto di altri cavalieri libera Isotta dal ricovero dei lebbrosi. Una volta ricongiuntisi, i due amanti devono decidere dove fuggire: mentre, nel *Tristan en prose* e nella *Tavola Ritonda*, è Tristano a proporre di non riparare né nel reame di Logres, né in quello del Leonois perché qui sarebbero riconosciuti e si esporrebbero a troppi pericoli, nel *Tristano Riccardiano* è invece Isotta a prendere l'iniziativa di trovare rifugio in una ricca dimora appena fuori Tintoil, in «uno bello luogo e dilettevole,

⁷¹ È questa l'espressione che usa M. Ciccutto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, a proposito della descrizione nella *Tavola Ritonda* del castello della Dolorosa Guardia, definito sovrabbondante, eccessivo, «caricato per eccesso descrittivo», «vettore immediato di un riconoscimento ecfrastico privo di qualsivoglia retroterra realistico» (*ivi*, p. 56, n. 6).

⁷² Löseth §§ 51-52.

lo quale uno barone di Cornovaglia lo fecie fare per una sua donna la quale molto amava oltre misura, ed ierane molto gieloso di questa sua donna»⁷³. Si tratta del Palazzo della Savia Donzella, nel quale il lettore aveva già avuto modo di imbattersi, poiché qui Meliadus era stato tenuto prigioniero da una damigella che gli aveva fatto perdere il ricordo del proprio regno e della propria famiglia⁷⁴. La descrizione dettagliata di questo palazzo si trova solo nel *Tristano Riccardiano*, dove costituisce un episodio narrativo a sé stante, come segnalato dall'intervento dello stesso compilatore («ma·sse alkuno mi domanderae kome si chiama questa magione e·pperké fue fatta, e io sî diroe»⁷⁵), e dove diventa oggetto di una digressione eziologica, del tutto assente nel *Tristan en prose*. Il narratore del *Riccardiano* si dilunga infatti sulla storia di chi ne ha voluto la costruzione.

E per grande gielosia sî feciegli adificare in quello deserto uno bello palagio, tanto bello che nneuno uomo non ne vide mai neuno più bello. E in questo palagio sî fecie fare molto belle camere e di molto belle dipinture e ssi ci fecie fare di molto begli giardini e ppratora molto belle. Sî che lo barone sî v'andoe a stare in quello palagio cola sua donna, ch'io detto v'òe, lo quale palagio ee lo più bello c'altri potesse trovare⁷⁶.

È la gelosia esasperata del barone di Cornovaglia che lo muove alla edificazione di questo isolato palazzo, trasformato sostanzialmente in una prigione dorata dove rinchiudere la moglie. Il palazzo è denominato, come ci informa il compilatore, la «maggione de la Savia Donzella»⁷⁷, così chiamata perché «ella sapea d'incantamenti più d'altra damigella»⁷⁸. Alla narrazione delle origini, segue il racconto efrastico vero e proprio.

Ma·sse alkuno mi domanderae kome si chiama questa magione e·pperké fue fatta, e io sî diroe che uno cavaliere di Kornovaglia sî la fece al tempo de·rre Felices lo quale si fue padre de·rre Marco. E questo cavaliere si avea una damigella di troppo meravigliose bellezze e iera molto savia damigella. E quando lo cavaliere èbene suo kompimento d'amore ko la damigella, e egli allora fue vie piue innamorato de lei ke nonn-iera dapprima e amavala sî·ffortemente ke a·llui si era tuttavia viso ke quando persona neuna la sguardasse, ke immantenente iglile togliesse. E impercioe k'egli iera kosie geloso, sî si mosse e andoe in questa foresta e·ssi fece fare una magione, la più bella ke·ggiamai fosse veduta, e·ffecela tutta dipignere e·pper see fece fare la sala, là dove mangiavano li due amanti, e per see ierano le camere da dormire la state e·pper see quelle da dormire il verno. E anche sî fece fare una kamera molto bella, e quivi sî fece fare uno molto bello monimento, là dov'egli si dovesse soppellire ambodue loro a la loro morte. E·ppoi sî fece fare molto belle riviere da·ppescare e molto begli prati da mangiare, là dove si sollazzava lo kavalere ko la sua damigella. Ond'io voglio ke voi sappiate ke questa si chiama la

⁷³ *Tristano Riccardiano*, § LXXX, p. 175.

⁷⁴ *Ivi*, § II.

⁷⁵ *Ivi*, § LXXXIII, p. 176.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

magione de la Savia Damigella. E impercioe si chiama la Savia Damigella, impercioe k'ella sapea d'incantamenti più d'altra damigella. E quando fuerono morti ambodue igl'amanti, si·ffuoro soppelliti in questo luogo, cioee in quella kamera ke lo cavaliere avea fatta fare a·ssua vita⁷⁹.

È molto forte la presenza dell'elemento magico: «l'iniziativa di Isotta, l'acqua, il palazzo stesso, posto isolato, dove gli amanti possono godere di una gioia quasi sovrumana, sono tutti elementi tipici dell'amore della fata che insieme all'amore cortese costituisce il cosiddetto amore arturiano»⁸⁰. Ben diversa era la descrizione del rifugio del *Tristan en prose*, la *Roche a la Saige Demoisele*, tratteggiata come «une maison tant cointe et tant bele et tant bien aesiee de fontaines et de vergiers que se vos leantz estiez orandroit, ce vos sembleroit uns paradis terrestres tant est delitables li leus»⁸¹. A proposito di questo luogo, che esibisce indiscutibilmente i caratteri tipici del *locus amoenus*, nel *Tristan en prose* c'è posto anche per una lunga disquisizione tra Tristano e Isotta, che ha paura di andare a vivere in uno spazio sospeso al di fuori del tempo. Teme insomma, per usare le parole di Isotta, che «nos avriens le monde perdu, et li mondes nos»⁸². Tristano dissipa galantemente le angosce di Isotta rispondendo che sarebbe molto felice di un tale isolamento, poiché gli è sufficiente la presenza della sua amata per essere felice. Poco più avanti il *Tristan en prose* ci informa che le ansie di Isotta hanno un fondamento perché, grazie all'incanto che ne ha permesso la costruzione, la rocca può risultare nascosta a occhi indiscreti⁸³. Si insiste dunque molto nel *Tristan en prose* sull'aspetto magico, ma non si fa alcun riferimento alla ragione della sua costruzione, che nel *Riccardiano* sembra risiedere nella gelosia del cavaliere⁸⁴. Allo stesso tempo, nel testo italiano, la presenza di un ricco e particolareggiato corredo di dettagli “pratici” rende più vivida e tangibile la riproposizione degli stereotipati caratteri della dimora feerica. La versione italiana ci offre infatti una interessante rappresentazione del mecenatismo architettonico signorile. Non solo il palazzo è concepito come una casa comoda e accogliente, con stanze intelligentemente ben orientate per l'estate e per l'inverno, ma la sua erezione si inserisce in un progetto organico che comprende, insieme alla scrupolosa planimetria dell'interno, anche la pianificazione degli spazi esterni. Inoltre, se il palazzo è destinato ad accogliere gli amanti nella loro vita terrena, il previdente barone di Cornovaglia organizza anche gli spazi della vita ultraterrena, progettando un monumento funebre. Ubicata nello

⁷⁹ *Ivi*, § LXXXIII, pp. 176-177.

⁸⁰ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 112.

⁸¹ *Tristan en prose*, Curtis II, p. 148.

⁸² *Ivi*, p. 149.

⁸³ *Ivi*, p. 150.

⁸⁴ Cfr. P. Cherchi, *A Dossier for the Study of Jealousy*, in D. A. Beecher, M. Ciavolella, *Eros and Anteros* cit., pp. 123-134.

stesso luogo che aveva fatto da sfondo all'amore della coppia, la camera matrimoniale contiene infatti anche la tomba degli amanti, che è naturalmente il doppio di quel monumento funebre nel quale saranno sepolti insieme Tristano e Isotta nella conclusione del romanzo.

Ad un livello di organizzazione narrativa, il *Tristano Riccardiano*, con questa scena ecfraistica, intende anche spostare la costruzione del Palazzo al tempo degli antenati di Tristano e del re Marco: il cavaliere è un cavaliere di Cornovaglia⁸⁵, del quale, come di quasi tutti i Cornovagliesi, si sottolinea l'infimo e spregevole comportamento. Il suo amore perfetto è infatti inficiato da questo eccesso di gelosia, che corrompe la bellezza del luogo e la ricercatezza della perfezione formale⁸⁶, l'armonia tra gli interni e gli esterni, e tra i diversi ambienti della casa, trasformandolo in una sorta di prigione d'amore, un mondo del tutto autosufficiente e chiuso all'esterno, al riparo da eventuali attacchi. La funzione alla quale la digressione ecfraistica si presta nel *Tristano Riccardiano* sarà insomma principalmente quella di mostrare le radici "indigene" della viltà di Cornovaglia, i primi germi di quel decadimento del popolo pavido della cavalleria, situandoli precocemente già al tempo del re Felice, nonno di Tristano. Lo stesso Marco sarà tentato varie volte dal desiderio di adottare lo stesso stratagemma, ma la clausura di Isotta, più volte nel corso del romanzo rinchiusa in una torre, non gli consentirà di riportare una vittoria definitiva su Tristano. E questa sconfitta dell'amore vile cornovagliese sarà testimoniata proprio dal fatto che il luogo-metafora della gelosia d'amore sarà violato dal soggiorno dei due amanti fedifraghi, sfuggiti al controllo di un marito inadeguato. «La gran foresta deli Amorosì»⁸⁷, come viene originalmente definita dal *Tristano Veneto*, diventa nel *Tristano Riccardiano* il luogo dell'ambiguità del sentimento amoroso, venato com'è dal desiderio di possesso e dall'asfittica prigionia nella quale si rischia di rinchiodare l'essere amato. Ecco perché anche l'esperienza di isolata felicità di Tristano e Isotta, impossibile come quella che li aspetta alla Gioiosa Guardia, avrà vita breve.

3.3 Il «Palagio meraviglioso del Gran Disio»

Scrivono Brunetto Latini nella *Rettorica*, parafrasando Cicerone: «dice Tulio che inventio è quella scienza per la quale noi sapemo trovare cose vere, cioè argomenti necessari – e nota

⁸⁵ Va detto che nelle traduzioni spagnole, cioè nel *Cuento de Tristan de Leonis* e nel *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas*, è la Savia Donzella a far costruire il palazzo.

⁸⁶ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 311, nota 215: «il motivo del giardino è proprio del *Tristano Riccardiano*. Il giardino non si pone, come luogo di vanità, in contrasto col deserto, luogo di vera salvezza, come avviene per esempio sull'affresco di un pittore sconosciuto nel Camposanto di Pisa [...], ma i due luoghi si completano».

⁸⁷ *Tristano Veneto*, § 328, p. 293.

“necessarii”, cioè a dire che conviene che pure così sia – e sapemo trovare cose verisimili»⁸⁸. Anche la *Tavola Ritonda*, che pure, a differenza dello sponitore di Latini, non sente il peso dell’adesione al principio della verosimiglianza, si rivolge però alla *inventio* per poter procedere con maggiore efficacia nel raggiungimento del proprio obiettivo di trasformare i palazzi tristaniani in nuovi scenari di un progetto simbolico, tanto coerente e ampio da coinvolgere anche gli spazi scenici.

In una delle sue numerose avventure nel reame di Logres, Tristano incontra una damigella presso una *tor che estoit fort a merveilles*⁸⁹. Di questa torre il *Tristan en prose* non ci fornisce alcuna descrizione. È semplicemente un luogo d’appoggio, il necessario scenario sul quale occorre che si stagi la vicenda. La torre comincia a diventare qualcosa di più già nel *Tristano Riccardiano*, dove si narra di un «palagio con molte porte, e davanti a lo palagio si [avea] uno prato molto be[llo] ed iera tutto murato e nel mezzo si era uno pino molto bello; ma appresso a questo pino si avea una fontana molto bella e dilettevole»⁹⁰. Il *Tristano Riccardiano* fornisce una rappresentazione piuttosto convenzionale dello scenario della vicenda, ma già mostra un aurorale tentativo di allargare il respiro della descrizione. La *Tavola Ritonda* si incammina con maggiore decisione lungo la direzione indicata dalla seppur scarna amplificazione riccardiana, investendo la descrizione del palazzo di una luce efrastica che fino a quel momento non aveva posseduto.

Il luogo testuale in cui attuare questa amplificazione prevede la stessa damigella in difficoltà che implora tra le lacrime l’aiuto di un cavaliere errante. La *Tavola Ritonda* comincia a preparare l’atmosfera che ci condurrà alla scoperta di un palazzo del tutto inedito nei testi precedenti con dettagli fiabeschi che non si ritrovano altrove. Tristano giunge in una valle molto scura e tenebrosa, in cui la vegetazione è così fitta e folta da impedire alla luce di penetrare, e dove vivono bestie pericolose. Sembra quasi essersi perso, ma non vuole tornare indietro. Incontra quindi la damigella tutta scapigliata, che si lamenta a gran voce. Tristano le chiede quale sia il motivo del suo dolore, ma la damigella non risponde immediatamente alla domanda di Tristano. Le preme più far sapere di chi va in cerca: «sacciate ch’io vado cercando messer Lancialotto, o Palamides, o Prezzivalle: e a quest’avventura richiede troppo prode cavaliere»⁹¹. Tristano afferma di voler andare in soccorso della damigella e per convincerla di essere all’altezza della triade di nomi eccellenti, deve per forza vantare le proprie capacità, tanto che il compilatore si sente in dovere di giustificarne la supponenza e

⁸⁸ Brunetto Latini, *La Rettorica*, p. 73.

⁸⁹ *Tristan en prose*, Curtis III, p. 215.

⁹⁰ *Tristano Riccardiano*, § CXCV, p. 300.

⁹¹ *Tavola Ritonda*, § LIX, p. 221.

l'ostentazione, più volte denigrata nel corso del romanzo. «E, nel vero, messer Tristano fece qui con la dama uno grande vantarsi e dire molto alto, acciò che la dama avesse sicurtà, e si movesse a metterlo a questa avventura; chè per altra cosa nollo faceva. Molto dice lo conto che Tristano si fae d'uno grande vantare»⁹². Sono proprio questi eccessi informativi e delucidativi, posti a tutela della buona immagine dell'eroe indiscusso, a funzionare come chiare spie dell'immissione di qualcosa di diverso dal solito materiale francese. Così è nuovamente il narratore ad intervenire per spiegare le ragioni del pianto della damigella: «ma se alcuno [m]i domanda perchè la donzella piangeva, dirò: per lo re Artus, qual' era in caso di morte»⁹³, e perché a causa della scomparsa del sovrano «nello dì d'oggi intervverrà lo maggiore dannaggio che intervenisse da poi che la Tavola Ritonda fue edificata»⁹⁴. Cavalcando al fianco della donzella attraverso quella fitta selva misteriosa, Tristano arriva in una valle nella quale si erge il ricco palazzo: un «ricco palagio, e bello e forte e dilettevole»⁹⁵, circondato da quattro monti altissimi, e in cui la vegetazione cresce incredibilmente lussureggiante. Vi sono grandi giardini e alberi imponenti, dalle dimensioni gigantesche, «chè lo minore che vi era, sì era lungo più di centosessanta piedi: e quivi non v'arrivava niuna persona»⁹⁶. La descrizione della foresta è naturalmente vergata all'insegna della dismisura: la fertilità e l'abbondanza di questo luogo sembrano essere incontrollabili, a dimostrazione che cominciano ad agire nella memoria poetica del compilatore collegamenti con le varie rappresentazioni del paradiso terrestre, dell'*hortus* del Veglio della Montagna, del giardino-paradiso, e delle diverse immagini utopiche dei luoghi delle delizie.

Di questo passaggio ecfrastrico è necessario riportare la descrizione per intero, per non sacrificare nessun dettaglio illustrativo:

E cavalcando in tale maniera, Tristano e la donzella, per uno picciolo sentiero della detta selva, eglino arrivarono a uno ricco palagio, e bello e forte e dilettevole, lo quale era in una grande valle del deserto, e circondato d'intorno da quattro monti molti altissimi, gli quali erano pieni di grandi giardini e alberi grandissimi; chè lo minore che vi era, sì era lungo più di centosessanta piedi: e quivi non v'arrivava niuna persona; tanto era questa foresta spessa e folta, e la valle v'era scura e pericolosa: circondato d'intorno da uno grandissimo fiume. E lo palagio che era in mezzo⁹⁷ della grande valle, era lo maggiore e lo meglio murato d'intorno intorno d'uno marmo bianchissimo; e lo palagio era quadro, per ogni faccia, seicentosessantasei piedi; ed era alto mille; e aveva dentro più di centocinquanta camere. E a ogni cantone del palagio, aveva una forte torre di diamante; e

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ivi*, § LIX, p. 222.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ La tecnica seguita nella *descriptio* è molto precisa e segue un progressivo spostamento della macchina da presa del narratore dagli esterni verso l'interno.

nel mezzo del palagio, avea una torre tutta di metallo; e in ogni parte avea diece finestre di fine corallo; e in cima a ogni cantone della torre, sì avea uno carboncello, che rendeva sì grande splendore per le contrade, come continuo v'ardesse quattrocento lumiere. E alla intrata della torre, avea una porta, la qua' era tutta di diaspro: chè chi stava dentro, essendo serrata, chiaramente di fuori egli vedeva; ma quegli di fuori, niuna cosa vedevano dentro. E nello mezzo del palagio, avea la più gentile camera; che tutti gli usci erano tutti di ibano vergato e d'arcipresso, che'l fuoco non gli avrebbe arso niente; e lo spazzo era tutto di granato, d'arnicolo e di topazio, che molto molto riluceva: nè mai doglia di sue reni l'uomo sentire non poteva niente: e quando l'uomo era dentro, tutto si vedea d'innanzi come di dietro. Ed eravi uno letto molto bene corredato d'ogni maniera che fosse al mondo; chè la coltre e coltrice e lenzuoli sì erano di grande sanitate per le grandi cose che dentro v'erano e intorno lavorate. V'era una cortina, nella quale erano immagini intagliate di dame e di damigelle, e di cavalieri e di donzelli, i quali, veramente eglino parevano vivi di vera carne umana, tutti ignudi; e quale di loro abbracciava e quale baciava; e alcuna sedeva e alcuna stava ritta; e tale si giaceva, prendendo di piacere assai e diletto, e cosìe dilettrandosi in ogni maniera che amore comanda. E vedendo quelle figure, non sarebbe stato uomo tanto onesto, che sua volontà avesse potuta rifrenare. Ed erano in quella cortina più di quattrocento campanelle d'oro fino; sicchè, tirando una catenella d'ariento, per tutta quella valle pareva che risonasse. E nella sala della detta torre, avea una cucciorella che, al suo latrare, correvano al palagio tutte le fiere che erano per quella valle. E in capo della sala, erano incatenati due lioni, e a presso due dragoni: e intorno al palagio, avea uno parapetto, tutto di metallo; e la torre era alta, sopra tutte l'altre mura, cento piedi. E in questa valle sì era una peschiera, la quale avea d'ogni maniera pesci che menzonare si possono⁹⁸.

Se qualche riferimento alle pietre preziose e alle loro proprietà può essere ravvisato anche nel *Tristan en prose*⁹⁹, non esiste però nel testo francese una scena simile a questa della *Tavola Ritonda*, in cui un palazzo o un qualsiasi altro oggetto venga così intensamente trasfigurato grazie al ricorso al simbolismo dei lapidari. Guardare a due dei lapidari medievali che circolavano in Italia, probabili riscritture dei trattati mineralogici più diffusi quali il *De lapidibus* del vescovo Marbodo o il XVI libro del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, può essere utile per comprendere quali erano i testi scientifici dal quale il compilatore toscano poteva trarre informazioni che sarebbe difficile spiegare altrimenti¹⁰⁰. Come modelli per il confronto si assumeranno quindi il cosiddetto *Lapidario estense*,

⁹⁸ *Tavola Ritonda*, § LIX, pp. 222-223.

⁹⁹ C.-A. Van Coolput, *Aventures querant* cit., p. 184, e relativa bibliografia.

¹⁰⁰ V. Gontero, *Un syncrétisme pagano-chrétien: la glose du Pectoral d'Aaron dans le Lapidaire chrétien*, in «Revue de l'histoire des religions», 4, 2006 (URL: <http://rhr.revues.org/5212>), nel quale, tra le altre cose si sottolinea lo sviluppo di una «littérature didactique dont le but est d'expliquer et d'expliciter ce va-et-vient exégétique: les encyclopédies, à l'ambition totalisante; les bestiaires et les lapidaires, dont l'exégèse se limite aux domaines animal et minéral. La tradition lapidaire des XII^e et XIII^e siècles présente trois types de textes: 1) les lapidaires magiques ou astrologiques, qui étudient les gemmes dans leurs rapports avec les métaux et les planètes; 2) les lapidaires scientifiques, qui donnent leurs vertus, dans la lignée du *De Lapidibus* de Marbode de Rennes, qui constitua, pour le Moyen Âge, "le code anonyme de la minéralogie médicale et phylactérique"; 3) les lapidaires chrétiens».

traduzione di area veneta del XIV secolo, e il suo equivalente toscano dell'inizio del Trecento, il cosiddetto *Libro de le virtudi de le pietre preziose*.

La *Tavola Ritonda* si mette a lavorare con le pietre e con le parole per l'edificazione letteraria del Palagio Meraviglioso del Gran Disio. E d'altronde non c'è da stupirsi di questo utilizzo, giacché «per proverbio antigamente se disse che in le prete et inele parolle et inel'erbe si sonno le vertute»¹⁰¹. L'*incipit* del *Lapidario estense* si apre sul *topos*, diffuso nei lapidari, del potere che gli elementi naturali, e in particolare le pietre e le erbe, condividerebbero con le parole: un potere magico, in grado di influire sulla realtà delle cose, e di modificarle nella loro struttura più profonda. Come il pane e il vino si trasformano nel corpo e nel sangue di Cristo attraverso la benedizione dell'officiante, come i notai hanno l'autorità di garantire con le loro carte la validità dei negozi giuridici, trasformando così i *dicti* in fatti, e così come alle parole è affidato il compito di intrecciare il tessuto sociale, attraverso legami di amicizia o di ostilità, la stessa duttilità e ampiezza d'utilizzo si riscontra anche nelle pietre, le quali, «sì com'è varietate in le parole, ch'è altre che conduse alegreza et amore et altre induse grameza et odio»¹⁰². Il lapidario trevisano riconosce alle pietre anche una valenza estetica, un carattere ornamentale, attributi che non vanno però mai disgiunti dalle virtù portentose che i minerali posseggono: «le petre adorna li vasegeli e li instrumenti, ch'elle fu metute in le vestimente et aiuta quegli che lle porta cun sì, segundo cum' se convene, da multi pericoli et induse multe gratie. Unde perciò gli zentilli omini e gli richi sì lle richere e sì lle portano per questo entendimento, tuto che no gle çiove quel ch'egli crede»¹⁰³. Non è solo un vezzo aristocratico, quello di impreziosire il proprio abbigliamento di gioielli, ma nasconde anche il preciso obiettivo da parte dei grandi signori di difendersi dai mali e di trarre giovamento dalle virtù delle pietre preziose, spesso vanificato, soggiunge l'estensore, dall'ignoranza delle loro reali proprietà. Al compilatore del lapidario fiorentino sembra invece premere soprattutto che del contenuto del suo libro si faccia un buon uso, perché «le buone cose si deono manifestare ai buoni, acciò che la bontade de le buone cose debbia crescere, et ai buoni le cose sieno tenute più care. Et imperciò le care pietre si debbono tenere care»¹⁰⁴. Sulle pietre convergono dunque riflessioni di tipo medico, morale, estetico, ed esoterico: la conoscenza delle loro proprietà andrà impiegata correttamente al fine di servire sempre il bene, a differenza dell'uso che ne fanno certi agiati signori che le rendono un accessorio di

¹⁰¹ *Lapidario estense*, p. 138.

¹⁰² *Ivi*, p. 139.

¹⁰³ *Ivi*, p. 140.

¹⁰⁴ *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, pp. 309-310.

moda finalizzato a ostentare la propria ricchezza, dimentichi che alle pietre, come alle parole, sono possibili infiniti prodigi.

La *Tavola Ritonda* recupera le stratificate riflessioni antiche e medievali intorno al mondo della mineralogia. Le conoscenze trasmesse dai lapidari non le forniscono solo i luccicanti e preziosi materiali che le servono ad arricchire la descrizione di un palazzo. Se ne appropria anche per conferire all'“oggetto”, che rende vividamente visibile sulla pagina, un orientamento magico-soprannaturale, in cui il suo offrirsi al compiacimento estetico del lettore si coniuga anche con una pretesa di scientificità¹⁰⁵, una rivendicazione “naturalistica” che era del tutto assente nelle digressioni sui palazzi fatati del *Tristan en prose*.

Per poter comprendere in che modo il dato scientifico si integri a quello letterario sarà necessario passare in rassegna le pietre che ornano allora il Palagio Meraviglioso del Gran Disio, mettendone a confronto i caratteri che vengono attribuiti loro dalla *Tavola Ritonda* con quelli consolidatisi nella tradizione dei lapidari.

Innanzitutto, «in cima a ogni cantone della torre, sì aveva uno carboncello, che rendeva sì grande splendore per le contrade, come continuo v'ardesse quattrocento lumiere». Una delle caratteristiche più importanti è infatti la straordinaria luminosità del palazzo, che è possibile grazie alla presenza del carboncello, «pietra preziosa dotata di intensa luminescenza di colore rosso»¹⁰⁶. Questa pietra nella *Tavola Ritonda* torna anche in altri punti, per esempio ad ornamento della corona di Isotta, come simbolo di regalità: «e appresso, si pone in testa una corona fatta tutta a oro, e méssavi a pietre molto preziose, con tree carboncelli suso coricativi, che, da poi ch'era notte scura, rendeano sì grande splendore, che ne sarieno state bene alluminate trecento dame e altrettanti cavalieri»¹⁰⁷. In questa seconda occorrenza si sottolinea proprio la capacità del carboncello di rischiarare la notte e di instaurare un'atmosfera di luce perenne, lo stesso aspetto che viene sottolineato nel *Lapidario estense* che definisce il carboncello «la megior petra luce di nocte et in ciascun luogo scuro. [...] e rende grandissima luce de nocte inell-loco ch'ella sè. [...] E no ha-'ltre vertute se nno che luce de nocte»¹⁰⁸.

La porta all'ingresso della torre è invece fatta di diaspro, «chè chi stava dentro, essendo serrata, chiaramente di fuori egli vedeva; ma quegli di fuori, niuna cosa vedevano dentro». Il

¹⁰⁵ T. Gregory, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1992, pp. 78-79: «non c'è limite preciso tra reale e irreali ove la creatività di una mentalità simbolica costituisce il proprio oggetto conferendogli significato e intelligibilità e dove la “natura” degli oggetti non è nella loro concretezza fisica ma nell'esser simbolo di una realtà trascendente e di insegnamenti morali: al limite il simbolo distrugge la natura e vi si sostituisce. I *Lapidari* e i *Bestiari* medievali – con le loro illustrazioni miniate e con le loro trasposizioni pittoriche e scultoree – sono certo l'espressione estrema, e per certi versi più matura, di questo atteggiamento; ma la stessa mentalità simbolica ispira tutta una larga e prevalente tradizione esegetica e i trattati sulla “natura delle cose”, dalla Patristica all'alto Medioevo».

¹⁰⁶ TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>), s.v. *carboncello* (1).

¹⁰⁷ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 364.

¹⁰⁸ *Lapidario estense*, p. 153-154. Cfr. *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, p. 310.

diaspro è una pietra preziosa di diversi colori, una varietà del quarzo. Sia il *Libro de le vertudi de le pietre preziose*¹⁰⁹ che il *Lapidario estense*¹¹⁰ sono concordi sul fatto che ne esistano di diversi tipi, e che a questa varietà di specie corrisponda anche una pluralità di poteri: il diaspro agevola la coagulazione del sangue, combatte la febbre, è utile per il parto, scaccia gli incubi notturni, aiuta a curare le piaghe, induce alla castità. Né in un testo né nell'altro si fa però riferimento alla trasparenza che la *Tavola Ritonda* sottolinea come caratteristica più importante del diaspro. In questo caso prevale la volontà di descrivere una dimora fiabesca, in cui la trasparenza è in realtà solo parziale. D'altronde non va dimenticato il sogno di Tristano, che si può leggere nelle *Folies Tristan*, del palazzo sospeso fra le nuvole dove egli dichiara al re Marco di voler condurre Isotta¹¹¹, il cui modello mitico «va sicuramente ricercato nelle torri o nelle città di vetro, nelle camere cristalline o solari, nei castelli aerei di cui pullula la mitologia celtica e che raffigurano in ultima analisi l'Altro Mondo, il Mondo dei Morti o degli Dèi»¹¹². Il diaspro nella *Tavola Ritonda* consente una piena visione sul mondo esterno a chi soggiorni dentro il palazzo, ma mostra anche una evidente impermeabilità e impenetrabilità degli sguardi esterni verso il suo interno¹¹³. Su ognuno degli angoli del palazzo si erge inoltre una torre costruita di diamante. La presenza di questa pietra rende il palazzo una fortezza inespugnabile¹¹⁴. «Lo spazzo era tutto di granato, d'arnicolo¹¹⁵ e di topazio, che molto molto riluceva: nè mai doglia di sue reni l'uomo sentire non poteva niente: e quando l'uomo era

¹⁰⁹ *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, p. 313 e p. 321.

¹¹⁰ *Lapidario estense*, p. 159.

¹¹¹ Su questo palazzo, vedi F. Zambon, *Tantris o il narratore sciamano*, in «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 307-328, in particolare le pp. 320-1 e bibliografia alla nota 27, p. 320, mentre per le fonti celtiche del palazzo tristaniano cfr. nota 29 p. 321.

¹¹² *Ibidem*: «La *sale de veir* o la dimora celeste delle *Folies Tristan* rappresenta il luogo paradisiaco o il non-luogo in cui avviene l'unione impossibile dei due amanti e si realizza la loro perfetta felicità».

¹¹³ A proposito del diaspro, sarà interessante notare come anche il *Tristano Panciatichiano* e il *Tristano Veneto* amplifichino i dettagli mineralogici presenti nel *Tristan en prose*. Un episodio che costituisce un buon campo di prova è la descrizione della tomba del principe Galeotto (Löseth § 550). *Tristan en prose*, V.II/9, p. 202: «chele tombe estoit d'or, plainne de pierres precieuses con de saphirs et d'esmeraudes et de rubis et d'autres riches pieres». Cfr. *Tristano Panciatichiano*, § 539, p. 728: «Quella tomba era tutta piena d'oro e di pietre pretiose, di qualunque nel mondo trovare si potessero, sì come çaffini e ismiraldi e di diamanti e di rubbini e [di] diaspri e di carbonchi e di molte altre pietre assai ricche», e *Tristano Veneto*, § 602, p. 552: «Et senza falo quella sepultura de Galeoto era sì richa et sì maraveiosa che zià mai non fuo sì richa né non serà: la volta de quella archia era tuta d'oro et plena de plui riche piere preciose del mondo, como de safrir et de smeraldi e de diamanti et de rubini et de carboni et de iaspes e de altre piere molto ricche».

¹¹⁴ Del diamante, i lapidari mettono in luce soprattutto la durezza esemplare. *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, pp. 311-312: «Ne la terza Yndia, la qual è detta sezaia, sì nasce la preziosa generazione del diamante, nato de' metalli. [...] E quasi sono quattro generazioni di diamanti; e nascono in diversi luoghi; et ad amare sì anno iguali virtude; e tragono il ferro a te, la quale cosa fae la calamitra, se non vi fosse il diamante presente; ma se il diamante e la calamita fossero presenti, lo diamante trae più fortemente il ferro a sè. E molto vale ne l'arte magica». *Lapidario estense*, p. 154: «diamante è una petra negregna et è pontuta. E vole-sse tegnire in fero e dal lato sinistro. E ha questa vertute, ch'el è sì forte ch'el fora e tagla onni petra. E non se poe rumpere se nno in sangue caldo di beco com'el esse della golla».

¹¹⁵ TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>), s.v. *arnicolo*. Il TLIO sottolinea che il significato di questa parola non è noto, però ipotizza, sulla base dell'unica attestazione che riporta che è tratta appunto dalla *Tavola Ritonda*, che si tratti di una pietra preziosa.

dentro, tutto si vedea d'innanzi come di dietro». La combinazione dei poteri di queste diverse pietre preziose consente di annullare qualsiasi dolore renale, e, nuovamente, opera una distorsione della *visio* di chi si trova al suo interno: chi sta dentro il castello ha la facoltà di vedere se stesso davanti e dietro contemporaneamente. In questo la *Tavola Ritonda* sembra accostarsi al dettato del *Libro de le vertudi*, in cui si legge che «topatio è pietra altissima e virtuosa, e di giallo colore. Et àno cotale conoscenza quelli che diritti sono, che mirandovisi l'uomo entro, il volto de l'uomo mostra il mento di sopra e la fronte di sotto dal volto»¹¹⁶. Tale capacità è confermata anche nel *Libro di varie storie* di Antonio Pucci che, nel descrivere la «mastra sedia» che era stata fatta costruire da Ciro di Persia con sette tipi di pietre preziose¹¹⁷, scrive che il «topazio è tanto chiaro che chi 'l guarda fiso vede se medesimo col capo di sotto, a dimostrare che'l signore de' considerare il cadere della dignità»¹¹⁸. Pucci fornisce dunque una considerazione ulteriore nell'analisi dell'impiego della tecnica efrastica nella descrizione del Palagio Meraviglioso. L'inversione dei riferimenti spaziali (sopra/sotto, davanti/dietro) provoca anche una diversa percezione del ventaglio di possibilità che si aprono a chi varca la soglia del Palagio Meraviglioso: qui, in un luogo in cui regnano la magia e le arti della negromanzia, i gradini della scala sociale possono subire un sovvertimento. Le particolari distorsioni della percezione visiva di cui si può cadere vittima nel palazzo tradurranno probabilmente, anche nel caso della *Tavola Ritonda*, l'abbandono della normale posizione sociale che si occupa lontano da questi luoghi simbolici.

Naturalmente è cosa nota che la tradizione italiana offra altre rappresentazioni letterarie di palazzi dal valore altamente metaforico, e che dunque la *Tavola Ritonda* non rappresenti l'unico caso isolato di utilizzo efrastico delle proprietà delle pietre preziose, ma che anzi si inserisca in una precisa tendenza a investire di simboli anche le architetture. Per esempio, nel viaggio allegorico e didattico che Bono Giamboni compie nel *Libro de' Vizî e delle Virtudi*¹¹⁹ (1292 ca.), tra le innumerevoli battaglie che la Fede Cristiana deve ingaggiare contro i propri nemici, storici e recenti, il narratore trova lo spazio anche per dipingere l'arrivo presso «l'albergheria de la Fede Cristiana»¹²⁰, «un palagio molto grande, le cui mura eran tutte di diamante, lavorate sottilmente ad oro e con buone pietre preziose»¹²¹. Altro dettaglio rilevante

¹¹⁶ *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, p. 317.

¹¹⁷ Pucci sta qui riscrivendo e abbreviando l'*Historia de preelis*, che utilizza come fonte per la sua sezione sulle gesta di Alessandro. Ma, come sottolinea A. Varvaro, *Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, in «Filologia Romanza», 4, 1957, pp. 148-175; 362-388, la descrizione simbolica del trono di Ciro è da attribuire alla sua curiosità e al suo interesse moraleggiante (*ivi*, p. 158).

¹¹⁸ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 85.

¹¹⁹ Bono Giamboni, *Il Libro de' Vizî e delle Virtudi*, ed. C. Segre, Torino, Einaudi, 1968.

¹²⁰ *Ivi*, § XV, pp. 31-33.

¹²¹ *Ivi*, p. 32.

del palazzo della Fede di Bono Giamboni è quello che il protagonista dice alla Filosofia, che gli chiede cosa pensi del palazzo:

Questa è tanto meravigliosa e bella, che mi pare una de le magioni di paradiso, c'ho già udito a' frati molte volte predicare -. Ed ella disse: - Questo è il tempio che ad onore di Dio edificò Salamone; e avegna che non sià così bello come sono le magioni di paradiso, vo' che sappi che questa è fatta a similitudine di quelle¹²².

Più che ipotizzare una non meglio documentata conoscenza da parte del compilatore della *Tavola Ritonda* dell'opera di Bono Giamboni, andrà sottolineato quello che C. Segre¹²³ riporta nella nota alla sua edizione del *Libro de' Vizi e delle Virtudi*. Il prototipo architettonico al quale è da far risalire l'albergheria della Fede Cristiana si ritrova infatti nel modello della Gerusalemme celeste che si legge nell'*Apocalisse di Giovanni* (21, 18-21)¹²⁴:

E la edificazione delle mura era di pietra di iaspide; e la città, auro mondo, simile al vetro mondo. E li fondamenti del muro della città, ornati di ogni pietra preziosa. È il fondamento primo, iaspide; il secondo, zaffiro; il terzo, calcedonio; il quarto, smeraldo; il quinto, sardonio; il sesto, sardio; il settimo, crisolito; l'ottavo, berillo; il nono, topazio; il decimo, crisopraso; l'undecimo, iacinto; il duodecimo, ametisto. E dodici porte dodici margarite sono per ciascheduna; e caduna porta era una margarita; e la piazza era oro mondo, a modo [di] vetro perlucido¹²⁵.

Vero e proprio catalogo di pietre preziose, questo passo dell'*Apocalisse* si presta probabilmente a costituire uno dei modelli che la *Tavola Ritonda* doveva avere in mente. Questa ipotesi sembra confermata anche dalla riproposizione nella *Tavola Ritonda* della base quadrata della città celeste (*Apocalisse*, 21, 16-17):

E la città è posta in quadro, e la larghezza sua è tanta quanto la lunghezza; e misurata è la città con la canna d'oro per stadii dodici milia; e la lunghezza e la larghezza e l'altezza sono uguali. E misurato è il muro cento quaranta quattro cubiti, mensura di uomo, la quale è di angelo¹²⁶.

Il quattro è infatti un numero straordinariamente frequente nella *Tavola Ritonda*, sia quando entra come dettaglio nelle rappresentazioni quantitative di qualche oggetto, sia

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Il mondo dei lapidari medievali cristiani è legato all'*Apocalisse*: «ces lapidaires chrétiens décrivent essentiellement les douze pierres mentionnées dans la Bible, sur le pectoral (ou rational) d'Aaron dans l'*Exode* ou dans la description de la Nouvelle Jérusalem dans l'*Apocalypse* de saint Jean» (M. Salvat, *Du pectoral d'Aaron aux lapidaires médicaux, l'infini pouvoir des pierres*, in D. Hüe (a cura di), *Nature et Encyclopédies*, Actes du Colloque d'Alençon, 6-7 avril 1991, Paris, Association Diderot, l'Encyclopedisme & Autres, 1991, pp. 205-218).

¹²⁵ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, ed. C. Negroni, X (*Le Lettere Apostoliche e l'Apocalissi*), Bologna, Romagnoli, 1887, p. 560.

¹²⁶ *Ibidem*.

quando opera una funzione strutturante nell'organizzazione del discorso, che spesso, nelle sezioni che il compilatore si ritaglia per dare voce alle proprie riflessioni, si divide in quattro parti. Per restare su questo passaggio, la foresta in cui si erge il palazzo è circondata da quattro monti altissimi, la base dello stesso palazzo risulta essere quadrata¹²⁷, le sue torri quindi sono quattro, modello che, come vedremo, verrà riproposto in chiave profana all'interno dell'edificio dove la cortina del letto con i disegni erotici presenterà quattrocento campanelle. Ma la precisione numerica di questa scena caratterizzata da un ipertrofico descrittivismo si allarga a fornire le misure ideali della città, vista in uno sguardo organico che comprende sia la struttura architettonica in sé sia gli elementi dell'ambiente naturale circostante. Del Palagio Meraviglioso si dice infatti che è circondato da alberi alti 160 piedi, l'altezza totale raggiunge i mille piedi, e al suo interno si possono contare 150 camere. Fin qui l'ossessiva precisione potrebbe tentare, come avveniva anche presso l'Evangelista, di farsi sinonimo di armonie che si cerca di percorrere attraverso l'imposizione agli oggetti di equilibri numerici ben precisi. Ciò che lascia sconcertati è il fatto che della struttura portante a pianta quadrata del Palagio Meraviglioso si affermi che misura 666 piedi per lato. Il 666 non è certamente un numero che può lasciare indifferente il lettore medievale: è questa la fatidica cifra che nell'Apocalisse, e da qui poi nella tradizione medievale, verrà associata all'immagine dell'Anticristo, sulla scorta di quanto si può leggere a proposito della descrizione della bestia dalle dieci corna e dalle sette teste, descritta proprio in *Apocalisse*, 13. Si veda in particolare *Apocalisse* 13, 18: «Qui è la sapienza. Chi ha intelletto computi il numero della bestia. È il numero dell'uomo; e il numero suo sì è secento sessantasei»¹²⁸. I numeri non hanno dunque qui nella *Tavola* unicamente un valore iperbolico, e non funzionano solo come strumenti di una retorica della dismisura rappresentativa, ma possono fornire anche un'importante *clavis lecturae* per comprendere l'intenzione del compilatore toscano nella intromissione di questa scena. I numeri amplificano allora l'ambiguità di una descrizione in cui, anche se in un modo molto celato, gli elementi poco rassicuranti di un soprannaturale declinato a contatto con il demoniaco si fondono con la tranquillizzante e irenica rappresentazione del Palagio come di un paradiso terrestre¹²⁹: «ed era quello luogo lo più dilettevole che fosse al mondo, salvo che lo paradiso diluziano»¹³⁰. I segnali che arrivano al lettore sono sempre più contraddittori: la pianta quadrata del palazzo richiama infatti la

¹²⁷ Quadrato è anche il palagio d'amore del *Trattato d'amore* di Andrea Capellano (*Trattato d'amore. Testo latino del secolo XII con due traduzioni toscane inedite del secolo XIV*, ed. S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947, pp. 104-105).

¹²⁸ *La Bibbia volgare*, X, p. 532.

¹²⁹ A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.

¹³⁰ *Tavola Ritonda*, § LIX, p. 223.

perfezione tetradica sancita dal perimetro della città celeste, con la quale il nuovo paradiso terrestre ritondiano sembra potersi porre in chiave agonistica. D'altro canto, però, la cifra associata alla grandezza delle mura, quel 666 che a una mente medievale non poteva non richiamare il numero (e la chiave per la comprensione del nome) della bestia della visione di Giovanni, trova una corrispondenza nelle lascive immagini che ornano la cortina del letto del Palagio:

V'era una cortina, nella quale erano immagini intagliate di dame e di damigelle, e di cavalieri e di donzelli, i quali, veramente eglino parevano vivi di vera carne umana, tutti ignudi; e quale di loro abbracciava e quale baciava; e alcuna sedeva e alcuna stava ritta; e tale si giaceva, prendendo di piacere assai e diletto, e così diletlandosi in ogni maniera che amore comanda. E vedendo quelle figure, non sarebbe stato uomo tanto onesto, che sua volontà avesse potuta rifrenare¹³¹.

Una scena di *ekphrasis* dal sapore “pompeiano” all'interno del palazzo la cui descrizione è uno dei massimi esempi nella *Tavola Ritonda* dell'impiego della tecnica ecfastica. Quest'«orgia d'arazzi»¹³², come la definisce Polidori, introduce un'ulteriore variazione di tono nella equivoca caratterizzazione del palazzo, e diventa anche la parentesi eziologica che spiega al lettore l'origine del nome del palazzo, definito appunto del Gran Disio, perché in questo luogo di perdizione in cui ci si libera impunemente alla espressione degli istinti, neanche l'uomo più onesto avrebbe potuto porre un freno alle proprie pulsioni, restando indifferente alla vista di tali immagini. La spiegazione ultima dell'ambivalenza di questo passaggio risiede nella natura feerica delle proprietarie del meraviglioso palazzo, costruito dalla dama dell'isola di Avalon, passata poi nelle mani della figlia, la dama Elergia.

Erane dama la donzella Elergia, figliuola della dama dell'isola di Vallone: la quale ella per arte aveva ordinato questo palagio, credendovisi dentro riposare col profeta Merlino, e averlo a suo diletto; ma Merlino, lo quale sapeva della arte più di lei uno punto, sì la ingannò, e mandolla ad abitare nella isola di Vallone, nel mare Soriano. E in questo palagio dimorava la sua figliuola Elergia, la quale sapeva delle sette arti della gramanzia, e anche della opera di incantamento¹³³.

Le ombre apocalittiche o il repertorio dei lapidari si fanno da parte per lasciare spazio al mondo arturiano. È il mito dell'isola paradisiaca di Avalon quello che, in ultima istanza, la *Tavola Ritonda*, con il suo ricco armamentario, sta riscrivendo. Ad Avalon vivono Lanval e la sua fata, qui Artù viene trasportato dopo la battaglia finale con il figlio Mordret¹³⁴. Esiste un

¹³¹ *Ivi*, pp. 222-223.

¹³² *Ivi*, p. 223.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Questa scena è narrata nella sezione conclusiva della *Tavola Ritonda*, § CXLIV, p. 542.

legame ulteriore con il tema profetico e con quello apocalittico. Il re Artù manda infatti dei carpentieri perché abbattano il Palazzo, ma qui viene introdotta una profezia di Merlino. Questa profezia ricorda più da vicino le profezie merliniane che si potevano trovare nell'*Historia regum Britanniae*. Così come nell'*Historia regum Britanniae* si profetizza che sarebbe impossibile edificare un certo palazzo in un dato luogo perché questo crollerebbe, al contrario qui non lo si può distruggere. Ma il re si inganna:

Ed essendo allo palagio, riposati uno poco, lo re si fae a sè venire davanti fino a trecento maestri, e siè comanda loro che vadano allo Palagio Maraviglioso, e che tantosto lo palagio e la torre sia abbattutto e disfatto e tutto messo a terra. Ma sappiate che allo re molto fallava il pensiero, imperò che quanti maestri furono mai, o vero ferri, non averiano quella torre peggiorata uno danaio, e rimarrà in piede mentre che 'l mondo sarà, secondo che Merlino la profetezzòe, quando intorno a quella torre ordinò quello grande deserto d'Adernantes. Egli profetezzò, quella torre dovea cadere per lo primo tuono che veniva alla fine del mondo; e caderà innanzi che niuno altro edificio, a dimostrare che le cose fatte per arte e per mondano sapere verranno più tosto manche e meno, che le cose fatte per fede. Ma il potente signore none usando loro savere e potenza e giustizia, anderanno più tosto al profondo, che le cose fatte per semplicità¹³⁵.

L'immagine del tuono e della fine del mondo rimandano nuovamente all'iconografia convenzionale dell'Apocalisse. Si ricordi la costruzione della torre di Vortigern nella *Historia regum Britanniae* di Geoffrey di Monmouth: il re Vortigern vuole farsi costruire una torre inespugnabile e non riesce perché, come spiega Merlino, le sue fondamenta sono costruite su due dragoni che combattono¹³⁶. Ma in questo caso non sarà necessario risalire ai testi fondanti della letteratura bretone per spiegare questo passaggio della *Tavola Ritonda*, che potrebbe invece essere riscrittura speculare dell'avventura del *Château Felon* (Löseth §§530-532), in cui Artù tenta per ben tre volte di far ricostruire quella torre eretta dal re Priamo di Troia¹³⁷, in seguito abitata dai pagani e distrutta da Dio dietro invocazione di Galaad. In entrambi i casi, sia che Artù non riesca a ricostruire sia che non riesca ad abbattere una torre fatata, questa impotenza "edile" si presta a una riflessione sul ruolo del sovrano bretone, i cui progetti, anche quelli architettonici, varie volte sembrano essere decisamente lontani dall'esaudire il volere divino. Nel caso specifico della *Tavola Ritonda* la scena si carica di venature moraleggianti: l'inadeguatezza dello slancio ricostruttivo di Artù metaforizza il fallimento delle opere costruite per arte contro quelle edificate alla luce della fede. Allo stesso modo avviene per quei potenti signori i quali, non adoperando il proprio potere con sapienza e

¹³⁵ *Tavola Ritonda*, § LXII, pp. 228-229.

¹³⁶ Goffredo di Monmouth, *La profezia di Merlino*.

¹³⁷ S. Sasaki, *Le château de Priam dans le Roman de Tristan en prose*, in «Études de langue et de littérature françaises», 84, 2004, pp. 3-16.

giustizia, sono destinati ad una rapida perdizione più di coloro che hanno agito con innocenza, con semplicità. Il Palagio Meraviglioso del Gran Disio e il destino che lo attende alla fine dei tempi incarnano l'opposizione tra la sopravvivenza di un mondo nel quale ancora c'è spazio per l'illusione di un soprannaturale magico e feerico e l'avvento di un ordine nuovo, predetto da Merlino, in cui la vittoria piena e totale della vera fede sarà sancita anche attraverso la distruzione dei simboli pagani.

L'espressione adoperata dal compilatore, "a dimostrare che", mostra la volontà di caricare il dato efrastico di una valenza morale: l'incrollabilità del palazzo, la sua sopravvivenza a qualsiasi temperie culturale, fino alla fine del mondo, trasforma l'immagine figurativa in un vero e proprio *exemplum*, in un monito per i passanti e, insieme, per i lettori. Quasi una sorta di *opus contra naturam*, che sta lì a dimostrare il fallimento delle cose terrene di fronte alla vittoria, ultima e definitiva, delle fede sulle cose mondane.

Per tirare dunque le fila di un discorso tanto articolato, le indicazioni ritondiane servono a caricare la *descriptio* dell'immagine di una stratificazione d'analisi, in cui si intersecano vari livelli di lettura. Un primo livello, quello letterale, ricalca, per la costruzione di una scena come questa che non ha un modello nel testo francese, le formule e la sintassi stereotipate tipiche del dettato del *Tristan en prose*, e l'adozione dei collaudati meccanismi descrittivi contribuisce a fornire una patente d'autenticità a un'invenzione originale della *Tavola*. A un secondo livello, metaforico, l'*ekphrasis* rivestirà con il simbolismo scientifico la descrizione efrastica, rifacendosi alla letteratura tecnica dei lapidari. Infine il terzo livello tradurrà, immancabilmente, l'atteggiamento moraleggiante, didascalico e pedagogico che informa la compilazione toscana, grazie al quale le meravigliose architetture bretoni possono trasformarsi in roccaforti della moralità cristiana.

3.4 Le coperte nella *Tavola Ritonda*: versione toscana e redazione umbra a confronto

Uno degli aspetti più interessanti per chi studia la diffusione della leggenda tristaniana nei secoli è la sua infinita riproducibilità a tutti i livelli della comunicazione, letteraria e non, in versi e in prosa, attraverso tutti i *media*, dalle arti figurative, alla musica, alla danza, fino al cinema. L'immaginario medievale inserisce il mito di Tristano e Isotta nelle trame di una vera e propria industria culturale: l'effigie dell'eroe cornovagliese e della sua dama di Irlanda, e in particolar modo le illustrazioni degli episodi con i quali il pubblico aveva maggiore familiarità, vengono sfruttate per realizzare specchi, cofanetti, astucci con il necessario per scrivere, pettini, coppe, piastrelle, fazzoletti, coperte, traverse dei camini, e addirittura deschi

da parto¹³⁸. Oggetti d'uso quotidiano che diventano “oggetti semiotici” in senso pieno, come in una “industria dell'immaginario”, per dirla con Edgar Morin¹³⁹, che produce veri e propri *gadgets*, il cui meccanismo di fruizione mescola il gusto del familiare con un bisogno di immedesimazione, che si dispiega all'interno di un più generale dispositivo di consumo di miti collettivi. Questi *gadgets* tristaniani costituivano oggetti del desiderio per gli aristocratici, che in essi esprimevano l'orgoglio di casta, ma anche per le famiglie borghesi di banchieri e di grandi mercanti, che in questi oggetti raffiguravano il desiderio di riconoscere se stessi e di farsi riconoscere come facenti parte di quel mondo aristocratico e cavalleresco, al quale anelavano di appartenere.

Tra questi *gadgets* medievali potremmo collocare anche le coperte Guicciardini¹⁴⁰, un caso molto interessante nella ricezione della leggenda tristaniana, che si estende «come del resto tutti i motivi dei romanzi arturiani, agli interni nobili e patrizi e agli oggetti di lusso»¹⁴¹. Le cosiddette coperte¹⁴² Guicciardini sono una coppia di coltri realizzate in Sicilia verso la fine del Trecento e conservate oggi a Firenze, Museo Nazionale Bargello, e a Londra, al Victoria & Albert Museum. Le scene che decorano queste trapunte sono evidentemente tratte dalla leggenda tristaniana, forse dalla *Tavola Ritonda*, con alcuni dettagli che potrebbero rimandare alla versione spagnola del racconto contenuta nel *Cuento de Tristan de Leonis*, e alla *Mort le roi Artu*. Secondo l'ipotesi avanzata da Pio Rajna, il committente sarebbe da individuare in un membro della famiglia Guicciardini¹⁴³.

Anche nel palazzo del Gran Disio si era fatta menzione della presenza delle coperte. Nella camera dove si trovano le cortine peccaminose, «eravi uno letto molto bene corredato d'ogni maniera che fosse al mondo; chè la coltre e coltrice e lenzuoli sìe erano di grande sanitade per le grandi cose che dentro v'erano e intorno lavorate». Esiste però un'altra versione della

¹³⁸ N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale* cit.

¹³⁹ E. Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962; trad. it. *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963.

¹⁴⁰ P. Rajna, *Intorno a due antiche coperte* cit.; M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., pp. 50-51.

¹⁴¹ N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale* cit., p. 216.

¹⁴² Cfr. P. Rajna, *Intorno a due antiche coperte* cit., precisa che cosa si intenda oggi con il termine di “coperta”: «dico “coperta” alla moderna, intendendo ciò che gli antichi chiamavano “coltre”; e non credo che potesse anche trattarsi di un “celone”: vocabolo col quale si designava un tempo il panno usato a coprire, ossia come dovette pensarsi, forse con falsa etimologia, ma non falsamente quanto alla cosa, a “celare” per ciò che spesso avevano di poco mostrabile, letti, tavole, “cassoni”, e altri mobili. Chè i celoni sollevano – e si capisce – essere colorati, non bianchi: mentre le coltri erano generalmente bianche; il che non toglieva che si amassero eleganti, e anche proprio lavorate a figure» (*ivi*, pp. 521-522).

¹⁴³ *Ivi*, pp. 572-573: «s'è pensato che cosa vengano a dire i corni sullo scudo e sulla corazza di Tristano? A rigore, esse convertono l'eroe, uno dei tipi cavallereschi per eccellenza, se non proprio in un Guicciardini, in un antenato dei Guicciardini [...] al campione della Cornovaglia, nessun'arme meglio che quella dei corni sembrava convenire».

Tavola Ritonda, la cosiddetta redazione umbra¹⁴⁴, attestata dal ms. del XV secolo conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 564, il cui compilatore pratica abbastanza liberamente tagli, omissioni, amplificazioni, alterazioni che rispondono, secondo S. Guida, a «particolari convinzioni etiche ed ideologiche»¹⁴⁵, nonché alla volontà di mondare la narrazione dagli «elementi ridondanti e non funzionali, i motivi non dinamici, gli eventi stancamente recursivi»¹⁴⁶. Il dato efrastico è uno di quelli che maggiormente si presta al rimaneggiamento: essendo fondamentalmente una descrizione, può essere omissivo, accorciato o ampliato con notevole facilità. E infatti il compilatore umbro si sente libero di lavorare la rappresentazione degli interni del Palazzo del Gran Disio, trasponendovi un nuovo gusto.

En mezo di la camera avea un letto con un sacone tutto pieno d'aqua rosata e la coltre e l'guanciale erano gonfiate di gonfio di pacere, le quale rendeano grande odore. E le lenciogle erano tanto sotile quanto nulla fogla ed eran fatte per tal maistria ca volendogle inbiancare se meteano nel fuocho e li purificavano; e coltre e copretoie erano a quelgele intagle che contare non se porriano, fatte a tutte lavorie d'ucegle, di pesce cande d'acqua ed a bestie salvagie. Ed era questo letto dificato in sei colonde, e ciasscuna avea virtù per sé: e la prima era d'amatista, ca chi se reposava in quello letto vino no'lo pò trare de sua materia; la seconda colonda era d'issmiraldo, lo quale letificava e conservava la luce; la terza era di topatio, che chi in quello letto giacea, così sentia dormendo come veghiando; la quarta colonda era di granato, la quale litificava el core e dava colore e tolea menconia; la quinta era di diamante, la quale donava prodezza, vigore e forza; la sesta era di calamita, la quale donava pensamento d'abraciare e altro diletto con piacere congionto¹⁴⁷.

Colpisce naturalmente la descrizione del letto, che ripropone il processo di amplificazione efrastica ispirato ai lapidari già nella versione toscana della *Tavola Ritonda*. Occorrerà dunque volgersi nuovamente al *Lapidario estense* e al *Libro de le vertudi de le pietre preziose*. Che l'ametista fosse considerata un rimedio contro l'ubriachezza è cosa nota. Il *Lapidario estense*¹⁴⁸ afferma che l'«ametisto è una pietra sanguinea clara e lucente, tenera a tagliare. E vene aduta d'India. Et è-nne de cinque manere e la plu viva in color claro e sanguinea, e si è migliore. Et à questa vertute, k'ela veda d'enbriar; e la fa vegnire lu omo bon vegiatore de note, no lassa multiplicare in cuore li rei pensieri e, se egli ge venne, tosto s'envanno», e similmente nel *Libro di pietre preziose*, «amatisto si è di cinque qualitadi: l'una è di

¹⁴⁴ Acefalo e mutilo, il codice consta di 76 carte, e la coloritura dialettale consente di collocarne la realizzazione in ambito umbro-occidentale, forse nel territorio di Perugia. S. Guida, *Per il testo* cit. Si vedano anche le descrizioni delle caratteristiche del manoscritto in M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 40, e D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., p. 33. Polidori, pur non servendosene per la sua edizione, ne pubblica una parte in appendice alla sua edizione della *Tavola Ritonda* (II, pp. 249-253), che riporta la storia delle tentazioni di Bordo, le prove di forza alle quali lo sottopone il demone, corrispondente ai §§ CXVIII-CXIX dell'edizione Polidori della *Tavola Ritonda*.

¹⁴⁵ S. Guida, *Per il testo* cit., p. 641.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 643.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 659.

¹⁴⁸ *Lapidario estense*, p. 145.

colore porporino, l'altra è di colore di viuola e di rosa, quasi come una gocciola di vino, et è più tenero; e trae in bianco in tal modo, che quando altri vi gitasse suso un poco d'acqua, che pare con rosseza di vino, questa pietra legermente si scolpisce e caccia l'ebrietade»¹⁴⁹. Qui dello smeraldo si legge: «le sue proprietà son di fare l'uomo che'l porta adosso allegro e chiaro del cuore e di tutto il corpo; e specialmente de la vista delli occhi»¹⁵⁰. Ma più che moltiplicare le citazioni tratte dai lapidari, sarà utile tornare proprio al *Libro di varie storie* di Antonio Pucci che è stato citato poco sopra a proposito della descrizione della sedia edificata da Ciro di Persia con sette tipi di pietre preziose¹⁵¹.

E ciò fu sedendo nella mastra sedia ch'avia fatta fare il re Ciro di Persia con sette gradi di pietre preziose: primo era d'amatisto, secondo smeraldo, terzo topazio, quarto granato, quinto diamante, sesto d'oro e settimo di terra; amatisto contra'l vino, e mantiene l'uomo in sua memoria, a dimostrare che'l signore non si de' lasciare ingannare al vino né ad altro; lo smeraldo chiarifica il viso di chi'l porta, a dimostrare che'l signore in ogni giudizio de' avere chiarificato il core; topazio è tanto chiaro che chi 'l guarda fiso vede se medesimo col capo di sotto, a dimostrare che 'l signore de' considerare il cadere della dignità; granato passa tutt'altri colori di vergogna, a dimostrare che 'l signore si dee guardare di fare o consentire cosa che gli torni a disinore o vergogna; diamante è fortissimo, a dimostrare che 'l signore debb'esser forte e costante in vertude; oro passa ogn'altra cosa di preziosità, a dimostrare che così de' passare il signore i sudditi di virtù e di costumi; la terra è cosa vile, a dimostrare che 'l signore de' pensare ch'egli è di terra e in terra dee ritornare¹⁵².

Come si può facilmente riscontrare, per almeno cinque pietre su sei le argomentazioni sulle loro virtù sono identiche a quelle della redazione umbra. Si sottrae alla possibilità di un confronto con lo zibaldone pucciano il riferimento alla calamita presente nella *Tavola perugina*. In ogni caso questa straordinaria somiglianza non può che generare delle domande. L'ordine identico nell'elencare le pietre e le altrettanto coincidenti spiegazioni delle loro virtù lasciano pochi dubbi: difficilmente si può pensare a una poligenesi. Si può dunque ipotizzare che Pucci e il redattore umbro si siano ispirati ad un modello comune, anche se non va certamente esclusa la derivazione della *Tavola Ritonda* perugina da quell'enciclopedia popolare dei saperi che era appunto il *Libro di varie storie*, dal quale avrebbe potuto trarre spunto per le sue amplificazioni. Sarebbe auspicabile una ricognizione completa e approfondita sul testimone perugino per poter stabilire se esista la possibilità di instaurare un rapporto di derivazione. Per il momento basti osservare come questo passaggio ritondiano, ancora una volta, stia a riprova dell'interesse enciclopedico che ne informa la stesura, un

¹⁴⁹ *Libro de le vertudi de le pietre preziose*, p. 318.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 314-315.

¹⁵¹ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 85.

¹⁵² *Ibidem*.

interesse che, come ormai risulta chiaro, non coinvolge solo il compilatore toscano. Una breve scena ecfrastica come questa sarà dunque importante per sottolineare due aspetti, che vanno ben oltre la semplice constatazione dell'importanza delle immagini e della cultura visiva nella ricezione dei testi. Da una parte è evidente che il testimone della propensione all'apertura del testo al sapere scientifico viene raccolto anche dai rimaneggiatori più tardi. In secondo luogo, questo processo avviene in consonanza con la tendenza di una certa letteratura didattica italiana tre-quattrocentesca, molto defilata nelle antologie e nelle storie letterarie contemporanee, ma di grande impatto nella cultura medievale.

4. La pittura. Dinadano, novello Guittone

Nel *Tristan en prose*, la permanenza degli amanti presso la Gioiosa Guardia rappresenta uno dei pochi momenti di piena beatitudine vissuti da Tristano e Isotta. La tanto agognata occasione di esaltare le gioie dell'amore assume giorno dopo giorno le sembianze di un soggiorno idillico, la cui compiuta perfezione non viene intaccata da alcuna ombra. Nella solitudine dorata del reame di Logres, nel quale dovranno accuratamente celare la propria identità, Tristano e Isotta realizzano quell'ideale d'amore che era stato possibile coronare fino ad allora solo in una condizione di estrema sofferenza e tensione, divisi com'erano tra i doveri coniugali e gli obblighi feudali. Questo periodo di tempo sospeso, nel quale i due possono assaporare le delizie di una vita che si può definire "matrimoniale", assume un valore esemplare nella rappresentazione dell'amore, poiché quest'esperienza sembra smentire le continue provocazioni e il sarcasmo di Dinadano, irremovibile nel ritenere il sentimento amoroso nient'altro che una follia del tutto incompatibile con l'esperienza cavalleresca. Quale luogo migliore della Gioiosa Guardia, *locus amoenus*, «espace emblématique, depuis le *Lancelot*, du bonheur restauré»¹⁵³, per concedere dunque largo spazio alle riflessioni e alle discussioni intorno alla natura dell'amore, alle sue implicazioni felici e avventurose, provvidenziali o disperate? Le occasioni non mancano certamente, anche perché gli ingredienti ci sono tutti: dalle fontane – che nel *Tristan en prose* rappresentano «la scène essentielle où se joue la parole d'amour»¹⁵⁴, «miroir illusoire du chevalier mélancolique, lieu métonymique de ses larmes»¹⁵⁵ – ai cavalieri inconsolabili, in preda alla follia dell'ossessione amorosa. È proprio da una situazione come quella appena descritta che scaturisce nel *Tristan*

¹⁵³ *Tristan en prose*, V.II/5, *Introduction*, p. 42.

¹⁵⁴ D. Demartini, *Miroir d'amour* cit., p. 146.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 154.

en prose una discussione tra Tristano e Dinadano a proposito dell'amore¹⁵⁶. Tristano, poco dopo essersi stabilito alla Gioiosa Guardia, si imbatte presso una fontana in un cavaliere sconosciuto, che racconta di provenire dal *Castel Antif* presso il quale ha avuto notizie del bando del torneo di Louveserp, e poi incontra il suo caro amico Dinadano. Il discorso tra i due, nato in seguito alla visione da parte di Dinadano di un cavaliere completamente armato seduto davanti ad una torre, descritto nell'atto di compiangersi per la propria infelicità amorosa, un cavaliere insomma reso folle dall'amore, si sviluppa quindi nel testo francese in un clima di totale anonimato: Dinadano non sa di parlare con Tristano, e lo stesso accade a Tristano.

La *Tavola Ritonda* ripropone, anche se rimaneggiandola fortemente, la tenzone tra Tristano e Dinadano, della quale non manca di cogliere il potenziale narrativo. Decide però di non collocarla nello stesso punto in cui la inquadrava il *Tristan en prose*, e cioè, come abbiamo visto, nell'atmosfera armoniosa della Gioiosa Guardia. Il compilatore toscano sposta e posiziona il "parlamento" tra Tristano e Dinadano nella sezione immediatamente successiva al recupero della ragione da parte di Tristano, in seguito alla guarigione da quella follia nella quale era caduto dopo aver creduto che Isotta avesse smesso di amarlo, preferendogli il cognato Kahedin. Per poter comprendere quale sia il contesto nel quale il compilatore decide di inserire il parlamento d'amore, e per provare dunque a dar conto delle ragioni di questa scelta e delle ulteriori e numerose innovazioni, bisogna fare un passo indietro e ricordare che nella *Tavola Ritonda*¹⁵⁷ si racconta che al termine della lunga convalescenza presso la corte dello zio in Cornovaglia, Tristano ricomincia le sue visite a Isotta, che immancabilmente insospettiscono il re Marco, esasperandolo a tal punto da indurlo a ordinare l'allontanamento del nipote dal regno. Già il singolare bando che accompagna la cacciata di Tristano nella *Tavola Ritonda* chiarisce l'importanza della dimensione linguistica in questo passaggio.

E poi ancora comanda lo re, che niuna persona non gli osi parlare, sotto pena della testa; e d'allora innanzi, a Tristano non parlava niuna persona, se no' se solamente uno cavaliere errante, lo quale era appellato messer Dinadano, il savio disamorato¹⁵⁸.

Tristano insomma viene privato di qualsiasi possibilità di comunicare, e viene sottoposto a un isolamento e a un'emarginazione linguistici. C'è un solo cavaliere che ha il coraggio di infrangere questo divieto, ed è appunto Dinadano, che nella *Tavola Ritonda* entra qui in scena per la prima volta. Non esistono bandi che possano privare Dinadano della sua caratteristica

¹⁵⁶ *Tristan en prose*, V.II/5, §§ 31-37, pp. 101-109.

¹⁵⁷ *Tavola Ritonda*, § LXXIII.

¹⁵⁸ *Ivi*, § LXXIII, p. 263.

imprescindibile, la sua loquace irriverenza. Più di qualsiasi altro personaggio, questo è il cavaliere nel quale maggiormente sembra di sentire risuonare gli accenti della voce dell'“autore” del *Tristan en prose* prima e di quello della *Tavola Ritonda* poi, che demandano a lui, e ai suoi *discours* pieni di ironia e di sarcasmo, la funzione di contrapporsi all'uniformità ideologica che caratterizza l'intero romanzo francese. Dinadano, «che era cavaliere di molte parole e non sentiva niente d'amore»¹⁵⁹, affida al *discorso*, al dibattito polemico, al tono impertinente e beffardo con il quale esprime la sua visione scettica del mondo, le proprie possibilità di esplorazione linguistica del reale.

Chi è Dinadano¹⁶⁰? Personaggio iperletterario fin dall'etichetta esteriore che ne dovrebbe racchiudere l'identità, il suo stesso nome sembra essere frutto delle capacità inventive del *Tristan en prose*, forse «une création “à la manière bretonne”, qui combine les consonances du géant *Dinabuc* (dans le *Brut*) ou de *Dinasdaron* (toponyme gallois dans le *Conte du Graal*) tout en reprenant la finale de *Tristan*»¹⁶¹. Come sembra suggerire questa ricostruzione etimologica e come in seguito verrà confermato dal registro comico che connoterà le sue apparizioni, Dinadano nasce da una costola (provocatoria e sprezzante) del mondo arturiano, come emanazione letteraria o prodotto secondo di un universo già formato, nel quale stenta a inserirsi. Il sommario cappello introduttivo della *Tavola Ritonda* al momento della sua prima apparizione sulla scena opera una messa a fuoco genealogica, inquadrando Dinadano come «fratello del Valletto della cotta mal tagliata, e di messer Daniello, lo quale messer Lancialotto avea già tratto a fine»¹⁶², e ne garantisce così l'immediata riconoscibilità da parte del lettore.

Se il discorso d'amore scaturisce nel *Tristan en prose* grazie al pretesto fornito dal cavaliere «que mout durement se complaignoit d'Amours»¹⁶³, nella *Tavola Ritonda* l'occasione è offerta dall'irrefrenabile pianto di Tristano, che, insieme a Dinadano e Alcardo,

¹⁵⁹ *Ivi*, LXXIII, p. 264.

¹⁶⁰ Cfr. l'ampia bibliografia sul personaggio: E. Vinaver, *Un chevalier errant à la recherche du sens du monde* cit.; A. Adler, *Dynadan: Inquiétant ou rassurant? (Encore quelques remarques à propos du rôle de ce chevalier arthurien dans la “Seconde Version” du Tristan en prose)*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 935-943; R. L. Kindrick, *Dynadan and the Code of Chivalry*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 27, 1975, pp. 232-233; D. Hoffman, *Dynadan: The Excluded Middle*, in «Tristania», 10, 1984-85, pp. 3-16. Per la presenza del personaggio nei *Tristani* italiani, si vedano in particolare: D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968, pp. 81-84, pp. 145-147; C. Kleinhenz, *Tristan in Italy* cit.; K. Busby, *The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 161-174; R. Trachsler, *De la prose au vers: Le cas Dynadan dans l'Escanor de Girart d'Amiens*, in G. Hilty (a cura di), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, V, Tübingen, Basel, 1993, pp. 401-412; F. Zambon, *Dynadan en Italie* cit.; S. Mula, *Dynadan Abroad* cit.; E. Stoppino, «Lo più disamorato cavaliere del mondo»: *Dynadano fra Tristan en prose e Tavola Ritonda*, in «Italica», 86, 2009, pp. 173-188; R. Tagliani, *Il personaggio di Dinadan nella tradizione del Tristan en prose*, in «Critica del testo», 13, 2010, pp. 101-137.

¹⁶¹ F. Plet-Nicolas, *La création* cit., p. 78.

¹⁶² *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 263.

¹⁶³ *Tristan en prose*, V.II/5, § 32, p. 103.

cugino di Isotta, deve allontanarsi forzatamente dalla Cornovaglia, dove lascia il suo sommo bene, l'amata Isotta. Non si sarebbe potuta offrire a Dinadano una circostanza più favorevole per dare voce alla sua incontenibile vena polemica, e per attivare immediatamente le potenzialità più largamente "retoriche" del suo personaggio.

L'esordio della sua lunga tirata anti-erotica nel testo italiano imposta l'argomentazione ponendola su un piano didattico, che sembra ricalcare i moduli stilistici del mondo della predicazione.

Cavaliere, voi sì avete la testa piena di cicale, quando in amore ponete e mettete vostro cuore; chè dovereste sapere che amore sì è una cosa che iscorta lo dì, e sì menima la luce e toglie la memoria e lo intelletto¹⁶⁴.

Il Dinadano italiano, animato da un forte pessimismo e in polemica con le fondamenta stesse della teorica che sottostà all'intera opera del *Tristan en prose*, sostiene che l'amore abbia la capacità di alterare la coscienza soggettiva della realtà. Chi è "affetto" d'amore è privato di memoria e di intelletto, e risulta essere così intensamente intento nel proprio dolore da percepire il giorno accorciato e la luce, sia quella fisica che quella della ragione, affievolita e oscurata. Dinadano parla, nella *Tavola Ritonda*, da persona che ha conosciuto Tristano proprio nel momento esatto in cui è convalescente da quella malattia d'amore che gli ha offuscato la ragione¹⁶⁵. Le proprietà che Dinadano attribuisce all'amore sono molto simili a quelle che il mondo della predicazione, e nella fattispecie Giordano da Pisa nel suo *Quaresimale fiorentino*, attribuisce ai beni del mondo, transeunti ed effimeri:

Sono detti ombra tutti i beni del mondo, però che continuamente passano. Sì come vedi dell'ombra, che al principio de la mane è grande, poi sempre viene menimando, e quando il sole è bene alto, allora è tutta disfatta in molte parti del mondo; così è de la vita nostra, che quando nasciamo è la via e la vita lunga, ma quanto più viviamo, sempre si menima e s'acorcia la vita nostra, tanto che non ci hae più e vegnamo a la morte¹⁶⁶.

L'amore, alla stregua degli altri beni caduchi e precari del mondo sui quali si appunta la condanna contenuta nella predica del frate domenicano, altro non è dunque, secondo Dinadano, che un'ombra che si staglia sulle vite e sulle anime degli innamorati, abbreviandone la durata, la gioia e procurando gravi danni alle capacità mnemoniche e intellettive. Nella precarietà della condizione umana è lecito inserire anche l'amore, che, secondo Dinadano, è legato ad un'idea di menomazione dell'io, di devirilizzazione, di perdita

¹⁶⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 264.

¹⁶⁵ A questo proposito E. Stoppino (*Lo più disamorato cavaliere* cit.) fa notare infatti che Dinadano serve a portare in scena l'opposizione senno/follia.

¹⁶⁶ Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, ed. C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974, p. 182.

di sé. L'amore non è però osteggiato in quanto possibile impedimento a una completa adesione ai valori cristiani, né il paradigma contrapposto da Dinadano è quello della vita ascetica e contemplativa. L'amore viene avversato in virtù della sua portata "illogica", poiché spegnerebbe la "luce della ragione".

Il discorso di Dinadano nel *Tristan en prose* si snoda attraverso una galleria di amanti esemplari, quasi un modello in miniatura del principio compendiario che sta alla base delle illustri e infelici innamorate delle *Heroides*. Dinadano passa infatti in rassegna non solo il caso del cavaliere innamorato incontrato sotto la torre, ma anche quello di Kahedin, morto per amore, e quello di Tristano, «esragiés et forsenés»¹⁶⁷. Non così nella *Tavola Ritonda* dove l'argomentazione non si pone alla ricerca di *exempla* amorosi, ma fa ricorso alla tecnica ecfraistica. Sfruttando un suggerimento forse contenuto negli insistiti rimandi alla personificazione del dio Amore presenti nel *Tristan en prose*, la *Tavola Ritonda* decide di recuperare il *topos* di Cupido, grazie al quale potrà, come vedremo, reimpostare completamente il rapporto testo-immagine, ponendolo all'insegna della citazione colta.

La sua *lectura* della patologia d'amore ha una forte valenza figurativa, e mescola *pictura* e *scriptura*. Non pago di disquisire sopra un concetto astratto con un approccio esclusivamente teorico, la riflessione di Dinadano nasce dalla contemplazione, tutta interiore, di un esempio figurato della prosopopea d'Amore. Il suo sguardo affonda le proprie radici in una esperienza estetico-visiva, che non si arresta al semplice livello di fruizione, ma che si preoccupa di incorporare alla descrizione dell'oggetto artistico anche la propria "interpretazione" dell'opera d'arte, esplicitandone il significato più largamente culturale e morale. La sua immagine mentale fa esplicito riferimento ad una *pictura poetica*¹⁶⁸. La rappresentazione che Dinadano offre del dio d'Amore si presenta fortemente stereotipata e sembra, almeno in prima battuta, attingere all'iconografia classica trasmessa dell'antichità. Riprende infatti tutti gli elementi e gli attributi che ne caratterizzano il mito: la nudità, la mancanza di sella e di freni ad accompagnare la cavalcata, il viso coperto da un velo, l'abilità nel tirare con l'arco. È questa l'iconografia con la quale viene rappresentato Eros, Amor o Cupido, il dio dell'amore: un fanciullo, spesso alato, che si diverte a portare lo scompiglio nei cuori, infiammandone il cuore con la torcia o ferendolo con le frecce. L'accostamento e l'immagine complessiva che ne risulta è dunque fortemente classica¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Tristan en prose*, V.II/5, § 34, p. 104.

¹⁶⁸ Cfr. B. Guthmüller, *Pictura poetica Veneris. Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*, in G. Venturi, M. Farnetti (a cura di), *Ecfraresi cit.*, pp. 65-80.

¹⁶⁹ B. Guthmüller riporta la descrizione di Amore in Isidoro, *Etymologiarum sive Originum libri XX*: «Qui ideo alatus fingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et

Fin qui potremmo essere tranquillamente nell'ambito della riproposizione di un semplice *topos* panromanzo, ma non potrà certamente passare in secondo piano il fatto che Dinadano, nel parlare, si rifaccia ad una ben precisa *auctoritas*:

E però gli grandi maestri fanno l'amore disegnare e figurare a quattro proprietadi¹⁷⁰.

I verbi “disegnare” e “figurare” sono la prova schiacciante che siamo nuovamente in presenza di una scena di *ekphrasis*¹⁷¹. È evidente dunque che il discorso di Dinadano si appoggi alle disquisizioni erotiche e ai trattati amorosi del tempo, alle grandi figure che alla riflessione sull'amore hanno dedicato le proprie energie. Si tratta in massima parte di autori moraleggianti. La tradizione classica di riferimento è quella linea letteraria che collega i *Remedia Amoris* ovidiani al *De Amore* di Andrea Capellano. Secondo Dinadano, Amore è scaltro, intrattabile, volubile, si compiace di giocare con i desideri degli uomini. Un'immagine dunque fortemente convenzionale che, nella pressoché totale riproposizione dei medesimi invariati attributi, circolava nella cultura italiana del tempo.

Se Dinadano andava in cerca di chi, come lui cavaliere, avesse “rinnegato” l'importanza del tema erotico a vantaggio di un maggiore impegno didattico-morale, non c'era poeta che gli potesse offrire una spalla più solida di Guittone d'Arezzo che, diventato nel 1265 *miles Beatae Virginis Mariae*, compone un'opera nota con il titolo di *Trattato d'amore*¹⁷², conferitogli dal primo editore Francesco Egidi, oggi riformulato da Roberta Capelli nella dicitura *Del carnale amore*, con la quale si pone l'accento sulla dimensione moralistica e edificante dell'opera.

Il cosiddetto *Trattato d'Amore* di Guittone d'Arezzo è dedicato proprio alla figura d'amore, e verso quest'opera, dal ruolo tutt'altro che marginale nella fase della prima ascesa stilnovistica¹⁷³, la *Tavola Ritonda* potrebbe aver contratto degli evidenti debiti. La rubrica che accompagna il primo dei sonetti del florilegio guittoniano ricorda l'attacco del discorso di Dinadano nella *Tavola Ritonda*: «[Comínçase] la dispoxicione de la figura de l'amore e de

inrationabilis amor. Sagittam et facem tenere fingitur. Sagittam, quia amor cor vulnerat; facem, quia inflammat» (*ivi*, p. 70, n. 18).

¹⁷⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 264.

¹⁷¹ Cfr. B. Guthmüller, *Pictura poetica* cit., pp. 70-71: «le opere summatiche sul sapere mitologico medievale e classico, che raccoglievano le fonti letterarie per la costruzione dell'immagine delle diverse divinità, fanno un ripetuto uso del verbo *pingere* (*pingitur*, *pinguntur*, *pingunt*), che mette in evidenza il carattere raffigurabile degli attributi. Tali espressioni potevano venire erroneamente interpretare come riferimenti a opere d'arte realmente esistenti».

¹⁷² Le edizioni della corona di sonetti guittoniana sono state più d'una: F. Egidi, *Un "Trattato d'Amore" inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 97, 1931, pp. 49-70; Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940. L'edizione più recente, e quello dalla quale trarrò le citazioni, è quella di R. Capelli, *Del carnale amore*, Roma, Carocci, 2007.

¹⁷³ M. Ciccuto, *Icone della parola* cit., p. 34.

tute le soe parti sì come porai entendre e per la figura vedere»¹⁷⁴. Il riferimento ai diversi attributi che qualificano Amore ricordano le *quattro proprietadi* menzionate nella *Ritonda*. A quale tradizione iconografica dovesse essere idealmente collegata l'immagine che Guittone intendeva rendere con la sua poesia è facile dedurlo dalla didascalia che nel codice (Madrid, Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, lat. e.III.23) che tramanda il testo di questa corona di quindici testi poetici¹⁷⁵ doveva indicare all'illustratore le linee guida per la realizzazione di una miniatura in seguito non eseguita¹⁷⁶. La didascalia dell'Escorialense recita:

Qui dé essere la figura / de l'amore, pinta sì ch'el / sia garçone, nudo, cieco, cum / due ale
 su le spale e cum un / turcaschio a la cintura, entrambi / di color di porpora, cum un arco
 / en man, ch'el abia ferío d'una / saita un çovene enamoraò, / cum una g[h]irlanda / en
 testa, cum l'altra man / porgia un'asta cum fuoco di / capo, e per li artigli sì abia / le
 granfe de aostore¹⁷⁷.

Va detto che se il poeta aretino costituisse davvero l'intertesto di riferimento della *Tavola Ritonda*, mancherebbe alla riflessione di Dinadano la seconda tappa del percorso ermeneutico disegnato da Guittone. Se infatti lo scopo dell'Aretino consisteva nel «*far conoscere* la reale essenza del falso amore (in quanto *amor carnalis*) di contro alla vera natura dell'amore divino, l'*amor spiritualis*»¹⁷⁸, Dinadano si arresta alla *pars destruens* di un itinerario che, nelle intenzioni di Guittone, prevedeva anche un momento di crescita costruttiva. E forse Dinadano, in questo suo tentativo di erosione della portata cristiana dell'esperienza erotica, rivela di essere pienamente epicureo: non avverte la necessità di additare consolazioni metafisiche o scorciatoie compensatorie rispetto alle spinte che conducono l'individuo a desiderare altro da sé, ma si limita a mostrare una compiuta collaborazione tra parole e figure, il cui l'obiettivo è principalmente quello di acuminare la *vis* del suo discorso. Bisogna inoltre aggiungere che l'esperimento guittoniano non era destinato a cadere nel vuoto, poiché ad esso si avvicinano le composizioni di Lapo Gianni e la sua *Amor, nova ed antica vanitate*¹⁷⁹, con la quale intendeva sottrarsi al servaggio d'amore, nonché il sonetto "ecfrastico" *S'Amor da cui*

¹⁷⁴ *Del carnale amore* cit., p. 72.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 9: «si tratta di dodici sonetti e una cobbola che Guittone indirizza a un corrispondente genericamente identificato come un "amico", forse lo stesso "maestro Frederigo" cui sono attribuiti i due sonetti finali, trascritti a mo' di coda responsiva».

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 76-77: «è impossibile stabilire se l'idea di corredare il ciclo poetico con una miniatura "esplicativa" fosse parte del progetto originale di Guittone, oppure se sia una brillante aggiunta del compilatore; in ogni caso, *picta o ficta*, la "figura di Amore" è il fulcro di questa corona di sonetti, almeno nella forma editoriale in cui ce la presenta il codice Escorialense: incorniciata tra il componimento di apertura e la cobbola introduttiva, essa funge da unificatore intertestuale, riassumendo e anticipando *per visibilia* le "parti" dimostrative del ciclo guittoniano».

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 77.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 25.

¹⁷⁹ Lapo Gianni, *Rime*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 569-603.

*procede ben e male*¹⁸⁰ di un autore anonimo, forse identificabile in Federigo dall'Ambra, rimatore della scuola poetica siciliana, nonché corrispondente di Guittone, alla cui silloge intende replicare smontandone l'impianto. L'*ekphrasis* d'Amore era dunque al centro della produzione lirica italiana, e in particolar modo dello sperimentalismo guittoniano, che costituisce un valido esempio dell'ampliamento delle possibilità poetiche che si allargano a comprendere «campi semantici ritenuti dagli stilnovisti incoerenti al registro autoreferenziale e rigorosamente logocentrico della poesia d'amore. [...] Se i guittoniani, e Guittone in particolare, sembrano ritenerla [*l'immagine*] strumento affine o addirittura equivalente alla *parola* nel progetto di espansione delle proprietà conoscitive del verbo letterario, è anche perché una tradizione di "poesia illustrata" sufficientemente ampia (nella fattispecie quella dei canzonieri provenzali) li faceva sentire autorizzati a frequentare gli esiti di una cooperazione interpretativa scrittura (S) – pittura (P)»¹⁸¹.

Fatta questa doverosa premessa, si può ora passare a vedere in che modo la questione del rapporto *scriptura-pictura* viene sviluppata nella *Tavola Ritonda*. Secondo una disposizione binaria delle parti piuttosto rigida, il discorso sulla figura di Amore e i suoi attributi viene dapprima "costruito" attraverso le parole di Dinadano, e in un secondo momento "decostruito" attraverso quelle di Tristano. Ogni punto e ogni "proprietà" vengono sottoposti a doppia riflessione e a una critica simmetricamente speculare. Lo scambio di riflessioni tra i due cavalieri erranti, le aspre invettive che si rivolgono, assumono così le movenze, anche se sempre nel rispetto delle convenzioni del romanzo cavalleresco, dello scambio in tenzone. Sarà allora utile approntare uno schema sinottico composto da due colonne che consenta alle argomentazioni di Dinadano e a quelle di Tristano di fronteggiarsi, rendendo immediatamente e intuitivamente comprensibile la partizione interna del testo che, persa nella linearità consequenziale della prosa, non salta immediatamente all'occhio. Lo svolgimento dei due ragionamenti si articola in quattro punti o *partes* che commentano altrettanti attributi della tradizione figurativa del dio d'Amore, schematizzati con grande precisione e passati in rassegna da Tristano nello stesso identico ordine con il quale vengono presentati la prima volta da Dinadano. In questo modo abbiamo la possibilità di vedere a confronto la *tesi*, quella del cavaliere disamorato, e l'*antitesi*, quella del cavaliere innamorato.

¹⁸⁰ Cfr. D. De Robertis, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, pp. 232-234: «S'Amor, da cui procede bene e male, / fosse visibil cosa per natura, / sarebbe senza fallo appunto tale / com'el si mostra ne la dipintura: / garzone col turcascio a la cintura, / saettando, cieco, nudo, ricco d'ale; / dell'ale assembrava angelica figura, / ma, chi l'asaggia, egli è guerrer mortale / Ch'el spoglia el cor di libertà regnante / e fascia gli occhi de la canoscenza, / saettando disianza perigliosa; / e nel turcascio tien la gioi' ascosa / per darla sì dipo' lunga soffrenza, / ch'i' tegno ben garzon ciascun amante» (*ivi*, p. 232).

¹⁸¹ M. Ciccuto, *Icone cit.*, pp. 36-37.

Discorso di Dinadano	Discorso di Tristano
<p>E però gli grandi maestri fanno l'amore disegnare e figurare quattro proprietadi: però ch'egli lo fanno ignudo, e senza freno cavalca, e sie porta il viso velato, e vae saettando. Imperò io voglio voi sacciate,</p> <p>1) che in quanto egli si è ignudo, ch'egli mostra che non si puote difendere da niuno suo pericolo;</p> <p>2) e suo cavallo non à freno, ciò è ch'egli corre alla morte e non si puote ritenere a niuna sua uttitudine;</p> <p>3) e porta il viso velato, ciò è ch'egli non conosce veruno suo pericolo, e sì come egli scorta sua vita;</p> <p>4) e vae saettando, ciò s'intende che chi è amato o vero ama, si è ferito in sè medesimo: imperò che, s'egli è savio, egli diventa folle; e s'egli è allegro, diventa tristo: imperò che lo amore ne porta lo cuore dello amante, e lo innamorato rimane dolente e pensoso, sì come colui che rimane senza suo vigore, cioè senza il cuore.</p>	<p>Dinadano, certo voi dite il vero, che lo amore à in sè quattro proprietà che voi dite: ma per tanto, voi non avete bene interpretato e non avete bene propriato a loro significanza.</p> <p>1) Chè, per quanto il gentile amore si disegni in figura ignudo, egli significa che non vuole mantello nè niuno impaccio nè veruno impedimento che impedire lo possa; ma vuole essere libero e spedito, presto e apparecchiato, senza veruna avarizia nè crudeltade nè pensiere lo quale trarre lo potesse d'altro diletto.</p> <p>2) Nè anche al suo amore non vuole freno, acciò ched e' non sia impedimento; ma vuole essere libero e piacente a cui amore l'ha sottomesso.</p> <p>3) E anche porta il viso velato, a darci a intendere che, saviamente e con grande onestade e con niuna cagione, è per non provvedere a cosa che intervenire gli possa, pure che in piacere gli sia quello a cui l'amore l'ha sottomesso.</p> <p>4) E vae saettando; e in ciò s'intende ch'egli è sì largo e cortese, senza niuna avarizia: cioè, che chi seguita l'amore, si dee essere largo nello spendere, largo nel donare, cortese di lingua, nel sedere e nello andare, nel parlare e nel mirare. E avendo questo, il gentile amore prende il cuore del suo gentile servo; cioè che lo amante rimane allegro e gioioso e consolato.</p>

Dinadano, alla stregua di quanto avverrà nel '500 con il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola¹⁸², affronta la dibattuta questione della natura dell'amore compiendo una sorta di pseudo-parafraresi del testo guittoniano, passato in rassegna congiuntamente alle riflessioni che alla *Tavola Ritonda* presumibilmente arrivano dalla tradizione precedente sullo stesso tema, filtrate dalla naturale propensione alla glossa del compilatore toscano. Che Dinadano rivesta qui i panni di vero e proprio commentatore lo si evince dai termini tecnici adoperati da

¹⁸² L'editio princeps è stampata a Venezia nel 1525. L'edizione di riferimento è quella a cura di L. Ricci, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Roma, Bulzoni, 1999, della quale R. Capelli offre un estratto, in appendice alla sua edizione della corona guittoniana (pp. 148-150), in merito alla interpretazione che Equicola fornisce della teoria dell'amore guittoniana.

Tristano nella sua risposta alla *pitizione*¹⁸³ che gli viene mossa: «Dinadano, certo voi dite il vero, che lo amore àe in sè quattro proprietà che voi dite: ma per tanto, voi non avete bene interpretato e non avete bene propriato a loro significanza». Il lessico è quello specialistico della retorica, che fissa le articolazioni dell'esegesi in due precisi e distinti momenti. Si passa dal testo *interpretato*, dove l'"interpretazione" è costituita dal chiarimento dei passi oscuri delle "opere" che Tristano e Dinadano immaginano come facenti parti di una non meglio precisata biblioteca virtuale che hanno in mente e che tramandava l'iconografia tradizionale del dio d'Amore, per arrivare alla esplicitazione della *significanza*, cioè della organizzazione dei contenuti in una struttura che proceda per nuclei di significazione. Le parole di Tristano suonano da logica premessa, con funzione di indicatore retorico, al chiarimento dei punti sui quali intende ribattere alla scorretta interpretazione che della iconografia tradizionale del dio d'Amore viene data da Dinadano, conferendo alla scena ecfrastica un andamento mosso e dialogico.

Il primo punto preso in esame riguarda la nudità di Amore, attribuito che secondo Dinadano sta a dimostrazione che il dio «non si puote difendere da niuno suo pericolo». La sua argomentazione si avvicina dunque a quella guittoniana, anche se i margini delle due non risultano pienamente sovrapponibili. Nella spiegazione di Dinadano infatti la nudità di Amore sottenderebbe quella delle sue vittime, totalmente sguarnite di qualsiasi difesa: nella battaglia amorosa, l'amante è come un cavaliere disarmato e fatalmente destinato a soccombere. Nel caso di Guittone, invece, la nudità di Amore è da leggersi come assenza «d'ogni virtù e d'ogni dirittura»¹⁸⁴, mancanza di ogni copertura, e cioè di qualsivoglia preoccupazione morale. La nudità viene dunque da Dinadano interpretata come un'allusione alla vulnerabilità alla quale si espone l'innamorato. In effetti poco più avanti la nudità di Amore viene messa da Dinadano, a conclusione della rilettura in chiave *construens* delle quattro proprietà d'amore, in diretta relazione con la reale nudità del Tristano folle¹⁸⁵, perso nella foresta in balia dei suoi fantasmi interiori. Tristano, al contrario, giudica la nudità di Amore come il segno della sua cristallina trasparenza e della libertà da qualsiasi impaccio o vincolo che accorda a chi gli si sottomette.

Passando al secondo degli attributi d'Amore, cioè la mancanza di finimenti, briglie e morso nel destriero del dio, questo è, secondo Dinadano, il presupposto del suo correre

¹⁸³ Nel *Trattatello di colori rettorici* (A. Scolari, *Un volgarizzamento trecentesco della Rhetorica ad Herennium: il Trattatello di colori rettorici*, in «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 215-255) la petizione è la terza parte nell'organizzazione retorica del discorso: «è petizione adomandare quello che ttu vuogli onestamente» (*ivi*, p. 245).

¹⁸⁴ *Del carnale amore*, son. VI, v. 3.

¹⁸⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 266: «Ahi, sire Iddio, come può essere che lo amore e lo amare faccia consolato altrui? Ma io viddi cogli occhi miei, che voi per vostro amore andavate pazzo e andavate ignudo per Tintoille».

ciecamente verso la morte. Non esiste nella corona di sonetti guittoniana un riferimento esplicito alla cavalcatura di Amore, ma certamente molto stretto risulta essere il legame amore-morte¹⁸⁶. L'amore, nell'ottica di Dinadano, è il nome socialmente accettabile con il quale l'amante riveste le proprie pulsioni suicide. Non si spiegherebbe altrimenti l'autodistruzione emotiva e fisica alla quale si vota il servo d'amore, che «non si puote ritenere a niuna sua uttultade». Per Tristano invece, l'Amore non accetta che gli si pongano dei freni, e questa immagine tradurrebbe l'illimitatezza del desiderio amoroso, insofferente a qualsiasi vincolo.

Simili le argomentazioni a proposito del fatto che Amore porti il viso velato e coperto. Ancora una volta il velo funziona, nella visione di Dinadano, secondo le modalità della maschera, che ammanta di indifferenza il cuore del dio. Tristano invece si lancia in una riflessione di difficile comprensione, ma dove sembra di intuire che il velo serva «per non provvedere a cosa che intervenire gli possa», cioè a perseguire, in modo ciecamente determinato, la battaglia per la propria vittoria.

Infine le saette funzionano nelle parole di Dinadano come veri e propri agenti metamorfici, in grado non solo di smascherare la sofferenza che si annida in ogni forma d'amore, ma anche capaci di mutare di segno, in direzione ovviamente disforica, gli stati emotivi dei propri servi. Le saette hanno il potere di trasformare il savio in folle, l'allegro in triste, il forte in debole. La corsa della saetta verso il cuore dell'amante, centro del suo *vigore*, mette il soggetto in movimento verso il proprio inevitabile decadimento e indebolimento. A proposito di questo attributo militare del dio, possiamo nuovamente volgere la nostra attenzione alla rappresentazione ecfrastica di Guittone. Anche per il poeta, l'immagine del dio d'Amore con le frecce mostra com'egli sia «mortal feridore»¹⁸⁷, e le frecce, insieme all'arco e alla torcia, veicolano «l'immagine dinamica della battaglia che squassa l'animo dell'innamorato, attraverso un crescendo drammatico dal primo manifestarsi del sentimento [...] alla sua tragica conclusione»¹⁸⁸. Se l'amore, in adesione a un *topos* molto diffuso, per Dinadano così come per Guittone, equivale alla guerra, al contrario Tristano, che qui è portavoce della linea della poesia amorosa "ortodossa", vede nel sentimento d'amore il fondamento stesso della cortesia, l'unico strumento possibile di perfezionamento umano. Poiché Amore raffina, dirozza e purifica il cuore del suo servo, l'amante non potrà che essere grato al dio di un tale servizio, e, quanto meno, le sue sofferenze saranno compensate dal netto miglioramento che potrà avvertire quando la fiamma d'amore comincerà ad avvilupparsi al suo cuore. L'ampia

¹⁸⁶ *Del carnale amore*, son. VI, v. 1: «de lui, cui dico morte».

¹⁸⁷ *Ivi*, son. X, v. 2.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 109.

gittata coperta dalla freccia nel suo volo è per Tristano metafora di larghezza, di magnanimità in ogni sua possibile declinazione, nello spendere, nel donare, nel sedere e nell'andare, nel parlare e nel mirare, per parafrasare le parole di Tristano.

Ciò non significa, però, che Tristano si sbarazzi in un sol colpo della prima matrice generativa della poesia cortese, che vede nell'equazione amore-sofferenza uno dei nuclei di significato di maggiore produttività creativa. Chi meglio di Tristano può essere consapevole della consustanzialità del tormento all'amore, della mutua compenetrazione tra angoscia e passione?

Dinadano, voi dite vero, che lo amante riceve alcuna volta agescenzia; ma egli n'è poi sì altamente meritato e riceve tale guiderdone, che gli fae dimenticare ogni pena passata¹⁸⁹.

L'imprescindibilità delle pene amorose è per Tristano, come si evince da questa citazione, nient'altro che una delle manifestazioni della naturale *concordia oppositorum* che regge il mondo, e che ciascuno può constatare nel perenne movimento tra antinomie di quell'oscillante altalena che è la vita umana. Le riflessioni sull'entità dello strazio patito dai due amanti ci introducono direttamente all'interno della questione più strettamente formale, relativa all'introduzione nel dettato ritondiano di una siffatta teorica dell'amore. Se Dinadano può asserire che «la pena dello amante sì è grande e lo diletto sì è poco, ed è cento cotanto la vilia [vigilia] che la festa: sicchè per uno picciolo piacere riceve mille pene»¹⁹⁰, Tristano dal canto suo potrà replicare, quasi chiasticamente, «la pena sì è niente a poi il grande diletto che aspetta; però che uno grande piacere fae uscire di mente cento dispiaceri»¹⁹¹. Il quadrato dei termini antitetici del ragionamento dei due cavalieri, le coppie oppostive di pena-diletto e piacere-dispiacere, sono in un caso unite da un vettore negativo e poi da uno positivo. L'antitesi e il chiasmo sono dunque le figure delle quali il compilatore toscano si avvale per esprimere in modo sistematico il rovesciamento, puntualmente dissacrante, di ogni affermazione, gli strumenti retorici che dominano in questa sezione della *Tavola Ritonda* dedicata proprio alle capacità linguistiche di costruzione del discorso della teoria d'amore.

Anche in questa tensione verso una prosa artisticamente modellata e retoricamente ornata, la *Tavola Ritonda* poteva trovare in Guittone d'Arezzo uno dei massimi esempi, se non il suo primo artefice, nel contesto della letteratura delle origini. Spesso nella *Tavola Ritonda* queste riflessioni sugli strumenti linguistici viene esplicitata metanarrativamente, attraverso scoperti

¹⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 266.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

riferimenti alle fonti scritte, all'arte del dire, alla filosofia. Dice Dinadano ad Alcardo, il cugino di Isotta, che dapprima partecipa in silenzio alla tenzone, e che in un secondo momento viene sollecitato a esprimere la propria opinione:

Voi v'avete perduto uno bello tacere, e parvi avere a voi parlato per filosofia. Ma al presente bene conosco io che in Irlanda à maestri savi di scienza: tanto avete bene sentenziato per senno¹⁹².

Molto simile, nel *Tristan en prose*, la replica che Dinadano rivolge non a un terzo interlocutore, ma a Tristano:

Certes, mesire li cevaliers, vous avés orendroit perdue un boin taisir! Et se vous n'eüssiés ore parlé, je vous tenisse a philosophe. Li sens se delivre au besoing et la folie se demoustre, ele ne se puet longement celer! Vous avés bien de ces deus parties esleües la pieur pour vous!¹⁹³

Il mondo letterario retrostante ad un passaggio come questo è evidentemente quello del *jeu parti*, il provenzale *joc parti* o *partimen*, dove il gioco letterario impone ai due partecipanti di sostenere due parti opposte e contraddittorie, per poi affidare a un giudice la scelta di decretare quale delle due tesi risulti vincente. Ma la mercantesca filosofia pratica della *Tavola Ritonda* non si limita ad opporre una *pars construens* e una *destruens*: nel caso specifico della tenzone in questione, infatti, si sarebbero “esaurite” unicamente le possibilità di una vita totalmente dedicata all'amore e di una che lo rifiuta decisamente, tralasciando quelle sfumature e quelle ombreggiature nel significato che possono derivare unicamente dal tentativo, che si potrebbe definire “realistico”, di inserire nel discorso una terza via¹⁹⁴, direttamente calcata sull'esperienza diretta e sul buon senso comune. È a questo che serve infatti l'introduzione nel testo italiano di un terzo punto di vista, quello di Alcardo, cugino di Isotta, che raggiunge Tristano in Cornovaglia dall'Irlanda perché Tristano lo ordini cavaliere, personaggio che costituisce un'invenzione originale della *Tavola Ritonda*¹⁹⁵. Dinadano chiede infatti ad Alcardo:

¹⁹² *Ivi*, § LXXIII, p. 267.

¹⁹³ *Tristan en prose*, V.II/5, § 35, p. 105.

¹⁹⁴ D'altronde l'ingerenza di una terza persona, che si fa contemporaneamente nuovo interlocutore e arbitro, è la scelta narrativa generalmente adottata dal romanzo bretone nel momento in cui fagocita il genere lirico del *jeu parti*, secondo l'acuta analisi fattane da P. Remy, *Jeu parti et roman breton*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, vol. II, Gembloux, Duculot, 1964, pp. 545-561.

¹⁹⁵ La sua prima apparizione sulla scena della *Tavola Ritonda* avviene nel § LXXIII, p. 264. Non sarà forse un caso che la comparsa di Alcardo, uno dei personaggi che possiamo maggiormente avvicinare alla dimensione borghese di Dinadano, avvenga quasi in contemporanea con la prima apparizione di quest'ultimo. Evidentemente i due personaggi, dotati di caratteristiche assimilabili, sono chiamati in causa quando il registro si fa più comico e borghese.

- E voi, con quale v'accordate? Deh dite, per vostra fè, o collo innamorato o collo disamorato? Dite quello che ve ne pare, se Iddio voi salvi -. E Alcardo disse: - Signori, io dirò secondo lo mio parere; ch'io non sono savio; ma, secondo ch'io conosco, io dico che niuna persona, e sia di che condizione gli piace, non può salire nè i' nominanza nè in pregio, se non sente d'amore; e senza l'amore, niuna cosa puote esser perfetta. Imperò che l'uomo innamorato non pensa in altro che in servire e in piacere, e lo disamorato non ama sè medesimo e non serve altrui; e fae di quel che 'l cane che stae in sulla paglia, e ad altrui non ne lascia prendere e per sè non ne mangia: cioè, che lo disamorato non sente la dolcezza dello amore ed à invidia all'amante -¹⁹⁶.

La dimensione borghese, frequente nella *Tavola Ritonda*, deriva in questo caso non tanto dal semplice cortocircuito tra due opposte visioni del mondo, il discorso di Dinadano e il contro-discorso di Tristano, com'è nel *Tristan en prose*, quanto nella intromissione di una terza posizione, quella di Alcardo, il quale, affermando perentoriamente «Signori, io dirò secondo lo mio parere; ch'io non sono savio»¹⁹⁷, interpreta la voce della *doxa*, dell'opinione soggettiva che non ambisce a farsi conoscenza obiettiva della realtà.

L'intervento del terzo interlocutore porta la riflessione nella *Tavola* al di fuori del richiamo alla tecnica ecfraistica, divenuta qui strumento stilistico in grado di fornire all'argomentazione una griglia ordinata e coerente entro la quale adagiare i propri contenuti. Il precedente guittoniano e la tradizione a esso collegata avevano fornito la "figura d'Amore", i cui attributi hanno costituito per il compilatore della *Tavola Ritonda* altrettanti appigli per una dissertazione dialogata sulla teorica d'amore. Se il ricorso all'*ekphrasis* ha dunque permesso alla *Tavola* di mobilitare una fitta trama di riferimenti intertestuali, il giovane e inesperto Alcardo chiama in causa una nuova *auctoritas*, quella della esperienza diretta. Sebbene l'analisi della posizione di Alcardo ci conduca al di là dei limiti "ecfrastici" che ci eravamo imposti all'inizio di questa sezione, fermarsi qui significherebbe non svolgere per intero il ragionamento di cui l'immagine di Amore costituiva il naturale presupposto.

Si è detto che Alcardo incarna la prospettiva di chi si affida all'esperienza. Non esiste veicolo di diffusione del sapere esperienziale più lapidariamente efficace del proverbio. Alcardo paragona infatti il comportamento di chi non sente amore a quello del «cane che stae in sulla paglia, e ad altrui non ne lascia prendere e per sè non ne mangia». Ancora una volta il proverbio offre la possibilità di aprire "dialogicamente" la *Tavola* portandola a contatto con altri esempi letterari che registrano lo stesso proverbio. Lo ritroviamo, per esempio, tra i dispositivi comici della poesia giocosa del poeta perugino Neri Moscoli appunto per caratterizzare l'avarò, assimilato al «can, che ne la paglia giace, / che per sé non la vol, né vol

¹⁹⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 267.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

giamaie / ch'altre ne tocche e, s'alcun ve se faie, / mostrali ei dente con sòn che li spiace»¹⁹⁸, ad indicare, come nel caso della *Tavola Ritonda*, il peccato dell'avarizia nella sua forma più beccera e meschina, che porta l'avidio a non volersi separare neanche dalle cose più inutili, come appunto fa il cane che non intende separarsi dalla paglia, nonostante non possa costituire per lui fonte di nutrimento. Spiega infatti Alcardo che «lo disamorato non sente la dolcezza dello amore ed à invidia all'amante».

Nel testo italiano il proverbio si piazza dunque al centro di una discussione che nasce sotto l'egida del codice cortese, contribuendo non solo a spostarne il senso e la portata verso una direzione pratica e empirica, ma anche e soprattutto ad aprire un varco alla conclusione dell'episodio, che avrà degli esiti ludici e burleschi nella reazione di Dinadano alle parole di Alcardo:

la volontà passa e toglie la ragione, e lode s'ì come quegli che lodano lo mercato: chè se voi non foste amante, non lodereste tanto l'amore. E veggio che tu se' grande di volontà e picciolo se' di senno; chè voi per essere cavaliere errante avete così parlato; ma a me pare che tu se' impazzato quando d'amore t'impacci. Ma non fa forza; chè a tale carne tal coltello; chè lo amore fa per te e per ogni disperato che diventa povero, ond'egli muore¹⁹⁹.

Se il proverbio «lode s'ì come quegli che lodano lo mercato», cioè “lodi l'amore come quelli che lodano la propria merce”, sembra qui richiamare quella tematica mercantile che affiora in modo carsico lungo la *Tavola Ritonda*, va detto che, come spesso accade quando entra in scena Dinadano, anche nell'ipotesto francese si può leggere lo stesso proverbio:

Dans cevaliers, fait Dynadans, cascuns loe son boin marchié! Li faus se tient avoec les faus et li sages avoec les sages, et se vous n'amissiés par amours, ja certes ensi n'eüssiés respondu! La compaignie de nous deus ne seroit pas bien concordans, car nous cantons cançons diverses et si tirom diverses cordes²⁰⁰.

Le parole di Dinadano suscitano immancabilmente l'ilarità di Tristano. Lo stesso *jeu parti* possiede d'altronde delle implicazioni ludiche, poiché si configura come «une polémique pour rire, un jeu de société. Il ne parle ni vrai, ni faux, ni bien, ni mal, mais il évacue, ainsi, l'enjeu poétique et éthique de la poésie courtoise»²⁰¹.

Dinadano novello Guittone dunque, incarnazione dell'invettiva anti-erotica e, nella misura in cui è l'amore il fondamento su cui si regge la cavalleria, anche simbolo della polemica anti-cortese. Le sue lunghe tirate – questa come altre sparse lungo il romanzo – si propongono non

¹⁹⁸ *Poeti giocosi del tempo di Dante*, ed. M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 577.

¹⁹⁹ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, pp. 267-268.

²⁰⁰ *Tristan en prose*, V.II/5, § 35, p. 106.

²⁰¹ M. Gally, *Disputer d'amour. Les Arrageois et le jeu-parti*, in «Romania», 107, 1996, p. 55-76.

tanto di fornire degli insegnamenti d'amore, perché Dinadano non ha mai lezioni da impartire, quanto di inoculare il germe dell'individualismo, attuando una strategia del terrore, dissuasoria nei confronti degli innamorati. Si serve dell'*ekphrasis* non certamente per sottoporre a verifica la questione della rappresentabilità di Amore²⁰² o di un qualunque altro concetto astratto. Il suo obiettivo, nel ricorrere all'*ekphrasis*, è quello di risultare ancora più convincente attraverso l'arte citazionistica, ritagliandosi uno spazio per un gioco intertestuale di rimandi che non avrebbe certo lasciato indifferente il lettore medievale.

5. La scultura e la sociologia dell'arte nella *Tavola Ritonda*

Nell'impiegare figure di *ekphrasis*, la *Tavola Ritonda* non si limita a offrire al lettore variazioni amplificate su alcuni temi topici dell'esperienza figurativa in letteratura, o a contaminare il lascito del *Tristan en prose* con materiali italiani. La posta in gioco nel testo toscano è decisamente più alta, e giunge fino ad attivare interessanti riflessioni sugli statuti dei protagonisti "reali" – committenti, artisti, fruitori, mercanti, collezionisti – che ruotano intorno al mondo della produzione e della ricezione dell'arte.

Esiste naturalmente un livello "zero" nelle modalità di trapianto dell'inclinazione estetica già presente nel *Tristan en prose* in un contesto italiano. Questo primo gradino nella rappresentazione dell'oggetto artistico si arresta alla semplice dilatazione dei particolari descrittivi. Se, nel *Tristan en prose*, sappiamo per esempio che la regina di Irlanda non mancherà di far partire sua figlia Isotta «garnie de robe et de biax joiax et de biax deduiz que bien paroit qu'ele venist de riche leu»²⁰³, l'Isotta italiana affronta il viaggio verso la Cornovaglia con un corredo ancora più ricco.

Adunque, la reina Lotta siè dona a Isotta corone e gioielli; e fae mettere nella nave assai paia di robe, e più quanti mesi àe nell'anno, tutte lavorate fini sottilmente di seta; e la maggior parte a oro, con perle e pietre preziose. E appresso le dona uno scheggiale, nel quale erano coricate da ottanta pietre preziose, che la più vile valeva più di cento marche d'argento²⁰⁴.

Scene come queste, che mirano a incamerare quantità sempre più massicce di sfarzosi *mirabilia*, costituiscono dei dispositivi, spesso dotati di una certa autonomia, al servizio della digressione ecfraistica. Anche un copista come quello del Senese (Siena, Biblioteca Comunale, ms. I, VII, 13), che ci appare di solito completamente allineato alla lezione che leggiamo nel

²⁰² Com'era nella polemica Guittone-Cavalcanti. Cfr. *Del carnale amore*, p. 146.

²⁰³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 442, p. 218.

²⁰⁴ *Tavola Ritonda*, § XXII, p. 116.

ms. 44,27 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, scelto da Polidori come base per la sua edizione, si concede qualche amplificazione: «tante robe da vestirsi quanti mesi sonno nell'anno, et erano tutte di sciamito soriano et tartaresco, et lavorate tutte di pietre preziose, a onde d'acqua, a pesci di mare e a ucelli volanti e a bestie caccianti»²⁰⁵.

L'ostentazione della ricchezza dell'aristocrazia è, nella percezione italiana del romanzo tristaniano, una delle modalità appaganti di appropriazione del bello. Nel momento esatto in cui l'esibizione del potere economico e, con esso, del potere politico («que bien paroit qu'ele venist de riche leu»), si interseca con la produzione del “bello”, si attiva anche il meccanismo che sta alla base della ricerca di oggetti *status symbol*. L'oggetto viene reso “artistico” grazie a una preziosa lavorazione, alla ricchezza dei tessuti, al pregio delle pietre, con l'evidente intento di stupire, di palesare agli occhi della collettività il proprio tenore di vita e l'appartenenza a un ben determinato gruppo sociale. Una volta impadronitosi del principio che presiede alla produzione di tali sovrastrutture simboliche, tanto appetibili per il pubblico medievale, il compilatore toscano può darsi alla invenzione originale. L'ostentazione di certe forme di consumo origina una vera e propria recita, una messinscena che presenta le modalità tipiche della processione, in cui il gusto ecfrastico viene compiutamente declinato sul versante del lusso.

e queste sopra 'nsegne aveano una coronetta d'oro, per amore della reina Isotta, nel cui servizio eglino andavano -. E Tristano fa fare per sè proprio, celatamente, due insegne, oltre a quelle; che l'una era vermiglia, con una coronetta d'oro, per amore di Isotta; e l'altra, in suo servizio: cioè la diritta sua insegna col campo azzurro, con una banda d'argento per ischisa, e da ciascuno lato della banda avea uno fregio d'oro. Ed appresso, gli quattro cavalieri sie s'armano di grande vantaggio; e la reina Isotta s'addobba di fini drappi di seta, lavorati a tutti gl'intagli che meglio non si poteano lavorare; con quegli bottoni da petto e da mano che valeano di mille augustani; e cinsesi uno scheggiale fatto di fila d'oro, nel quale avea coricate da ottocento pietre preziose; che quella ch'era di meno valuta, era di cento danari d'oro l'una. E appresso, si pone in testa una corona fatta tutta a oro, e mèssavi a pietre molto preziose, con tree carboncelli suso coricativi, che, da poi ch'era notte scura, rendeano sì grande splendore, che ne sarieno state bene alluminate trecento dame e altrettanti cavalieri (la quale corona valeva bene una buona cittade); e con due guanti in mano, che valeano più di trecento bisanti d'oro. E messer Lantris e messer Gulistante la puosono a cavallo in su uno ricco e bianco palafreno, coperto tutto a sciamito e a panno di seta lavorato tutto a ucelli e a belle cacciagioni, con una sella d'avorio e di cristallo, la quale era coperta tutta d'oro e di pietre preziose. E dinanzi andavano Dinadano e Gariette; e dopo loro, innanzi la reina Isotta, andavano sessanta donzelli, vestiti di molto belle partite di seta e di fini drappi e di begli colori; ed erano tutti giovani senza arme, e tutti portavano cappelli azzurri, con coronette d'oro intagliatevi suso. E appresso andavano sessanta camarlinghe, con vestimenta di seta, tutte fine, azzurre, con coronette d'oro sùsovi. E dopo loro, sie andava la bella e la gentile

²⁰⁵ *Ibidem*, nota 2.

Isotta, in mezzo di messer Lantris e di messer Gulistant; e dopo la reina, andavano sessanta donzelle, tutte vestite di gentili vestimenti di religione; e di dietro, andava messer Tristano e messer Palamides²⁰⁶.

Si è deciso di riportare per intero il passaggio della *Tavola Ritonda* relativo alla cavalcata di Isotta, perché tentare di renderlo con una parafrasi non avrebbe consentito di coglierne la portata “performativa”. Ciò che conta qui non è ovviamente la dimensione consumistica del lusso, quanto la caratterizzazione simbolica che consente alla sfilata della *Tavola* di attuare una moltiplicazione segnica: colpisce infatti che le coronette d’argento, pegno d’amore per la regina Isotta, ornino pervasivamente ogni oggetto del seguito del cavaliere, non solo le insegne di Tristano, ma anche i cappelli dei sessanta donzelli, nonché i vestiti delle sessanta damigelle. Poiché Tristano porta con sé al torneo anche le sue *diritte* insegne, quelle attribuitegli dalla tradizione, con il campo azzurro attraversato da una banda d’argento, le coronette funzioneranno più che altro come una sorta di *logo*, in grado di conferire un valore di riconoscimento identitario ai membri della compagnia, marcandone la separatezza, e anche la superiorità, rispetto agli altri convogli di cavalieri che si recheranno come loro al torneo.

5.1 La statua di Isotta

Superato questo primo livello di utilizzo del mezzo efrastico all’interno di un sistema comunicativo rivolto alla collettività intradiegetica, la *Tavola Ritonda* esplora anche nuove possibilità di rappresentazione dei modi di produzione e di fruizione dell’arte. Prima che la figlia Isotta parta per sempre alla volta della Cornovaglia, dove è destinata a sposare il re Marco, la regina Lotta non si limita a preparare, insieme ai numerosi doni che accompagneranno la figlia nel viaggio, il famoso filtro che provocherà l’esplosione del fatale amore, ma decide di far realizzare un dono anche per se stessa²⁰⁷:

E la reina Lotta rimanendo, avea tanto intenerito lo cōre suo veggendo partire sua figlia, ch’ella la si fece disegnare e figurare in una tavola, tanta propria quanta natura la seppe formare: e si la intagliòe uno gentile uomo della Petitta Brettagna: e la reina l’assetò in sua camera davanti al suo letto; e continuo, quando andava o stava nella camera, rimirando la figura, n’avea grande piacere o conforto²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 363-364.

²⁰⁷ La scena è assente in tutti gli altri testi. Corrisponde a: Löseth § 38; *Tristan en prose*, Curtis I, § 442, p. 218; *Tristano Riccardiano*, § LVII, p. 119; *Tristano Panciatichiano*, § 121, p. 188; *Tristano Veneto*, § 196, p. 175.

²⁰⁸ *Tavola Ritonda*, § XXXII, pp. 116-117.

La regina Lotta commissiona quello che Polidori interpreta come un bassorilievo in legno²⁰⁹, e che senz'altro si può intendere in senso più generale come una scultura, dato che il verbo impiegato è 'intagliò'. La realizzazione di un quadro in rilievo di Isotta, presumibilmente a grandezza naturale poiché si precisa che la rappresentazione è «tanta propria quanta natura la seppe formare», non ha degli scopi encomiastici o propagandistici. Qui il godimento dell'oggetto artistico è circoscritto a una dimensione fruttoria completamente personale e individuale²¹⁰. L'intento è quello di fissare "fotograficamente" l'immagine di Isotta, di trasformare il bassorilievo nel supporto fisico in grado di consentire l'iterazione della memoria. Si potrebbe anche discutere in quali condizioni si possa definire pienamente artistico un oggetto al quale si conferisce un valore prevalentemente affettivo, compensatorio e sostitutivo, e se questo passaggio specifico soddisfi i requisiti di "artisticità" propri allo spirito trecentesco toscano²¹¹. Se infatti nell'ambito delle sacre rappresentazioni la realizzazione di statue lignee di Cristi e Madonne, molto diffuse anche perché di facile trasporto nelle processioni, era una pratica popolare²¹², anche nel caso della *Tavola Ritonda* non si può che porre l'accento sul significato pre-estetico di questa esperienza di contatto con la dimensione figurativa. Ciò che conta non è tanto realizzare un prodotto culturale di forte valenza artistica, quanto ottenere una aderente fedeltà dell'arte alla natura. Semmai la bellezza dell'oggetto artistico discenderà da una qualità connaturata al soggetto – Isotta, la più bella tra le dame – che si intende rappresentare, soggetto che non potrebbe essere più meritevole di essere eternato nel legno.

Questa scena fornisce una piccola apertura anche su altri aspetti relativi alle modalità del mercato dell'arte. La committenza è privata, e la richiesta potrebbe dunque riflettere il circuito della domanda artistica proveniente dalle grandi casate patrizie e borghesi dei primi del Trecento. Inoltre la scena rende perfettamente l'idea della mobilità degli artisti-artigiani del basso Medioevo. Lo scultore ingaggiato dalla regina Lotta non è irlandese, ma proviene dalla

²⁰⁹ *Ivi*, p. 117, nota 1.

²¹⁰ F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960, p. 483.

²¹¹ Cfr. R. Finocchi, *Arte e non arte. Per una sociologia dell'estetica*, Roma, Meltemi, 2005.

²¹² Un'analoga familiarità con le immagini, con le quali anche le persone più umili potevano entrare direttamente a contatto nelle proprie case, si riscontra proprio nella produzione di icone religiose domestiche. Cfr. O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011, che prende in esame il progetto di avviamento dei bambini alla fede cristiana, attuato anche per il tramite delle immagini devozionali: «non meraviglia dunque che la devozione che egli [il domenicano Giovanni Dominici, ai primi del Quattrocento] proponeva si esprimesse attraverso il vedere, e più ancora attraverso l'assimilazione di moduli iconografici attraenti, di care figure. In tal modo si ottiene la costruzione di un immaginario mentale religioso che ha un valore prioritario, in quanto foggia un mondo di rappresentazioni interiori del soprannaturale che deve avere per il bambino una concretezza pari a quella del mondo terreno che è intorno a lui» (*ivi*, p. 23).

Piccola Bretagna, e si è quindi aperto a un mercato ben più ampio di quello che poteva offrirgli la sua terra d'origine, percorrendo grandi spazi per poter esportare il proprio lavoro.

Nel gioco tra Tavola vecchia e Tavola nuova, sul quale si incardina il confronto generazionale, la *Tavola Ritonda* inserisce dunque un'ulteriore tavola, dalla quale possiamo trarre, come la regina di Irlanda, «piacere e conforto». Una tavola ecfrastica, sulla quale si può «disegnare e figurare», in grado di mobilitare, più che la questione della rappresentazione, il problema della rappresentabilità in letteratura. Non si potrà infatti sottovalutare in questo passaggio la presenza di una parola-chiave nelle riflessioni medievali sull'arte, nonché nella prosecuzione del filo rosso rappresentato dal tema ecfrastico nella *Tavola Ritonda*: la parola natura, che a più riprese viene assodata per impostare la spinosa questione del rapporto *natura - imitatio naturae*.

La regina Lotta non è infatti l'unica a commissionare una statua di Isotta. La *Tavola Ritonda* duplica e amplifica, riscrivendolo secondo modalità parodiche, il tema della “riproducibilità” artistica di Isotta. Tristano, ormai infelice marito di Isolda, decide di abbandonare la Piccola Bretagna per tornare in Cornovaglia dall'unica Isotta che possa realmente amare, con la scusa di doversi recare nel regno dello zio per sedarvi una guerra civile sorta tra grandi baroni.

E sappiate che innanzi che messer Tristano si partisse, egli fece dipignere in figura la bella Isotta la bionda, per la grande voluntade ch'egli avea di vederla: e si gliela affiguròe uno maestro della città di Gippi, la quale per altre fiate l'aveva disegnata nella cittade di Londres in Irlanda alla reina Lotta; e fecela tanta propria e tanta bella e a sua sembianza, che veramente quasi ella pareva dessa: e messer Tristano la si teneva in camera²¹³.

E poco sotto:

E sappiate che il maestro che figurò quella figura, o vero statua, Tristano il fece cavaliere; ed era appellato per suo nome messer Statuano; e donògli la signoria della città di Gippi per dieci anni²¹⁴.

Anche in questo caso, per dirla con Benjamin²¹⁵, si priva l'opera d'arte di quell'“aura” e di quella distanza che dovrebbero impedirle di mescolarsi con il quotidiano. Ancora una volta l'opera d'arte è destinata a una collocazione domestica. L'artista di cui si parla è lo stesso reclutato dalla regina di Irlanda, e su questo personaggio che acquisisce dunque, a un livello

²¹³ *Tavola Ritonda*, § LIV, p. 205.

²¹⁴ *Ivi*, p. 206.

²¹⁵ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; trad. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

strutturale, un ruolo-cerniera, scopriamo nuovi dettagli. Proviene dalla città di Gippi – città d’invenzione esclusivamente italiana, che sarà al centro di una interessante scena d’assedio nel *Tristano Riccardiano*²¹⁶ – e aveva già lavorato altre volte su numerose raffigurazioni di Isotta, quando intagliava il legno in Irlanda²¹⁷. Esistono più “copie” dunque che riproducono le fattezze di Isotta, e lo scultore bretone si conferma come un artista molto richiesto, nonché un giramondo per professione. Il fatto stesso che acquisisca un nome, e per di più un nome parlante come quello di Statuano²¹⁸, lo trasforma in un personaggio decisamente più articolato, al quale il prosatore della *Tavola Ritonda* demanda il compito di sottolineare la mutata posizione dell’artista in seno alla società. Farlo uscire dall’anonimato, regalandogli un seppur breve spazio di notorietà, parallelo a quello che gli artisti andavano guadagnando nell’Italia del Due e del Trecento, è segno del mutamento del suo statuto professionale, com’è confermato anche dalla attribuzione della signoria della città di Gippi, concessagli dal soddisfatto committente Tristano. Statuano viene inoltre definito «maestro»²¹⁹, quindi esponente sì delle arti meccaniche²²⁰, ma figura della quale ormai la società riconosce pienamente il valore²²¹. Il maestro scultore è colui che, per averla raffigurata altre volte, possiede in un certo senso l’“idea” di Isotta, tanto da poterla trasporre in scultura anche senza che gli sia necessario averla presente fisicamente di fronte a sé. C’è forse, sottostante a questo ragionamento, e nel fatto che sia Statuano un *dipintore* “seriale” di Isotta²²², una visione

²¹⁶ M.-J. Heijkant, *L’assedio della città d’Agippi* cit.

²¹⁷ Qui, come in altri punti del romanzo, il compilatore colloca in Irlanda la città di Londres, dimostrando di non avere in mente una precisa mappa geografica delle isole britanniche.

²¹⁸ E. Castelnuovo, *L’artista*, in J. Le Goff, *L’uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 235-269: «a partire dall’inizio del Trecento in Toscana l’artista appare anche come personaggio letterario, il suo nome viene evocato da poeti e scrittori» (*ivi*, p. 242). Nel caso della *Tavola Ritonda* è evidente che si tratta di un artista prodotto dall’immaginazione del compilatore, ma certamente risponde bene agli stimoli del proprio tempo, a quella tendenza laudatoria dell’artista che si fa strada in Toscana già nel XII secolo (*ivi*, p. 255).

²¹⁹ Per l’evoluzione della figura dell’artista nel Medioevo si vedano R. Assunto, *La critica d’arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961; E. Burke, *L’artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell’arte italiana*, II, *L’artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 83-113; A. Conti, *L’evoluzione dell’artista*, in *Storia dell’arte italiana*, II, *L’artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 115-263; A. Guidotti, *Il mestiere del dipintore nell’Italia due-trecentesca*, in AA. VV., *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, II, Milano, Electa, 1986, pp. 529-540.

²²⁰ E. Castelnuovo, *L’artista* cit., p. 260: «nel corso del XII secolo, in modo ineguale, ma seguendo una tendenza che sembra generalizzarsi, appaiono di nuovo, in tutt’Europa, i nomi e le firme degli scultori, a testimoniare della rinnovata importanza della scultura monumentale e di un precisarsi del ruolo dello scultore. Questa comune vicenda avrà però svolgimenti diversi: in Italia assumerà una precisa fisionomia e prenderà importanza il ruolo dello scultore-architetto». Tra gli esempi riportati da Castelnuovo gli scultori si definiscono *magistri*, che è esattamente l’appellativo del nostro Statuano.

²²¹ *Ivi*, p. 267: «la parziale liberazione degli artisti dalla situazione subordinata in cui li poneva il loro rapporto con attività meccaniche ha qui [Castelnuovo fa riferimento alla *Commedia*, e in particolare a *Pg*, XI] un suo momento privilegiato e trova nella cultura fiorentina lo spazio dove questo avvenimento può verificarsi. Da una parte c’è il peso delle parole di Dante, dall’altra quello dell’arte profondamente innovatrice di Giotto».

²²² O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore* cit., p. 29, scrive a proposito della produzione seriale di oggetti devozionali, ma la riflessione può essere estesa anche al nostro caso per raffigurare il caso estremo del mercato d’arte nell’Italia medievale: «si trattava di una produzione spesso fatta in serie, che offriva al mercato materiale probabilmente per lo più dozzinale, talora venduta addirittura in piazza o per via, sulle bancarelle; in molti casi si

dell'arte di ispirazione, anche inconsapevolmente, platonica. Si veda il *Volgarizzamento delle pistole di Seneca*:

Or intendi, che cosa è idea, e a dire propio, che cosa pare a Platone, ch'ella sia. Egli dice, che idea si è essemplio perpetuo delle cose, che si fanno per natura. Io ti diffinirò, e disporrò questa cosa più chiaramente, perché la'ntenda meglio. Pognamo ch'i' voglia dipignere la tua immagine, io t'ho per essemplio della mia dipintura, e'l mio pensiero piglia di te alcun abito, e fazione, il quale egli mette in sua opera. E per questo modo il volto tuo, che mi mostra, com'io ti debbia contraffare, si è idea. E cotali essempli ha la natura senza numero in tutte le cose, d'uomini, di pesci, di bestie, e d'arbori, alla simiglianza de' quali ella fa, e fabbrica tutte le cose, ch'ella fa²²³.

Voler immaginare il compilatore della *Tavola Ritonda* influenzato da teorie neoplatoniche, chiamando in causa niente meno che la dottrina delle idee, significa certamente peccare di sovrainterpretazione, ma l'ultima citazione può comunque costituire un utile strumento di accesso alla comprensione dello sforzo di descrizione, compiuto dal testo toscano, delle diverse fasi nelle quali si articola il processo creativo del prodotto artistico. L'assenza del soggetto da rappresentare implica infatti l'esistenza di un modello o di una immagine mentali che verranno riflessi in una emanazione contingente, grazie alla mediazione di un artefice. Colto nel momento di massima tensione approssimativa al reale («fecela tanta propria e tanta bella e a sua sembianza, che veramente quasi ella pareva dessa»), la facoltà creatrice di Messer Statuano parte dalla combinazione dei dati sensibili a sua disposizione, per arrivare a sussumerli in una sintesi artistica. È dunque un individuo pienamente dotato di una sua dignità intellettuale, non semplicemente di natura meccanico-artigianale.

Passiamo ora a studiare i comportamenti del committente di questa seconda opera, Tristano. La richiesta di Tristano consiste nella pretesa di un oggetto artificiale che abbia le caratteristiche del suo modello naturale. Un simulacro insomma, che gli serve per avere un'Isotta *in absentia*, una sostituzione fittizia dell'amata. La tensione del simulacro si risolve in un tentativo parassitario di imitazione del reale, dove l'apparenza cerca di prevalere sulla realtà che dovrebbe solo rappresentare, anche questa una concezione di ispirazione platonica²²⁴. Questo strano doppio di Isotta, senza consistenza reale, e che è possibile

trattava di manufatti semilavorati in cui l'acquirente poteva far introdurre aggiunte o varianti, nell'ottica di una percezione dell'immagine del pittore come artigiano». Cfr. anche R. Comanducci, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il mercato dell'arte in Italia (secc. XV-XVII). Atti del convegno (Firenze, 2000)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, pp. 105-113.

²²³ *Volgarizzamento delle Pistole di Seneca e del Trattato della Provvidenza di Dio*, ed. G. Bottari, Firenze, Tartini e Franchi, 1717, epistola 58, p. 126.

²²⁴ S. Del Bono, *Foucault: pensare l'infinito. Dall'età della rappresentazione all'età del simulacro*, Milano, Mimesis, 2007, p. 194: «nel platonismo il rapporto tra la copia e il modello è stabilito da una "somiglianza interna" della copia all'originale. [...] Conseguenza fondamentale di questa impostazione filosofica è che

realizzare anche in assenza di un rapporto ontologico con il reale, darà infatti origine, come si avrà modo di mettere in luce, a una beffa.

Prima di spostarci a vedere come l'immagine di Isotta venga dapprima trasformata in un simulacro e poi in un fantasma, in bilico tra il sogno e la realtà, bisogna calare la riscrittura della *Tavola* nello spessore della leggenda tristaniana e non arrestarci all'assenza di un simile episodio nel *Tristan en prose*. Bisogna infatti considerare che già nelle versioni metriche della leggenda di Tristano, Isotta era divenuta una statua. Il famosissimo episodio della "Salle aux images", diffuso fin dalla versione del poema di Thomas²²⁵, riprende «un *topos* hérité de l'Antiquité»²²⁶, servendosene per marcare «une étape de la manière dont Tristan intègre à sa vie la souffrance de l'absence»²²⁷. Tristano si fa fabbricare una statua di Isotta, che però, nel tentare di sostituire alla Isotta reale, rivela ben presto le possibili ricadute mortifere dell'arte. La fisicità fredda e impassibile della statua, lungi dal costituire una consolatoria via di fuga al dolore, rende al contrario tangibile l'assenza dell'amata, sottolineando l'impossibilità di una sostituzione dell'arte alla vita.

E les deliz des granz amors,
E lor travaux et lor dolurs,
E lor paigne, et lor ahans,
Recorde a l'himage Tristrans.
Molt la baisse quant est haitez,
Corrusce soi quant est irez,
Que par penser, que par songes,
Que par craire en son cuer mençoinges
Que ele mette lui en obli
Ou que ele ait acun autre ami,
Que ele ne se pusse consurrer
Que li n'estoce autre amer,
Que mieuz a sa voluté l'ait.
(vv. 1095-1107)

piuttosto che guardare alla distinzione generale tra "essenza" e "appareanza", tra "mondo e sovramondo", tra il "sole della verità e le ombre della caverna", occorre rendersi conto che "in senso più profondo la vera distinzione platonica si sposta e cambia di natura: non sta tra l'originale e l'immagine, ma tra due specie d'immagini. Non sta tra modello e la copia, ma tra due immagini (idoli), le cui copie (icone) non sono se non della prima specie, essendo l'altra costituita dai simulacri (fantasmi)"».

²²⁵ Ma si può fare un confronto anche con l'episodio della *Salle aux statues* nella *Saga* norrena. Thomas stesso aveva ovviamente ripreso dei modelli, come quello di Wace, e della sua «Tumbe Eleine» nel *Roman de Brut*, dal *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure (cfr. A. Roncaglia, *La statua di Isotta*, in «Cultura neolatina», 31, 1971, pp. 41-67, in particolare p. 44).

²²⁶ *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, p. 1261.

²²⁷ *Ibidem*.

Nella riscrittura scandinava della leggenda offerta dalla *Tristrams saga ok Ísöndar* (1226)²²⁸, la narrazione dell'amore idolatrico di Tristano per un simulacro di pietra della sua *amie* si sposta a considerare con maggiore attenzione il versante della produzione dell'opera d'arte. Non solo sono aggiunti dettagli sul momento della edificazione della sala e si indulgia nella descrizione delle statue²²⁹, ma qui si racconta che Tristano ingaggia degli artigiani²³⁰, perché costruiscano un apposito spazio entro il quale collocare le statue di Isotta e Brandina. Nella *Tavola Ritonda* accade esattamente il contrario: Tristano fa realizzare una "Isotta da camera", da contemplare a proprio piacimento in momenti di intimo raccoglimento. Non assistiamo dunque nel testo italiano alla creazione di un vero e proprio luogo di culto, ma viene offerta una versione borghese del mito, confermata anche dall'uso dissacrante che Tristano farà della statua a discapito di Kahedin/Ghedino.

Fratello di Isotta dalle bianche mani, e quindi cognato di Tristano, Ghedino allaccia con Tristano un anomalo rapporto, fortemente sbilanciato, in cui la totale devozione per il fiore della cavalleria arturiana va a detrimento addirittura del legame fraterno, poiché il Ghedino italiano solidarizza con Tristano persino quando scopre che il matrimonio con la sorella non è mai stato consumato. Un personaggio connotato da una marca di dismisura, che vive in modo eccessivo ogni legame: l'ammirazione sproporzionata per il suo modello porta Ghedino a proiettare le ambizioni, i sogni e gli amori di Tristano su di sé, giungendo addirittura nella *Tavola Ritonda* a innamorarsi di Isotta anche quando la conosce solo per il tramite dei racconti di Tristano²³¹, e arrivando persino a concorrere con lui per ottenere l'attenzione di Isotta, tentativo naturalmente destinato a fallire miseramente. Nel *Tristan en prose* il dolore insopportabile provocatogli dalla perdita di Isotta condurrà Ghedino a violare il sacro valore della vita, ispirandogli il proposito, poi messo in atto, di suicidarsi.

Per tornare alla *Tavola Ritonda*, quando Tristano si trova nella Piccola Bretagna, poco dopo il matrimonio, Ghedino non ha mai visto Isotta, ma ne è già follemente innamorato. Perciò, quando entra nella stanza in cui Tristano tiene segretamente celata la statua di Isotta,

²²⁸ Y. S. Bonnetain, *Tristano e Isotta nelle letterature scandinave*, in M. Dalla Piazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003, pp. 148-162.

²²⁹ Riporto il testo nella traduzione dell'edizione *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, II, p. 895: «dans la dextre de la statue, il y avait un rameau de laiton ou un sceptre dont l'extrémité était ornée de fleurs – un travail artisanal des plus habiles. La poignée du sceptre était toute couverte d'or et baguées de gemmes. Les motifs de feuillage étaient du meilleur or d'Arabie».

²³⁰ *Ivi*, II, p. 894: «Or, Tristram fit hâter les travaux autant qu'il put. L'endroit lui plaisait bien, là, au pied de la montagne. Y travaillaient des charpentiers et des orfèvres».

²³¹ *Tavola Ritonda*, § LIV, p. 204.

Ghedino, vedendola lungi cosìe nella camera, pensòe su quella veramente ella sia dessa, e dalla lungi la'nchina, e sì la saluta²³², dicendo: - Madonna, voi siate la molto molto bene venuta per le mille fiata; chè troppo siete da gradire quando voi degnaste di venire a vedere lo vostro Tristano, che cotanto egli vi desiderava di vedervi -. E Tristano e Governale cominciârò allora a fare le maggiori risa del mondo; e Ghedino, conoscendo poi il modo, rimase beffato²³³.

L'ironia con la quale il compilatore toscano, com'è abituato a fare, investe le coordinate fornitegli dall'ipotesto francese, diventa qui vera e propria beffa²³⁴. La *derisio*²³⁵ alla quale è esposto Ghedino, che confonde la statua di Isotta con una dama in carne e ossa, e che di fronte a lei si inchina, rivolgendole un galante augurio di benvenuto, ha delle ricadute non solo sul registro della narrazione, che si sposta con decisione sulla sponda del "comico", ma anche sul problema della rappresentabilità. La statua di Isotta non è qui un automa paragonabile a quelli citati da Roncaglia nella sua analisi sulla statuaria nella letteratura medievale²³⁶, ma è vero che l'ambiguità del gioco canzonatorio conduce l'immagine di Isotta a diventare nella *Tavola* una macchina generatrice di meraviglia, capace di moltiplicare racconti e discorsi²³⁷, animata da quella vita che le persone intorno a lei sono a vario titolo disposte a infonderle. La beffa di Tristano, che qui è assistito anche da Governale, priva la riscrittura tristaniana della "Salle aux images" della «forte componente ieratica»²³⁸ che la scena possedeva in Thomas. Non c'è nulla di ieratico nella *Tavola Ritonda*, semmai si tratta di una situazione ironica, e, in qualche misura, erotica. Non vi è la sacralizzazione della costruzione di una grotta che diventa «santuario di meditazione amorosa»²³⁹, ma un processo di feticizzazione di Isotta. Tristano non è più l'innamorato dolente che piange sulla rigida effigie lapidea della sua amata, ma un *gabeur* che si serve della sua personale Isotta per allestire una pantomima grottesca, spartendosi poi la sua dose di comicità con il sodale Governale. Se è vero allora che l'ironia e

²³² *Tristan et Yseut* cit., II, p. 895, nella *Saga*: «cette statue était, par la forme, la beauté et la taille, tellement semblable à la reine Ísönd que l'on eût dit que c'était elle qui était là, debout, et si vivante que l'on eût crue animée».

²³³ *Tavola Ritonda*, § LIV, p. 205.

²³⁴ Si noti che il tema della beffa che può essere suscitato dall'inganno al quale è continuamente esposto il fruitore dell'opera d'arte sarà proprio anche della novellistica successiva: A. Simon, *Letteratura e arte figurativa. Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome», Moyen-Age, 105, 1993, pp. 443-479: «i 'dipintori' appaiono, nelle novelle, soprattutto come autori di beffe e motti di spirito, che spesso prendono spunto proprio dalla 'magia' dell'immagine dipinta, dalla sua ambiguità, dal suo vivere sul confine tra realtà ed illusione» (*ivi*, p. 454).

²³⁵ É. Crouzet-Pavan, J. Verger (a cura di), *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 7: «moquerie non dépourvue de méchanceté cherchant non seulement à faire rire, mais à humilier, à discréditer, voire à annihiler, au moins symboliquement, celui ou ceux qu'elle vise».

²³⁶ A. Roncaglia, *La statua* cit., pp. 45-46.

²³⁷ *Ivi*, p. 47: «non più oggetti prodigiosi, non più automi stupefacenti, ma statue: non più un meraviglioso magico, e nemmeno meccanico, ma un meraviglioso figurativo, che possiamo chiamare francamente e semplicemente artistico».

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

lo *humour* possono essere gli strumenti per «abaïsser une prétention trop voyante, d'alléger une tension trop vive, de rétablir un équilibre menacé par l'échange de compensation au moins symbolique»²⁴⁰, la *Tavola Ritonda* dialoga qui con la tradizione precedente, in cui si respira in modo netto la forte carica perturbante di un oggetto fittizio che ambisce a sostituire quello reale.

In questa strategia di controllo e di addomesticamento del perturbante, Ghedino è sì un moderno Pigmalione²⁴¹, ma suo malgrado. Se Pigmalione si era innamorato tanto cocentemente della statua di Afrodite da ottenere dalla dea che esaudisca il suo desiderio di animare la statua che la raffigura²⁴², Ghedino subisce, senza volerlo e per puro gusto dello sberleffo, un'inversione straniante del rapporto arte-vita. Il «contraffatto corpo»²⁴³ di Isotta diventa quindi uno strumento scenico di quelle rappresentazioni teatrali che più volte nel romanzo italiano *Tristano* si diverte a mettere in piedi, di solito ai danni di Dinadano, trasformando Ghedino nel prototipo del personaggio-vittima della novella, e questo nonostante il suo rango nobile, che avrebbe dovuto renderlo immune da simili canzonature²⁴⁴.

Il Trecento italiano elabora immagini e riflessioni contrastanti sulla questione della rappresentazione offerta dall'arte. Si va dalla più totale condanna di chi, come Domenico Cavalca, ripropone l'idea biblica dell'adorazione delle statue come emblema della stoltezza

²⁴⁰ É. Crouzet-Pavan, J. Verger (a cura di), *La dérision* cit., pp. 9-10.

²⁴¹ Su Pigmalione si vedano G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; M. S. Bergmann, *The Anatomy of Loving*, New York, Columbia University Press, 1987; trad. it. G. Bona, *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, Torino, Einaudi, 1992, in particolare le pp. 64-69. Importante è anche il contributo di V. I. Stoichita, *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of the Simulacrum*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006; trad. it. B. Sforza, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006. Cfr. anche M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 76: «per i medici la follia d'amore consiste giustappunto in una forma di "pigmalionismo", nella fissazione mentale di un "simulacro" che l'amante "si è costruito da sé"».

²⁴² *Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, ed. C. Basi e C. Guasti, II, Prato, Ranieri Guasti, 1848, Libro X, p. 232: «Come Pigmalione amava una statua di vivorio. Intanto Pigmalione perfettamente disegnò per maravigliosa arte una statua di vivorio, e diedele forma; della quale, femina non potea nascere più bella: e prese amore della sua opera. La faccia era di vera vergine, la quale tu potresti credere che fosse viva; e, se non lasciasse per vergogna, potresti credere ch'ella si volesse muovere. Tanto si nasconde l'arte nell'arte sua, che Pigmalione s'innamora del contraffatto corpo. Spesse volte tocca colle mani l'opra, o s'ella sia corpo, o s'ella sia vivorio. Egli le dava i baci, e credea che gli fossero renduti; e favellale, e tiella; e crede potere priemere le membra colle dita, come se fossero di carne; e teme che lo lividore non vegnia nelle premute membra: e alcuna volta la lusinga». Si è preferito citare dal volgarizzamento delle *Metamorfosi* d'Ovidio anziché dal testo latino per mostrare l'ampia diffusione di queste traduzioni dei grandi classici dell'Antichità nell'Italia medievale anche in forme linguistiche più accessibili al grande pubblico.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ L. Martines, *Les visages sociaux de la dérision dans les Nouvelles et la poésie satirique de la Renaissance*, in É. Crouzet-Pavan, J. Verger (a cura di), *La dérision au Moyen Age* cit., pp. 107-114: «dans l'histoire du récit de la Renaissance italienne, toutes les victimes de la dérision et de l'humiliation publiques sont des hommes de rang social moyen» (*ivi*, pp. 108-109).

pagana, della idolatria degli infedeli e dei pagani, riprendendo l'interdizione biblica contenuta nel *Deuteronomio*²⁴⁵, espressione del più inflessibile rigorismo antifigurativo:

Chè il pagano ed infedele adora l'idolo per Dio, nel quale, o dal quale ode alcuna risposta, sicchè semplicemente non adora le pietre, o la statua morta, ma dà fede, che vi sia alcuno spirito: o se pur adora la statua, almeno adora cosa, che ha forma umana²⁴⁶.

passando attraverso altri casi letterari in cui l'adorazione delle statue e la sostituzione di queste all'umano tocca per altre vie la letteratura arturiana, per esempio nel *Merlino* di Paulino Pieri:

E sono in una immagine di pietra che fu già per adrieto uno idio de' Saracini. E dicovi apertamente che lo re di questa ter[ra] ha XII figliuoli: VIII maschi e IIII femine; ma le demonia dell'inferno, che gli parlano per quella statua della pietra, gli hanno detto, e così gli fanno credere che, s'egli gli menasse alla terra e traesegli di quello luogo, che morrebbono tutti l'uno apresso l'altro²⁴⁷.

La *Tavola Ritonda* sa che il lettore medievale avrebbe potuto potenzialmente mescolare tutti questi ingredienti che gli provenivano da diverse possibilità di considerare la produzione artistica. La varietà di queste atteggiamenti di fruizione – fossero essi di volta in volta censori, celebrativi, familiari, sacralizzanti, profani, e l'elenco potrebbe proseguire all'infinito senza riuscire a esaurire l'infinita gamma di contegni, pose e comportamenti verso l'arte – oscillavano quindi tra due estremi, dalla diffidenza verso l'immagine tipica di certe posizioni filoiconoclaste, per le quali dietro ogni declinazione possibile delle arti figurative si cela il pericolo della mistificazione della realtà, al mito ovidiano del *contraffactum*, in cui la contraffazione del reale si apre alle metamorfosi generate dal contatto con il soprannaturale. Tutte queste suggestioni dottrinali e letterarie confluiscono nella *Tavola Ritonda* in una messinscena burlesca che rompe il patto illusionistico con il lettore²⁴⁸, mostrando come la tensione dell'arte alla mimesi del mondo non è che una chimera, dietro la quale si cela l'inganno. Anche se non sembra essere questo il senso ultimo della vicenda, dietro Ghedino e la burla alla quale è sottoposto, si cela anche la canzonatura del fruitore d'arte, dell'ingenuo che non è in grado di distinguere tra il rappresentabile e il rappresentato. Il fraintendimento di

²⁴⁵ A. Roncaglia, *La statua* cit., p. 47.

²⁴⁶ Domenico Cavalca, *La esposizione del Simbolo degli Apostoli*, ed. F. Federici, 2 voll., Milano, Silvestri, 1842, Libro 1, cap. 13, p. 99.

²⁴⁷ Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, ed. M. Cursietti, p. 29.

²⁴⁸ H. R. Jauss, *Cinq modèles d'identification esthétique. Complément à la théorie des genres littéraires au Moyen Age*, in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, I, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1978, pp. 145-164, che ricorre alla categoria di "identificazione ironica": «par identification ironique, j'entends un niveau de réception esthétique où une identification, à laquelle le lecteur s'était attendu, lui est refusée. La charme de l'attention paisible à l'objet esthétique est rompu de l'illusion ou bien vers les possibilités imprévues d'interprétation» (*ivi*, p. 161).

Ghedino trova però giustificazione nella insolita collocazione della statua nella *Tavola Ritonda*: di solito l'opera d'arte è qualificata come tale anche in virtù della separatezza e dalla ricercatezza simboliche del luogo in cui viene esposta, dal quale riceve la propria legittimazione identitaria che ne conferma e autorizza lo statuto artistico.

Queste possibilità narrative attivate dall'*ekphrasis* si prestano a essere sviluppate in modo parzialmente diverso negli altri manoscritti della *Tavola Ritonda*. In particolare nella cosiddetta redazione umbra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 564), che, come abbiamo visto, è piuttosto libera nel praticare tagli, omissioni o aggiunte, di solito orientati a garantire una maggiore coesione testuale e ad amplificare la dimensione moraleggiante, leggiamo una caratterizzazione molto diversa del maestro scultore, sempre meno marginale²⁴⁹ nello svolgimento della vicenda. Tristano convoca il maestro, «fino disignadore», nella Petitta Bretagna, lo prende per mano e lo conduce nella propria camera per mostrargli «suoi scure insigne la quale volea fare renovare»²⁵⁰. Da notare che mentre nella *Tavola Ritonda* toscana, Tristano manda a chiamare l'artista con il preciso scopo di chiedergli di «dipignere in figura la bella Isotta», nel caso della redazione umbra l'incarico principale che gli si richiede di svolgere è più che altro quello di far sistemare le insegne, gli scudi e le armature, da tempo inattive in questa fase del progredire del romanzo, in cui per Tristano, ormai accasato e ridotto alla condizione di marito in pianta stabile, sono lontani i ricordi delle nobili e pericolose avventure che ne avevano consolidato la fama. Non resta a Tristano che calarsi nelle ombre dei rimpianti, e rispolverare gli strumenti di quel “mestiere” al quale spera di poter tornare al più presto. Il maestro, guardando Tristano, lo riconosce come il cavaliere che aveva liberato il re Languis dall'accusa di tradimento che gravava sulla sua testa e che aveva portato via la principessa di Irlanda, Isotta, della quale tante volte aveva immortalato l'effigie. Tristano si mette allora a lacrimare e implora il maestro che realizzi per lui una statua identica a quelle che aveva già fatto per la regina di Irlanda, «ch'ella nonn è cosa al mondo ch'io tanto disidere quanto lei vedere»²⁵¹. Il maestro, che qui non possiede un nome, acquista però una parte attiva nella vicenda.

²⁴⁹ A. Simon, *Letteratura* cit., p. 452: «la figura dell'artista-artigiano, specialmente nella persona del 'dipintore', diventa gradualmente oggetto di un interesse specifico da parte della letteratura fiorentina. Lo conferma il fatto che 'dipintori' siano protagonisti di novelle, nel *Decameron* prima e poi nel Sacchetti, e quindi il sorgere, proprio nella Firenze di fine Trecento, della letteratura biografico-artistica. Filippo Villani, figlio di Matteo e nipote di Giovanni, cancelliere del Comune di Perugia e commentatore della *Commedia*, dà infatti l'avvio a questo fortunato genere con il suo *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, inserendo nell'elenco dei principali cittadini fiorentini, anche i più famosi artisti: Cimabue, Giotto e i suoi seguaci (Maso, Stefano e Taddeo). Al Villani farà seguito una vasta produzione, che culminerà in quello che è stato definito un vero e proprio “esercizio di pubbliche relazioni nell'interesse degli artisti” [cita P. Burke, *L'artista: momenti e aspetti* cit., p. 91]: le *Vite* vasariane».

²⁵⁰ S. Guida, *Per il testo* cit., p. 661.

²⁵¹ *Ibidem*.

- Tristano, io ve 'n farò una che parrà propria essa, inperò che sua statura io la ci ò immaginata dentro dal core e ciò farò di qui a trenta giorni -²⁵².

L'artista fornisce al committente dei precisi tempi di esecuzione, che risulteranno accorciati, come ci spiega il redattore umbro, al momento della realizzazione della statua, portata a compimento nell'arco di appena venti giorni e consegnata in gran segretezza a Tristano. A questo punto il Tristano "umbro" non colloca la statua nella propria camera, ma in quella di Governale, dove probabilmente può tenerla più celata, e "farle visita" con maggiore libertà, al riparo da occhi indiscreti. Il processo di contraffazione della statua è più articolato perché Tristano provvede anche a farla «adobare di fini drappe di setta»²⁵³. Così antropomorfizzata, Tristano la può utilizzare, in accordo con il modello offerto da Thomas, per concedere largo spazio alla manifestazione del suo dolore²⁵⁴. L'intervento più interessante è quello che investe lo scultore, che qui diventa complice, insieme con Tristano e Governale, della beffa ai danni di Ghedino.

Governale e 'l mastro facea la maiure risa dil mondo e di ciò Ghedino se meravigliava, ma acorgendose dil mastro, ch'era fino intagliatore, fase più avante e provvedendo la immagine si s'acorse e scornò dicendo al maestro: - Vedestella voi mai quella per cui revenbranza è fatta questa? - E 'l maestro disse: - Io la vide assai fiade inn Irlanda ed è mille tanta più bella che questa non mostra -²⁵⁵.

Parallelamente il ruolo di Ghedino non è circoscritto a quello di semplice vittima della beffa. Accolta la burla con grande "sportività", Ghedino si rivolge direttamente al maestro, qui pienamente consacrato nella veste di ritrattista ufficiale di Isotta, dal quale vuole avere una testimonianza oculare della bellezza di Isotta. Infine l'ultima imprevista reazione è quella di Tristano, che decide di fare «sconciare la figura perchè altre non ve sse dilitasse»²⁵⁶. In questo modo, la statua non è più solo un complemento scenico dello scherzo, ma diventa un catalizzatore di sentimenti ambigui. Anche Tristano rimane in qualche misura beffato, perché convinto, a causa della reazione di Ghedino, della capacità soggiogante della statua di procurare diletto nell'animo degli osservatori, e preferisce condannare se stesso alla privazione dell'immagine dell'amata piuttosto che correre il rischio di esporre Isotta a desideri e fantasticherie di persone estranee alla coppia. In questo modo, Tristano dimostra di

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ivi*, pp. 661-662: «O core mio, o conforto mio, quando ve vedorò io si come natura ve formò e uderò l'angellico vostro parlare?».

²⁵⁵ *Ivi*, p. 662.

²⁵⁶ *Ibidem.*

temere l'influenza dell'idolo di pietra nella vita reale, e il sentimento di gelosia verso l'Isotta artificiale lo trasporta tra le fila degli ingenui, al pari di Ghedino.

Emerge, anche in questo caso, il primato della parola, che può ridurre a burla lo strapotere rappresentativo dell'effigie di Isotta. La *Tavola Ritonda* mostra dunque una riflessione autonoma e sufficientemente articolata sui complessi e variabili rapporti di senso fra attività artistica e *imitatio naturae*, in cui l'arte non potrà che risultare subordinata rispetto alla potenza creatrice della sapienza divina. A questo proposito potrà tornare utile la distinzione introdotta da Boccaccio, nel commentare i vv. 97-105 di *Inferno*, XI:

È qui da sapere che, secondo piace a' savi, egli è «*natura naturans*», e questa è Idio, il quale è d'ogni cosa stato creatore e produttore, ed è «*natura naturata*», e questa è l'operazion de' cieli, potenziata e creata da Dio, per la quale ciò che qua giù si produce, nasce²⁵⁷.

Fatta la necessaria premessa teorica, Boccaccio prosegue illustrando un caso singolo, proprio quello di un dipintore, e poi di uno scultore, alle prese con il problema del rapporto natura divina-artificio umano:

Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sè, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta, e che naturalmente in quello atto si dispone che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sè credere che ella sia quello che ella non è; similmente colui che farà una statua²⁵⁸.

Se qui si afferma con forza l'umiltà ontologica dell'arte di fronte al primato della natura, nella novellistica del Trecento, come nel caso della *Tavola Ritonda*, gli artisti diventano «autori di beffe e motti di spirito, che spesso prendono spunto proprio dalla 'magia' dell'immagine dipinta, dalla sua ambiguità, dal suo vivere sul confine tra realtà ed illusione»²⁵⁹. Così accade nel *Trecentonovelle* di Sacchetti²⁶⁰, dove la novella CXXXVI ci mostra la discussione tra maestri che disquisiscono, con un approccio ben poco teorico, su questioni simili a quelle filosoficamente impostate da Boccaccio:

Io credo che il maggior maestro che fosse mai di dipignere, e di comporre le sue figure, è stato il nostro Signore Dio; ma e' pare che, per molti che sono, sia stato veduto nelle figure per lui create grande difetto, e nel tempo presente le correggono. Chi sono questi

²⁵⁷ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 553. Per la nascita e la diffusione delle nozioni di *natura naturans* e *natura naturata*, cfr. B. Ribémont, *La vision de la nature chez les encyclopédiste du Moyen Age: «nature naturante et nature naturée»*, in Id., *De natura* cit., pp. 109-128.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ A. Simon, *Letteratura e arte figurativa* cit., p. 454.

²⁶⁰ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, novella CXXXVI, p. 413.

moderni dipintori e correttori? Sono le donne fiorentine. E fu mai dipintore, che sul nero, o del nero facesse bianco, se non costoro? E' nascerà molte volte una fanciulla, e forse le più, che paiono scarafaggi; strofina di qua, ingessa di là, mettila al sole, e' fannole diventar più bianche che 'l cecero.

L'ironia di Sacchetti non tocca tanto il committente o il fruitore dell'opera d'arte, quanto l'artista. Il paradosso inscenato da questa divertita comitiva investe il cuore della dignità alla quale aspira l'artigiano che ambisca a essere considerato *divinus artifex*: chiunque, come le donne fiorentine «che ogni figura diabolica fanno diventare angelica, e visi contraffatti e torti maravigliosamente dirizzare», sia in grado non tanto di creare *ex nihilo*, quanto di correggere, migliorandolo, l'operato divino, può ritenersi depositario di una tecnica insuperabile, e quindi superiore a qualsiasi pittore o intagliatore. «La mutazione di sensibilità testata dall'*exploit* novellistico, *in primis* dagli esempi decameroniani, dovrà allora corrispondere secondo noi a un tentativo corrente e diffuso di reimpostare, su basi nondimeno alimentate alle fonti della cultura classica, il rapporto *littera-imago-logos* alla luce di una precisa laicizzazione del sistema culturale intervenuta agli inizi del Trecento, in sintonia altresì con una trasformazione del ruolo dell'artista in seno alla società comunale e cortese che lo vede passare nel giro di due secoli dal livello di artigiano a quello di *divinus artifex* in pieno Cinquecento»²⁶¹. Ancora una volta la *Tavola Ritonda* si dimostra allora coerentemente inserita all'interno delle tendenze che animano il panorama a lei contemporaneo, linee di forza della storia letteraria che troveranno piena espressione nei decenni a seguire.

5.2 Carlomagno e la *translatio gladiatorum*

In un'opera così monumentale come il *Tristan en prose*, nella quale si fondono fonti e generi diversi, uno spazio, per quanto ridotto, è riservato anche al mondo dell'epica. «Il passato epico è assoluto e perfetto. Esso è chiuso come un cerchio e in esso tutto è terminato e compiuto interamente. Nel mondo epico non c'è posto per alcuna incompiutezza, apertura, problematicità. Non vi è lasciata alcuna scappatoia verso il futuro; è autosufficiente e non richiede né presuppone alcuna continuazione»²⁶². Al contrario, nel presente romanzesco, aperto e incompiuto, in particolare nella visione che della Storia elabora il *Tristan en prose*, non c'è posto per una interpretazione escatologica del tempo umano, né per la rappresentazione della irrevocabilità della fine di un mondo che si conclude definitivamente

²⁶¹ M. Ciccuto, *Il novelliere en artiste: strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 113-155 (*ivi*, pp. 116-117).

²⁶² M. Bakhtin, *Estetica e romanzo* cit., p. 457.

in una Avventura ultima. Quando il mondo epico e quello romanzesco vengono a contatto, anche se la sovrapposizione tra di essi è solo virtuale perché resa possibile attraverso le vestigia monumentali di un glorioso passato, si possono creare singolari giochi prospettici nel dialogo tra generi letterari. Così può accadere che Carlomagno, eroe di un genere antico come la *chanson de geste*, ma collocabile in un passato più vicino a noi, raccolga il testimone di Artù, figura emblematica di un genere più giovane, ma collocabile nelle brume indefinibili della leggenda bretone. E, così facendo, non solo si infrange l'illusione di un mondo autosufficiente il cui compimento coincida con la fine di ogni altra narrazione possibile²⁶³, ma si inserisce un personaggio estraneo, Carlomagno appunto, che si fa carico della sfida dissoltasi con l'ultimo respiro della cavalleria errante, in grado di mondare i personaggi autoctoni delle loro tare e di rivisitare il passato sotto la luce vivificante di una speranza: che il sogno infranto possa rivivere, anche se sotto nuove forme, meno ingenue e più solide.

In luoghi testuali a così alta densità semantica può allora accadere che le diverse versioni del *Tristan en prose* si trovino a divergere. Così solo nella versione I del *Tristan en prose*²⁶⁴ viene narrata la creazione di una statua con la quale gli abitanti di un castello, il *Château de Beau Regard*, omaggiano Galaad che li ha liberati da Claudin, il cavaliere che controllava il passaggio di un ponte, e che sconfiggeva qualunque cavaliere tentasse di attraversarlo²⁶⁵. Lo sforzo figurativo dei castellani liberati tenta di raggiungere l'eccellenza artistica, in modo tale da onorare adeguatamente il prode cavaliere le cui gesta si vogliono celebrare, affinché si imprimano con maggiore vigore nel ricordo dei posteri.

Et feront cel ymaige au plus bel et au plus riche q'il porront faire, si qe tuit cil qi leienz vendront le porront veoir. Einssint come il distrent, il firent, car il firent celui ymage plus bel q'il porent faire et tote doree, et fu del grant de Galaad droitement. Et dura tant celui ymaige desus celle porte qe Charlemaigne, qi puis fu plus de .C. et .XXX. ans de la mort le roi Artus, vint et conquist le rëaume par force; quant il ot mis en sa subjection toute Engleterre, et il trova les ymages et les peintures es yglises et elle palais, einssint come ell

²⁶³ C.-A. Van Coolput, *Aventures querant* cit., p. 83: «à la clôture irrévocable que représente la *Mort Artu* dans les autres romans en prose, le *Tristan en prose* oppose une certaine ouverture. [...] Un effet d'ouverture est encore obtenue par des allusions à Charlemagne».

²⁶⁴ *Tristan en prose*, V.I/4, pp. 576-577: «l'introduction du personnage de Charlemagne dans le monde arthurien, semble-t-il, une innovation de l'auteur du *Tristan en prose*. Elle s'observe aussi bien dans la version II que dans la version I, mais pas exactement aux mêmes endroits, puisque l'épisode que clôt ce paragraphe est [...] très amenuisé, voire supprimé, dans les manuscrits de la deuxième version (dans cette version, Charlemagne est mentionné lors de l'aventure du Chastel Félon et à propos de l'enchantement qui rend Corbenic inaccessible)». Per le occorrenze della figura di Carlomagno nella seconda versione del *Tristan en prose*, cfr. Löseth §§5 30-532 (l'avventura del *Chastel Félon*) e § 558 (l'incanto di Corbenic). Per l'analisi di questi episodi si rimanda a S. Sasaki, *La kaiiere d'or de Galaad* cit.; L. Muir, *Le personnage de Charlemagne dans les romans en prose arthuriens*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 31, 1965-1966, pp. 233-241; C.-A. Van Coolput, *Aventures querant* cit., pp. 83-84 e pp. 182-187. Sulle altre due occorrenze della figura di Carlomagno non ci si soffermerà perché, pur rappresentando una tappa importante per l'impostazione nel mondo arturiano del rapporto tra letteratura e arti figurative, non trovano accoglienza all'interno della *Tavola Ritonda*.

²⁶⁵ *Tristan en prose*, V.I/4, § 331. Corrisponde a Löseth § 440.

i avoient esté peintes au tens le roi Artus; et ces peintures et ces ymaiges tesmoignoient les hautes chevaleries de Galaad et de Tristan, et de Lancelot et de Palamedés. Et quant li rois Charlemeigne trova en tel maniere come je vos cont les escriptures qi tesmoignoient les hautes chevaleries et les granz merveilles qil cil preudomes avoient faites, il dit qe oncques rois n'avoit esté de si povre sen com li rois Artus avoit esté en son tens, car s'il n'eüst eüe en sa compaignie fors quatre si bon chevaliers com sil .IIII. avoient esté, si deüst il avoir mis par reson toutes ler regions del monde desouz sa seignorie. Et quant il ne l'avoit fet, il disoit bien q'il n'avoit pas esté rois, mes enfant. Einssint dit li rois Charlemaigne del roi Artus et de ces chevaliers, quant il conut la verité des granz merveilles q'il avoient fetes a lor vivant²⁶⁶.

Gli abitanti del *Beau Regard* non immaginano di certo che la magnifica statua di Galaad che collocano sopra la porta del castello catturerà l'attenzione di un visitatore tanto illustre quanto Carlomagno, che giunge 130 anni dopo per sottomettere l'Inghilterra e annetterla al proprio impero²⁶⁷. Ma l'immagine di Galaad è solo uno dei tanti tesori inglesi: Carlomagno scopre con sorpresa che i palazzi e le chiese del reame di Logres traboccano di pitture, sculture²⁶⁸, corredate di didascalie che tramandano il ricordo delle gloriose imprese dei suoi più nobili cavalieri. La triade *paintures – ymages – escriptures* trasforma la scultura di Galaad, e le altre opere d'arte che ornano i resti delle chiese e dei palazzi di Camelot in una sorta di *iconotext*²⁶⁹, termine utilizzato dalla critica per indicare la descrizione di un'opera d'arte in cui la componente linguistica si mescoli, all'interno dell'oggetto stesso, con l'informazione visiva. In un sistema di comunicazione integrata, questi tre elementi, contribuendo a fornire un'immagine vivida del regno scomparso, costituiscono un ponte imprescindibile nel trasferimento visivo, ideologico, culturale, sociale del mondo delle avventure dei prodi cavalieri bretoni. L'apertura prolettica del compilatore della versione I del *Tristan en prose* acquista dunque anche una portata profetica. Il viaggio verso la Francia del complesso sistema di valori cavallereschi che ruotavano intorno alla corte di Camelot presuppone anche un confronto agonistico: Carlomagno non si risparmia un chiaro giudizio di valore verso la fine di un sovrano come Artù, espressione di una forma precaria e fiacca di regalità, non pienamente matura («il disoit bien q'il n'avoit pas esté rois, mes enfant»).

La *translatio* carolingia non si arresta però alla semplice presa d'atto dell'eredità storica trasmessa attraverso le immagini artistiche dell'antichità bretone. La piena assunzione di

²⁶⁶ *Tristan en prose*, V.I/4, § 331, pp. 311-312.

²⁶⁷ L. Muir, *Le personnage* cit., p. 240, ritiene che l'invenzione dell'annessione dell'Inghilterra all'impero carolingio possa essere stata determinata dal desiderio di glorificare il re di Francia, nella persona di Philippe Auguste.

²⁶⁸ Cfr. C.-A. Van Coolput, *Sur quelques sculptures antropomorphes dans les romans arthuriens en prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 245-267.

²⁶⁹ Riprendo il termine da P. Wagner, *Icons, texts, iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, W. de Gruyter, 1996, pp. 16-17: «it seems to me that *iconotext* [...] is an appropriate and less cumbersome term we can apply to pictures showing words or writing, but also to texts that work with images».

responsabilità di fronte a un passato tanto glorioso può avvenire solo attraverso un passaggio, anche fisico, di testimone.

Et qi cest conte vouldra veoir tout apertement, si preigne l'istoire de Charlemaine qi est a Ais en Pichardie a la Chapelle; illec devise tout apertement grant partie des merveilles qe cil .IIII. pseudomes firent a lor tens el réaume de Logrez. Et Charlemaine meesmes en fist fere un livre grant et merveillous. Et encore dist il une autre chose, car il dit qe Charlemaine aporta d'Engleterre l'espee de Tristan et l'espee de Palamedés et trova ses .II. espees en une abaie; et furent esprovees les .II. espees a l'espee de Rolant, et trova l'om qe la meillor de ces .III. espees fu cele de Palamedés et l'autre après cele de Rolant; et puis cele de Tristan fu la peor a l'esprover, et estoit la plus tranchant des .III. Il retint celle de Palamedés por soi et dona celle de Tristan a Ogier le Danoys, et c'estoit celle meesmes dont li Morholz avoit esté ocis. Et por l'oche qi estoit la fist il Ogier l'acorcier, car elle li sembloit un pou trop longue et trop pesant, dont i la trova trop curte après cele ouvraige, q'elle en fu puis Cortaine appellee. Tot icest conte devise apertement la vie de Charlemaigne²⁷⁰.

La *translatio* dunque si configura nella forma di una spoliazione delle statue dei migliori cavalieri della Tavola Rotonda, Tristano e Palamede. Il saccheggio delle statue si concentra naturalmente sulle spade, oggetto-cardine della cavalleria, che arrivano nelle mani di una generazione nuova di cavalieri, quella di Carlomagno, Rolando e Ogier. L'impero carolingio sarà allora destinato a far rivivere la meravigliosa età dell'oro della cavalleria arturiana. La localizzazione della corte carolingia stabilita a Aix-la-Chapelle in Piccardia, anziché in area franco-renana, «qui témoigne sans doute du désir de rapprocher la capitale de Charlemagne de l'aire géographique traditionnelle des chansons de geste»²⁷¹, mobilità, in chi ha visitato quei luoghi, anche un altro ricordo artistico, quello del sontuoso palazzo di Aquisgrana e della famosa Cappella Palatina. Nascosta tra le righe potrebbe quindi esserci un omaggio anche alla tradizione iconografica carolingia, che ha nel meraviglioso palazzo la cui edificazione inizia nel 789 per volontà di Carlomagno, uno dei più fulgidi esempi dell'architettura imperiale. Non solo questo passaggio potrebbe nascondere un'allusione a una architettura reale, ma forse potrebbe fare riferimento anche a un libro ben preciso. Quando infatti il *Tristan en prose* esorta a verificare l'esattezza delle proprie informazioni nell'*istoire de Charlemaine* e poi, poco dopo, nella *vie de Charlemaigne*, allude molto probabilmente alla biografia ufficiale di Carlomagno, quella *Vita Karoli* redatta da Eginardo nel IX secolo. La lungimiranza del progetto intellettuale di Carlomagno, che chiede ai propri storici di raccogliere in un libro l'eredità arturiana («et Charlemaine meesmes en fist fere un livre grant et merveillous»), si accompagna agli echi dei libri reali, alle biografie caroline e alle cronache storiche che

²⁷⁰ *Tristan en prose*, V.I/4, § 331, pp. 312-313.

²⁷¹ *Tristan en prose*, V.I/4, p. 577.

circolavano in gran numero nel Medioevo francese. «Si preigne l'istoire de Charlemaine qi est a Ais en Pichardie a la Chapelle; illec devise tout apertement grant partie des merveilles qe cil .III. pseudomes firent a lor tens el rëaume de Logrez»: un passaggio profetico, nel quale il ciclo arturiano e quello carolingio, molto prima dell'*exploit* del cavalleresco italiano, appaiono già compiutamente fusi insieme. La *Vita Karoli* ingloberebbe dunque una "*Historia Tabulae Rotundae*", e in ultima istanza incorporerebbe, nel vertiginoso gioco della *mise en abyme*, il *Tristan en prose* stesso, che della Tavola Rotonda rappresenta la compilazione più esaustiva. La descrizione della creazione di questo libro immaginario, nella fantasia del narratore del *Tristan en prose*, si accompagna alla rappresentazione del versante della fruizione.

Tot icest conte devise apertement la vie de Charlemaigne, et encore dit il un autre chose: qe puis qe li rois Charlez fu venuz en tele viellesce q'il ne poët mes armes porter, totes les foiz q'il aseoit as tables il avoit un clerc devant lui qi adés li lisoit, tant come il menjoit, les ovre de Galaad et de Tristan et des autres .II. compaignons; et ce fu la chose ou plus se delitoit en sa viellesce qe de oïr conter les granz merveilles qe cil .III. chevalier avoient faites a lor tens. Et la mort qu'il aloit adés plus plaignant, c'estoit la mort de Tristan, car il disoit qe cilz avoit bien esté li non per de toz chevaliers, et plus loët asséz Tristan q'il ne fesoit Galaad et Palamedés ne qe Lancelot. Mes ce ne sai ge qelle raison ill i trovoit, car l'Estoire del Saint Graal ne dit mie qe Lancelot ne feïst plus a prisier qe Palamedés; mes Charlemaigne le dit, et tout adés einssi com il est en sa vie escrit. Mes atant lesse hore li contes a parler de ceste chose, et retourne a Galaad por conter partie de ces aventures²⁷².

L'ultima immagine che chiude questa sezione è quella di un Carlomagno ormai anziano che, non più in grado di combattere, seduto a tavola, si fa leggere da un chierico le avventure della Tavola Rotonda. È qui che il *Tristan en prose* racconta le modalità di fruizione del testo, sempre pronto a trasformarsi in un panegirico per Tristano, che non può che essere il prediletto di Carlomagno. Per il suo personaggio preferito, il re dei Franchi si emoziona e piange. C'è posto anche per una incursione intertestuale di sicura identificazione: perché Carlomagno dovrebbe preferire Tristano ad altri tre eccellenti cavalieri quali Lancillotto, Palamede, Galaad, se nell'*Estoire del Saint Graal*, l'autorevole libro che celebra la missione della cavalleria celeste, non si legge che Tristano sia da stimare superiore agli altri? L'autore del *Tristan en prose* non si sbilancia in questo giudizio, che rimpalla direttamente alla responsabilità di Carlomagno: «ce ne sai ge qelle raison ill i trovoit [...] mes Charlemaigne le dit, et tout adés einssi com il est en sa vie escrit». Se anche l'intero *Tristan en prose* non fosse stato sufficiente al suo "autore" per portare al lettore motivazioni sufficienti per glorificare Tristano, interviene un Carlomagno anziano lettore a controbilanciare la sortita extradiegetica

²⁷² *Ivi*, § 331, p. 313.

verso l'*Estoire*, che fornisce la nota a piè di pagina e il riferimento bibliografico che parrebbe smentire l'impianto tristanocentrico del mondo arturiano.

Il pretesto ecfrastico delle statue arturiane ha aperto un varco verso forme letterarie di fissazione della memoria. Dalla scultura al libro, questo passaggio diventa un *locus* decisivo per interrogarsi sull'intero senso del *Tristan en prose*. Perché il suo ipotetico lettore, sicuramente fine conoscitore anche degli altri romanzi della biblioteca della Tavola Rotonda, dovrebbe sospendere e mettere tra parentesi le conoscenze e le informazioni contenuti negli altri testi che compongono la propria raccolta mentale, che un cavaliere eccellente l'avevano già individuato in Galaad, colui che porterà a compimento niente meno che l'inchiesta del Graal? L'"autore" del *Tristan en prose* non si accolla l'onere della risposta. Gli è sufficiente farla rimbalzare verso un fruitore eccellente: i lettori medievali chiedano a Carlomagno perché si commuova più per la morte di Tristano che per le sorti degli altri cavalieri. A noi lettori moderni, invece, la risposta sembra essere interamente inscrivibile nel quadro della straordinaria diffusione del *Tristan en prose* in tutta Europa. E soprattutto in Italia, dove Tristano è in grado di suscitare un rapporto empatico, di immedesimazione, un interesse che gli altri cavalieri, *in primis* Lancillotto, non riescono a destare, com'è dimostrato, stando alle attestazioni di cui disponiamo al momento, dallo scarso interesse traduttorio suscitato dal *Lancelot en prose* nella penisola. Tristano non è preferibile tanto per l'altezza delle sue avventure, quanto per il "capitale emozionale" che mette sul banco del fruitore: «et la mort qu'il aloit adés plus plaignant, c'estoit la mort de Tristan». Descrivendo la "risposta estetica" del lettore Carlomagno, il *Tristan en prose* centralizza l'importanza della reazione al testo: se Carlomagno fa un tale consumo di un prodotto culturale, la funzione paradigmatica del comportamento frutorio di un ascoltatore illustre andrà moltiplicata esponenzialmente. In questo modo si distinguono anche i diversi piani di intervento del narratore rispetto al lettore. Mentre il primo mette a disposizione del suo pubblico un'apertura intertestuale, che faccia da contraltare critico allo strapotere narrativo di Tristano, il pubblico, da parte sua, può irrompere sullo scenario della produzione, orientandone le scelte "editoriali" e stravolgendo anche eventuali letture filologicamente più controllate. È il lettore o l'ascoltatore del testo medievale, anche quando acerbo nelle scelte o sprovvisto di un'adeguata strumentazione critica che gli consenta di giudicare lucidamente il valore dei personaggi alla luce della storia della letteratura, a dettare le regole.

Si mette dunque in scena un processo di costruzione della memoria collettiva: del mondo bretono si raccolgono contemporaneamente l'eredità storica, che si apprende attraverso le testimonianze ecfrastiche, e il lascito contenuto nella sua cultura materiale (le spade), che

simboleggiano un'eredità più largamente culturale e ideologica. Il passaggio di consegne tra due civiltà guerriere trova poi il suggello definitivo nella elaborazione di una eredità letteraria.

D'altronde, volendo spingersi oltre con l'interpretazione, sono possibili anche altre letture metanarrative di questo passaggio. Per esempio, si legge che la spada di Tristano viene donata a Ogier il Danese: qui la fusione tra il ciclo arturiano e quello carolingio è così ricercata da far coincidere nel combattimento con l'Amoroldo di Irlanda, durante il quale si rompe la spada di Tristano, il racconto eziologico che spiega il famoso nome della spada di Ogier, Cortana. Per ovviare al fatto che la spada sia spuntata, Ogier la fa accorciare. Che le spade appuntite possano rappresentare un'altra lama, altrettanto affilata, qual è appunto la narrazione, è una lettura autorizzata nel Medioevo anche dalla produzione proverbiale. Per esempio proprio nella *Tavola Ritonda* si legge che «innanzi si die pensare la parola, che dirla; chè tale parola si dice, che detta ch'ell'è, non può stornare; imperò ch'ella passa più che non fa uno coltello»²⁷³. Se poi l'accorciamento dell'oggetto artistico possa davvero metaforizzare la poetica della *brevitas*, non è dato sapere, anche se è esattamente questo che capiterà alle versioni prosastiche del *Tristan* quando, giunte sul suolo italiano, vengono alleggerite e snellite attraverso numerosi tagli e omissioni.

Proprio alla tradizione epica in Italia²⁷⁴ bisogna fare riferimento per poter comprendere in modo pieno il significato che assume la ripresa del riferimento a Carlomagno nella *Tavola Ritonda*. Possiamo guardare solo a questo testo perché nonostante «from the late thirteenth century to the end of the Renaissance, Carolingian narratives centred on the deeds of Charlemagne, Roland and the peers of France enjoyed immense popularity in Italy at all levels of society. Some of the greatest writers of this period were attracted to the genre and produced in it their masterpieces»²⁷⁵, di Carlomagno non si parla nel *Tristano Panciatichiano* e non se ne fa menzione neanche nel *Tristano Veneto*, che cassa questa, come altre sezioni del *Tristan en prose*, per far posto alla interpolazione delle avventure di Tristano così come sono narrate nella compilazione di Rustichello da Pisa.

Nella *Tavola Ritonda*, invece, viene inserito il riferimento a questo episodio che chiama in causa Carlomagno, ma ancora una volta lo si sottopone ad un processo di dislocazione che, per effetto del semplice contatto con le nuove sezioni accanto alle quali si viene a trovare, ne reimposta completamente il senso, esponendo la singola porzione narrativa a un esperimento

²⁷³ *Tavola Ritonda*, § IV, pp. 12-13.

²⁷⁴ Cfr. H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padova, Liviana, 1980; M. Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000; J. E. Everson, *The epic tradition of Charlemagne in Italy*, in «Cahiers de recherches médiévales», 12, 2005. URL: <http://crm.revues.org/2192>

²⁷⁵ J. Everson, *The epic tradition* cit.

straniante. Il primo dato da rilevare a proposito della *Tavola Ritonda* consiste nel sottolineare in che posizione, a che altezza della narrazione, il compilatore recuperi il passaggio: nel testo italiano lo troviamo inserito immediatamente dopo il torneo di Louverzep/Verzeppe. Data l'innegabile capacità di gestire l'ingegneria testuale, non possiamo che vedere in questa sistemazione una chiara dichiarazione di poetica: scomparso il riferimento alla statua di Galaad, che sarebbe stato anacronistico inserire a questa altezza, l'intenzione sarà quella di recuperare il racconto della *translatio* alla luce del mondo dell'epica.

E se questo era l'intendimento non si poteva scegliere un punto più fortemente connotato in senso epico di un torneo come quello del Verzeppe, che, nella riscrittura della *Tavola Ritonda*, comporta una serie di decisioni e di conseguenze, che modificano, e di molto, il senso da attribuire al torneo nel testo italiano, rispetto alla sua versione francese. Al termine del torneo infatti Artù annuncia di aver preso la decisione di non bandire mai più tornei di quelle dimensioni, la cui riuscita era stata compromessa dalla morte di un eccessivo numero di persone (nella *Tavola* sono 770 i cavalieri che perdono la vita nella competizione); i sovrani stranieri che vi prendono parte stabiliscono che non parteciperanno mai più a un torneo nel quale intervenga anche Tristano, «imperciò ch'egli faceva del vinto perduto e del perduto vinto alla sua volontà»²⁷⁶; mentre le regine Isotta e Ginevra, che solo nella *Tavola Ritonda* hanno modo di incontrarsi perché Ginevra solo qui assiste ai combattimenti, si scambiano reciprocamente i mantelli e le corone in segno di amicizia; infine il re Artù dona ad Isotta il castello del Verzeppe e le terre intorno, poiché è Tristano a riportare l'onore del torneo. Queste decisioni servono a suggellare l'episodio, e ci mostrano la centralità del torneo nella leggenda tristaniana in prosa, dato che dopo il torneo la storia della Tavola Rotonda subisce un vero e proprio cambio di ritmo.

Due nuovi elementi vengono inseriti nella *Tavola Ritonda* per perpetuare la memoria di un evento di così grande portata, le cui conseguenze si riverbereranno ben al di là del tempo effimero delle singole vite personali. Da una parte nella *Tavola Ritonda* si procede alla stesura di un *brieve*, scritto da Ivano a memoria delle parole e della sentenza emessa da messer Ansalarino, sindaco e marescalco del torneo²⁷⁷. Questo atto pubblico conserverà eterna memoria delle battaglie (cinque nella *Ritonda*, tre nel *Tristan en prose*) che hanno caratterizzato un avvenimento che ha tutti i caratteri di una vera e propria guerra, nella quale vengono fatte confluire e scaricare tutte le tensioni che agitano e separano il mondo arturiano al proprio interno.

²⁷⁶ *Tavola Ritonda*, § XCIX, p. 390.

²⁷⁷ *Ibidem*.

In secondo luogo, nella *Tavola Ritonda* è il re Artù, alla fine del torneo del Verzeppe, ad ordinare la costruzione delle statue, con l'evidente finalità di celebrare soprattutto l'operato di Tristano che qui, ancora più che nel testo francese, ha giocato il ruolo chiave, tanto che è solo nella *Tavola* che il sovrano dispiega articolate strategie di convincimento per ottenere che Tristano si schieri dalla sua parte al torneo. Nel *Tristan en prose*, invece, come si ricorderà, sono gli abitanti di un castello liberato da Galaad a decidere di rendergli omaggio. La collocazione di questo episodio è dunque fondamentale per determinarne il peso e l'incidenza nell'economia del romanzo. La seconda tappa di questa pausa cronachistica, riservata alla fissazione dell'esperienza memoriale, è dunque rappresentata dalla creazione di «quattro immagine o vero statue di metallo»²⁷⁸ che il re Artù decide di commissionare per eternare il ricordo dei quattro cavalieri erranti distintisi nell'opera del torneo. Eternare il ricordo delle loro gesta, ma anche quello delle loro fattezze, trasformando l'evento, connotato infatti da una tragica bellezza («quello era stato lo maggior e lo più bello che già mai fosse nella Grande Bretagna, sed e' non vi fosse stata morta tanta gente: i quali s'annoverarono più di settecento settanta cavalieri»²⁷⁹), in un momento collettivo di fruizione artistica. Committenza regale per una fruizione pubblica, che si immagina consegnata alla storia per l'eternità. Non è ovviamente un monumento ai caduti, giacché i cavalieri effigiati sono ancora tutti vivi alla fine del torneo, ma certo si decide di selezionare un frammento dell'avvenimento con uno scopo chiaramente celebrativo. Il contesto è profondamente mutato: le statue vengono costruite non più nell'atmosfera gioiosa della liberazione di una nazione che celebra il proprio salvatore, com'era stato nel caso di Galaad nel testo francese. Il clima è quello austero e istituzionale di un sovrano come Artù che deve procedere alla celebrazione dei propri eroi.

E lo re, rimanendo, fece ordinare in quella prateria davanti lo castello quattro immagine o vero statue di metallo, a dimostrare degli quattro cavalieri erranti; ciò era di messer Tristano e di Lancialotto e di Palamides e dello re Amoroldo.

Le statue si moltiplicano e glorificano le imprese di Tristano, Lancillotto, Palamede e Amoroldo. I primi tre eroi compaiono tra quelli menzionati nella versione francese, dove non veniva menzionato l'Amoroldo, che nel testo italiano è lecito inserire visto che si tratta della glorificazione dei migliori del torneo. A questo punto, però, sembra rimanere fuori dall'attenzione efrastica della *Tavola Ritonda* il cavaliere perfetto, colui che è destinato a compiere l'impresa del Graal, Galaad. L'unico modo per poterlo inserire è immaginare che i tempi della committenza si dilatino e si estendano ad accogliere «dopo più tempo» la figura di

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

Messer Galasso²⁸⁰. L'opera viene, da chi ne fruisce, considerata *in progress*, passibile di migliorie e di aggiunte in grado di completarne il significato. Si attua dunque una stratificazione di senso che investe nel tempo il monumento pubblico, che, sempre, necessita di nuove letture attualizzanti da parte della comunità alla quale deve parlare. Le statue dei cavalieri giungono così, anche grazie alla rappresentazione del processo di accrescimento, a diventare il corrispondente scultoreo del grande libro della Tavola Rotonda, quello nel quale Artù iscrive i nomi e le imprese dei grandi cavalieri, un libro che non sarà mai finito, almeno finché la Tavola Rotonda resta in vita.

Immagine e scrittura, anche se non immediatamente compresenti nella medesima opera, si supportano a vicenda: il breve solidifica linguisticamente l'esito delle battaglie, tratteggiando nettamente il confine di episodi cui è legato l'onore del cavaliere distintosi, e quello futuro della propria stirpe; l'erezione delle statue di metallo può dire molto sulle potenzialità comunicative della scultura monumentale. Come si presentano dunque le statue?

E sappiate che la figura di messer Tristano teneva in mano lo stendardo della vittoria, e appiè aveva lettere intagliate, le quali contavano della [pro]dezza ch'egli fatta aveva in quella assembrag[lia]. E sappiate che dopo la struzione della Tavola Ritonda, le cinque spade degli cinque cavalieri furono appiccate alle dette immagini.

La statua di Tristano presenta una connotazione diversa perché regge lo stendardo della vittoria ed è anche l'unica immagine a proposito della quale si parla esplicitamente della presenza di lettere intagliate a corredo della scultura. Solo dopo la distruzione della *Tavola*, quindi nel momento del loro mancato utilizzo, ogni spada verrà collocata vicino alla statua del cavaliere possessore. È a questo punto che anche nella *Tavola Ritonda* si inserisce l'intervento di Carlomagno.

E poi, dopo appiù tempo, che lo buon re Carlo Magno fece la corte degli dodici paladini di Francia (ciò fu in Gaules), egli cavalcòe nello reame di Longres; e passando per me' lo castello del Verzepe, e trovando le cinque immagini degli cinque cavalieri, e provvedendo lor forma e statura, diede per sentenza, che lo re Artus era degno di dolorosa morte, abbiendo sotto sua signoria e podestà cosie fatti cinque baroni; ch'egli dovrebbe avere messa sotto sua ubbedienza tutta la Cristianitade colla Saracinia. E pregia di bellezze e di fattezze la'magine di messer Tristano sopra tutti gli altri; e provvedendo le cinque spade, trova quella di messer Tristano sopra tutti gli altri e più grieve e migliore a pruova che niuna delle altre; e per la sua gravezza, dopo lui, niuno cavaliere la poteva usare, se none il paladino danese Ugieri. E questi fue di gesta di gigante; e lo maggior dolore ch'egli avea, si era perché la spada non aveva sua ragione, perch'ella era già stata spuntata, e nolla poteva fare rappuntare, perchè niuna ruota n'averia levato, e al fuoco

²⁸⁰ «E poi, dopo più tempo, vi fue edificata la figura di messer Galasso; e ciascuna era propria alla assembranza del cavaliere per cui era fatta» (*ibidem*).

nolla voleva mettere perchè non perdesse la fine tempera: innanzi l'usava così spuntata; e per tale, ella era appellata Cortana. E la spada di Galasso ebbe lo re Carlo e appellòssi Gioiosa, cioè spada virtudiosa. Edeficòlla da prima il savio Salomone, e fue da prima del santo Giuseppe di Bramanzia, e fue appellata spada Istragies Ragies. E quella di Lancialotto ebbe il marchese Olivieri, e appellòlla Altaclera, cioè spada bella. E quella dello re Amoroldo ebbe Rinaldo da Monte Albano, e fue appellata Fulberta, cioè spada bene trinciante; e quella di Palamides ebbe Ildusnamo di Baviera. Ora lascia lo conto di parlare di Carlo Magno e di sua gente, e torneremo a messer Lancialotto, sì come per grande ignoranza diventò nemico di messer Tristano e assalillo alla Gioiosa Guardia. E per seguire a punto i'libro, sonci scritti i modi delle spade sopra dette; ma io non soe però se così è la veritate: rimanga per tale²⁸¹.

Anche qui è l'*ekphrasis* a rendere possibile la fusione del ciclo carolingio e di quello arturiano, così come prima nel *Tristan en prose*. Non si può escludere del tutto che l'aggregazione delle due materie trovi in scene come questa uno dei palinsesti embrionali, in seguito intelligentemente sfruttati dai grandi autori italiani del nostro Umanesimo e del Rinascimento, dell'operazione che compiranno i romanzi cavallereschi italiani di epoca successiva.

Anche qui, come nel *Tristan en prose*, il giudizio nei confronti di Artù è decisamente negativo. Paragonato ad un bambino nel testo francese, la critica che gli si muove anche in quello italiano è che con una tale schiera di cavalieri sarebbe dovuto essere in grado di soggiogare il mondo intero. Ma non è evidentemente questa l'aspirazione alla quale ha mai puntato Artù: il suo è un mondo che si autofagocita e al quale non resta che autocelebrarsi attraverso l'arte e la scrittura. Nel caso invece della *Tavola Ritonda*, Artù, nell'opinione di Carlomagno, avrebbe addirittura potuto pensare di fondere insieme la Cristianità e l'Oriente musulmano. Diventa più forte l'allusione all'attualità, così come il fatto che qui Carlomagno non succeda al re Artù in quanto conquistatore della Gran Bretagna, assenza con la quale si ottiene l'effetto di ripristinare la verità storica.

A catturare l'interesse dell'imperatore di Francia è sempre Tristano, del quale apprezza il vigore maschile delle fattezze riprodotte dalla statua. È dunque un'adesione vitalistica e guerriera, e non un'immedesimazione nella morte, lo slancio di Carlomagno che viene ripristinato nel testo italiano.

Anche qui ogni paladino riceve in eredità la spada di un cavaliere arturiano. La *translatio* è piena e perfetta, e ci sarebbe da chiedersi se il compilatore instauri delle relazioni di corrispondenza tra il cavaliere della Tavola Rotonda e il paladino che ne raccoglie il testimone. Certamente non è privo di rilievo che nella *Tavola Ritonda* Carlomagno tenga per sé la spada di Galasso, mentre non era così nel *Tristan en prose*, dove si appropriava di quella

²⁸¹ *Tavola Ritonda*, § XCIX, p. 391-392.

di Palamede. Galasso, nella visione dell'autore italiano, assolve nel mondo arturiano alla stessa missione che era affidata a Carlomagno nell'universo carolingio: entrambi cavalieri celesti, inviati da Dio per compierne la volontà e portarne a compimento il progetto e il disegno di cristianizzazione. Sulla spada di Carlo, chiamata la Gioiosa, il compilatore costruisce una sequenza genealogica che risale fino ai primi illustri possessori della spada: Salomone, che nella *Tavola Ritonda* è inserito in qualità di progenitore del primo re di Cornovaglia, e dunque un antenato di Tristano, e Giuseppe d'Arimatea, che appartiene allo stesso lignaggio²⁸². La spada di Galaad possedeva già una sua storia specifica nella *Queste del Saint Graal*²⁸³, e il fatto che il compilatore toscano riporti anche il nome proprio che le attribuisce autonomamente²⁸⁴, quello di *Istragies Ragies*²⁸⁵, dimostra ancora una volta la molteplicità delle fonti alle quali attinge. Nella *Tavola Ritonda*, dove viene sottolineata con forza il contrasto tra i cavalieri della Tavola vecchia e quelli della Tavola nuova, i Carolingi diventano quasi una terza generazione, della quale si profetizza l'avvento.

Va inoltre aggiunto che nella *Tavola Ritonda* il compilatore fa mostra di non credere a quello che legge nel libro dal quale riporta le avventure di Tristano, che sembrerebbe, a suo dire, dilungarsi ulteriormente sulla storia delle spade: «E per seguire a punto i' libro, sonci scritti i modi delle spade sopra dette; ma io non soe però se così è la veritade: rimanga per tale». L'esistenza di una spiegazione sui “modi” delle spade in effetti sarebbe del tutto in linea con gli altri piccoli “cataloghi” dell'arturiano – i modi dei cavalli, dell'albergare, delle sedie, e così via – che costituiscono una delle vie più interessanti attraverso le quali, come si è visto nella sezione dedicata allo spirito enciclopedico, si incanala l'ambizione del compilatore di inventariare e conferire un ordine alla magmatica materia che si impone di riutilizzare e di riscrivere.

La storia della *translatio* delle spade caroline non è però così pacifica. Se infatti andiamo a vedere cosa capita nella *Tavola Ritonda* padana e nella redazione umbra della versione toscana si ha la conferma di quanto si è sostenuto lungo l'intera sezione, e cioè che la rappresentazione in letteratura delle opere d'arte, proprio per il suo valore metanarrativo, è

²⁸² *Tavola Ritonda*, § III, p. 8: «li mastri delle storie pongano et divisano che lo primo re di Cornovaglia discese dall'alto re Salamone e di suo lignaggio di Bramanza».

²⁸³ *Queste del Saint Graal*, pp. 202-210.

²⁸⁴ E. Trevi, *La Tavola Ritonda*, p. 754: «un analogo imbarazzo linguistico si nota nel nome non tradotto della spada, “Istrangies rangies”, *estranges renges* nel testo francese, anche se il nostro autore capisce bene che si tratta delle corregge di stoppa destinate a venir sostituite dalla cintura intessuta dai capelli della sorella di Perceval».

²⁸⁵ *Queste del Saint Graal*, p. 205: «quant ce [Galaad] vint au resgarder les renges de l'espee, si n'i ot nus qui ne s'en merveillast plus que onques mes. Car il voient que les renges n'avenissent pas a si riche brant com cil ert: car eles erent de si vil matiere et de si povre come d'estoupes de chanvre, et estoient si foibles par semblant qu'il lor ert avis qu'eles ne pöissent mie soutenir l'espee une hore sanz rompre».

spesso molto dinamica, poiché riproduce la vitalità inesauribile delle modalità di ricezione del fatto artistico.

Riporto il testo della versione padana, offerta dal Palatino 556:

Et a più tempo la spada de lo bon Galaso vene a le mane di lo paladino Rolando et apelata Dorniderna, zuè “spada virtudiosa come sante reliquie”, e quella de Lanziloto vene alle mane dillo marchese Oliveri et era apelata Altaclera, zuè “bella spada e polida”, e quella di lore Amoroldo ebe Rainaldo da Monte Albano «et era apelata» Filio Berta, zuè “spada beno taliente”, e quella de Palamides veni a più tempo a le mane de Karlo e foe apelata Zoiosa, perché era lengiera. E sapiati che Rainaldo da Monte Albano fo lo più seguro chavalero che avesse lo re Karlo in la sua corte²⁸⁶.

La lezione del Palatino si avvicina decisamente al testo che possiamo leggere nella redazione umbra, esattamente identica anche a quella del manoscritto senese²⁸⁷, che si concede un’ulteriore aggiunta proprio sul ruolo di Rinaldo:

E sappiate, signori, che Rinaldo da Montalbano fu el più pro’ e ghaglardo chavalere che avesse mai Charlo Mangno in sua corte e non lo poté perfettamente mostrare per la grande invidia che gl’era portata e persecuzioni fattegli da Ghano di Maghanza et suoi seghuaci, a le quali cose el re Charlo sempre de’ urecchio; e per tali rapportamenti gran tempo stette in bando della corona di Francia²⁸⁸.

L’attenzione per la figura di Rinaldo da Montalbano appare perfettamente in linea con l’interesse riservatogli dalla produzione italiana tardo medievale²⁸⁹, e testimoniata da opere come i *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*²⁹⁰, oltre che nei ben più noti romanzi di Pulci, Boiardo e Ariosto. Ciò che emerge da questa concordanza tra i manoscritti Senese, Palatino e Vaticano è che si potrebbe ipotizzare che sia il manoscritto della Biblioteca Mediceo-Laurenziana usato come base per l’edizione Polidori ad avere introdotto, con la consueta originalità che lo contraddistingue, la corrispondenza Galasso-Carlomagno²⁹¹. Gli altri testi, nel loro corrispondersi, confermano invece semplicemente la sensibilità epica dei lettori della *Tavola Ritonda*, la loro dimestichezza con le opere d’oltralpe, specialmente nella redazione

²⁸⁶ *Tristano Palatino*, p. 246.

²⁸⁷ S. Guida, *Per il testo cit.*, p. 650.

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 650-651.

²⁸⁹ J. Everson, *The epic tradition cit.*: «narratives centred on the adventures and exploits of Rinaldo da Montalbano enjoyed an ever increasing popularity in Italy from the later fourteenth century. By the fifteenth century Rinaldo had usurped Ulivieri’s role as Orlando’s closest associate and counterpart».

²⁹⁰ Cfr. *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, ed. E. Melli, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1973.

²⁹¹ R. Trachsler, *Clôtures cit.*, p. 194: «la supériorité de Charlemagne se situe donc avant tout sur le plan spirituel. Le progrès, d’Arthur à Charlemagne, réside dans la relation du souverain à la Sainte Eglise; ce qui fait la qualité du roi, ce n’est pas sa puissance militaire ou la noblesse de son lignage, mais son rapport à Dieu». Nel *Tristan en prose*, infatti, Carlomagno sceglie per sé la spada di Palamede, però è l’unico che sarà in grado di ricostruire la torre in memoria del miracolo che Dio aveva compiuto per Galaad, tentativo nel quale Artù aveva fallito.

umbra, a proposito della quale S. Guida rileva le «inusitate aperture al tema della lotta contro i mussulmani, abituale e tipico delle leggende imperniate attorno ai paladini di Francia»²⁹².

Questi “conflitti” interpretativi tra testi sono la migliore testimonianza dell’importanza della cultura visiva nella trasmissione della tradizione, sempre pronta a essere riattualizzata attraverso il filtro di una diversa esperienza estetica.

5.3 Arte funeraria. La tomba degli amanti²⁹³

Le diverse piste fin qui seguite, variamente ispirate all’impiego della tecnica ecfrastica nella tradizione tristaniana e italiana, hanno mostrato come ognuno degli oggetti, dei manufatti, ogni singola pittura, edificio, scultura abbiano consentito alla *Tavola Ritonda* di approfondire e enfatizzare le diverse tappe nelle quali si articola il romanzo biografico di Tristano. Se infatti ripercorriamo i diversi casi di cultura visiva che sono stati esaminati, si scoprirà che lo scudo diviso ha spostato il fuoco sulla nuova coppia esemplare costituita da Tristano e Isotta, i meravigliosi palazzi arturiani hanno riproposto il mondo meraviglioso delle origini celtiche della leggenda bretone traghettandolo verso le più attuali concezioni scientifiche legate ai lapidari, la tenzone tra Dinadano e Tristano ha aperto la strada alla tradizione iconografica del dio d’Amore, mentre le allusioni alle realizzazioni scultoree hanno ampliato la visuale fino a comprendere gli attori dello scenario dell’arte.

A conclusione di questa articolata panoramica sui complessi rapporti tra letteratura e arti figurative, uno spazio va concesso anche all’arte funeraria. Lo spazio architettonico della sezione conclusiva della leggenda di Tristano e Isotta celebra infatti il mausoleo che dovrà accogliere i resti mortali dei perfetti amanti. Anche in questo caso²⁹⁴ si registra la situazione alla quale siamo solitamente abituati: il *Tristano Panciatichiano*²⁹⁵ e il *Tristano Veneto*²⁹⁶ si presentano molto vicini al *Tristan en prose*²⁹⁷, mentre, come d’abitudine, la *Tavola Ritonda*²⁹⁸ se ne discosta notevolmente.

²⁹² S. Guida, *Per il testo* cit., p. 650.

²⁹³ Per un *excursus* sulla rappresentazione della morte degli amanti nelle miniature dei manoscritti del *Tristan en prose*, si veda S. Maud, *La mort des amants dans le Tristan en prose. Quand la légende révèle à travers l’image son ancrage biblique*, in «Romania», 110, 2004, pp. 345-367.

²⁹⁴ L’episodio corrisponde a Löseth § 550.

²⁹⁵ *Tristano Panciatichiano*, § 539, p. 728.

²⁹⁶ *Tristano Veneto*, § 605, p. 553.

²⁹⁷ *Tristan en prose*, V.II/9, § 85, pp. 202-203. L’episodio della morte degli amanti è presente anche nella versione I (*Tristan en prose* V.I/5, § 171, pp. 451-452), ed è assolutamente identica alla versione II, salvo che per il dettaglio della spada brandita dalla statua di Tristano, che è l’arma con la quale Tristano aveva ucciso l’Amoroldo di Irlanda.

²⁹⁸ *Tavola Ritonda*, § CXXX, pp. 506-507.

Liquidate abbastanza velocemente le lunghe *lamentationes* del testo francese, che impostavano in senso drammaturgico l'intima partecipazione dei vari personaggi al martirio degli amanti in accordo al modello offerto dalle celebrazioni che accompagnavano la Settimana Santa, nella *Tavola Ritonda* il rapido riferimento al compianto funebre che tradizionalmente porge l'estremo saluto agli illustri defunti accorcia il proprio respiro a favore delle riflessioni didascaliche del compilatore e dell'aggiunta di interessanti dettagli che amplificano ancora una volta il ricorso alla tecnica efrastica.

Nel momento immediatamente successivo alla morte dei due amanti, il re Marco nella *Tavola Ritonda* pianifica in modo singolare, del tutto inedito, le esequie ufficiali nelle quali il popolo e i grandi baroni potranno rendere omaggio alla regina di Cornovaglia e al migliore dei cavalieri.

E a quel punto, lo re Marco fa gli due corpi imbalsimare, e tennegli da XII giorni innanzi che gli facesse sopellire; sì che al castello Dinasso, si ragunarono grande baronía, e continovo faceano lamento della morte degli due leali amanti²⁹⁹.

Il re Marco, solo nel testo toscano, ricorre alla pratica dell'imbalsamazione. Tristano e Isotta sono destinati quindi a perdurare nel ricordo di chi li ha amati in vita e allo stesso tempo a lasciare una traccia fisica del proprio passaggio terreno. Il sovrano consegna così non solo le anime, ma anche i corpi dei due amanti a un'eternità che è insieme fisica e spirituale. Ciò che conta nell'ottica dell'analisi fin qui condotta è che l'imbalsamazione, in quanto tecnica antica che celebra da sempre la vittoria dell'uomo sulla corruzione del corpo³⁰⁰, consente di trasformare Tristano e Isotta in veri e propri monumenti. Il mausoleo che verrà edificato intorno ai loro corpi resi incorruttibili, e in particolare le statue che lo orneranno, non saranno altro che il "doppio", efrasticamente rappresentabile, delle due mummie che giacciono sotto terra³⁰¹. L'imbalsamazione consente quindi di instaurare un rapporto di corrispondenza metonimica tra una corporeità umana resa statuaria dalla mummificazione e una corporeità statuaria antropomorfizzata dalle mani dell'artista. Inoltre, la presenza potenzialmente infinita dei due cadaveri ha il potere di trasformare il luogo di culto in un vero e proprio reliquiario: in

²⁹⁹ *Ivi*, p. 506.

³⁰⁰ M. Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Napoli, Guida, 1986, p. 12: «l'essiccazione, come la cremazione e il cannibalismo, evita l'orrore della decomposizione; così avviene anche nel caso dell'imbalsamazione, portata ad un alto grado di perfezione dagli antichi Egiziani. Questo rito si è perpetuato dalla fine del Medioevo agli inizi del secolo XIX per i re e i principi europei».

³⁰¹ *Ivi*, p. 13: «Contrariamente a ciò che comunemente si ritiene, il cadavere mummificato dell'egiziano non era un modo ingenuo di fingere l'eternità del corpo, ma una rappresentazione destinata ad attirare attraverso questo corpo fisico il suo doppio psichico. La mummia era solo una trappola per attirare quel "corpo astrale" che il cristianesimo trasformerà nel "corpo glorioso" degli eletti. Le tombe egiziane, vere e proprie dimore dei morti, erano soltanto un dispositivo ricettore, un oggetto-medium, concepito per ricevere l'irradiazione psichico dell'aldilà; la mummia era solo un oggetto simbolico, evocatore della realtà psichica che lo rappresentava».

questo modo la *Tavola Ritonda* accorda alla morte dei due amanti anche una possibile lettura agiografica. D'altronde l'ambiguità che si addensa intorno alla nozione di "corpo" nella *Tavola Ritonda* si osserva anche in altri passaggi originali del romanzo italiano. Per esempio, quando in un inserto narrativo indipendente e originale, il compilatore toscano "raddoppia" la morte degli eroi antagonisti, inscenandone la dipartita, e provocando il conseguente cordoglio della corte. La Dama del Lago, infatti, nella *Tavola Ritonda* fabbricherà «per arte, uno corpo morto, lo quale pareva quello di Tristano»³⁰², e poi un altro corpo, «addobbato delle insegne di Lancialotto»³⁰³.

Tristano e Isotta, nonostante la condotta peccaminosa, acquisiscono il diritto di sepoltura in chiesa, in un santuario la cui ricchezza si accorda all'elevato rango dei due defunti³⁰⁴. Tale processo di apoteosi è naturalmente accompagnato dalla edificazione di un articolato monumento funebre.

Et dist que, au pié de cele sepulture, fist li rois March faire .II. ymages, et estoit li une faite en samblance de cevalier, et l'autre en samblance d'une dame, et avoit letres en l'ymages del cevalier, qui disoient: «C'est l'ymage de monsieur Tristan», et en l'autre: «C'est l'ymage de madame la roïne Yseut». [...] En mi l'eglyse estoit la tombe de ces .II. amans, si rice c'on ne trovast pas a chelui tans une plus rice. Desus la tombe, ensi comme je vous ai dit, au pié de la sepulture, avoit .II. ymages droites de coivre entregietees, et estoient ces ymages aussi grans comme home, li une faite en samblance de cevalier, si cointe qu'il fust avis a celui qui le regardast que li cevaliers fust vis, et tenoit sa main close devant son pis, aussi comme s'il tenoit les ataces de son mantel. Le bras destre tenoit il tendu vers les gens, et tenoit en cele main l'espee toute nue; et estoit pour singne dont li Morhaus fu ochis. Et el plat de l'espee avoit fait faire li rois letres qui disoient: «Monsieur Tristan». Et en l'autre, qui faite estoit en samblance de dame, avoit letres el pis qui disoient: «Madame Yseut». Et saciés c'on ne peüst pas a celui tans trouver el monde .II. ymages si bien faites³⁰⁵.

Il committente dell'opera è il re Marco, che contrassegna le immagini con delle brevi epigrafi che commemorano i nomi dei due defunti. Il narratore francese si dilunga nella descrizione della dama e del cavaliere, le cui statue sono realizzate a grandezza naturale e

³⁰² *Tavola Ritonda*, § CV, p. 416.

³⁰³ *Ivi*, p. 419.

³⁰⁴ *Tristan en prose*, V.II/9, § 85, p. 202: «Et saciés que l'eglise u li cors furent enteré estoit bele et aournee de toutes riqueces qui a l'eglise apartenoient. Li baron de Cornuaille commencierent a penser, cascuns endroit soi, que li cuer [cors nella V.I] fuissent mis en tere pour l'amour de monsieur Tristan».

³⁰⁵ *Ivi*, § 85, pp. 202-203. Nel *Tristan en prose* V.I/5, § 171, pp. 451-452. Ho scelto di riportare il testo della seconda versione perché presenta il riferimento all'Amoroldo di Irlanda, assente nella prima. Per il resto le due redazioni sono molto simili. L. Harf-Lancner, "*Une seule chair, un seul cœur, une âme*" cit., riporta una lezione ancora diversa della morte degli amanti. Si tratta della redazione contenuta nel ms. Paris, BnF, fr. 103, «manuscrit tardif, de la fin du XV^e siècle, [...] très proche de celui qui a servi de base à toutes les éditions imprimées du roman au XV^e et XVI^e siècles. Il offre une version complète mais abrégée du récit, rédigée au plus tôt vers 1340 et au plus tard vers 1450, dans laquelle la quête du Graal a disparu» (*ivi*, p. 617). Con la scomparsa della *quête* del Graal, il compilatore si deve servire, per portare il romanzo alla conclusione, della versione della morte degli amanti così come veniva presentata nelle versioni metriche.

sono tanto ben lavorate da sembrare vive. Si sofferma in particolare sulla raffigurazione di Tristano, la mano sinistra chiusa davanti al petto e il braccio destro rivolto allo spettatore, a brandire la spada protagonista di una delle sue imprese più famose, il duello con l'Amoroldo. L'artista lo immortalava in una posa singolare, nella quale la critica ha visto un tipico gesto di sfida cavalleresca³⁰⁶. La scelta interpretativa dello scultore francese, o del suo committente Marco, è dunque molto chiara: Isotta, sulla cui effigie si sorvola, rimane decisamente in secondo piano, mentre di Tristano si presceglie l'aspetto del salvatore di popoli, per glorificarne le virtù civili e la missione liberatrice. L'appello indirizzato allo spettatore di questo ciclo scultoreo è un galvanizzante invito a proseguirne idealmente il mandato.

Il *Tristano Veneto* e il *Tristano Panciatichiano* si allineano alla narrazione francese, limitandosi ad aggiungere qualche dettaglio sulla struttura («desovra quella sapultura era una volta, cusì come io ve ho dito, et in lo pè dela sepultura aveva meso do imagine, tute de marmoro bianco intaiadhe e lavoradhe molto sotilmente»³⁰⁷) o sul materiale («due [imagine] diritte di metalla intagliate»³⁰⁸) del ricco sepolcro.

Nella *Tavola Ritonda*, invece, se lo schema iconografico non viene del tutto scompaginato, certamente se ne modificano dettagli significativi.

Ed essendo tutta gente ragunata alla grande chiesa, lo re fa fare davanti la porta uno bellissimo munimento, lo quale era tutto intagliato a oro ed argento e a pietre preziose; e in quella ricca sepultura lo re fa soppellire gli due corpi, e favvi intagliare due immagini d'oro; l'una alla figura di messer Tristano, e l'altra in forma della bella reina Isotta. Le quali imagini pareano veramente desse, e pareva ch'egli fossono vivi. E la imagine della bella reina Isotta tenea in sua mano uno fiore, a significare sì come ella era stata Isotta, fiore di tutte l'altre del mondo; e la figura di Tristano tenea in sua mano una spada, a dimostrare sì com'egli, per sua prodezza, avea diliberato quello reame. E a piede erano lettere intagliate, le quali contavano tutta loro vita: sì come egli erano istati morti nel CCCLXVIII anni; e sì come Tristano era nato nel CCCXXXIII anni, e la bella Isotta era nata nel CCCXXXVII anni³⁰⁹.

L'architettura funebre innanzitutto si impreziosisce: si percepisce la ricchezza della lavorazione della struttura monumentale nella quale è inserito il ciclo illustrativo «tutto intagliato a oro ed argento e a pietre preziose», mentre le statue che vengono collocate sopra l'avello che deve accogliere i due corpi sono fuse nel materiale più nobile che esista, l'oro,

³⁰⁶ L. Harf-Lancner, *Une seule chair* cit., p. 628: «cette statue renvoie certes à celle d'Héraclius, à Constantinople, le bras droit levé contre les paiens, ainsi qu'à celle d'Hector, dans le *Roman de Troie*, l'épée brandie contre les Grecs pour réclamer vengeance. Mais elle rappelle aussi un autre épisode du *Tristan en prose*, l'aventure du Château Felon, ce château paien détruit par la foudre divine et dont Galaad massacre les habitants sur l'ordre de Dieu».

³⁰⁷ *Tristano Veneto*, § 605, p. 553.

³⁰⁸ *Tristano Panciatichiano*, § 541, p. 730.

³⁰⁹ *Tavola Ritonda*, § CXXX, pp. 506-507.

non a caso il metallo che in tutta la *Tavola Ritonda* aveva caratterizzato Tristano, a marcarne la superiorità rispetto all'“argenteo” Lancillotto. La figura di Isotta acquisisce qui una sua dignità efrastica, poiché il compilatore le conferisce un personale attributo iconografico, un fiore, che ne metaforizza la nobiltà e il valore. In questo modo si crea anche una simmetria rispetto alla figura di Tristano, che qui tiene genericamente in mano una spada, non collegata a una specifica avventura. Ciò consente di riadattare la spada a simbolo di un messaggio ben più universale, che il compilatore non manca di esplicitare: la spada sta lì *a dimostrare sì come* la Cornovaglia non avrebbe goduto della piena autonomia politica e economica senza l'intervento di Tristano. Un'altra aggiunta significativa della *Tavola Ritonda* riguarda inoltre il dettaglio “realistico” delle date di nascita e di morte dei due amanti, che trovano posto sulla loro tomba esattamente come si poteva riscontrare, un tempo come oggi, nelle lapidi cimiteriali. Tale precisazione avvicina la descrizione all'attualità, e ha inoltre delle ricadute sulla costruzione temporale interna al romanzo, della quale si precisa la scansione cronologica. La data di nascita di Tristano, che il compilatore colloca nel 333, conferma la volontà di conferire a Tristano attributi cristologici³¹⁰. Le *lettere intagliate* del ciclo funerario della *Tavola* non si limitano nel caso italiano a registrare i nomi dei due amanti per eternarne la memoria, ma «contavano tutta loro vita», una pratica che si può riscontrare anche nell'arte funeraria legata al culto dei santi. Sono forme di amplificazione del “discorso sulla morte”, che non si accontenta di fornire gli estremi biografici dei defunti, ma che possiede un vero e proprio valore museale.

L'iconografia funebre elaborata per narrare la morte dei due amanti non si arresta nella *Tavola Ritonda* alla semplice riscrittura del materiale narrativo contenuto nel *Tristan en prose*, ma si allarga ancora una volta ad abbracciare elementi folklorici che le provengono dalla tradizione tristaniana più ampia.

Conta la vera storia e pruovano più persone, che compiuto l'anno, in quel dì subitamente, cioè dal dì che Tristano e Isotta furono sopelliti, nel pillo si nacque una vite, la quale avea due barbe o vero radici; e l'una era barbicata nel cuore di Tristano, e l'altra nel cuore di Isotta; e le due radici feceno uno pedale, lo quale era pieno di fiori e di foglie, e uscía del pillo e facea grande meriggiana sopra le due immagini delli due amanti³¹¹.

³¹⁰ M.-J. Heijkant, *Introduzione* cit., p. 10: «nel suo prologo la creazione di Merlino è stata colta nel naturale ciclo della sua origine alla corte di Uter Pandragone, fissata storicamente nel 300 dopo Cristo, fino alla sua distruzione, avvenuta secondo l'epilogo nel 399 dopo Cristo. Alla vaga datazione storica nella *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e nella *Mort Artu*, dove la fine apocalittica del reame di Artù ha luogo nel corso del quinto o sesto secolo dopo Cristo, è preferita quella precisa e simbolica. Il numero sacro rende sensibile il mistero della Trinità e, con l'assegnazione del tragico evento alla fine del secolo, lo carica di un significato escatologico».

³¹¹ *Tavola Ritonda*, § CXXXI, p. 508.

Il primo anniversario della sepoltura di Tristano e Isotta viene celebrato nella *Tavola Ritonda* attraverso la miracolosa fioritura di una vite, le cui radici affondano direttamente nel cuore dei due amanti³¹². La vite costituirà allora il naturale complemento dei due corpi imbalsamati: così come questi ultimi rendevano presente *in corpore* ciò che era visibile all'esterno, allo stesso modo la vite non ha solo un valore figurativo, capace di integrare la dimensione naturale all'artificio dell'oggetto artistico, ma crea un diretto collegamento tra l'interno e l'esterno, del quale costituisce la viva rappresentazione. L'immagine funebre si anima quindi di un soffio vitale, in cui il valore dinamico e metamorfico della vite rende tangibile la carica inesauribile, in grado di sconfiggere anche la morte, che promana dai cuori dei due leali amanti. La statica lapide a ricordo della vita dei defunti viene ampliata da un dinamico corredo vegetale, anche questo passibile di una lettura artistica di piena integrazione all'opera d'arte: una forma di compenetrazione performativa, al pari delle moderne installazioni, tra l'immobilità fredda della statua e il fecondo *exemplum* amoroso che costituisce il più ingente lascito degli amanti alla posterità. Sappiamo comunque che il motivo della vite abbarbicata nel cuore degli amanti non è da attribuire esclusivamente alla potenza immaginativa della *Tavola Ritonda*. Il motivo è attestato, come ha già notato la critica, anche in altre versioni della leggenda tristaniana, in particolare nella riscrittura di Eilhart von Oberg e nella *Saga* norrena, oltre che nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti³¹³. Nessuno però, dopo aver asserito il rapporto di derivazione, si è anche soffermato sulle differenze profonde che attengono ai diversi racconti del motivo vegetale che si intreccia sulla tomba degli amanti.

Nella versione di Eilhart von Oberg si narra:

Je ne peux en dire plus; tout ce que je sais, c'est que Tristrant et Isald furent enterrés dans la désolation, mais aussi avec de grands honneurs. Je puis vous l'affirmer, on les mit tous deux dans une même tombe. On dit à ce propos, et il m'a été assuré que c'est la vérité, que le roi fit planter un rosier à l'endroit où se trouvait la femme, et un cep de vigne là où était Tristrant. Les deux plantes s'entrelacèrent si étroitement – cela m'a été certifié – qu'il aurait été absolument impossible de les séparer, sinon en se résolvant à les briser. C'était là encore un effet de la force du philtre³¹⁴.

Mentre nella redazione della *Tristrams saga ok Ísöndar*:

Et l'on dit qu'Ísodd, l'épouse de Tristram, avait fait enterrer Tristram et Ísönd de part et de l'autre de l'église, de sorte qu'ils ne soient pas proches l'un de l'autre dans la mort. Mais il se trouva qu'un chêne ou bien un arbre poussa de chacune de leurs tombes, si haut

³¹² Si veda la rappresentazione della tomba degli amanti del *Tristano Palatino* in *Appendice*, figura 6, p. 290.

³¹³ Cfr. D. Delcorno Branca, *Boccaccio* cit., pp. 26-31; E. Trevi, *La Tavola Ritonda* cit., p. 759.

³¹⁴ Riporto il testo ancora una volta nella traduzione dell'edizione *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* cit., I, p. 388.

que leurs branches s'entrelacèrent au-dessus du faitage de l'église. Et l'on peut voir par là combien l'amour entre eux a été grand³¹⁵.

Come si può notare, nella versione di Eilhart von Oberg e in quella della *Saga* non si conferisce particolare rilievo al dato ecfrastrico, il che rende dunque chiaro che la *Tavola Ritonda* lo sviluppi unicamente a partire dallo spunto che trova nel *Tristan en prose*, mescidandolo in un secondo momento con le reminiscenze degli altri testi tristaniani. In Eilhart la crescita della vite, che qui è accompagnata anche da un roseto, entrambi fatti piantare da Marco, serve ovviamente a segnalare il legame inscindibile che unisce i due amanti. Inoltre la trama indissolubile che le due piante, una simbolo di Tristano e l'altra di Isotta, sembrano ricamare sopra la loro tomba, è descritta come l'ultimo effetto del filtro. Nella *Saga*, invece, la crescita di una quercia serve a vanificare la decisione presa dalla moglie di Tristano di seppellire separatamente i due amanti, decisione che rende manifesta la speranza di rendere impossibile il loro ideale ricongiungimento ultraterreno³¹⁶.

Nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1345-1367 ca.) invece si parla di un'edera:

In Tintoil udii contare allora
d'un'ellera, che de l'avello uscia
là dove 'l corpo di Tristan dimora,
la quale abbarbicata se ne gia
per la volta del coro, ove trovava
quello nel quale Isotta par che sia.
Per le giunture del coperchio entrava
e dentro l'ossa tutte raccogliea
e come viva fosse l'abbracciava:
e ciò di novo trovato parea³¹⁷.

Questa versione sembra essere molto vicina a quella della *Saga*, con l'aggiunta del dettaglio macabro che porta la rappresentazione della crescita dell'edera fin dentro la tomba di Isotta, le cui ossa vengono strette in un abbraccio dai fusti dell'edera, vegetale prolungamento delle braccia di Tristano.

Posto che questi esempi possano aver fornito lo spunto alla immissione di questo motivo nella *Tavola Ritonda*, ciò che l'esser risaliti alle fonti ci consente di affermare come appartenente esclusivamente al gusto e alla sensibilità della *Tavola* è la complessa simbologia che si sviluppa intorno alla scena ecfrastrica. Qui infatti il compilatore non si accontenta di riproporre quanto già letto o ascoltato altrove, ma tenta un'ipotesi di lettura interpretativa del

³¹⁵ *Ivi*, vol. II, p. 920.

³¹⁶ L. Harf-Lancner, "Une seule chair, un seul cœur, une âme" cit., p. 615: «si la seule union possible pour les amants est dans la mort, les deux plantes transposent cette union dans le monde végétal, selon un modèle qui ressurgit à maintes reprises dans la littérature narrative contemporaine».

³¹⁷ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, libro IV, capitolo XXII, vv. 100-109, pp. 318-319.

motivo, del quale, in adesione al suo spirito enciclopedico, ci fornisce una glossa esplicativa. La vite diventa, nella *Tavola Ritonda*, una vera e propria allegoria e svolge la funzione di costruire un'identità simbolica agli occhi del lettore. Un tale spostamento semantico nella raffigurazione iconografica della tomba potrebbe essere definita una vera e propria *Verschiebung* artistica, in grado di utilizzare un'immagine tradizionale e quindi universalmente accettata cambiandola di segno in modo che possa comunicare e trasmettere qualche cosa di innovativo.

E la detta vita faceva uve di tre maniere; cioè in fiore e acerba e matura; a dimostrare che negli due liali amanti furono tre nature: imperò ch'eglino furono fiore di cortesia e di bellezza e di gentilezza; e furono acerbi in quanto e' ricevettono molta tribolazione; e furono maturi e dolci, imperò ch'el loro diletto fu tanto, che no' curavano di neuna tribolazione³¹⁸.

La fertilità dell'amore dei due amanti dà infatti origine addirittura a tre tipologie di uva. Una tale differenziazione serve a rappresentare che l'amore sorto tra Tristano e Isotta non può essere piattamente riconducibile ad un unico piano interpretativo. La loro travagliata unione ha attraversato numerose fasi, che corrispondono ad altrettanti momenti della loro biografia. Avendo esperito il sentimento amoroso nell'intera gamma di sentimenti che lo caratterizzano, dalla vite nasceranno dei fiori, simbolo della gentilezza e della cortesia dei due amanti, e poi uva acerba e uva matura, emblema dell'altalenante corso del loro legame, talvolta pieno e completo, talvolta origine di un patimento infinito.

Si spiega così anche perché la *Tavola Ritonda* decida di lasciare che sia una vite ad abbarbicarsi dal cuore degli amanti fino all'esterno e non, per esempio, un roseto, una quercia o un'edera, altre scelte possibili in quanto previste dalla tradizione. Ciò che contraddistingue la vite è che essa produce l'uva, il frutto che ha la capacità di trasformarsi in vino e di offrirsi alla libagione:

E fu quell'albero vite, a significare che sì come la vite fae frutto e 'nebria altrui, così la vita di Tristano e di Isotta fu albero d'amore, e appresso il quale confortava e inebriava ogni fine amante³¹⁹.

Direttamente nel cuore di Tristano e Isotta affonda le proprie radici una pianta che si appresta a inebriare i cuori degli amanti, che saranno disposti a far germogliare il seme del loro esempio d'amore. L'immagine della vite e del vino, simboli rispettivamente del cuore e delle sue stille di sangue, cela naturalmente anche la possibilità di leggersi un profano

³¹⁸ *Tavola Ritonda*, § CXXXI, p. 508.

³¹⁹ *Ibidem*.

tentativo compiuto dalla *Tavola Ritonda* di spingersi fino a lambire una delle figure cardine del sistema simbolico cristiano e cristologico. Poiché la vite cresce dal loro cuore, inebriarsi del vino degli amanti significa, in ultima istanza, bere del loro sangue, con ciò adombrando il mistero sacramentale della comunione che si colloca alla base del rituale eucaristico. Ancora una *senefiance* che conduce verso il *merveilleux*, un *merveilleux* che ha principalmente un valore simbolico, con una venatura “profanamente” cristiana. A questa immagine della vite è affidata la possibilità che il mondo dell’aldilà continui a instaurare una relazione vivificante e salvifica con il mondo dei vivi. E la vite ci conduce proprio a quel «carrefour mythologique entre l’amour et la mort»³²⁰, che nel *Tristan en prose* rimane come potenzialità latente, legata unicamente alla storia dei due amanti di Cornovaglia. Nella *Tavola Ritonda*, gli amanti di Cornovaglia si offrono a una celebrazione eucaristica con i futuri amanti: la vera adorazione del mistero dei corpi consiste nel bere del loro sangue, perché solo così i veri amanti potranno alimentarsi del loro esempio. Al lettore medievale non poteva infatti non tornare in mente il passo del *Vangelo* di Giovanni (15, 1 e 5) in cui vengono riportate le parole di Gesù che si rivolge ai suoi discepoli dicendo: «Io sono la vera vite; e il Padre mio egli è il lavoratore. [...] Io sono la vite, e voi siete il ramo della vite; quello che dimora in me, e io in lui, questo produce molto frutto, imperò che senza di me nulla potete fare»³²¹, al quale si congiunge l’elemento dionisiaco del vino, che inebria di un’ebbrezza amorosa e quindi, in qualche misura, spirituale. Il gioco paronomastico *vite* e *vita* presente nella *Tavola Ritonda* serve proprio a trasformare, in un modo mai fino a questo momento tanto esplicito, il corpo di Tristano e di Isotta in un *corpus mysticum*.

³²⁰ D. Poirion, *La mort et la merveille chez Marie de France*, in H. Braert e W. Verbeke (a cura di), *Death in the Middle Ages*, Leuven, 1983, pp. 191-204 (ivi, p. 198).

³²¹ *La Bibbia volgare*, IX, p. 554.

APPENDICE

In questa sezione si forniscono le immagini dei disegni a penna tratti dal ms. Firenze, BNC, Palatino 556, per agevolare la comprensione delle scene che sono state descritte nel corso della trattazione. L'intero manoscritto, come è stato già sottolineato, è comunque consultabile nell'edizione facsimile della *Tavola Ritonda* coordinata da F. Cardini, oltre che interamente visionabile sul sito della BNC di Firenze (http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm)

1) [f° 31r]

I Cornovagliesi si apprestano a ultimare i preparativi per la partenza alla volta dell'Irlanda



2) [f° 31v]

L'espressione del dolore dei familiari, che raccomandano a Tristano i propri congiunti



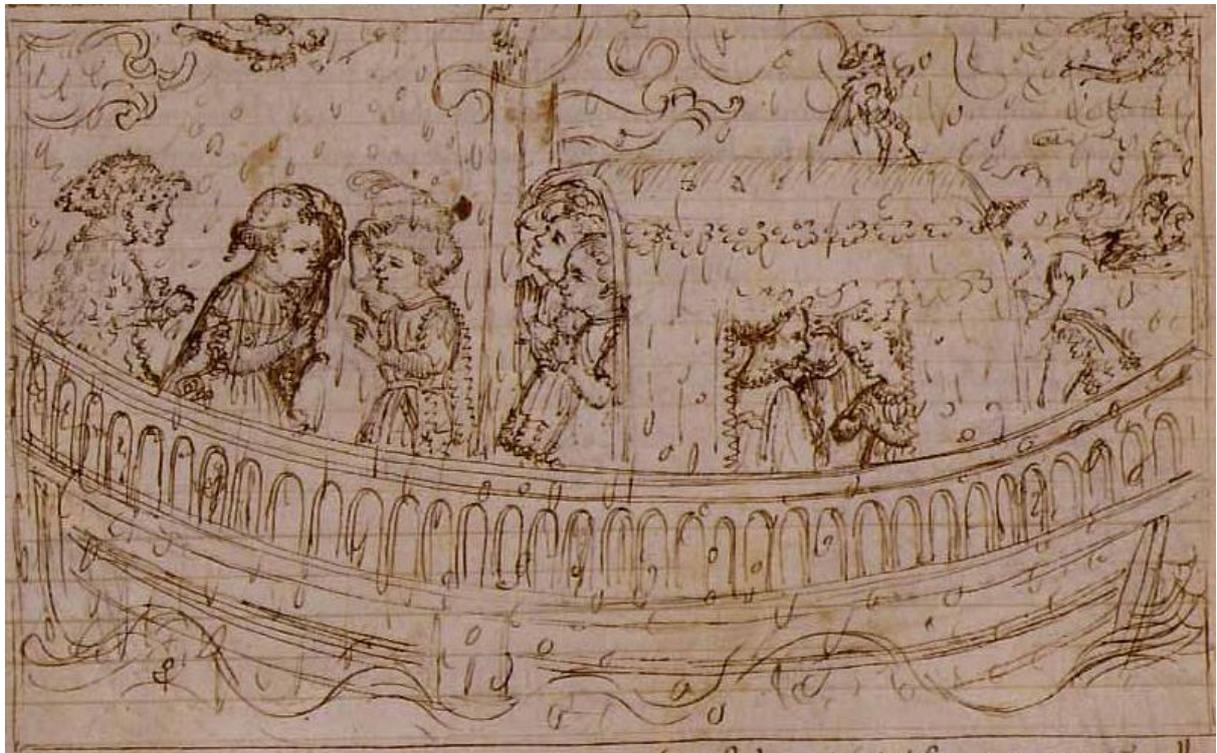
3) [f° 32r]

I Cornovagliesi guardano la nave che si allontana tra i flutti



4) [f° 32v]

La nave, in mare aperto, è colta da una violenta tempesta



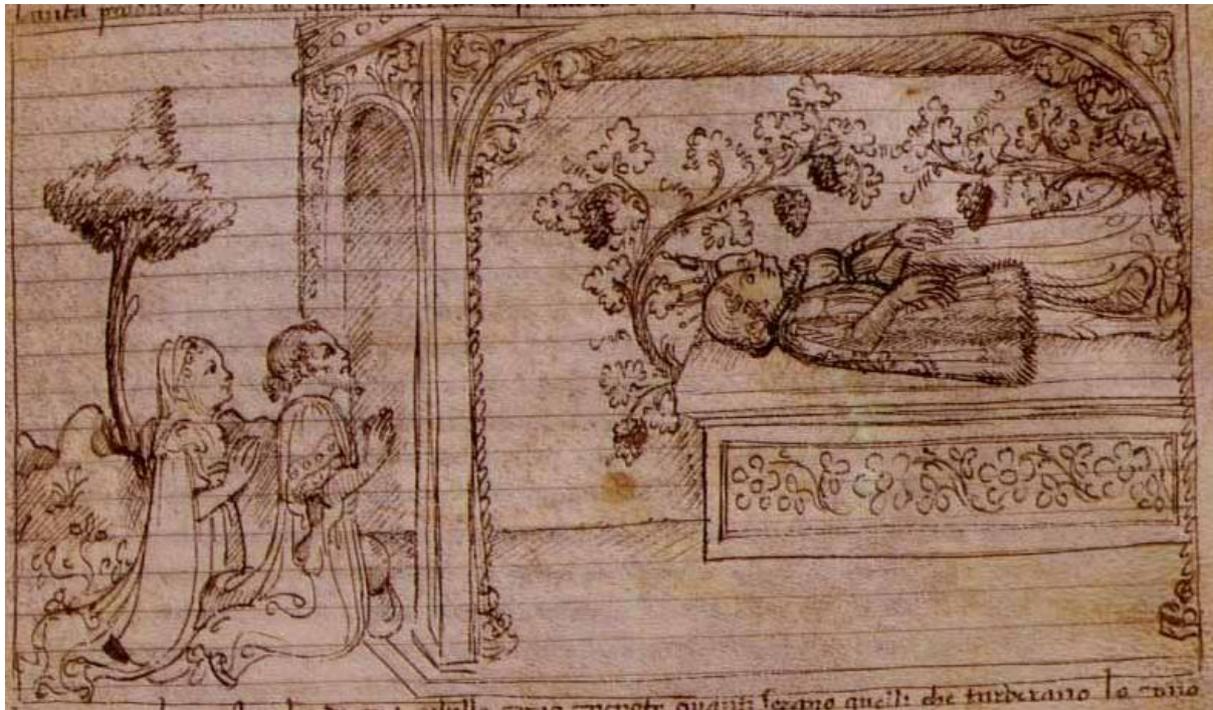
5) [f° 78r]

Ginevra si reca a chiedere l'aiuto di Tristano



6) [f° 164r]

La tomba degli amanti



Bibliografia

Avvertenza

Le citazioni della *Tavola Ritonda* sono state tratte dal primo volume dell'edizione di F.-L. Polidori (*La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F.-L. Polidori, I, Bologna, Romagnoli, 1864), quelle del *Tristano Riccardiano* dall'edizione di A. Scolari (*Il romanzo di Tristano*, ed. A. Scolari, Genova, Costa & Nolan, 1990), quelle del *Tristano Panciatichiano* dall'edizione di G. Allaire (*Il Tristano Panciatichiano*, ed. G. Allaire, Cambridge, Boydell & Brewer, 2002).

Si è inoltre preferito distinguere tra le diverse versioni e edizioni del *Tristan en prose* servendosi delle seguenti abbreviazioni: *Tristan en prose*, V.I (seguito dal numero che indica il volume preso di volta in volta in considerazione), per riferirsi a *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)* [V.I], a cura di Ph. Ménard, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007; *Tristan en prose*, V.II (seguito dal numero che indica il volume preso di volta in volta in considerazione), per riferirsi a *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], a cura di Ph. Ménard, 9 voll., Genève, Droz, 1987-1997.

Testi

Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi. La parola del cittadino nell'Italia del Duecento*, ed. P. Navone, Tavarnuzze-Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998.

The Avowing of King Arthur, ed. R. Dahood Garland, New York/London, 1984.

Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, ed. V. Nannucci, Firenze, Ricordi, 1840.

Bencivenni, Zuccherò, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, ed. L. Rigoli, Firenze, Piazzini, 1828.

La Bibbia Volgare, ed. C. Negroni, 10 voll., Bologna, Romagnoli, 1882-1887.

Biket, Robert, *Il corno magico*, ed. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Boccaccio, Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. G. Padoan, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965.

Boccaccio, Giovanni, *De mulieribus claris*, ed. V. Zaccaria, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, Milano, Mondadori, 1970.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, ed. V. Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.

Bono Giamboni, *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII*, ed. F. Tassi, Firenze, Baracchi, 1849.

Bono Giamboni, *Il Libro de' Vizi e delle Virtudi*, ed. C. Segre, Torino, Einaudi, 1968.

Bono Giamboni, *Fiore di Rettorica*, ed. G. B. Speroni, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medioevale e moderna, 1994.

Brunetto Latini, *I libri naturali del Tesoro*, ed. G. Battelli, Firenze, Le Monnier, 1917.

Brunetto Latini, *La Rettorica*, ed. F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968.

I Cantari di Rinaldo da Monte Albano, ed. E. Melli, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1973.

Cantari di Tristano, ed. G. Bertoni, Modena, Società Tipografica modenese, 1937; rist. in «Cultura Neolatina», 47, 1987, pp. 5-32.

Cantari fiabeschi arturiani, ed. D. Delcorno Branca, Milano-Trento, Luni editrice, 1999.

Andrea Capellano, *Trattato d'amore. Testo latino del secolo XII con due traduzioni toscane inedite del secolo XIV*, ed. S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947.

Andrea Cappellano, *De Amore*, ed. G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980.

Dionisio Catone, *Disticha, De moribus ad filium*, ed. O. Arntzenius, Amstelaedami, Ex officina Schouteniana, 1754.

Cavalca, Domenico, *Disciplina degli Spirituali col Trattato delle trenta stolizie*, ed. G. Bottari, Roma, Pagliarini, 1757.

Cavalca, Domenico, *Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell'Epistola di san Girolamo ad Eustochio*, ed. G. Bottari, Pagliarini, Roma, 1764.

Cavalca, Domenico, *La esposizione del Simbolo degli Apostoli*, ed. F. Federici, 2 voll., Silvestri, Milano, 1842.

Cavalcanti, Guido, *Rime*, ed. G. Favati, Milano, Ricciardi, 1957.

Ceffi, Filippo, *Epistole eroiche di Ovidio Nasone volgarizzate nel buon secolo della lingua*, ed. G. Bernardoni, Milano, Bernardoni, 1842.

- Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*, ed. M. Roques, Paris, Champion, 1960.
- Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, ed. C. Basi e C. Guasti, II, Prato, Ranieri Guasti, 1848.
- Conti di antichi cavalieri*, ed. A. Del Monte, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972.
- El Cuento de Tristan de Leonis*, ed. G. T. Northup, Chicago, University of Chicago Press, 1928.
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967 (edizione rivista dalla Società Dantesca, Firenze, Le Lettere, 1994).
- Dante Alighieri, *Convivio*, ed. F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Egidio Romano, *Del reggimento de' principi*, ed. F. Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858.
- Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, ed. G. Corsi, 2 voll., Bari, Laterza, 1952.
- Garzo dall'Incisa, *Proverbi*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Garzo dall'Incisa, *Opere firmate. Rimario, testi, note*, ed. F. Mancini, Roma, Archivio Guido Izzi, 1999.
- Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, ed. C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974.
- Giordano da Pisa, *Sul terzo capitolo del Genesi*, ed. C. Marchioni, Firenze, L. S. Olschki, 1992.
- Goffredo di Monmouth, *La profezia di Merlino*, ed. G. La Placa, Genova, ECIG, 1990.
- La Grant Queste del Saint Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, ed. G. D'Aronco, Tricesimo, Vattori, 1990.
- Guinizzelli, Guido, *Rime*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 447-485.
- Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, ed. F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Guittone d'Arezzo, *Lettere*, ed. C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore*, ed. R. Capelli, Roma, Carocci, 2007.

Iacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, ed. S. Bellomo, Padova, Editrice Antenore, 1990.

La Inchiesta del Sangradale. Volgarizzamento toscano della Queste del Saint Graal, ed. M. Infurna, Firenze, Olschki, 1993.

Jacopo da Cessole, *Volgarizzamento del Libro de' costumi e degli offizii de' nobili sopra il giuoco degli scacchi*, ed. P. Marocco, Milano, Ferrario, 1829.

Jacopo della Lana, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, ed. G. Biagi, I, Torino, UTET, 1924.

King Artus. A Hebrew Arthurian romance of 1279, ed. C. Leviant, New York, Ktav, 1969; rist. Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 2003.

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, ed. A. Micha, 9 voll., Genève, Droz, 1978-1983.

Landino, Cristoforo, *Comento sopra la Comedia*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

Les lais du roman de Tristan en prose d'après le ms. de Vienne 2542, ed. T. Fotitch, R. Steiner, München, Fink, 1974.

Lapo Gianni, *Rime*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 569-603.

Libro della Distruzione di Troia, in *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926, pp. 151-184.

Il Libro di messer Tristano ('Tristano Veneto'), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994.

Les livres des comptes des Gallerani, ed. G. Bigwood, ouvrage revu, mis au point, complété et publié par A. Grunzweig, 2 voll., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1961.

Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, ed. B. Basile, Roma, Carocci, 2006.

Maria di Francia, *Lais*, ed. G. Angeli, Roma, Carocci, 2003.

Maugin, Jean, *Le Premier Livre du Nouveau Tristan, Prince de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, Et d'Yseulte, Princesse d'Yrlande, Royne de Cornouaille*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554.

Merchant Culture in Fourteenth-Century Venice. The Zibaldone da Canal, ed. and trans. J. E. Dotson, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994.

La Metaura d'Aristotile. Volgarizzamento fiorentino anonimo del XIV secolo, ed. R. Librandi, 2 voll., Napoli, Liguori, 1995.

La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle, ed. J. Frappier, Genève-Lille, Droz-Giard, 1954.

Morte di Tristano e della reina Isota descritta per Ventura de Cerutis, pubblicata e annotata per cura di Giovanni Cassini ed intitolata a Miss Elena Gladstone, Parigi, Stamperia della Dama Lacombe, 1854.

Il Novellino, ed. A. Conte, Roma, Salerno, 2001.

Omero, *Odissea*, ed. R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

Ordinamenti, provisioni e riformagioni del Comune di Firenze volgarizzati da Andrea Lancia (1355-1357), ed. L. Azzetta, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2001.

Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Le Monnier, 1945.

Passavanti, Iacopo, *Lo specchio della vera penitenza*, ed. F.-L. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1856.

Patecchio, Girardo, *Lo Splanamento de li Proverbii di Salamone*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 560-583.

Petrarca, Francesco, *I Triumphi*, ed. M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

Pieri, Paolino, *La Storia di Merlino*, ed. I. Sanesi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1898.

Pieri, Paulino, *La storia di Merlino*, ed. M. Cursietti, Roma, Zauli, 1997.

Poètes de Champagne antérieurs au siècle de François I^{er}. Proverbes champenois avant le XVI^e siècle, ed. P. Tarbé, Reims, Régnier, 1851.

Poeti giocosi del tempo di Dante, ed. M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956.

Prose di romanzi. Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV, ed. F. Arese, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1950.

Proverbia que dicuntur super natura feminarum, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 521-555.

Pucci, Antonio, *Libro di varie storie*, ed. A. Varvaro, Palermo, Presso L'Accademia, 1957.

La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle, ed. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1949.

Questioni filosofiche in volgare mediano dei primi del Trecento, ed. F. Geymonat, 2 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000.

Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, ed. A. Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.

Rimatori del Trecento, ed. G. Corsi, Torino, UTET, 1969.

Robert de Boron, *Joseph d'Arimathie*, ed. R. O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.

Robert de Boron, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, ed. A. Micha, Genève, Droz, 2000.

Le Roman de Tristan en prose, ed. R. L. Curtis, 3 voll.:

- Vol. I, München, Max Hueber Verlag, 1963 (rist. Cambridge, Brewer, 1986);
- Vol. II, Leiden, Brill, 1976 (rist. Cambridge, Brewer, 1985);
- Vol. III, Cambridge, Brewer, 1985.

Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan, ed. J. Blanchard, Paris, Klincksieck, 1976.

Le Roman de Tristan en prose [V.II], a cura di Ph. Ménard, 9 voll., Genève, Droz, 1987-1997:

- Vol. 1, ed. Ph. Ménard, *Des aventures de Lancelot à la fin de la «Folie Tristan»*, Genève, Droz, 1987.
- Vol. 2, ed. M.-L. Chênerie, Th. Delcourt, *Du bannissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*, Genève, Droz, 1990.
- Vol. 3, ed. G. Roussineau, *Du tornoi du Château des Pucelles à l'admission de Tristan à la Table Ronde*, Genève, Droz, 1991.
- Vol. 4, ed. J.-Cl. Faucon, *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai «Voir disant»*, Genève, Droz, 1991.
- Vol. 5, ed. D. Lalande, Th. Delcourt, *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, Genève, Droz, 1992.
- Vol. 6, ed. E. Baumgartner, M. Szkilnik, *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières aventures de la Queste du Graal*, Genève, Droz, 1993.
- Vol. 7, ed. D. Queruel, M. Santucci, *De l'appel d'Yseut jusqu'au départ de Tristan de la Joyeuse Garde*, Genève, Droz, 1994.
- Vol. 8, ed. B. Guidot, J. Subrenat, *De la quête de Galaad jusqu'à la destruction du château de la lépreuse*, Genève, Droz, 1995.
- Vol. 9, ed. L. Harf-Lancner, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, Genève, Droz, 1997.

Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris) [V.I], a cura di Ph. Ménard, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007:

- Vol. 1, ed. J. Blanchard, M. Quéreuil, Paris, Champion, 1997.
- Vol. 2, ed. N. Laborderie, Th. Delcourt, *De la folie de Lancelot au départ de Tristan pour la Pentecôte du Graal*, Paris, Champion, 1999.

- Vol. 3, ed. J.-P. Ponceau, *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, Paris, Champion, 2000.
- Vol. 4, ed. M. Léonard, Fr. Mora, *Du départ en aventures de Palamède à l'issue du tournoi de Louveserp jusqu'au combat de Tristan et de Galaad*, Paris, Champion, 2003.
- Vol. 5, ed. Ch. Ferlampin-Acher, *De la rencontre entre Tristan, Palamède et le Chevalier à l'Ecu Vermeil à la fin du roman*, Paris, Champion, 2007.

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, ed. F. Cigni, Pisa, Pacini, 1994.

Il romanzo di Tristano, ed. A. Scolari, Genova, Costa & Nolan, 1990.

Sacchetti, Franco, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, ed. A. Chiari, II, Bari, Laterza, 1938.

Sacchetti, Franco, *Il Trecentonovelle*, ed. V. Marucci, Roma, Salerno editrice, 1996.

Stabili, Francesco (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ed. A. Crespi, Ascoli Piceno, Casa Editrice di Giuseppe Cesari, 1927.

La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano, ed. F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866.

La Tavola Ritonda, introduzione e note a cura di M.-J. Heijkant, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997.

La Tavola Ritonda, introduzione e note a cura di E. Trevi, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano, Rizzoli, 1999.

Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009.

Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni, ed. P. Chabaille e L. Gaiter, 4 voll., Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1878-1883.

Three Early English Metrical Romances, ed. J. Robson, London, Camden Society, 1842.

Tommaso d'Aquino, *Commento alla lettera ai Romani (I-VIII)*, ed. L. de Santis e M. M. Rossi, I, Roma, Città Nuova, 1994.

Trattato di virtù morali, ed. R. De Visiani, Bologna, Romagnoli, 1865.

Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268, ed. F. Selmi, Bologna, Romagnoli, 1873.

Tristan als Mönch, ed. A. Classen, Greifswald, Reineke, 1994.

Tristán de Leonís (Valladolid, Juan der Burgos, 1501), ed. M. L. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1998.

Tristan et Yseut. Les premières versions européennes, ed. M. Nizia (a cura di), 2 voll., Paris, Gallimard, 1995.

Il Tristano Biancorusso, ed. E. Sgambati, Firenze, Le Lettere, 1983.

Il Tristano Corsiniano, ed. M. Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937.

Il Tristano Corsiniano, ed. R. Tagliani, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2011.

Il Tristano Panciatichiano, ed. G. Allaire, Cambridge, Boydell & Brewer, 2002.

Il Tristano Riccardiano, ed. E. G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896.

Tristano Riccardiano, introduzione e note a cura di M.-J. Heijkant, testo a cura di E. G. Parodi, Parma, Pratiche, 1991.

Tristano Riccardiano, introduzione e traduzione a cura di F. R. Psaki, testo a cura di A. Scolari, Cambridge, Boydell & Brewer, 2006.

Villani, Giovanni, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1990-1991.

Volgarizzamento delle Pistole di Seneca e del Trattato della Provvidenza di Dio, ed. G. Bottari, Firenze, Tartini e Franchi, 1717.

Un volgarizzamento tardo duecentesco fiorentino dell'Antidotarium Nicolai, Montréal, McGill University, Osler Library 7628, ed. L. Fontanella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris, ed. V. Lippi Bigazzi, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1987.

Zibaldone da Canal. Manoscritto mercantile del sec. XIV, ed. A. Stussi, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967.

Critica

J. Abed, *La traduction de la Prophetia Merlini dans le ms BnF n.a.f. 4166*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007, pp. 81-105.

J. Adams, *Power Play. The Literature and Politics of Chess in the Late Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.

A. Adler, *Dynadan: Inquiétant ou rassurant? (Encore quelques remarques à propos du rôle de ce chevalier arthurien dans la "Seconde Version" du Tristan en prose)*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 935–943.

G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

G. Agamben, *L'autore come gesto*, in Id., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 67-81.

M. Albertazzi, *Enciclopedie medievali. Storia e stile di un genere*, Lavis (TN), La Finestra, 2008.

D. Alexandre-Bidon, *Quand les maîtres parlaient par proverbes*, in *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Age. Actes du premier colloque international de Montpellier. Université Paul-Valéry novembre 1991*, I, Montpellier, C.R.I.S.I.M.A, pp. 23-43.

G. Allaire, *Un nuovo frammento del Tristano in prosa (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Nuovi acquisti 1329, maculatura 44)*, in «Lettere italiane», 53, 2001, pp. 257-277.

G. Allaire, *An Overlooked Italian Manuscript. The Tristano Corsiniano*, in «Tristania», 24, 2006, pp. 37-50.

M. L. Altieri Biagi, *Nuclei concettuali e strutture sintattiche nella Composizione del mondo di Restoro d'Arezzo*, in Ead., *L'avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli, Morano, 1990, pp. 11-33.

C. Alvar, *Tristanes italianos y Tristanes castellanos*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 57-75.

C. Alvar, J. M. Lucía Megías, *Hacia el código del Tristán de Leonís (cincuenta y nueve fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid)*, in «Revista de Literatura Medieval», 11, 1999, pp. 9-135.

R. Ambrosini, *Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del Tristano Corsiniano*, in «L'Italia dialettale», 20, 1955, pp. 29-70.

N. Andrieux-Reix, *Hautes routes de l'aventure: les voies et chemins du Tristan en prose*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 7-31.

F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960.

G. Armocida, B. Zanobio (a cura di), *Storia della medicina*, Milano, Masson, 2002.

E. Artifoni, *Gli uomini dell'assemblea. L'oratoria civile, i concionatori e i predicatori nella società comunale*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 13-15 ottobre 1994)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 143-188.

E. Artifoni, *Sapientia Salomonis. Una forma di presentazione del sapere retorico nei dettatori italiani (prima metà del sec. XIII)*, a stampa in traduzione francese in R. M. Dessì e M. Lauwers (a cura di), *La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, Nice, Centre d'études médiévales de Nice, 1997, pp. 291-310; testo originale italiano distribuito in formato digitale da «Reti Medievali». URL: [http://fermi.univr.it/rm/biblioteca/scaffale/a.htm#Enrico Artifoni](http://fermi.univr.it/rm/biblioteca/scaffale/a.htm#Enrico%20Artifoni)

E. Artifoni, *Prudenza del consigliare. L'educazione del cittadino nel Liber consolationis et consilii di Albertano da Brescia (1246)*, in C. Casagrande, C. Crisciani, S. Vecchio (a cura di), *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, Tavarnuzze-Impruneta, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 195-216.

E. Artifoni, *Una forma declamatoria di eloquenza politica nelle città comunali (sec. XIII): la concione*, in L. Calboli Montefusco (a cura di), *Papers on Rhetoric. VIII. Declamation. Proceedings of the Seminars Held at the Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna (February-March 2006)*, Roma, Herder, 2007, pp. 1-27.

R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

G. Auzzas, *Dalla predica al trattato: lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti*, in C. Delcorno, M. L. Doglio (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 36-57.

G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi, Bologna 15-17 novembre 2001*, Firenze, L. S. Olschki, 2003.

M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

B. Baillaud, J. de Gramont, D. Hüe (a cura di), *Encyclopédies médiévales. Discours et savoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes & Association Diderot, 1998.

- R. Baldini, *La santà del corpo, volgarizzamento del Régime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, in «Studi di Lessicografia Italiana», 15, 1998, pp. 21-300.
- F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto. Il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355-57*, Milano, Giuffrè, 2009.
- R. Barber, *The Grail Quest: Where Next?*, in *The Grail, the Quest and the World of Arthur*, Cambridge, Brewer, 2008, pp. 173-184.
- E. Barbieri, *Cavalca volgarizzatore degli «Actus Apostolorum»*, in L. Leonardi (a cura di), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996*, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 291-328.
- S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1970.
- E. Baumgartner, *Le personnage de Kahedin dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, I*, Genève, Droz, 1970, pp. 77-82.
- E. Baumgartner, *Sur les pièces lyriques du Tristan en prose*, in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, pp. 19-26.
- E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers envoisiez*, in «Romania», 105, 1984, pp. 312-325.
- E. Baumgartner, *Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture*, in «Romania», 106, 1985, pp. 326-340.
- E. Baumgartner, *Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal*, in M.-L. Ollier (a cura di), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 167-175.
- E. Baumgartner, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990.
- E. Baumgartner, *Compiler / Accomplir*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.
- E. Baumgartner, *La Préparation à la Queste del Saint Graal dans le Tristan en prose*, in K. Busby, N. J. Lacy (a cura di), *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam and Atlanta, GA, 1994, pp. 1-14.

E. Baumgartner, *Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle)*, in M. Zimmermann (a cura di), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des chartes, 2001, pp. 391-400.

E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, 2 voll., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

E. Baumgartner, *The Prose Tristan*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 325-392.

A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Maryland Rowman and Littlefield, 1995.

A. Becq (a cura di), *L'Encyclopédisme. Actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Klincksieck, 1991.

J. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, 2 voll., Paris, Didot, 1902-1905.

D. A. Beecher, M. Ciavolella (a cura di), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992.

F. Belli, *Il denaro e l'etica (un appunto)*, in S. Signori, G. Rusconi, M. Dorigatti (a cura di), *Etica e finanza*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 43-90.

F. Bellonzi, *Arti figurative*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, ad vocem, pp. 400-403.

C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; trad. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

F. Benozzo, *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal Gododdin alla Chanson de Roland. Per una ridefinizione del genere epico medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 153-167.

J. Berchtold, *L'échiquier et la harpe*, in «Médiévales», 11, 1986, pp. 31-48.

M. S. Bergmann, *The Anatomy of Loving*, New York, Columbia University Press, 1987; trad. it G. Bona, *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, Torino, Einaudi, 1992.

L. Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

L. Bertolini, *La lingua del Palatino 556*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 19-58.

V. Bertolucci Pizzorusso, *Amor dipinto. Icone della rivelazione amorosa nel Lancelot en prose*, in Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 35-66.

V. Bertolucci Pizzorusso, *Due morti per un solo eroe. La fine degli amanti nel Roman de Tristan en prose*, in M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, P. Vernay, M. Zenari (a cura di), *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métriques offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 135-146.

V. Bertolucci-Pizzorusso, *Pour commencer à raconter le voyage. Le prologue du Devisement du monde de Marco Polo*, in E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 115-130.

V. Bertolucci Pizzorusso, *Testi e immagini attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento*, in M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Milano, Skira, 2003, pp. 197-201.

V. Bertolucci Pizzorusso, *Tristano e Isotta sull'Appennino. Letteratura cortese e tradizione del Maggio*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 7-24.

G. Bertoni, *I lais del romanzo in prosa di Tristano*, in «Studi Medievali», 2, 1929, pp. 140-151.

F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994.

B. Beyer de Ryke, *Le miroir du monde. Un parcours dans l'encyclopédisme médiéval*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 81, 2003, pp. 1243-1275.

L. Bianchi, *Il castello delle pulzelle, racconto inedito tratto dall'Istoria del Sangradale*, in *Nozze Brini-Morelli*, Siena, Tipografia all'insegna di San Bernardino, 1884.

B. Bianchi, *Il Lucidario del Codice Barbi (BNCF II VIII 49)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 24-131.

V. Bigazzi, *I Proverbia pseudoiacoponici*, in «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 5-124.

P. Binkley (a cura di), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second Comers Congress, Groningen, 1-4 July 1996*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997.

H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Colloque fribourgeois 2007*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009.

F. Bogdanow, *Morgain's Role in the thirteenth French Prose Romances of the Arthurian Cycle*, in «Medium Aevum», 38, 1969, pp. 123-130.

F. Bogdanow, *La tradition manuscrite de la Queste del Saint Graal. Vulgate et Post-Vulgate en Italie*, in D. Buschinger, W. Spiewok (a cura di), *Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter. IV. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft (Firenze, 28-31 Mai 1993)*, Greifswald, 1993, pp. 25-45.

R. Bolelli, A. Zaccanti (a cura di), *Il ritorno della Sfinge ovvero come e qualmente una teoria errata della comunicazione ci seppellirà: intorno (e dentro) a una mostra di Nanni Menetti*, in AA. VV., *Parol. Quaderni d'arte e d'epistemologia (2005-2006)*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 36-69.

L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

M. Bonafin, *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il "gabbo"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

M. Bonafin, *Impegni presi per gioco. Vanti di cavalieri nell'antica letteratura italiana, in Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 575-608.

Y. S. Bonnetain, *Tristano e Isotta nelle letterature scandinave*, in M. Dalla Piazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003, pp. 148-162.

C. Boujot, *Le Venin*, Paris, Stock, 2001.

F. Brambilla Ageno, *I Proverbi di ser Garzo*, in «Studi petrarcheschi», 1, 1984, pp. 1-37.

V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Rusconi, Milano, 1986.

- N. Bray, L. Sturlese (a cura di), *Filosofia in volgare nel Medioevo. Atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.), Lecce, 27-29 settembre 2002*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2003.
- P. Breillat, *La Quête du Saint-Graal en Italie*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 54, 1937, pp. 262-300.
- P. Breillat, *Une traduction italienne de la Mort le Roi Artu*, in «Archivum Romanicum», 21, 1937, pp. 437-469.
- P. Breillat, *Le manuscrit Florence Palatin 556 et la liturgie du Graal*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome», 55, 1938, pp. 341-373.
- R. Brusegan, *Les pièces lyriques dans les romans de Tristan italiens. Le lai en Italie au Moyen Âge*, in L. Harf Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove et M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 63-83.
- G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.
- E. Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana*, II, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 83-113.
- E. J. Burns, *How Lovers Lie Together: Infidelity and Fictive Discourse in the Roman de Tristan*, in J. T. Grimbart (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 75-93.
- J. A. Burrow, *The Avowing of King Arthur*, in Myra Stokes and T. L. Burton (a cura di), *Medieval Literature and Antiquities. Studies in Honor of Basil Cottle*, Woodbridge, Suffolk, D. S. Brewer, 1987, pp. 99-109.
- K. Busby, *The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 161-174.
- C. Cahné, *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Paris, Nizet, 1975.
- S. Cappelli, A. Nemiz, *Soriano nel Cimino tra storia e folklore*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.
- P. Caraffi, *Medea Medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 223-237.
- P. Caraffi, *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003.

P. Caraffi, *Alessandro in Oriente: le fanciulle-fiore (Roman d'Alexandre, III, vv. 3286-3550)*, in C. Saccone (a cura di), *Alessandro / Dhu l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, («Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», 1), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 77-90.

L. Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976.

F. Cardini, *Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca nei romanzi e nei cantari fiorentini*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale. Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980)*, Monteorio, Francesco Papafava, 1983, pp. 157-192.

F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997.

F. Cardini, *L'autunno del medioevo fiorentino. Un "umanesimo cavalleresco"?*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, 2006, pp. 513-528.

M. Carnel, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

E. Castelnuovo, *L'artista*, in J. Le Goff, *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 235-269.

C. Cazalé Bérard, *Sistema del sapere e istanze narrative nella novellistica toscana medievale*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 329-359.

S. Ceron, *Un tentativo di classificazione del gap*, in «Medioevo Romanzo», 14, 1998, pp. 51-76.

C. Chase, *Les prologues du Lancelot-Graal dans le manuscrit B.N.F., FR. 112*, in «Le Moyen Age», 111, 2005, pp. 529-543.

M. L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

M. L. Chênerie, *Étude et édition des fragments du Tristan en prose*, in «Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society», 50, 1998, pp. 231-264.

P. Cherchi, *A Dossier for the Study of Jealousy*, in D. A. Beecher, M. Ciavolella (a cura di), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992, pp. 123-134.

- M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- M. Ciccutto, *Il novelliere en artiste: strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 113-155.
- M. Ciccutto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.
- M. Ciccutto, *In figura di scacchi. Spazi di storie tardogotiche*, in Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 193-206.
- F. Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, Fasano, Schena, 1992.
- F. Cigni, *Pour l'édition de la Compilation de Rustichello da Pisa: la version du Ms Paris, B.N., Fr. 1463*, in «Neophilologus», 36, 1992, pp. 519-534.
- F. Cigni, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in S. Guida, F. Latella (a cura di), *La Filologia Romanza e i codici. Atti del I Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, 19-22 dicembre 1991)*, II, Messina, Sicania, 1993, pp. 419-441.
- F. Cigni, *Roman de Tristan in prosa e Compilazione di Rustichello da Pisa in area veneta. A proposito di una recente edizione*, in «Lettere italiane», 47, 1995, pp. 598-622.
- F. Cigni, Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1995, in «Lettere Italiane», 49, 1997, pp. 518-522.
- F. Cigni, *Un nuovo testimone del cantare* Ultime imprese e morte di Tristano, in «Studi Mediolatini e Volgari», 43, 1997, pp. 131-191.
- F. Cigni, *Guiron, Tristan e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composizione materiale del ms. Parigi, BNF, FR. 12599*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 45, 1999, pp. 31-69.
- F. Cigni, *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in E. Werner, S. Schwarze (a cura di), *Fra toscania e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento. Atti dell'incontro di studio Halle-Wittenberg, (Martin-Luther-Universität, Institut für Romanistik, maggio 1996)*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108.
- F. Cigni, *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, in «Francofonia», 45, 2003, pp. 59-90.

F. Cigni, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 29-129.

F. Cigni, *Per la storia del Guiron le Courtois in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 295-316.

F. Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in P. G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni (a cura di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, I, Ospedaletto Pisa, Pacini, 2006, pp. 425-439.

F. Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana. Supplemento 1991-2005*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 183-233.

F. Cigni, *Mappa redazionale del Guiron le Courtois diffuso in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 85-117.

F. Cigni, *Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l'origine merliniana del 'libro di corte'*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, CISAM, 2006, pp. 363-383.

F. Cigni, *'Prima' del Devisement dou monde. Osservazioni (e alcune ipotesi) sulla lingua della Compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in S. Conte (a cura di), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tiellemedia, 2008.

F. Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in L. Battaglia Ricci and R. Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale. Atti del Convegno di Pisa (25-27 ottobre 2007)*, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181.

F. Cigni, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 187-204.

H. Cixous, *Castration or Decapitation?*, in R. Ferguson, M. Gever, T. T. Minh-ha, C. West (a cura di), *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1990, pp. 345-356.

L. M. Clemente, *Literary objets d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*, New York, Peter Lang, 1992.

A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedismo ed erudizione nei volgari italiani: una panoramica sugli studi recenti*, in N. Bray, L. Sturlese (a cura di), *Filosofia in volgare nel Medioevo. Atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.), Lecce, 27-29 settembre 2002*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2003, pp. 265-317.

I Codici Palatini della Regia Biblioteca Nazionale di Firenze, II/2, Roma, La Libreria dello Stato, 1890.

F. Collard, *Des poisons au Moyen Âge*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 1-5.

R. Comanducci, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il mercato dell'arte in Italia (secc. XV-XVII). Atti del convegno (Firenze, 2000)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, pp. 105-113.

A. Combes, *Le prologue en blanc du Lancelot en prose*, in E. Baumgartner, L. Harf-Lancner (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 21-52.

A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, II, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 115-263.

A. Corbellari, J.-Y. Tilliette (a cura di), *Le rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.

A. Corbellari, «*Ah, je pleure de me voir si laid en ce miroir*»: *portrait de Palamède en anti-Narcisse*, in *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne. Rennes 2008*. URL: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/corbellari.pdf>

P. H. Coronedi, *La leggenda del san Graal nel romanzo in prosa di Tristano*, in «Archivum Romanicum», 15, 1931, pp. 83-98.

M. Corti, *Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di Virtù*, in «Studi di filologia italiana», 18, 1960, pp. 29-68; rist. in Ead., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 177-216.

E. Cozzi (a cura di), *Tristano e Isotta in Palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006.

S. Cremonini, A. Piccardi (a cura di), *Trascrizione*, con revisione scientifica di F. Ursini, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 129-334.

É. Crouzet-Pavan, J. Verger (a cura di), *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

R. L. Curtis, *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338.

R. L. Curtis, *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, in «Romania», 84, 1963, pp. 390-398.

R. L. Curtis, *Tristan Studies*, München, Fink, 1969.

R. L. Curtis, *Le philtre mal préparé: le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Iseut*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, I, Genève, Droz, 1970, pp. 195-206.

R. L. Curtis, *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 35-41.

R. L. Curtis, *Tristan Forsené: the Episode of the Hero's Madness in the Prose Tristan*, in A. Adams, A. H. Diverres, K. Stern, K. Varty (a cura di), *The Changing Face of Arthurian Romances. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E. Pickford*, Cambridge, Brewer, 1986, pp. 10-22.

E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.

A. D'Agostino, *Letteratura di proverbi e letteratura con proverbi nell'Italia medievale*, in H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Colloque fribourgeois 2007*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009, pp. 105-129.

M. Dallapiazza, P. Schulze-Belli, (a cura di), *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo. Atti del Convegno*, Trieste, Associazione cultura medievale, 1990.

M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003.

P. Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999.

C. Darricau-Lugat, *Regards sur la profession médicale en France médiévale (XII^e-XV^e)*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999. URL: <http://crm.revues.org/939>

J. David, *The Real and the Ideal: Attitudes to Love and Chivalry in The Avowing of King Arthur*, in H. Aertsen, A. A. MacDonald (a cura di), *Companion to Middle English Romance*, Amsterdam, VU University Press, 1993, pp. 189-208.

D. de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010.

B. Degenhart, *Pisanello in Mantua*, in «Pantheon», 31, 1973, pp. 364-441.

S. Del Bono, *Foucault: pensare l'infinito. Dall'età della rappresentazione all'età del simulacro*, Milano, Mimesis, 2007.

C. Delcorno, M. L. Doglio (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003.

D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968.

D. Delcorno Branca, *I cantari di Tristano*, in «Lettere Italiane», 23, 1971, pp. 289-305.

D. Delcorno Branca, *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 211-231.

D. Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, pp. 353-82; ora in M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I Cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 103-126.

D. Delcorno Branca, *Tavola Rotonda. La materia arturiana e tristaniana: tradizione e fortuna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, Unione tipografico-editrice, 1986, pp. 270-276.

D. Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991.

D. Delcorno Branca, *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497.

D. Delcorno Branca, *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205.

D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998.

D. Delcorno Branca, *I Tristani dei Gonzaga*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruef (a cura di), *Miscellanea Mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 385-393.

D. Delcorno Branca, *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno, 2000, pp. 133-150.

D. Delcorno Branca, *Le storie arturiane*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il medioevo volgare. Volume III. La ricezione del testo*, Roma, 2003, pp. 385-403.

D. Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 317-339.

D. Delcorno Branca, *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secoli XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-84.

D. Delcorno Branca, *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della Mort Artu*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, 2006, pp. 405-425.

D. Delcorno Branca, *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récentes*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 155-186.

D. Delcorno Branca, *Le carte piene di sogni. Introduzione alla Tavola Ritonda padana*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 3-18.

Th. Delcourt, *Un fragment inédit du cycle de la Post-Vulgate*, in «Romania», 109, 1988, pp. 247-279.

D. Demartini, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006.

D. De Robertis, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, pp. 232-234.

F. di Benedetto, *La leggenda di Tristano*, Bari, Laterza, 1942.

- A. Di Domenico, *Un cavaliere sotto l'insegna del leone rampante. Una nuova ipotesi di committenza*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 113-122.
- A. Di Domenico, *Scheda codicologica*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 123-128.
- G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.
- L. E. Doggett, *Love Cures. Healing and Love Magic in Old French Romance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Slatkine, Geneve, 1990.
- F. Dubost, *Trois géants, trois époques, un "roman": le géant poseur d'énigmes, le Géant de Cornouailles et Taulas de la Montagne dans le Tristan en prose*, in «Pris-ma», 7, 1991, pp. 57-72.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004.
- U. Eco, *Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in AA. VV., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 152-166.
- U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- F. Egidi, *Un "Trattato d'Amore" inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 97, 1931, pp. 49-70.
- M. Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas nella Tavola Ritonda*, in «Cultura Neolatina», 39, 1979, pp. 39-62.
- J. E. Everson, *The epic tradition of Charlemagne in Italy*, in «Cahiers de recherches médiévales», 12, 2005. URL: <http://crm.revues.org/2192>
- M. Faietti, *La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 59-82.
- R. Fedriga, S. Puggioni (a cura di), *Logica e linguaggio nel Medioevo*, Milano, LED, 1993.
- J. M. Ferrante, *The Conflict of Love and Honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, Paris, The Hague Mouton, 1973.

A. Ferreiro, *Simon Magus, Dogs, and Simon Peter*, in A. Ferreiro, J. B. Russell (a cura di), *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages. Essays in Honor of Jeffrey B. Russell*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, pp. 45-89.

R. Finocchi, *Arte e non arte. Per una sociologia dell'estetica*, Roma, Meltemi, 2005.

L.-F. Flutre, *Li Fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1932.

G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

J. P. Forgas, *Interpersonal Behaviour. The Psychology of Social Interaction*, Sidney, Pergamon Press, 1985; trad. it. B. Zani e E. Cicognani, *Comportamento interpersonale. La psicologia dell'interazione sociale*, Roma, Armando, 1989.

R. L. Fowler, *Encyclopaedias: Definitions and Theoretical Problems*, in P. Binkley (a cura di), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second Comers Congress, Groningen, 1-4 July 1996*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997, pp. 3-30.

J. Frappier, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 11, 1959, pp. 134-158.

J. Frappier, *Structure et sens du Tristan, version commune, version courtoise*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 6, 1963, pp. 255-281, 441-454.

J. Frappier, *Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age*, in «Travaux de Linguistique et de Littérature de l'Université de Strasbourg», 7, 1969, pp. 8-44; rist. in Id., *Amour Courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 225-264.

R. Fresu, *La miseria dell'uomo tra enciclopedismo e letterarietà. Rilievi sintattico-testuali sulla trattatistica didascalica del XIV secolo: la prosa di Agnolo Torini*, in D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 219-273.

J. Fried, *Kunst und Kommerz. Über das Zusammenwirken von Wissenschaft und Wirtschaft im Mittelalter vornehmlich am Beispiel der Kaufleute und Handelsmessen*, München, Stiftung Historisches Kolleg, 1993; trad. it. M. Fiorillo, *Il mercante e la scienza. Sul rapporto tra sapere ed economia nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996.

J. M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age. XII^e et XIII^e siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- L. R. Furst (a cura di) *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.
- U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- M. Gally, *Disputer d'amour. Les Arrageois et le jeu-parti*, in «Romania», 107, 1996, p. 55-76.
- G. Ganzer, L. Battaglia Ricci (a cura di), *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, Treviso, Canova, 2008.
- E. G. Gardner, *The Holy Graal in Italian Literature*, in «The Modern Language Review», 20, 1925, pp. 443-453.
- E. G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New-York, Dent/Dutton, 1930; rist. New York, Octagon Books, 1971.
- V. Gontero, *Un syncrétisme pagano-chrétien: la glose du Pectoral d'Aaron dans le Lapidaire chrétien*, in «Revue de l'histoire des religions», 4, 2006. URL: <http://rhr.revues.org/5212>
- E. L. Goodman, *The Prose Tristan and the Pisanello Murals*, in «Tristania», 3, 1978, pp. 22-35.
- P. H. Goodrich, R. H. Thompson (a cura di), *Merlin. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2003.
- P. Gracia, *La prehistoria del Tristan en prose y el incesto*, in «Romania», 111, 1990, pp. 385-398.
- T. Gregory, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1992.
- M. Green, *Documenting Medieval Women's Medical Practice*, in L. García-Ballester, R. French, J. Arrizabalaga, A. Cunningham (a cura di), *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 322-352.
- E. A. Greenlaw, *The Vows of Baldwin. A Study in Mediaeval Fiction*, in «PMLA», 21, 1906, pp. 575-636.
- J. T. Grimbert, *Translating Tristan-love from the Prose Tristan to the Tavola Ritonda*, in «Romances Languages Annual», 6, 1994, pp. 92-97.
- G. Grion, *Commento volgare ai tre primi canti della Divina Commedia del codice di San Daniele del Tagliamento*, in «Il Propugnatore», I, 1868, pp. 332-355, 435-464.

J. H. Grisward, *Un schème narratif du Tristan en prose. Le mythe d'Œdipe*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 329-339.

M. Gsteiger, *Note sur les préambules des chansons de geste*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 6, 1959, pp. 213-220.

R. Gualdo (a cura di), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV). Atti del Convegno, Lecce, 16-18 aprile 1999*, Galatina, Congedo, 2001.

S. Guida, *Sulle 'fonti' della Tavola Ritonda*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, Giannini, 1971, pp. 145-155.

S. Guida, *Per il testo della Tavola Ritonda. Una redazione umbra*, in «Siculorum Gymnasium», 32, 1979, pp. 637-667.

A. Guidotti, *Il mestiere del dipintore nell'Italia due-trecentesca*, in AA. VV., *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, II, Milano, Electa, 1986, pp. 529-540.

B. Guthmüller, *Pictura poetica Veneris. Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*, in G. Venturi, M. Farnetti, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, I, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 65-80.

L. Harf-Lancner, *Tristan détristanisé. Du Tristan en prose (XIII^e siècle) au Nouveau Tristan de Jean Maugis (1554)*, in «Nouvelle Revue du seizième siècle», 2, 1984, pp. 5-22.

L. Harf-Lancner, *Gauvain l'assassin: la récurrence d'un schéma narratif dans le Tristan en prose*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 219-230.

L. Harf-Lancner, *“Une seule chair, un seul cœur, une âme”. La mort des amants dans le Tristan en prose*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quérueu (a cura di), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 613-628.

G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik (1817-1929)*, in *Werke in zwanzig Bänden*, XIII, XIV, XV, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970; trad. it. N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963.

M.-J. Heijkant, *Le Tristano Riccardiano, une version particulière du Tristan en prose*, in *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 314-323.

M.-J. Heijkant, *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989.

M.-J. Heijkant, *L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le Tristano Riccardiano*, in K. Busby, E. Kooper (a cura di), *Courtly Literature. Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 271-282.

M.-J. Heijkant, *L'assedio della città d'Agippi nel Tristano Riccardiano*, in G. Angeli, L. Formisano (a cura di), *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VI^{ème} Congrès Triennal de la ICLS (Fisciano, Salerno 24-28 juillet 1989)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 323-331.

M.-J. Heijkant, *La compilation du Tristano Panciatichiano*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 122-126.

M.-J. Heijkant, *Iseut aux Blanches Mains dans le Tristano Riccardiano: le motif de l'homme entre deux femmes et le motif de la femme abandonnée*, in «Tristania», 16, 1995, pp. 63-75.

M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus: la folie de l'héros dans le Tristano Panciatichiano*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 231-242.

M.-J. Heijkant, *Die seltsame Gefangenschaft von Tristan und Lancelot bei der Dama del Lago in der Tavola Ritonda*, in T. Ehlert, X. von Ertzdorff (a cura di), *Chevaliers errants, demoiselles et l'autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für X. von Ertzdorff*, Göppingen, Kümmerle, 1998, 245-256.

M.-J. Heijkant, «E' ti saluto con amore». *Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia*, in «Medioevo Romanzo», 23, 1999, pp. 277-298.

M.-J. Heijkant, *Tristan im Kampf mit dem Treulosen Ritter. Abenteuer, Gralssuche und Liebe in dem italienischen Tristano Palatino*, in X. von Ertzdorff (a cura di), *Tristan und Isolt im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 453-472.

M.-J. Heijkant, *The Role of the Father of Iseut in the Italian Versions of the Prose Tristan*, in «Tristania», 20, 2000, pp. 31-40.

M.-J. Heijkant, «E re non è altro a dire che scudo e lancia e elmo»: *il concetto di regalità nella Tavola Ritonda*, in C. Donà, F. Zambon (a cura di), *Regalità*, Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229.

M.-J. Heijkant, *'La figura del mondo': Tristan als das Idealbild des Rittertums in der Tavola Ritonda*, in M. Meyer, H.-J. Schiewer (a cura di), *Literarische Leben. Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 269-282.

M.-J. Heijkant, *La mésaventure érotique de Burletta della Diserta et le motif de la pucelle esforcée dans la Tavola Ritonda*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 118, 2002, pp. 182-194.

M.-J. Heijkant, *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286.

M.-J. Heijkant, *The Transformation of the Figure of Gauvain in Italy*, in R. H. Thompson, K. Busby (a cura di), *Gawain. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2006, pp. 239-253.

M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting in the Tavola Ritonda*, in L. E. Whalen, C. M. Jones (a cura di), *'Li premerains vers'. Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, pp. 143-156.

A. O. Hirschman, *Felicità privata e felicità pubblica*, Bologna, Il Mulino, 1983.

D. L. Hoffman, *Dinadan. The Excluded Middle*, in «Tristania», 10, 1984-1985, pp. 3-16.

D. L. Hoffman, *Isotta da Rimini: Gabriele D'annunzio's Use of the Tristan Legend in his Francesca Da Rimini*, in «Quondam et Futurus», 2, 1992, pp. 45-54.

D. L. Hoffman, *Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in J. T. Grimbirt (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 207-222.

D. L. Hoffman, *Merlin in Italian Literature*, in P. H. Goodrich, R. H. Thompson (a cura di), *Merlin. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2003, pp. 186-196.

A. Hoffmann, *Il rapporto testo-immagine: un caso particolare*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 83-102.

G. Holtus, *La matière de Bretagne en Italie: quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in *Actes du 14ème Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 324-345.

T. Hunt, *The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue: Tradition and the Old French Vernacular Prologue*, in «Forum for Modern Language Studies», 6, 1970, pp. 1-23.

S. Huot, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

L. Hutcheon, *Narcissistic Narratives. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier UP, 1980.

L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, in A. Whiteside, M. Issacharoff (a cura di), *On Referring in Literature*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 1-13.

M. Infurna, *La Queste del Saint Graal in Italia e il manoscritto udinese*, in *La Grant Queste del Saint Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Tricesimo, Vattori, 1990, pp. 49-57.

M. Insolera, *La Chiesa e il Graal. Studio sulla presenza esoterica del Graal nella tradizione ecclesiastica*, Roma, Arkeios, 1998.

W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978; trad. it. R. Granafel, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

M. Jacob, *L'ekphrasis en images: métamorphoses de la description dans L'Histoire de la destruction de Troye la Grant illuminée par l'atelier des Colombe à la fin du XV^e siècle (BnF., Nv. Acq. Fr. 24920)*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik (a cura di), *Conter de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 291-308.

D. Jacquart, *Le milieu médical en France du XII^e au XV^e siècle*, Genève, Droz, 1981.

D. Jacquart, *La médecine médiévale dans le cadre parisien (XIV^e-XV^e siècles)*, Fayard, Paris, 1998.

H. R. Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in AA. VV., *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1970; tr. it. *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

H. R. Jauss, *Cinq modèles d'identification esthétique. Complément à la théorie des genres littéraires au Moyen Age*, in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, I, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1978, pp. 145-164.

H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, ed. A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988.

M. Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

A. Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1974; trad. it. *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980.

P. Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle*, Aix en Provence, Ophrys, 1958.

P. Jonin, *La partie d'échecs dans l'épopée médiévale*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, I, Genève, Droz, 1970, pp. 483-497.

E. Kennedy, M. Szkilnik, R. T. Pickens, K. Pratt, A. M. L. Williams, *Lancelot with and without the Grail: Lancelot do Lac and the Vulgate Cycle*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 274-324.

A. J. P. Kenny, N. Kretzmann, J. Pinborg, I. Boh, A. K. Rogalski (a cura di), *La logica nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1999.

R. L. Kindrick, *Dynadan and the Code of Chivalry*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 27, 1975, pp. 232-233.

D. N. Klausner, *Exempla and The Awntyrs of Arthure*, in «Medieval Studies», 34, 1972, pp. 307-325.

C. Kleinhenz, *Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5, 1975, pp. 145-158.

C. Kleinhenz, *Italian Arthurian Literature*, in N. Lacy (a cura di), *A History of Arthurian Scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 190-197.

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964; trad. it. R. Federici, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padova, Liviana, 1980.

S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; trad. it. E. D'Incerti, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996.

G. Lacerenza, *Mēlek Artūš. I temi arturiani ebraizzati nel Sēfer ha-šēmād*, in G. Carbonaro, E. Creazzo, N. L. Tornesello (a cura di), *Medioevo Romanzo e Orientale. Macrotesti fra*

Oriente e Occidente, Atti del IV Colloquio Internazionale, Vico Equense, 26-29 ottobre 2000, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003, pp. 101-118.

L. C. Lambdin, R. T. Lambdin (a cura di), *Arthurian Writers. A Biographical Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2008.

A. S. Laranjinha, *Métamorphoses de la fontaine dans le Tristan en prose: de Luce del Gaut à Hélié de Boron*, in *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne. Rennes 2008*. URL: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/laranjinha.pdf>

H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, M. Hueber, 1967; trad. it. L. Ritter Santini, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

J. Le Goff, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, in «*Annales*», 15, 1960, pp. 417-433; trad. it. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 4-23.

J. Le Goff, *Le Merveilleux dans l'Occident médiéval*, in M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd, M. Robinson, *L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam Médiéval. Actes du colloque organisé par l'Association pour l'Avancement des Etudes Islamiques, Paris, mars 1974*, Paris, Editions J. A., 1978, pp. 61-79; trad. it. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 3-23.

J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 25-44.

J. Le Goff, *Le christianisme et les rêves (I^e-VII^e siècle)*, in T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 265-316; trad. it. *Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)*, in Id., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 141-208.

J. Le Goff, *Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme?*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedia medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 23-40.

J. Le Goff, *Ridere nel Medioevo*, in Id., *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 139-157.

H. Legros, *La Folie Tristan dans le Tristan en prose: aboutissement de traditions antérieures et réécriture*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, Paris, Champion, 1998, pp. 869-878.

L. Leonardi, *Il torneo della Roche Dure nel Tristan in prosa: versioni a confronto (con l'edizione dal ms. B.N. fr. 757)*, in «*Cultura Neolatina*», 57, 1997, pp. 209-251.

P. Levron, *La mélancolie et ses poisons. Du venin objectif au poison atrabilaire*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 173-188.

R. Librandi, R. Piro (a cura di), *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI). Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2006.

D. Limongi, *Le maculture della Biblioteca Centrale di Firenze*, in «Accademie e Biblioteche», 69, 1991, pp. 55-57.

P. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale. Gli ambienti, le regole, l'orario e le mansioni dei frati domenicani del tredicesimo secolo*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003.

J. Lods, *Le Nouveau Tristan de Jean Maugin*, BBSIA, 12, 1960, pp. 107-116.

B. Lomagistro, *Tristano e Isotta nelle letterature slave*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 175-188.

M.-Th. Lorcin, *Les recueils de proverbes français (1160-1640). Sagesse des nations et langues de bois*, Paris, Champion, 2011.

E. Löseth, *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891.

A. Luyster, *Playing with Animals: The Visual Context of an Arthurian Manuscript (Florence Palatino 556) and the Uses of Ambiguity*, in «Word & Image», 20, 2004, pp. 1-21.

D. Maddox, *Sens et conjointure armoriale dans le Lancelot propre*, in «Cahiers de recherches médiévales», 14, 2007, pp. 87-100.

A. Maierù, *Specie*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 367-369.

C. Margueron, *La quinta lettera di Fra Guittone*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 9-14.

M. Marti, *Stil nuovo*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 438-444.

A. Martina, *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, p. 585.

L. Martines, *Les visages sociaux de la dérision dans les Nouvelles et la poésie satirique de la Renaissance*, in É. Crouzet-Pavan, J. Verger (a cura di), *La dérision au Moyen Âge. De la*

pratique sociale au rituel politique, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 107-114.

F. Martínez de Carnero, *Introduzione*, in A. Punzi, I. Tomassetti (a cura di), *L'Europa dei proverbi*, Roma, Viella, 2009 («Critica del testo», 11, 2008), pp. XI-XIII.

S. Maud, *La mort des amants dans le Tristan en prose. Quand la légende révèle à travers l'image son ancrage biblique*, in «Romania», 110, 2004, pp. 345-367.

P. McCracken, *Women and Medicine in Medieval French Narrative*, in «Exemplaria», 5, 1993, pp. 239-262.

Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge: 1150-1250*, Genève, Droz, 1969.

Ph. Ménard, *Le personnage de Kahédin et la passion amoureuse dans le Tristan en prose*, in «The Institute of Language and Culture», 10, 1993, pp. 1-22; rist. in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, pp. 149-162.

Ph. Ménard, *Chapitres et entrelacement dans le Tristan en prose*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet. Litterature, histoire et langue du Moyen Age*, I, Paris, Champion, 1993, pp. 955-996; rist. *L'entrelacement dans le Tristan en prose*, in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, pp. 163-169.

Ph. Ménard, *Les pièces lyriques du Tristan en prose*, in C. Lachet (a cura di), *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992*, Lyon, CEDIC, 1994, pp. 35-46 ; ristampato in Id., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, pp. 141-161.

Ph. Ménard, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999.

Ph. Ménard, *'Monseigneur Robert de Boron' dans le Tristan en prose*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove, M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 359-370.

B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

P. Michon, *L'épisode de la folie de Tristan dans le Tristano Panciatichiano*, in «Le Moyen Âge», 101, 1995, pp. 461-473.

B. Milland-Bove, «*Nous chantons chansons diverses et si tirom diverses cordes*». *L'esthétique de la dissonance dans le Tristan en prose*, in «Cahiers de Recherches Médiévales», 5, 1998, pp. 69-86. URL: <http://crm.revues.org/1402>

A. Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992; trad. it. E. Sibilio, *Le forme brevi*, Roma, Armando, 2001.

M. Montesano, «*Fantasima, fantasima che di notte vai*». *La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.

E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*, SUN, Nijmegen, 1987; trad. it. L. Antonelli, G. Montinari, D. Spanio, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano, 1997.

F. Mora, *La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e siècle: l'épisode du compagnonnage d'Eugénès et de Galaad dans la version brève du Tristan en prose*, in J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M.-C. Thomine (a cura di), *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 28), 2002, pp. 25-37.

J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

F. Morenzoni, *Les proverbes dans la prédication du XIII^e siècle*, in H. O. Bizzarri, M. Rohde (a cura di), *Traditions des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Colloque fribourgeois 2007*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009, pp. 131-149.

F. Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2001.

E. Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962; trad. it. *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963.

R. Morosini, «*Prose di romanzi'... or 'nouvelle?': A note on adaptations of 'franceschi romanzi'. The case of the Tristano Riccardiano and the Novellino*», in «Tristania», 22, 2003, pp. 23-48.

R. Morse, *The Medieval Medea*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996.

L. Muir, *Le personnage de Charlemagne dans les romans en prose arthuriens*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 31, 1965-1966, pp. 233-241.

S. Mula, *Letteratura medievale e topos della traduzione*, in P. Schulze-Belli (a cura di), *Mediaevalia Tergestina*, Trieste, Associazione di Cultura Medievale, 1998, pp. 71-105.

S. Mula, *Dinadan Abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero*, in B. Besamusca, F. Brandsma (a cura di), *Arthurian Literature. The European Dimensions of Arthurian Literature*, Cambridge, Brewer, 2007, pp. 50-64.

S. Mula, *Narrative Structures in Italian Arthurian Stories of the Late Middle Ages*, in *Arthurian Literature in the Middle Ages. The Arthur of the Italians*, Cardiff, University of Wales Press, in corso di stampa.

G. Murgia, «Osservare vogliam la legge di Dio». *La riflessione sul diritto nella letteratura arturiana italiana*, in «Between», 2, 2012. URL: <http://www.Between-journal.it/>

J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustin to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974; trad. it. V. Licitra, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983.

H. J. R. Murray, *A History of Chess*, Oxford, The Clarendon Press, 1913.

E. S. Murrell, *The Death of Tristan, from Douce Ms 189*, in «Publications of the Modern Language Association», 43, 1928, pp. 343-383.

M. G. Muzzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti del buon secolo della lingua*, in «Il Propugnatore», vol. II, parte I, 1869, pp. 121-146, 307-326.

I. Naso, *Medici e strutture sanitarie nella società tardo-medievale. Il Piemonte dei secoli XIV e XV*, Milano, FrancoAngeli, 1982.

N. P. Nenno, *Between Magic and Medecine: Medieval Images of the Woman Healer*, in L. R. Furst (a cura di) *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997, pp. 43-63.

A. Nibby, *Analisi Storico-Topografico-Antiquaria della Carta de' Dintorni di Roma*, III, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1849.

A. Niccoli, *Vagheggiare*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, p. 858.

O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

M. Nicoud, *Éthique et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge*, in «Médiévales», 46, 2004, pp. 5-10. URL: <http://medievales.revues.org/1147>

W. Noomen, *Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 140, 1992, pp. 313-350.

G. T. Northup, *The Italian Origin of the Spanish Prose Tristram Versions*, in «Romanic Review», 3, 1912, pp. 194-222.

G. T. Northup, *The Spanish Prose Tristram Source Question*, in «Modern Philology», 11, 1915, pp. 259-265.

H. Northwood, *The Melancholic Mean: the Aristotelian Problema XXX.1*, in *Paideia*, (papers given at the Twentieth World Congress of Philosophy, in Boston, Massachusetts from August 10-15, 1998). URL: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciNort.htm>

G. Ortalli (a cura di), *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 1993.

N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 208-224.

G. Paoli, *La Relation oeil-coeur. Recherche sur la mystique amoureuse de Chrétien de Troyes dans Cligès*, in *Le "Cuer" au Moyen Age (Réalité et senefiance)*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1991, pp. 233-244.

G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose in Italia e una nuova traduzione toscana*, in G. Hilty (a cura di), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, V, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1993, pp. 321-337.

G. Paradisi, A. Punzi, *Il Tristano dell'Archivio Storico di Todi. Edizione*, in «Critica del testo», 5, 2002, pp. 541-566.

G. Paris, *Notes sur les romans relatifs à Tristan*, in «Romania», 15, 1886, pp. 597-602.

E. G. Parodi, *Dal Tristano Veneto*, in *Nozze Cian-Sappa-Flandinet. 23 ottobre 1893*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1894, pp. 103-129.

N. Pasero, S. M. Barillari (a cura di), *Vincolare, ricambiare, donare. Il dono come pratica sociale e tema letterario*, *Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

A. Pasi, *Medici e chirurghi toscani alle soglie della rivoluzione scientifica*, in «Nuova Rivista Storica», 74, 1990, p. 537-578.

E. Pasquini, *Francesco da Barberino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, ad vocem, pp. 686-691.

M. Pastoureau, *Le bestiaire héraldique au Moyen Age*, in «Revue française d'héraldique et de sigillographie», 41, 1972, pp. 3-17.

M. Pastoureau, *Les Armoiries*, Turnhout, Brepols, 1976.

M. Pastoureau, *Les armoiries de Tristan dans la littérature et l'iconographie médiévales*, in «Gwéchal», 1, 1978, pp. 9-32.

M. Pastoureau, *Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'imagination emblématique à la fin du Moyen Age*, in «Gwéchal», 3, 1980, pp. 29-127.

M. Pastoureau, *L'Hermine et le Sinople. Etude d'Héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

J.-Ch. Payen, *The Glass Palace in the Folie d'Oxford: From Metaphorical to Literal Madness, or the Dream of the Desert Island at the Moment of Exile – Notes on the Erotic Dimension of the Tristans*, in J. Tasker Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 111-123.

L. Pemberton, *Authorial Interventions in the Tristan en prose*, in «Neophilologus», 68, 1984, pp. 481-497.

S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.

M. Perret, *De l'espace romanescque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, in «Poétique», 50, 1982, pp. 173-182.

S. Petrucci, *Re in Sardegna, a Pisa cittadini. Ricerche sui «domini Sardinee» pisani*, Bologna, Cappelli, 1988.

R. Piattoli, *Lanfranchi*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, ad vocem, pp. 568-569.

G. Piccinni, *Il Medioevo*, Milano, Mondadori, 2004.

C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du Fonds Français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1959.

M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino* (Decameron, VII, 7), in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 177-205.

M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994.

M. Picone, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in Id. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 15-21.

F. Plet-Nicolas, *Incognito et renommée. Les innovations du Tristan en prose*, in «Romania», 120, 2002, pp. 406-431.

F. Plet-Nicolas, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007.

D. Poirion, *La mort et la merveille chez Marie de France*, in H. Braert e W. Verbeke (a cura di), *Death in the Middle Ages*, Leuven, 1983, pp. 191-204.

R. Poma, *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in «Ri.L.Un.E.», *Atti Eros Pharmakon*, 7, 2007, pp. 39-52. URL: <http://www.rilune.org/mono7/Poma.pdf>

B. Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

K. Pratt, *Introduction*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 1-7.

A. Punzi, *Per la fortuna dei romanzi cavallereschi nel Cinquecento: il caso della Tavola Ritonda*, in «Anticomoderno», 4, 1997, pp. 131-154.

A. Punzi, *Per una nuova edizione della Tavola ritonda*, in G. Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo, 18-24 settembre 1995)*, VII, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 727-739.

A. Punzi, *Arturiana italiana. In margine ad un libro recente*, in «Critica del testo», 2, 1999, pp. 985-1007.

A. Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.

A. Punzi, I. Tomassetti (a cura di), *L'Europa dei proverbi*, Roma, Viella, 2009 («Critica del testo», 11, 2008).

R. Quinto, *Scholastica. Storia di un concetto*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

A. Rabeyroux, V. Roland, *La Mort du trouvère: Kahedin et la mise en scène du lyrisme*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 191-205.

M. Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Napoli, Guida, 1986.

P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.

P. Rajna, *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano*, in «Romania», 42, 1913, pp. 517-579; rist. in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, III, Roma, 1998, pp. 1547-1614.

M. Rasmò, *Il codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 245-281.

N. Rauty, *Serravalle dalle origini all'età comunale*, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 1988.

P. Remy, *Jeu parti et roman breton*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, vol. II, Gembloux, Duculot, 1964, pp. 545-561.

J. Ribard, *Figures du chevalier errant dans le Tristan en prose*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, III, Paris, Champion, 1993, pp. 1205-1216.

B. Ribémont, *De Natura Rerum. Études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995.

B. Ribémont (a cura di), *Vulgariser la science. Les encyclopédies médiévales (XIII^e-XV^e s.)*, Paris, Champion, 1999.

B. Ribémont, *Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^e siècle*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999. URL: <http://crm.revues.org/932>

B. Ribémont, *Littérature et encyclopédies du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2002.

L. Ricciardi, *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.

A. Roncaglia, *La statua di Isotta*, in «Cultura neolatina», 31, 1971.

A. Rodríguez Somolinos, «*Voir dist li vilains: l'introduction des proverbes en ancien français*», in «Revue romane», 43, 2008, p. 86-106.

A. Rodríguez Somolinos, «*Voirement, de si haut si bas*»: proverbe, vérité et polyphonie en français médiéval, in «*Romanica*», 69, 2010, pp. 175-187.

J. M. Ruggieri, *Versioni italiane della Queste del Saint Graal*, in «*Archivum Romanicum*», 21, 1937, pp. 471-486.

J. M. Ruggieri, *Due lettere d'amore*, in «*Archivum Romanicum*», 24, 1940, pp. 92-94.

D. Ruhe, *La divination au Moyen Âge. Théories et pratiques*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007, pp. 17-28.

W. W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, The Hague, Mouton, 1971.

M. Salvat, *Du pectoral d'Aaron aux lapidaires médicaux, l'infini pouvoir des pierres*, in D. Hüe (a cura di), *Nature et Encyclopédies*, Actes du Colloque d'Alençon, 6-7 avril 1991, Paris, Association Diderot, l'Encyclopedisme & Autres, 1991, pp. 205-218.

S. Sasaki, *Le château de Priam dans le Roman de Tristan en prose*, in «*Études de langue et de littérature françaises*», 84, 2004, pp. 3-16.

S. Sasaki, *La kaiiere d'or de Galaad dans le Roman de Tristan en prose*, in C. Bel, P. Dumont, F. Willaert (a cura di), *Contez me tout. Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2006, pp. 297-305.

L. Sasso, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti, 1990.

G. Savino, *Ignoti frammenti di un Tristano dugentesco*, in «*Studi di Filologia Italiana*», 37, 1979, pp. 5-17.

A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.

B. Schmolke-Hasselmann, *Der arturische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980; trad. ingl. M. Middleton, R. Middleton, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

G. Schoepperle, *The Love Potion in Tristan and Iseut*, in «*Romania*», 39, 1910, pp. 277-296.

E. Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985.

- A. Scolari, *Un volgarizzamento trecentesco della Rhetorica ad Herennium: il Trattatello di colori rettorici*, in «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 215-255.
- A. Scolari, *Sulla lingua del Tristano Riccardiano*, in «Medioevo Romanzo», 13, 1988, pp. 75-89.
- C. Segre, *Bartolomeo da San Concordio (Bartolomeo Pisano)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, 1964, ad vocem, pp. 768-770.
- P. Serra, *Il sen della follia*, Cagliari, Cuec, 2002.
- P. Servet, *Les romans chevaleresques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance: éléments de bibliographie*, in «Études françaises», 32, 1996, pp. 109-113.
- E. Sgambati, *Note sul Tristano Biancorusso*, in «Ricerche Slavistiche», 24-26, 1977-1979, pp. 33-53.
- C. Silvi, *Les «petites encyclopédies» du XIII^e siècle en langue vulgaire. Bibliographie sélective (1980-2000)*, in «Le Moyen Age», 109, 2003, pp. 345-361.
- A. Simon, *Letteratura e arte figurativa. Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, in «Mélanges de l'École française de Rome», Moyen-Age, 105, 1993, pp. 443-479.
- S. Singer, e Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 14 voll., Berlin-New York, De Gruyter, 1995-2002.
- V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Mosca, Federacija, 1929; trad. it. *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Donato, 1966.
- L. Soriano Robles, «*E que le daria ponçoña con quel el muriese*»: *los tres intentos de enveniamiento de Tristán a manos de su madrastra*, in «Cultura Neolatina», 61, 2001, pp. 319-333.
- L. Soriano Robles, «*E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lanciloto*»: *a vueltas con el final original del Tristan en prosa castellano*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 49, 2003, pp. 203-217.
- L. Soriano Robles, *Livro de Tristan. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006.
- C. Spivack, *Morgan le Fay: Goddess or Witch?*, in S. K. Slocum (a cura di), *Popular Arthurian Traditions*, Bowling Green, 1992, pp. 18-23.

- D. Staines, *Cycle: The Misreading of a Trope*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 108-110.
- A. Steiner, *The Vernacular Proverb in Mediaeval Latin Prose*, in «American Journal of Philology», 65, 1944, p. 37-68.
- F. Stella, *Il meraviglioso nella cultura occidentale*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo. Barbari, Cristiani, Musulmani*, Milano, EncycloMedia, 2010, pp. 477-480.
- V. I. Stoichita, *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of the Simulacre*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006; trad. it. B. Sforza, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- A. Stones, *The Illustrations of BN, fr. 95 and Yale 229. Prolegomena to a Comparative Analysis*, in K. Busby (a cura di), *Word and Image in Arthurian Literature*, New York-London, Garland, 1996, pp. 203-260.
- E. Stoppino, *'Lo più disamorato cavaliere del mondo': Dinadano fra Tristan en prose e Tavola Ritonda*, in «Italica», 86, 2009, pp. 173-188.
- A. Strubel, *Le parfum de la panthère*, in J. C. Aubailly (a cura di), *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle. Littérature, histoire et langue du Moyen Age, III*, Paris, Champion, 1993, pp. 1283-1296.
- J. Subrenat, *Tristan sur les chemins du Graal*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, Paris, Champion, 1998, pp. 1319-1328.
- L. Sunderland, *Old French Narrative Cycles. Heroism Between Ethics and Morality*, Cambridge, Brewer, 2010.
- R. Tagliani, *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romanzo», 32, 2008, pp. 303-332.
- R. Tagliani, *La lingua del Tristano Corsiniano*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 142, 2008, pp. 157-295.
- R. Tagliani, *Il personaggio di Dinadan nella tradizione del Tristan en prose*, in «Critica del testo», 13, 2010, pp. 101-137.
- L. Tanzini, *Albertano e dintorni. Note su volgarizzamenti e cultura politica nella Toscana tardo-medievale*, in D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 161-217.

J. H. M. Taylor, *Order from Accident: Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 59-73.

P. Tomasoni, *Il Lapidario estense*, in «Studi di filologia italiana», 34, 1976, pp. 131-186.

P. Tomasoni, *Veneto*, in *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 212-240.

N. Tonelli, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in R. Arqués (a cura di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione, Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 63-117.

P. G. Tordella, *Le icone disegnate del manoscritto Palatino 556. La dimensione esecutiva come veicolo di lettura critica*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 103-112.

F. Torraca, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1899.

M.-N. Toury, “*Morant d'amours*”: *amour et mort dans le tome I du Tristan en prose*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Slatkine, Geneve, 1990, pp. 173-190.

M.-N. Toury, *De Kaherdin à Kahédin: l'invention d'une personnalité*, in J. C. Aubailly (a cura di), ‘*Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble*’. *Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle. Littérature, histoire et langue du Moyen Age*, III, Paris, Champion, 1993, pp. 1401-1409.

R. Trachsler, *Observations on the Importance of Prehistory in the Tristan en Prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 539-548.

R. Trachsler, *De la prose au vers: Le cas Dynadan dans l'Escanor de Girart d'Amiens*, in G. Hilty (a cura di), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, V, Tübingen, Basel, 1993, pp. 401-412.

R. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romano», 19, 1994, pp. 253-275.

R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996.

R. Trachsler, *Merlin l'Enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000.

R. Trachsler, *Des Prophetiae Merlini aux Prophecies Merlin, ou comment traduire les vaticinations de Merlin*, in C. Galderisi et G. Salmon (a cura di), *Actes du colloque "Translatio" médiévale organisé par le laboratoire d'études et travaux sur les translations européennes et le centre de philologie et de linguistique romane (Mulhouse, 11-12 Mai 2000)*, Paris, Société de langue et de littérature médiévales d'oc et d'oïl, 2000, pp. 105-124.

R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007.

R. Trachsler, *Compléter la Table Ronde. Le lignage de Guiron vu par les armoriaux arthuriens*, in «Cahiers de recherches médiévales», 14, 2007, pp. 101-114.

R. Trachsler, *Da Stonehenge a Salisbury. Dalla cronaca al romanzo*, in M. Guglielmi, D. Caocci (a cura di), *Idee di letteratura*, Roma, Armando, 2010, pp. 37-55.

B. Traversetti, *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004.

J. Traxler, *Courtly and Uncourtly Love in the Prose Tristan*, in D. Maddox and S. Sturm-Maddox (a cura di), *Literary Aspects of Courtly Culture: Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, pp. 161-169.

C.-A. Van Coolput, *La préhistoire arthurienne: quelques réflexions à propos de la première partie du Tristan en prose*, in «Les Lettres Romanes», 38, 1984, pp. 257-282.

C.-A. Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cyclique dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press, 1986.

C.-A. Van Coolput, *Sur quelques sculptures antropomorphes dans les romans arthuriens en prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 245-267.

A. Varvaro, *Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, in «Filologia Romanza», 4, 1957, pp. 148-175, 362-388.

A. Varvaro, *La teoria dell'archetipo tristaniano*, in «Romania», 88, 1967, pp. 13-58.

G. Vecchi, *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 2, 1954, pp. 283-302.

G. Venturi, M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004.

G. Venturi, *Una lectura Dantis e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X*, in G. Venturi e M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, I, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 15-31.

L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London, 1995; trad. it. M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

G. Veysseyre, *Metre en roman les prophéties de Merlin: voies et détours de l'interprétation dans trois traductions de l'Historia regum Britanniae*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007, pp. 107-166.

G. Vidossi, *La lingua del Tristano Veneto*, in «Studi romanzi», 4, 1906, pp. 67-148.

M. Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

M. Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.

E. Vinaver, *Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925.

E. Vinaver, *The Love Potion in the Primitive Tristan Romance*, in *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris-New York, Champion-Columbia University Press, 1927, pp. 75-86.

E. Vinaver, *Un chevalier errant à la recherche du sens du monde: quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, II, Gembloux, J. Duculot, 1964, pp. 677-686; rist. in Id., *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 163-177.

C. Violante, *Imposte dirette e debito pubblico nel basso medioevo*, in Id., *Economia società istituzioni a Pisa nel Medioevo. Saggi e ricerche*, Bari, Dedalo, 1980, pp. 101-156.

A. Viscardi, *La Quête du Saint-Graal dans le romans du Moyen Age italien*, in R. Nelli (a cura di), *Lumière du Graal. Études et textes*, Genève, Slatkine reprints, 1977, pp. 263-281 (ripr. dell'edizione Parigi, 1951); rist. in *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1970, pp. 397-414.

M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

P. Wagner, *Icons, texts, iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, W. de Gruyter, 1996.

Ph. Walter, *Tristan et la mélancolie (contribution à une lecture médicale des textes français en vers sur Tristan)*, in *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien*, II, Rennes, Presses de l'Université, 1985, pp. 646-657.

Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

Ph. Walter, *Mélancoliques solitudes: le roi Pêcheur (Chrétien de Troyes) et Amfortas (Wolfram von Eschenbach)*, in A. Siganos (a cura di), *Solitudes, écriture et représentation*, Grenoble, Ellug, 1995, pp. 21-30.

Ph. Walter, *Éros mélancolique et amour tristanien*, in D. Jacquart, D. James-Raoul, O. Soutet (a cura di), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 859-870.

P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge, 1984.

C. Wille, *Le Dossier des commentaires latins des Prophetiae Merlini*, in R. Trachsler (a cura di), *Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007, pp. 167-183.

F. Wolfzettel, *La Fortune, le Moi et l'Oeuvre: Remarques sur la Fonction Poétologique de Fortune au Moyen Age tardif*, in D. Kelly (a cura di), *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities (October 5-7, 1995, the University of Wisconsin-Madison)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 197-212.

E. Zago, *Women, Medicine, and the Law in Boccaccio's Decameron*, in L. R. Furst (a cura di) *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997, pp. 64-78.

F. Zambon, *Tantris o il narratore sciamano*, in «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 307-328.

F. Zambon, *Dinadan en Italie*, in K. Busby (a cura di), *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 153-163.

F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV ed altre a' medesimi riferibili o falsamente assegnate*, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1866.

R. Zanni, *Il Barberiniano latino 3536 e la tradizione italiana del Tristan*, in «La parola del testo», 14, 2008, pp. 1-33.

L. Zdekauer, *Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV, e specialmente in Firenze*, in «Archivio storico italiano», 18, 1886, pp. 20-74.

J. Ziegler, *Nord-Sud: la médecine parisienne dans son contexte européen. À propos de La Médecine médiévale dans le cadre parisien de Danielle Jacquart*, in «Médiévales», 43, 2002, pp. 147-162.

M. Zimmermann (a cura di), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des Chartes, 2001.

P. Zumthor, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943; rist. Genève, Slatkine, 1973.

P. Zumthor, *L'épiphomème proverbial*, in Id. (a cura di), *Rhétorique du proverbe*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille III, 1976, pp. 313-328.

P. Zumthor (a cura di), *Rhétorique du proverbe*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille III, 1976.

Linkografia

Mandragore, base des manuscrits enluminés de la BnF
<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>

TLIO, *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, CNR, Opera del Vocabolario Italiano
URL: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>