

La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo

Giulia Murgia



Collana Studi e Ricerche 29

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

La Tavola Ritonda
tra intrattenimento
ed enciclopedismo

Giulia Murgia



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-53-4

DOI 10.13133/978-88-98533-53-4



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556, c. 42v. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

*A Lorenzo,
«nobile e bella criatura
quanto dir si puote al
mondo».*

Indice

Prefazione	xi
Introduzione. La leggenda di Tristano e Isotta in Italia. Il <i>giuogo/giuoco</i> della cavalleria	1
1. Variazioni italiane sul <i>topos</i> del <i>grant livre</i> . Il dittico proemio-congedo nella tradizione italiana del <i>Tristan en prose</i>	21
1.1. Il <i>Tristan en prose</i> : dal prologo di Luce alla moltiplicazione degli epiloghi	27
1.1.1. Gli epiloghi di V.II e di V.I. Un finale chiuso e un finale provvisorio	42
1.2. La tradizione italiana del <i>Tristan en prose</i> . Le testimonianze frammentarie	48
1.3. Il <i>Tristano Veneto</i> , crocevia di romanzi	60
1.4. Il <i>Tristano Panciatichiano</i> . Collezionare/collazionare romanzi	72
1.5. La <i>Tavola Ritonda</i>	82
1.5.1. Il <i>buono libro</i> di messer Gaddo	92
1.5.2. L' <i>incipit</i> del ms. Firenze, BNC, Palatino 556. Una <i>mise en vers</i> della prosa	101
1.5.3. L' <i>explicit</i> della <i>Tavola Ritonda</i> toscana. Un epilogo che si fa catalogo	111
2. «La fontana di tutti libri e romanzi che si leggano». Lo spirito enciclopedico nella <i>Tavola Ritonda</i>	119
2.1. Tristano, «figura del mondo»	135

2.2.	Sui cataloghi della <i>Tavola Ritonda</i> .	
	Per una poetica della lista	142
2.3.	Cenni sull'onomastica nella <i>Tavola Ritonda</i>	162
2.3.1	Il mito di Medea nella <i>Tavola Ritonda</i> .	
	Un'onomastica che disegna nuove genealogie	169
2.4.	Il pubblico della nuova "enciclopedia" comunale	185
2.4.1.	<i>Bellatores</i>	187
2.4.2	<i>Oratores</i> . Riflessioni sulla <i>militia Christi</i>	202
2.4.3	<i>Mercatores</i> . Dinadano e la filosofia dell'utile	210
3.	«E quie s'ì si afferma la parola usata che dice cos'è...».	
	La misura breve nella <i>Tavola Ritonda</i>	231
3.1.	La dimensione paremiologica nel <i>Tristan en prose</i>	235
3.1.1.	I proverbi nella <i>Tavola Ritonda</i>	248
3.2.	Una salomonica genealogia. Echi scritturali	254
3.3.	«Delle parole è gran mercato».	
	L'etica della parola nella <i>Tavola Ritonda</i>	269
3.3.1.	Arginare il <i>vaniloquium</i> .	
	L'episodio dei vanti di Ferragunze	275
3.3.2.	Il peccato di <i>mendacium</i> .	
	Una riscrittura del <i>rendez-vous</i> sotto il pino	292
4.	Amore e scienza medica nella leggenda tristaniana tra Francia e Italia	299
4.1.	La scienza dei lapidari: il «Palagio meraviglioso del Gran Disio»	302
4.1.1.	Le coperte nella <i>Tavola Ritonda</i> . Versione toscana e redazione umbra a confronto	317
4.1.2.	Le pietre "allegoriche" dei sogni profetici	321
4.2.	Il gioco degli scacchi e il filtro come <i>venenum</i>	325
4.3.	La cultura scientifico-medica nella <i>Tavola Ritonda</i>	350
4.3.1.	La teoria umorale	350
4.3.2.	<i>Amor hereos</i>	358
4.3.3.	Medicina, scienza e logica nella riscrittura ritondiana dei <i>Tristani</i> metrici francesi	363
4.3.4.	Il caso di Tristano. Dalla follia simulata alla follia reale	374

4.4. Figure femminili della medicina	393
4.4.1. Una dinastia medica: dalla regina Lotta a Isotta	395
4.4.2. Le cure di Brandina	404
4.4.3. Isotta medico	409
Bibliografia	415
Ringraziamenti	457

Prefazione

Apprendere e insegnare diletta è vecchio adagio, transtemporale e transculturale, proprio di tanta enunciazione di poetica e di molta produzione letteraria. Ma certamente la messa in pratica e l'attualizzazione di esso può assumere, come spesso è stato, formulazioni diverse. Pur nell'ambito di una intensa attività di 'volgarizzamento', o di divulgazione oggi diremmo meglio, e nella riproposizione, nell'Italia medievale, di tanta materia d'Oltralpe, *La Tavola Ritonda* costituisce un punto di arrivo originale e complesso. Nella testura scrittoria e letteraria di tale (ri)scrittura vanno a intrecciarsi in sapiente sintesi, fili disparati sotto l'accorta ed esperta regia del suo autore: di un autore che ampiamente e felicemente oltrepassa lo statuto del volgarizzatore, per farsi, appunto, autore a pieno titolo. Nell'opera di lui, istanze diverse si fondono in una unità che costituisce, ancor oggi, il fascino sottile cui è sottoposto il lettore, man mano che avanza nella fruizione del testo. Un fascino non immediato ed epidermico, ma che si impone nel progressivo acquisire contezza di un'architettura testuale sicura e sapiente.

Così come il lettore delle pagine qui di seguito offerte da Giulia Murgia, apprende, per via del sapere filologico che ella possiede e della sua vasta e accuratissima analisi che ella conduce su quest'opera del Trecento toscano, la possanza testuale, intertestuale, sapienziale, 'scientifica' e letteraria della *Tavola* italiana.

Nell'ambito del fiorentino processo di diffusione che la materia arturiana, e più ancora tristaniana, conosce in Italia, *La Tavola Ritonda* costituisce sicuramente il più originale rifacimento italiano del *Tristan en prose* francese. Tale riscrittura adatta ai gusti del pubblico della nuova società comunale, di ceto borghese, un testo originariamente prodotto per ben diverse istanze di ricezione, e in un diverso contesto culturale:

un contesto che era feudale, aristocratico, cavalleresco; «la *Tavola Ritonda* – dice l'Autrice – 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 speculativo, rivolto alla divulgazione di nuovi argomenti con un valore didattico ed esemplare».

L'operazione di tale riscrittura rende il testo originario non solo più fruibile, ma soprattutto lo rende consono ad una nuova estetica letteraria. Essa fa fronte ad un diverso orizzonte d'attesa per il quale la tradizione narrativa bretone e francese è fatta veicolo della diffusione di nuovi ideali e di nuovi saperi, da consegnare a un pubblico che cerca ed esige un'immagine e una rappresentazione di sé, del proprio essere sociale, civile e morale. Per un pubblico tale che se da una parte più non può intendere le istanze originate da e in un passato non più suo, dall'altro di questo passato continua a subire, nel proprio immaginario, tutto il fascino, sì che in esso vorrebbe trovare le proprie radici, istituendo una continuità e celando la cesura che da esso lo separa.

Il valore, e direi pure l'efficacia, dello studio condotto da Giulia Murgia consiste nell'esame dettagliato dei rapporti non solo intertestuali, ma anche interculturali, che questo testo toscano, principale ma non esclusivo oggetto del suo interesse, intrattiene con la coeva tradizione letteraria ed enciclopedica della Toscana fra XIII e XIV secolo. La *Tavola Ritonda*, ben lungi dal costituire una semplice traduzione o trasposizione della fonte francese, si apre invece alla riflessione teorica su temi morali, dottrinali, giuridico-politici, 'scientifici' e medico-scientifici; dati e conoscenze che si intromettono per così dire, all'interno di una testualità che si presenta, perché tale vuole eminentemente essere, narrativa. Di una narratività che è però massimamente didattica ed esemplare, specchio non solo dell'immagine ideale di sé che il pubblico va ricercando, ma anche fonte più immediatamente fruibile di un sapere da impiegare pragmaticamente, e che promana, più che da fonti autoriali, dal gran libro della Natura, a sua volta specchio del divino. Perché infatti tanta parte della *Tavola Ritonda*, o meglio molti dei fili che vanno a intessere questa sua complessa testura, consiste nell'armonizzare «giuogo e giuoco», insegnamento e diletto; bilanciandosi fra l'esser «innocuo svago letterario» e insieme «angolo di promozione di

un concreto impegno civile incardinato intorno ai valori cristiani», facendosi a un contempo «piacevole divagazione “esterofila” ma anche cantuccio nel quale volgersi alla speculazione filosofica».

Giulia Murgia ben conosce non solo il *Tristan en prose*, la vicenda della sua trasmissione testuale, la sua collocazione storico letteraria e la sua fortuna, ma pure le diverse riscritture e i diversi adattamenti italiani che ne derivano e i loro reciproci rapporti; e con essi dialoga, in questo suo arioso lavoro, condotto con scrupoloso acume, e con l'intento, felicemente portato a buon fine e qui dunque offerto alla riflessione del lettore esperto, di far emergere gli aspetti specifici della *Tavola Ritonda* e la personalità letteraria del suo autore, come pure il retroterra con il quale questi si confronta e dal quale prende le mosse, per aggiungere un nuovo e decisivo solco, entro una voga ormai affermatasi.

L'approccio con cui Giulia Murgia legge criticamente il testo, mirato ad individuare sia il peso dell'eredità letteraria, sia l'apporto di un nuovo bagaglio di conoscenze, nell'ambito tanto morale quanto scientifico, si rivela estremamente proficuo al fine di mettere in luce la perizia costruttiva con la quale l'autore di questa riscrittura sovrintende al disegno che sta sotteso al testo: la «soppressione degli episodi ritenuti superflui» e, al contempo, *l'inventio* e l'inserimento di materiali nuovi, spesso vere e proprie «perle di arguzia, dal sapore proverbiale e sentenzioso» che mirano a fornire ai lettori una «“interpretazione guidata” delle vicende» narrate.

Testo animato da un intento didattico-enciclopedico – come l'Autrice di queste pagine mette in rilievo con finezza e costanza di lettura – ma che certamente neppure rinuncia alla volontà di intrattenere, *La Tavola Ritonda* rivela l'intenzione di fornire una prospettiva di ricezione “altra” delle vicende tristaniane. L'operazione di razionalizzazione e di moralizzazione della leggenda arturiana e tristaniana si affida a una prosa che si vuole ancorata alla verità di un sapere preesistente, o che tale si pretende, e al quale rimanda. La *Tavola* assume dunque, di volta in volta, il carattere di *Bildungsroman* e insieme di *speculum*, collocandosi all'interno di un sistema intertestuale articolato e polifonico, sostanziato dalla lezione delle scienze medievali, il cui lascito proviene da «enciclopedie, raccolte di massime, sapienzari, compendi di *auctoritates*», ma anche da una conoscenza che si perpetua e si arricchisce, variandosi, attraverso il canale dell'oralità e della capacità mnemonica. Un sistema che mira a riorganizzare e riscrivere,

nelle nuove coordinate, l'universo tristaniano, al quale viene conferito un carattere pedagogico che si intride all'interno di una proposta esemplarità biografica.

Né va dimenticato che questo lavoro mette in luce rapporti, finora non noti, di intertestualità forte e decisa, che legano *La Tavola Ritonda* alla letteratura, soprattutto poetica, toscana del Duecento. Infatti 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». È questa "porosità" così felicemente individuata dalla nostra giovane studiosa, quel che può dirsi la cifra essenziale della *Ritonda*. Una porosità che permette, anche sul piano stilistico retorico, come ben mostrano queste pagine a seguire, il coesistere di un registro più strettamente letterario, narrativo e talvolta pure lirico, con un registro più proprio della predicazione e dell'omiletica, oppure della mercatura, o magari, ed anzi, della scienza. Di quella prospettiva scientifica per cui il dato tutto meraviglioso del filtro che causa il fatale amore di Tristano e Isotta si muta in un fatto e in fenomeno tutto chimico: naturale. Mentre l'amore è, esso stesso, una malattia, naturale anch'essa.

L'immagine del tutto originale che della *Tavola Ritonda* risulta, a conclusione del lavoro che Giulia Murgia ha condotto con sicuro rigore metodologico e scientifico, avvalendosi dell'apporto di una bibliografia vastissima, puntuale e metabolizzata dalla sua originale scrittura criticamente rielaborativa, non soltanto getta nuova luce su un testo finora generalmente ascritto alla categoria delle traduzioni di materia francese, arturiana-tristaniana, ma fornisce, con intelligenza filologica, un sicuro e considerevole apporto alla conoscenza di un settore finora non frequentatissimo nell'ambito della letteratura medioevale italiana, quello dei "volgarizzamenti". Delle scritture letterarie italiane ad esso coeve, il nostro testo si fa latore e propulsore nei confronti della sua *audience*: fanno infatti comparsa diversi rimandi alla produzione lirica stilnovistica; e molteplici, varie e variate sono le sollecitazioni dantesche. Così *La Tavola Ritonda*, pur senza obliterarle ma anzi esibendole, trascende le sue fonti e il suo *input*, per radicarsi fortemente nella tradizione e nella problematica culturale e sociale dell'Italia del maturo medioevo.

Ma soprattutto questo ricchissimo e prezioso studio, filologico e storico letterario, rende conto dell'intrinseco, ma spesso trascurato, valore letterario di un testo che, emancipandosi da un'intenzione di riscrittura, si fa autonoma scrittura produttrice di invenzione.

Maurizio Viridis

Introduzione

La leggenda di Tristano e Isotta 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

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», in favore della forma *giuogo*, che mette a testo. Cfr. *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F.-L. Polidori, I, Bologna, Romagnoli, 1864, p. 66, n. 1. Lo rileva anche F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 104, nota 99.

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* (1230-1235 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 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 liore 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/compilatori/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, esaminando cioè le 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, a partire dalla 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 Panciaticiano*, 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 topico problema dell’esaudività 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 no, 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

fiordoglio 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, messinscena 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 *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 prescinde dall'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", Dante, Petrarca e Boccaccio, 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 translitterazione 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, sapienzari, 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 episodi-cardine 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 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 toscano 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 ecfrastrico 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 a 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 proprio 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*.

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 auto-referenzialità 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 predicatore e quello 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 e attraverso Dinadano, 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. Si coglie, a fare da sfondo a queste

originali aggiunte dal taglio ecfrastrico, 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'antifrase 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 fondamentalmente 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 Ritonda* 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 Ritonda* 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 Ritonda*, 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'agiatezza 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 Ritonda*, 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

sapientiale 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 "buon 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 faceva 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 Femminorio, 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 sturture presenti nel ragionamento di quei personaggi ap problematici 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 offrire 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.

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

Accingersi a descrivere una tradizione tanto complessa e intricata quanto quella del *Tristan en prose* (1230-1235 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 a 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 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.

Possedere le chiavi delle porte che aprono e chiudono il testo regala il privilegio ermeneutico che possiede chi si addentra in un immenso "edificio-scultura" provvisto delle necessarie competenze architettoniche.

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

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

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 lateinisch 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. Si vedano anche i contributi apparsi nel volume 18 del 2000 della rivista «Annali d'Italianistica», *Beginnings / Endings / Beginnings*, a cura di D. S. Cervigni, in particolare la sezione II, *Medieval & Renaissance Texts: Closure, Open-Endedness, Narrative Cycles*, pp. 142-253.

mirano alla *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 narrazione¹¹. 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 a 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,

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».

provocando così una proliferazione illimitata delle fonti¹³. Già nei romanzi arturiani in versi del XII secolo, le 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”. L'istanza enunciativa del *Tristan en prose*, legata a due firme riconoscibili, vedrà progressivamente restringersi, nello spostamento verso il mondo italiano, 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.

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.

Se non si può fare affidamento sulla nozione di autore perché evanescente, non resta che guardare alla *intentio operis* che informa la

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-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.

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 pubblico¹⁷. D'altra parte, oltre alla necessaria dialettica tra opera e genere che si instaura nel «rapporto sfondo-primo piano»¹⁸ e che è «sottostante a tutte le strategie testuali»¹⁹, 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»²⁰. Per esprimere il passaggio di testimone dalla Francia del Duecento all'Italia di fine Duecento e Trecento inoltrato²¹, 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

¹⁷ 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 medioevale*, 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 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».

¹⁸ 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.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, ed. A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988, p. 32.

²¹ 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».

predelineazione immaginativa)»²². 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, 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 l'attraversamento di una nuova soglia narrativa²³. 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'intrusione della poesia (*lais* nel *Tristan en prose*, forme embrionali di sonetti nella Penisola²⁴) 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,

²² *Ibidem*.

²³ D. de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010, in particolare si vedano le pp. 48-57.

²⁴ Le considerazioni di Folena in merito ai fenomeni di appropriazione poetica nel Medioevo si prestano perfettamente a descrivere le operazioni compiute sui *lais* francesi nella *Tavola Ritonda*: «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» (G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 27).

“guardiani” del testo ed espressione miniaturizzata delle aspettative realizzate o disattese del progetto più generale che guida la stesura delle compilazioni tristaniane.

1.1. 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*, 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»²⁵, esclama Luce: è qui, nella latitanza della categoria dei *translateurs*, che va ricercata la *causa scribendi* di Luce.

Aprés 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, 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

²⁵ *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, I, München, Max Hueber Verlag, 1963, Prologue, p. 39.

proposément, 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 Bretagne, 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 maniere²⁶.

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»²⁷).

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

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

che sono *a prisier de chevalerie*, cioè Galaad e Lancillotto²⁸. L'edificazione di questa triade serve, come ha acutamente rilevato D. Delcorno Branca, a istituire una sorta di «primato con riserva»²⁹: Tristano non si muove infatti più soltanto, come accadeva nelle precedenti versioni del *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, sviluppatasi l'uno alla frontiera dell'altro, ma dotati di una propria irriducibile specificità ideologica ed estetica. Fonderli in un'unica complessa architettura testuale – *grieve chose*, per usare le parole di 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 i 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*³⁰ e la *Mort le roi Artu*³¹. 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

²⁸ 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.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ 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.

³¹ 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.

dell'*entrelacement*³², l'estetica della compilazione sono considerati in larga misura come «une donnée immédiate»³³ dal *Tristan en prose*, che mutua in blocco l'universo romanzesco creato nel ciclo del *Lancelot*, adottando però una nuova prospettiva "tristanocentrica"³⁴. 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"»³⁵, 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 Passione³⁶. 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»³⁷, mentre «l'Histoire tout entière y paraît dépourvue d'orientation et de but: elle poursuit aveuglément sa marche»³⁸.

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

³² 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.

³³ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 119.

³⁴ *Ivi*, in particolare le pp. 118-132.

³⁵ R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 150.

³⁶ 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.

³⁷ *Ivi*, p. 115.

³⁸ *Ivi*, p. 85.

quella fortuna critica 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 versioni³⁹.

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 1987⁴⁰, ai quali bisogna aggiungere sempre nuovi ritrovamenti⁴¹, che porterebbero il numero dei testimoni, secondo il repertorio approntato da L. Soriano Robles⁴², a superare il centinaio, che costituiscono la prova tangibile dell'impresionante successo di pubblico incontrato fin dalla sua prima apparizione sulla scena letteraria – era rimasto poi sepolto per secoli nelle biblioteche. Solo alla fine del XIX secolo, grazie al sommario di E. Löseth⁴³, datato ma ancora oggi insostituibile, è stato possibile avere

³⁹ 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'oscure où l'on risque toujours de se perdre».

⁴⁰ *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.

⁴¹ 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.

⁴² 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.

⁴³ 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. D'ora in poi sarà sì farà riferimento a questa edizione nel seguente modo: Löseth, seguito dal numero del paragrafo. Altri contributi importanti di Löseth sono: *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, IV, 1905, pp. 1-38; *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français de Rome et Florence*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, III, 1924, pp. 1-139.

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. Vinaver⁴⁴, mentre solo negli anni Sessanta è stata disponibile, grazie alle cure di R. L. Curtis, una prima edizione, benché parziale, del testo⁴⁵. La pubblicazione della tesi di dottorato di E. Baumgartner⁴⁶ 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 § 183⁴⁷, 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, che vengono tradizionalmente presentate come V.I, che rappresenterebbe una versione corta e anteriore del *Tristan en prose*, e V.II, che sarebbe invece espressione di una 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 secolo⁴⁸. Sebbene V.I – che sembra tra l'altro

⁴⁴ E. Vinaver, *Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925.

⁴⁵ *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).

⁴⁶ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit.

⁴⁷ *Ivi*, p. 35. A. Punzi fa notare che la prova tangibile che avvalorava la tesi di E. Baumgartner è costituita dalla situazione documentata dai testimoni, e in particolare, dal ms. Paris, BnF, fr. 756-757, codici di origine italiana che conservano il romanzo nella sua interezza, 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).

⁴⁸ 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.

aver goduto di una maggiore diffusione in Italia, forte di «almeno dieci testimoni»⁴⁹ 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*⁵⁰, ormai ampiamente documentata in seguito alla pubblicazione del ms. Paris, BnF, 757, ne sarebbe la prova più evidente. Inoltre, non si può non tenere conto del profondo ripensamento della natura della V.I che si deve al recente riesame della tradizione testuale compiuto da F. Cigni: «si fa strada l’idea, che dovrebbe divenire anche ipotesi di lavoro per gli studi futuri, che V.I., al di fuori del ms. 756-757 [Paris, BnF], non sia mai esistita. Il modello di fr. 756-757 rappresenta un tentativo di rimettere insieme i pezzi utilizzando materiali ormai compromessi dalla ricezione italiana»⁵¹.

L’ipotesi finora 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 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 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

⁴⁹ D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto* cit., p. 992.

⁵⁰ Th. Delcourt, *Un fragment inédit du cycle de la Post-Vulgate*, in «Romania», 109, 1988, pp. 247-279.

⁵¹ F. Cigni, *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278 (ivi, pp. 271-272).

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.

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 V.I sia insomma il testimone della versione più tarda e che dunque abbia integrato *a posteriori* le lacune dichiarate da V.II, anche se quest'ultima gli appare come una supposizione decisamente più macchinosa e meno economica⁵⁵.

A questo quadro piuttosto mosso della valutazione dei testimoni e delle versioni, bisogna poi aggiungere le considerazioni di F. Cigni in merito alla nozione di «romanzo completo»⁵⁶, molto più sfuggente di quanto non si sia stati abituati a pensare fino ad ora quando si è parlato di *Tristan en prose*. Cigni invita a smorzare la netta opposizione tra V.I e V.II quali sole grandi versioni principali dell'opera, in considerazione del fatto che i diversi esiti dell'*entrelacement*, il contatto continuo con ampie sezioni del *Lancelot-Graal*, i processi di antologizzazione e di ciclizzazione che colpiscono numerosi manoscritti del *Tristan* conferendo loro una fisionomia unica e difficilmente riconducibile a una etichetta unitaria, presuppongono un approccio d'analisi nuovo, che si avvalga meno di generalizzazioni e più dell'analisi di casi concreti, che permettano di gerarchizzare i fenomeni e di offrire una panoramica precisa della tradizione testuale e delle sue "eccezioni" a partire dallo studio delle varianti. Per esempio, sottolinea Cigni, «ogni volta che si opera un raffronto ravvicinato, ancora per pezzi, tra V.I e V.II, si può scoprire infatti che V.I non è né più breve, né per questo, però, superiore»⁵⁷.

A riprova della complessità della questione, va infatti ricordato che la critica ha riconosciuto anche l'esistenza delle cosiddette "versioni miste" del *Tristan en prose*, chiaramente posteriori alle due precedenti in quanto «issues de la contamination de V.I et de V.II»⁵⁸, 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 testi⁵⁹.

⁵⁴ *Ivi*, p. 219.

⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

⁵⁶ F. Cigni, *Per un riesame della tradizione del Tristan* cit., p. 270.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 86.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 63-87.

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 musicale⁶⁰. A partire dal 1963 compare il primo dei tre volumi pubblicati da R. L. Curtis⁶¹, mentre nel 1976, J. Blanchard edita una sezione dell'opera, quella relativa alle *deux captivités* di Tristano, a partire dal ms. Paris, BnF, fr. 772⁶². 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 decennio⁶³. Si dispone oggi anche dell'edizione di quella che viene considerata la V.I del romanzo, stabilita a partire dai mss. Paris, BnF, fr. 756-757, che condurrà all'edizione del secondo manoscritto che contiene la "seconda parte" del romanzo⁶⁴.

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 fa pressante in una misura maggiore rispetto a quella di altri generi letterari. Il romanzo arturiano non dispone infatti, come la storiografia o le *chansons de geste*, di reali

⁶⁰ T. Fotitch, R. Steiner, *Les lais du roman de Tristan en prose d'après le ms. de Vienne 2542*, München, Fink, 1974.

⁶¹ Cfr. *supra* p. 10, nota 43.

⁶² *Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, ed. J. Blanchard, Paris, Klincksieck, 1976.

⁶³ *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.

⁶⁴ *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). Si accolgono in questa sede le etichette di V.I e di V.II per semplificare le citazioni dalle due edizioni successive dirette da Ph. Ménard e perché altamente rappresentative dello stato degli studi finora condotti sul *Tristan en prose*; si avverte però che si tratta di un sistema di classificazione della tradizione dell'opera semplificativo, non del tutto rispettoso della realtà storica-letteraria del processo di trasformazione del testo, sul quale ancora molto resta da dire.

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 secolo⁶⁵. 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 Graal, che adoperano il *topos* della *translatio*⁶⁶ 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 Hélié de Boron⁶⁷. 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 si tratti di pseudonimi. Quello di Luce, il cavaliere inglese che in alcuni manoscritti viene menzionato come Luce del Gast, potrebbe essere un nome parlante⁶⁸, dove la parola *gast*, «devasté, en

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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 Hélié 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 Emmanuelle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 359-370.

⁶⁸ F. Plet-Nicolas, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, p. 417.

ruine»⁶⁹, creerebbe una sorta di ironico cortocircuito rispetto al lussureggiante moltiplicarsi dei fili narrativi nella «masse énorme et bizarre»⁷⁰ 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 Rotonda⁷¹. 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 Boron⁷², 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 un 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*»⁷³.

L'*incipit* del *Tristan en prose* imposta le coordinate per la comprensione del testo, guidando il lettore alla scoperta delle istanze enunciativie, reali o fittizie, chiamate ad autenticare la narrazione, e iniziandolo alla *matière* e al *sens* che si intende attribuirle. È inevitabile che, nel fare

⁶⁹ 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».

⁷⁰ G. Paris, *Notes sur les romans relatifs à Tristan*, in «Romania», 15, 1886, pp. 597-602 (ivi, p. 600).

⁷¹ 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.

⁷² Nell'epilogo del romanzo così come è attestato in alcuni mss. (per es. il ms. Paris, BnF, 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).

⁷³ E. Baumgartner, *Masques de l'écrivain* cit., p. 174.

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 una «compétence documentaire, monumentaire»⁷⁴; d'altra parte, però, la fatica e il sacrificio che sono connessi all'impegno che egli 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 storiografici⁷⁵. I riferimenti alla fonte latina non sono comunque confinati al solo prologo, ma punteggiano il *Tristan en prose* comparando in diversi punti⁷⁶ con il chiaro scopo di ancorare il volgarizzamento a una prestigiosa tradizione preesistente, in adesione a 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 Hélié), sancisca «la naissance d'un nouveau type d'écrivain et, surtout, d'un nouvel enjeu

⁷⁴ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 324.

⁷⁵ Cfr. P. Damian-Grint, *The New Historians* cit., pp. 103-105.

⁷⁶ Per fare alcuni esempi: *Tristan en prose*, Curtis I, § 180, pp. 109-110: «et sachiez que a celi terme que Cornoaïlle 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»; *Tristan en prose*, 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 reame 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...».

d'écriture»⁷⁷. 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 vero e proprio *contrat narratif*»⁷⁸, 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 scrittoria si affievolisce e perde di importanza, probabilmente a causa della «sostanziale estraneità del protagonista al reame di Logres»⁷⁹, 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"⁸⁰. Quando Luce decide

⁷⁷ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 325.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ F. Cigni, *Memoria e mise en écrit* cit., p. 89.

⁸⁰ 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

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 apartient 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 translate-rai au mieuz que je porrai non mie en cele manière que je ja i quere mançonge, mes la verité tout droitement demosterrai»).

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»⁸¹, 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* della narrazione, «au tens le roi Artus et devant», che

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 metterle 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.

⁸¹ E. Baumgartner, *Arthur et les chevaliers* cit., p. 314.

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 delle 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*. 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. Curtis, Luce starebbe qui esplicitamente confessando di aver realizzato un'opera incompiuta⁸², 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 Luces du Gail

⁸² R. L. Curtis, *The Problems* cit., p. 326.

qui briefment parloit»⁸³ 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. Al di là delle diverse posizioni, al momento la versione “originaria” del *Tristan en prose* rimane un mistero per noi inattuabile e ci impedisce di accordare con convinzione una decisa preferenza alla testimonianza di una delle principali versioni di cui disponiamo.

1.1.1. 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 Luce⁸⁴ 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 Hélié de Boron⁸⁵. 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 suggellare⁸⁶. Ecco perché se il prologo di Luce è solo uno,

⁸³ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 92.

⁸⁴ *Ivi*, p. 88.

⁸⁵ 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 Hélié-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 Hélié de Boron; and the additions and interpolations in Version II are due to subsequent redactors».

⁸⁶ 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.

pur con qualche minima fluttuazione legata alla normale variantistica del testo medievale⁸⁷, gli epiloghi sono numerosi. L'*explicit* della V.II, nel ms. Vienna, ÖNB 2542, è piuttosto scarno⁸⁸:

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 mettre⁸⁹.

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 ore li contes [...] que 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*, concluso e consegnato alla posterità dei lettori, non si presta ad ampliamenti: la sua compiutezza, «si parfaicte que nul n'y savroit que y mettre», 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 più che giustificare il senso sbilanciandosi a favore dell'antiorità o della seriorità dell'una o dell'altra versione, bisognerà prendere in considerazione 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*.

⁸⁷ 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).

⁸⁸ R. L. Curtis non lo considera però un vero epilogo (*ivi*, p. 321).

⁸⁹ *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.

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, nel *Tristan en prose*, della semplice consapevolezza 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 a essere usato per un lineare e semplice reimpiego. Il nome di Hélie figura invece nell'*explicit* del ms. Paris, BnF, fr. 757, considerato testimone di V.I⁹².

Asséz me sui or travailliez 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. Biaus diz plesanz et delitable i mis par tout a mon poeir. Et pour les biaus 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

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 Traggo 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 di un altro ms. considerato testimone 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».

avis, per ce q'il a asséz plus trouvé 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 trouvé 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 comandement 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 appelle la saison de verie, qe adonc me serai repositéz .I. pou après le grant travail 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 Luces del Gait qi premierement conença a translater, et mestre Gautier, qi fist le propre livre de Lancelot, maistre Robert de Boron et ge meemes, 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 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.

Il fr. 757 presenta un finale aperto, sospeso: il freddo rigore dell'inverno si deposita sul foglio e affatica e rallenta l'impegno di Hélié, 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

⁹⁴ *Tristan en prose*, V.1/5, § 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 epidictic description of spring, or courtly festivities, or some other stock figure in place of a formal prologue».

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 perfeffibili, 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 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 soingnour 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 volenté⁹⁷.

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*».

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

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. Il ms. BnF, fr. 757, testimone di V.I, «ends with the death of the lovers, the mourning of Arthur's court and Hélie'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 fr. 757: 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.

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. Quérueu (a cura di), *Miscellanea Mediaevalia* cit., I, pp. 613-628.

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

¹⁰² *Ivi*, pp. 195-236.

1.2. 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" bibliographique, 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 gonzaghesco, 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

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 Mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 385-393. Si veda anche G. Allaire, *Owners and Readers of Arthurian Books in Italy*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 190-204.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 387.

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 chiunque voglia accostarsi allo studio della materia arturiana in Italia. I contributi pionieristici di D. Delcorno Branca¹⁰⁸, che compenetrano l'accuratezza verso le

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.

¹⁰⁸ Di seguito, si citano i titoli più importanti della sterminata bibliografia di D. Delcorno Branca sulla letteratura arturiana: *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968; *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 in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497; *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205; *Tristano e Lancillotto in Italia cit.; 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 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; *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,

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

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; *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle "tradizioni sommerse"*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza. Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012; *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians* cit., pp. 69-87.

- 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; *'De re Artu parlar cio che si scrisse'. Orality in the Breton cantari*, in L. Jongen, S. Onderdelinden (a cura di), *"Der muoz mir süezer worte jehen". Liber amicorum für Norbert Voorwinden*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 57-70; *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 italienischen Tristano Palatino*,

diramazioni italiane del *Tristan en prose* l'oggetto di un interesse pluridecennale. Il processo di penetrazione del *Tristan en prose* in Italia si è articolato in diverse fasi¹¹⁰: a una prima ondata di testi giunti nella Penisola in lingua originale¹¹¹ ha fatto seguito una ricezione

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. Schiewer (a cura di), *Literarisches 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), *Gauvain. 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; *From France to Italy: The Tristan Texts*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians cit.*, pp. 41-68.

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 cit.*, 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 i mss. Paris, BnF, fr. 756-757 sono stati commissionati (forse dalla famiglia Caracciolo Rossi tra Trecento e Quattrocento) e confezionati probabilmente presso la corte angioina di Napoli, anche se, come sottolinea F. Cigni, «quanto alla trascrizione e all'ornamentazione del codice, stabilire se si tratti di Napoli o di un ambiente padano, come la circolazione di redazioni affini lascerebbe sospettare, sembra per il momento prematuro» (F. Cigni, *Per un riesame della tradizione del Tristan cit.*, pp. 277-278).

“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 cattività, 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 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 “letteratura di consumo”, 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

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.

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 Tristiani dei Gonzaga* cit.

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'occasione 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 rappresentata dal *Tristano Riccardiano* (ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2543, fine XIII sec.)¹²⁰. Nel caso

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 Panciaticchiano* (P), la *Tavola Ritonda* (S), il *Tristano 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. Una nuova edizione critica è stata realizzata ad opera di A. Scolari, *Il romanzo di Tristano*, Costa & Nolan, 1990. L'edizione del *Tristano Riccardiano* di F. R. Psaki (Cambridge, Boydell & Brewer, 2006) riproduce e traduce in inglese il testo stabilito da A. Scolari. Le successive citazioni del testo toscano saranno tratte dall'edizione di Scolari e saranno indicate, per comodità, con la dicitura di *Tristano Riccardiano*.

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

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 Romanzo», 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. I lavori di Northup, certamente pionieristici, sono oggi, in una certa misura, superati. Sulla produzione arturiana iberica e le sue origini si veda anche S. Iragui, *The Southern Version of the Prose Tristan: The Italo-Iberian Translations and their French Source*, in «Tristania», 17, 1996, pp. 39-54. 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, leña lo libro de miser Lanciloto*»: a vueltas con el

comprendere queste consonanze nel ruolo chiave svolto dalla *Compilazione* di Rustichello da Pisa¹²⁴.

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

final original del Tristan en prosa castellano, in «Studi Mediolatini e Volgari», 49, 2003, pp. 203-217; Livro de Tristan cit. Imprescindibili anche i contributi di M. L. Cuesta Torre, tra cui: *Estudio literario de Tristán de Leonís*, León, Universidad de León, 1993; *Traducción o recreación en torno a las versiones hispánicas del Tristan en prose*, in «Livius. Revista de estudios de traducción», 3, 1993, pp. 65-76; *Los funerales por Tristán: un episodio del Tristán castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos*, in José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Diez Garretas (a cura di), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de 2009)*. In memoriam Alan Deyermot, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 2010, pp. 599-615.

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 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.

«vicine al *Panciaticchiano* 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 Panciaticchiano* 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 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.

¹²⁶ G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose* cit., p. 325. Le due studioso 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.

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,

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, 1729¹³², che rientrano però tra le fila dei testimoni "lunghi" della tradizione italiana del *Tristan en prose*.

Proprio quest'ultimo, il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1729 (prima metà XV secolo)¹³³, 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 padana. Il copista del Riccardiano 1729 era forse «un giullare della zona trevisano-bellunese»¹³⁴. Le due sezioni attestate da questo codice corrispondono a Löseth §§ 20-49 e §§ 544-551

Tristano in prospettiva europea cit., pp. 283-284. Si veda anche G. Allaire, *Arthurian Art in Italy*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians* cit., pp. 205-232.

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 Il testo del Riccardiano 1729 è stato fatto oggetto di una trascrizione, ancora inedita, da parte di Y. Grattoni, *Il romanzo di Tristano del codice Riccardiano 1729. Saggio di edizione critica*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, a.a. 2003-2004. Una trascrizione e una traduzione in inglese di questo esemplare è stata intrapresa anche da G. Allaire, come anticipato da M.-J. Heijkant (*From France to Italy* cit., p. 66, n. 90).

¹³³ 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).

¹³⁴ M. Corti, *Emiliano e veneto* cit., p. 209.

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 lasciare posto, 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-nnaissance de Tristano, come verrà (*sic*) e[n] esto mondo, come fenite e grandi trevalli aversa (*sic*) dela soa aventura»¹³⁵), 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 curata¹³⁶, 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 Anglico¹³⁷. 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, comprendente 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.

¹³⁵ E. G. Parodi, *Introduzione* cit., p. XII.

¹³⁶ *Zibaldone da Canal. Manoscritto mercantile del sec. XIV*, ed. A. Stussi, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967. 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).

¹³⁷ Cfr. A. Stussi, *Note introduttive* allo *Zibaldone da Canal* cit., p. XII.

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-381, relativa al torneo di Loverzep, abbia goduto ben presto di una circolazione autonoma, in quanto sezione dotata di una propria compiutezza narrativa¹³⁸. 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 padovana¹³⁹; chi come G. Bertoni, nella *Prefazione* all'edizione del *Corsiniano* approntata da M. Galasso nel 1937¹⁴⁰, ritiene che si tratti del cosiddetto "veneto comune"¹⁴¹, lingua letteraria di *koiné* del Veneto tre-quattrocentesco; per R. Ambrosini¹⁴² tracce di vicentino

¹³⁸ G. Paradisi, A. Punzi, *La tradizione del Tristan en prose in Italia* cit., p. 329.

¹³⁹ E. G. Parodi, *Introduzione al Tristano Riccardiano* cit., p. CXXVI.

¹⁴⁰ *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.

¹⁴¹ G. Bertoni, *Prefazione*, in *Il Tristano Corsiniano*, p. 3.

¹⁴² R. Ambrosini, *Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del Tristano Corsiniano*, in «L'Italia dialettale», 20, 1955, pp. 29-70.

e veronese permetterebbero di ricondurlo al veneto di terraferma; P. Tomasoni 1994¹⁴³ lo riporta in ambito veronese, e nella stessa direzione si esprime G. Allaire¹⁴⁴; e infine c'è chi, come R. Tagliani, ritiene invece più probabile un'origine veneziana¹⁴⁵, 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 toscano¹⁴⁶. Anche questo manoscritto, che si ricollegerebbe direttamente al testo francese «senza intermediari»¹⁴⁷, 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 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.

1.3. 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, Österreichische Nationalbibliothek 3325, che riporta la data del 10 marzo 1487; sembra si tratti della copia di un manoscritto di provenienza veneziana redatto nei primissimi anni

¹⁴³ 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.

¹⁴⁴ G. Allaire, *An Overlooked Italian Manuscript. The Tristano Corsiniano*, in «Tristania», 24, 2006, pp. 37-50.

¹⁴⁵ R. Tagliani, *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romano», 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.

¹⁴⁶ G. Allaire, *An Overlooked* cit., p. 41: «the more abbreviated redaction C [*Tristano Corsiniano*] did indeed descend from a Tuscan redaction».

¹⁴⁷ M. Galasso, *Introduzione al Tristano Corsiniano* cit., p. 25.

del Trecento, o forse addirittura alla fine del Duecento¹⁴⁸. Conosciuto già alla fine dell'Ottocento grazie alla pubblicazione di qualche ampio estratto ad opera di E. G. Parodi¹⁴⁹ e poi, nei primi del Novecento, al centro dell'analisi linguistica di G. Vidossi¹⁵⁰, solo di recente il *Tristano Veneto* ha visto integralmente la luce grazie all'impegno curatoriale di A. Donadello¹⁵¹.

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 abbreviata¹⁵², 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 Mellia-
 dus de Lionis, et si 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 chusi¹⁵³.

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ E. G. Parodi, *Dal Tristano Veneto*, in *Nozze Cian-Sappa-Flandinet. 23 ottobre 1893*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1894, pp. 103-129.

¹⁵⁰ G. Vidossi, *La lingua del Tristano Veneto*, in «Studi romanzi», 4, 1906, pp. 67-148.

¹⁵¹ *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.

¹⁵² Il codice, un manoscritto cartaceo, che consta di 166 carte, «contiene Lōs. 18-74a; 537-570; 623-627; 449d-472; 478; 489-492; 620-622» (M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 39).

¹⁵³ *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 comença chusi») che serve per segnalare al lettore l'avvio della diegesi vera e propria. Proprio l'impersonale e piatta formulazione 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 e 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»¹⁵⁴), 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 delecto de lezer romanci, s'ì prendé questo libro e fello lezer da cavo in cavo e s'ì trovaré le gran aventure che adevene intro li

¹⁵⁴ *Ivi*, § 522, p. 486.

cavalieri aranti dal tempo delo re Utrepande infin al tempo delo re Artus, so fio, e deli compagnoni dela Tola Rodhonda. Et sapié tuto verasiamentre 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 complÿ 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 Tristan, lo fio delo re Meliadus de Lionis, cha n'gun 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 Bertania¹⁵⁵.

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 Rustichello¹⁵⁶, l'illustre pisano¹⁵⁷ 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*

¹⁵⁵ *Ivi*, § 523, pp. 486-487.

¹⁵⁶ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. F. Cigni, Pisa, Pacini, 1994. Il romanzo circolava prevalentemente con il titolo di *Roman de Meliadus*.

¹⁵⁷ 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.

appunto, commissionata, tra il 1270 e il 1274, dal re Edoardo I d'Inghilterra (1239-1307), «arturianista entusiasta»¹⁵⁸ e prosecutore della 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 Tristano e Isotta. Si mostra forse eccessivamente indulgente A. Donadello quando, nella premessa alla sua edizione, parla di una «perfetta organizzazione narrativa»¹⁵⁹ del *Tristano Veneto*, inquadrando il suo anonimo traduttore come «una personalità letteraria di prim'ordine»¹⁶⁰ e attribuendogli la capacità di «armonizzare felicemente testi diversi e di fonderli in un'unità linguistica e stilistica di notevole rilievo»¹⁶¹, nonostante queste considerazioni siano in contraddizione con quanto affermerà più avanti nel giudicare la «giustapposizione della morte dei due amanti [...] apertamente artificiosa»¹⁶², e «contraddistinta da una certa improntitudine narrativa e da un evidente sforzo di coordinazione testuale»¹⁶³. Si potrebbe ipotizzare che il repentino mutamento di tono e la totale noncuranza nel camuffare le cesure testuali

¹⁵⁸ V. Bertolucci Pizzorusso, *Premessa* all'edizione del *Romanzo arturiano di Rustichello da Pisa* di F. Cigni, p. 7. Edoardo amava considerarsi un «*Arthurus rediivivus*», 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).

¹⁵⁹ A. Donadello, *Introduzione* al *Libro di messer Tristano* cit., p. 9.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² A. Donadello, *Introduzione* al *Libro di messer Tristano* cit., pp. 11-30 (*ivi*, p. 17).

¹⁶³ *Ibidem*.

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 veneto poi. Il chiaro riferimento al «maistre Rusticiaus de Pise, li quelz est imaginés desovre»¹⁶⁴ fa posto ad un generico riferimento a «uno maistro Rustico» non meglio precisato: cade, com'è ovvio che sia, il riferimento al "ritratto" di Rustichello¹⁶⁵, che non 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 («compilé ceste romainz, car il en treslaité toutes les tresmervilleuse nouvelles qu'il truevé en celui livre et totes les greingneur aventures»¹⁶⁶) viene intesa dal compilatore veneto più che altro come una *translatio* («ello trase tute le maraveiose novelle

¹⁶⁴ Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, p. 233.

¹⁶⁵ 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 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.

¹⁶⁶ Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, p. 233.

qu'ello trovà in quello libro in tute le maor aventure»¹⁶⁷). Ma forse la "svista" più interessante si registra in merito all'oggetto del *compiler*; mentre Rustichello dice di aver compilato «ceste 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 zìa 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 in scritto 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 mondo¹⁶⁸.

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 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

¹⁶⁷ Cfr. A. Donadello, *Note al testo*, in *Il libro di messer Tristano* cit., pp. 610-611.

¹⁶⁸ *Tristano Veneto*, § 536, p. 500. Cfr. il corrispondente passaggio nella *Compilazione* di Rustichello, § 16, p. 236.

che la loro disposizione non è quella “autorizzata”: «non serave zia rasion de meter-la in scrito *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 cyclicity: 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»¹⁶⁹, struttura che presuppone «a purely linear conception of time»¹⁷⁰. 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 dalla 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

¹⁶⁹ 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).

¹⁷⁰ *Ibidem*.

riconoscibilità, “apre” il testo verso l’antica generazione 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»¹⁷¹. 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-Pizzorusso¹⁷², l’esortazione iniziale, la «grande allocution-boniment en forme d’apostrophe»¹⁷³ 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»¹⁷⁴, 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»¹⁷⁵.

Nel *Tristano Veneto*, il prestito da Rustichello da Pisa a un certo punto si interrompe per lasciare spazio alla narrazione della morte

¹⁷¹ 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).

¹⁷² V. Bertolucci-Pizzorusso, *Pour commencer à raconter* cit.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 118-119.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 126.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

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 Rustichello¹⁷⁶.

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 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 Tristan¹⁷⁷.

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»¹⁷⁸, 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 inflittagli 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*

¹⁷⁶ Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, § 39, p. 242.

¹⁷⁷ *Tristano Veneto*, p. 524.

¹⁷⁸ Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, § 39, p. 242.

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 figura, in modo simile, anche nel *Cantare della Vendetta per la Morte di Tristano*¹⁷⁹ e, almeno "in potenza", in due mss. francesi (Paris, BnF, fr. 99 e Paris, BnF, fr. 112), dove si racconta che Lancillotto vorrebbe vendicare la morte di Tristano, ma non attua il suo piano perché Ginevra glielo proibisce¹⁸⁰. L'espedito della vendetta lancillottesca non sarebbe quindi un'innovazione esclusiva del *Tristano Veneto*, ma sarebbe uno dei modi possibili per risolvere il problema, insoluto, della morte dell'assassino di Tristano. 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 narrativo, che si fa qui rapido e vivace, mentre aveva sempre mantenuto un andamento lento e prolisso»¹⁸¹. 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*¹⁸², con un effetto che Cigni non esita a definire «disorientante»¹⁸³.

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

¹⁸⁰ R. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romanzo», 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.

¹⁸¹ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., p. 27.

¹⁸² *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, § 236, p. 297.

¹⁸³ *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. Luces 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 seingneur de ce que loe le mon livre et de ce que li done si grant prix».

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-le 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 chusi lo re Marcho fu morto in bataia molto crudementre. Puo' elli destruce e messe in ruina tuti li muri dela cithade infin ali fondamenti per tal maniera qu'ello non romase piera sovra piera. Et ala fin elli mese fuoco per tute le case dela çithade e brusia 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, amen¹⁸⁴.

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*. Lancilotto 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 («brusià ogni cosa per tal muodho qu'ello non romase né can né gato»). Interessante, come notato a suo tempo da E. G. Parodi¹⁸⁵, 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 Lancilotto, in lo qual hè scritto tuta questa ystoria molto ordenadhamentre et con bellisimi versi». Ci troviamo in presenza di un'allusione a una 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

¹⁸⁴ *Tristano Veneto*, § 611, p. 558.

¹⁸⁵ E. G. Parodi, *Introduzione*, in *Tristano Riccardiano*, p. CXXVI.

che forse sottintenda il rimando a 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 leggerlo¹⁸⁶.

Proprio in merito alla diffusione del *Lancelot* in Italia, è recentissimo il ritrovamento di un manoscritto trecentesco mutilo, di 56 carte membranacee, probabilmente allestito nella Firenze della metà del XIV secolo, contenente una traduzione italiana del *Lancelot en prose*, la prima fino ad oggi nota di questo testo che non ha goduto in Italia della stessa fortuna del *Tristan en prose*¹⁸⁷. Si vede allora come il *Tristano Veneto* non si lasci 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; il suo compilatore 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.

1.4. 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»¹⁸⁸ – dovremmo accordare un prestigio e

¹⁸⁶ 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.

¹⁸⁷ Il testo del volgarizzamento toscano del *Lancelot en prose* è stato fatto oggetto di una trascrizione, ancora inedita, da parte di L. Cadioli: *Lancellotto del Lago. Volgarizzamento inedito del Lancelot* propre. *Studio e edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, a.a. 2012-2013, e Id., *Scoperta di un inedito: il volgarizzamento toscano del Lancelot en prose*, in «Medioevo Romanzo», 37, 2013, pp. 177-192.

¹⁸⁸ 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

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 era scritto in francese –, 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 struttura e commissionandone il confezionamento, doveva essere «un divulgateur, un compilateur de romans français en prose, recherchés si avidement par le public italien»¹⁸⁹, 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 isolate¹⁹⁰.

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

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).

¹⁸⁹ 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).

¹⁹⁰ R. Zanni, *Il Barberiniano latino 3536 cit.*, p. 47: «l’assemblaggio di materiali discontinui a livello diegetico [...] costituisce probabilmente lo specifico del caso italiano».

di *Tristano Panciatichiano*¹⁹¹ (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 linguistiche¹⁹². La sua appartenenza al ramo toscano della tradizione tristaniana è indiscussa, anche se 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 sezioni, che riassumo rifacendomi agli schemi approntati da M.-J. Heijkant¹⁹³ e da G. Allaire¹⁹⁴: 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 corno-vagliese per giungere sino alla falsa notizia della sua morte¹⁹⁵; ritorna

¹⁹¹ 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.

¹⁹² 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.

¹⁹³ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit.

¹⁹⁴ G. Allaire, *Introduction*, in *Il Tristano Panciatichiano*, pp. 6-7.

¹⁹⁵ 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.

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 il ricorso 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»¹⁹⁶, oppure se si fosse in presenza di una vera e propria «Arthuriade fortement centrée sur Tristan»¹⁹⁷. 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.

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

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 122.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

a un'altra e, dunque, della necessità di adottare una strategia in merito alla moltiplicazione dei *limina testuali*, anche solo per sorvolarla 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 Italia¹⁹⁸. Prelevarne una sezione significa semplicemente per il compilatore del *Panciaticchiano* mutuarne anche l'attacco, ed è così che si apre il romanzo:

La vigilia della Pentecosta quando li compagni della Tavola Ritonda furno venuti a Camelotto e ebene udito lo sermone all'ora di nona, volieno mettere le tavole per desnare. Et echo venire per la sala a cavallo una damigella molto bella [...]¹⁹⁹

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

¹⁹⁸ 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'Arconco, 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 (Florenz, 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.

¹⁹⁹ *Tristano Panciaticchiano*, § 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 oi le servise et len vouloit metre les tables a hore de none, lors entra en la sale a cheval une molt bele damoisele».

«mes atant lesse ores li contes a parler de lui et retourne a Perceval»²⁰⁰, il *Tristano Panciatichiano* se ne serve per preparare il lettore all'entrata in scena di Tristano, e dunque alla prima sezione del *Tristan en prose*:

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 capitoe nel' alte cavallarie ch'elli fece²⁰¹.

Se M.-J. Heijkant cita questo passaggio perché «il en résulte clairement que le *Tristan* constitue la partie principale du livre»²⁰², 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*. 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 *Panciatichiano*, 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 *Panciatichiano* 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*²⁰³, le due lettere rappresentano una sorta di intermezzo lirico, di fondamentale importanza per impostare il senso generale

²⁰⁰ *Ivi*, p. 71.

²⁰¹ *Tristano Panciatichiano*, § 88, p. 120.

²⁰² M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 124.

²⁰³ Cfr. M.-J. Heijkant, «E' ti saluto con amore» cit.

della raccolta poiché segnano «le passage vers une autre morale, qui ne considère pas l'amour comme péché mais comme source de courage héroïque»²⁰⁴. 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 sapere»²⁰⁵ nella lettera della donna all'amante, e «Soprapiagnete mia dona compiuta, di tutto adornato valore, in cui Idio à meso tuto valore e tutta biltade di pregio di <d> adorneçça»²⁰⁶ nella risposta – si richiamano l'un l'altra ed esibiscono chiari rimandi alla stilistica guittoniana²⁰⁷. Ma è soprattutto la *conclusio* della seconda lettera a confermare l'idea che il *Panciatichiano* 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 servire²⁰⁸.

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

²⁰⁴ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 125.

²⁰⁵ *Tristano Panciatichiano*, § 89, p. 122.

²⁰⁶ *Ivi*, § 90, p. 122.

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ *Tristano Panciatichiano*, § 90, p. 124.

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»²⁰⁹. Le lettere servirebbero dunque a fornire la *senefiance* del processo di antologizzazione del *Panciatichiano*: così come il *Tristano Riccardiano* attua più che altro una «rilettura comunale-borghese»²¹⁰ del romanzo cavalleresco, il *Tristano Panciatichiano* 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 .iiij. 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»²¹¹). 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 ipotizzare che la redazione R fosse originariamente sprovvista di un *incipit*, la lezione del ms. Panciatichi non ci è di grande aiuto per comprenderne il 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 codice²¹². 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 lancillottesco²¹³,

²⁰⁹ M.-J. Heijkant, *La compilation* cit., p. 126.

²¹⁰ M.-J. Heijkant, *L'assedio della città d'Agippi* cit., p. 331.

²¹¹ *Tristano Panciatichiano*, § 91, p. 126.

²¹² *Ivi*, p. 318, nota 242.

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

«salvo poi procedere – specie nelle traduzioni – a una sorta di riciclaggio su nuove basi: così la *Mort Artu* ebraica²¹⁴, il ms. Panciatichi 33, la *Tavola Ritonda*»²¹⁵. 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 189²¹⁶, 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»²¹⁷. L'assenza del ricco proemio della *Mort Artu*²¹⁸ 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...»²¹⁹), 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...»²²⁰). 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 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

²¹⁴ 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 Artūs. 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, e T. Drukker, *A Thirteenth-Century Arthurian Tale in Hebrew: A Unique Literary Exchange*, in «Medieval Encounters», 15, 2009, pp. 114-129.

²¹⁵ D. Delcorno Branca, *La tradizione della Mort Artu* cit., p. 327.

²¹⁶ Cfr. E. S. Murrell, *The Death of Tristan, from Douce Ms 189*, in «Publications of the Modern Language Association», 43, 1928, pp. 343-383.

²¹⁷ 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.

²¹⁸ Cfr. *La Mort le roi Artu*, p. 1.

²¹⁹ *Tristano Panciatichiano*, § 172, p. 320.

²²⁰ *Ivi*, § 212, p. 388.

carta 284r²²¹. Nell'epilogo si riconoscono chiaramente i nomi che figurano nell'epilogo della prima versione del *Tristan*: Lucies Dolgaut, maestro Gu[altieri], messer Ruberto di B[oron], e lo stesso Chelxes de Boron²²² sono chiamati a suggellare ancora una volta una delle infinite riscritture del *Tristan en prose*²²³.

Con il *Tristano Panciaticchiano*, siamo esattamente sul versante opposto rispetto alle spinte unificanti che avevamo ravvisato nel *Tristano Riccardiano* prima e nel *Tristano Veneto* poi, che raccolgono le *diseicta 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 *Panciaticchiano* 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 *Panciaticchiano* trasforma la leggenda arturiana in un mosaico: 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 cronologico²²⁴.

²²¹ *Tristano Panciaticchiano*, p. 732: «Assai mi sono ora travagliato di [...] lungamente cioè inteso, e lung[...] [compi]utolo, 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 inançi 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[en] non 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 signore 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]pièrò 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[os]so [...] [re]ca[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.».

²²² *Ibidem*.

²²³ Cfr. D. Delcorno Branca, *Per la storia del Roman* cit.

²²⁴ Esistono anche 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

1.5. La *Tavola Ritonda*

Anche volendosi arrestare unicamente allo studio delle soglie testuali della *Tavola Ritonda*²²⁵, 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»²²⁶. La *Tavola Ritonda* è un'opera anonima che

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).

²²⁵ 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), Paris, Gallimard, 1995, pp. 1059-1071. Si è scelto di trarre le citazioni contenute nel presente lavoro dall'edizione Polidori della *Tavola Ritonda*, nonostante la sua problematicità («beyond its philological defects, however, the Polidori edition is especially problematic in that it presents a peculiar version, which contains additions and modifications; because of Polidori's edition, that reading is still identified today as representative of the romance itself», D. Delcorno Branca, *The Italian Contribution cit.* p. 71) e 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 dell'edizione Polidori, che hanno come obiettivo principale quello di rendere 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).

²²⁶ F. Cigni, Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda cit.*, p. 522.

sembra risalire al primo trentennio del Trecento²²⁷, 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. Trådita da ben otto manoscritti²²⁸, la si può oggi leggere nell'edizione ottocentesca di Polidori – poi riproposta da 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

²²⁷ 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). Inoltre, almeno un altro indizio extratestuale ci impone di restare nel primo trentennio del Trecento: la citazione della *Tavola Ritonda* che si legge nella *Storia di Merlino* di Paulino Pieri (ed. M. Cursietti, Roma, Zauli, 1997), volgarizzamento toscano di sezioni provenienti dal *Merlin* in prosa di Robert de Boron e di sezioni tratte dalle *Prophecies de Merlin*, il cui termine *ante quem* è rappresentato dal 1330. Nella *Storia di Merlino*, si legge infatti: «E chi lo vuole sapere ponga mente alla *Tavola Ritonda*, e troverà lo prenze Galeotto, figliuolo di Lontane Isole» (p. 55).

²²⁸ 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; D. Delcorno Branca, *The Italian Contribution* cit. Ne riporto un semplice elenco: Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 43, 10 (1447); Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 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 (XVI sec.); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 (1478); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 953 (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 (seconda metà XIV secolo), che proviene dallo stesso codice. 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 non ne è un diretto discendente, poiché sembra essersi sviluppato autonomamente in area padana da un antigrafo andato perduto, che lo accomuna appunto, ma per via indiretta, al ramo toscano.

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»²²⁹, 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 (che rappresenta una copia del ms. fiorentino della BNC) 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 analisi²³⁰.

²²⁹ 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 di XX di maggio M°CCCC°LXVIII. 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*.

²³⁰ 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 ène 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 avventure 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 specialmente di missere Tristano e di missere Lancilotto e di missere Galeasso e di missere Palamidese, e generalmente 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).

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 Triestino e messer Lancielotto e di messer Palamides e di messer Galasso e generalmente degli altri cavalieri erranti iscritti nel collegio della Tavola Ritonda e anche di tutti gli altri cavalieri di lontano paese li 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 leggere 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 diletto²³¹.

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»²³². La preghiera alla Vergine per ottenerne l'intercessione presso il Figlio affinché «nel leggere e nello scrivere e nell'ascoltare sia la sua santa grazia» diventa anche un pretesto per

²³¹ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., pp. 89-90.

²³² M.-J. Heijkant, *Introduzione alla Tavola Ritonda*, p. 7.

chiarire, tripartendole²³³, 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 particolare 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* narnerà «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 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

²³³ 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 leggere e nello scrivere e nell'ascoltare».

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*»²³⁴, vere e proprie calamite intorno alle quali veniva polarizzato il testo francese. Nella riscrittura italiana, invece, l'illustre triade viene scompaginata 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 prologo²³⁵, 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», i cavalieri 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 saranno infatti al centro di veri e propri "cataloghi" esplicativi²³⁶, piccole glosse a carattere illustrativo, innovazione originale della *Tavola Ritonda*, che inseriscono

²³⁴ *Tristan en prose*, Curtis I, *Prologue*, p. 39.

²³⁵ *Tavola Ritonda*, § III, p. 39.

²³⁶ In particolare si vedano i §§ XLII e LII della *Tavola Ritonda*, dove il compilatore entra nel dettaglio di queste classificazioni.

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 Graal²³⁷. 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-Graal* 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 *Folies 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 cenni 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,

²³⁷ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., p. 92.

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 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 all'inizio di più periodi («e anche questo libro tratta e divide...», «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 divisare» 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 aristotelico²³⁸, 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 medievale²³⁹, rendendo manifesto

²³⁸ 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*».

²³⁹ 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

come in essa la questione della struttura si fondi saldamente con quella del contenuto che la informa, tanto che diventa impossibile scinderle.

Solo un'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 infatti 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 Ritonda*, 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

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. 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» (A. Maierù, *Specie*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 367-369). Sulla base dell'*Isagoge* di Porfirio si apprende poi 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 fanno emergere questioni di classificazione, inclusioni in classi (genere, specie) ed esclusione da classi (differenza)» (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.

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 Ritonda*²⁴¹.

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

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».

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 vengianza 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 prologhi a breve distanza mostra una narrazione che procede per successive focalizzazioni, per assecondare un disegno "riquadrante", ben presto abbandonato, ma reso provvisoriamente possibile grazie alla creazione di una minima cornice arturiana, dentro la quale "in scatolare" la narrazione tristaniana.

1.5.1. 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

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.

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 traduzione²⁴⁴, 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 insieme; 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 così:...²⁴⁵

²⁴⁴ 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».

²⁴⁵ *Tavola Ritonda*, § XXIX, p. 105.

Passaggi analoghi si trovano disseminati in vari punti della *Tavola*; 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 Gaddo de' Lanfranchi di Pisa. Il quale libro dirà e dimostrerà cosie veramente, sì come...²⁴⁶

Ma secondo che si truova nello libro di messer Gaddo, la visione dello re fue vera e certa...²⁴⁷

E sappiate che della lianza di messer Tristano parlava lo libro di messer Piero conte di Savoia; il quale libro dice cosie...²⁴⁸

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 Gaddo de' Lanfranchi di Pisa, si diffinisce tale quistione, e dice che chi più riceve, più è tenuto²⁴⁹.

Ma, secondo che dice il naturale libro di messere Gaddo, che dice che la visione degli due liali amanti fue vero²⁵⁰.

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 dà sentenza la fontana di tutti 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...²⁵¹

²⁴⁶ *Ivi*, § XIII, p. 46.

²⁴⁷ *Ivi*, § XXXII, p. 115.

²⁴⁸ *Ivi*, § XXXIII, p. 117.

²⁴⁹ *Ivi*, § CIX, p. 431.

²⁵⁰ *Ivi*, § CXXVI, p. 495.

²⁵¹ *Ivi*, § CXXVIII, pp. 501-502.

S. Guida, che tenta di affrontare la questione della storicità dei nomi che figurano nella *Tavola Ritonda*, riporta un passo che parrebbe una citazione tratta dalla *Tavola* stessa, dato che nell'articolo viene presentata tra caporali (anche se nella nota a pie' di pagina Guida non riporta il punto preciso o la pagina 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 Gaddo de' Lanfranchi di Pisa»²⁵². 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 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'*auctoritas* (tre quindi, e non due) nella sua *Prefazione* alla edizione della *Tavola Ritonda*²⁵³; così verrà accettato e riproposto fedelmente da S. Guida e, attraverso Guida, tale convinzione passerà a M.-J. Heijkant²⁵⁴. 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

²⁵² S. Guida, *Sulle 'fonti'* cit., p. 145.

²⁵³ 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».

²⁵⁴ 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.

cui era zio, dimorò per oltre un ventennio il conte Pietro di Savoia. È lecito pertanto ritenere che il principe savoiaro 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»²⁵⁵.

Ma se si presta attenzione a quanto afferma D. Delcorno Branca sulla questione dei possessori del libro²⁵⁶, è facile rendersi conto che la studiosa si sofferma sul tentativo di spiegare l’identità di Gaddo e di Piero, mentre tace a proposito di Viero. Come dovremmo interpretare questa assenza? Probabilmente come un indizio del fatto che solo dietro Gaddo de’ Lanfranchi e dietro Pietro conte di Savoia sia possibile individuare delle corrispondenze con dei personaggi storici. Spingendo però il ragionamento alle estreme conseguenze, si potrebbe forse ricavare e supporre che Viero e Piero possano anche essere intesi come la stessa persona²⁵⁷? 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

²⁵⁵ S. Guida, *Sulle ‘fonti’* cit., pp. 150-151. L’analisi si limita ad approfondire quanto già rilevato da Polidori, Gardner e Delcorno Branca.

²⁵⁶ 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 scarsi risultati: 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.

²⁵⁷ Anche se, nel suo recente contributo sulla *Tavola Ritonda*, D. Delcorno Branca scrive: «we cannot dismiss this putative source text as fictitious, since the author specifies in detail the authoritative sequence of the volume’s owner: a certain Viero di Guascogna, followed by Pietro, Count of Savoy, and ‘al presente’ (presently) Sir Gaddo de’ Lanfranchi of Pisa» (*The Italian Contribution* cit., p. 77).

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”».

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 all'opinione 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 in luce l'incongruenza. 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 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 potrebbe essere 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.

Andrebbe infine rivista, o per lo meno rimessa in discussione, anche la posizione di Piero all'interno dello stemma araldico dei Savoia.

²⁵⁹ *Ibidem*.

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

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 a 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,

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.

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.

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, vale però la pena di soffermarsi a 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

²⁶⁴ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., p. 174. E prosegue: «un "messere Gado 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.

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 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 a 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

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.

²⁷⁰ Si pensi alla presenza di Carlo Magno nel *Tristan en prose* (*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, pp. 576-577 e pp. 312-312. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.I/4) e nella *Tavola Ritonda* (§ XCIX).

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 il compito (e l'onore) di trasmettere e riscrivere ancora una volta le meravigliose avventure dell'eroe del Léonois e la tragica storia del suo infelice amore.

1.5.2. *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 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. Da 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 conosciamo oggi nell'edizione Polidori, avrebbe dato origine a una prima versione della *Tavola Ritonda*, oggi andata perduta, che probabilmente conteneva l'intera storia di *Tristano*²⁷² e che D. Delcorno Branca chiama per comodità *Tavola Ritonda X*²⁷³. La *Tavola Ritonda X* si sarebbe quindi dapprima diffusa in

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.

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, e D. Delcorno Branca, *The Italian Contribution* cit.

Toscana, dove avrebbe innescato la nascita della *Tavola Ritonda* toscana, 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 una diretta discendente, poiché sembra appartenere a 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

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.

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 mostrerebbero una «genesì contestuale alla scrittura del testo»²⁷⁸, quindi è chiaro 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 Lancilloto» 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*

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

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

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.

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 dalla *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 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 afaire,
 come foe chavalero primamente:
 in corte di lo re Artuso di Camiloto,
 lo più prode homo s' 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

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

²⁸³ *Tristano Palatino*, p. 135.

religiosa. Il proemio ostenta infatti i tipici elementi dell'esordio cante-rino, 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'incontrò 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 tlo fo sonet,
 toselo 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 acompagnato:
 seria grande torto a tenirlo celato.

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

«Volio che andati a la Tavola Ritonda,

questo valetto como vui sì menate
 davanti a lo re e non abiate vergogna;
 insieme como lui sì 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 otave 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

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 Con il nome di *Guiron le Courtois* si indica una tradizione manoscritta molto complessa, una costellazione di testi che si articola all'interno di un vero e proprio ciclo. Cfr. 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. Sullo studio della tradizione del *Guiron le Courtois* si vedano inoltre i lavori di N. Morato e in particolare il volume intitolato *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, e quelli di C. Lagomarsini e in particolare la sua tesi di dottorato *Tradizioni a contatto: il Guiron le Courtois*, Università di Siena, a.a. 2011-2012, e *Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014. Una *équipe* internazionale diretta da L. Leonardi e da R. Trachsler, il cosiddetto "Gruppo Guiron", sta attualmente concentrando la propria attività sul *Guiron* allo scopo di portare a termine l'edizione critica dell'intero ciclo e di illustrarne la fisionomia e la complessa tradizione testuale.

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, che sarà da subito oggetto della sua stupita contemplazione estatica. Non è da escludere che, oltre al tentativo di collocare Lancillotto dai margini della periferia narrativa alla centralità dell'inizio, vi sia anche l'intento di accompagnare gradualmente il lettore all'interno del testo con la stessa *naïveté* e la stessa gioia infantile che la prima visione di tre cavalieri, che era «troppo bella cosa a vederli»²⁸⁹, procura a Lancillotto. 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 prenea,
 perquè le portava e que vertù avea.
 Respose meser Galvano lo Liale
 e de tute le arme sì li rendea rasone:
 «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.

Da un confronto con la *Tavola Ritonda* toscana, emerge che la versione del *Tristano Palatino* offre una immagine più "ludica" del mondo cavalleresco; la risposta di Galvano si arresta alla spiegazione della sua sola funzione offensiva/difensiva espressa dalle menzione di lance,

²⁸⁷ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 13.

²⁸⁸ Löseth, § 308.

²⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 14.

²⁹⁰ *Tristano Palatino*, p. 135.

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 nel *Tristano Palatino* 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, 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

²⁹¹ *Tavola Ritonda*, § VI, p. 15.

con lo sguardo nuovo, non ancora usurato dall'abitudine, del "fanciullino" Lancillotto, imberbe adolescente cresciuto 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 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.

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 torniamenti.

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 quei de la Tavola Ritonda e de chavaleri straneri che a quello tempo provavono

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

loro persone. E dito questo oderiti de la destrucion della Tavola Redonda, la quale intravene per la inchestia dello Sangue Gradalle. Et imperò ziascuno pona beno mente de intendere, aziò che llo letore 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 della *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 chavalieri eranti, imperò che apertamente l'ano dimostrato et cetera.

Amen. Questo libro fato per Zuliano di Anzoli fo libro in M.CCCC.XLVI. 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 proemiale 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*.

1.5.3. L'*explicit* della *Tavola Ritonda* toscana. Un epilogo che si fa catalogo

L'epilogo della *Tavola Ritonda* toscana 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 del romanzo francese. 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 anche 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

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

²⁹⁵ *Tavola Ritonda*, § CXLV, p. 543.

abbandonaro 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.

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* toscana, 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

²⁹⁶ *Ivi*, p. 544.

²⁹⁷ *Ivi*, pp. 544-545.

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 specchio 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 nel corso della narrazione. 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 chamellotto 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 meglio la storia et più copiosamente che nissuno altro libro che di tale storia facci memoria et di misser tristano 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*, 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

²⁹⁸ *Ivi*, p. 545.

una narrazione che conterrà «partitamente meglio la storia et più copiosamente che nissuno altro libro che di tale storia facci memoria».

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: nella *Tavola Ritonda* «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

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)*, Monteorio, 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 alla Tavola Ritonda*, 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.

ripetitività 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, adottano una modalità biografica per raccontare di Artù e della sua corte, riorganizzando dunque «la masse de la matière arthurienne en micro-récits maniables»³⁰⁴. Si noti, per inciso, che nell'ultima carta del ms. di base dell'edizione Polidori (ms. Fi, BML, 44, 27, c.106v) si trovano diverse prove di penna, tra le quali spicca, anche per dimensioni, il disegno del giglio bottonato, simbolo della città di Firenze, insieme ad altri stemmi ed insegne, quasi che l'*explicit* della *Tavola Ritonda* avesse stimolato nel copista – o nei copisti, visto che sembra possibile scorgere l'intervento di almeno due mani diverse – una suggestione visiva che lo spinge ad approntare un piccolo armoriale.

Uno dei codici della *Tavola Ritonda*, il ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 6789, datato 1422, tramanda in

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

³⁰³ *Ibidem*.

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

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 era 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 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 nacquerò, 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

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*.

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.

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.

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.

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

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 accelerazione³¹³. La critica si è concentrata con maggiore attenzione sullo sforzo di organizzazione dei molteplici aspetti del sapere umano

³¹³ 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; A. Zucker (a cura di), *Encyclopédire. Formes de l'ambition encyclopédique dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2013. 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*, Orléans, Paradigme, 2002.. 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 Âge», 109, 2003, pp. 345-361.

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 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'enciclopedia medievale³¹⁴; 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*.

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 a misurarsi e a emulare il paradigma

³¹⁴ J. Le Goff, *Pourquoi le XIIIe siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme?*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedia cit.*, pp. 23-40.

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, come si è visto, circolavano già 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 eccessivamente compromessi con una visione del mondo che proviene dalla Francia del Duecento, lontana dalla sensibilità italiana.

Affinché il *Tristan en prose* possa diventare nelle mani del compilatore della *Tavola Ritonda* qualcosa di diverso, senza che questa operazione di 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 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 sistematicamente 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-tre-centesco. 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.

In uno dei passaggi della *Tavola Ritonda* nel quale figurano i nomi dei possessori del *buono libro* si trova una delle tante “spie” dello spirito nuovo che in essa viene trasfuso.

Ma tutta via, elle furono e sono quattro openioni per queglii che si diletano i’ tali cose d’udire: e delle dette quattro openioni si dà sentenza la fontana di tutti 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 Pisa³¹⁵.

«Fontana di tutti libri e romanzi che si leggano»: così viene definita la fonte della *Tavola Ritonda*. Se il *Tristan en prose* pullulava di fontane, luoghi topici tradizionalmente collegati al lamento e al canto d’amore, spesso espressi nella forma del *lai*³¹⁶, nella *Tavola Ritonda*, al contrario, 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 possibile³¹⁷. Questa

³¹⁵ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 501.

³¹⁶ A. S. Laranjinha, *Métamorphoses de la fontaine dans le Tristan en prose: de Luce del Gaut à Hélé 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>>.

³¹⁷ È questa, in prima istanza, l’aspirazione di ogni enciclopedia: farsi libro 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» (B. Ribémont, *De Natura Rerum* cit., p. 28).

“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.

Una prima intuizione del progetto enciclopedico che avrebbe ispirato la *Tavola Ritonda* si deve a 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’»³¹⁸. 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 tristianiane, 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 significato³¹⁹. «La mappa,

³¹⁸ S. Guida, *Sulle ‘fonti’* cit., p. 146.

³¹⁹ 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).

nella costruzione del lettore, assume un volume stereografico che non esiste nella sequenza lineare del testo, ma che viene strutturato nel processo della comprensione grazie ad uno sdoppiamento di livelli»³²⁰: 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”»³²¹. 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 e ridurla a una dimensione di minore respiro, che talvolta assume le movenze tipiche della novella³²². 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 dunque alla vocazione enciclopedica che la *Tavola* tenta di imprimerle.

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

³²⁰ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

³²¹ W. W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, The Hague, Mouton, 1971, p. 45 e 153-154.

³²² Cfr. D. Delcorno Branca, *Dal romanzo alla novella* cit., e R. Morosini, 'Prose di romanzi'... or 'novelle?': 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. Lecoq, 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.

cui Tristano viene in contatto può essere razionalizzato, rimodulato in modo critico e sottoposto a una nuova riflessione.

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 che si configura come collaborativa rispetto all'ipotesto, che può essere dunque sottoposto a un'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: mettono temporaneamente in pausa la diegesi, sospendendo il fluire 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 contenuti³²³.

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 Trecento³²⁴. Consistente è poi la presenza di proverbi, massime e aforismi, così come di citazioni letterarie (da Dante a Guittone, e in generale alla produzione

³²³ 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».

³²⁴ Cfr. 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/>>.

poetica duecentesca³²⁵), 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 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.

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 Branca³²⁶ e da M.-J. Heijkant³²⁷ per mettere a confronto la tradizione testuale del *Tristan en prose* 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.

La vocazione enciclopedica della *Tavola Ritonda* non coinvolge solo gli aspetti più strettamente contenutistici della riscrittura del *Tristan*, ma si esprime anche nell'adozione di precise tecniche espositive che aiutano il compilatore 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

³²⁵ La stessa produzione poetica italiana strizza a sua volta l'occhio alla letteratura arturiana. Cfr. R. Capelli, *The Arthurian Presence in Early Italian Lyric*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians* cit., pp. 133-144.

³²⁶ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani* cit., pp. 48-61.

³²⁷ M.-J. Heijkant, *La tradizione italiana* cit., pp. 133-251.

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 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 fondamentalmente 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" introdotte nella *Tavola Ritonda* rappresentano l'applicazione sistematica di un criterio ermeneutico alla leggenda di Tristano. Attraverso le strutture pluripartite, che servono per dare conto delle molteplici possibilità di interpretazione offerte dal testo stesso, il compilatore può addentrarsi agevolmente nella polisemia di un determinato nodo narrativo, soprattutto 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 d'altronde 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 medievale³²⁸.

Si è avuto modo di fare riferimento più volte all'immissione nella *Tavola Ritonda* di materiale nuovo che risulta del tutto estraneo allo

³²⁸ 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.

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 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 Bérard³²⁹. 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, psychomachiae* 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»³³⁰; 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

³²⁹ 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.

³³⁰ *Ivi*, p. 337.

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.

Degna di nota per l'esemplificazione delle movenze enciclopediche che caratterizzano la riscrittura toscana è poi la formula, che ricorre spesso nel testo anche se riarticolata, «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...»³³¹. 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 Scolastica³³². 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.

A un approccio più strettamente linguistico si può ricondurre l'attenzione per l'onomastica e la toponomastica nella *Tavola Ritonda*, che talvolta tradisce anche un atteggiamento etimologizzante. Nell'accostare sapientemente il significante al significato di cui sono latori un personaggio o un luogo, si riproduce un altro atteggiamento tipico delle opere enciclopediche, da Isidoro di Siviglia in poi. Il metodo isidoriano aveva ovviamente lasciato 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

³³¹ *Ivi*, § XVI, p. 57.

³³² 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)».

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 per la creazione dei giochi di fraintendimento del romanzo³³³. 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 letti 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 *links* di rinvio all'interno della materia, e anche questo è un chiaro modo per fare enciclopedia³³⁴. 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:

³³³ Cfr. F. Plet-Nicolas, *Incognito et renommée. Les innovations du Tristan en prose*, in «Romania», 120, 2002, pp. 406-431.

³³⁴ B. Ribémont, *Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^e siècle*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999. URL: <<http://crm.revues.org/932>>.

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 Lusanna³³⁵.

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 cominciòsi 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 cosie fue loro fine in uno giorno, secondo che altrove si legge³³⁶.

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 Lotto³³⁷.

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

³³⁵ *Tavola Ritonda*, § VII, p. 17.

³³⁶ *Ivi*, § XXI, p. 78.

³³⁷ *Ivi*, § LXXIX, p. 294.

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, sie avvelenò quel ferro di tale veleno, che mai quella ferita non si potea curare; e mandòllo allo re Marco, per sua onta vendicare³³⁸.

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 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, «sapendo 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»³³⁹. 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 Morgana³⁴⁰.

Risulta qui evidente come il compilatore distingua nettamente tra le informazioni ch'egli mette a disposizione della fruizione extradiegetica (e quindi del lettore) e le informazioni che dispensa al personaggio

³³⁸ *Ivi*, § CXXVI, p. 495.

³³⁹ *Ivi*, § CXXIV, p. 481.

³⁴⁰ *Ibidem*.

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...»³⁴¹; «Et sappiate che...»³⁴²; «Tutte le storie pongano et a ciò s'accordano, e 'l vero è che...»³⁴³; «Conta la vera storia che...»³⁴⁴; «Pongono li maestri delle storie...»³⁴⁵; «da quel punto, secondo che la vera storia dice e innarra,...»³⁴⁶; «divisa la vera storia...»³⁴⁷; «ora dice lo conto...»³⁴⁸; «in questa parte conta la storia...»³⁴⁹. 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 si avrà modo di vedere, quella che possiamo leggere nella *Tavola Ritonda* è la *vera storia* di Tristano, *vera* non perché più aderente a un modello libresco, ma in quanto compilazione più completa, più ragionata, più critica e più informata di qualsiasi altra *summa* mai dedicata alla leggenda.

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

³⁴¹ *Ivi*, § IV, p. 10.

³⁴² *Ivi*, § IV, p. 11.

³⁴³ *Ivi*, § V, p. 12.

³⁴⁴ *Ivi*, § VI, p. 13.

³⁴⁵ *Ivi*, § VIII, p. 21.

³⁴⁶ *Ivi*, § XIII, p. 43.

³⁴⁷ *Ivi*, § XIX, p. 72.

³⁴⁸ *Ivi*, § XXI, p. 76.

³⁴⁹ *Ivi*, § LVIII, p. 214.

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.

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. 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 colta³⁵⁰.

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, la razionalizzazione della leggenda e la moralizzazione del suo messaggio sono le forme dell'attualizzazione proposta ai lettori della Toscana comunale trecentesca.

³⁵⁰ 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» (B. Ribémont, *De Natura Rerum* cit., p. 16).

2.1. 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 della *Tavola Ritonda*, 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 creato³⁵¹.

Anche la *Tavola Ritonda* adotta una prospettiva molto simile nella rappresentazione dei rapporti tra microcosmo e macrocosmo. 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 sfo-gano 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 gentilezze³⁵².

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”³⁵³, infatti, rimanda a un'idea molto vicina a quella proposta da opere del genere della *imago mundi*. Il *Tesoro della lingua italiana delle origini*, 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»³⁵⁴.

³⁵¹ Cfr. B. Ribémont, *De natura rerum* cit., pp. 27-28.

³⁵² *Tavola Ritonda*, § CXXXIII, p. 512.

³⁵³ E. Auerbach, *Figura*, in D. Della Terza (a cura di), *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226.

³⁵⁴ Cfr. TLIO (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), s.v. *figura* (7).

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 a 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.

È anche vero che la definizione di Tristano come *figura del mondo* non è attestata in tutti i manoscritti della *Tavola Ritonda*. Se nel ms. Fi, BML, 44, 27 si legge distintamente «fighura» (c. 99r), non è così per esempio nella redazione umbra (ms. Fi, BNC, Pal. 564, c. 71v) dove Ginevra indica in Tristano la «sigurtà del mondo»³⁵⁵, così come nella versione padana del Palatino 556 Tristano è detto «la securtà dillo mondo»³⁵⁶. Se queste due redazioni preferiscono offrire di Tristano la rassicurante immagine del cavaliere sulla cui prodezza si regge la vita stessa della Tavola Rotonda, la versione della *Tavola Ritonda* toscana sviluppa intorno al concetto di "figura" un'idea di ispirazione enciclopedica che è destinata a non rimanere confinata esclusivamente al lamento della regina Ginevra, ma che viene ripresa coerentemente anche in altri punti del romanzo.

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 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, e che si può leggere nel famoso "libro" di Piero di Savoia.

³⁵⁵ Nel ms. sembra di leggere «seiguartà».

³⁵⁶ *Tristano Palatino*, p. 327.

E sappiate che della lianza di messer Tristano parlava lo libro di messer Piero conte di Savoia; il quale libro dice cosie: «Secondo il mondo si mantiene come in quattro colonne, cosie Tristano ebbe in sé quattro fermezze proprie, per le quali elli fue onore e gran pregio di cavalleria. Ed èe 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 virtudi discendono a Tristano, e appropriansi agli quattro alimenti: imperò che la terra sì dona la prodezza, l'aria sì dona la lianza, il fuoco dona l'amore, l'acqua dona la cortesia³⁵⁷.

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 dottrina 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 stesso esistere, ma nella realtà quotidiana dell'uomo, che è calata nel tempo (*temporalmente*) e che si invera nella

³⁵⁷ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, pp. 117-118.

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»³⁵⁸. Stessa immagine delle colonne

³⁵⁸ Zuccherò Bencivenni, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, ed. L. Rigoli, Firenze, Piazzini, 1828, p. 81.

utilizzata per indicare la struttura sulla quale si regge l'argomentazione si ritrova in un altro testo enciclopedico, il cosiddetto *Lucidario pisano* (XIII secolo ex.):

Incipit liber Lucidario. [...] Sopra questa opra posso mectere uno tale titolo, che bene può essere appellato "Lucidario", ciò est a dire ischiatore, però che questo libro richiara la scuritade di molte sententie. [...] Lo fondamento di questa opra si è facto sopra una ferma 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 maestro³⁵⁹.

Questi pochi esempi tratti dalla letteratura religiosa coeva mostrano l'avvicinamento della *Tavola Ritonda* alle procedure della *dispositio* e all'architettura del discorso di cui si avvale la teologia medievale. Nel preciso momento in cui il compilatore, nell'atto di tradurre un testo francese 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. La lettura del passaggio della *Tavola Ritonda* conferma 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

³⁵⁹ B. Bianchi, *Il Lucidario del Codice Barbi (BNCF II VIII 49)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 24-131 (*ivi*, p. 37).

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 convenia. 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 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 pensoso³⁶⁰.

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*³⁶¹, ma accentua la tipizzazione melanconica del personaggio assorto e compenetrato in una sofferenza perpetua. Nel

³⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, pp. 118-119.

³⁶¹ *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».

Tristano della *Tavola Ritonda* l'ostentazione continua dell'angoscia e della disperazione è posta a fare da contraltare alla gravità 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 d'ê 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 agiografici³⁶², 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 per esempio nel *Vangelo* di Matteo (5, 48): «E imperò siate perfetti, come il vostro padre celestiale il qual è perfetto»³⁶³.

L'apertura del testo verso le acquisizioni dal patrimonio delle scienze medievali non avviene secondo un'inerte logica giustappositiva del "taglia e incolla", ma prevede una manipolazione ulteriore che ne dissimuli l'estraneità rispetto al contesto d'arrivo. È grazie a questo inesausto sforzo di armonizzazione tra i diversi e variegati fili della

³⁶² Cfr. F. Cardini, *Arthur in Hagiography: The Legend of San Galgano*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians* cit., pp. 179-189.

³⁶³ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, ed. C. Negrone, IX (*I Quattro Evangelii e gli Atti degli Apostoli, i Maccabei*), Bologna, Romagnoli, 1886, p. 34.

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.

2.2. 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 elenchi³⁶⁴. 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*³⁶⁵: il catalogo delle navi achee rappresenta l'archetipo occidentale dell'approccio catalogico, che godrà di un'immensa fortuna anche nella sensibilità estetica medievale³⁶⁶.

³⁶⁴ Cfr. M. Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

³⁶⁵ Si veda S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

³⁶⁶ 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.

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'interpretazione³⁶⁷. 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 già accennato che lo scopo principale dell'operazione di riscrittura compiuto 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 esaustività³⁶⁸.

Si è già avuto modo di mettere in luce come l'epilogo della *Tavola Ritonda* diventi un vero e proprio catalogo dei più importanti cavalieri,

³⁶⁷ 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».

³⁶⁸ «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» (*ivi*, p. 9).

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»³⁶⁹ 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 stranieri³⁷⁰.

È difficile riuscire a stabilire quale sia il criterio classificatorio spiegato 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

³⁶⁹ *Tavola Ritonda*, § XLII, p. 152. Sull'"armeggiar di notte" si veda F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., pp. 123-133.

³⁷⁰ *Tavola Ritonda*, § XLII, p. 153.

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 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 possiede 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 qualità e caratteristiche³⁷¹. 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 Ginevra³⁷². 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 dama³⁷³. Oltre al fatto che si tratta

³⁷¹ Cfr. TLIO (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), s.v. *generazione* (11).

³⁷² *Ivi*, § LVII, p. 214 e § CXXXII, p. 509.

³⁷³ *Ivi*, § LXXVII, pp. 283-284.

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*. Poiché nei testi italiani la centralizzazione di Tristano aveva sacrificato 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 compilatori italiani. Si confronti una classica scena di compagnonaggio. Tristano incontra altri cavalieri e i compilatori si preoccupano di chiarirne l'identità:

TRISTAN EN PROSE ³⁷⁴	TRISTANO RICCARDIANO ³⁷⁵	TAVOLA RITONDA ³⁷⁶
<p>Et cil quatre compaignon qui leanz estoient n'estoient mie de Cornoaille mes d'autre terre, et avoient assez reperié ou reyaume de Logres et a la cort le roi Artus. Et estoit li uns apelez Lanbeguez ; 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 li de gentil linage, 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 .iiijor. 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>

³⁷⁴ *Tristan en prose*, Curtis II, § 515, p. 119.

³⁷⁵ *Tristano Riccardiano*, § LXXVIII, p. 163.

³⁷⁶ *Tavola Ritonda*, § XLIV, p. 161.

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 Lanbeguez, 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 nei testi italiani: mettere ordine attraverso l'eliminazione dei 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; e inserire un segnale di veridicità della narrazione attraverso l'identificazione per nome dei cavalieri, che ha un effetto di ancoraggio alla realtà. Ci si potrebbe anche domandare perché tali elenchi, se svuotati della conoscenza dei referenti, non vengano semplicemente soppressi. La risposta potrebbe forse risiedere nella volontà di creare un'"illusione ottica", l'impressione che sia possibile "chiudere" i cavalieri erranti all'interno di un insieme finito e matematicamente quantificabile.

Le motivazioni sono simili a quelle che consentono alla *Tavola Ritonda* di dare vita ad alcune triadi gerarchiche dal chiaro valore encomiastico. Talvolta la struttura di presentazione arriva a ricalcare la tripartizione dei personaggi tipica della fiaba («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 pitetto»³⁷⁷); talvolta consente, in occasione della prima apparizione sulla scena di un personaggio, di vederlo "in prospettiva", misurandone il valore rispetto a figure "omogenee":

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 bella³⁷⁸.

³⁷⁷ *Ivi*, § IV, p. 11.

³⁷⁸ *Ivi*, § XX, p. 75.

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 Marco³⁷⁹.

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 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.

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*,

³⁷⁹ *Ivi*, § IV, p. 10.

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 Bruna³⁸⁰.

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 Itonia, era stato compagno di Tristano e Isotta nel momento dell'assunzione del *beveraggio amoroso*³⁸¹, ed è inoltre uno degli animali che agevola il riconoscimento di Tristano quando viene colto dalla follia³⁸². Anche Piantagiorno ha una sua storia personale: si tratta del cavallo bianco donato dal duca Bramante a Tristano³⁸³, in segno di riconoscenza, per averlo

³⁸⁰ *Ivi*, § LXXIV, p. 271.

³⁸¹ *Ivi*, § XXXIV, p. 120.

³⁸² *Ivi*, §§ LXX-LXXI.

³⁸³ *Ivi*, § LXV, p. 243. Il duca Bramante regalerà a Tristano, oltre al cavallo Piantagiorno, anche un altro animale, lo Pitetto Araviuto, singolare esemplare nato da una bracchetta e da un leopardo. 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 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, sie pareva di diversi colori che si possono divisare. Ed era a toccare più morbido che seta; ed era nato d'una bracchetta 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 bracchetto, era tanto il diletto, che lo

liberato dal pagamento del tributo che avrebbe dovuto versare al gigante Urgano lo Velluto. Gulistardo è invece il cavallo baio donatogli da Bellices³⁸⁴, la figlia del re di Francia Fieramonte. 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 scandiscono le tappe della vita di Tristano, marcandole attraverso la dimensione del dono, 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. Da un punto di vista della tecnica descrittiva inoltre, 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»³⁸⁵).

Di contro a un universo come quello del *Tristan en prose* che sembra 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 di procedere a una classificazione dell'universo cavalleresco in vista di una nuova rappresentazione ordinata e metodica, nel testo toscano sono descritte le quattro tipologie di sedie che vengono disposte intorno alla leggendaria Tavola Rotonda.

trae d'ogni altro pensiero» (*Tavola Ritonda*, § LXV, p. 241). Le descrizioni possono quindi anche ricoprire una funzione eminentemente estetica. Il lettore viene sedotto dal fascino della cavalleria, che si attornia per il proprio diletto dei maggiori piaceri della vita, in grado di dissipare momentaneamente ogni preoccupazione. Questo bracchetto straordinario rientra nella categoria dei *mirabilia* a disposizione di un mondo caratterizzato dalla ricerca di un lusso spesso amante dell'esotico, una cavalleria in cerca di *status symbol*.

³⁸⁴ *Ivi*, § XVI, pp. 62-63.

³⁸⁵ Brunetto Latini, *I libri naturali del Tesoro*, ed. G. Battelli, Firenze, Le Monnier, 1917, p. 170.

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 profetizzò che chi vi sedea, 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 avventura³⁸⁶.

Chiaro esempio della risemantizzazione, in senso eminentemente simbolico, degli oggetti del mondo arturiano, la divagazione sulle sedie è nient'altro che un pretesto di chiarificazione delle suddivisioni interne alla cavalleria, uno strumento di gerarchizzazione della società cavalleresca in categorie ben definite, che si affida al potere delle immagini per proiettare modelli e schemi di forza in un modo più eloquente che attraverso altri canali narrativi. 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 sfrutta qui, amplificandolo, un motivo, quello del *siège perilleux* – che già esisteva nel *Tristan en prose*³⁸⁷, mutuato dalla *Queste del Saint Graal* – trasformato nel *siège Galaad*, che verrà occupato da Galasso, l'eletto destinato a portare a compimento l'impresa del Graal³⁸⁸. Il processo di amplificazione della

³⁸⁶ *Ivi*, § LXII, p. 229.

³⁸⁷ *Tristan en prose*, V.II/9, §§ 39-45.

³⁸⁸ 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: «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 *kaiiere d'or* de l'ancêtre fictif du *roi de Gaule*: chevalier-roi par excellence. Le 'Trône de Charlemagne' aussi bien que la *trop riche chaire* de Josephé convergent vers le Siège Galaad qui est destiné à glorifier le paragon de la chevalerie 'celestielle'» (*ivi*, p. 303).

Tavola Ritonda fa propria l'idea che la presunta pariteticità tra i cavalieri che siedono intorno alla Tavola, rotonda appunto per indicare la loro 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.

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»³⁸⁹, 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 sì 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 sie lavava e specchiava suo visaggio, e leggeva quegli versi sopra scritti. E per tale usanza era appellata quivi la Tavola Ritonda³⁹⁰.

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

³⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § LXII, p. 229.

³⁹⁰ *Ivi*, pp. 229-230.

dalle coppe d'oro, e chi, al contrario, non annunciando nulla di nuovo, deve bere dalle coppe d'argento³⁹¹. Nell'ordine centrale si trovano invece degli specchi, che simboleggiano chiaramente la consapevolezza di sé, la capacità di guardare con franchezza se stessi e di cogliere i simboli che si annidano dietro il mero dato sensibile. 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. La pulizia esteriore compiuta con l'atto di lavarsi il volto e di purificarsi dalle sozzure del mondo 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, stimolata dalla lettura delle *lettere intagliate*: l'*ekphrasis* riassume in una formula dall'alto contenuto visivo l'intero senso del libro che leggiamo.

Dalla sala del palazzo dove si trova la colonna di diaspro, la "macchina da presa" del compilatore si sposta all'esterno, allargando il campo per inquadrare il palazzo di Camelot e procedere all'enumerazione dei suoi tratti distintivi:

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 ligittimamente, 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 pigrezza 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 impedimentire³⁹².

³⁹¹ *Ivi*, p. 230.

³⁹² *Ivi*, pp. 230-231.

In poche righe, la *Tavola Ritonda* riassume 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 avarizianollo traesse della prodezza»), ma anche praticare il celibato («cavaliere errante 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. 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 Boron³⁹³ e ripreso successivamente dalla *Queste del Saint Graal*³⁹⁴ – 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.

³⁹³ Robert de Boron, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, ed. A. Micha, Genève, Droz, 2000, §§ 48-49, pp. 181-190.

³⁹⁴ *La Queste del Saint Graal*, pp. 74-79.

Sappiate ch'el'le 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 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 meno³⁹⁵.

Nella *Queste del Saint Graal*³⁹⁶, 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 stato già predicato nell'Antico Testamento da Davide. Pace, concordia e pazienza sono le virtù che conducono nella *Queste* il gruppo degli eletti

³⁹⁵ *Tavola Ritonda*, § CIX, pp. 432-434.

³⁹⁶ *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 pluser 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».

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»³⁹⁷. Inoltre, la *Tavola Ritonda* coglie l'occasione per sottolineare nuovamente la missione degli Apostoli, «pronti e sicuri a predicare e a ricievere 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 pseudomes 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 domage a toute chevalerie, por qoi je di voirement qe monseignor Tristan, por achoison de la queste del Saint Graal, morut³⁹⁸.

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

³⁹⁷ *Tavola Ritonda*, § CIX, p. 432.

³⁹⁸ *Tristan en prose*, V.I/4, § 108, pp. 92-93.

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 monseigneur 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 comencement que crestientez fu aportee en ceste terre, que tuit preudome et tuit mescreant devroient avoir toz jorz»³⁹⁹. La *Tavola Ritonda*, invece, introduce un particolare di grande rilievo in merito al contenuto dell'ampolla del Santo Graal: il «sangue non v'era, imperò che, lo dî che Cristo risucitò, il santo sangue si parti 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 coment Joseph d'Arimacie l'aporta el roiaume de Logres»⁴⁰⁰. In questo caso, la fonte dell'aggiornamento dottrinale fornito dalla *Tavola Ritonda* sembra essere San Tommaso⁴⁰¹, secondo il quale, appunto, il Vasello conterrebbe in realtà la terra dove il sangue di Cristo

³⁹⁹ *La Queste del Saint Graal*, pp. 74-75.

⁴⁰⁰ *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.

⁴⁰¹ Cfr. E. Trevis, *La Tavola Ritonda*, p. 748.

cadde e il vino impiegato per lavare le piaghe della passione⁴⁰². 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*:

Aprés 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 chievalier⁴⁰³.

Verso la conclusione del romanzo il compilatore sente il peso della *quête*, che 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 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»⁴⁰⁴), il compilatore decide di preparare i propri lettori alla sua morte 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' Lanfranchi⁴⁰⁵, e le *quaestiones* affrontate dal compilatore sono quattro. Sgombrato il campo dall'idea

⁴⁰² Cfr. P. Breillat, *Le manuscrit Florence Palatin 556 cit.*, p. 351.

⁴⁰³ *Queste del Saint Graal*, pp. 76-77.

⁴⁰⁴ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 501.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

che Tristano possa essere stato mai sconfitto o aver ricevuto disonore da eroi della stirpe dei giganti o della Tavola vecchia⁴⁰⁶, il compilatore toscano passa a considerare il suo rapporto con Lancillotto e con Galaad.

La seconda opinione 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 opinione 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 virtù 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 damigelle⁴⁰⁷.

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, soprattutto in lingua originale.

Il rapporto con Galaad è decisamente più complesso da affrontare. Il cavaliere celeste è animato dalla grazia divina, profeta e vicario di Cristo, ne è l'emissario in terra: la sua forza è di natura spirituale e la missione del cavaliere vergine non può essere confusa con quella dei cavalieri erranti, inevitabilmente inficiata da una componente erotica.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 502: «e delle dette oppenioni, i' libro ch'ì' ò detto, no' si disfinisce, e dice così: che dà sentenza, 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».

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

E lo esempro abbiamo da Davit re e profeta; che, dappoi che gli fu perdonato il peccato, avea la grazia di Dio, e fu vincitore e sconfisse Faron, lo quale avea trenta cotanti gente di lui; e però parla bene l'Apóstolo quando dice, che incontra a Dio neuno puote risistere⁴⁰⁸.

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»⁴⁰⁹. 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 communalmente vivettono gli altri cavalieri, egli s'averebbe fatto temere a tutte maniere di gente. E di ciò vi do uno piccolo esempro: 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 vertù, della sua morte fu un grandissimo danno⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ *Tavola Ritonda*, pp. 502-503.

⁴⁰⁹ *Questioni filosofiche in volgare mediano dei primi del Trecento*, ed. F. Geymonat, II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, 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.

⁴¹⁰ *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 503.

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

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. La prima fu perchè Tristano morì giovane cavaliere: che lo di ch'egli fue ferito, sì 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 sarebbono 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 mantenea⁴¹¹.

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 insomma come gli elenchi delle *res* e delle *quaestiones* coinvolte 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

⁴¹¹ *Ivi*, § CXXVII, p. 497.

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 quantificato⁴¹². 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.

2.3. 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 Trecento⁴¹³; aperta la strada dalle sperimentazioni dantesche sul significante, tale predisposizione si riscontra specialmente nell'ambito della novellistica. Anche la *Tavola Ritonda* trattiene il riflesso degli orientamenti contemporanei: l'indagine sull'onomastica e la toponomastica 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 futuro⁴¹⁴. Il compilatore toscano, infatti, è un vero e proprio onomaturgo e quello dei nomi è uno dei campi nei quali si concede più innovazioni.

⁴¹² Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

⁴¹³ 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.

⁴¹⁴ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani cit.*, pp. 139-140.

I nomi, specialmente quando “parlanti”, adempiono a diverse funzioni: rappresentano tessere fondamentali nella creazione dell’atmo-sfera 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 costituisce inoltre 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.

Nella *Tavola Ritonda* si riscontra una lussureggiante proliferazione di nomi, molto più numerosi di quelli, spesso estremamente generici, che si potevano leggere nel *Tristan en prose*. 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, Lossanna, 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 distraica 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 per esempio inserire un personaggio del tutto secondario, uno dei tanti cavalieri posti a guardia di un ponte, che non a caso si chiama Euputtalegge⁴¹⁵. 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 latina. Altro ricordo di un *roman antique* è il nome della pianura di Bucifalas⁴¹⁶, 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 Lucano⁴¹⁷) 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). Allo stesso modo potrebbe dipendere da una reminiscenza dantesca (*Paradiso*, VI, vv. 13-18) la menzione di Papa Agabito⁴¹⁸, che la *Tavola Ritonda* descrive nell'atto di concedere l'indulgenza a chi pregherà per la salvezza di Tristano e Isotta, peccatori incolpevoli «per opera d'incantamento, e no' per altra malvagia volontà»⁴¹⁹.

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

⁴¹⁵ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 217.

⁴¹⁶ *Tavola Ritonda*, § CI, p. 402, e § CII, p. 403.

⁴¹⁷ *Ivi*, § LXXIV, p. 271.

⁴¹⁸ *Ivi*, § CXXXIII, p. 514.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

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, con antitesi etimologica, Allegreno⁴²⁰, quasi a ricordare a Tristano di essere stato la causa della morte della madre.

Se all'imposizione del nome Tristano non potrà sfuggire, la *Tavola Ritonda* immagina però che egli 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 faceva cavaliere. E però Tristano amava tanto sua cavalleria, ch'egli s'appellava di Cornovaglia, perchè quivi egli era statovi fatto cavaliere⁴²¹.

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

A vous Tristan, ki par prouheche
Et par vostre grant hardieche
Ostastes ja du grant servage

⁴²⁰ *Ivi*, § XIV, p. 48.

⁴²¹ *Ivi*, § XXX, p. 111.

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!⁴²²

Gli esempi tratti dal *Tristan en prose* potrebbero essere molto numerosi⁴²³, 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 jete de mortel peril et de pardurable honte. Ne onques a jour de ma vie ne poi courtoisie trouver en Cornuaille⁴²⁴.

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.

⁴²² *Le Roman de Tristan en prose* [V.II], ed. J.-Cl. Faucon, *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai «Vair 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.

⁴²³ E per questi rimando a F. Plet-Nicolas, *La création* cit., pp. 326-328 e pp. 449-450.

⁴²⁴ *Tristan en prose*, V.II/4, § 228, pp. 326-327.

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 Cornovaglia⁴²⁵.

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 avventura⁴²⁶, 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»⁴²⁷. Quando poi 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 mondo⁴²⁸.

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 meretrici⁴²⁹.

⁴²⁵ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 216.

⁴²⁶ 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.

⁴²⁷ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 215.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 220.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 217.

Ragionamento che il compilatore attribuisce a Chieso, ma che qualche episodio prima aveva egli stesso formulato per commentare la sequenza del corno incantato⁴³⁰, 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*⁴³¹, 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 rimaso per quella cagione: ma la volontà aveano non di meno 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, avarissimi⁴³².

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 maschile⁴³³.

⁴³⁰ *Tristan en prose*, Curtis II, § 529.

⁴³¹ Robert Biket, *Il corno magico*, ed. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

⁴³² *Tavola Ritonda*, § XLIII, p. 159.

⁴³³ 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 che gli consentirebbe di conoscere la fedeltà di Clarice, rinunciando così,

Nel nome può essere insomma racchiuso il destino di un personaggio, poiché in esso il Medioevo vede lo scrigno che ne suggella e custodisce l'identità, oppure può essere al centro delle forze centrifughe che riscrivono il testo, delle quali rappresenta una spia rivelatrice. 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 vagheggia la Francia senza mai dimenticare il pubblico toscano al quale si rivolge.

2.3.1. Il mito di Medea nella *Tavola Ritonda*. Un'onomastica che disegna nuove genealogie

Nella sua capacità di coinvolgere in modo generalizzato la semantica dell'intero codice narrativo, la presenza di un nome eccellente, posto a contatto con un retroterra enciclopedico, può 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. È il caso, nella *Tavola Ritonda*, della singolare rubrica genealogica che figura al § LXXIX, incasellato all'interno 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 cosie 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 Femminoro, capo e membro di lussuria⁴³⁴.

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")» (P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876, p. 573).

⁴³⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 292.

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 all'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»⁴³⁵. 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 questa apertura agli echi 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, alla quale egli si dedica in un suo palazzo, «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 continuamente trovavi acconcio da potere schermire e da giostrare, e da leggiere di belle storie, romane e troiane»⁴³⁶. Si tratta di un'educazione letteraria che non deve stupire e che risulta perfettamente in linea con quella dei lettori toscani della *Tavola Ritonda*, se è vero, come sottolinea F. Cardini, 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»⁴³⁷.

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: Tessina, al centro di una faida familiare; la bella Largina, la «più disonesta

⁴³⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 292, nota 2.

⁴³⁶ *Ivi*, § XXV, p. 93.

⁴³⁷ F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., p. 77.

dama del mondo»⁴³⁸, colpevole di non aver dato un padre al proprio figlio, il cavaliere Suziano Cuore ardito; la madre di Tessina, che spinge il futuro genero a commettere un fratricidio⁴³⁹; madonna Lonnanna della Torre Antica, capace con le sue arti seduttive di far capitolare Dinadano; la dama del Castello Crudele, che «non si voleva obri-gare per sempre mai, e voleva ogn'anno a suo diletto tramutare uno cavaliere»⁴⁴⁰. L'esemplarità della menzione di Medea sembra quindi costituire uno dei possibili approdi paradigmatici della linea di episodi dedicata ai temi della vendetta e dell'onore (§§ LXXVII-LXXIX) che la *Tavola Ritonda* costruisce per un lungo tratto. La presenza di Medea sembra essere consapevolmente motivata dalla conoscenza del ruolo e della funzione che il Medioevo le attribuisce.

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 degli aspetti più significativi riguarda senz'altro l'uccisione dei figli avuti da Giasone, causata dall'abbandono da parte dell'eroe⁴⁴¹, e che Medea gli infligge come la più crudele delle punizioni, in quanto 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 – 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

⁴³⁸ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, p. 281.

⁴³⁹ *Ivi*, § LXXVII, p. 283.

⁴⁴⁰ *Ivi*, § LXXVIII, p. 292.

⁴⁴¹ 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.

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.

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 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»⁴⁴². 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*

⁴⁴² P. Caraffi, *Figure femminili del sapere* cit., p. 40.

super natura feminarum (XII secolo), che ha 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 Salomone 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]ja 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] qì digame, ela que vìa prese.
 Voi qe leçé 'ste scrite, en celato e en palese
 vardaive da le femene, q'ele son vaire e grise⁴⁴³.

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*. 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, molto vicina a figure assimilabili alla Semiramide dantesca. Non si può infatti escludere l'ipotesi che l'inserimento di Medea tra le discendenti del regno femminoro 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,

⁴⁴³ *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 521-555 (*ivi*, p. 528).

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. 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. È proprio sull'isola di Lemno che approdano gli Argonauti.

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 il caso di Medea a quello 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 proposero. Per lo quale, sentendo i[l] re della detta isola la notte che ciò si faceva il lamento e 'l pianto che de' suoi medesimi ciascuna faceva, 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, incontanente si dovesse partire, però che a lei il cuore non sofferrà come all'altre d'ucciderlo: per la qual partita, l'altre da lei in cotal modo riceverterò 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 concede⁴⁴⁴.

Risulta dunque chiaro che nella memoria del compilatore della *Tavola Ritonda* i ricordi dei miti di Ipsipile e di Medea potevano 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 sedea»). Pentesilea è appunto regina delle Amazzoni, «reina de[l] regno femminoro, la

⁴⁴⁴ Iacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, ed. S. Bellomo, Padova, Editrice Antenore, 1990, pp. 159-160.

quale essendo con grande cavalleria di donne in aiuto de' Troiani venuta, da' Greci finalmente fu morta»⁴⁴⁵. 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 Polidori⁴⁴⁶, presenta, per il nome della regina Calistra, la variante Talistre. Questo nome ricorda molto da vicino quello di un'altra regina riconducibile al regno femminoro, 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 femminoro, la quale venia a lui con trecento donzelle per cagione d'aver figliuoli di lui⁴⁴⁷.

Si è citato un esempio italiano, ma bisogna ricordare che Talestri figura anche nel *Libro de Alexandre*, dove si narra dell'incontro di Alessandro Magno con un'Amazzone, la regina Talestris⁴⁴⁸. È la stessa regina a proporre ad Alessandro di congiungersi con lei nella certezza

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 104.

⁴⁴⁶ *Tavola Ritonda*, p. 292.

⁴⁴⁷ Bono Giamboni, *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII*, ed. F. Tassi, Firenze, Baracchi, 1849, p. 170.

⁴⁴⁸ 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)».

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), 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 combatteo»). 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»⁴⁴⁹. 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:

Questo Achile si foe fiolo de Pelleo e de Thite dea marina...Lo quale Achilles ad una scaramossa ancise in guaito Ettore figlolo del re Priamo de Troia e llo fradello de Paris e de Polissena. Inscendo un dì for di Troia Polissena e gran gente de' Troiani a far onore al corpo d'Ettore...e siando tregua di trimisi tra li Troiani e li Greci, Achilles andò a veder quel pianto, e vegendo Polissena cossì bella innamorò de lei: a la fine mandoli certi missi. Paris e la raina Ecuba madre d'Ettore, saputo tale innamoramento, mandolli a dire s'ello la volea per mugliare 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 figlolo del re Nestor, e andò da quella porta per vederla. Paris fo al tempio d'Apolin, ove dovea vegnere Achilles, armato con venti compagni; e quando Achilles e Antilogus, si li ancise⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ A. Martina, *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, p. 585.

⁴⁵⁰ Jacopo della Lana, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, ed. G. Biagi, I, Torino, UTET, 1924, p. 150.

Sempre ad Achille potrebbe ricollegarsi anche la menzione di *Bresenda*, se considerassimo questa presenza onomastica come una variante del nome di Briseide/Briseida. 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. Nel *Roman de Troie* (1155-1160), Benoît de Sainte-Maure riscrive il personaggio omerico ponendo Briseida al centro di un triangolo amoroso, divisa tra Troilus e Diomedes, e rendendola così l'emblema dell'infedeltà e della mutevolezza femminile⁴⁵¹, immagine che avrà ampia diffusione in Italia attraverso le traduzioni del filone troiano e sarà poi all'origine delle riscritture di Boccaccio e della Criseyde di Chaucer.

Sembra dunque fare da sfondo all'insieme di presenze nella piccola sequenza della *Tavola Ritonda* il ricordo del mito delle Amazzoni: a questo regno 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»⁴⁵². 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 amanti⁴⁵³. Didone è una figura mitica il cui ricordo agisce in modo esplicito anche nel *Tristan en prose* prima e nella *Tavola Ritonda* poi, come

⁴⁵¹ Cfr. D. Kelly, *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure's Troie*, in «Romance Philology», 48, 1995, p. 221-241.

⁴⁵² *Tavola Ritonda*, § LXXIX, p. 294.

⁴⁵³ È lo stesso Macrobio nei *Saturnalia* (V, 17, 4) a suggerire che, per la creazione del personaggio di Didone nel IV libro dell'*Eneide*, Virgilio abbia preso apertamente a modello il IV libro delle *Argonautiche* di Apollonio, dove si racconta della passione di Medea per Giasone: «non de unius racemis vindemiam sibi fecit, sed bene in rem suam vertit quidquid ubicumque invenit imitandum; adeo ut de Argonauticorum quarto quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit, ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medae circa Iasonem transferendo» (Macrobio Teodosio, *I Saturnali*, ed. N. Marinone, Torino, Utet, 1967, pp. 610-611). Cfr. R. Morse, *The Medieval Medea* cit., pp. 38-45.

conseguenza della riproposizione del modello francese, soprattutto nel personaggio di Belide (Bellices nella *Tavola Ritonda*)⁴⁵⁴ 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, Tessina⁴⁵⁵, dama tanto bella da risvegliare 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

⁴⁵⁴ *Tavola Ritonda*, §§ XV-XVI.

⁴⁵⁵ 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.

comandamento che ha ricevuto gli impone di non poter giostrare più di una volta per ogni cavaliere che incontra. Tristano chiede allora che il gigante 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 disonesta dama del mondo. E per tale via e modo, donòe due ricche cittadi; ciò furono Tarsena e Latinale: e l'una si ebbe lo re Scalabrino, e l'altra si 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 done-ròe lo mio amore o a moglie o a druda -⁴⁵⁶.

Ecco un altro esempio di "ipertrofia onomastica" della *Tavola Ritonda*; l'esercizio di designazione nominale consente di tratteggiare una travagliata storia familiare. La madre di Suziano (Ossenam Cuer Hardi nel *Tristan en prose*), Largina, è, al pari dell'immagine delle donne lussuose del regno Femminoro, la *più disonesta dama del mondo*, mentre nel toponimo di Latinale (che nel Senese è però Vatinale⁴⁵⁷) è facile ravvisare un sapore di latinità. In merito alle origini del gigante, nel *Tristan en prose*⁴⁵⁸ si legge solo che è cresciuto alla corte di Artù, che è stato ordinato cavaliere nel giorno della Pentecoste e che ha quindi goduto del privilegio di sedere in uno dei prestigiosi seggi della Tavola

⁴⁵⁶ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, pp. 281-282.

⁴⁵⁷ *Ivi*, nota 2.

⁴⁵⁸ *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.

Rotonda, preludio alla partecipazione alla ricerca del Graal⁴⁵⁹. 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 a uno specifico lignaggio, il compilatore toscano si sente libero di inserirsi per ipotizzare un’origine infamante: Suziano non sa infatti, a causa della condotta immorale della madre, chi, tra Scalabrino e l’Amorotto di Lestenois, sia veramente suo padre. La riscrittura è orientata in una direzione misogina, campo semantico che viene “attivato” dalla presenza, 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»⁴⁶⁰; «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»⁴⁶¹).

Un altro personaggio femminile che viene attirato all’interno di questa sezione “femminile” è la madre di Tessina che chiede al cavaliere Pinabello, 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. Quando Tessina, ormai coinvolta nella faida, chiederà protezione dai fratelli di Pinabello che vorrebbero a loro volta ucciderla, sarà solo Tristano a dimostrarsi disponibile, mentre Dinadano, solo nella *Tavola Ritonda*, con il suo solito linguaggio molto colorito, non comprendendo che Tessina sia in realtà vittima della madre, si stupisce della disponibilità dell’amico verso la fanciulla: «come difendete voi questa meretrice, la quale è ista’ cagione di tanto male? Degna cosa è ched ella ne sia di ciò diserta»⁴⁶².

Un altro interessante modello di donna, (apparentemente) contro parte esemplare delle disoneste dame appena incontrate, Largina e la

⁴⁵⁹ *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».

⁴⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXV, p. 273.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 274.

⁴⁶² *Ivi*, § LXXVII, p. 285.

madre di Tessina, è il personaggio di madonna Losanna della Torre Antica. Losanna è, infatti, l'unica donna che nel *Tristan en prose* sia stata in grado di far capitolare l'imprendibile Dinadano; la fisionomia di questo personaggio è costruito, molto 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. 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*⁴⁶³, 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 aveva 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'impacciase. Imperò non mente il proverbio, il quale dice che non si truova tanto freddo ferro, che, appressandolo al fuoco, non diventi caldo: e cosíe Dinadano, ch'era freddo e disamorato, appressandosi alla dama, ch'era bella e onesta e calda d'amore, sí lo prese dello amore suo.

⁴⁶³ *Tristan en prose*, V.I/1, § 28, p. 113-114.

Chè sappiate, che non è niuna cosa che tanto piaccia allo liale e al verace amante e che più muova ad amare altrui, quanto fae l'onestade della persona, parlando temporalmente e spiritualmente⁴⁶⁴.

L'ineluttabilità del sentimento amoroso, l'impossibilità di sottrarsi alla passione dei sensi si coniuga con la consueta ironia con cui 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. Attratto da una dama che 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 s'è giura di non portare già mai amore nè a dama nè a donzella, e di non difenderne giammai niuna, nè a torto nè a ragione⁴⁶⁵»). 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.

Infine, nell'episodio del Castello Crudele, appartenente sempre a questa sezione della *Tavola Ritonda*⁴⁶⁶, la manipolazione del testo francese è nuovamente funzionale all'entrata in scena di un'altra dama, che si aggiunge alla galleria di ritratti femminili negativi approntata dal testo toscano. 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 Amorotto 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.

⁴⁶⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXVII, pp. 285-286.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 286.

⁴⁶⁶ *Ivi*, § LXXVIII. Anche il corrispondente francese di questo episodio si trova solo nella V.I del *Tristan en prose* (§§ 37 e ss.).

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 così 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 tocca⁴⁶⁷.

Come si vede, la dama del Castello Crudele, nella versione italiana, diventa una mantide che, stanca degli innumerevoli *vagheggiatori*, decide di imporre un'usanza 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 diversi⁴⁶⁸. È chiaro che siamo nuovamente nel dominio della sfrenata lussuria.

Risulta così motivata nell'economia narrativa della *Tavola Ritonda* l'immissione del Regno Femminoro di Medea e delle sue sorelle Lavinia, 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 del tutto inspiegabile, tanto da spingerlo ad interpretarla come un'esteriore e un po' pedante ostentazione di conoscenze mitologiche.

Inoltre, 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, filtrato probabilmente anche attraverso la lezione dantesca della *Commedia*.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 289-290.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 292: «non voleva che niuna persona v'arrivasse che le portasse veruna ambasciata di marito; imperò ch'ella non si voleva obligare per sempre mai, e voleva ogn'anno a suo diletto tramutare uno cavaliere».

Agli uomini che hanno la sventura di incontrare questa donne dotate di un immenso potere, maghe incantatrici, *femmes fatales* o vere e proprie assassine, 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.

2.4. 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. La critica ha ricostruito la composizione del pubblico della *Tavola*, ipotizzando, principalmente sulla base della fisionomia dei manoscritti e delle relative note di possesso, che fosse costituito in massima parte da borghesi, mercanti e banchieri. È d'obbligo sottolineare che questa "medietà" dell'uditorio non implica necessariamente una stima al ribasso delle aspettative riposte dal fruitore nei confronti del rimaneggiamento che gli è destinato, e delle quali il compilatore si fa interprete. 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»⁴⁶⁹. Opere come (pur nella sua modestia) lo *Zibaldone da Canal*, per restare in ambito pseudotristaniano, o come le cosiddette "ricordanze" mercantesche 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 e pubblici si fondono in una visione della vita non scevra da preoccupazioni morali, che in parte vengono arginate cercando la conferma della bontà della propria condotta nell'eredità morale dei pensatori dell'antichità, spesso diffuso in forma gnomica. Scrive Paolo da Certaldo nel suo *Libro di buoni costumi*:

⁴⁶⁹ 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.

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 iscienzia 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 impari⁴⁷⁰.

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, [...] aumenta progressivamente di importanza con il progressivo aumentare della corrispondenza dei mercanti»⁴⁷¹.

Non ultimo viene il bagaglio umanistico, perché in esso è la fucina dei modelli di comportamento ai quali le nascenti forze sociali desiderano allinearsi. È vero che nella mentalità comunale poteva trovare posto un atteggiamento di beffarda canzonatura verso il ciclo bretone⁴⁷², «ironica pietra di paragone rispetto a quel che la cavalleria si diceva "divenuta" (il solito *topos* della corruzione delle istituzioni) nelle mani dei

⁴⁷⁰ Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Le Monnier, 1945, pp. 58-59.

⁴⁷¹ J. Fried, *Il mercante e la scienza* cit., p. 25.

⁴⁷² F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., p. 86: «dal punto di vista etico e, forse più ancora, etopoietico, 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».

mercanti e dei banchieri»⁴⁷³. In un contesto come quello delle città comunali toscane, in cui 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), è piuttosto facile essere sedotti dal mito letterario della cavalleria e declinarlo poi sul versante etico, 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".

2.4.1. *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 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 grazia⁴⁷⁴.

Nel dipingere ciò che un mercante dovrebbe essere, Pucci fa trasparire in filigrana come questa figura venisse spesso interpretata dalla società comunale, non troppo trasparente e onesta nei traffici, non

⁴⁷³ *Ivi*, p. 87.

⁴⁷⁴ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, ed. A. Varvaro, Palermo, Presso l'Accademia, 1957, § XXXVII, p. 262.

sempre caritatevole e neanche troppo devota. Lo stesso disagio di fronte alla possibilità di una sovrapposizione del mestiere di mercante con gli obblighi morali 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 cavalleresco⁴⁷⁵. Nel *Tristan en prose*⁴⁷⁶, la scena dell'investitura di Tristano, avvenuta in seguito alla sua richiesta di essere fatto cavaliere per poter sfidare l'Amoroldo di Irlanda che chiedeva 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 Cornoaille⁴⁷⁷.

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

⁴⁷⁵ 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 Comuni*, 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).

⁴⁷⁶ 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.

⁴⁷⁷ *Tristan en prose*, Curtis I, § 292, p. 149.

sarebbe un cavaliere d'arme: «cavalieri d'arme son quelli che nel principio delle battaglie o nelle battaglie si fanno cavalieri»⁴⁷⁸. 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 sacramento, 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 torto⁴⁷⁹.

Sì come era usanza di fare: la *Tavola Ritonda* esplora e documenta il rituale dell'addobbamento in tutte le sue singole componenti: «veglia d'armi; bagno, preso in pubblico; giuramento; assunzione della spada 'gotata'»⁴⁸⁰. Tristano prende così *lo giuogo*⁴⁸¹ e *lo nome della cavalleria*: Polidori non manca di sottolineare come i diversi manoscritti offrano sia la variante 'giogo' che quella 'giuoco' (si veda per esempio il ms. Fi, BML, 44, 25, c. 6r), e non sarà forse dovuta al caso l'ambiguità paronomastica nel riferirsi ad una missione come quella cavalleresca che nella società comunale ha

⁴⁷⁸ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella CLIII, p. 489.

⁴⁷⁹ *Tavola Ritonda*, § XVII, pp. 66-67.

⁴⁸⁰ 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'addobbamento 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).

⁴⁸¹ 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.

anche una forte componente ludica. I *ludi* cavallereschi che venivano organizzati nelle città, esplicite forme di esibizionismo da parte del ceto dirigente comunale, trasformavano infatti i rituali della società cortese, la caccia, il ballo, la giostra in competizioni a carattere sportivo⁴⁸².

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*, [...] legittimato dai cantari epici e dai romanzi d'avventura»⁴⁸³. Ma soprattutto colpisce che Tristano, per essere cavaliere, debba rinunciare apertamente a ogni «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 veggio 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 legio a dare consigli, senza andare avvocatore a' palagi de' rettori. Ecco bello esercizio 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!⁴⁸⁴

⁴⁸² L. Ricciardi, *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.

⁴⁸³ F. Cardini, *L'autunno del medioevo fiorentino* cit., p. 516.

⁴⁸⁴ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella CLIII, pp. 489-490.

La *cacaleria*, efficace neologismo creato da Sacchetti, è tutto il contrario della nobiltà d'estrazione e d'animo che ci si aspetterebbe da un cavaliere⁴⁸⁵. Questa distinzione tra arte militare e arte mercantile era dunque percepito in modo abbastanza netto, e soprattutto assume forme chiaramente spregiative nei confronti dell'arte mercantile, come si può evincere anche 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, tirarono 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 ogni uomo il pensi, quello che ha a fare la mercatanzia o l'arte meccanica con la industria militare⁴⁸⁶.

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 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

⁴⁸⁵ 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».

⁴⁸⁶ Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella XLI, p. 131.

la rappresentazione offerta dalla *Tavola Ritonda* del ritiro dalla vita cavalleresca di un cavaliere della vecchia generazione⁴⁸⁷. 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 Leonis⁴⁸⁸.

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, quella stessa vanità che Dante rimprovera alla Firenze corrotta dei suoi tempi. Alla perfetta circolarità della Tavola alla quale siedono i 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

⁴⁸⁷ *Tavola Ritonda*, §§ LXXXV-LXXXVI, pp. 317-324. Cfr. *Tristan en prose*, V.I/5, §§ 45-47.

⁴⁸⁸ *Tavola Ritonda*, § LXXXVI, pp. 322-323.

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»⁴⁸⁹, 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 giovene 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»⁴⁹⁰.

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 cavalleria»⁴⁹¹. Si comincia a insinuare nella *Tavola Ritonda* l'immagine della degenerazione della cavalleria, che condurrà 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, perché come ricorda anche l'estensore italiano delle *Questioni filosofiche* nell'oziare «in tanto il diavolo prende arme e potenza sopra dell'uomo»⁴⁹². 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'agiatezza, alle ricchezze smisurate, la fine della cavalleria errante.

⁴⁸⁹ 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).

⁴⁹⁰ *Tristano Palatino*, p. 221.

⁴⁹¹ *Tavola Ritonda*, § XCI, p. 347.

⁴⁹² *Questioni filosofiche*, II, p. 197.

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 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 voleva 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'altrui⁴⁹³.

Dietro la passione smisurata per «moneta o palagio o castello»⁴⁹⁴, 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*⁴⁹⁵.

⁴⁹³ *Tavola Ritonda*, § CXXXVIII, pp. 524-525.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ 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: «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

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 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 propietà, sì 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 fedele⁴⁹⁶.

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 più avanti di soffermarsi

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».

⁴⁹⁶ *Tavola Ritonda*, § CXLIII, p. 536.

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 faceva fare molte castella d'intorno⁴⁹⁷.

Come sempre attento al dato reale, il Lancillotto italiano richiama nuova popolazione verso la città di recente fondazione attraverso l'instaurazione di un regime di fiscalità decisamente appetibile, impostato su una totale esenzione dal versamento delle entrate fiscali ordinarie, dazi e gabelle. 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 («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.

Anche altrove nel testo, il compilatore della *Tavola Ritonda* fa di Lancillotto l'emblema del buon signore, attento alle esigenze pratiche

⁴⁹⁷ *Ivi*, § CXLI, p. 532.

della gestione del potere feudale, e del cavaliere errante esperto del mondo, che, nei suoi continui spostamenti, non può non possedere una sicura padronanza delle lingue straniere. Molto interessante è infatti il comportamento di Lancillotto in apertura di libro⁴⁹⁸, quando la *Tavola Ritonda* ne presenta le avventure 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 modificata radicalmente. Fortezza inespugnabile «intorniata di dodici torri d'ariento, fatta per arte magica e per nigromanzia»⁴⁹⁹, la Dolorosa Guardia appartiene a Federiel, un *fellone Saracino*, discendente da una famiglia di giganti. Lo sfarzoso e opulento castello saraceno, fatto d'oro, d'argento, diamanti e zaffiri, è 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 cavaliere errante, assalta da solo la rocca, riuscendo 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, che voi andiate al vostro signore, e diteli che alla porta si è un cavaliere errante, el quale vi vorria parlare»⁵⁰⁰.

Bastano poche frasi in questa lingua d'invenzione, suggestiva nella musicalità ritmata quasi da formula magica, per caratterizzare il personaggio di Lancillotto in questa versione inedita di cavaliere poliglotta. Si noti peraltro 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 trova perfettamente a proprio agio nel parlare la lingua

⁴⁹⁸ *Ivi*, § VII, pp. 21-27.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 22.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 23.

dello straniero. Il vezzo di riportare le parole pronunciate risponde principalmente a un'esigenza mimetica – non è importante capire cosa viene esattamente detto, quanto piuttosto rendere l'atmosfera e il colore della scena – ma anche a impostare la dimensione del gioco linguistico attraverso il ricorso all'ironia.

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 Lancillotto 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 ⁵⁰¹.

La perifrasi, *il più sicuro luogo che ci sia*, che il castellano 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 e a regalare al lettore questo intermezzo scherzoso.

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 sottolineare come questo manoscritto, datato 1446, sia un testimone unico nel panorama della tradizione tristaniana in Italia, anche, ma non solo, 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 32⁵⁰². Siamo nella sezione in cui

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² L'intero manoscritto è visionabile sul sito della BNC di Firenze. URL: http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm.

il re Marco domanda a Tristano di partire alla volta dell'Irlanda per chiedere la mano di Isotta la Bionda⁵⁰³. 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 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 prima. 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 metfno 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 si vòle che me acompagnadi 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 si ve inprometo che a voi non serà bisogno tirare fora spada di lo fodro, che tute le aventure che a le mane ne venerano si 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 grandamento, e dicevano tuti comunamente che lo re li mandava più tosto per morire cha per volontà che avese de la bela Ysolta la Bionda, e diceno che per nula cosa dillo mondo non ci voleano andare⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Cfr. *Tavola Ritonda*, § XXVI, pp. 97-98.

⁵⁰⁴ *Tristano Palatino*, p. 174.

E infatti la carta 31v 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 abandonar 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 apparecchiati 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 morire e ciaschuno per sì andaveno denzanzi 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 contentava⁵⁰⁵.

Sul recto della carta 32 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. 32v), 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:

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

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 morire⁵⁰⁶.

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 *avventura*, 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* ridefinisce, ampliandoli, i confini del campo semantico 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 conferendogli un'accezione domestica e casalinga. Egli declina insomma, in senso pienamente piccolo 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 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

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

assedi interminabili, sempre esposta al rischio di carestie, epidemie e violenze, e sottomessa al volere, anche quando arbitrario e irresponsabile, del signore di turno. Di questi racconti traboccano gli annali e le cronache cittadine. D'altra parte la dicotomia tra il re Marco e Tristano non fa 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.

2.4.2. *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 francescanesimo⁵⁰⁷: 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 («e voleva essere cavaliere e non re, acciò che altri avesse materia di più arditamente comandargli, e aoepare a sua cavalleria»⁵⁰⁸), 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 *mercantantia* e della famiglia»⁵⁰⁹.

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* anche 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 dal padre, il re Meliadus. Nella *Tavola Ritonda*, infatti, Meliadus, già sovrano del regno del Leonois, si rifiuta per lungo tempo

⁵⁰⁷ Anche altre riscritture arturiane sono state lette in chiave francescana, come la versione catalana della *Queste*. Cfr. Miquel Adroher, *La Stòria del Sant Grasal, version franciscaine de la Queste del Saint Graal*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 50, 2005, pp. 77-120.

⁵⁰⁸ *Tavola Ritonda*, § XXXIII, p. 118.

⁵⁰⁹ M.-J. Heijkant, «*E re' non è altro a dire...*», cit., pp. 217-218.

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 forza»⁵¹⁰.

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»⁵¹¹; lo stesso Seneca avverte: «la femina è duca de' mali, artefice di malvagità, assediatrice degl'animi»⁵¹²) 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»⁵¹³.

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 contrarre matrimonio per ovvie ragioni politiche («per meglio confermare nostra pace»⁵¹⁴) e per poter avere degli eredi che gli garantiscano la prosecuzione del lignaggio. Di fronte all'invito del sovrano, Meliadus replica: «Sire, sappiate che io ero fermo di non prendare 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»⁵¹⁵.

⁵¹⁰ *Tavola Ritonda*, § V, p. 12.

⁵¹¹ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 209.

⁵¹² *Ivi*, p. 214.

⁵¹³ *Ivi*, p. 218.

⁵¹⁴ *Tavola Ritonda*, § X, p. 32.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

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 l'impresa del Sacro Vassoio 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 totale e incondizionata 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»⁵¹⁶. 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 mendicanti⁵¹⁷. Un episodio significativo della messa a confronto tra il prototipo del cavaliere monaco e di quello del cavaliere villano⁵¹⁸ 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»⁵¹⁹. Se già la stratificazione dell'abbigliamento, con

⁵¹⁶ F. Cardini, *Modelli eremitici e avventure cavalleresca*, in Id., *L'acciar cit.*, pp. 157-171 (*ivi*, p. 158).

⁵¹⁷ 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.

⁵¹⁸ 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.

⁵¹⁹ *Tavola Ritonda*, § LXXXIX, p. 340.

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 *militēs*.

Lancillotto, che viaggia in incognito, colpito dalla bellezza della dama, rivolge a Tristano 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, 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 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 verbale, il finto monaco-Tristano risponde con garbo, sottolineando di disporre del pieno controllo della situazione: «Cavaliere, andate a vostro cammino; ch'è chi me la togliesse, avrebbe più forza di me»⁵²⁰.

Il secondo assalto verbale si sposta dall'argomentazione intorno alla bellezza della dama alla considerazione dell'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; ch'è, perchè voi abbiate la forza e siate bene intagliato di vostre membra, voi non areste la maestrìa nè lo ardire del combattere»⁵²¹.

Lancillotto sta qui difendendo la propria categoria: poiché il mondo della cavalleria non si appiattisce al semplice esercizio della forza bruta, non è sufficiente possederla 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 *maestrìa*) così come una forte vocazione allo sprezzo del pericolo (*lo ardire del combattere*). Ciò che Lancillotto si dimentica di sottolineare – e proprio perché nello svolgersi dell'episodio

⁵²⁰ *Ivi*, p. 341.

⁵²¹ *Ibidem*.

non si atterrà a questo fondamentale vincolo arturiano – 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.

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'ubedienza della regola, voi cavalieri ci tenete a troppo vili: ma questa cappa non ci toglie però la forza nè lo ardire del cuore»⁵²². Tristano allude forse a quegli ordini clericali di monaci armati che, avvezzi alla *pugna spiritualis*⁵²³, non si sottraggono alla battaglia vera e propria 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 infatti che nella scena precedente a questa, Tristano aveva sfruttato proprio un travestimento da monaco per potersi infilare nel letto di Isotta, al momento del suo ritorno in Cornovaglia («e tanto adoperò, che Tristano andò a lei in guisa d'uno sacerdote il quale l'andasse a vicitare»⁵²⁴). A breve distanza quindi, Tristano si serve nuovamente 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»⁵²⁵ 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. 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»⁵²⁶.

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 prova 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

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ F. Cardini, *Modelli eremitici* cit., p. 159.

⁵²⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXXVIII, p. 337.

⁵²⁵ *Ivi*, § LXXXIX, p. 341.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 342.

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 condizione 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 soverchio ti parrà⁵²⁷.

Il narratore sottolinea come lo stesso Lancillotto 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»,⁵²⁸). La figura del cavaliere villano incarnata da Lancillotto agisce dunque in risposta a un principio di puro piacere: è esattamente questa la follia della ragione dalla quale rifugge il cavaliere 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 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 argoglio 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

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 343.

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 -.⁵²⁹

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, ironicamente, che neanche lo stesso Lancillotto sarebbe tanto sbruffone.

Dal canto suo, Lancillotto, per nulla intimorito dal richiamo alla propria identità, conduce il suo ultimo assalto verbale svelando apertamente le proprie intenzioni: «Servigiale di Dio, la coscienza mi riprende di farvi villania; ma troppo più mi costringe l'animo d' avere cotesta bella dama»⁵³⁰. 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. Se l'anticortesìa 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 Galvano⁵³¹.

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 s'è vi disfido»⁵³². 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, l'opposizione cortesia e villania) vengono lasciate completamente irrisolte. Alla scoperta che a macchiarsi di una tale villania sia stato proprio Lancillotto non segue alcuna manifestazione di stupore da parte di Tristano e Isotta. È come se, in questo gioco di maschere, i personaggi

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ 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.

⁵³² *Tavola Ritonda*, § LXXXIX, p. 343.

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 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, qui condotta attraverso la probabile allusione alla moda dei *débats du clerc et du chevalier*⁵³³. 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»⁵³⁴. 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 quadro per poter comprendere in maniera più articolata il significato dell'episodio. Il racconto del travestimento di Tristano da monaco narrato nella *Tavola Ritonda*⁵³⁵, che pure è assente nel *Tristan en prose* così come negli altri *Tristani* italiani, non è però del tutto ignoto all'intertesto

⁵³³ Nel dibattito sul chierico e sul cavaliere, due dame, una amante di un chierico, l'altra di un cavaliere, discutono su quale dei due sia più degno di amore. Sull'argomento vedano C. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Âge*, Paris, Champion, 1911; rist. Genève, Slatkine Reprints, 1974; G. Tavani, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», 15, 1964, pp. 51-84; M.-G. Grossel, “Savoir aimer, savoir le dire”, notes sur les Débats du Clerc et du chevalier, in *Le Clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1995, pp. 278-293.

⁵³⁴ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 420.

⁵³⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXXVIII, p. 337: «e tanto adoperòe, che Tristano andòe a lei in guisa d'uno sacerdote il quale l'andasse a visitare».

tristaniano nel suo insieme. Esiste infatti un'opera, il *Tristan als Mönch*⁵³⁶, opera tedesca in versi scritta tra il 1210 e il 1260, che è incentrata proprio su questa variante della leggenda tristaniana. Non esiste naturalmente la possibilità di stabilire una dipendenza diretta tra la *Tavola Ritonda* e l'opera duecentesca⁵³⁷, 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.

2.4.3. *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, Dinadano⁵³⁸, che, con i suoi comportamenti e le sue riflessioni, sembra

⁵³⁶ *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 Türheim. On situe la création de l'œuvre entre 1210 et 1260». L'edizione più recente è quella curata da A. Classen (*Tristan als Mönch*, Greifswald, Reineke, 1994).

⁵³⁷ Cfr. M.-J. Heijkant, *Introduzione alla Tavola Ritonda* cit., p. 35.

⁵³⁸ Cfr. l'ampia bibliografia sul personaggio: 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 poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 163-177; 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

smentire la perentoria affermazione della loro reciproca irriducibilità. 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"»⁵³⁹. Cardini ritiene infatti che intendere semplicisticamente la filosofia di Dinadano come un «ragionare a livello di "ragione di mercatura"»⁵⁴⁰ non sia che un fraintendimento della complessità del personaggio, che non cessa mai, 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

Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne», 27, 1975, pp. 232-233; D. Hoffman, *Dinadan. 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* cit., pp. 81-84 e 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, *Dinadan en Italie*, in K. Busby (a cura di), *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 153-163; 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. Stoppino, «Lo più disamorato cavaliere del mondo»: *Dinadano 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.

⁵³⁹ F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri* cit., p. 109.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

letteratura cavalleresca, è ben rappresentato nel *Tristan en prose*⁵⁴¹ e, in particolare, degno di nota è il colloquio tra Isotta e Dinadano⁵⁴², 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.

Nel *Tristan en prose*, Tristano, sapendo che Dinadano, giunto alla Gioiosa Guardia, cerca albergo per la notte in un borgo vicino, invia uno dei suoi scudieri per proporgli di alloggiare al castello. Al contrario, nella *Tavola Ritonda*, è uno scudiero che 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 s'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 èe albergato nel borgo di fuore, e portava tali insegne⁵⁴³.

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

⁵⁴¹ Cfr. D. Demartini, *Miroir d’amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006.

⁵⁴² *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.

⁵⁴³ *Tavola Ritonda*, § XLIII, p. 357.

Tavola Ritonda, Tristano decide di nascondersi e di lasciare che Dinadano e Isotta intavolino un parlamento d'amore⁵⁴⁴. 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 a provocare Dinadano: dichiara di aver sentito raccontare grandi cose sul suo conto e rivela di essere rimasta colpita nell'apprendere le grandi cavallerie compiute in nome della dama da lui 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 sarà quella di dietro, che io giammai d'amore m'impaccerò⁵⁴⁵.

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 *potenza di vino* (che fa eco ad analoghe riflessioni che si potevano leggere nella sezione ritondiana dei vanti di Ferragunze⁵⁴⁶) appartengono invece esclusivamente alla *Tavola Ritonda*. Le argomentazioni di Dinadano si estendono ben presto a considerazioni sul valore della cavalleria in generale e sulla

⁵⁴⁴ *Tavola Ritonda*, § XCIII, pp. 357-358: «noi passeremo nell'altra sala di là, 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».

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 358.

⁵⁴⁶ *Ivi*, §§ X-XI.

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 torto⁵⁴⁷.

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 ad attendere a un compito che ritiene essere al di fuori della propria 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 moultres choses com sont li autres chevalier. Or donc madame, se dame meist son cuer par aucune aventure, ne cuidéz vos q'elle l'en retesast 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 amor⁵⁴⁸.

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 meriti che il lettore sa bene non corrispondere al vero («assai torti ò già fatti già tornare a ragione, e òe campate e difese a' miei di assai dame e damigelle»).

⁵⁴⁷ *Ivi*, § XCIII, p. 359.

⁵⁴⁸ *Tristan en prose*, V.I/3, § 56, p. 122.

Quando poi egli afferma «chè per altro non siamo noi cavalieri ar-ranti, 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.

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 grantment 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 paroles⁵⁴⁹.

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'esporgo, con la sua incauta richiesta, a un rischio sproporzionato («vos mal de mort me vouléz»).

⁵⁴⁹ *Ivi*, § 58, p. 125.

Nella *Tavola Ritonda*, la replica di Dinadano, pur mantenendo inalterata la sostanza del ragionamento, è polarizzata sul versante dell'“*utile*”:

Dama, dite ch'io combatta con altri per voi e in contro a uno pro' cavaliere? Dama, certo delle parole egli n'èe *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 sì n'òe spesse volte vergogna. Chè io sono *troppo caro costato* a chi m'æ allevato in questo mondo: *sicchè di me io non vorrei fare tale mercato, che mi tornasse danno*⁵⁵⁰.

I corsivi evidenziano 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 “ragione di mercatura” e la visione cristiana dell'esistenza»⁵⁵¹. 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»⁵⁵², o consiglia «abbi freno in tutti i tuoi fatti, però che “se viverai senza

⁵⁵⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 359. I corsivi sono miei.

⁵⁵¹ V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi, 1986, p. XXXII.

⁵⁵² Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, p. 62.

freno, ogni bene ti verrà meno”»⁵⁵³, 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»⁵⁵⁴, ritroviamo riassunta, 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 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. 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 vantî. Osservando la vicenda dalla prospettiva di Dinadano, invece, le obiezioni alle richieste 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 mettâmi alla morte per diliberare voi: ma non pensate ch’io sia già tanto folle; chè se io perdesse, a me sî sarebbe il *danno*, e a voi non sarebbe *uttulitate*⁵⁵⁵.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 230.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 78.

⁵⁵⁵ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 360.

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 compagno-naggio o con l'immagine di *vindex pauperum* che fa della cavalleria errante una vera e propria *militia Christi*.

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* del catalogo di cavalieri, ampiamente esplorato dalla *Tavola Ritonda*, che serve 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"⁵⁵⁶, 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 pericolo⁵⁵⁷, e cioè l'acquisizione di fama e onore.

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. Così Dinadano decide di non 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".

⁵⁵⁶ 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.

⁵⁵⁷ 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.

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 speranza⁵⁵⁸.

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). 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 inevitabilmente ambiguo. Se infatti in linea teorica, 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 a ottimizzare il proprio profitto.

Il grande motore che spinge 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»⁵⁵⁹, ma, «fermo di non *comperare* briga»⁵⁶⁰, 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»⁵⁶¹).

⁵⁵⁸ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 360.

⁵⁵⁹ *Tavola Ritonda*, § XCIII, p. 361.

⁵⁶⁰ *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».

⁵⁶¹ *Ibidem*.

E così, se il Bernabò del *Decameron* (II, 9) asseriva con forza «io son mercatante e non fisofolo»⁵⁶², al contrario il nostro Dinadano è insieme cavaliere e mercante, ma anche “filosofo”, perché la sua abilità con le parole e nella sottigliezza del ragionamento che gli viene riconosciuta apertamente anche dagli altri personaggi. 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. Oucqes mes en toute ma vie je n'oi chevalier de si bones paroles com il a»⁵⁶³. Le parole di Dinadano richiamano poi 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:

Chi in tale piacere s'impaccia, il corpo suo sì è vituperato e la *anima* è *dannata*: sicchè, tale *mercato* non faria 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 -⁵⁶⁴.

Il polittoto che si instaura a distanza tra la nozione “commerciale” di *danno* («Mala cosa la vergogna, ma il danno sarebbe peggio»⁵⁶⁵) 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.

⁵⁶² Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, ed. V. Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, II, 9, p. 157.

⁵⁶³ *Tristan en prose*, V.I/3, § 60, p. 130.

⁵⁶⁴ *Tavola Ritonda*, § XCIII, pp. 360-361.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 361.

A conclusione del parlamento d'amore, Isotta fa poi 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»⁵⁶⁶. 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 quattro 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 innamorato⁵⁶⁷. Dinadano accetta la sfida perché «avea allora grande orgoglio per la buona compagnia ch'egli sì sentia»⁵⁶⁸. 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»⁵⁶⁹. La prevedibilità meccanica degli irrazionali costumi cortesi induce Dinadano a immaginare, scherzosamente, di poter un giorno avvalersi di una sorta di "guardia del corpo", un cavaliere 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.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ Cfr. Löseth §§ 366, 368 e 370. *Tristan en prose* V.I/3, § 106 e segg.; *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, § 94 e segg. Le successive citazioni tratte da questo tomo saranno indicate nel seguente modo: *Tristan en prose*, V.II/5.

⁵⁶⁸ *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».

⁵⁶⁹ *Tristan en prose*, V.I/3, § 110, p. 172.

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, cosie 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, cosie cotesto elmo m'arebbe fatto rompere ogni ossa»⁵⁷⁰. 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 ciò 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 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 pentuto⁵⁷¹.

La critica verso la dama che lo costringe a esporsi al pericolo di morte per un inutile elmo si estende fino a portare Dinadano a esprimere compassione verso il re Marco (sistematicamente demonizzato dagli altri personaggi della *Tavola Ritonda*): Dinadano avvicina la condizione del sovrano di Cornovaglia a quella di un uomo sventurato, costretto a ricevere pesanti umiliazioni 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, e che dimostra la volontà di andare oltre la semplice trasformazione del personaggio in un mero *porte-parole* delle nuove istanze mercantili di una

⁵⁷⁰ *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 joir come j'ai fait!».

⁵⁷¹ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 366.

società borghese e comunale. 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, formulando un caustico e pungente giudizio in grado di coglierne le intime contraddizioni.

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 medesimo»⁵⁷². Dinadano replica rimproverando 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 persona, che Tristano»⁵⁷³. A Palamede, ridotto al silenzio dalla sortita di Dinadano, non resta che andar via «cheto e più quatto ched egli puote»⁵⁷⁴. 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 varvasoro, che era disarmato, perchè non voleva che voi sforzaste sua figliuola»⁵⁷⁵. 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*⁵⁷⁶; ciò che conta comunque è che anche Gariet viene ridotto al silenzio da Dinadano: «allora Gariette abbassa la testa e non disse più niente»⁵⁷⁷.

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:

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ L’allusione di Dinadano sembra però ricordare il tentato stupro della Gaia Pulcella da parte del cavaliere Burletta della Diserta (§ LXXXI). Su questo episodio si può vedere: M.-J. Heijkant, *La mésaventure érotique* cit.

⁵⁷⁷ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 366.

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!⁵⁷⁸-

Ed è a Isotta, che in un angolo sogghigna per la reazione di Dinadano, che il *savio disamorato* riserva una delle critiche più 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 bagattini⁵⁷⁹.

Il tono di ogni attacco sferrato da Dinadano è condotto sul filo dell'antifrasa. L'adozione della figura del capovolgimento semantico è ancora più significativa se si considera che è proprio in virtù dell'enunciazione antifrastrica che il personaggio "ribelle" può tenere insieme, appaiati nella stessa frase, sia il ragionamento "ortodosso" che il suo diretto contrario.

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 inducono a creare, attinge ancora una volta a termini chiave del mondo dell'"utile".

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 367.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

Messa a tacere Isotta, segue l'intervento di Brandina che si introduce 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 allegrezza»⁵⁸⁰.

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 uno dei fedeli compagni di Tristano e Isotta, se non Tristano stesso avrebbero 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 quella che ricopriva nel *Tristan en prose*.

Nel testo toscano, come conferma questa inedita struttura catalogante, Dinadano assume chiaramente la posizione del 'lettore implicito', sia per via della sua sostanziale estraneità 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 narrativa. 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

⁵⁸⁰ *Ivi*, § XCIV, p. 367-368.

pozione d'amore. Se, dunque, simili considerazioni non possono provenirgli dalla sua diretta esperienza di personaggio, si può allora affermare che Dinadano diventi nella *Tavola Ritonda* 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»⁵⁸¹ – 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 scuriale, basso, offensivo, talvolta misogino, spesso misantropo.

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 giovane Alcardo, che ha già ricevuto il nome Lantris perché 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, perché siete cavaliere novello: ma novello sarete voi però sino alla fine, e none istudierete mai in altra prodezza, che andando accompagnando dame»⁵⁸².

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 paradossale e profetica conoscenza che Dinadano ha degli avvenimenti futuri. Lantris è infatti destinato a restare cavaliere novello fino alla fine dei suoi

⁵⁸¹ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004, p. 62.

⁵⁸² *Tavola Ritonda*, XCIV, p. 368.

giorni perché, si scoprirà più avanti, morirà prematuramente per difendere Isotta⁵⁸³. 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 veniva sottolineato, con semplice sarcasmo, nel *Tristan en prose*: «Dynamdam, vos estez profete: vos armes ont mauvés eür!»⁵⁸⁴.

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 stessa⁵⁸⁵. 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 («e a quel punto, Tristano e sua compagnia faceano grandi risa, e ciascuno stava cheto»⁵⁸⁶), 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 disamurato*, 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:

⁵⁸³ *Tavola Ritonda*, § CXXII, p. 477.

⁵⁸⁴ *Tristan en prose*, V.1/3, § 119, p. 178.

⁵⁸⁵ 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, 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.

⁵⁸⁶ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 368.

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 rischia di svelare la schizofrenia sottesa al proprio impianto ideologico: a un compilatore perennemente impegnato ad assolvere i due adulteri 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 sua polemica e, in ultima analisi, il dissidio interiore di un personaggio lacerato: Dinadano è infatti cavaliere errante senza sentire l'obbligo di rendere il dovuto servizio d'amore a una dama; è attraversato da velleità mercantili senza mai smettere di essere saldamente un cavaliere; il suo spirito critico lo costringe a farsi cinico lettore degli avvenimenti di una società della quale è insieme moralizzatore e interprete, ma in una posizione di connivenza con il sistema.

Così, allo stesso modo, Dinadano può permettersi di sconfessare e screditare l'amico Tristano, pur amandolo dell'affetto più sincero. Sarà proprio lui, 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»⁵⁸⁷. 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, comprese le motivazioni del suo gesto, gli concederà la grazia.

Per Dinadano non esiste contraddizione tra la ragione e l'amore quando si tratta di Tristano. E questo vale tanto per questo originale

⁵⁸⁷ *Ivi*, § CXXXIII, p. 512.

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.

3. «E quie sì si afferma la parola usata che dice cosìe...»

La misura breve nella *Tavola Ritonda*

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 grazie a una vera e propria azione di stillicidio, che lentamente 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»⁵⁸⁸, 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 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 presoché totale assenza di Dio (la cui menzione era circoscritta alla stile formulare delle esclamazioni) che si riscontrano nel *Tristan en prose*. Il

⁵⁸⁸ 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 (*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.

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. Nel volgarizzamento del *Tesoro* di Brunetto Latini, per fare un esempio, 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 esempi⁵⁸⁹. 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»⁵⁹⁰), 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*.

Al di là della constatazione dell'inclinazione estetica alla quale la *Tavola Ritonda* sembra adeguarsi⁵⁹¹, il compilatore toscano si fa

⁵⁸⁹ *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».

⁵⁹⁰ *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».

⁵⁹¹ Cfr. C. Delcorno, M. L. Doglio (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003.

supervisore 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 volgarizzazione della dottrina. Il caso della riscrittura italiana del *Tristan en prose* dimostra, infatti, come l’approccio alla Sacra Scrittura possa assumere le forme mediate della letteratura di intrattenimento⁵⁹². 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 tristaniano⁵⁹³. 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 letteratura di piazza. 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”,

⁵⁹² 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).

⁵⁹³ *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».

l'attenzione alla mimesi del quotidiano e del colloquiale costituiscono il perfetto contraltare comico della seriosità rigida e compasata 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, 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 dell'insegnamento scritturale. D'altra parte, però, si rileverà anche come questa propensione a fare della misura breve il vettore della trasformazione letteraria non si appoggi esclusivamente alla "parola utile"⁵⁹⁴. Nella *Tavola Ritonda*, infatti, 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. Diventa allora evidente il prelievo dal serbatoio poetico della lirica italiana duecentesca, particolarmente consistente nella costruzione di alcuni personaggi, come quello di Kahedin che, sebbene affetto da una forma particolarmente acuta di *aegritudo amoris* non rinuncia a farsi cantore della donna angelicata⁵⁹⁵, o il personaggio di Dinadano, che si sente chiamato a dire la sua nella tenzone cortese sugli attributi del dio d'Amore.

⁵⁹⁴ D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile* cit.

⁵⁹⁵ Cfr. G. Murgia, «Specchio» e «ammunimento di tutti gli altri amanti»: dal Kahedin del Tristan en prose al Ghedino della Tavola Ritonda, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 3.2, 2012, pp. 104-133. URL: <<http://www.diplist.it/rhesis/>>.

3.1. 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. Mettendo però a confronto il *Tristan en prose* con i suoi diretti modelli letterari, le altre *summae* arturiane, come il *Lancelot en prose* o il *Perlesvaus* o la *Queste del Saint Graal*, emerge che, come ha sottolineato B. Milland-Bove, «le goût du *Tristan* pour les proverbes est une nouveauté pour la prose»⁵⁹⁶. 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 romanzesca⁵⁹⁷.

Anche D. Demartini⁵⁹⁸, 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.

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 paremiografiche⁵⁹⁹. La

⁵⁹⁶ 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 (*ivi*, p. 10). URL: <http://crm.revues.org/1402>.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 3.

⁵⁹⁸ D. Demartini, *Miroir d’amour* cit., in particolare il § 6.2.

⁵⁹⁹ A parte l’impresa di S. Singer, e Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der*

specifica condizione editoriale del *Tristan en prose* facilita un'analisi dei proverbi perché l'edizione della V.II è corredata, nelle note, da un utile spoglio dei numerosi proverbi inseriti di volta in volta nel tessuto narrativo. Lo scopo di soffermarsi nuovamente 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 apprezzata, 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)»⁶⁰⁰. 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

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^r. 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.

⁶⁰⁰ 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»: proverb, 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 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; 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).

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. Le raccomandazioni proverbiali pronunciate dai personaggi del romanzo tristaniano diventano allora 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 incarica infatti 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!⁶⁰¹

Il meccanismo narrativo sembra avvitarci su se stesso e, proprio grazie all’immissione del proverbio, mostrare 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

⁶⁰¹ *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.

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 follia⁶⁰². «Du fol folie et du sage home vient li sens!»⁶⁰³, 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 cavaliere ritiene folle perché non teme di scontrarsi con lui («Li faus, fait Breüs, ne doute devant k'il rechoit la colee!»⁶⁰⁴). 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»⁶⁰⁵, 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.

⁶⁰² 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).

⁶⁰³ *Tristan en prose*, V.II/5, § 91, p. 167.

⁶⁰⁴ *Ivi*, § 143, p. 224.

⁶⁰⁵ *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.

Tristano afferma che «maint chevalier ont samblanche d'estre preudomme ki nel sont mie. Ensi vait des aventures du monde»⁶⁰⁶, 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 sue disonorevoli insegne cornovagliesi. 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! Jousters si est maintes fois cevalerie d'aventure!»⁶⁰⁷. 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 orgoel meïsmes ne chiee»⁶⁰⁸. 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 orgoel et je orgoel, et doi orgueilleus, che dist on, ne pueent estre en une sele longement»⁶⁰⁹. 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 volonté. 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 souvenir⁶¹⁰.

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.

⁶⁰⁶ *Ivi*, § 183, p. 219.

⁶⁰⁷ *Tristan en prose*, V.II/5, § 19, p. 89.

⁶⁰⁸ *Tristan en prose*, V.II/3, § 197, p. 231.

⁶⁰⁹ *Ivi*, § 206, p. 239.

⁶¹⁰ *Ivi*, § 147, p. 185.

La riproposizione di uno stesso proverbio all'interno del romanzo è chiaramente il segno della sua sintonia con la visione generale dell'opera, una conferma della stabilità dell'ispirazione d'insieme anche nell'avanzare della narrazione. 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*⁶¹¹. 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 Galvano trova Ginevra attorniata da dame e cavalieri. La regina chiede a Galvano notizia dei combattimenti dei vespri e il cavaliere risponde: «Madame, fait mesire Gavains, de ces vespres, pour coi vous diroie je autre cose? Or saciés tout chertainement que de ces vespres ont li un canté et li autre en vont plourant»⁶¹².

È una riflessione che ben si presta a sottolineare il carattere altalenante dei tornei, nei quali, al pari di quanto accade oggi nelle manifestazioni sportive, i risultati possono essere rovesciati 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!»⁶¹³. 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 conseil-lerai a mon pooir de vostre preu: gardés au commencement de cest

⁶¹¹ Cfr. J. Morawski, *Proverbes français* cit., 1129, p. 41.

⁶¹² *Tristan en prose*, V.II/2, § 132, p. 265.

⁶¹³ *Ivi*, § 193, pp. 347-348.

affaire a quel fin vous em porrés venir, car li commencement de cascade cose est plus legiere que n'est la fins»⁶¹⁴, 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»⁶¹⁵.

Altro dilemma delle avventure cavalleresche è il pericolo di incapere in cattive compagnia, latrici di problemi e guai. È soprattutto l'individualista Dinadano che sente il peso della pratica del compagnonaggio. 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 jouser, et si croi encore que je en ai mon ceval perdu! [...] Voirement dist voir ki le dist: "de mal voisin vient mal matin!"»⁶¹⁶. 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»⁶¹⁷.

Un 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: «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 paille»⁶¹⁸.

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

⁶¹⁴ *Ivi*, V.II/2, § 101, p. 225.

⁶¹⁵ *Ivi*, V.II/5, § 271, p. 358.

⁶¹⁶ *Ivi*, V.II/1, § 129, p. 199.

⁶¹⁷ *Ivi*, V.II/5, § 221, p. 306.

⁶¹⁸ *Ivi*, V.II/3, § 71, pp. 117-118.

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!»⁶¹⁹, 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 communament, et meismement 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 parlerai»⁶²⁰. 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 nasce 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 straniente 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 covoitte 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 quit⁶²¹.

Dall'ultima citazione si evince come la condotta del re Marco sia stata sottoposta, nel *Tristan en prose*, a una sorta di processo di "proverbializzazione". Alla esposizione del proverbio segue, attraverso un

⁶¹⁹ *Ivi*, § 213.

⁶²⁰ *Ivi*, V.II/4, § 245, pp. 346-347.

⁶²¹ *Ivi*, V.II/5, § 12, p. 82.

processo logico che si sposta dal generale al particolare, il caso offerto dal re Marco; la sua situazione è diventata proverbiale nel reame di Logres, tanto che un cavaliere si può servire di questo regale *exemplum* per mettere in guardia un altro personaggio.

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-Busacher⁶²². Occorre però sottolineare ancora una volta questo aspetto perché l'assenza/presenza di questo tratto sarà in netto contrasto con quanto si rileverà nella *Tavola Ritonda*, che esplora altre forme di integrazione del proverbio all'interno del testo, servendosi come di un autorevole sostegno 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»⁶²³. 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 esplicativa 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*, ma in essa sia 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*

⁶²² E. Schulze-Busacher, *Proverbes et expressions proverbiales* cit., p. 36.

⁶²³ *Ivi*, p. 314.

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 parabole⁶²⁴.

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 quidiés⁶²⁵.

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.

⁶²⁴ Cfr. M.-Th. Lorcin, *Les recueils* cit., p. 19.

⁶²⁵ *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.

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:

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 mesure⁶²⁶.

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*, 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 *Vergoigne Uter*. Uterpendragon si invaghisce di una dama della quale ottiene l'amore, ma il tradimento viene scoperto dal marito, Argan. 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:

⁶²⁶ *Ivi*, § 100, p. 165.

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 outranche⁶²⁷.

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 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 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 per mettere in salvo il proprio cuore e la propria dignità – 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

⁶²⁷ *Ivi*, § 136, p. 208.

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 lieu; et se conorde est entr'aus par aucun pecié, Renars et Ysengrins sont frere et bien voellans et cier ami!⁶²⁸

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 nel *Roman de Renart*. 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 sensazione è quella di una generale dispersione dei proverbi che, disseminati qua e là, perdono l'efficacia che sembrano possedere quando raccolti in un visione d'insieme 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 un'argomentazione con maggiore forza, per esprimere la quale può essere utile avvalersi delle parole e degli schemi culturali presupposti dall'avversario: «Palamidés, fait Galaad, teus quide estre

⁶²⁸ *Ivi*, V.II/6, § 152, pp. 353-354.

au desus qui puis est au desous: ensi porroit tost avenir de vous qui m'asailliés si vilainnement et puis que je ne truis en vous autre merci, a la jouste soions hui mais; et qui em porra avoir l'ouneur, si l'ait!»⁶²⁹. 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.

3.1.1. 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 dei testi specificamente dedicati alla raccolta e al riordino dei proverbi e delle sentenze che provengono dal sapere popolare così come da tradizioni di matrice differente, dalla Bibbia oppure dai classici della latinità⁶³⁰. Un efficace quadro d'insieme sulla produzione paremiografica nell'Italia del XIII secolo è stato di recente messo a punto da A. D'Agostino⁶³¹, 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 "arturiano", i *Conti di antichi cavalieri*⁶³², nei quali però l'intenzione narrativa prevale su quella strettamente didattica. E bisogna ricordare come i proverbi e le sentenze abbondino sia nell'epistolografia duecentesca (Guido Faba o Guittone d'Arezzo ne sono gli

⁶²⁹ *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.

⁶³⁰ 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».

⁶³¹ 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.

⁶³² *Conti di antichi cavalieri*, ed. A. Del Monte, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972.

esempi più efficaci)⁶³³, 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 Petrarca⁶³⁴. Ai proverbi di Garzo si accostano anche i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*⁶³⁵ (di area veneziana, XII secolo), i *Proverbia pseudoiacoponici*⁶³⁶ (di area abruzzese, XIII secolo), e lo *Splanamento de li Proverbii de Salamone*⁶³⁷ 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»⁶³⁸.

La tradizione paremiologica alla quale il compilatore toscano della *Tavola Ritonda* 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

⁶³³ 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.

⁶³⁴ 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.

⁶³⁵ *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* cit.

⁶³⁶ V. Bigazzi, *I Proverbia pseudoiacoponici*, in «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 5-124.

⁶³⁷ Girardo Patecchio, *Lo Splanamento de li Proverbii di Salamone*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 560-583.

⁶³⁸ A. D'Agostino, *Letteratura di proverbi* cit., p. 111.

(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? Condurre un’analisi dei proverbi, ma anche in senso più ampio degli aforismi, delle sentenze o delle frasi lapidarie che troviamo nella *Tavola Ritonda* significa 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: grazie ad essi, 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.

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 conveniente, 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 profenda»⁶³⁹.

La parola “anona” indica «una rendita annuale, per lo più versata in natura sotto forma di alimenti e viveri»⁶⁴⁰, 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 non lascia nulla 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

⁶³⁹ *Tavola Ritonda*, § LIII, p. 119.

⁶⁴⁰ TLIO (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), s. v. *annona* (2).

contadini non è più, o non è più soltanto, il mondo idealizzato della cortesia, ma quello dei mercanti, dei popolani, che si serve di una parola pratica, legata all'utile e al guadagno.

Un altro proverbio compromesso con l'universo della società comunale italiana ci conduce 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 s'è si afferma la parola usata che dice cos'è: «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 magnanimitade»⁶⁴¹.

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 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 a inserirli all'interno del proprio spazio, servendosene 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 installano 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.

⁶⁴¹ *Tavola Ritonda*, § XXVI, p. 96.

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-»⁶⁴²;
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: «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»⁶⁴³.
3. Isotta scorge il re Marco e Brandina intenti a intrattenersi in una conversazione. 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 Brandina»⁶⁴⁴.
4. Il consigliere del re Marco, Mariadoco, tenta di persuadere il sovrano 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 reame»⁶⁴⁵.
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 caldo»⁶⁴⁶.

⁶⁴² *Ivi*, § XI, p. 38.

⁶⁴³ *Ivi*, § XIII, p. 50.

⁶⁴⁴ *Ivi*, § XLI, p. 144.

⁶⁴⁵ *Ivi*, § LXVI, p. 244.

⁶⁴⁶ *Ivi*, § LXXVII, p. 285.

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 lui»⁶⁴⁷.
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 amico»⁶⁴⁸.
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 fa»⁶⁴⁹.

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

⁶⁴⁷ Ivi, § LXXXVII, p. 335.

⁶⁴⁸ Ivi, § XCVII, p. 381.

⁶⁴⁹ Ivi, § CXXIV, p. 484.

nel proverbio e quello particolare che al proverbio viene paragonato: «chè quanto sia laido il proverbio che dice [...] e cosìe chi...» (6).

Questo rapido spoglio mostra insomma 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.

3.2. 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"⁶⁵⁰. La 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 Graal⁶⁵¹. La sua figura è circondata di 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 Britanniche⁶⁵². Il *Tristan en prose* racconta infatti

⁶⁵⁰ 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.

⁶⁵¹ Cfr. Robert de Boron, *Joseph d'Arimatea*, ed. R. O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.

⁶⁵² 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.

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 donroient 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 Cornoaille 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 Norholt⁶⁵³.

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 eletto⁶⁵⁴. 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.

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 sequenza⁶⁵⁵. 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 con le reciproche differenze, sembrano discendere da una matrice comune la cui direttrice portante mira a focalizzare l'attenzione su Tristano. Il

⁶⁵³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 221-222, pp. 123-124.

⁶⁵⁴ Cfr. C.-A. Van Coolput, *Aventures querant* cit., § 1 La «préhistoire» arthurienne, pp. 18-38.

⁶⁵⁵ 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).

lento *excursus* sugli antenati è quindi 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 eliminazione 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 Trasfilas⁶⁵⁶.

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 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 sapienti possono governare con rettitudine i popoli, perché solo la saggezza consente di applicare una giustizia equa, non dispotica ma benevola, non rigida ma equilibrata⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ *Tavola Ritonda*, § III, p. 8.

⁶⁵⁷ 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 >

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 - ⁶⁵⁸.

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 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*⁶⁵⁹. Per commentare l'operato del re Codo, che antepone il suo ruolo pubblico all'amore paterno, il compilatore toscano si serve di un passo biblico⁶⁶⁰,

⁶⁵⁸ *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).

⁶⁵⁹ Per una panoramica sulla nozione di regalità nella *Tavola Ritonda*, cfr. M.-J. Heijkant, *E re' non è altro cit.*

⁶⁶⁰ D'ora in avanti, le citazioni della Bibbia saranno tratte dalla monumentale ristampa ottocentesca, realizzata a opera di Carlo Negroni, della redazione della *Biblia in vulgare tradutta* che sarà stampata a Venezia nel 1471 (*La Bibbia Volgare*, ed. C. Negroni, voll. 10, Bologna 1882-1887). 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

tratto dal libro della *Sapienza* (I, 6): «Amate la giustizia, voi che giudicate la terra; sentite del Signore in bontade, e cercate di lui in simplicitate di cuore»⁶⁶¹, un ammonimento che ricorda da vicino i *Salmi* di David (II, 10): «E, voi re, ora intendete; fatevi ammaestrare, voi che giudicate la terra»⁶⁶².

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.

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

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»*) (E. Barbieri, 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, *ivi*, p. 303). Si è quindi consapevoli dell'anacronismo nel presentare le citazioni tratte da questo volgarizzamento della Bibbia, 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.

⁶⁶¹ *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.

⁶⁶² *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.

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 re⁶⁶³.

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, Tristano⁶⁶⁴. 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, allo stesso modo in cui Cristo, privo di una discendenza "biologica", aveva però consegnato la propria eredità morale all'umanità intera.

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.

⁶⁶³ *Tavola Ritonda*, § III, p. 9.

⁶⁶⁴ 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.

E tutta la buona gente gli [a Tristano] portava amore, e altra maniera di gente gli avevano 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 buoni⁶⁶⁵.

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.

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 Allegrenò, in quanto secondogenito, non potrà ambire al trono. Scoperte le trame della regina, Meliadus vorrebbe 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:

⁶⁶⁵ *Tavola Ritonda*, § XIV, p. 54.

TRISTAN EN PROSE	TRISTANO RICCARDIANO	TAVOLA RITONDA
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» ⁶⁶⁶ .	E allora disse lo ree: «Io voglio ke la reina sia dileberata per tuo amore, ma tu ài renduto a-lei buono guiderdono di mal servigio k'ella ti volle fare» ⁶⁶⁷ .	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 ⁶⁶⁸ .

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 avvedere⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ *Tristan en prose*, Curtis I, § 256, p. 135.

⁶⁶⁷ *Tristano Riccardiano*, § III, p. 56.

⁶⁶⁸ *Tavola Ritonda*, § XIII, p. 50.

⁶⁶⁹ *La Bibbia volgare*, V, p. 743.

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 pronunciati dalla voce narrante sembrano spesso essere ispirati più all'intransigenza veterotestamentaria che non all'evangelica esortazione a "porgere l'altra guancia".

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 loro⁶⁷⁰.

La *Tavola Ritonda* immagina che Marco applichi 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' tu»⁶⁷¹.

Non è certamente un caso che il personaggio al quale è rivolta questa osservazione sia il malvagio cavaliere 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:

⁶⁷⁰ *Tavola Ritonda*, § XXVII, p. 96.

⁶⁷¹ *Tavola Ritonda*, § CXXIV, p. 487.

E quie s'ì si afferma la parola usata che dice cosie: «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 magnanimitade⁶⁷².

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 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' giucatori 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)⁶⁷³. 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»⁶⁷⁴. 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 s'ì siete fatto s'ì come lo malvagio albero, che quanto più

⁶⁷² *Ivi*, § XXVII, p. 96.

⁶⁷³ Cfr. F. Torraca, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1899, p. 36.

⁶⁷⁴ *La Bibbia volgare*, V, p. 186.

si nutrica, più malvagio frutto fa»⁶⁷⁵, 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'arbore⁶⁷⁶». Talvolta, invece, il riferimento alla Sacra Scrittura è diretto ed esplicito, 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 pensoso⁶⁷⁷.

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*

⁶⁷⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXIII, p. 263.

⁶⁷⁶ *La Bibbia volgare*, IX, p. 70.

⁶⁷⁷ *Ivi*, § XXXIII, p. 119.

(*Chievrefoil*, v. 25⁶⁷⁸), 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 risulta 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. 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*⁶⁷⁹, affidata alla regina Isotta, che canta una lauda religiosa per invocare la protezione divina durante il combattimento di Tristano contro Brunoro⁶⁸⁰. 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 tramorti; poi levava il suo cuore, colla mente, al cielo, dicendo fra sè onestamente e pietosamente verso Iddio queste parole»⁶⁸¹:

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 celestiale⁶⁸².

⁶⁷⁸ Maria di Francia, *Lais*, ed. G. Angeli, Roma, Carocci, 2003, p. 312.

⁶⁷⁹ *Tavola Ritonda*, § XXXVII, p. 129.

⁶⁸⁰ *Ivi*, pp. 129-132.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 129.

⁶⁸² *Ibidem*.

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 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 creatore, e Cristo redentore;
 Spirito santo onore:
 Cosiè come fo io divotamente
 A te, signor mio, divotamente
 Questa preghiera divotamente;
 Cosiè abbi pietà, e guarda 'l mio Tristano
 Da morte e da prigione finale;
 Ch'egli non vi soggiorni, e non v'abbia a dimorare⁶⁸³.

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»⁶⁸⁴. L'ultimo

⁶⁸³ *Ivi*, pp. 131-132.

⁶⁸⁴ D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani cit.*, p. 202.

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»⁶⁸⁵, «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»⁶⁸⁶. 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'omiletica⁶⁸⁷, 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 non fare ad altrui quello che tue non vorresti ricevere per te; e amare più l'anima che 'l corpo, imperò che 'l corpo

⁶⁸⁵ Cfr. M. G. Muzzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 10.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ 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.

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 saluate. Ma, per none istare ozioso a male ispese fare, sì leggeremo questo dettato a chi piace d'ascoltare⁶⁸⁸.

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 si separano 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 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.

⁶⁸⁸ *Tavola Ritonda*, § CIX, pp. 432-434.

3.3. «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)⁶⁸⁹, 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»⁶⁹⁰, e che venne ben presto percepita come un testo di letteratura religiosa⁶⁹¹.

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 il possesso di precise capacità tecnico-retoriche⁶⁹².

⁶⁸⁹ 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.

⁶⁹⁰ 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.

⁶⁹¹ Cfr. L. Tanzini, *Albertano e dintorni* cit., p. 193.

⁶⁹² 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 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).

Anche la *Tavola Ritonda* ragiona sulle implicazioni pratiche degli atti di locuzione, mostrando come l'enciclopedismo che la ispira sottintenda 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 promuove⁶⁹³.

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»⁶⁹⁴, 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»⁶⁹⁵. 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 dovrebbero 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 largo nei propri vanti o eccessivamente fiducioso di

⁶⁹³ 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».

⁶⁹⁴ *Tristan en prose*, V.II/3, § 132, p. 173.

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 174. Cfr. J. Morawski, *Proverbes français cit.*, 695, p. 25: «Entre faire et dire a moult».

poter onorare giuramenti oltremodo impegnativi, se non quando è pienamente certo di poter mantenere fede alla parola data; in caso contrario, meglio 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!»⁶⁹⁶.

Nel caso della *Tavola Ritonda*, il ragionamento sui “peccati di lingua” diventa non soltanto sistematico e approfondito rispetto al suo ipotesto francese, ma 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 mondo⁶⁹⁷.

Al rifiuto del re Marco di opporsi al versamento del tributo e di muovere guerra agli Irlandesi, Perna replica allora:

⁶⁹⁶ *Tristan en prose*, V.II/5, § 37, p. 109.

⁶⁹⁷ *Tavola Ritonda*, § IV, p. 11.

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 lui⁶⁹⁸.

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 capo. L'attentato al potere regale sarà però pagato da Perna a caro prezzo: il re Marco deciderà infatti di uccidere il fratello⁶⁹⁹. 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 trebuto non si dovesse pagare»⁷⁰⁰, 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 fallare⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ 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*.

⁷⁰⁰ *Tavola Ritonda*, § IV, p. 11.

⁷⁰¹ *Ivi*, pp. 11-12.

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»⁷⁰².

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 Concordio⁷⁰³ avverte il lettore della lezione espressa da «*Salomone ne' Proverbj*: l'uomo savio molto tace»⁷⁰⁴. 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*⁷⁰⁵: «Quello che si tace, ne porta più da lo buono signore, che quelli che domanda»⁷⁰⁶. Ma anche nell'*Acerba*, il poemetto allegorico di Cecco d'Ascoli (1327 ca.)⁷⁰⁷ 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»⁷⁰⁸. E stessa impronta moralistica sulla virtù del tacere si può leggere nelle *Rime* di

⁷⁰² 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.

⁷⁰³ Bartolomeo 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 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.

⁷⁰⁴ Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti*, p. 145.

⁷⁰⁵ *Trattato di virtù morali*, ed. R. De Visiani, Bologna, Romagnoli, 1865.

⁷⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

⁷⁰⁷ Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ed. A. Crespi, Ascoli Piceno, Casa Editrice di Giuseppe Cesari, 1927.

⁷⁰⁸ *Ivi*, p. 284.

Domenico Cavalca⁷⁰⁹, nella poesia *Poiché sei fatto frate*⁷¹⁰: «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»⁷¹¹; o nel *Libro dei buoni costumi* del mercante Paolo da Certaldo: «Chi vede e ode e tace sì vuol vivere in pace»⁷¹², ammonisce Paolo da Certaldo, che più avanti rincara 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»⁷¹³. La lista potrebbe essere molto lunga, 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 mercantesca.

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:

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 taceràe 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 odiato⁷¹⁴.

⁷⁰⁹ Domenico Cavalca, *Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell'Epistola di san Girolamo ad Eustochio*, ed. G. Bottari, Pagliarini, Roma, 1764.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 440.

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori cit.*, p. 6.

⁷¹³ *Ivi*, p. 11.

⁷¹⁴ *La Bibbia volgare*, VI, p. 239.

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) multiloquius 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 volgharemente «Chi molto parla spesso falla», in mentire spesse volte parlando del prossimo e in molti modi onde si coglie la offensione del chreatore⁷¹⁵.

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*⁷¹⁶. 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* tristianiane.

3.3.1. 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

⁷¹⁵ *Questioni filosofiche*, II, p. 190.

⁷¹⁶ 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».

pensasse che sia sufficiente allestire un piccolo repertorio di citazioni libresche o devozionali 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 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»⁷¹⁷), ma un uso di questa similitudine si ritrova anche in Bono Giamboni, nel suo *Fiore di rettorica* (1292)⁷¹⁸:

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 aprire⁷¹⁹.

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.

⁷¹⁷ *La Bibbia volgare*, V, p. 305.

⁷¹⁸ Bono Giamboni, *Fiore di Rettorica*, ed. G. B. Speroni, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medioevale e moderna, 1994, p. 4.

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 4.

Uno degli episodi originali di innovazione esclusiva della *Tavola Ritonda* è infatti quello relativo ai cosiddetti “vanti” di Ferragunze⁷²⁰ (§§ X-XI), nel quale, anticipando 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 in questione è Eliabella, figlia del re Andremono vecchio di Sobicio e della regina Felice, imparentata con il re Bando di Benoich⁷²¹. Prima di legarsi in modo così impegnativo⁷²², Meliadus vuole però conoscere Eliabella. La fanciulla viene dunque portata al suo cospetto. Non è accompagnata dai genitori, ma dalle due persone che di lei si sono occupate negli anni della formazione, ossia la bella dama Verseria e il marito di lei, messer Ferragunze, «uno pitetto cavaliere»⁷²³. 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

⁷²⁰ 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».

⁷²¹ 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.

⁷²² Non va dimenticato che in origine Meliadus era riluttante all’idea di contrarre matrimonio: «Lo re Meliadus [...] non aveva mai autà donna nè pensava d’averè; 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 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 m’prometta, la voglio vedere» (*Tavola Ritonda*, § X, p. 32).

⁷²³ *Ibidem*.

del servizio reso alla sua futura sposa negli anni della fanciullezza, 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 vanto⁷²⁴.

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»⁷²⁵. Non è infatti sufficiente a Ferragunze il pubblico riconoscimento dell'effettiva veridicità dei suoi vanti, 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 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 essere suffragata dal superamento di prove.

⁷²⁴ *Ivi*, p. 33.

⁷²⁵ F. Cigni, *Storia e Scrittura* cit., p. 363.

Il tema del dono obbligante si sovrappone chiaramente, nella *Tavola Ritonda*, a un motivo di origine folklorica ricorrente nella letteratura medievale, quello del *gab*⁷²⁶. Come dapprima E. G. Parodi e E. G. Gardner⁷²⁷ e più di recente M.-J. Heijkant⁷²⁸ 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 Avowynge of King Arthur, Sir Gawan, Sir Kaye and Sir Bawdewyn of Bretan*⁷²⁹. Gardner ipotizza l'esistenza di una comune fonte francese sia per il "vanto" italiano che per l'*avowing* inglese⁷³⁰. Può essere allora utile ricorrere agli studi condotti da M. Bonafin⁷³¹ e da S. Ceron⁷³² 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 da una libagione⁷³³, né essi si inseriscono 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 scompare lo spirito agonistico e di competizione

⁷²⁶ 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: «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).

⁷²⁷ E. G. Gardner, *The Arthurian Legend* cit., pp. 160-161.

⁷²⁸ M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting* cit.

⁷²⁹ 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).

⁷³⁰ *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.

⁷³¹ M. Bonafin, *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il "gabbo"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

⁷³² S. Ceron, *Un tentativo di classificazione del gap*, in «Medioevo Romanzo», 14, 1998, pp. 51-76.

⁷³³ M. Bonafin, *La tradizione* cit., p. 6, ricorda che si tratta di «usanze simposiali».

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 nota⁷³⁴: il vanto nasce proprio come spaccata 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»⁷³⁵. 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

⁷³⁴ 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 impressovi (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».

⁷³⁵ C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., p. 428.

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 rappresentava un grande rischio. È nella struttura “a dittico” allestita dal compilatore toscano – enunciazione del vanto e successiva dimostrazione della sua veridicità⁷³⁶ – che si gioca la partita sulla dialettica tra vanteria e parola veridica.

Si analizzerà a breve la sequenza relativa all’attuazione dei vanti, ma prima occorre 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. Quando i sovrani Artù e Meliadus e gli altri cavalieri della corte, alla conclusione del processo di verifica dei vanti 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»⁷³⁷), Ferragunze risponde: «Questa bontà che io ò, ciascuna persona la può avere, chi vuole»⁷³⁸. Il principio teorico è identico a quello che informa ogni *speculum principis*⁷³⁹: il comportamento di Ferragunze mira a porsi come modello idealizzato del comportamento del buon cristiano.

⁷³⁶ Quest’aspetto non necessariamente deve essere presente e il *gab* può arrestarsi anche al livello della sua sola dichiarazione, come è stato 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».

⁷³⁷ *Tavola Ritonda*, § XI, p. 37.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ 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. Cfr. Egidio Romano, *Del reggimento de’ principi*, ed. F. Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 42: «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».

Ferragunze è però uno «pitetto cavaliere», come la maggior parte dei suoi lettori. La verifica dei vanti attraverso le prove alle quali viene sottoposto consente di avviare una nuova sequenza di racconti che dimostra come le virtù oggetto dei vanti non provengano unicamente da una sorta di diritto “di nascita”, ma siano 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.

In adesione alla consueta tendenza catalogante che abbiamo già avuto modo di rilevare nella *Tavola Ritonda*, anche i vanti vengono enumerati: 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 gentilezza⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ *Tavola Ritonda*, § XI, pp. 38-39.

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 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)»⁷⁴¹ sta enucleando una nozione teorica di gentilezza intesa quale scaturigine, e non conseguenza, della nobiltà. Il compilatore della *Tavola* 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)⁷⁴².

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

⁷⁴¹ Dante Alighieri, *Convivio*, ed. F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, IV, XIV.

⁷⁴² Si veda la voce curata da M. Marti, *Stil nuovo*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Salerno, 1976, ad vocem, pp. 438-444.

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 sì díe servire; et non vantandosi, spera guidardone⁷⁴³.

In questo ultimo passaggio, il rimando alla parola del Savio rende ancora più esplicito il legame tra l'episodio dei vantanti nella *Tavola Ritonda* e la riflessione sul tema della parola, e in 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 sì díe 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

⁷⁴³ *Tavola Ritonda*, § X, pp. 33-34.

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 corona⁷⁴⁴.

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»⁷⁴⁵. Nel *Trattato dell'umiltà*⁷⁴⁶, Iacopo 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»⁷⁴⁷. 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 definirsi vero coraggio. L'atto di teatro comporta lo sguardo altrui: Artù, Meliadus e i cavalieri che eseguono i loro ordini sono gli spettatori e insieme gli attori il cui sguardo estraneo mette a distanza l'evento. 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 faciavamo guardia nella città di Lionis; et io amava allora una gentile dama per amore, alla quale io

⁷⁴⁴ *La Bibbia volgare*, VI, p. 204.

⁷⁴⁵ Bartolommeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, p. 499.

⁷⁴⁶ Iacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, ed. F.-L. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 240. Il testo dispone oggi di una nuova edizione: Iacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, ed. G. Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 240.

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 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 die morire. Donque, per qual cagione non fusse io pro', dappoi che io debbo vivere insino al termine della morte?⁷⁴⁸

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»⁷⁴⁹, 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 di 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 riprendere a giocare tranquillamente la partita a scacchi iniziata con Artù e si accorgerà 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 dovesse al

⁷⁴⁸ *Tavola Ritonda*, § XI, p. 37.

⁷⁴⁹ *Tristano Palatino*, p. 147.

contrario tornare adirato, non gli sarà possibile rendersi conto dell'inganno giacché, sottolinea il compilatore, «*ira impedit animum, et non si può seguire la verità*»⁷⁵⁰. La sentenza, «*impedit ira animum ne possit cernere verum*», proviene dai *Disticha de moribus* (2, 4) di Catone⁷⁵¹. 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 debet iratus, quia, ut ait Seneca: "Iratus nichil nisi criminis loquitur". Quare et Cato dixit: "Iratus de re incerta intendere noli. Ira impedit animum, ne possit cernere verum"⁷⁵².

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 menammone assai prigionieri; 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 t'ormi 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

⁷⁵⁰ *Tavola Ritonda*, § XI, p. 36.

⁷⁵¹ Cfr. Dionisio Catone, *Disticha, De moribus ad filium*, ed. O. Arntzenius, Amstelaedami, Ex officina Schouteniana, 1754.

⁷⁵² Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi* cit., p. 4.

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 vale⁷⁵³-.

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. La gelosia non rappresenta insomma 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 secolo⁷⁵⁴. La *Tavola Ritonda* sembra risentire della tecnica espositiva della produzione omiletica, di cui la predicazione giordaniana 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»⁷⁵⁵. È esattamente il processo che vediamo all'opera nelle micronarrazioni alle quali Ferragunze dà vita per giustificare i propri vanti: il riferimento alla dimensione della quotidianità ridimensiona e

⁷⁵³ *Tavola Ritonda*, § XI, pp. 37-38.

⁷⁵⁴ Cfr. Giordano da Pisa, *Sul terzo capitolo del Genesi*, ed. C. Marchioni, Firenze, L. S. Olschki, 1992. 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, comprensiva anche dei suggerimenti sulla liceità del potere che l'uomo medievale è chiamato ad esercitare sulla propria sposa (*ivi*, p. 200).

⁷⁵⁵ C. Delcorno, *Prefazione a Giordano da Pisa, Sul terzo capitolo del Genesi*, p. XV.

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.

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 prima⁷⁵⁶.

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 (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".

⁷⁵⁶ *Tavola Ritonda*, § X, pp. 34-35.

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 bere⁷⁵⁷.

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"»⁷⁵⁸. 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»⁷⁵⁹. 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 serve 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 additati *a posteriori* come fonte di ispirazione per

⁷⁵⁷ *Ivi*, § XI, p. 38.

⁷⁵⁸ Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi* cit., p. 26. Cfr. il libro dei *Proverbi*, 20, 1 e 23, 20-21.

⁷⁵⁹ *Tristano Palatino*, p. 146.

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*, declinato in modo originale, 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, fundamentalmente retta, si porge all'ascoltatore in forme scorrette ed inopportune, suscettibili di trasformarsi in veri e propri peccati»⁷⁶⁰. 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 allontanano, ma anche incarnare una nuova etica incardinata proprio intorno alla consapevolezza del potere della parola.

Nella *Tavola Ritonda*, come questo episodio sembra dimostrare, la retorica dell'iperbole, parcellizzata nelle pillole di saggezze dei sapienzieri 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

⁷⁶⁰ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., p. 370.

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 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.

3.3.2. Il peccato di *mendacium*. Una riscrittura del *rendez-vous* sotto il pino

Fra le molteplici declinazioni nelle quali 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»⁷⁶¹.

Un'occasione per riflettere sul tema della menzogna e dello spergiuo è fornita al compilatore toscano dal famoso episodio del colloquio sotto il pino⁷⁶². 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. Avendolo scorto, Tristano e Isotta decidono di far credere al re che il loro appuntamento non abbia nulla di disdicevole e che la segretezza alla quale sono costretti derivi dall'ottusità del sovrano di Cornovaglia, che preferisce credere solo ai suoi cattivi

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 251. Si veda la sezione dedicata all'argomento alle pp. 251-289.

⁷⁶² Cfr. M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino* (Decameron, VII, 7), in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 177-205.

consiglieri. Il racconto della sequenza sotto il pino è presente anche nelle versioni I⁷⁶³ e III⁷⁶⁴ del *Tristan en prose*, ma, come ha notato Löseth⁷⁶⁵ ed è stato poi sottolineato da Trevi⁷⁶⁶, 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 Thomas⁷⁶⁷, mentre Parodi ha notato anche alcune coincidenze con il *Tristan* di Bérroul⁷⁶⁸.

Una delle fonti che potrebbero aver permesso al compilatore toscano di entrare in contatto con l'episodio del *rendez-vous* sotto il pino può forse essere rappresentata dal *Novellino*, e in particolare dalla novella LXV, *Qui conta della reina Isotta e di messere Tristano di Leonis*⁷⁶⁹. 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.

La versione della *Tavola Ritonda* appare abbastanza originale rispetto alle altre attestazioni. Prima di tutto per la rilevanza dell'articolato discorso pronunciato dai due amanti intorno alle categorie di "menzogna" e "verità"⁷⁷⁰: in questo caso, l'immissione di massime dal sapore proverbiale avrà una funzione antifrastica. Se generalmente la riflessione sulla

⁷⁶³ *Tristan en prose*, V.I/1, § X.8-14, pp. 376-386.

⁷⁶⁴ *Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, ed. J. Blanchard, §§ 1-10, pp. 57-63.

⁷⁶⁵ E. Löseth, *Le roman cit.*, p. 60.

⁷⁶⁶ Cfr. E. Trevi, *La Tavola cit.*, pp. 732-734.

⁷⁶⁷ Cfr. M. Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas nella Tavola Ritonda*, in «Cultura Neolatina», 39, 1979, pp. 39-62.

⁷⁶⁸ E. G. Parodi, *Introduzione al Tristano Riccardiano*, pp. LXXXIV-C.

⁷⁶⁹ *Il Novellino*, ed. A. Conte, Roma, Salerno, 2001, novella LXV, pp. 111-114.

⁷⁷⁰ 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. Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 75-93.

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 di averla convocata in un'ora così tarda della notte, esponendola al pericolo dei sospetti del re Marco:

Già sapete voi lo incarco che io ò sofferto e patito per voi, e sapete ch'io sono stata accusata a cosie 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 saprà 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 pulcellaggio⁷⁷¹.

L'Isotta della *Tavola Ritonda* replica la topica del personaggio, riproponendo l'immagine tradizionale della regina di Irlanda che pronuncia il cosiddetto *iuramentum dolosum*⁷⁷², 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

⁷⁷¹ *Tavola Ritonda*, § LXIII, p. 233. I corsivi sono miei.

⁷⁷² Cfr. P. Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle*, Aix en Provence, Ophrys, 1958.

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*⁷⁷³.

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 era stato a suo tempo 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:

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 sarà re di Lionis, sarà re al suo servizio. E perchè tale ambasciata voi mi facciate allo re, mandai io per voi; chè mi temo di dirgliele io⁷⁷⁴.

Di fronte alla richiesta "patrimoniale" 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 òe inteso ch'egli è morto, o vero e' non è nato, colui che ama più altrui

⁷⁷³ C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua* cit., pp. 331-351.

⁷⁷⁴ *Tavola Ritonda*, § LXIII, p. 234.

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 medesma, per donare a Governale: e però cotesta ambasciata non farei io niente. [...] io già non consiglieri il mio signore ch'egli togliesse a sè per dare altrui⁷⁷⁵.

Ecco che allora il colloquio sotto il pino esercita le funzioni di una vera e propria 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 nel suo ruolo di 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 nell'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 fallo re di Leonis; e sì lo manda allo re Artus, che lo incoroni; imperò che questa giuridizione 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 Artus⁷⁷⁶.

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 indiretta, mediata, menzognera, quello che era stato invece irraggiungibile per Perna, il fratello del re Marco, "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

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 235.

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»⁷⁷⁷. 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»⁷⁷⁸, la «condizione motivazionale che si attiva quando sentiamo che la nostra libertà di azione è in qualche modo minacciata»⁷⁷⁹. 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

⁷⁷⁷ E. Artifoni, *Gli uomini dell'assemblea* cit., p. 144.

⁷⁷⁸ 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.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

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 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*.

4. Amore e scienza medica nella leggenda tristaniana tra Francia e Italia

Tra il Duecento e il Trecento i tempi non sono ancora maturi, in Italia e 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, per esempio il *Novellino*⁷⁸⁰. Esiste infatti una consistente corrente di pensiero tra gli intellettuali medievali che ritiene che la *translatio studii* delle scienze dal nobile latino verso le meno prestigiose lingue romanze, considerate deficitarie anche perché ancora sprovviste di un adeguato vocabolario tecnico, coincida con un immiserimento del sapere⁷⁸¹.

Al di là delle prese di posizione che vedono contrapposti i fautori e i detrattori della divulgazione scientifica in volgare, esistono anche vie

⁷⁸⁰ *Il Novellino*, ed. A. Conte, pp. 131-132: «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 deitate. Rimasesene, e pentési fortemente. E sappiate che tutte le cose non sono licite a ogni persona».

⁷⁸¹ Si tratta di 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» (A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedia ed erudizione cit.*, p. 270).

alternative alla traduzione dei testi latini, in grado di garantire la penetrazione del sapere scientifico, e soprattutto di quello medico, in letteratura. 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 Peri, la medicina e la letteratura sono «racconti depositari di due punti di vista sulla malattia»⁷⁸²; «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»⁷⁸³.

Nel *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. 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 medicina⁷⁸⁴. Il discorso condotto dalla *Tavola Ritonda* non è mai eccessivamente specialistico, ma è chiaro che gli episodi in cui figurano dei medici, dei malati da curare e delle terapie da somministrare, diventino per il compilatore toscano occasioni irrinunciabili per riflettere sulle acquisizioni mediche e per innestare nel tessuto romanzesco conoscenze extraletterarie in grado di agganziare la leggenda a un retroterra scientificamente più solido.

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 della scuola medica italiana, che si innesta sulla grande fucina di Salerno, alla scuola medica francese, che ha il suo centro a Parigi⁷⁸⁵. Bisognerà invece inquadrare il rimaneggiamento italiano nel contesto dell'Italia dei primi anni del Trecento,

⁷⁸² M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, p. 115.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ Come già aveva notato, a suo tempo, uno dei primi lettori moderni della *Tavola Ritonda*: cfr. A. Corradi, *La vita intima de' primi secoli del Medio Evo e la medicina*, in «Il Politecnico», 27, 1865, pp. 318-346.

⁷⁸⁵ 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,

dove, a distanza di quasi un secolo dalla stesura del *Tristan en prose*, la pratica medica ha compiuto degli enormi passi in avanti⁷⁸⁶, la medicina comincia ad istituzionalizzarsi e si approfondiscono sia gli aspetti teorici che il versante pratico della disciplina. Ancora una volta, le aggiunte italiane, 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 e della scienza per costruire una macchina testuale perfettamente funzionante, sia da un punto di vista narrativo che da un punto di vista retorico-stilistico. È così che la descrizione della morte del re Bando di Benoich, il padre di Lancillotto, mobilita categorie mediche che provengono direttamente dall'umoralismo medievale, mentre le architetture meravigliose prelevate dal mondo bretone rivelano la propria compromissione con il mondo dei lapidari e il simbolismo dei trattati mineralogici, o ancora il filtro responsabile dell'insorgere dell'amore tra Tristano e Isotta, divenuto un vero e proprio *pharmakon*, moltiplica le proprie prodigiose capacità fisiche e arriva ad estendere i propri effetti anche nel dominio del naturale. La scienza colonizza quindi ampi spazi nella *Tavola Ritonda*, ma senza che il suo compilatore si dimentichi di raffinare queste aggiunte attraverso il filtro nobilitante della letteratura: è così che l'intromissione enciclopedica può allora agire in perfetta simmetria con la reminiscenza dantesca, mentre la narrazione della sfortunata vicenda del cavaliere bretone Ghedino può trasformarsi nell'emblema dell'*aegritudo amoris* e, contemporaneamente, distillare la propria vena lirica attingendo direttamente al formulario stilnovistico⁷⁸⁷.

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)*, Paris, Fayard, 1998.

⁷⁸⁶ 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.

⁷⁸⁷ Cfr. G. Murgia, «Specchio» e «ammunimento» cit.

4.1. La scienza dei lapidari: il «Palagio meraviglioso del Gran Disio»

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 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 metafora⁷⁸⁸. Sempre presenti sullo sfondo del *Tristan en prose*, spesso creazioni di ingegneria soprannaturale, in cui «la hauteur, l'isolement, la richesse»⁷⁸⁹ diventano gli elementi imprescindibili che si prestano alla rappresentazione della topica del castello meraviglioso, nel mondo italiano, da semplici testimoni delle avventure cavalleresche, i castelli e i palazzi vengono risemantizzati e rimodellati al fine di veicolare nuovi messaggi, attraverso un procedimento di risignificazione che passa sì tramite la tecnica ecfraistica, poiché questi castelli diventano vere e proprie opere d'arte⁷⁹⁰, ma che ha come obiettivo principale una rilettura dell'architettura in senso scientifico-naturalistico.

⁷⁸⁸ Sull'importanza e sul significato dei nomi dei palazzi nel *Tristan en prose* si veda F. Plet-Nicolas, *La création* cit.

⁷⁸⁹ 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.

⁷⁹⁰ La penisola italiana si è dimostrata particolarmente incline a effettuare una trasposizione dei luoghi dell'immaginario bretone in un'ambientazione reale, in particolare quando il gusto letterario incontra 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, un interessante esempio del modo in cui la circolazione libraria e la cultura ecfraistica potevano incidere sulle forme assunte dal mecenatismo signorile. Una delle testimonianze emblematiche di questa tendenza a "tristanizzare" le dimore patrizie si può osservare presso Palazzo Ricchieri a Pordenone. Cfr. 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.

In una delle sue numerose avventure nel reame di Logres, Tristano incontra una damigella presso una torre che «estoit fort a merveilles»⁷⁹¹. Di essa, però, il *Tristan en prose* non ci fornisce alcuna descrizione. Nel *Tristano Riccardiano*, la torre si trasforma in 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»⁷⁹². Si tratta di una rappresentazione piuttosto convenzionale dello scenario della vicenda, ma già mostra un aurorale tentativo di allargare il respiro della descrizione contenuta nel *Tristan en prose*.

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, una luce chiaramente compromessa con il mondo dei lapidari. Nel testo toscano, Tristano giunge in una valle molto scura e tenebrosa: abitata da bestie pericolose, qui la vegetazione è tanto fitta da impedire alla luce di penetrare. In questo luogo selvaggio, Tristano incontra una damigella scapigliata e visibilmente agitata, che si lamenta a gran voce; è in cerca di un cavaliere coraggioso che le offra la propria protezione: «sacciate ch'io vado cercando messer Lancialotto, o Palamides, o Prezzivalle: e a quest'avventura richiede troppo prode cavaliere»⁷⁹³. Punto nell'orgoglio, Tristano, assente dalla triade di nomi eccellenti, pur di convincere la damigella di fare al caso suo, deve vantare le proprie capacità, e lo fa con una ostentazione tanto marcata delle proprie qualità che il compilatore interviene a giustificare la supponenza, 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 sì fae d'uno grande vantare»⁷⁹⁴. Il narratore interviene anche a spiegare le ragioni del pianto della fanciulla: «ma se alcuno [m]i domanda perchè la donzella piangeva, diròe: per lo re Artus,

⁷⁹¹ *Tristan en prose*, Curtis III, p. 215.

⁷⁹² *Tristano Riccardiano*, § CXCIV, p. 300.

⁷⁹³ *Tavola Ritonda*, § LIX, p. 221.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

qual era in caso di morte»⁷⁹⁵; la scomparsa del sovrano rischia di provocare «lo maggiore dannaggio che intervenisse da poi che la Tavola Ritonda fue edificata»⁷⁹⁶. Cavalcando al fianco della donzella attraverso quella fitta selva misteriosa, Tristano arriva in una valle nella quale si erge il misterioso castello, un «ricco palagio, e bello e forte e dilettevole»⁷⁹⁷, 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»⁷⁹⁸. La descrizione della foresta è naturalmente impostata 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. Ma è soprattutto il palazzo a colpire la fantasia del lettore:

E lo palagio che era in mezzo⁷⁹⁹ 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 nel mezzo del palagio, avea una torre tutta di metallo; e in ogni parte aveva dieci finestre di fine corallo; e 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. E alla intrata della torre, aveva 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, aveva 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

⁷⁹⁵ *Ibidem.*

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

⁷⁹⁷ *Ivi*, § LIX, p. 222.

⁷⁹⁸ *Ibidem.*

⁷⁹⁹ La tecnica seguita nella *descriptio* è molto precisa e segue un progressivo spostamento della "macchina da presa" del narratore dagli esterni verso l'interno.

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 sìe 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, aveva 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, aveva 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 aveva d'ogni maniera pesci che menzonare si potessono⁸⁰⁰.

Se qualche riferimento alle pietre preziose e alle loro proprietà può essere ravvisato anche in alcuni luoghi del *Tristan en prose*⁸⁰¹, 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 fossero i testi scientifici dai quali il compilatore toscano poteva trarre informazioni che sarebbe difficile spiegare altrimenti: risalgono alla stessa altezza cronologica della *Tavola* il cosiddetto *Lapidario estense*⁸⁰², traduzione di area veneta del XIV secolo, e il suo equivalente toscano dell'inizio del

⁸⁰⁰ *Tavola Ritonda*, § LIX, pp. 222-223.

⁸⁰¹ C.-A. Van Coolput, *Aventures querant* cit., p. 184, e relativa bibliografia.

⁸⁰² P. Tomasoni, *Il Lapidario estense*, in «Studi di filologia italiana», 34, 1976, pp. 131-186.

Trecento, il cosiddetto *Libro de le virtudi de le pietre preziose*⁸⁰³, che costituiscono utili modelli per un confronto tra la descrizione del palazzo ritondiano e la letteratura scientifico-naturalistica coeva.

Le pietre e le parole sono i materiali utilizzati dal compilatore toscano per l'edificazione letteraria del Palagio Meraviglioso del Gran Disio, e ad esse la tradizione attribuisce in fondo lo stesso potere, giacché «per proverbio antigamente se disse che in le prete et inle parolle et inel'erbe sì sonno le vertute»⁸⁰⁴. 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 il dire in fare, 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»⁸⁰⁵. 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 vascegli e li instrumenti, ch'elle fu metute in le vestimente et aiuta quegli che lle porta cun sì, segundo cum' se convene, da multi periculi 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»⁸⁰⁶. Non è solo un vezzo aristocratico, quello di impreziosire il proprio abbigliamento di gioielli, ma nasconde anche il preciso obiettivo 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

⁸⁰³ 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.

⁸⁰⁴ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., p. 138.

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 139.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 140.

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»⁸⁰⁷. 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 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 forniscono solo i luccicanti e preziosi materiali che 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 scientificità⁸⁰⁸, 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.

Nel palazzo meraviglioso, «in cima a ogni cantone della torre, sì aveva uno carboncello, che rendeva sì grande splendore per le

⁸⁰⁷ E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., pp. 309-310.

⁸⁰⁸ 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 irreale 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».

contrade, come continuo v'ardesse quattrocento lumiere». Una delle caratteristiche più importanti è infatti la straordinaria luminosità del palazzo, che è possibile proprio grazie alla presenza del carboncello, «pietra preziosa dotata di intensa luminescenza di colore rosso»⁸⁰⁹. 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 més-savi a pietre molto preziose, con tree carboncelli suso coricativi, che, da poi ch'era notte scura, rendeano sì grande splendore, che ne sarien state bene alluminate trecento dame e altrettanti cavalieri»⁸¹⁰. 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»⁸¹¹.

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 diaspro è una pietra preziosa di diversi colori, una varietà del quarzo. Sia il *Libro de le virtudi de le pietre preziose*⁸¹² che il *Lapidario estense*⁸¹³ 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

⁸⁰⁹ TLIO (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), s.v. carboncello (1).

⁸¹⁰ *Tavola Ritonda*, § XCIV, p. 364.

⁸¹¹ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., pp. 153-154. Cfr. E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., p. 310.

⁸¹² *Ivi*, p. 313 e p. 321.

⁸¹³ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., p. 159.

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 Isotta⁸¹⁴, 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»⁸¹⁵. 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 interno⁸¹⁶. Su ognuno degli angoli del palazzo si erge inoltre una torre costruita di diamante.

⁸¹⁴ Su questo palazzo, vedi F. Zambon, *Tantris o il narratore sciamano*, in «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 307-328, in particolare le pp. 320-321 e bibliografia alla nota 27, p. 320, mentre per le fonti celtiche del palazzo tristaniano cfr. n. 29 p. 321. 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.

⁸¹⁵ F. Zambon, *Tantris* cit., p. 321: «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».

⁸¹⁶ È interessante notare come anche il *Tristano Panciaticiano* 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 Panciaticiano*, § 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».

La presenza di questa pietra rende il palazzo una fortezza inespugnabile⁸¹⁷. «Lo spazzo era tutto di granato, d'arnicolo⁸¹⁸ 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». 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»⁸¹⁹. 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 preziose⁸²⁰, 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»⁸²¹. Pucci fornisce dunque una considerazione ulteriore nell'analisi dell'impiego della tecnica

⁸¹⁷ Del diamante, i lapidari mettono in luce soprattutto la durezza. E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., pp. 311-312: «Ne la terza Yndia, la qual è detta sezaia, si nasce la preziosa generazione del diamante, nato de' metalli. [...] E quasi sono quattro generazioni di diamanti; e nascono in diversi luoghi; et ad amare si àno 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». Cfr. P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., 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 taglia onni petra. E non se poe rumpere se nno in sangue caldo di beco com'el esse della golla».

⁸¹⁸ 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 conosciuta, proveniente appunto dalla *Tavola Ritonda*, che si tratti di una pietra preziosa.

⁸¹⁹ E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., p. 317.

⁸²⁰ 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 la descrizione simbolica del trono di Ciro è da attribuire alla sua curiosità e al suo interesse moraleggiante (*Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, in «Filologia Romanza», 4, 1957, pp. 148-175; 362-388; *ivi*, p. 158).

⁸²¹ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 85.

ecfrastica 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: 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.

È cosa nota che la tradizione italiana offra numerose rappresentazioni letterarie di palazzi dal valore altamente metaforico, e la *Tavola Ritonda* si inserisce dunque in una precisa tendenza letteraria volta ad investire di simboli le architetture. Per esempio, nel viaggio allegorico e didattico che Bono Giamboni compie nel *Libro de' Vizî e delle Virtudi*⁸²² (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»⁸²³, «un palagio molto grande, le cui mura eran tutte di diamante, lavorate sottilmente ad oro e con buone pietre preziose»⁸²⁴. Più che ipotizzare una non meglio documentata conoscenza da parte del compilatore della *Tavola Ritonda* dell'opera di Bono Giamboni, bisogna invece ricordare, come sottolineato da C. Segre⁸²⁵, che il prototipo architettonico al quale è da far risalire l'albergheria della Fede Cristiana si ritrova nel modello della Gerusalemme celeste che si legge nell'*Apocalisse di Giovanni* (21, 18-21)⁸²⁶:

⁸²² Bono Giamboni, *Il Libro de' Vizî e delle Virtudi*, ed. C. Segre, Torino, Einaudi, 1968.

⁸²³ *Ivi*, § XV, pp. 31-33.

⁸²⁴ *Ivi*, p. 32.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ 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).

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 perlucido⁸²⁷.

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, misura di uomo, la quale è di angelo⁸²⁸.

Il quattro è infatti un numero straordinariamente frequente nella *Tavola Ritonda*, sia quando entra come dettaglio "quantitativo" nella rappresentazione di qualche oggetto, sia 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 appunto 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 quadrata⁸²⁹, le sue torri 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

⁸²⁷ *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.

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ Per inciso, 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).

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 stupisce 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 faticosa 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»⁸³⁰. 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 terrestre⁸³¹: «ed era quello luogo lo più dilettevole che fosse al mondo, salvo che lo paradiso diluziano»⁸³². I segnali che arrivano al lettore sono sempre più contraddittori: la pianta quadrata del palazzo richiama infatti la 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

⁸³⁰ *La Bibbia volgare*, X, p. 532.

⁸³¹ A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.

⁸³² *Tavola Ritonda*, § LIX, p. 223.

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 cosie diletlandosi in ogni maniera che amore comanda. E vedendo quelle figure, non sarebbe stato uomo tanto onesto, che sua volontà avesse potuta rifrenare⁸³³.

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 efrastica. Quest'«orgia d'arazzi»⁸³⁴, 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 incantamento⁸³⁵.

⁸³³ *Ivi*, pp. 222-223.

⁸³⁴ *Ivi*, p. 223.

⁸³⁵ *Ibidem*.

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 Mordret⁸³⁶.

Ma nel testo toscano, esiste un legame ulteriore con il tema profetico e con quello apocalittico. Nella *Tavola Ritonda*, infatti, il re Artù manda dei carpentieri perché abbattano il Palazzo meraviglioso, intento irrealizzabile visto che una profezia di Merlino predice l'impossibilità di abbatterlo, un vaticinio che ricorda da vicino le profezie merliniane che si potevano trovare nell'*Historia regum Britanniae* e nella letteratura di ispirazione profetica molto diffusa in Italia⁸³⁷.

Ed essendo allo palagio, riposati uno poco, lo re si fae a sè venire davanti fino a trecento maestri, e sie 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 saràe, 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 caderàe 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 semplicità⁸³⁸.

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

⁸³⁶ Questa scena è narrata nella sezione conclusiva della *Tavola Ritonda*, § CXLIV, p. 542.

⁸³⁷ Si pensi a opere come le *Prophecies de Merlin* (scritta in Italia alla fine del XIII secolo, tra il 1276 e il 1279 circa) o i volgarizzamenti toscani trecenteschi delle *Prophecies* e del *Merlin* di Robert de Boron, come la *Storia di Merlino* di Paolino Pieri o l'anonima *Historia de Merlino*.

⁸³⁸ *Tavola Ritonda*, § LXII, pp. 228-229.

Geoffrey di Monmouth: il re Vortigern vuole farsi costruire una torre inespugnabile e non vi riesce perché, come spiega Merlino, le sue fondamenta sono costruite su due dragoni, chiare figure allegoriche, che combattono tra loro, rendendone impossibile l'edificazione⁸³⁹. 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 una 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 Troia⁸⁴⁰, 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 architettonici, sembrano spesso 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 giustizia, sono destinati alla perdizione. 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 féerico 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.

⁸³⁹ Cfr. Goffredo di Monmouth, *La profezia di Merlino*, ed. G. La Placa, Genova, ECIG, 1990.

⁸⁴⁰ 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.

Le indicazioni ritondiane servono allora 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*. Un secondo livello, metaforico, riveste con il simbolismo scientifico la descrizione ecfraistica, rifacendosi alla letteratura tecnica dei lapidari. Infine il terzo livello traduce, 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.

4.1.1. 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, 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 d'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 parto⁸⁴¹. Oggetti d'uso quotidiano che diventano "oggetti semiotici" in senso pieno, come in una "industria dell'immaginario", per dirla con Edgar Morin⁸⁴², 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

⁸⁴¹ N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale* cit.

⁸⁴² 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.

famiglie borghesi di banchieri e di grandi mercanti, che in questi oggetti raffiguravano la volontà 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 cosiddette coperte Guicciardini⁸⁴³, una coppia di coltri realizzate in Sicilia verso la fine del Trecento e conservate oggi a Firenze, al Museo Nazionale del 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 Guicciardini⁸⁴⁴.

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 sì erano di grande sanitate per le grandi cose che dentro v'erano e intorno lavorate». Esiste però un'altra versione della *Tavola Ritonda*, la cosiddetta redazione umbra, attestata dal ms. del XV secolo conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 564⁸⁴⁵, il cui compilatore pratica abbastanza

⁸⁴³ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., pp. 50-51. Cfr. P. Rajna, *Intorno a due antiche coperte* cit., precisa che cosa si intenda 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 solevano – 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).

⁸⁴⁴ *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».

⁸⁴⁵ 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. Cfr. S. Guida, *Per il testo della Tavola Ritonda. Una redazione umbra*, in «Sicilorum Gymnasium», 32, 1979, pp. 637-667. Si vedano anche le descrizioni delle caratteristiche del manoscritto in M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 40, e D. Delcorno

liberamente tagli, omissioni, amplificazioni, alterazioni che rispondono, secondo S. Guida, a «particolari convinzioni etiche ed ideologiche»⁸⁴⁶, nonché alla volontà di mondare la narrazione dagli «elementi ridondanti e non funzionali, i motivi non dinamici, gli eventi stancamente recursivi»⁸⁴⁷. Il dato efrastico, per via della sua natura descrittiva, è uno di quelli che maggiormente si presta al rimaneggiamento: può essere omesso, 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 gusto per la figurazione simbolica ancora più accentuata che nella *Tavola Ritonda*.

En mezo di la camera avea un letto con un sacone tutto pieno d'aqua rosata e la coltre e l' guanciaie erano gonfiate di gonfio di pacere, le quale rendeano grande odore. E le lenciogle erano tanto sottile quanto nulla foglia ed eran fatte per tal maistria ca volendogle inbiancare se meteano nel fuocho e li purificavano; e coltre e copretoie erano a quelgle 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 pensiero d'abraciare e altro diletto con piacere congiunto⁸⁴⁸.

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 l'episodio delle tentazioni di Bordo, le prove di forza alle quali lo sottopone il demonio, corrispondente ai §§ CXVIII-CXIX dell'edizione Polidori della *Tavola Ritonda*. Secondo D. Delcorno Branca, «the Umbrian redaction represents an earlier stage of the *Tav. Rit.* tradition than the Tuscan reworking» (*The Italian Contribution* cit., p. 82).

⁸⁴⁶ S. Guida, *Per il testo* cit., p. 641.

⁸⁴⁷ *Ivi*, p. 643.

⁸⁴⁸ *Ivi*, p. 659.

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'ame-tista fosse considerata un rimedio contro l'ubriachezza è cosa nota. Il *Lapidario estense*⁸⁴⁹ 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 sì 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'en vanno», e similmente nel *Libro di pietre preziose*, «amatisto sì è di cinque qualitati: l'una è di 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'ebbrietade»⁸⁵⁰. 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»⁸⁵¹.

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 preziose⁸⁵².

E ciò fu sedendo nella mastra sedia ch'avìa 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 giudicio 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

⁸⁴⁹ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., p. 145.

⁸⁵⁰ E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., p. 318.

⁸⁵¹ *Ivi*, pp. 314-315.

⁸⁵² Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, p. 85.

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 ritornare⁸⁵³.

Come si può facilmente riscontrare, per almeno cinque pietre su sei le argomentazioni sulle proprietà mineralogiche 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 a un modello comune, anche se non va certamente esclusa la derivazione di questo passo 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 interesse che, come ormai risulta chiaro, non coinvolge solo il compilatore toscano. 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.

4.1.2. Le pietre "allegoriche" dei sogni profetici

Grande spazio alle conoscenze provenienti dai trattati mineralogici viene poi lasciato anche nelle descrizioni dei sogni. Oltre che per il tramite di un folle, figura che tradizionalmente attinge in maniera privilegiata alla dimensione del sacro, la profezia nella *Tavola Ritonda* si

⁸⁵³ *Ibidem*.

manifesta anche sotto la forma della visione onirica. 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, 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»⁸⁵⁴. Ma Tristano ha contratto un impegno con il re Marco ed è irremovibile dalla sua richiesta. Alla fine Languis, dopo molte insistenze, per non venir meno alla promessa fatta, sarà costretto a concedere 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, sì prende Isotta per la mano, e sì 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'avere sì fatta derrata. E priega Iddio ch'ella di lui tosto rimanga disciolta⁸⁵⁵.

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 sì la percoleva 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 strolago, 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 disinore 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

⁸⁵⁴ *Tavola Ritonda*, § XXXII, p. 114.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

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 dipartire⁸⁵⁶.

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 turba profondamente il sonno del re Anguins, identica nella struttura a quella della *Tavola Ritonda*, ma priva della simbologia legata alle pietre⁸⁵⁷. 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

⁸⁵⁶ *Ivi*, pp. 114-115.

⁸⁵⁷ *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 correçié 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 responnoit onques, enz en menoit totevoies Yselt, tant dolente que nus ne la veïst qui ne deïst: "Diex, quel domaige d'Yselt!" Et li rois Mars meïsmes en apele Tristan, son neveu, traïtor et desleal».

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*⁸⁵⁸ 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 profetico⁸⁵⁹. La presa di distanza dalla dimensione irrazionale del meraviglioso è attestata dal fatto che la profezia è incastonata in una dimensione onirica, ma anche in questo caso è necessario chiamare in causa un astrologo, una figura che possa

⁸⁵⁸ 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, rappresentano 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. Tilliet (a cura di), *Le rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.

⁸⁵⁹ 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).

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 proprio attraverso il consueto ricorso all'autorità del libro di messer Gaddo de' Lanfranchi («secondo che si truova nello libro di messer Gaddo, la visione dello re fue vera e certa»).

Bisogna sottolineare infatti che spesso la menzione di Gaddo è introdotta, nella *Tavola Ritonda*, al fine di legittimare la veridicità delle profezie, persino quando queste sono di matrice merliniana, originando così nel romanzo toscano 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 fonte da cui discende l'autorità da attribuire alla letteratura di stampo oracolare era da sempre stata da ricercare al di fuori del libro di profezie: così la veridicità dei vaticini politici pronunciati da Merlino nell'*Historia Regum Britanniae* andava 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, il libro di Tristano.

4.2. Il gioco degli scacchi e il filtro come *venenum*

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 letteraria⁸⁶⁰. Non esiste, però, tra gli studiosi un accordo unanime circa l'effettivo potere, la durata e l'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

⁸⁶⁰ 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.

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 simbolo⁸⁶¹, 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 embrionale⁸⁶²?

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

⁸⁶¹ Come sostiene J. Frappier a proposito della versione di Thomas (*ivi*, p. 273).

⁸⁶² 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*, 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.

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 letteratura⁸⁶³, 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 veleno⁸⁶⁴. Rivolgersi al mondo dei preparati velenosi per connotare il più potente simbolo della leggenda tristaniana sarà dunque un’altra delle modalità di caratterizzazione scientifica legata al mondo medico a disposizione dei narratori che nel corso dei secoli hanno interpretato il mito tristaniano⁸⁶⁵.

⁸⁶³ M. Montesano, «*Fantasma, fantasma che di notte vai*». *La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.

⁸⁶⁴ 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: le thème de 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.

⁸⁶⁵ 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

Le potenzialità fisiche, mediche e scientifiche del filtro non possono certamente sfuggire all'attenzione dei *Tristani* italiani, desiderosi 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 riscriverle 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 pozione⁸⁶⁶, 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»⁸⁶⁷, trascorrono il lungo tempo che li separa dall'approdo in Cornovaglia dedicandosi al gioco degli scacchi. Il sole picchia forte⁸⁶⁸ e, completamente immersi in quella

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*).

⁸⁶⁶ 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 Panciaticiano*, § 121, p. 188; *Tristano Veneto*, §§ 197-200, pp. 176-178.

⁸⁶⁷ E. Baumgartner, *Le Tristan* cit., p. 104.

⁸⁶⁸ 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.

partita che non vogliono interrompere, i due chiedono da bere a Governale e a Brandina⁸⁶⁹, 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 italiani non rinunciano ad amplificare il motivo e a metterlo maggiormente in risalto, forse sulla scia del peso che questo elemento aveva ricoperto nella tradizione iconografica che aveva 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»,⁸⁷⁰), 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. 239⁸⁷¹, e Paris, BnF, Français 99, c. 1, entrambi del XV secolo⁸⁷². 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 allusione⁸⁷³, la partita abbia comunque acquisito un grande rilievo nell'immaginario visivo legato alla scena del filtro.

⁸⁶⁹ *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».

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

⁸⁷¹ 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.

⁸⁷² 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>>.

⁸⁷³ 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.

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, essi 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»⁸⁷⁴. Ma forse più che sostenere che un sistema simbolico metta in ombra o oscuri l'altro, si potrebbe 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. 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,

⁸⁷⁴ M.-J. Heijkant, *La tradizione* cit., p. 101.

era demandato unicamente al filtro; al filtro, che in origine comprometteva esclusivamente i due amanti, spetta invece, nella *Tavola Rotonda*, 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»⁸⁷⁵, scrive 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»⁸⁷⁶. 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 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»⁸⁷⁷. La stessa araldica letteraria assegna a Palamede uno scudo *échiqueté*⁸⁷⁸, che lo rende immediatamente riconoscibile nelle illustrazioni dei manoscritti.

⁸⁷⁵ 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).

⁸⁷⁶ *Tristan en prose*, Curtis II, §609, p. 193; *Tristano Panciatichiano*, § 152, p. 282.

⁸⁷⁷ *Tristan en prose*, V.II/2, *Notes*, p. 404, con riferimento al § 144. Cfr. Fl. Plet-Nicolas, *La création* cit., pp. 378-379.

⁸⁷⁸ *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 escequeeres 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.

Volendo allargare lo sguardo oltre il *Tristan en prose*, è facile rendersi conto come quello che era nato come un semplice gioco, un pasatempo il cui divertimento consisteva nel simulare rovinose guerre e nell'inscenare repentini cambi di fortuna, sia diventato ben presto lo schermo sul quale proiettare i complessi sistemi delle relazioni sociali: quello cortese prima di tutto, indirizzato precocemente verso un'evidente moralizzazione⁸⁷⁹. Intorno al 1300 il domenicano Iacopo da Cessole compone il suo *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 italiano⁸⁸⁰. Gli scacchi diventano quindi una delle modalità simboliche 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.

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 lloro cuore non si pensava f<ollia neuna di ffolle amore. E avendo giucato insieme due giuochi, ed ierano sopra lo terzo giuoco ed iera grande kaldo⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ 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.

⁸⁸⁰ Per un approfondimento sulla simbologia scacchistica nel *Libellus de moribus* e nei suoi volgarizzamenti italiani, cfr. G. Murgia, «*De scacherio*»: percorsi allegorici nel *Libellus de moribus hominum di Iacopo da Cessole*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4.2, 2013, pp. 211-250. URL: <http://www.diplist.it/rhesis/>.

⁸⁸¹ *Tristano Riccardiano*, § LVII, p. 119.

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 f«o»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 s'è fece lo somigliante, e cominciano a p-pensare ed a guardare l'uno l'altro. Anzi ke compieressono quello giuoco, s'è si levarono e andarosine ambodue di sotto inn-una kamera e quivi incominciano quello giuoco insieme ke infino a-lloro vita lo giucarono volontierj⁸⁸².

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 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»⁸⁸³, ma anche qui c'è un altro gioco che richiama la loro attenzione.

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:

⁸⁸² *Ivi*, p. 120.

⁸⁸³ *Tristano Panciatichiano*, § 121, p. 188.

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 anguosie et travaye in tuta la lor vita⁸⁸⁴.

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»⁸⁸⁵ 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 èe 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 sì 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, sì come la bella Isotta la Bionda m'æe comandato». E questa si fue la fine de' suoi pensieri⁸⁸⁶.

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 giuridica⁸⁸⁷, mentre sappiamo che i predicatori tentavano in ogni modo di dissuadere dai giochi ritenuti pericolosi,

⁸⁸⁴ *Tristano Veneto*, § 197, p. 176.

⁸⁸⁵ *Tristano Riccardiano*, § CXXXV, p. 229.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ G. Ortalli (a cura di), *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 1993.

anche se gli scacchi, in quanto gioco d'intelligenza riservato principalmente agli strati sociali più alti, non rientravano tra questi⁸⁸⁸.

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 Ferragunze⁸⁸⁹. Qui il semplice passatempo cortese era diventato il banco di prova sul quale si potevano, 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»⁸⁹⁰. 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*⁸⁹¹. 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.

⁸⁸⁸ 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».

⁸⁸⁹ Cfr. M.-J. Heijkant, *The Custom of Boasting* cit. L'episodio si trova ai §§ X-XI della *Tavola Ritonda*. Cfr. *supra*, § 3.3.1.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ *Ibidem*.

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 giocare dello dalfino, ed e' giucava assai volte della reina; e tal facea Isotta: quando credeva giocare 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 maggiore⁸⁹².

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 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 'giocare'⁸⁹³. 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 giocare dello dalfino* (forse qui da intendersi genericamente, in senso metaforico, come "erede al trono"⁸⁹⁴: nel Medioevo, è questo il titolo dei signori del Delfinato⁸⁹⁵; Picone lo interpreta come 'suddito'⁸⁹⁶), cioè era convinto di svolgere la propria funzione di vassallo, teoricamente fedele al sovrano, mentre *e' giucava 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 scacchiera: se le pedine degli scacchi rappresentano la fissità

⁸⁹² *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 121.

⁸⁹³ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, Torino, Utet, 1970, pp. 789-793, s.v. *giocare*, inserisce tra le accezioni della parola anche il significato di "amoreggiare".

⁸⁹⁴ Ma nel *Libellus de moribus* di Iacopo da Cessole, per esempio, gli alfini metaforizzano i giudici.

⁸⁹⁵ Cfr. TLIO (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), s.v. *Delfino* (2).

⁸⁹⁶ M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino* cit., p. 78.

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, agli scacchi, nella *Tavola Ritonda*, è affidato il compito di simboleggiare la forza anarchica e eversiva del sentimento erotico, insofferente a qualsiasi 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 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»⁸⁹⁷, 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»⁸⁹⁸. 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 atrabiliare⁸⁹⁹.

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 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.

⁸⁹⁷ P. Levron, *La mélancolie et ses poisons. Du venin objectif au poison atrabilaire*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 173-188.

⁸⁹⁸ 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).

⁸⁹⁹ 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.

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'Yselt⁹⁰⁰.

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»⁹⁰¹ – 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*⁹⁰². 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,

⁹⁰⁰ *Tristan en prose*, Curtis II, § 445, p. 65.

⁹⁰¹ P. Levron, *La mélancolie* cit.

⁹⁰² Cfr. R. L. Curtis, *Le philtre* cit.

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»⁹⁰³). Non si andrà troppo lontano se qui si cercasse di ravvisare 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'amore. Innanzitutto, 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 medievale⁹⁰⁴.

⁹⁰³ *Tristan en prose*, V.II/1, § 89, p. 154. Cfr. G. Murgia, «Specchio» e «ammunimento» cit.

⁹⁰⁴ 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 Yseult 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».

Bisogna però arrivare alla *Tavola Ritonda*⁹⁰⁵ 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 allarga 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*⁹⁰⁶.

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 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»⁹⁰⁷, getta il contenuto avanzato del *bottaccio* sul ponte della nave, «dicendo che di sì fatta cosa egli non voleva fare serbanza»⁹⁰⁸. 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*

⁹⁰⁵ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 119-123.

⁹⁰⁶ Cfr. F. Collard, *Des poisons au Moyen Âge*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 1-5.

⁹⁰⁷ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

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 Tristano⁹⁰⁹.

E a quel punto, una cucciolina di Isotta, la quale era appellata Idonia, sìe leccòe 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 Isotta⁹¹⁰.

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 braccio 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:

E allora una cagnola, la quale avea seco Isota per so dileto, che era pizola e bianca e avia nome Yrlanda e fo fiola de lo bracheto che Belices donò a Tristano, la quale avea nome la Pizola Yrlanda, sì andò a lo beverazio amoroso e tuto lo lechò e fo poi de la compagnia de Isota e de Tristano e may non abandonò Isota, e avea in quello ponto XVIIII misi e vivì seco perfino a lo dì de Isota e de Tristano, e fo tanto prode e ardita che may da lo lato de Tristano non se partie, dapoi che Tristano ebe lo colpo

⁹⁰⁹ Cfr. *infra* § 4.3.4.

⁹¹⁰ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120.

mortale. E lo dî che Tristano morì e fo meso indelo pilo, e la cagnola tuta note rupe sopra lo grande pillo dove giaseva suo signore e sua dama, e la matina fo trovata morta; e mentre che fo viva non se trovò che may Tristano né de dî né de note, andando celato e contrafato quanto volese, e nula altra persona lasiava apresiare a l'uschio di la camera de la regina cha luy, e anchora a lo re Marco fasiva grandò bragiare como se esa volese dire: «Nula persona ène digna di parlare a la nobile regina Isota se no inter noi tri che bevemo lo amorosso e gientile beverage». Or lasa lo cunto di la cagnola de Isota⁹¹¹.

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 illustrativo⁹¹². Ancora un nome parlante per la cagnolina, che nella redazione padana si chiama Irlanda, a incarnare la 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 esa volese dire»).

Per dimostrare la potenza invincibile del filtro, l'interesse verso il mondo animale si allarga, nella *Tavola Ritonda* toscana, ad analizzare anche l'effetto ipotetico che il filtro-veleno avrebbe potuto avere su altri animali, feroci e selvaggi, nel caso in cui questi fossero potuti venire in contatto con la pozione sparsa sul ponte della nave.

Chè sappiate, che se quello beverage avessono gustato cento creature tutte di diverse nature, cioè cristiani, saracini, lions, serpenti; tutti gli arebbono fatti una cosa, e mai non si sarebbono abbandonati⁹¹³.

Di qualunque essere vivente si parli, si tratti di Cristiani o Saraceni, di leoni 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

⁹¹¹ *Tristano Palatino*, pp. 187-188.

⁹¹² Cfr. A. R. Luyster, *Playing with Animals* cit.

⁹¹³ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 121.

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.

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 congiunti⁹¹⁴.

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'odorato⁹¹⁵. 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 ogni 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 arebboro 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'oro⁹¹⁶.

⁹¹⁴ *Ivi*, p. 120.

⁹¹⁵ *Questioni filosofiche*, II, p. 317.

⁹¹⁶ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 120-121.

La *Tavola Ritonda* indugia su dettagli chimici⁹¹⁷, 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 preziose⁹¹⁸, 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, 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 maraviglia gli due cuori essere una cosa; ma fue maraviglia 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 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. 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

⁹¹⁷ 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».

⁹¹⁸ 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.

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 insieme⁹¹⁹.

L'insistenza sul concetto di *maraviglia* 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»⁹²⁰. La “maraviglia” della *Tavola Ritonda* agisce però su un piano diverso. Data l'assunzione del filtro, «non fue maraviglia gli due cuori essere una cosa», ma, in considerazione delle proprietà mediche della pozione, «fue maraviglia come gli due cuori non si partirono di loro luogo», raggiungendo un'unità anche fisica. La fusione simbolica dei due cuori

⁹¹⁹ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, pp. 121-122.

⁹²⁰ 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*, *miraculosus*» (*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, *ivi*, p. 10).

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.

Non si può inoltre escludere che il compilatore, nel riflettere sulla questione della *unio* degli amanti, alluda a una questione più strettamente teologica, quella della *mutua inhaesio*, cioè l'intima comunione, l'immanenza e la compenetrazione reciproche tra gli amanti affrontata da Tommaso d'Aquino nella sua *Summa Theologiae* (I-II, q. 28, a. 2):

Ad secundum [se la mutua intimità o inerenza sia un effetto dell'amore] sic proceditur. 1. Videtur quod amor non causet mutuam inhaesionem, ut scilicet amans sit in amato, et e converso. Quod enim est in altero, continetur in eo. Sed non potest idem esse continens et contentum. Ergo per amorem non potest causari mutua inhaesio, ut amatum sit in amante et e converso. 2. Praeterea, nihil potest penetrare in interiora alicuius integri, nisi per aliquam divisionem. Sed dividere quae sunt secundum rem coniuncta, non pertinet ad appetitum, in quo est amor, sed ad rationem. Ergo mutua inhaesio non est effectus amoris. 3. Praeterea, si per amorem amans est in amato et e converso, sequetur quod hoc modo amatum uniatur amanti, sicut amans amato. Sed ipsa unio est amor, ut dictum est. Ergo sequitur quod semper amans ametur ab amato, quod patet esse falsum. Non ergo mutua inhaesio est effectus amoris⁹²¹.

⁹²¹ Tommaso, *Summa Theologiae*, I-II, q. 28, a. 2.: «Sembra che l'amore non causi la mutua intimità o inerenza, per cui l'amante è nell'amato e viceversa. Infatti: 1. L'essere che si trova in un altro è contenuto da esso. Ma la stessa cosa non può essere insieme contenente e contenuta. Quindi l'amore non può causare la mutua intimità, o inerenza, così da portare l'amato nell'amante e viceversa. 2. Nessuna cosa può penetrare nell'unità di un tutto completo senza dividerlo. Ma dividere cose realmente congiunte non è proprio dell'appetito, facoltà dell'amore, ma della ragione. Quindi l'intimità reciproca non è un effetto dell'amore. 3. Se in forza dell'amore l'amante fosse nell'amato e viceversa, ne seguirebbe che l'amato dovrebbe unirsi all'amante come l'amante all'amato. Ma l'amore, come si è detto

Tommaso d'Aquino riflette sul paradosso originato dal sentimento d'amore, capace di fondere gli amanti in una unità profonda senza che l'amore che li congiunge arrivi a distruggere i singoli membri della relazione. Come sottolinea G. Samek Lodovici in merito alla dottrina tommasiana dell'*amor*, «l'unione tra gli amanti è la più alta possibile senza essere un'unità sostanziale. Due termini entrano a costituire una nuova realtà, in cui acquistano una relazione tra loro, senza essere annullati o soppressi. Il modo di esistere dei due soggetti personali entro questa relazione è la *mutua inhaesio*, la presenza dell'uno nell'altro»⁹²². Che il compilatore della *Tavola Ritonda* fosse così addentro ai problemi dottrinali è confermato anche da altri passaggi del testo, come quello in cui distingue tra la grazia *gratis data* e la *grazia rimunirata*⁹²³ o quello in cui si pone a riflettere sul contenuto del Sacro Graal⁹²⁴. In entrambi i casi, D. Delcorno Branca ha individuato una matrice tommasiana⁹²⁵, ma senza sbilanciarsi a favore di un'effettiva conoscenza di Tommaso d'Aquino da parte del compilatore toscano⁹²⁶.

[a. prec.], si identifica con l'unione. Ne seguirebbe allora che l'amante dovrebbe essere sempre amato dall'amato: il che è falso» (Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano).

⁹²² G. Samek Lodovici, *La felicità del bene. Una rilettura di Tommaso d'Aquino*, Milano, V&P strumenti, 2002, p. 78.

⁹²³ *Tavola Ritonda*, § CIX, p. 431: «imperò vediamo che Galasso ricevette e vennegli la grazia di Dio; chè sapere dobbiamo, ch'elle sono due grazie principali; e l'una si è grazia gratis data, e l'altra si è grazia rimunirata. La grazia rimunirata riceve ogni persona; ma Iddio diede a Galasso una grazia la quale s'appella grazia data, per la quale grazia trasse la spada dal petrone; e innanzi che suo scudo ricevesse colpo, fue appellato lo migliore cavaliere del mondo, in grazia e in opera data da Dio». Il problema che qui si pone il compilatore è quello di stabilire a quale cavaliere, tra Galasso e Tristano, Dio ha accordato il privilegio di essere il migliore.

⁹²⁴ *Ivi*, § CIX, p. 433: «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 risucitò, il santo sangue si partì dalla terra e ricongiunsesi collo corpo o colla divinità».

⁹²⁵ Nel primo caso, la distinzione tra i due tipi di grazia, il rimando è alla *Summa Theologiae*, III, q. 7, 7 ad 1, nonché I-II, q. 111, 5 ad 1; nel secondo caso, il chiarimento relativo al contenuto della sacra ampolla, che non avrebbe contenuto il sangue di Cristo perché anch'esso, sebbene sgorgato dal suo corpo per vie delle ferite inflitigli durante la passione, sarebbe risuscitato con lui, è affrontato nella *Summa Theologiae*, III, q. 54, a. 3 ad 3.

⁹²⁶ Cfr. D. Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano* cit., pp. 200-207. «Nulla ci prova che l'anonimo avesse tale intenzione, e probabilmente la sua cultura religiosa non era molto profonda né molto estesa: ci siamo richiamati a San Tommaso, non per affermare una conoscenza diretta, ma per citare il più cospicuo «corpus» teologico dell'epoca» (*ivi*, p. 201, n. 59).

Anche il *Tristano Palatino* sottolinea come lo stato nel quale versano Tristano e Isotta derivi da una predisposizione fisica indotta da “farmaco”:

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 stabelito⁹²⁷.

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”:

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 mondo⁹²⁸.

⁹²⁷ *Tristano Palatino*, p. 188.

⁹²⁸ *Tavola Ritonda*, § XXXIV, p. 120.

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 inalano 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 risulta quasi straniante. Combatte 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 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 aoperare diletto carnale e piacimento», ma per agevolare l'insorgere del sentimento d'amore in un matrimonio combinato come quello di Isotta con il re Marco⁹²⁹. 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 bretona, assolvendo definitivamente i due amanti.

4.3. La cultura scientifico-medica nella *Tavola Ritonda*

4.3.1. 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 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 rimaneggiatore⁹³⁰. 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

⁹²⁹ Cfr. D. L. Hoffman, *Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in J. T. Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 207-222; J. T. Grimbert, *Translating Tristan-Love from the Prose Tristan to the Tavola Ritonda*, in «Romances Languages Annual», 6, 1994, pp. 92-97.

⁹³⁰ È risaputo che l'Italia non è una delle regioni d'Europa più facili alla produzione in lingua non latina di testi di argomento genericamente scientifico. Cfr. A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedia ed erudizione cit.*

della sezione iniziale dedicata alla nascita e alla formazione di Lancillotto⁹³¹, appartenente dunque all'insieme delle aggiunte proprie al testo toscano. Non ha infatti riscontro negli altri *Tristani* italiani, né tanto meno nel *Tristan en prose*.

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 avviluppata tra le 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, insuperbi 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 combattendo il cuore sicchè la virtù mancò, et cadde da cavallo tramortito et, poco stante, morì quasi di subito⁹³².

Nell'approntare questo "referto dell'autopsia" di Bando, il compilatore toscano mobilita 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

⁹³¹ *Tavola Ritonda*, § VI.

⁹³² *Ivi*, p. 13.

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 umano⁹³³. 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, atrabilarie 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)⁹³⁴. 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,

⁹³³ 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.

⁹³⁴ 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, ciò 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, ciò 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 degl'uomini e degli animali, però che i-loro son quattro omori, ciò è collera, ch'è calda e secca, sangue, ch'è caldo e umido, malinconia, ch'è fredda e secca, e fremma, ch'è fredda e umida. Il sangue si muove nell'uomo come appare il dì, la collera si muove nel mezzodì, la malinconia si move nel vespro, la fremma si move la notte, e ciascuno omore 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».

flemmatici o melanconici a seconda dell'umore dominante), e la specifica combinazione dei quattro umori fondamentali con le quattro qualità (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 recepisca e lo spieghi 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 corporee⁹³⁵.

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 veni⁹³⁶.

⁹³⁵ 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).

⁹³⁶ *Tavola Ritonda*, § CXXIX, p. 505.

A parte l'attenzione 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 l'umore caldo-umido associato all'elemento dell'aria⁹³⁷, tenterà 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 sociale⁹³⁸: 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. 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 devozione⁹³⁹.

⁹³⁷ Cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 25 nota 9.

⁹³⁸ 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)».

⁹³⁹ Si fa qui riferimento alla ricostruzione della città di Benoich ad opera di Lancillotto, episodio raccontato nella *Tavola Ritonda*. Cfr. *supra* § 2.4.1.

Quando il discorso letterario incontra quello medico, e i confini tra due ambiti, che la percezione dei Moderni induce a considerare netti, si mostrano per quello che erano nella sensibilità medievale, ossia labili e sfrangiati⁹⁴⁰, 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 avvelenata scoccata da un *donzello*, che riconosce proprio in Tristano l'uccisore del padre⁹⁴¹. 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; cosìe 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 sentia niente; e 'n tale maniera giacque per mezza ora⁹⁴².

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

⁹⁴⁰ Cfr. M. Peri, *Malato d'amore* cit.

⁹⁴¹ *Tavola Ritonda*, § XLVII.

⁹⁴² *Ivi*, p. 171.

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'intrmissione 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 dal vento. L'intenzione scientifica 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 dannazion 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 Idio⁹⁴³.

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'equivalente di quei *cinque sentimenti*, cioè i cinque sensi, ai quali accennava la *Tavola Ritonda*⁹⁴⁴. 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 facultà, pur operando mediante l'organo cerebrale, hanno pertanto la loro radice e la loro sede nel cuore»⁹⁴⁵. 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 arturiani⁹⁴⁶, 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 essere molto meno attardato nelle proprie scelte estetiche di quanto il posto periferico che esso occupa nelle attuali storie letterarie induca a pensare.

⁹⁴³ G. 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, pp. 324-325.

⁹⁴⁴ 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.

⁹⁴⁵ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 30.

⁹⁴⁶ D. Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie* cit.

4.3.2. *Amor hereos*

È facile nel Medioevo incappare in giochi di sovrapposizione tra il discorso medico e quello letterario⁹⁴⁷, tanto più se si considera che il sistema dottrinale dell'amor cortese poteva costituire una facile via di penetrazione 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*⁹⁴⁸, termine "tecnico" con il quale si indica una «specie o variante della *melancholia* di cui condivide in larga misura eziologia, localizzazione, sintomi e terapie»⁹⁴⁹. Malattia d'amore e malattia melanconica, che stanno l'una all'altra in un vero e proprio «rapporto d'inclusione»⁹⁵⁰, 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 genio⁹⁵¹.

⁹⁴⁷ 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 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».

⁹⁴⁸ Tra i numerosi contributi dedicati alla definizione dell'*amor hereos*, si vedano M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, 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>>.

⁹⁴⁹ M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 25.

⁹⁵⁰ *Ibidem*.

⁹⁵¹ 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>>.

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 eroi⁹⁵². 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 araba⁹⁵³; a lui spetta il merito di aver introdotto nel suo *Viaticum peregrinorum* (adattamento dell'opera intitolata *Kitāb Zād al-musāfir wa-qūt al-hādīr* scritta dal medico arabo Abū Ja'far Ahmad ibn Ibrāhīm ibn abī Khālid al-Jazzār) un capitolo intitolato "De amore qui et eros dicitur"⁹⁵⁴, 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.

⁹⁵² 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» (*Metamorfosi* cit., p. 42)

⁹⁵³ 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, 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».

⁹⁵⁴ 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).

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 follia. 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»⁹⁵⁵.

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 cosa⁹⁵⁶. Secondo M.-J. Heijkant, questa immagine di Lancillotto sarebbe da ricondurre al *topos* del "cavaliere pensoso" piuttosto diffuso nei romanzi arturiani⁹⁵⁷ e analizzato attentamente da Ph. Ménard⁹⁵⁸; tuttavia, la riproposizione e accentuazione della venatura parodica che, fin dai suoi esordi⁹⁵⁹, ha connotato questa figura, si presta anche a una lettura in chiave medica.

Vedendovi lui quella che tanto tempo aveva desiato di vedere mentre che era stato nell'adventure in istrani paesi, cioè la reina Ginevra; 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

⁹⁵⁵ E. Baumgartner, *Le Tristan* cit., p. 164.

⁹⁵⁶ *Tavola Ritonda*, § IX.

⁹⁵⁷ 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».

⁹⁵⁸ 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.

⁹⁵⁹ 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*.

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 pérgogli delle dame, et ricomincia a mirare l'angelico viso della reina Ginévara, et pensava et immaginava quelle sue bellezze⁹⁶⁰.

Nel passaggio appena citato della *Tavola Ritonda*, che proviene dal *Lancelot en prose*⁹⁶¹, Lancillotto è concentrato sul ritratto interiore ch'egli ha della bella Ginevra: la sua 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»⁹⁶², la probabile eco delle parole di Andrea Capellano e della *regula amoris* XXX che egli fornisce, «Verus amans assidua sine intermissione coamantis imaginatione detinetur»⁹⁶³, alla quale si può 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

⁹⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § IX, pp. 27-28.

⁹⁶¹ 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 élabousse 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».

⁹⁶² M. Peri, *Malato d'amore* cit., p. 27.

⁹⁶³ Andrea Capellano, *Trattato d'amore. Testo latino del secolo XII con due traduzioni toscane inedite del secolo XIV*, ed. S. Battaglia, p. 358.

amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri»⁹⁶⁴. 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 *af-fadigato* nel manoscritto senese, Polidori riporta anche la variante del Magliabechiano dove il cavaliere è definito *affatturato*: la consueta sensazione che il cavaliere *pensif* sia colpito da astenia e spossatezza si trasforma nel Magliabechiano nell'immagine di un uomo *affatturato*, "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 siè s'arma di tutte sue armi, ed era molto crucciato. E la reina, vedendolo tanto tristo e malinconoso, domandòlo che era ciò di sua malanconia⁹⁶⁵.

Se nel caso di Lancillotto siamo ancora nella fase premorbosa, tant'è che le due parole-chiave (*tristo e malinconoso*, o *malanconia*) che precludono 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

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 4.

⁹⁶⁵ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 253.

cura del proprio cavallo e delle proprie armi; allontanamento dal consorzio umano⁹⁶⁶. 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*.

4.3.3. 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 espandersi 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 salasso⁹⁶⁷. 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 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 storia tristaniana nei punti che considera lacunosi

⁹⁶⁶ 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 mélancolique 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 mélancolique est donc une fatalité; elle n'est pas un choix délibéré» (*ivi*, p. 28).

⁹⁶⁷ 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.

o non del tutto chiari. In alcuni casi, quelle che possono sembrare innovazioni ritondiane, a ben guardare sono riscritture del *Tristan* di Thomas, almeno accettando la ricostruzione offertane da Bédier⁹⁶⁸. Si tratta degli episodi che corrispondono ai §§ LXIII-LXVII e che possiamo leggere solo nella redazione toscana della *Tavola Ritonda*, poiché non figurano nella redazione padana del ms. Palatino 556 della Biblioteca Nazionale di Firenze⁹⁶⁹.

All'indomani del famoso colloquio sotto il pino⁹⁷⁰, 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.

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 persone⁹⁷¹.

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»⁹⁷², e si riconosceva, a chi praticava la cosiddetta *minutio*, «uno speciale trattamento nel cibo»⁹⁷³. 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

⁹⁶⁸ J. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, I, Paris, Didot, 1902, cap. XXIV.

⁹⁶⁹ Cfr. M. Eusebi, *Reliquie del Tristano di Thomas* cit.

⁹⁷⁰ *Tavola Ritonda*, § LXIII. Cfr. *supra*, cap. III, § 4.2.

⁹⁷¹ *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 236.

⁹⁷² 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.

⁹⁷³ *Ibidem*.

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»⁹⁷⁴).

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-trecentesca⁹⁷⁵. 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 cioè in flagrante i due amanti. Al risveglio, il giorno dopo il salasso, il re Marco si alza dal letto annunciando che andrà 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 quale il re spera che restino imprime le impronte del passaggio di Tristano verso il letto di Isotta, tracce che dovrebbe fornirgli la prova inconfutabile di quel tradimento che da tempo cerca invano di dimostrare. Tristano, però, avvedutosi dello stragemma 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 letto⁹⁷⁶. Esiste dunque

⁹⁷⁴ *Tavola Ritonda*, p. 236.

⁹⁷⁵ 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».

⁹⁷⁶ *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».

una evidente relazione di causalità tra un dettaglio apparentemente accessorio come l'aggiunta relativa al salasso nella *Tavola Ritonda* e il tentativo di scoprire il tradimento da parte del re Marco.

L'episodio che qui la *Tavola Ritonda* sta riscrivendo è, come si è detto, 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*⁹⁷⁷. Ma questo episodio cardine della leggenda tristaniana 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 Isotta⁹⁷⁸: 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»⁹⁷⁹, 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»⁹⁸⁰, consiglia al re di ricorrere alle virtù del Petrone vermiglio, una pietra dalle virtù prodigiose che gli fornirà la risposta a ogni sua domanda.

⁹⁷⁷ J. Bédier, *Le roman de Tristan*, vol. I, cap. XXIV.

⁹⁷⁸ *Tavola Ritonda*, § LXIV.

⁹⁷⁹ *Ivi*, p. 237.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

- 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 leggie 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, comandete alla reina che ponga la sua mano dritta sopra 'l detto Petrone, e giuri s'ella vi fece mai veruno fallo; e sì vi foe certo, ch'ella vi dirà la veritade o del sìe 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, sì 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 sì è cosa vera e provata per più di mille persone⁹⁸¹.

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-sapientiale. Questo santo luogo, eletto a eremo penitenziale dai sei Padri e da un non meglio precisato *gran profeta*, è impreziosito dalla presenza delle prove della santità sulla terra, le reliquie.

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

⁹⁸¹ *Ivi*, pp. 237-238.

la vita, e costringe lo spargimento del sangue, e scaccia il veleno, e non puote essere ingannato chiunque la porta sopra»⁹⁸², mentre secondo il *Lapidario estense* l'elitropia «è una pietra verde 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 tosico e discaza la tenpesta e li spiriti. E dà gratia de savere 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»⁹⁸³. 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»⁹⁸⁴. Se la tradizione dei lapidari⁹⁸⁵ 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 savere 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 irriconoscibile, 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 sottoposta⁹⁸⁶. Entrambi i travestimenti non sono espressione di una pazzia reale, di una demenza profonda o di una scissione dell'io, ma stratagemmi dell'astuzia di Tristano, che si serve della sua scaltrezza e della intelligenza per volgere anche le situazioni più pericolose a proprio favore.

⁹⁸² E. Narducci, *Intorno a tre inediti volgarizzamenti* cit., p. 322.

⁹⁸³ P. Tomasoni, *Il Lapidario estense* cit., p. 156.

⁹⁸⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, VIII, 3, p. 516.

⁹⁸⁵ Cfr. Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, ed. B. Basile, Roma, Carocci, 2006.

⁹⁸⁶ *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 arzente ferro non vi faràe veruno male; chè io saròe nella isola in tale maniera divisato, e terròe il cotal modo e la cotale condizione; e se nostra maestria non valesse, e' varr[æ] la trinciante spada».

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»⁹⁸⁷. 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.

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 -⁹⁸⁸.

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 tributo⁹⁸⁹: 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

⁹⁸⁷ *Ivi*, p. 239.

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ *Ivi*, § XVII, p. 67: «Se gli nostri antecessori hanno pagato nessuno trebutto a quegli d'Irlanda, non l'hanno pagato per ragione nè con giustizia, ma ànnolo pagato per paura e per forza ch'è stata fatta loro. Sì che, domandando l'Amoroldo lo trebutto per sua possanza, e non per altra ragione che egli abbia, noi non lo vogliamo pagare, nè osservare la leggie antica degli imperadori, che per loro forza e potenza signoreggiavano il mondo, ma osservare vogliam la legge di Dio, al quale piace, non per potenza, ma per ragione e per giustizia si posseda, ma non per forza o per rapina, facendo obrigare le genti e' paesi indegnamente».

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 giuridici⁹⁹⁰. 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»⁹⁹¹, 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 dell'arcivescovo verso il prossimo, 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 è stato tramandato dalla tradizione, il secondo travestimento di Tristano, quello da folle, rimanda a una versione della leggenda tristaniana, che proviene dalle *Folies*⁹⁹². Tristano, nei panni del folle, è:

⁹⁹⁰ G. Murgia, «Osservare vogliam la legge di Dio» cit., p. 4.

⁹⁹¹ *Tavola Ritonda*, § LXIV, p. 239.

⁹⁹² Sulla "follia simulata" di Tristano nelle *Folies* si veda P. Serra, *Il sen della follia*, Cagliari, Cuec, 2002, e in particolare il capitolo V, 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).

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 sìe 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 sì 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 ⁻⁹⁹³.

Nella *Tavola Ritonda*, «Tristano porta i capelli irsuti tipici dell'*insipiens*, mentre ha una tonsura nelle *Folies*»⁹⁹⁴; 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 dovuto rispetto. Tristano è qui più che altro un 'santo folle'⁹⁹⁵, riconosciuto come un asceta volutamente allontanatosi dal consorzio umano alla ricerca di una spiritualità a diretto 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»⁹⁹⁶, né essa costituisce «una vana vittoria sul mondo delle regole costituite»⁹⁹⁷, 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

⁹⁹³ *Tavola Ritonda*, § LXIV, pp. 239-240.

⁹⁹⁴ M.-J. Heijkant, *La Tavola* cit., p. 568.

⁹⁹⁵ P. Serra, *Il sen* cit., pp. 159-165.

⁹⁹⁶ *Ivi*, p. 158.

⁹⁹⁷ *Ibidem*.

di tutti sull'isola del Petrone Vermiglio. Poiché il pellegrino e il folle altri non sono che Tristano, le sue parole corrispondono a verità e l'elitropia non può quindi smascherare la condotta fedifraga della regina.

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 dimostra lungo il romanzo di avere grande dimestichezza, avvalora 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»,⁹⁹⁸) 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 modifichi 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 sìe o del no»⁹⁹⁹: 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 complessa vita che si pone spesso all'insegna

⁹⁹⁸ *Tavola Ritonda*, § LXIV, pp. 237-238.

⁹⁹⁹ *Ivi*, p. 237.

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 contato¹⁰⁰⁰.

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 complesse, con le quali si instaurano nessi di possibilità e impossibilità, di inclusione ed 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 mai realmente 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»¹⁰⁰¹) altri non sono che la stessa persona.

¹⁰⁰⁰ *Ivi*, p. 240.

¹⁰⁰¹ *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*).

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 irreggimentare e sottomettere la Natura stessa.

4.3.4. Il caso di Tristano. Dalla follia simulata alla follia reale

Se la follia di Tristano raffigurata nelle *Folies Tristan* e ripresa dalla *Tavola Ritonda* è nient'altro che un'astuta finzione, un'ingannevole messinscena, vi è invece un altro episodio in cui Tristano piomba realmente in uno stato di alterazione mentale nel *Tristan en prose*¹⁰⁰². Naturalmente il modello delle *Folies* non cessa di essere operativo e ben presente al *Tristan en prose*. Da esse il romanzo francese trae sicuramente l'idea originaria, ma anche 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 pastori¹⁰⁰³. 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*»¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² 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 Panciaticiano*, 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.

¹⁰⁰³ R. L. Curtis, *Tristan Forsené* cit., p. 12.

¹⁰⁰⁴ H. Legros, *La Folie Tristan* cit., p. 868.

Sia nel *Tristan en prose* che nei *Tristani* italiani che ripropongono questa sezione¹⁰⁰⁵, 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 disperato¹⁰⁰⁶. 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.

Prima di porsi a studiare le oscillazioni testuali, occorre 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»¹⁰⁰⁷) e poi 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 fera fors mener duel; et de celi fera il tant qu'il covient qu'il en muire prochenement»¹⁰⁰⁸, fino ad abbandonare anche il suo

¹⁰⁰⁵ *Tristan en prose*, Curtis III, §§ 866-869; *Tristan en prose*, V.II/1, §§168-171; *Tavola Ritonda* §§ LXX-LXXII; *Tristano Panciatichiano*, §§ 158-169.

¹⁰⁰⁶ *Tristan en prose*, Curtis III, §§ 836-838.

¹⁰⁰⁷ *Ivi*, § 852, p. 153.

¹⁰⁰⁸ *Ivi*, p. 154.

amato cavallo¹⁰⁰⁹. Quando ancora non ha perso del tutto la ragione, Tristano è certamente già diventato completamente irricognoscibile, tanto che chi lo incontra nella foresta lo scambia per un *forsené* («il vet demenant un tel duel et un si grant dementéiz que nus nou veïst adonc qui nel tenist a forsené. Il bret et crie si haut que la forest en retentist et pres et loig. Il se maudit et se vet toz esgratinant»¹⁰¹⁰). 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 solitudine¹⁰¹¹ e infrange il codice cortese che gli imporrebbe di mostrarsi gentile con un cavaliere che incontra nella foresta e che gli porge gentilmente il proprio saluto¹⁰¹². Con lo sconosciuto che cerca di portargli un po' di conforto intavola però 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»¹⁰¹³), 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»¹⁰¹⁴). 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 pièça

¹⁰⁰⁹ 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.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹¹ *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).

¹⁰¹² *Ibidem*: «il li respont a chief de piece mout dolenz et mout correciez, non mie si cortoisement com il soloit respondre».

¹⁰¹³ *Ivi*, § 854, p. 156.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*.

mes»¹⁰¹⁵. 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»¹⁰¹⁶).

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 correciez outre mesure»¹⁰¹⁷). 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»¹⁰¹⁸). 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»¹⁰¹⁹). Le è chiaro che Tristano sia annichilito da un pensiero fisso dal quale la damigella cerca di scuoterlo («Sire, fait la damoisele, 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»¹⁰²⁰), 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 aiuto¹⁰²¹. Rifiuta il cibo e l'acqua che la damigella continua pietosamente a portargli¹⁰²², 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

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ *Ivi*, § 858, p. 159.

¹⁰¹⁷ *Ivi*, p. 160.

¹⁰¹⁸ *Ivi*, § 861, p. 162.

¹⁰¹⁹ *Ivi*, § 862, p. 163.

¹⁰²⁰ *Ibidem*.

¹⁰²¹ *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».

¹⁰²² *Ivi*, § 866, p. 166.

s'il eüst esté batuz en un tornoiement»¹⁰²³. La pelle, la carnagione di Tristano ha cambiato colore, diventando nera e blu. È completamente livido. E ancora oltre, 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»¹⁰²⁴). 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 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 atrabiliare¹⁰²⁵.

A nulla vale lo sforzo della damigella, che si impegna a eseguire dei *lais* che possano essere di conforto a Tristano, il quale, dal canto suo, le promette che avrebbe cercato di suonare, ma non appena mette mano all'arpa ed esegue e 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 sottolineato, nel saggio *La harpe et l'épée*, 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*¹⁰²⁶. L'abbandono sia della spada che dell'arpa metaforizzeranno allora 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" di Amadas e di Yvain:

¹⁰²³ *Ivi*, p. 167.

¹⁰²⁴ *Ivi*, § 867, p. 167.

¹⁰²⁵ Cfr. P. Levron, *La mélancolie et ses poisons* cit.

¹⁰²⁶ E. Baumgartner, *La harpe et l'épée* cit., p. 159.

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 forsenee¹⁰²⁷.

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 è anticipato il comportamento anomalo del *Tristano Panciaticiano* 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 *Panciaticiano*, come ha messo in evidenza M.-J. Heijkant¹⁰²⁸, inserisce numerosi elementi innovativi: un'immagine meno negativa dei pastori che Tristano incontra nella foresta, maggiormente rispettosi nei confronti del folle¹⁰²⁹; gli avversari del Tristano del *Panciaticiano* 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»¹⁰³⁰; 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 Panciaticiano* fornita dalla studiosa

¹⁰²⁷ *Tristan en prose*, Curtis III, § 871, p. 173.

¹⁰²⁸ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit.

¹⁰²⁹ 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.

¹⁰³⁰ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit., p. 235.

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 *Panctichiano* 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»¹⁰³¹. 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 savere di cavalieri!»¹⁰³². Ma Tristano replica: «io abbo mio nome cambiato e [...] io ò nome lo Cavalieri Disaventuroso»¹⁰³³. 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 di che voi non mangiaste et cosie uscerete voi di senno et farete vergogna a tutta cavalleria. [...] Et dicovi, messer, ch'elli aviene spesse fiate che ciò che l'uomo dice non è vero¹⁰³⁴.

Andrà dunque rilevata l'insistenza con cui il *Tristano Panctichiano* 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.

Nel *Tristan en prose*, era poi decisamente calcata in senso fabliolistico la raffigurazione dei pastori che Tristano incontra nella foresta¹⁰³⁵, personaggi rozzi e spregevoli che si fanno beffe di Tristano e spesso lo

¹⁰³¹ *Tristano Panctichiano*, § 158, p. 296.

¹⁰³² *Ibidem*.

¹⁰³³ *Ibidem*.

¹⁰³⁴ *Ivi*, p. 298.

¹⁰³⁵ *Tristan en prose*, V.II/1, § 169, p. 249.

picchiano, mentre nella *Tavola Ritonda* i pastori diventano dei personaggi caritatevoli che solidarizzano con Tristano («gli pastori gli cominciaro a volergli bene e amavallo»¹⁰³⁶) e nel *Tristano Panciaticchiano* 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»¹⁰³⁷).

Altro dettaglio innovativo del *Tristano Panciaticchiano* 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 dìe. (Et sì 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 dì né notte. Et fue guarito Tristano in giorni .xxv. sich’elli puote andare là dov’elli vuole¹⁰³⁸.

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 Chiesa¹⁰³⁹, è anche vero che un passo del *Vangelo*

¹⁰³⁶ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 255.

¹⁰³⁷ *Tristano Panciaticchiano*, § 165, p. 312.

¹⁰³⁸ *Ivi*, § 165, pp. 310 e 312.

¹⁰³⁹ 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).

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»¹⁰⁴⁰. Comincia così a emergere con chiarezza il fatto che se i modelli della follia del *Tristan en prose* sono eminentemente letterari¹⁰⁴¹, nei *Tristani* italiani i rimaneggiatori mobilitano nuove fonti, delle quali è difficile stabilire la natura, perché le nuove informazioni potrebbero provenire tanto dal mondo della predicazione quanto 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 Panciatichiano* 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 Panciatichiano*, questa falsa notizia). Ma prima che il *Tristano Panciatichiano* possa tornare a focalizzare la propria attenzione su Tristano per narrare il modo in cui rinsavisce e viene ricondotto a corte, le carte 117, 119, 120 del Panciatichiano 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

¹⁰⁴⁰ *Ivi*, p. 69.

¹⁰⁴¹ *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*».

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 Panciaticchiano*: la diabolizzazione della follia che M.-J. Heijkant aveva già ravvisato nel *Panciaticchiano*¹⁰⁴² 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.

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»¹⁰⁴³, nonché dell'intervento di Tristano che prende «una mazza grande e dura»¹⁰⁴⁴, 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 cosie 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 riconosciuto¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴² M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus* cit., p. 242.

¹⁰⁴³ *Tavola Ritonda*, § LXX, p. 254.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁵ *Ivi*, pp. 253-254.

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 primitività¹⁰⁴⁶; 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»¹⁰⁴⁷; 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 Nabucodonosor¹⁰⁴⁸) 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 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»).

Nel 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»¹⁰⁴⁹. 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:

¹⁰⁴⁶ 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».

¹⁰⁴⁷ P. Serra, *Il sen cit.*, p. 37.

¹⁰⁴⁸ M.-J. Heijkant, *Tristan pilosus cit.*

¹⁰⁴⁹ *Tristan en prose*, V.II/I, § 184, p. 270.

Et certes, s'il est ensi que mesure Tristrans se soit partis du royaume de Cornuaille, bien se puet li rois March tenir pour fol et pour niche, selon ce que tout dient communement, li privé chevalier et li estrange, car il dient bien que, tant que mesure Tristrans demouroit en Cornuaille, tant estoit Cornuaille asseüre des tous hommes et de tous princes¹⁰⁵⁰.

Nelle parole dei pastori si trova conferma del malfunzionamento di una società disforica, che è a suo 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 chevalier 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 chevalier estrange n'en dient se mal non*, egli sorvola completamente sul problema della propria conclamata debolezza politica, e dimostra così di 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 chertainement 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 moustroit, il i porroit plus tost perdre que il n'i porroit

¹⁰⁵⁰ *Ivi*, p. 271.

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 monde¹⁰⁵¹.

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 riconduceva 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!»¹⁰⁵², con un chiaro riferimento al suo bracchetto, mentre nella *Tavola Ritonda* gli sfugge «Piglia, piglia, corri accorri, alloro alloro»¹⁰⁵³. 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 una stanza

¹⁰⁵¹ *Ivi*, § 185, p. 272.

¹⁰⁵² *Ivi*, § 186, p. 272.

¹⁰⁵³ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 256.

per esporlo allo scherno e al dileggio della corte. Come dice Audret «assés nous porriom deduire de ses folies, puis k'il avroit desgar-nies les mains»¹⁰⁵⁴.

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 scontròe 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 mano¹⁰⁵⁵.

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

¹⁰⁵⁴ *Tristan en prose*, V.II/1, § 187, p. 274.

¹⁰⁵⁵ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 257.

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 fare. E de questi animali mestici troviamo lo maschio e la femina, e non pono engenerare asieme l'uno coll'altro empercìò 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 empercìò non engeneraro»¹⁰⁵⁶. 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»¹⁰⁵⁷.

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 sie 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»¹⁰⁵⁸. La lussuria è assimilabile

¹⁰⁵⁶ Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, ed. A. Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 153.

¹⁰⁵⁷ Andrea Cappellano, *De Amore*, ed. G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 213.

¹⁰⁵⁸ *Questioni filosofiche*, II, p. 154.

alla follia perché è «privatione del senno et de lo intellecto ke dice 'l filosofo, in acti venerei, cioè luxuriosi, non v'è intendimento»¹⁰⁵⁹. 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 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 essere condotto alla sotto-missione, ma reagisce «colle pugna e colle pietre e colle mazze»¹⁰⁶⁰ arrivando a uccidere ventiquattro persone. Un giorno riesce a sfuggire al controllo dei suoi carcerieri e arriva nelle scuderie del palazzo.

Quivi sì era uno scudiere, il quale forbiva e conciava lo buono destriere di Tristano. E come il cavallo vidde lo folle, cosie 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 balconi 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 sala¹⁰⁶¹.

Anche questo passaggio è del tutto assente nel *Tristan en prose*, dove il riconoscimento di Tristano è affidato al bracchetto Hudenc. Nella *Tavola Ritonda* invece, il primo a riconoscere Tristano è il suo fedele cavallo.

¹⁰⁵⁹ *Ivi*, p. 153.

¹⁰⁶⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 257.

¹⁰⁶¹ *Ivi*, pp. 257-258.

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, cosie 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 adoperava nella *Rettorica* quando elenca gli attributi del destriero ideale del perfetto oratore che, volendo muovere guerra al nemico, decida di «parlamentare a cavallo»¹⁰⁶²: «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»¹⁰⁶³. 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 topico riconoscimento di Tristano da parte del cane Houdenc, che era 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»¹⁰⁶⁴.

E veggendo lo folle, comincia a latrare, e sie 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 manco¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶² Brunetto Latini, *La Rettorica*, ed. F. Maggini, Firenze, Le Monnier, p. 78.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 258.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

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 braccio. Non sarà probabilmente un caso che il testo specifichi 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* era 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 reconnissoit ne ja n'ï 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 merveille tout cil de Cornuaille. Il le reconnurent par Hudent, et non mie par lour sens¹⁰⁶⁶.

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 grazie a un processo di identificazione, poi di riconoscimento e infine di evoluzione ed emancipazione.

Esattamente come Ulisse, che aveva subito, per opera di Atena, la metamorfosi in un mendicante¹⁰⁶⁷, così anche Tristano «livido, nero, la più vituperata cosa del mondo a vederlo»¹⁰⁶⁸, non è forse l'*aeikelios*, l'irriconoscibile, 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 malapena

¹⁰⁶⁶ *Tristan en prose*, V.II/1, § 188, pp. 275-276.

¹⁰⁶⁷ Omero, *Odissea*, ed. R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, XIII, vv. 397-403: «Ecco, ti renderò irriconoscibile 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».

¹⁰⁶⁸ *Tavola Ritonda*, p. 257.

coperto di cenci? Uno dei primi a riconoscere Ulisse nell'*Odissea* era proprio il cane Argo¹⁰⁶⁹, 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. 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 Passabrunello¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁹ Omero, *Odissea*, XVII, vv. 301-303: «E allora, come senti vicino Odisseo / mosse la coda, abbassò le due orecchie / ma non poté correre incontro al padrone».

¹⁰⁷⁰ *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».

4.4. Figure femminili della medicina

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*. 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 casa¹⁰⁷¹. La semplice noncuranza del riconoscimento del sapere medico femminile si trasforma in aperta ostilità man mano che ci si sposta verso il Rinascimento, quando le donne che praticano la medicina rischiano sempre più spesso di essere tacciate di stregoneria¹⁰⁷².

¹⁰⁷¹ Sul rapporto tra le donne e la medicina nel Medioevo si vedano, tra le tante pubblicazioni sull'argomento, 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. Per un'esaustiva panoramica sulla produzione accademica in merito si veda la rassegna bibliografica approntata di recente da M. H. Green, *Bibliography on Medieval Women, Gender and Medicine, 1980-2009*, in «Digital Library of Scienza.cat», February 2010, Universitat de Barcelona, http://www.scienza.cat/biblioteca/documents/Green_CumulativeBib_Feb2010.pdf.

¹⁰⁷² 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

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 quasi esclusivamente femminili, sebbene qualche nozione di "pronto soccorso" sembra che la possedessero anche i cavalieri, come si evince nella *Tavola Ritonda* dove, nel commentare le cure che il cavaliere Agravano dispensa a messer Chieso ferito, si legge che «tutti gli cavalieri erranti s'intendevano di curare fedite, e d'altre bisogna appartenenti a ciò»¹⁰⁷³. Si rende quindi necessaria l'adozione di una prospettiva di genere per dare conto della suddivisione dei compiti nel mondo dei *Tristani*: i cavalieri vengono colpiti dall'*amor hereos*, la malattia d'amore (si pensi all'esplosione della follia in Tristano, ma un caso altrettanto emblematico è quello dell'amore infelice di Kahedin¹⁰⁷⁴), mentre alle dame, che pure condividono un amore la cui intensità è esattamente commisurata a quella dei cavalieri, spetta un

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».

¹⁰⁷³ *Tavola Ritonda*, § LVIII, p. 220.

¹⁰⁷⁴ Cfr. G. Murgia, «Specchio» e «ammunimento» cit.

ruolo di cura e di accoglienza¹⁰⁷⁵. 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 suicidio¹⁰⁷⁶. Sono però soprattutto le donne a medicare le ferite che vengono inflitte ai cavalieri durante i duelli e i tornei, e sono loro le uniche capaci di far rimarginare anche le cicatrici meno visibili, quelle dell'anima.

4.4.1. Una dinastia medica: dalla regina Lotta a Isotta

Già nel *Tristan en prose* il reame d'Irlanda è terra di sapienti mediche. 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 sì 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»¹⁰⁷⁷: è chiaro che la *Tavola Ritonda* non sia interessata a presentare questo personaggio esclusivamente come un semplice medico tra tanti, ma miri semmai 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 figlia Isotta:

¹⁰⁷⁵ 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 nobile): «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* cit., p. 109).

¹⁰⁷⁶ *Tavola Ritonda*, §§ XV-XVI.

¹⁰⁷⁷ *Tavola Ritonda*, § XVIII, p. 72.

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 Isotta¹⁰⁷⁸.

La medichessa dichiara di essersi a sua volta ammalata («per grande dolore che ella avea») e di essere impossibilitata a praticare la *medicherìa*: l'eccessivo dolore che sconvolge la regina Lotta diventa un ostacolo all'esercizio della professione e la sofferenza così intollerabile da spingerla all'abbandono delle arti mediche. L'approfondimento compiuto dalla *Tavola Ritonda* è inserito con la consueta formula introduttiva che serve ad 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 dovrebbe affidare le cure di un aitante cavaliere dall'identità sconosciuta alla propria giovane e bellissima figlia in età da marito? 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 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 fornire le informazioni aggiuntive necessarie affinché i punti oscuri della leggenda rientrino in un quadro più chiaro e pienamente coerente.

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, § XX, p. 75.

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 "canali ufficiali" deputati alla formazione dei futuri dottori, ma attraverso una pratica che si tramanda di generazione in generazione¹⁰⁷⁹.

A causa della saetta avvelenata con la quale l'infido Amoroldo l'ha ferito nel duello, anche Tristano rischia di morire. Tornato in Cornovaglia, il re Marco usa ogni mezzo a propria disposizione per provvedere a una rapida guarigione del nipote:

Io 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, ed egli più ne peggiorava; e in tale maniera che, perchè la saetta era avvelenata, putiva tanto forte, che niuna persona gli poteva star presso¹⁰⁸⁰.

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 pignent 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

¹⁰⁷⁹ 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 [M. H. 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).

¹⁰⁸⁰ *Tavola Ritonda*, § XXIX, p. 72.

s'aperçoevent de l'entoshement. 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 merveilleusement 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 reconeüst¹⁰⁸¹.

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 ritiene agevolino il decorso della malattia; il processo terapeutico viene insomma 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»¹⁰⁸²: utilizzano erbe e *emplastres*,

¹⁰⁸¹ *Tristan en prose*, Curtis I, § 305, pp. 154-155.

¹⁰⁸² 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 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).

fanno ricorso alle loro *res medicinales*, e riescono a curare ogni piaga di Tristano, eccetto la ferita che è stata intossicata dal veleno. Ogni loro ritrovato non fa che peggiorare il quadro clinico del malato, già fortemente compromesso, e questo perché quella che praticano questi dottori è una medicina di stampo aprioristico, che presuppone di 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 più alcuna possibilità di ottenere 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 alcune garison»¹⁰⁸³. Naturalmente il viaggio è una *aventure*, 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 país por savoir se Diex m'en voudroit conseiller et doner secors de garison»¹⁰⁸⁴. La guarigione di Tristano diventa allora una sorta di ordalia, poiché questa avventura è anche l'occasione per mettere alla prova la benevolenza divina nei suoi confronti. Visto da questa prospettiva, l'intervento salvifico di Isotta sembrerà allora discendere direttamente dalla volontà di Dio. È Dio che guida i passi di Tristano verso

¹⁰⁸³ *Tristan en prose*, Curtis I, § 306, p. 155.

¹⁰⁸⁴ *Ivi*, § 308, p. 155.

l'Irlanda, ed è merito della protezione e della grazia divine se i venti spingono la nave di Tristano verso le coste della terra in cui 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 figlia il compito di curare Tristano, ma nel testo francese, come si era già anticipato, l'autore non si preoccupa di precisare in modo esplicito 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 professione¹⁰⁸⁵.

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 chirurgie 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 garison¹⁰⁸⁶.

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 Isotta¹⁰⁸⁷,

¹⁰⁸⁵ 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».

¹⁰⁸⁶ *Tristan en prose*, Curtis I, § 310, p. 157.

¹⁰⁸⁷ *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 esloigné 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 sofrí puis poine et travail por les amors ma dame Yselt».

chiaramente inserito in un'atmosfera leggendaria poiché ne è data per scontata la conoscenza da parte del lettore. Per il suo ingresso nella diegesi arturiana, 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 alla caratterizzazione del 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-Lugat¹⁰⁸⁸. Esperta conoscitrice delle proprietà delle piante officinali («Isotta appella a sé Brandina, e sì la priega che vada al tal deserto, e réchile le tali e tali erbe da bagno»¹⁰⁸⁹), Isotta annovera tra le sue specializzazioni anche la conoscenza della pratica chirurgica¹⁰⁹⁰. Pienamente consapevole dell'importanza rivestita dall'ambiente per la guarigione del malato¹⁰⁹¹, Isotta fa adattare Tristano in una *chambre bele et riche*¹⁰⁹², 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 fois; 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

¹⁰⁸⁸ C. Darricau-Lugat, *Regards sur la profession médicale* cit., p. 11.

¹⁰⁸⁹ *Tavola Ritonda*, § XLI, p. 144.

¹⁰⁹⁰ *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».

¹⁰⁹¹ Nel Medioevo il recupero della medicina di ascendenza ippocratica conferisce una grande importanza alle condizioni ambientali per la cura del malato.

¹⁰⁹² *Tristan en prose*, Curtis I, § 313, p. 158. L'inserimento dei corsivi è mio.

seroit perdue¹⁰⁹³. 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'ou 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 plect; de ce soiez tot asseür»¹⁰⁹⁴.

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 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 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

¹⁰⁹³ 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>, 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».

¹⁰⁹⁴ *Tristan en prose*, Curtis I, §§ 314-315, pp. 158-159. I corsivi sono miei.

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 incapando, si cela la critica al pericoloso dogmatismo scolastico, del tutto incapace di coniugare le 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 guarito¹⁰⁹⁵.

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 Brettagna; la seconda fue la regina Albagia d'Organia; la terza, e il fiore, fue questa Isotta la bionda: di tutte le bellezze e piacevolezze questa era la più bella¹⁰⁹⁶.

Se è vero che non è necessario eccedere nella presentazione della coprotagonista della vicenda poiché Isotta apparteneva ormai, in quanto personaggio mitico, all'immaginario collettivo, descrizioni

¹⁰⁹⁵ *Tavola Ritonda*, § XX, p. 75.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*.

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 ruolo di Isotta per la guarigione di Tristano dalla follia, che la caratterizzazione della principessa d'Irlanda si sposterà con maggiore decisione, nella *Tavola Ritonda*, sul versante medico.

4.4.2. Le cure di Brandina

L'esperienza, nel *Tristan en prose*, agevola il riconoscimento, da parte di alcuni personaggi, delle malattie nelle quali sono già incappati. Per restare sulla scia dei tentativi di avvelenamento che si moltiplicano tra le pagine del romanzo francese, quando un cavaliere, che vuole vendicarsi di Tristano, scocca contro di lui una saetta avvelenata¹⁰⁹⁷, 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»¹⁰⁹⁸. Poiché, in questa circostanza, Isotta la Bionda non può intervenire visto che 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»¹⁰⁹⁹. 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»¹¹⁰⁰). 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

¹⁰⁹⁷ *Tristan en prose*, Curtis II, § 556, p. 153.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁹ *Ivi*, § 559, p. 155.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*.

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 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 mout¹¹⁰¹.

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 Brangania, non condivide le stesse conoscenze. Nel *Riccardiano* Brangania 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 aiutare¹¹⁰².

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 Bretagna* 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»¹¹⁰³. L'*aventure* di Tristano acquista ora un'altra coloritura, perché nasce da ragioni terapeutiche, e il *Riccardiano* non manca di sottolinearlo: «e·come androe io, Braguina, inn-aventura per trovare medici?»¹¹⁰⁴.

Alla povera Braguina, che non ha alcuna possibilità di intervenire per soccorrere Tristano, non resta che abbandonarsi al proprio dolore.

¹¹⁰¹ *Ivi*, § 560, p. 156.

¹¹⁰² *Tristano Riccardiano*, § XCIX, p. 191.

¹¹⁰³ *Ivi*, § CI, p. 192.

¹¹⁰⁴ *Ivi*, § C, p. 192.

È questa una innovazione del *Tristano Riccardiano* rispetto al *Tristan en prose*; il compilatore del *Riccardiano* sospende 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 Braguina, 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 punto per tutto tempo de la tua vita e anno fatto discacciare di tutta Kornovaglia lo piue prode cavaliere e lo migliore di tutto il mondo e messa in vergogna la più bella dama ke 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 fiate, 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 aventura¹¹⁰⁵.

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 lassa [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,

¹¹⁰⁵ *Ivi*, § CII, pp. 193-194.

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.

Cosa rimane della trasformazione di questo personaggio nella *Tavola Ritonda*? Qui Tristano, ferito, ancora una volta, 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 chieda al re Marco la grazia di lasciarlo soggiornare in Cornovaglia, nonostante il sovrano abbia emanato un bando contro di lui. Il suggerimento di Brandina è quello di temporeggiare affinché il cuore del sovrano possa in parte pacificarsi verso Tristano e perché decada 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»¹¹⁰⁶).

Nella *Tavola Ritonda*, dunque, la scienza medica sembrerebbe 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 ò veduto fare a madonna Isotta in Irlanda»¹¹⁰⁷. La guarigione apportata da Brandina alle ferite di Tristano non è però definitiva; consente al cavaliere di guadagnare tempo, non di risolvere del tutto il problema¹¹⁰⁸.

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.

¹¹⁰⁶ *Tavola Ritonda*, § XLVII, p. 173.

¹¹⁰⁷ *Ivi*, p. 172.

¹¹⁰⁸ 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» (E. Trevi, *La Tavola cit.*, p. 727).

E appresso egli priega Brandina, che lo vada a curare e a vicitare lo meglio ch'ella puote; ed ella vi portòe le medicine, chè 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 avuto¹¹⁰⁹.

Non solo Brandina si incarica quindi di sostituire Isotta, ma, anche in questo caso, viene proclamata 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 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 morte¹¹¹⁰.

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 piggior partito ne siete che lo primo di quando voi foste naverato; però che chie vi curò da prima, ebbe più volontà che pratica, chè troppo fue corrente e volentoso a volerla saldare. E allora fae sue medicine, e cominciòlo a curare¹¹¹¹.

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

¹¹⁰⁹ *Tavola Ritonda*, § XLVIII, pp. 174-175.

¹¹¹⁰ *Ivi*, § LI, p. 188.

¹¹¹¹ *Ivi*, p. 189.

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.

4.4.3. Isotta medico

Tristano, nell'episodio che racconta l'esplosione della sua follia, trascorre 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 tenu¹¹¹².

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 èè!¹¹¹³-

Nella *Tavola Ritonda*, come un novello San Martino, il re Marco, non appena riconosce il nipote, si toglie il mantello dalle spalle e ne ammantava Tristano, con un gesto di profondo affetto. Allo stesso modo

¹¹¹² *Tristan en prose*, V.II/1, § 189, p. 276.

¹¹¹³ *Tavola Ritonda*, § LXXI, p. 258.

anche la richiesta rivolta ad Isotta di occuparsi della guarigione di 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 arè 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 persona¹¹¹⁴.

D'altro canto, anche 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 nimico dello re Marco, mio signore e mio zio?»¹¹¹⁵.

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 tornòe in sua memoria e in sua prosperità¹¹¹⁶.

¹¹¹⁴ *Ivi*, § LXXII, p. 259.

¹¹¹⁵ *Ivi*, p. 260.

¹¹¹⁶ *Ibidem*.

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, 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»¹¹¹⁷.

La rappresentazione della guarigione di Tristano nella *Tavola Ritonda* 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?¹¹¹⁸ -

¹¹¹⁷ P. Serra, *Il sen della follia* cit., pp. 24-26.

¹¹¹⁸ *Tavola Ritonda*, § LXXII, p. 260.

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 coscienza. 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 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»¹¹¹⁹. 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»¹¹²⁰ 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*.

¹¹¹⁹ P. Serra, *Il sen cit.*, p. 97.

¹¹²⁰ *Tavola Ritonda*, § LXXII, p. 260.

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!¹¹²¹

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 cosie, come tu m'ài detto, la verità?
- E Brandina allora sìe gliene fece sacramento; e Tristano allora cominciò a fare lo maggiore pianto del mondo¹¹²².

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:

Chi è errato a credere leggiermente, sì è ingannato; e perchè voi foste errato al credere e non voleste intendere a niuna scusa, imperò ne segue ed è seguito tanto male¹¹²³.

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

¹¹²¹ *Ivi*, p. 261.

¹¹²² *Ibidem*.

¹¹²³ *Ivi*, pp. 261-262.

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 letto¹¹²⁴.

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 lancia avvelenata andrà incontro alla morte.

¹¹²⁴ *Ivi*, p. 262.

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.

- Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, ed. C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- The Avowing of King Arthur*, ed. R. Dahood Garland, New York/London, 1984.
- BARTOLOMMEO DA SAN CONCORDIO, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, ed. V. Nannucci, Firenze, Ricordi, 1840.
- BENCIVENNI, ZUCCHERO, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, ed. L. Rigoli, Firenze, Piazzini, 1828.
- La Bibbia Volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, 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, *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' Vizî 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.
- 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 CAPELLANO, *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, *Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell'Epistola di san Girolamo ad Eustochio*, ed. G. Bottari, Pagliarini, Roma, 1764.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion (Yvain)*, ed. M. Roques, Paris, Champion, 1960.
- 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.
- El Cuento de Tristan de Leonis*, ed. I. A. Corfis, in «Tirant», 16, 2013, pp. 5-196. URL: <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.16/CORFIS.pdf>>
- 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.
- 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, *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.
- GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, ed. C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- 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.
- IACOPO 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.
- Les lais du roman de Tristan en prose d'après le ms. de Vienne 2542*, ed. T. Fotitch, R. Steiner, München, Fink, 1974.
- Libro della Distruzione di Troia*, in *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, ed. A. Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926, pp. 151-184.
- Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas (Valladolid, 1501)*, ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912.
- 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.
- MACROBIO TEODOSIO, *I Saturnali*, ed. N. Marinone, Torino, Utet, 1967.
- 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.
- 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 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.
- 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.
- PASSAVANTI, IACOPO, *Lo specchio della vera penitenza*, ed. G. Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.
- PATECCHIO, GIRARDO, *Lo Splanamento de li Proverbii di Salamone*, in *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 560-583.
- 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.
- 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.
- 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'Écu 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, *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, *La somma teologica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Trattato di virtù morali*, ed. R. De Visiani, Bologna, Romagnoli, 1865.
- Tristan als Mönch*, ed. A. Classen, Greifswald, Reineke, 1994.
- Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de 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), 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.
- 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

- ADAMS, J., *Power Play. The Literature and Politics of Chess in the Late Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.
- ADLER, A., *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.
- ADROHER, MIQUEL, *La Stòria del Sant Grasal, version franciscaine de la Queste del Saint Graal*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 50, 2005, pp. 77-120.

- AGAMBEN, G., *L'autore come gesto*, in Id., *Profanazioni*, Roma, Notte-tempo, 2005, pp. 67-81.
- ALBERTAZZI, M., *Enciclopedie medievali. Storia e stile di un genere*, Lavis (TN), La Finestra, 2008.
- ALEXANDRE-BIDON, D., *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.
- ALLAIRE, G., *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.
- ALLAIRE, G., *An Overlooked Italian Manuscript. The Tristano Corsiniano*, in «Tristania», 24, 2006, pp. 37-50.
- ALLAIRE, G., PSAKI, F. R. (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.
- ALLAIRE, G., *Owners and Readers of Arthurian Books in Italy*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 190-204.
- ALLAIRE, G., *Arthurian Art in Italy*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 205-232.
- ALTIERI BIAGI, M. L., *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.
- ALVAR, C., *Tristanes italianos y Tristanes castellanos*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 57-75.
- ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M., *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.
- AMBROSINI, R., *Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del Tristano Corsiniano*, in «L'Italia dialettale», 20, 1955, pp. 29-70.
- ANDRIEUX-REIX, N., *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.
- ARMOCIDA, G., ZANOBIÒ, B. (a cura di), *Storia della medicina*, Milano, Masson, 2002.

- ARTIFONI, E., *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.
- ARTIFONI, E., *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_Artifoni)
- ARTIFONI, E., *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*, Tarnuzze-Impruneta, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 195-216.
- ARTIFONI, E., *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.
- AUERBACH, E., *Figura*, in D. Della Terza (a cura di), *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226.
- AUZZAS, G., *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.
- AUZZAS, G., BAFFETTI, G., DELCORNO, C. (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.
- BACHTIN, M., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975; trad. it. C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- BAILLAUD, B., GRAMONT, J. DE, HÜE, D. (a cura di), *Encyclopédies médiévales. Discours et savoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes & Association Diderot, 1998.

- BAMBI, F., *Una nuova lingua per il diritto. Il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355-57*, Milano, Giuffrè, 2009.
- BARBER, R., *The Grail Quest: Where Next?*, in *The Grail, the Quest and the World of Arthur*, Cambridge, Brewer, 2008, pp. 173-184.
- BARBIERI, E., *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.
- BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1970.
- BAUMGARTNER, E., *Le personnage de Kahedin dans le Tristan en prose*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, I, Genève, Droz, 1970, pp. 77-82.
- BAUMGARTNER, E., *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.
- BAUMGARTNER, E., *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- BAUMGARTNER, E., *Arthur et les chevaliers envoisiez*, in «Romania», 105, 1984, pp. 312-325.
- BAUMGARTNER, E., *Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture*, in «Romania», 106, 1985, pp. 326-340.
- BAUMGARTNER, E., *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.
- BAUMGARTNER, E., *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990.
- BAUMGARTNER, E., *Compiler / Accomplir*, in J. Dufournet (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.
- BAUMGARTNER, E., *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.
- BAUMGARTNER, E., *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.

- BAUMGARTNER, E., HARF-LANCNER, L. (a cura di), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, 2 voll., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BAUMGARTNER, E., *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.
- BECQ, A. (a cura di), *L'Encyclopédisme. Actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Klincksieck, 1991.
- BÉDIER, J., *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, 2 voll., Paris, Didot, 1902-1905.
- BEECHER, D. A., CIAVOLELLA, M. (a cura di), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992.
- BELLI, F., *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.
- BENOZZO, F., *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal Goddodin alla Chanson de Roland. Per una ridefinizione del genere epico medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 153-167.
- BERCHTOLD, J., *L'échiquier et la harpe*, in «Médiévales», 11, 1986, pp. 31-48.
- BERTA, L., *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- BERTOLINI, L., *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.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Due morti per un solo eroe. La fine degli amanti nel Roman de Tristan en prose*, in M.-C. Gérard-Zai, P. Grestti, 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.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *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.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *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.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Tristano e Isotta sull'Appennino. Letteratura cortese e tradizione del Maggio*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 7-24.

- BERTONI, G., *I lais del romanzo in prosa di Tristano*, in «Studi Medievali», 2, 1929, pp. 140-151.
- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.
- BESAMUSCA, B., GERRITSEN, W. P., Hogetoorn, C., Lie, O. S. H. (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.
- BEYER DE RYKE, B., *Le miroir du monde. Un parcours dans l'encyclopédisme médiéval*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 81, 2003, pp. 1243-1275.
- BIANCHI, L., *Il castello delle pulzelle, racconto inedito tratto dall'Istoria del Sangradale*, in *Nozze Brini-Morelli*, Siena, Tipografia all'insegna di San Bernardino, 1884.
- BIANCHI, B., *Il Lucidario del Codice Barbi (BNCF II VIII 49)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 53, 2007, pp. 24-131.
- BIGAZZI, V., *I Proverbia pseudoiacoponici*, in «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 5-124.
- BINKLEY, P. (a cura di), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second Comers Congress, Groningen, 1-4 July 1996*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997.
- BIZZARRI, H. O., ROHDE, M. (a cura di), *Traditions des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval. Colloque fribourgeois 2007*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009.
- BOGDANOW, F., *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 (Florenz, 28-31 Mai 1993)*, Greifswald, 1993, pp. 25-45.
- BONAFIN, M., *La tradizione del Voyage de Charlemagne e il "gabbo"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- BONAFIN, M., *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.
- BOUJOT, C., *Le Venin*, Paris, Stock, 2001.
- BRAMBILLA AGENO, F., *I Proverbi di ser Garzo*, in «Studi petrarcheschi», 1, 1984, pp. 1-37.

- BRANCA, V. (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Rusconi, Milano, 1986.
- BRAY, N., STURLESE, L. (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.
- BREILLAT, P., *La Quête du Saint-Graal en Italie*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 54, 1937, pp. 262-300.
- BREILLAT, P., *Une traduction italienne de la Mort le Roi Artu*, in «Archivum Romanicum», 21, 1937, pp. 437-469.
- BREILLAT, P., *Le manuscrit Florence Palatin 556 et la liturgie du Graal*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome», 55, 1938, pp. 341-373.
- BRUSEGAN, R., *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.
- BURGESS, G. S., PRATT, K. (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.
- BURNS, E. J., *How Lovers Lie Together: Infidelity and Fictive Discourse in the Roman de Tristan*, in J. T. Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 75-93.
- BURROW, J. A., *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.
- BUSBY, K., *The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 161-174.
- CADIOLI, L., *Lancelotto del Lago. Volgarizzamento inedito del Lancelot propre. Studio e edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, a.a. 2012-2013.
- CADIOLI, L., *Scoperta di un inedito: il volgarizzamento toscano del Lancelot en prose*, in «Medioevo Romanzo», 37, 2013, pp. 177-192.
- CAHNÉ, C., *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Paris, Nizet, 1975.
- CAPELLI, R., *The Arthurian Presence in Early Italian Lyric*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 133-144.

- CARAFFI, P., *Medea Medievale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 223-237.
- CARAFFI, P., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003.
- CARASSO-BULOW, L., *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976.
- CARDINI, F., *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.
- CARDINI, F., *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- CARDINI, F., *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.
- CARDINI, F., *Arthur in Hagiography: The Legend of San Galgano*, in G. Alaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 179-189.
- CARNEL, M., *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.
- CASAGRANDE, C., VECCHIO, S., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- CAZALÉ BÉRARD, C., *Sistema del sapere e istanze narrative nella novellistica toscana medievale*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedia medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 329-359.
- CERON, S., *Un tentativo di classificazione del gap*, in «Medioevo Romanzo», 14, 1998, pp. 51-76.
- CERVIGNI, D. S. (a cura di), *Beginnings / Endings / Beginnings*, in «Annali d'Italianistica», 18, 2000.
- CHÊNERIE, M. L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- CHÊNERIE, M. L., *Étude et édition des fragments du Tristan en prose*, in «Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society», 50, 1998, pp. 231-264.
- CIAVOLELLA, M., *La «malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

- CICCUTO, M., *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.
- CIGNI, F., *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, Fasano, Schena, 1992.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1995, in «Lettere Italiane», 49, 1997, pp. 518-522.
- CIGNI, F., *Un nuovo testimone del cantare Ultime imprese e morte di Tristano*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 43, 1997, pp. 131-191.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in E. Werner, S. Schwarze (a cura di), *Fra toscanità 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.
- CIGNI, F., *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, in «Francofonia», 45, 2003, pp. 59-90.
- CIGNI, F., *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in M. Dalla-piazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 29-129.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *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.

- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *Mappe redazionali 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.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *'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.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *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.
- CIGNI, F., *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278.
- CIGNI, F., TAGLIANI, R., LEONARDI, L., LAGOMARSINI, C., *Il romanzo in prosa tra Francia e Italia: stato della questione e nuovi percorsi di lavoro*, in «Studi Mediolatini e volgari», 57, 2011, pp. 227-246.
- CIGNI, F., *Il lai tristaniano Folie n'est pas vasselage e i suoi contesti (con edizione del manoscritto braidense)*, in P. Canettieri, A. Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, I, Roma, Viella, 2014, pp. 587-595.

- CIGNI, F., *French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 21-40.
- COCO, A., GUALDO, R., *Enciclopedia 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.
- COLLARD, F., *Des poisons au Moyen Âge*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 1-5.
- CORBELLARI, A., Tilliette, J.-Y. (a cura di), *Le rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.
- CORBELLARI, A., «*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>>.
- CORONEDI, P. H., *La leggenda del san Graal nel romanzo in prosa di Tristano*, in «Archivum Romanicum», 15, 1931, pp. 83-98.
- CORRADI, A., *La vita intima de' primi secoli del Medio Evo e la medicina*, in «Il Politecnico», 27, 1865, pp. 318-346.
- CORTI, M., *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.
- COZZI, E. (a cura di), *Tristano e Isotta in Palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006.
- CREMONINI, S., PICCARDI, A. (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.
- CUESTA TORRE, M. L., *Estudio literario de Tristán de Leonís*, León, Universidad de León, 1993.
- CUESTA TORRE, M. L., *Traducción o recreación en torno a las versiones hispánicas del Tristan en prose*, in «Livius. Revista de estudios de traducción», 3, 1993, pp. 65-76.

- CUESTA TORRE, M. L., *Los funerales por Tristán: un episodio del Tristán castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos*, in José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Díez Garretas (a cura di), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de 2009). In memoriam Alan Deyermod*, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 2010, pp. 599-615.
- CURTIS, R. L., *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338.
- CURTIS, R. L., *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, in «Romania», 84, 1963, pp. 390-398.
- CURTIS, R. L., *Tristan Studies*, München, Fink, 1969.
- CURTIS, R. L., *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.
- CURTIS, R. L., *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 35-41.
- CURTIS, R. L., *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.
- CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisch Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- D'AGOSTINO, A., *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.
- DALLAPIAZZA, M., SCHULZE-BELLI, P. (a cura di), *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo. Atti del Convegno*, Trieste, Associazione cultura medievale, 1990.
- DALLAPIAZZA, M. (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003.
- DAMIAN-GRINT, P., *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999.
- DARRICAU-LUGAT, C., *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>>

- DAVID, J., *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.
- DE CARNÉ, D., *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010.
- DELCORNO, C., DOGLIO, M. L. (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- DELCORNO BRANCA, D., *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968.
- DELCORNO BRANCA, D., *I cantari di Tristano*, in «Lettere Italiane», 23, 1971, pp. 289-305.
- DELCORNO BRANCA, D., *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 211-231.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- DELCORNO BRANCA, D., *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497.
- DELCORNO BRANCA, D., *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205.
- DELCORNO BRANCA, D., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998.
- DELCORNO BRANCA, D., *I Tristani dei Gonzaga*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel (a cura di), *Miscellanea Mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 385-393.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.

- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *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.
- DELCORNO BRANCA, D., *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle "tradizioni sommerse"*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Carraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza. Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012.
- DELCORNO BRANCA, D., *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 69-87.
- DELCOURT, TH., *Un fragment inédit du cycle de la Post-Vulgate*, in «Romania», 109, 1988, pp. 247-279.
- DEMARTINI, D., *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006.
- DI BENEDETTO, F., *La leggenda di Tristano*, Bari, Laterza, 1942.

- DI DOMENICO, A., *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.
- DI DOMENICO, A., *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.
- DI STEFANO, G., *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.
- DOGGETT, L. E., *Love Cures. Healing and Love Magic in Old French Romance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- DRUKKER, T., *A Thirteenth-Century Arthurian Tale in Hebrew: A Unique Literary Exchange*, in «Medieval Encounters», 15, 2009, pp. 114-129.
- DUFOURNET, J. (a cura di), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Slatkine, Geneve, 1990.
- DUBOST, F., *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.
- ECO, U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004.
- ECO, U., *Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in AA. VV., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 152-166.
- ECO, U., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- EUSEBI, M., *Reliquie del Tristano di Thomas nella Tavola Ritonda*, in «Cultura Neolatina», 39, 1979, pp. 39-62.
- FAIETTI, M., *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.
- FEDRIGA, R., PUGGIONI, S. (a cura di), *Logica e linguaggio nel Medioevo*, Milano, LED, 1993.
- FERRANTE, J. M., *The Conflict of Love and Honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, Paris, The Hague Mouton, 1973.
- FERREIRO, A., *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.
- FOLENA, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

- FORGAS, J. P., *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.
- FOWLER, R. L., *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.
- FRAPPIER, J., *Structure et sens du Tristan, version commune, version courtoise*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 6, 1963, pp. 255-281, 441-454.
- FRESU, R., *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.
- FRIED, J., *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.
- FRITZ, J. M., *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.
- FURST, L. R. (a cura di) *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.
- GANZER, G., BATTAGLIA RICCI, L. (a cura di), *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri. Testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, Treviso, Canova, 2008.
- GARDNER, E. G., *The Holy Graal in Italian Literature*, in «The Modern Language Review», 20, 1925, pp. 443-453.
- GARDNER, E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New-York, Dent/Dutton, 1930; rist. New York, Octagon Books, 1971.
- GOODMAN, E. L., *The Prose Tristan and the Pisanello Murals*, in «Tristania», 3, 1978, pp. 22-35.
- GRACIA, P., *La prehistoria del Tristan en prose y el incesto*, in «Romania», 111, 1990, pp. 385-398.

- GRATTONI, Y., *Il romanzo di Tristano del codice Riccardiano 1729. Saggio di edizione critica*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, a.a. 2003-2004.
- GREGORY, T., *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1992.
- GREEN, M., *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.
- GREEN, M. H., *Bibliography on Medieval Women, Gender and Medicine, 1980-2009*, in «Digital Library of Sciència.cat», 2010, Universitat de Barcelona. URL: http://www.sciencia.cat/biblioteca/documents/Green_CumulativeBib_Feb2010.pdf.
- GREENLAW, E. A., *The Vows of Baldwin. A Study in Mediaeval Fiction*, in «PMLA», 21, 1906, pp. 575-636.
- GRIMBERT, J. T., *Translating Tristan-Love from the Prose Tristan to the Tavola Ritonda*, in «Romances Languages Annual», 6, 1994, pp. 92-97.
- GRISWARD, J. H., *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.
- GROSSEL, M.-G., *"Savoir aimer, savoir le dire", notes sur les Débats du Clerc et du chevalier*, in *Le Clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, 1995, pp. 278-293.
- GSTEIGER, M., *Note sur les préambules des chansons de geste*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 6, 1959, pp. 213-220.
- GUALDO, R. (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.
- GUIDA, S., *Sulle 'fonti' della Tavola Ritonda*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, Giannini, 1971, pp. 145-155.
- GUIDA, S., *Per il testo della Tavola Ritonda. Una redazione umbra*, in «Siculorum Gymnasium», 32, 1979, pp. 637-667.
- HAINES, J., *Espaces musico-poétiques dans le Tristan en prose*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 197, 2007, pp. 11-31.
- HARF-LANCNER, L., *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.

- HARF-LANCNER, L., *“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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *'De re Artu parlar cio che si scrise'*. *Orality in the Breton cantari*, in L. Jongen, S. Onderdelinden (a cura di), *“Der muoz mir süezer worte jehen”*. *Liber amicorum für Norbert Voorwinden*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 57-70.

- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., «E' ti saluto con amore». *Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia*, in «Medioevo Romanzo», 23, 1999, pp. 277-298.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *The Role of the Father of Iseut in the Italian Versions of the Prose Tristan*, in «Tristania», 20, 2000, pp. 31-40.
- HEIJKANT, M.-J., «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.
- HEIJKANT, M.-J., *'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.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286.
- HEIJKANT, M.-J., *The Transformation of the Figure of Gauvain in Italy*, in R. H. Thompson, K. Busby (a cura di), *Gauvain. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2006, pp. 239-253.
- HEIJKANT, M.-J., *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.
- HEIJKANT, M.-J., *From France to Italy: The Tristan Texts*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.
- HOFFMAN, D. L., *Dinadan. The Excluded Middle*, in «Tristania», 10, 1984-1985, pp. 3-16.

- HOFFMAN, D. L., *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.
- HOFFMAN, D. L., *Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in J. T. Grimbert (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 207-222.
- HOFFMANN, A., *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.
- HOLTUS, G., *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.
- HUNT, T., *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.
- HUOT, S., *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUTCHEON, L., *Narcissistic Narratives. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier UP, 1980.
- HUTCHEON, L., *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.
- INFURNA, M., *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.
- INSOLERA, M., *La Chiesa e il Graal. Studio sulla presenza esoterica del Graal nella tradizione ecclesiastica*, Roma, Arkeios, 1998.
- IRAGUI, S., *The Southern Version of the Prose Tristan: The Italo-Iberian Translations and their French Source*, in «Tristiana», 17, 1996, pp. 39-54.
- ISER, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978; trad. it. R. Granafei, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- JACQUART, D., *Le milieu médical en France du XII^e au XV^e siècle*, Genève, Droz, 1981.
- JACQUART, D., *La médecine médiévale dans le cadre parisien (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Fayard, 1998.

- JAUSS, H. R., *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, Boringhieri, 1989.
- JAUSS, H. R., *Estetica della ricezione*, ed. A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988.
- JEAY, M., *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- JOLLES, A., *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.
- JONIN, P., *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle*, Aix en Provence, Ophrys, 1958.
- JONIN, P., *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.
- KELLY, D., *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure's Troie*, in «Romance Philology», 48, 1995, p. 221-241.
- KENNEDY, E., SZKILNIK, M., PICKENS, R. T., PRATT, K., WILLIAMS, A. M. L., *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.
- KENNY, A. J. P., KRETZMANN, N., PINBORG, J., BOH, I., ROGALSKI, A. K. (a cura di), *La logica nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1999.
- KINDRICK, R. L., *Dynadan and the Code of Chivalry*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 27, 1975, pp. 232-233.
- KLAUSNER, D. N., *Exempla and The Awntyrs of Arthure*, in «Medieval Studies», 34, 1972, pp. 307-325.
- KLEINHENZ, C., *Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5, 1975, pp. 145-158.
- KLEINHENZ, C., *Italian Arthurian Literature*, in N. Lacy (a cura di), *A History of Arthurian Scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 190-197.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F., *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.
- KRUGER, S. F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; trad. it. E. D'Incerti, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996.
- LACERENZA, G., *Mēlek Arġūs. 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.
- LAGOMARSINI, C., *Dalla "Suite Guiron" alla "Compilazione guironiana": questioni preliminari e strategie d'analisi*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 57, 2011, pp. 242-246.
- LAGOMARSINI, C., *Tradizioni a contatto: il Guiron le Courtois*, tesi di dottorato, Università di Siena, a.a. 2011-2012.
- LAGOMARSINI, C., *La tradizione compilativa della 'Suite Guiron' tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari*, in «Medioevo Romanzo», 36.1, 2012, pp. 98-127.
- LARANJINHA, A. S., *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.univrennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/laranjinha.pdf> >.
- LE GOFF, J., *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.
- LE GOFF, J., *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.
- LE GOFF, J., *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.

- LE GOFF, J., *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.
- LEGROS, H., *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.
- LEONARDI, L., *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.
- LEVRON, P., *La mélancolie et ses poisons. Du venin objectif au poison atrabiliaire*, in «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 173-188.
- LIBRANDI, R., PIRO, R. (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.
- LIMONGI, D., *Le maculture della Biblioteca Centrale di Firenze*, in «Accademie e Biblioteche», 69, 1991, pp. 55-57.
- LIPPINI, P., *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.
- LOMAGISTRO, B., *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.
- LORCIN, M.-Th., *Les recueils de proverbes français (1160-1640). Sagesse des nations et langues de bois*, Paris, Champion, 2011.
- LÖSETH, E., *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.
- LÖSETH, E., *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, IV, 1905, pp. 1-38.
- LÖSETH, E., *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français de Rome et Florence*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, III, 1924, pp. 1-139.
- LUYSTER, A., *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.
- MAIERÙ, A., *Specie*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 367-369.

- MARGUERON, C., *La quinta lettera di Fra Guittone*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 9-14.
- MARTI, M., SEGRE, C., *La Prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.
- MARTI, M., *Stil nuovo*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, ad vocem, pp. 438-444.
- MARTINA, A., *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, p. 585.
- MARTÍNEZ DE CARNERO, F., *Introduzione*, in A. Punzi, I. Tomassetti (a cura di), *L'Europa dei proverbi*, Roma, Viella, 2009 («Critica del testo», 11, 2008), pp. XI-XIII.
- McCRACKEN, P., *Women and Medicine in Medieval French Narrative*, in «Exemplaria», 5, 1993, pp. 239-262.
- MÉNARD, PH., *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge: 1150-1250*, Genève, Droz, 1969.
- MÉNARD, PH., *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.
- MÉNARD, PH., *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.
- MÉNARD, PH., *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.
- MÉNARD, PH., *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999.
- MÉNARD, PH., '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.
- MÉNARD, PH., *Le roman de Tristan en prose au cœur de la littérature arthurienne*, in D. Queruel (a cura di), *Mémoires arthuriennes. Actes du colloque des 24, 25 et 26 mars 2011. Troyes / CRIMEL Université de*

- Reims Champagne Ardenne, Troyes, Médiathèque du Grand Troyes*, 2012, pp. 159-183.
- MICHON, P., *L'épisode de la folie de Tristan dans le Tristano Panciatichiano*, in «Le Moyen Âge», 101, 1995, pp. 461-473.
- MILLAND-BOVE, B., «*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>
- MONTESANO, M., «*Fantasma, fantasma che di notte vai*». *La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.
- MOORMANN, E. M., UITTERHOEVE, W., *Van Achilles 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.
- MORA, F., *La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e siècle: l'épisode du compagnonnage d'Eugénés 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.
- MORATO, N., *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.
- MORAWSKI, J., *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- MORENZONI, F., *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.
- MORETTI, F., *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2001.
- MORIN, E., *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.
- MOROSINI, R., '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.
- MORSE, R., *The Medieval Medea*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996.

- MULA, S., *Letteratura medievale e topos della traduzione*, in P. Schulze-Belli (a cura di), *Mediaevalia Tergestina*, Trieste, Associazione di Cultura Medievale, 1998, pp. 71-105.
- MULA, S., *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.
- MULA, S., *Narrative Structure in Medieval Italian Arthurian Romance*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 91-104.
- MURGIA, G., «Osservare vogliam la legge di Dio». *La riflessione sul diritto nella letteratura arturiana italiana*, in «Between», 2, 2012. URL: <http://www.Between-journal.it/>.
- MURGIA, G., «Specchio» e «ammunimento di tutti gli altri amanti»: dal Kahedin del Tristan en prose al Ghedino della Tavola Ritonda, in «Rthesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 3.2, 2012, pp. 104-133.
- MURGIA, G., *Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nella Tavola Ritonda*, in «Between», 3, 2013. URL: <http://www.Between-journal.it/>.
- MURGIA, G., «De scacherio»: percorsi allegorici nel Libellus de moribus hominum di Iacopo da Cessole, in «Rthesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4.2, 2013, pp. 211-250.
- MURGIA, G., *La tomba degli amanti nella Tavola Ritonda a confronto con la tradizione tristaniana francese e castigliana*, in «Critica del Testo», 2015, in corso di pubblicazione.
- MURPHY, J. J., *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.
- MURRAY, H. J. R., *A History of Chess*, Oxford, The Clarendon Press, 1913.
- MURRELL, E. S., *The Death of Tristan, from Douce Ms 189*, in «Publications of the Modern Language Association», 43, 1928, pp. 343-383.
- MUZZARELLI, M. G., *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- NARDUCCI, E., *Intorno a tre inediti volgarizzamenti del buon secolo della lingua*, in «Il Propugnatore», vol. II, parte I, 1869, pp. 121-146, 307-326.

- NASO, I., *Medici e strutture sanitarie nella società tardo-medievale. Il Piemonte dei secoli XIV e XV*, Milano, FrancoAngeli, 1982.
- NENNO, N. P., *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.
- NICOUD, M., *Éthique et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge*, in «Médiévales», 46, 2004, pp. 5-10. URL: <<http://medievaux.org/1147>>
- NOOMEN, W., *Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 140, 1992, pp. 313-350.
- NORTHUP, G. T., *The Italian Origin of the Spanish Prose Tristram Versions*, in «Romanic Review», 3, 1912, pp. 194-222.
- NORTHUP, G. T., *The Spanish Prose Tristram Source Question*, in «Modern Philology», 11, 1915, pp. 259-265.
- NORTHWOOD, H., *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>>.
- ORTALLI, G. (a cura di), *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 1993.
- OTT, N. H., *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.
- OULMONT, C., *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1911; rist. Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- PARADISI, G., PUNZI, A., *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.
- PARADISI, G., PUNZI, A., *Il Tristano dell'Archivio Storico di Todi. Edizione*, in «Critica del testo», 5, 2002, pp. 541-566.
- PARADISI, G., *Codificazione e formularità nella rappresentazione letteraria degli affetti. Note sul Tristano Riccardiano*, in «Rhesis», 5.2, 2014, pp. 102-123.
- PARIS, G., *Notes sur les romans relatifs à Tristan*, in «Romania», 15, 1886, pp. 597-602.

- PARODI, E. G., *Dal Tristano Veneto, in Nozze Cian-Sappa-Flandinet. 23 ottobre 1893*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1894, pp. 103-129.
- PASI, A., *Medici e chirurghi toscani alle soglie della rivoluzione scientifica*, in «Nuova Rivista Storica», 74, 1990, p. 537-578.
- PASQUINI, E., *Francesco da Barberino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, ad vocem, pp. 686-691.
- PASTOUREAU, M., *Le bestiaire héraldique au Moyen Age*, in «Revue française d'héraldique et de sigillographie», 41, 1972, pp. 3-17.
- PASTOUREAU, M., *Les Armoiries*, Turnhout, Brepols, 1976.
- PASTOUREAU, M., *Les armoiries de Tristan dans la littérature et l'iconographie médiévales*, in «Gwéchal», 1, 1978, pp. 9-32.
- PASTOUREAU, M., *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.
- PASTOUREAU, M., *L'Hermine et le Sinople. Etude d'Héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.
- PAYEN, J.-CH., *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.
- PEMBERTON, L., *Authorial Interventions in the Tristan en prose*, in «Neophilologus», 68, 1984, pp. 481-497.
- PERCEAU, S., *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.
- PERI, M., *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Sovveria Mannelli, Rubbettino, 1996.
- PERRET, M., *De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, in «Poétique», 50, 1982, pp. 173-182.
- PIATTOLI, R., *Lanfranchi*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, ad vocem, pp. 568-569.
- PICCINI, G., *Il Medioevo*, Milano, Mondadori, 2004.
- PICKFORD, C. E., *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.
- PICONE, M., *Il rendez-vous sotto il pino (Decameron, VII, 7)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 177-205.

- PICONE, M. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994.
- PICONE, M., *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in Id. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 15-21.
- PINBORG, J., *Logica e semantica nel Medioevo*, Torino, Boringhieri, 1984.
- PLET-NICOLAS, F., *Incognito et renommée. Les innovations du Tristan en prose*, in «Romania», 120, 2002, pp. 406-431.
- PLET-NICOLAS, F., *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007.
- POMA, R., *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>.
- PORCELLI, B., *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- PRATT, K., *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.
- PUNZI, A., *Per la fortuna dei romanzi cavallereschi nel Cinquecento: il caso della Tavola Ritonda*, in «Anticomoderno», 4, 1997, pp. 131-154.
- PUNZI, A., *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.
- PUNZI, A., *Arturiana italiana. In margine ad un libro recente*, in «Critica del testo», 2, 1999, pp. 985-1007.
- PUNZI, A., *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- PUNZI, A., TOMASSETTI, I. (a cura di), *L'Europa dei proverbi*, Roma, Viella, 2009 («Critica del testo», 11, 2008).
- QUINTO, R., *Scholastica. Storia di un concetto*, Padova, Il Poligrafo, 2001.
- RABEYROUX, A., ROLAND, V., *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.
- RAJNA, P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.
- RAJNA, P., *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.

- RASMO, M., *Il codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 245-281.
- RIBARD, J., *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 Age*, III, Paris, Champion, 1993, pp. 1205-1216.
- RIBÉMONT, B., *De Natura Rerum. Études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995.
- RIBÉMONT, B. (a cura di), *Vulgariser la science. Les encyclopédies médiévales (XIII^e-XV^e s.)*, Paris, Champion, 1999.
- RIBÉMONT, B., *Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^e siècle*, in «Cahiers de recherches médiévales», 6, 1999. URL: <<http://crm.revues.org/932>>
- RIBÉMONT, B., *Littérature et encyclopédies du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2002.
- RICCIARDI, L., *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, A., «Voir dist li vilains: l'introduction des proverbes en ancien français», in «Revue romane», 43, 2008, p. 86-106.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, A., «Voirement, de si haut si bas»: proverbe, vérité et polyphonie en français médiéval, in «Romanica», 69, 2010, pp. 175-187.
- RUGGIERI, J. M., *Versioni italiane della Queste del Saint Graal*, in «Archivum Romanicum», 21, 1937, pp. 471-486.
- RUGGIERI, J. M., *Due lettere d'amore*, in «Archivum Romanicum», 24, 1940, pp. 92-94.
- SALVAT, M., *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.
- SAMEK LODOVICI, G., *La felicità del bene. Una rilettura di Tommaso d'Aquino*, Milano, V&P strumenti, 2002.
- SASAKI, S., *Le château de Priam dans le Roman de Tristan en prose*, in «Études de langue et de littérature françaises», 84, 2004, pp. 3-16.
- SASAKI, S., *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.

- SASSO, L., *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti, 1990.
- SAVINO, G., *Ignoti frammenti di un Tristano dugentesco*, in «Studi di Filologia Italiana», 37, 1979, pp. 5-17.
- SCAFI, A., *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.
- SCHMOLKE-HASSELMANN, B., *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.
- SCHOEPFERLE, G., *The Love Potion in Tristan and Iseut*, in «Romania», 39, 1910, pp. 277-296.
- SCHULZE-BUSACKER, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985.
- SCOLARI, A., *Sulla lingua del Tristano Riccardiano*, in «Medioevo Romano», 13, 1988, pp. 75-89.
- SEGRE, C., *Bartolomeo da San Concordio (Bartolomeo Pisano)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, 1964, ad vocem, pp. 768-770.
- SERRA, P., *Il sen della follia*, Cagliari, Cuec, 2002.
- SGAMBATI, E., *Note sul Tristano Biancorusso*, in «Ricerche Slavistiche», 24-26, 1977-1979, pp. 33-53.
- SILVI, C., *Les «petites encyclopédies» du XIII^e siècle en langue vulgaire. Bibliographie sélective (1980-2000)*, in «Le Moyen Age», 109, 2003, pp. 345-361.
- SIMON, M., *La mort des amants dans le Tristan en prose. Quand la légende révèle à travers l'image son ancrage biblique*, in «Le Moyen Âge», 110, 2004, pp. 345-367.
- SINGER, S., 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.
- ŠKLOVSKIJ, V., *O teoriji 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.
- SORIANO ROBLES, L., «*E que le daria ponçoña con quel el muriese*»: *los tres intentos de enveniamiento de Tristán a manos de su madrasta*, in «Cultura Neolatina», 61, 2001, pp. 319-333.

- SORIANO ROBLES, L., *'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.
- SORIANO ROBLES, L., *Livro de Tristan. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006.
- SPIVACK, C., *Morgan le Fay: Goddess or Witch?*, in S. K. Slocum (a cura di), *Popular Arthurian Traditions*, Bowling Green, 1992, pp. 18-23.
- STAINES, D., *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.
- STEINER, A., *The Vernacular Proverb in Mediaeval Latin Prose*, in «American Journal of Philology», 65, 1944, p. 37-68.
- STELLA, F., *Il meraviglioso nella cultura occidentale*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo. Barbari, Cristiani, Musulmani*, Milano, EncycloMedia, 2010, pp. 477-480.
- STONES, A., *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.
- STOPPINO, E., *'Lo più disamorato cavaliere del mondo': Dinadano fra Tristan en prose e Tavola Ritonda*, in «Italica», 86, 2009, pp. 173-188.
- SUBRENAT, J., *Tristan sur les chemins du Graal*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, Paris, Champion, 1998, pp. 1319-1328.
- TAGLIANI, R., *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romanzo», 32, 2008, pp. 303-332.
- TAGLIANI, R., *La lingua del Tristano Corsiniano*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 142, 2008, pp. 157-295.
- TAGLIANI, R., *Il personaggio di Dinadan nella tradizione del Tristan en prose*, in «Critica del testo», 13, 2010, pp. 101-137.
- TANZINI, L., *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.
- TAVANI, G., *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», 15, 1964, pp. 51-84.

- TAYLOR, J. H. M., *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.
- TOMASONI, P., *Il Lapidario estense*, in «Studi di filologia italiana», 34, 1976, pp. 131-186.
- TOMASONI, P., *Veneto*, in *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 212-240.
- TONELLI, N., *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.
- TORDELLA, P. G., *Le icone diseguate 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.
- TORRACA, F., *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1899.
- TOURY, M.-N., *"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.
- TOURY, M.-N., *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.
- TRACHSLER, R., *Observations on the Importance of Prehistory in the Tristan en Prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 539-548.
- TRACHSLER, R., *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.
- TRACHSLER, R., *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romano», 19, 1994, pp. 253-275.
- TRACHSLER, R., *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996.

- TRAVERSETTI, B., *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004.
- TRAXLER, J., *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.
- VAN COOLPUT, C.-A., *La préhistoire arthurienne: quelques réflexions à propos de la première partie du Tristan en prose*, in «Les Lettres Romanes», 38, 1984, pp. 257-282.
- VAN COOLPUT, C.-A., *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.
- VAN COOLPUT, C.-A., *Sur quelques sculptures antropomorphes dans les romans arthuriens en prose*, in «Romania», 108, 1987, pp. 245-267.
- VARVARO, A., *Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, in «Filologia Romanza», 4, 1957, pp. 148-175, 362-388.
- VARVARO, A., *La teoria dell'archetipo tristaniano*, in «Romania», 88, 1967, pp. 13-58.
- VECCHI, G., *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 2, 1954, pp. 283-302.
- VENUTI, L., *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.
- VIDOSSÌ, G., *La lingua del Tristano Veneto*, in «Studi romanzi», 4, 1906, pp. 67-148.
- VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- VILLORESI, M., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.
- VINAVER, E., *Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925.
- VINAVER, E., *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.
- VINAVER, E., *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 poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 163-177.

- VIRDIS, M., *La défroque italienne du roi Arthur*, in A. Combes (a cura di), *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Classiques GARNIER, 2012, pp. 109-121.
- VISCARDI, A., *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.
- WACK, M. F., *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- WALTER, PH., *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.
- WALTER, PH., *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.
- WALTER, PH., *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.
- WALTER, PH., *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.
- WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge, 1984.
- WOLFZETTEL, F., *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.
- ZAGO, E., *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.
- ZAMBON, F., *Tantris o il narratore sciamano*, in «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 307-328.
- ZAMBON, F., *Dinadan en Italie*, in K. Busby (a cura di), *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 153-163.

- ZAMBRINI, F., *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV ed altre a' medesimi riferibili o falsamente assegnate*, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1866.
- ZANNI, R., *Il Barberiniano latino 3536 e la tradizione italiana del Tristan*, in «La parola del testo», 14, 2008, pp. 1-33.
- ZDEKAUER, L., *Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV, e specialmente in Firenze*, in «Archivio storico italiano», 18, 1886, pp. 20-74.
- ZIEGLER, J., *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.
- ZIMMERMANN, M. (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.
- ZUCKER, A. (a cura di), *Encyclopédire. Formes de l'ambition encyclopédique dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2013.
- ZUMTHOR, P. (a cura di), *Rhétorique du proverbe*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille III, 1976.

Fonti Sitografiche

- MANDRAGORE = Base des manuscrits enluminés de la BnF
 <<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>>.
- MSS. BNCF = Manoscritti in rete della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
 <http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/home.html>.
- OVI = Corpus dell'Opera del Vocabolario dell'Italiano Antico.
 <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>.
- TLIO = Tesoro della lingua Italiana delle Origini
 <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>>

Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va al Prof. Maurizio Viridis per avermi regalato l'esempio di uno studioso che sa essere Maestro, e per avermi mostrato che la sincera passione per il sapere, il sottile acume filologico e la raffinata erudizione non sono qualità che possono andare disgiunte dallo spessore morale e umano, e dall'umiltà e dalla sensibilità che ne sono l'espressione.

Alla Prof.ssa Patrizia Serra rivolgo la mia più profonda gratitudine per il tanto tempo prezioso di cui mi ha fatto dono, per i fondamentali consigli con i quali mi ha sempre guidato e spronato, impedendomi spesso di inciampare, e per avermi contagiato l'amore per Tristano e le sue mille maschere. La sua passione per la ricerca e la sua dedizione al lavoro rappresentano per me un modello al quale aspirare.

Un sentito ringraziamento va al Prof. Stefano Mula, che mi ha permesso di scoprire l'America e mi ha mostrato che la mia "America" era più vicina a me di quanto credessi: la sua amicizia e la sua vicinanza hanno incessantemente illuminato il mio cammino nella ricerca, così come quello di tanti giovani studiosi ai quali offre il proprio tempo e il proprio sapere con instancabile generosità.

Rivolgo poi un pensiero colmo di riconoscenza alla Prof.ssa Arianna Punzi e al Prof. Anatole Pierre Fuksas, per aver letto con scrupolosa attenzione e rigorosa competenza il mio lavoro e per avermi esortato a proseguire nei miei studi.

Ringrazio Claudia Cao e Elisabetta Nieddu, con le quali ho intrapreso il cammino del dottorato e con le quali ho condiviso le gioie e le preoccupazioni della ricerca. A Claudia, in particolare, sono grata per essermi amica da più di dieci anni, e per le tante qualità che la rendono una persona unica, oltre che una studiosa attenta e sensibile. Dedico

un grazie speciale a Roberto Zucca, amico sincero e prezioso, con il quale condivido la folle pretesa di fare quello che ci piace.

Non basterebbe un altro libro per ringraziare la mia famiglia: mio padre Paolo, che mi ha trasmesso la passione per l'antichità; mia sorella Silvia, con la quale condivido il senso del sacro e la gioia di vivere; ma soprattutto mia madre Antonella, mia appassionata lettrice e infaticabile correttrice di bozze, nonché straordinario esempio di donna.

E infine grazie a Carlo, per aver dato un senso nuovo ai miei giorni e una emozionante prospettiva al mio domani, per i traguardi che abbiamo raggiunto e per i sogni che siamo in attesa che si realizzino.

Dedico questo libro a mio figlio Lorenzo, che con il suo coraggio mi ha insegnato che non esiste paura che non si possa vincere o ostacolo che non si possa superare.

Giulia Murgia

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

FRANCESCA BERNARDINI

Membri

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE PHILOLOGICA

Responsabili

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

Membri

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)

LEONARDO FUNES (Buenos Aires)

SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)

LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)

SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)

RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)

JUAN PAREDES (Granada)

PAOLO TORTONESE (Paris III)

JAMES VIGUS (London, Queen Mary)

FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένια
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri
a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato
29. La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo
Giulia Murgia

La *Tavola Ritonda*, anonima compilazione toscana trecentesca, rappresenta, nel panorama dei *Tristani* italiani, la riscrittura più originale del *Tristan en prose* (XIII secolo). In questa singolare rivisitazione della leggenda tristaniana, la “verità” del messaggio romanzesco discende da un’operazione di razionalizzazione e di moralizzazione del mito di Tristano e Isotta: il *merveilleux* bretone viene rifunzionalizzato in senso “scientifico”; la società arturiana appare esemplata su quella comunale italiana; si moltiplicano le allusioni alla produzione lirica, filosofica, religiosa dell’Italia due-trecentesca; lo stesso protagonista Tristano viene sottoposto a un processo di agiografizzazione. La *Tavola Ritonda* si divide insomma tra intrattenimento ed enciclopedismo, officiando ancora una volta, un po’ sul serio e un po’ per gioco, i riti del romanzo cavalleresco, chiamati a farsi veicolo di nuovi ideali e di nuovi saperi, da consegnare a un pubblico che nella letteratura ricerca una rappresentazione di sé, delle proprie aspirazioni sociali, civili e morali.

Giulia Murgia, dottoressa di ricerca in Studi Filologici e Letterari, è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Cagliari. Ha compiuto studi sulla letteratura arturiana italiana e francese (*Tavola Ritonda* e *Tristan en prose*), sui procedimenti allegorici dispiegati nei testi medievali (con approfondimenti sul *Libellus de moribus hominum* di Iacopo da Cessole e sulle *Prophecies de Merlin*), sulla narrativa sarda tra Otto e Novecento, sulle dinamiche sociolinguistiche del sardo medievale e sulla tradizione testuale della *Carta de Logu d’Arborea*.

ISBN 978-88-98533-53-4



9 788898 533534